

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O PROCESSO CRIATIVO DA PINTURA NUM
CONTEXTO CULTURAL HÍBRIDO**
Imaginários Ancestrais e Primitivos

Maria da Conceição Torres Cordeiro

Orientador: Prof. Doutor Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes, na especialidade de Pintura

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O PROCESSO CRIATIVO DA PINTURA NUM
CONTEXTO CULTURAL HÍBRIDO**
Imaginários Ancestrais e Primitivos

Maria da Conceição Torres Cordeiro

Orientador: Prof. Doutor Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Pintura.

Presidente: Doutora Isabel Maria Sabino Correia, Professora Catedrática e Diretora da Área de Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nomeada por Despacho do Senhor Vice-Reitor, datado de 18 de abril de 2017, no uso de competências delegadas.

Vogais:

Doutor Vítor Manuel Oliveira da Silva, Professor Associado da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (1º arguente);

Doutor Luís Herberto de Avelar Borges Ferreira Nunes, Professor Auxiliar da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (2º arguente);

Doutor João Paulo Gomes de Araújo Queiroz, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Doutor Ilídio Óscar Pereira Sousa Salteiro, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (orientador).

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Maria da Conceição Torres Cordeiro, declaro que a tese de doutoramento intitulada “O Processo Criativo da Pintura num Contexto Cultural Híbrido, Imaginários Ancestrais e Primitivos”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

[Maria da Conceição Torres Cordeiro]

Lisboa, 12 de outubro de 2017

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Ilídio Salteiro, por ter acreditado neste projeto e pela incansável disponibilidade e aconselhamento.

À Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, por ter aprovado este projeto.

Ao Instituto Politécnico de Portalegre, pelo apoio financeiro, na última etapa, e muito em especial aos meus colegas Filomena Barradas, Margarida Coelho e Luís Pinheiro.

À Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, por tornar possível a gestão da carga horária, nesta última fase de conclusão deste projeto e aos meus colegas Helena Cameron e Miguel Castro.

À Ana Garcia e família que sempre me apoiaram e acolheram no seu seio sem reservas.

RESUMO

A necessidade de aprofundar o pensamento em Pintura conduziu-nos ao estudo de obras que revelassem marcas de culturas diferenciadas e obras resultantes do trajeto de artistas no mundo global.

Num mundo que há muito resulta de contaminações, é no início do século XX que o resultado das viagens, dos cruzamentos de culturas vai ser fortemente materializado através das vanguardas artísticas, com movimentos como o cubismo e o dadaísmo. Sendo os Museus Etnográficos Europeus fontes inesgotáveis de peças identitárias dos povos de África, da Oceânia e das Américas, são elas que vão provocar, tanto no campo artístico como no campo da conceção teórica, um novo olhar sobre a arte.

A par de um estudo etnocêntrico das obras exteriores à cultura europeia, surge com Carl Einstein uma análise, concentrando-se na escultura africana e oposta à teoria evolucionista, que salienta as características formais e primordiais das obras. Esta análise constitui o pilar para a abordagem de Carl Einstein ao cubismo.

Sendo os povos não ocidentais identificados como povos primitivos procuramos dar uma perspetiva quanto a este conceito, de modo a aceitar o primitivo como um estado de rutura, como uma componente humana.

Transpondo as vanguardas artísticas e o conceito de primitivismo para Portugal, verificamos que a sua influência se mostrou mais próxima da arte e da cultura popular.

A partir das teorias do multiculturalismo, da interculturalidade e da globalização damos conta de que a miscigenação de povos não ocidentais com culturas europeias vai causar a proliferação de territórios híbridos, assinalados por Homi Bhabha, Néstor García Canclini e Arjun Appadurai.

Os territórios híbridos são férteis em produção artística, resultado da atividade de artistas que percorrem o mundo global, numa posição de conflito e de apaziguamento entre as suas origens e as culturas que absorvem. Os processos de fotomontagem e montagem, são expressos pelo pensamento de Georges Didi-Huberman, a partir de Aby Warburg, para o desenvolvimento, em paralelo, de um pensamento e conhecimento por montagem.

Este conhecimento acompanha o estudo das fotomontagens dadaístas, da pintura de Hannah Höch, dos combine de Robert Rauschenberg e das assemblages de Allan Kaprow, num contexto de hibridismo formal. Com Allan Kaprow e Sigmar Polke assume-se a impureza, que qualifica os territórios híbridos. Do híbrido formal passamos para o hibridismo conceptual, com Damien Hirst, numa leitura dual da sua obra. Antoni Muntadas, Luís Felipe Noé e Alfredo Jaar, analisados por García Canclini, aprofundam as

questões do hibridismo cultural, que vão ser alargadas para as obras de Shahzia Sikander, Shirin Neshat, Ghada Amer, Shirazeh Houshiary, Arif Özakça e Barry Reigate, num encontro com entre-espços, com entre-tempos, com espaços intersticiais e com espaços *in between*.

Palavras-Chave: Pintura; Primitivismo; Dadaísmo; Pensamento por montagem; Hibridismo.

ABSTRACT

The need to go deeper into the thinking about Painting has led us to the study of works which display features of differentiated cultures and pieces resulting from the career paths of artists in the global world.

In a world, which has, for long been the result of contaminations, it is at the beginning of the 20th century that the outcome of travels, of cultures' intersections, finds a strong materialization through the artistic avant-gardes, with movements like the Cubism or Dadaism. The European Ethnographic Museums, home of an endless source of identity pieces from the peoples of Africa, Oceania and the Americas, will bring about, both in the artistic field and in terms of theoretical conception, a new look at art.

Along with an ethnocentric study of works external to European culture, it is with Carl Einstein that emerges an analysis focused on African sculpture and opposed to the evolutionary theory, which highlights the formal and primeval characteristics of the works. This analysis is the foundation of Carl Einstein's approach to cubism.

Considering the identification of non-western peoples with primitive people, we try to present a perspective on this concept, in order to accept primitive as a state of rupture, as a human component.

Transposing the artistic avant-gardes and the concept of primitivism to Portugal, we notice that its influence was shown to be closer to art and to popular culture.

With the theories of multiculturalism, interculturality and globalization we come to realize that the miscegenation of non-western peoples with European cultures will cause the proliferation of hybrid territories, identified by Homi Bhabha, Néstor García Canclini and Arjun Appadurai.

Hybrid territories are fertile in artistic production, the outcome of the activity of artists who travel the global world, in a state of conflict and appeasement between their origins and the cultures that they absorb. The processes of photomontage and montage are expressed by the thought of Georges Didi-Huberman, based on Aby Warburg, for the simultaneous development of thought and knowledge by montage.

This knowledge encompasses the study of Dadaist photomontage, the painting of Hannah Höch, the combine of Robert Rauschenberg and the assemblages of Allan Kaprow, within a framework of formal hybridity. With Allan Kaprow and Sigmar Polke impurity is assumed, which characterizes hybrid territories. From formal hybrid we move to conceptual hybridity with Damien Hirst, in a dual reading of his work. Antoni Muntadas,

Luís Felipe Noé and Alfredo Jaar, analysed by García Canclini, dig deeper into questions of cultural hybridity, then extended to the works of Shahzia Sikander, Shirin Neshat, Ghada Amer, Shirazeh Houshiary, Arif Özakça and Barry Reigate, in a meeting with inter-spaces, with inter-times, with interstitial spaces and with spaces in between.

Keywords: Painting; Primitivism; Dadaism; Thought by Montage; Hybridity.

Índice

Introdução	1
1. <i>Hybris</i>: conceito e mitologia	13
2. Culturas: Do <i>Primitivismo</i> às <i>Arts Premiers</i>	21
2.1. O <i>Primitivismo</i> /Anti <i>Primitivismo</i> em Carl Einstein.....	29
2.1.1. Carl Einstein e <i>Negerplastik</i>	34
2.1.2. Colagem e a imagem dialética em Carl Einstein.....	42
2.1.3. Carl Einstein e o mundo dadaísta	44
2.1.3.1. Carl Einstein e a obra do dadaísta Rudolf Schlichter	50
2.2. O <i>Primitivismo</i> / Híbridez em Aby Warburg	55
2.3. <i>Primitivismo</i> :do modernismo à contemporaneidade.	60
2.4. As <i>Arts Premiers</i> em França.....	80
3. Raízes culturais e <i>Primitivismo</i> na pintura portuguesa do século XX	83
3.1. Primeira metade do século XX: Amadeu de Sousa Cardoso, Eduardo Viana e Sarah Afonso	84
3.2. Segunda metade do século XX: Joaquim Rodrigo, António Quadros, Paula Rego, José de Guimarães e Graça Morais.....	87
4. Os fenómenos da globalização, do multiculturalismo e da interculturalidade... 97	
4.1. A contemporaneidade: o híbrido sucede ao <i>primitivo</i> ?	108
5. A qualidade híbrida da montagem em Georges Didi-Huberman	111
6. Híbrido formal: fotomontagem, <i>collage</i> e montagem	120
6.1. Hannah Höch e o Dadaísmo	127
6.2.Processos: <i>collage</i> , <i>assemblage</i> e <i>happening</i>	139
6.2.1. Robert Rauschenberg e os <i>combines</i>	142

6.2.2. Allan Kaprow: pintura, <i>assemblage</i> , <i>happening</i> .	149
6.2.2.1. Allan Kaprow e o estado do impuro	154
7. Da <i>collage</i> ao pós-humano e ao híbrido conceptual: Damien Hirst	159
8. Híbrido cultural na produção artística: Antoni Muntadas, Luís Felipe Noé e Alfredo Jaar.	172
9. O impuro em Sigmar Polke	180
9.1. Sigmar Polke e a pintura/desenho pixelizados	189
10. A Pintura como <i>melting pot</i>	199
10.1. O híbrido na exposição <i>Without Boundary: Seventeen Ways of Looking</i> .	203
10.2. Híbrido no feminino: agentes mediadores entre o Médio Oriente e o Ocidente	206
10.2.1. Shahzia Sikander	207
10.2.1.1. Shahzia Sikander e o espaço intersticial ou <i>terceiro espaço</i>	210
10.2.1.2. Shahzia Sikander e outras obras	215
10.2.2. Shirin Neshat	218
10.2.3. Ghada Amer	223
10.2.4. Shirazeh Houshiary	225
10.3. Pintura/Hibridez, Londres 2010, global/glocal	228
10.3.1. Arif Özakça e a geração dos <i>new brit-ish</i>	230
10.3. 2. Barry Reigate: da fisicalidade ao híbrido	233
10.3.2.1. Barry Reigate (2009) e o conceito de montagem em Georges Didi-Huberman	241
Conclusões	247
Referências bibliográficas	283
Webgrafia	302
Índice de figuras	318

Introdução

L'Imagination n'est pas la fantasie; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne serait pas sensible. L'Imagination est une faculté (...) qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle (...) qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplète¹.

Imagination is not a withdrawal to the mirages of a single reflection, as it too often thought. It is instead a construction and a montage of various forms placed in correspondence with one another².

Tomando como ponto de partida as várias perspetivas pelas quais se argumenta a necessidade, o valor e o poder daquilo a que se denomina por imaginação, ela reporta-nos a um campo fulcral para a execução de obra em Pintura. Acompanha os pensadores da teoria crítica no campo pictural, entre eles, Charles Baudelaire e Georges Didi-Huberman.

Tendo em conta o valor da imaginação procuramos entender o que nos faz querer *fazer* Pintura e onde estamos quando falamos de Pintura.

Com uma primeira questão iniciamos o processo de reunir obra e pensamento que contribua para melhor conhecer e *fazer* Pintura.

Poderemos comparar a elaboração de uma tese em Pintura à elaboração de uma Pintura? Criando fundos, sobrepondo camadas, sobrepondo formas e cores até ao detalhe³. Tese como obra aberta? O conhecimento como *working in progres*?

Questões que se levantam. Questões que se resolvem. Outras ficarão como apontamentos, não menos importantes, mas sem chegarem ao ponto de exaustão.

¹ Baudelaire, C. (1857). «Notes nouvelles sur Edgar Poe». In *Oeuvres complètes, II*. Paris: Ed. C. Pichois, Gallimard, p. 329, como referido em Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, 1, p. 246, nota 140.

² Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all*, p.120.

³ Didi-Huberman, G. (2005). Appendix: the detail and the Pan. In G. Didi-Huberman, *Confronting images, questioning the ends of a certain history of art* (pp. 229-244), pp. 229-236.

Estabelecer ligações é o que nos propomos fazer. Verificar que conceitos, que ideias têm pontos em comum, que linguagens diferentes, em tempos diferentes, contêm o mesmo propósito, a mesma visão do mundo. Identificar afinidades, um querer saber sem respostas contundentes. Estabelecer relações entre as ideias de mulheres e de homens, que pela sua acuidade, nos levam a ver mais longe, a ver mais certo, a ver mais justo. Espíritos livres cuja herança nos é imprescindível para compreender o mundo que habitamos, do qual queremos fazer parte e se possível passar testemunho.

A necessidade de *fazer* Pintura é acompanhada por um caminho, paralelo, espelho da atualidade académica, que é a investigação em Pintura, a qual irá fortalecer os seus fundamentos, fornecer reflexões profícuas, com vista a uma prática reestruturada.

Por entre os espaços onde a Pintura é estudada/ debatida/ investigada, em Portugal, seleccionámos as Faculdades de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e da Universidade do Porto, dando conta da informação disponível nas respetivas *homepages*.

Na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com o Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) a arte é apresentada como transversal e de carácter multi-operativo, reservando à Pintura o seu espaço próprio com um múltiplo potencial a desbravar, em constante reafirmação e reformulação acompanhando as transformações/evoluções de um mundo global e tecnológico, realçamos, de entre os novos caminhos da Pintura, *as espacialidades expandidas para além dos suportes convencionais e os processos de natureza híbrida*⁴.

Na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto decorre o Projeto *Bases Conceptuais da Investigação em Pintura (2014-2019)*, no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS), que apresenta aspetos a tomar em consideração quando se pensa a investigação em arte, distinguindo o método de investigação e o processo de criação, tomando-se como essenciais não só o modo como se investiga em arte como o seu processo de divulgação. Em conclusão (...) *se a arte faz-se*

⁴ Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. *Homepage*. Secção de Pintura, CIEBA.

*pensando e pensa-se fazendo, a investigação faz-se sistematizando e sistematiza-se fazendo*⁵.

Os membros que integram o projeto *Bases Conceptuais da Investigação em Pintura (2014-2019)* (i2ADS) apresentam as suas propostas de investigação em Pintura, na *homepage* do projeto, demonstrando a necessidade de investigação em Pintura e a sua inesgotável fonte de reflexão.

A partir do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) surgem conferências e publicações que sedimentam e agregam colaborações internacionais, como a publicação *Investigação em Arte. Uma Floresta muitos Caminhos* (2010), coordenada por Fernando Rosa Dias e José Quaresma da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em colaboração com Juan Carlos Guadix da Faculdade de Belas Artes de Granada.

Em 2013, realiza-se a conferência internacional *E a Pintura? A pintura contemporânea em questão*, na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. A introdução ao documento publicado nesta conferência espelha a dinâmica da Pintura, quer a nível nacional, quer internacional, nas suas diversas leituras e reflexões.

No Congresso Internacional Criadores sobre Outras Obras (CSO), congresso anual, que se realiza desde 2010, na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, apresentam-se reflexões sobre arte e sobre Pintura, sobre criadores que apresentam e refletem a obra de outros criadores.

Destacamos ainda a publicação *Com e sem Tintas: composição, ainda?*, com coordenação de Isabel Sabino e editado pelo Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (FBAUL) em 2013, sobre a atualidade de *falar, ainda, de “composição”*?⁶

⁵Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. *Homepage*. Projeto Bases Conceptuais da Investigação em Pintura (2014-2019).

⁶ Sabino, I. (coord)(2013). *Com ou sem tintas? Composição, ainda?*, p. 17.

Sabendo tratar-se de uma incompleta incursão nas dinâmicas da Pintura do hoje, em Portugal, poderemos referir as inúmeras publicações científicas, dissertações de mestrado e teses de doutoramento que têm vindo a cimentar, nacional e internacionalmente, as questões do *fazer* e pensar a Pintura, lançando novos olhares/conhecimentos sobre as práticas pictóricas.

Tomamos estas, para afirmar a Pintura como reflexão sobre si própria, pelos seus próprios agentes, sobre o seu *modus operandi*, recuperando território aos campos teóricos da Estética, Filosofia de Arte, História da Arte, Sociologia da Arte e Antropologia da Arte.

Recorrendo a algumas das incursões sobre o estado da Pintura seleccionámos as seguintes, numa constante interrogação do ser da Pintura, hoje:

Se a Pintura poderá ser como uma “*ciência híbrida*”, *que permite conhecer a realidade, mas ao mesmo tempo, experienciar prazer estético nesse acto de cognição alinhado com a representação da natureza*⁷ como Leonardo da Vinci a interpreta no seu *Tratado da Pintura* (1651).

Se a condição da Pintura hoje, segundo Jonathan Harris (2010):

*acentua a falta de consenso acerca do que é, do que faz, do que significa a pintura, esfumando-se o discurso em possibilidades, desejos, ilusões, aparências... o que transforma a condição da pintura numa existência sem “casa”, sem “significado”, sem “valor”.*⁸

⁷ Quaresma, J., Dias, F. R., Guadix, J. C. R. (coord.) (2010). *Investigação em arte. Uma floresta muitos caminhos*, p. 9.

⁸ Harris, J. (2010). “Contemporary”, “common”, “context”, “criticism”: painting after the end of postmodernism. In A. Peterson et al. (ed.) *Contemporary painting in contexto* (pp. 25-41), como referido em Castro, L. (2013). A angústia do espectador no espaço da exposição. Considerações sobre a mediação cultural da pintura. In I. Sabino (coord.), *And Painting? A Pintura Contemporânea em Questão* (pp.171-181), p. 172.

Se Terry Myers (2011), se vê compelido a reunir depoimentos sobre a Pintura desde a década de 80 do século XX até à atualidade, pela sua pertinência, convoca para texto introdutório Eugène Delacroix, que no seu diário, a 15 de maio, sábado, de 1824, refere as obras que transportam algo de genial são aquelas que persistem na visão, no âmago dos seus criadores e que nunca desaparecem. Enquanto existirem estas ideias que não dão tréguas, existirá sempre a necessidade de as materializar, de as expor, de as processar e as divulgar.⁹

Se António Quadros (2013) estabelece um trajeto simultâneo entre Pintura, investigação e criação colocando como:

questão central, aquela que é permanente e transversal na pintura-investigação-pintura (mas também na criação-pintura-criação) parece ser a da revelação da aura autoral. O processo autoral parece ser, sem dúvida, a matriz de toda a acção e investigação artísticas, o sentido mesmo da primazia da obra de arte, ou o autor em estado de relação que, umbilicalmente ligado à obra, o está também em relação com o processo, num permanente antes que antecipa o jogo do fazer a obra¹⁰.

Se a arte se encontra no *reino do ecletismo e do historicismo*¹¹ como é apresentado por Thierry de Duve (2013), onde:

Os artistas são livres, sim, livres de trocar e de trocar o que quer que seja (n'importe quoi, conceito-chave do autor) (...) mas a violência desta liberdade já não é a da revolução, é só a da concorrência. Todos os estilos, todas as

⁹Myers, T. (ed.) (2011). *Painting. Documents of Contemporary Art*, p.12: Eugène Delacroix: *What moves men of genius, or rather, what inspires their work, is not new ideas, but their obsession with the idea that what has already been said is still not enough.* Este texto em português encontra-se em Delacroix, E. (1979). *Diário (extractos)*, p. 65.

¹⁰Quadros, A. (2013). A pintura é uma lição. In I. Sabino (coord.) *And Painting? A pintura contemporânea em questão* (pp. 144-161), p. 147.

¹¹ Gil, J. (2005). «Sem Título», *escritos sobre arte e artistas*, p.78, nota 1, como referido em Duve, T. (1989). *Au nom de l'art*, pp. 126-128.

*maneiras, todas as formas e todos os média são trocáveis e intercambiáveis. Todos se enfrentam sem se contradizer, muito menos como ideologias que como mercadorias*¹².

Se o campo artístico se encontra *sem ideologias, sem revoluções*, se o caminho do *fazer* a Pintura é inquieto e multifacetado *sem casa, sem significado e sem valor*, contrariamos este discurso negativo e radical, para reafirmarmos a ideia de que a investigação em Pintura revela o contrário das premissas anteriores, pela necessidade de refletir e de afirmar o *fazer* Pintura, na convergência da dualidade conhecimento/prazer; se existem dúvidas quanto ao *fazer* e ver Pintura, a resposta é: enquanto existir a *aura autoral* e a necessidade obsessiva de fazer Pintura é porque ainda não foi feito o suficiente em Pintura.

Este projeto resulta da ambivalência entre duas culturas, por um lado, a arte popular e por outro, a reinterpretações dessa mesma arte popular num contexto erudito.

Surge assim, a partir da Pintura, a dualidade popular/ erudito, duas culturas num mesmo plano e foi nessa linha de trabalho que prosseguimos o nosso estudo, na procura de obras, de autores e de elementos teóricos que revelassem dualidades pictóricas numa mesma obra, e é onde o contexto híbrido acontece, contendo desde o início o conceito de *primitivo*, a partir da ideia do popular.

Enumeramos de seguida os objetivos que delineámos para esta investigação, que enquadrámos nos séculos XX e XXI:

1. Reescrever as origens da palavra híbrido, a partir da noção de *hybris* e a pertinência do conceito de híbrido na atualidade.
2. Compreender a origem do conceito do *primitivo*, o conceito do *primitivismo* e suas implicações na arte, tendo sempre como foco a Pintura, acentuando a importância das

¹²Ibidem.

peças oriundas da Oceânia e de África, expostas e descontextualizadas nos museus etnográficos europeus; por outro lado, determinar de que modo estas peças contribuíram para alterar o ver e o fazer da obra pictórica clássica, para o entendimento do Outro e sua interpretação, tendo por referência as convulsões artísticas de início do século XX. Identificar escritores, filósofos e historiadores da arte que tenham contribuído para um novo entendimento das peças oriundas da Oceânia e de África e suas repercussões na arte e na Pintura, e por último selecionar quais os movimentos artísticos que mais foram influenciados pelo *primitivo*, assim como as exposições de referência para o entendimento do *primitivo* e do *primitivismo*.

3. Apontar artistas portugueses dos séculos XX e XXI, cuja obra revele influências do *primitivo*, do *primitivismo*, do popular e da arte indígena de outros continentes.

4. Verificar os contributos teóricos da globalização, da multiculturalidade e da interculturalidade, e de que modo eles aportam novos dados para a compreensão de obras onde coexistam diferentes identidades culturais, num diálogo entre o primitivo e o híbrido.

5. Apresentar referências literárias, cinematográficas que contenham um processo de montagem, e a sua contribuição para o aparecimento do território híbrido. Confrontar o território híbrido com o campo de impureza.

6. Estabelecer as relações entre processos de montagem, fotomontagem e colagem nas diferentes áreas artísticas/ criativas; quais os movimentos artísticos e quais os artistas, do século XX, que maior contributo deram para o desenvolvimento dos processos de fotomontagem, de colagem e de pintura. Verificar a influência de outras práticas artísticas sobre a Pintura e a expansão da Pintura para outros campos da prática artística, demonstrando através de obras, a combinação/ fusão entre diferentes tempos da arte e diferentes processos artísticos, de características impuras, num hibridismo formal.

7. Demonstrar como as obras artísticas podem conter uma dualidade intrínseca, uma dicotomia intrínseca, apresentando leituras e conteúdos opostos, num hibridismo conceptual.

8. Apontar autores de entre as ciências sociais com preocupações no domínio artístico, autores artísticos cuja obra seja uma resposta ao movimento do multiculturalismo e da globalização, assim como projetos onde se procure uma aproximação entre culturas. Evidenciar o conceito de impureza nas obras artísticas, nomeadamente na Pintura, resultante das trajetórias através do mundo globalizado, em processos de hibridismo cultural.

9. Distinguir contextos de híbrido formal e de híbrido cultural, a partir de movimentos artísticos de rutura e apontar as suas características impuras.

10. Sublinhar teóricos fundamentais no aprofundamento da conceção do hibridismo cultural, exposições de referência e artistas, cuja obra revele uma miscigenação de culturas e de estilos, mas também a influência de artistas e movimentos artísticos europeus nas obras de autores originários de outros continentes, num processo de contaminação. Determinar o que interessa à Pintura, entre tradição pictórica e contaminações, numa anulação de alta e baixa cultura.

Se estabelecermos como princípio que tudo se encontra em movimento e em mudança, que tudo depende de tudo e que tudo se encontra relacionado, criámos ligações de pensamento e de ação, a partir dos conceitos de primitivo e de híbrido, com início no século XX. Apontamos as linhas teóricas, linhas de rutura, que desbravaram os conceitos estabelecidos de primitivo e de selvagem, com Carl Einstein e Aby Warburg. Com Carl Einstein a arte africana foi colocada ao nível do cubismo. Procuramos a evolução do conceito de primitivo, o conceito de primitivismo, a partir dos finais do século XIX até ao início do século XXI. Definimos como movimento artístico de rutura o Dadaísmo. Com Aby Warburg e o Dadaísmo estabelecemos a relação entre primitivismo e hibridismo.

Surge uma questão: se existiu uma grande inquietação artística, teórica e pictórica, circundando o primitivo, qual a sua repercussão no território português no século XX?

Para entender as obras de arte, resultantes das trajetórias num mundo global dos seus autores, assinalamos as ideias de Homi Bhabha, Néstor García Canclini e Arjun Appadurai, teóricos do pós-colonialismo, da multiculturalidade e da interculturalidade, sensíveis aos fenómenos artísticos resultantes do cruzamento de culturas.

Com Georges Didi-Huberman estabelece-se a ligação entre Carl Einstein, Aby Warburg e Walter Benjamin num *pensamento/conhecimento* por montagem. Colocam-se as questões: O que é a montagem e quais são as suas leituras? Quais terão sido as relações entre o *pensamento* por montagem e as colagens cubistas e as fotomontagens dadaístas?

Elegemos como representante do Dadaísmo a artista Hannah Höch, com as suas fotomontagens e colagens, de carácter interventivo, dos seus álbuns e da sua pintura. Uma mesma linguagem, a montagem. Se Hannah Höch presencia os horrores do Terceiro Reich, duas décadas mais tarde, do outro lado do Atlântico, a fotomontagem adquire uma nova forma, uma versão tridimensional, através dos *combines* de Robert Rauschenberg, acentuando-se a questão da impureza que, com Allan Kaprow se torna um manifesto, mas também obra.

No âmbito das colagens e das *assemblages* confrontamo-nos com a obra de Damien Hirst, confrontamo-nos com uma escola, o Goldsmiths College, em Londres, onde a pintura era praticada em conjunto com a escultura, numa unidade. Damien Hirst provoca a fuga à pintura, como ele próprio declara, para criar conceitos, criar formas tridimensionais chocantes, frias, como lhes chamou Barry Reigate. Ultrapassando o choque, surgem as esculturas de grandes dimensões que encetam um duplo conceito, uma dupla mensagem, que entendemos denominar por híbrido conceptual, confirmando a sua aplicação em arte e em estudos pós-coloniais, por oposição ao híbrido formal. Era outra coisa, as figuras descarnadas, desventradas, numa anunciação de máquina, e por este motivo, confrontamos as imagens de Kate Moss, a top model, uma top model descarnada, como o rosto descarnado de uma máquina, com Arnold Schwarzenegger, numa leitura pós-humana.

Retomando as problemáticas do multiculturalismo, após a clarificação do conceito de híbrido formal e de híbrido conceptual, prosseguimos o nosso propósito: o híbrido cultural, com Néstor García Canclini e os seus autores hispânicos e latino-americanos, revelando como a arte pode ter com uma forte postura política, colocando a questão das fronteiras, dos favorecidos e dos sem fortuna. É no confronto entre a abundância e a miséria material, que vamos encontrar os artistas e a sua obra, como mediadores.

Quando pretendemos continuar a explorar a pintura de culturas que se entrelaçam num mesmo plano, surge, através de Shahzia Sikander, um nome, Sigmar Polke, a última peça do puzzle, que se encontrava precisamente na continuidade do nosso discurso, tornando-o mais rico e mais surpreendente. Sigmar Polke confirmava a ideia de impureza, a ideia da miscigenação cultural, formal e conceptual. Um fio/corrente que encontrava a argola que o iria rematar/ concertar.

Com Homi Bhabha surge o Médio Oriente e a exposição *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*, que nos aproxima dos conflitos da atualidade e a estudos anteriormente feitos sobre a cerâmica hispano-árabe. O fascínio pela arte do Médio Oriente, que quando olhamos para ele hoje, se revela numa negra verdade. Mas o fascínio continua e é ditado por quatro mulheres, em conflito com os seus países de origem e a residir em Nova Iorque e em Londres, tornando possível a concretização da sua obra. Essas obras nunca esqueceram o Médio Oriente, uma fonte inesgotável de material. Estas mulheres artistas conseguem transmitir-nos as suas tradições pictóricas, transmitir as suas angústias, as suas tradições culturais, numa perspetiva enriquecida pela sua formação em escolas europeias e americanas, numa junção do requinte do arabesco com a desnudez do minimalismo, conjugando estas duas culturas, o Oriente e o Ocidente, num resultado inimaginável e é isto que o híbrido cultural nos transmite.

Por último, os dois artistas ingleses surgem aquando da pesquisa sobre o *primitivismo* no século XXI, na mesma exposição: Arif Özakça e Barry Reigate, com heranças culturais diferenciadas. Se o processo de *cut and paste* é mais vincado e óbvio em Arif Özakça, em Barry Reigate ele revela sobreposições infinitas. Barry Reigate apresenta

uma obra que pode ser lida à luz do *primitivismo*, mas ela adquire no final deste trabalho, e através do pensamento por montagem de Georges Didi-Huberman, a aproximação ao híbrido cultural, de modo estilístico, pois retrata, nas obras que selecionámos, uma montagem de materiais e de registos conotados com a alta e a baixa cultura.

Os processos de fotomontagem, colagem e montagem, de inícios do século XX, apresentam no século XXI, uma nomenclatura computacional, de *cut and paste*; estes processos aplicados à pintura cultural híbrida da atualidade, enceta novos conceitos como *terceiro espaço*, entre-espacos, intervalos, interstícios, os *in between* da Pintura.

1. *Hybris*: conceito e mitologia

A origem da palavra “híbrido” remonta, de acordo com o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, ao termo grego *hybris*, significando «tudo o que excede a medida, excesso». No latim, a *hybris* transforma-se em *hybrida* ou *ibrida*. Outras significações da *hybris* esclarecem a sua origem como o desafio, o crime e o ultraje, associando-se ao desafio aos deuses e à ordem estabelecida.

Trata-se de uma noção e comportamento muito comum nos heróis da tragédia grega, quanto à sua insubmissão perante as leis dos deuses, às regras da pólis, da família e da natureza, conforme podemos constatar pela informação na Infopédia:

o conflito que nasce da hybris desenvolve-se através da peripécia (súbita alteração dos acontecimentos que modifica a acção e conduz ao desfecho), dor e conhecimento (agnórise) imprevisto que provoca a catástrofe. O desencadear da acção dá-nos conta do sofrimento (pathos) que se intensifica (clímax) e conduz ao desenlace. O sofrimento age sobre os espetadores, através dos sentimentos de terror e de piedade, para purificar as paixões (catarse)¹³.

Com registo semelhante, Cláudia Madeira refere que na tragédia grega encontramos a *hybris* representativa do excesso e da desmesura em luta com a némesis, força que se opõe à *hybris* e mantém a ordem¹⁴.

Isabela Leiteapresenta o conceito de *hybris* como a transgressão dos limites humanos na mitologia heroica. A noção de transgressão é associada ao poder da criação. Os estudos contemporâneos da mitologia grega conduzem-nos, numa perspetiva cristã, a uma *hybris* associada ao pecado e nos estudos psicológicos revela-se como *uma patologia, uma deformação psíquica imperdoável*¹⁵.

¹³ Cf. Hybris. [http://www.infopedia.pt/\\$hybris](http://www.infopedia.pt/$hybris) (2012-07-03).

¹⁴ Madeira, C. (2010). O papel do “acidente” no pequeno mundo da arte híbrida. In M. L. L. Santos, J. M. Pais (org.). *Novos trilhos culturais: práticas e políticas* (pp. 103-114), p.1, nota 2.

¹⁵ Leite, I. F. (s.d.). *Criação, Hýbris e Transgressão na Mitologia Heroica*, p. 1.

A mesma autora defende que a transgressão levada a cabo pelo herói grego transforma-se numa renovação e numa criação. Apresenta como exemplo o mito de Hércules e os doze trabalhos, onde a *hybris* não só impele os atos heroicos, como os estimula. Este papel é desempenhado pela sacerdotisa Pítia do Oráculo de Delfos que impõe a Hércules, como remissão dos trágicos atos cometidos, a obrigatoriedade de levar a cabo os doze trabalhos¹⁶, ao serviço do rei Euristeu de Tirinto.

A *hybris*, associada a acidentes trágicos, tem a sua contraposição, ao conduzir Hércules ao Olimpo, após o cumprimento destes doze trabalhos, abrindo caminho para a eleição divina. Por detrás de um herói existe sempre um deus, que o leva a cometer atos de crueldade ou atos gloriosos:

*se os próprios deuses são, muitas vezes, a causa direta da transgressão do herói, fica claro que a hýbris não pode, absolutamente, ser compreendida dentro dos padrões redutores que a definem como um pecado ou uma deformação no carácter heroico*¹⁷.

A ideia do herói encontra-se ligada ao excesso, à desmesura das suas ações, à *hybris*. Esta noção prevalece, na contemporaneidade, em heróis de banda desenhada, como o Super-Homem, ou o Homem-Aranha e em heróis de séries televisivas como Jack Bauer, de *24 Horas*.

Outro caso na mitologia grega é Ulisses que *em Hýbris é comparado a uma força da natureza. Ele está impuro, envolto em miasmas. Mas esta impureza confere-lhe uma espécie de sacralidade. Ele torna-se divino*¹⁸. Mais um exemplo de que a *hybris* é força

¹⁶ Schmidt, J. (1995). *Dicionário de mitologia grega e romana*, pp. 136-139. Os doze trabalhos eram: 1º combate contra o leão de Némea; 2º combate contra a Hidra de Lerna; 3º captura do javali de rimanto; 4º caça da corça Cerineia; 5º destruição das aves do lago Estinfalo; 6º limpeza das cavalariças de Augias; 7º captura do touro de Creta; 8º captura das éguas de Diomedes na Trácia; 9º tomada do cinto da rainha das Amazonas; 10º captura dos bois de Gérion; 11º as maçãs de ouro das Hespérides; 12º rapto de Cérbero dos Infernos.

¹⁷ Leite, I. F. S. (s.d.), *Criação, Hýbris e Transgressão na Mitologia Heroica*, p. 6.

¹⁸ Idem, p. 7.

do poder divino, torna-se identitária entre homens e deuses, renova as impurezas, insere a criatividade quando o poder divino é transposto para o homem. O caos, o dilúvio, a *hybris* transformam-se no início de uma nova era.

Também na *Ilíada* de Homero, a figura de Aquiles, o herói, é, *per si*, uma bomba potencial, ele é uma *hýbris* viva, uma transgressão ambulante. Ele só precisa aparecer e gritar para matar doze dos melhores troianos¹⁹. No caso de Aquiles a *hýbris* é necessária para ativar a função simbólica de *kátharsis*- a purificação²⁰. Estabelece-se então a ideia de que existem momentos de transgressão(a *hybris*), que dão origem, que provocam a reparação, a redenção e a criação.

E é isto que nos interessa na Pintura: *somente uma pessoa que conheceu os excessos pode voltar a viver nos limites humanos de forma criativa, e não mais de forma mesquinha e estreita*²¹.

Com Rui Sousa regressamos à mitologia clássica e ao *pecado*, retomando o sentido judaico-cristão, da transgressão (*hybris*) com o caso de Ícaro, Agamémnon, Sísifo, Tântalo, Prometeu, Belerofonte, Faetonte, entre outros: *a ascensão como metáfora da ambição desmedida e o desejo de conhecimento para além do quotidiano como instigador para o desafio que empreendem*²².

Robert Graves denomina *hybris* de descaro, despudor, cinismo, imprudência e desfaçatez e menciona-a quando descreve o aparecimento do deus Pan, como uma improvável ligação de Zeus com *hybris*. No entanto, Pan é descrito como um ser monstruoso com chifres, barba, cauda e patas de cabra, de quem a mãe, Amalteia, foge com medo²³.

¹⁹Idem, p. 9.

²⁰ Idem, p.10.

²¹ Idem, p. 13.

²² Sousa, R. (2012). Algumas expressões da *hybris* em dispersão, de Mário de Sá-Carneiro. In *Navegações*, v. 5, nº 1, pp. 62-67, janeiro-junho, p. 63.

²³ Graves, R. (1972). *The greek myths: 1*, p. 101, 26.b.

Correspondendo ao interesse da arte simbolista, de aproximação às temáticas históricas, bíblicas e mitológicas, encontramos a deusa grega *Hybris* representada na obra de Gustave Moreau *Noite*, c.1880 (Figura 1). Esta obra aparece também denominada de Nys, deusa grega da noite, filha do Caos.



Figura 1. Gustave Moreau, *Noite*, c. 1880. Aquarela e guache, 26,4x20,9 cm. Pushkin Museum, Moscovo.

Em 2008, o Henry Moore Institute organiza a exposição *Against Nature: The hybrid forms of modern sculpture* (2008)²⁴, sobre a mitológica *Hybris*. Nela se reúnem obras de vários artistas (da esquerda para a direita) (Figura 2): *Chimera* de Dimitrie Paciurea (1922-23), *Siren* de Hans Arp (1942), *Chimera of Water* de Dimitrie Paciurea (1926-27), *Hybris* de André Masson (1964) e *Nature Study* de Louise Bourgeois (1984), formas que acompanham o pensamento/obra de escultores do século XX.

As figuras híbridas constam nas mitologias gregas, assíria, suméria, persa, babilônica, egípcia e hindu²⁵.

²⁴ Roberts, A. (s. d.). *Against Nature: The hybrid forms of modern sculpture*. In *Aesthetica Magazine, Homepage*.

²⁵ Figuras mitológicas híbridas. No site indicado na webgrafia são apresentadas cerca de 56 imagens que representam figuras híbridas gregas, assírias, sumérias, persas, babilônicas, egípcias e hindus.

Os mitos, as figuras híbridas foram também pontos de reflexão em Nietzsche e em Deleuze²⁶, quando se referem à condição humana, analisam o mito de Teseu e do Minotauro, um ser híbrido, que resulta da relação da mulher do rei de Minos com um touro.



Figura 2. Exposição *Against Nature: The hybrid forms of modern sculpture*, 2008. Foto: Dave Morgan.

Com referência à mistificação do humanismo encontramos em Nietzsche: *o homem superior reclama-se do conhecimento. Mas o conhecimento é apenas o disfarçada moralidade; o fio no labirinto é o fio da moral*²⁷(do labirinto que Ariana oferece a Teseu). Com Deleuze a referência é um elogio ao híbrido, quando este se refere: *Teseus não compreende que o touro (ou o rinoceronte) possui a única verdadeira superioridade:prodigiosa besta ágil no fundo do labirinto e que se sente também à vontade nas alturas, besta que desatreia a vida e que a afirma*²⁸.

A personificação da luta pelo híbrido, pelo demónio, na perspectiva judaico-cristã, é representada pela luta de S. Jorge ao vencer o dragão, assim como os Gigantes, resultado híbrido da união de anjos e de mulheres, entre muitos outros.

²⁶ Madeira, C. (2010). *Híbrido. Do mito ao paradigma invasor?*, p. 11.

²⁷ Nietzsche, F. (1978). *Assim falou Zaratustra*, p. 249.

²⁸ Deleuze, G. (2005). *O mistério de Ariana*, p. 51.

Na época das descobertas marítimas, a ideia de que as terras de África e das Américas eram povoadas de monstros, de seres estranhos revela o medo pelo desconhecido, que os europeus demonstravam ao se aventurarem por essas paragens. Um exemplo disso é a obra do escritor chileno José Donoso (1924-1996), que estabelece uma relação entre o dominador e o sujeito dominado, o *Outro*. O uso de metáforas por parte deste autor, através do monstro, como um corpo policéfalo, ou acéfalo, o hermafrodita ou a besta de três cabeças aproxima-nos de um bestiário desenvolvido pelo imaginário humano²⁹.

Apontamos, de seguida, algumas das análises de Cláudia Madeira sobre o híbrido. A autora situa na Antiguidade a aproximação da noção de híbrido à noção de grotesco; menciona Vitruvius (séc. I d.C.), que contesta a posição dos artistas ao lidarem com *misturas entre humano, vegetal e animal*³⁰ e menciona Horácio (65-8 a.C.), que propõe aos poetas e pintores que *não combinem os elementos ferozes com os doces, para não acoplarem as serpentes com as aves, os cordeiros com os tigres*³¹.

A autora refere a existência de um *acidente*³², para o aparecimento criativo de um ser híbrido e, no âmbito da produção artística, na contemporaneidade, constata *a formação dos artistas híbridos ou transdisciplinares, ou seja, dos artistas que não se limitam a trabalhar no interior de um único género ou área artística*³³.

²⁹ Schoennenbeck, S. (2009). América monstruosa y la novela monstruosa de José Donoso. In *Revista Laboratorio*, nº 1, 2009. Chile: Universidad Diego Portales. O autor refere as seguintes obras de José Donoso no seu artigo: *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Santiago: Alfaguara, 1997; *El lugar sin límites*. Santiago: Alfaguara, 1998; *El obscuro pájaro de la noche*. Santiago: Alfaguara, 1998; *Casa de campo*. Santiago: Alfaguara, 1999.

³⁰ Madeira, C. (2010a). O papel do “acidente” no pequeno mundo da arte híbrida. In M. L. L. Santos, J. M. Pais (org.). *Novos trilhos culturais: práticas e políticas* (pp. 103-114), p.104, referindo Iehl, D. (1997). *Le grotesque, Que sais-je?*. Paris: Presses Universitaires de France, p.6.

³¹ Ibidem.

³² Sobre esta temática veja-se também Malabou, C. (2009). *Ontologie de l'accident, essai sur la plasticité destructrice*.

³³ Madeira, C. (2010a). O papel do “acidente” no pequeno mundo da arte híbrida. In M. L. L. Santos, J. M. Pais (org.). *Novos trilhos culturais: práticas e políticas* (pp. 103-114), p. 104.

Os mitos sucedem-se, percorrendo o monstruoso, o grotesco, o que foge à norma, mas recorrendo à *hybris* acentuamos o seu poder de regeneração e de criação.

Na contemporaneidade, a palavra de origem grega *hybris* transforma-se em hibridismo ou hibridez, ligada aos fenómenos da globalização e do multiculturalismo e são os artistas, os intelectuais e os promotores culturais que mais sentem e exprimem essa dimensão, através da sua vida pessoal e profissional.

2. Culturas: Do *Primitivismo* às *Arts Premiers*

Por *primitivismo* entende-se uma posição filosófica que identifica o ideal da sociedade humana com um estado original ou natural³⁴. Do ponto de vista etimológico, a palavra *primitivo* aparece, em modo escrito, no século XV para designar *original* ou *ancestral*, usado primeiramente em relação a animais e ocasionalmente em relação a pessoas³⁵.

A obra denominada *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, de Arthur Lovejoy e George Boas, publicada em 1935, remete-nos para vestígios do *primitivismo* na mitologia grega e romana, na Antiguidade com a noção do nobre selvagem e ainda excertos de Platão, Aristóteles, Lucrécio e Cícero, entre outras abordagens.

Diniz Cayolla Ribeiro elucida-nos acerca desta obra:

*(...) existiram ao longo dos tempos dois tipos fundamentais de primitivismo: o histórico (ou cronológico) e o cultural. O Primitivismo Histórico caracteriza-se pela valorização do passado em detrimento do presente. Noutros termos, para um primitivista histórico o homem primitivo é superior ao moderno, a criança é melhor do que o adulto, e as épocas passadas de qualquer fenómeno são sempre preferíveis às posteriores. No Primitivismo Cultural advoga-se o retorno à natureza e a um estágio evolutivo onde o ser humano ainda não tenha sido corrompido pelos malefícios do progresso civilizacional*³⁶.

Com a contribuição do filósofo francês Michel de Montaigne (1533-1592) vai-se construindo o pensamento do *primitivo*, um pensamento que se aproxima de um bem-estar, contrário ao sistema vigente. Na sua obra *Dos Canibais*, de 1580, apresenta uma crítica ao seu tempo, e por oposição, um enaltecimento ao modo de vida *selvagem* dos ameríndios³⁷.

³⁴ Mills, A., Durepos, G., Wiebe, E. (ed.) (2010). Primitivism. In *Encyclopedia of Case Study Research*, vol. 2, pp. 727-729.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ribeiro, D. M. A. C. (2009). *Jogar as negras. Contribuição para a discussão do(s) primitivismo(s) na arte em Portugal*. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes, Universidade do Porto, p. 61.

³⁷ Idem, pp. 61-64.

Com Jean Jacques Rousseau (1712-1778) anunciam-se os ideais românticos, na obra *Discours sur l'origine et les fondaments de l'inégalité parmi les hommes* (1755), discurso filosófico defendendo que o ser humano era mais feliz no seu estado natural, pois aí não existiam desigualdades, quer no plano hierárquico, quer no plano financeiro, como acontecia em estádios civilizacionais mais avançados. Com os cinco livros, que compõem *Emílio ou Da Educação* (1762), Rousseau desenvolve a ideia do *bom selvagem*, num regresso à natureza como a força mais pura.



Figura 3. Giotto Di Bondone, *O Último Julgamento* (detalhe), 1306. Fresco. Capella Scrovegni (Capela Arena), Pádua.

No campo artístico, é fundada a Irmandade de S. Lucas, na cidade de Viena, Áustria, em 1809, por Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) (Figura 4) e Franz Pforr (1788-

1812) (Figura 5), numa devoção aos antigos mestres alemães, onde a pintura surgia simples, mais próxima do desenho do que da própria pintura³⁸.



Figura 4. Friedrich Overbeck, *Retrato de Franz Pforr*, c.1810. Óleo sobre tela, 62x47 cm.



Figura 5. Franz Pforr, *Sulamite e Maria*, 1810-1811. Óleo sobre madeira, 34x32 cm.

Hugo Ferrão, com detalhe, estabelece a ligação entre a Irmandade/Confraria de S. Lucas e os pintores que a influenciaram:

A Lukasbruder, ou a «Confraria de São Lucas, o Evangelista» também conhecida por «Confraria dos Nazarenos», é um desses «arquipélagos», surge em 1809, constituída pelos pintores Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld, Ferdinand Olivier e Friedrich Olivier, entre outros, elegendo como «figuras tutelares» que maior influência exerceram sobre si alguns «primitivos Italianos» como Giotto di Bondone, Fra Angelico (Guido di Pietro), Perugino (Pietro di Cristoforo

³⁸ Gombrich, E. H. (2002). *The preference for the primitive. Episodes in the history of western taste and art*, p. 115.

*Vannucci), bem como os Renascentistas, Michelangelo Buonarroti, Rafael e Albrecht Durer como raiz germanófila*³⁹.

Estes pintores deslocaram-se da Áustria para Roma, instalaram-se no Convento de St. Isidoro, para aí praticarem uma arte de temática predominantemente religiosa:

*recorrendo inclusivamente a técnicas ancestrais como a fresco, diferenciam-se pictoricamente ao optarem pelo desenho despojado de artifícios assumindo a pureza da linha. A cor perde a elaboração e espectacularidade Barroca, torna-se plana, simbólica, passa a ajustar-se compositivamente, aprisionada no contorno marcado pela linha, e a perspectiva perde o carácter ilusionista de espaço tridimensional, achando-se no primeiro plano*⁴⁰.

O modo despojado da sua vivência torna-os, num olhar exterior, conhecidos por *Nazarenos*.

A noção de pintores *primitivos* é assinalada pela publicação do livro *Les Peintres Primitifs*, em 1843, da autoria de Artaud de Montor, divulgando para o mundo artístico e amantes de arte, os pintores que antecederam Rafael⁴¹.

Em Inglaterra, no século XVIII, surge um clima de não-aceitação pelos cânones clássicos, numa era onde se procuravam os mestres anteriores ao Renascimento (Figura 3) e o culto pelas obras iniciais de Rafael Sanzio (1483-1520). De Rafael Sanzio surge o termo Pré-Rafaelita e a Irmandade Pré-Rafaelita, associada a uma destreza e a uma técnica dita de *primitiva*⁴², que abordaremos mais adiante.

³⁹ Ferrão, H. (2007). Imersão tecnológica e desertificação metafísica, «Ilhas» e «Arquipélagos» Românticos-Nazarenos, Pré-Rafaelitas e Nabis. In *Arte e Teoria*, Revista do Mestrado em Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa (nº9, 2007, pp. 152-163), p. 154.

⁴⁰ Idem, pp. 154-155.

⁴¹ Gombrich, E. H. (2002). *The preference for the primitive. Episodes in the history of western taste and art*, p. 125.

⁴² Idem, p. 113.

Uma das figuras que influenciaram este movimento artístico foi William Hogart (1697-1764), ao denunciar uma arte baseada em convenções e não no verdadeiro estudo da natureza. Como artista, foi responsável pela série *Modern Moral Subjects* (década de 1730), pintura e gravura; como crítico escreveu *Analysis of Beauty. Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste* (1753)⁴³.

Ainda em Inglaterra, William Blake (1757-1827) assinala o virtuosismo da pintura a óleo como modo corruptivo da própria pintura⁴⁴, defendendo a pintura a fresco.

A Irmandade/Confraria Pré-Rafaelita foi fundada em 1848 por um grupo de artistas ingleses que abraçou os mesmos ideais da Irmandade de S. Lucas, também conhecida como os Nazarenos dela faziam parte: Dante Gabriel Rossetti; William Holman Hunt; John Everett Millais, o crítico e irmão de Dante Gabriel; William Michael Rossetti; James Collinson; o escultor Thomas Woolner e, finalmente, o crítico Frederic George Stephens.

Segundo as palavras do seu mentor John Ruskin: *Pre-Raphaelitism has but one principle, that of absolute, uncompromising proof in all it does, obtained by working everything, down to the most minute detail, from nature, and from nature only*⁴⁵.

Segundo Hugo Ferrão, a Irmandade Pré-Rafaelita propõe:

*«regresso à natureza», passando pela habitual attitude «anti-académica», mas surpreende-nos ao transportar «metáforas românticas» que abarcam temas mitológicos, alegorias e lendas para dentro de cenas do quotidiano, colocando-nos perante um «regresso ao presente», tentando fundir na obra a ideia e o símbolo, pelo que as suas personagens encarnavam subtilmente valores humanistas, desafiando a pastiche triunfalista do imaginário Vitoriano*⁴⁶.

⁴³ Idem, p. 97.

⁴⁴ Idem, p. 101.

⁴⁵ Idem, p. 141.

⁴⁶ Ferrão, H. (2007). Imersão tecnológica e desertificação metafísica, «Ilhas» e «Arquipélagos» Românticos-Nazarenos, Pré-Rafaelitas e Nabis. In *Arte e Teoria*, Revista do Mestrado em Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa (nº9, 2007, pp. 152-163), p. 156.

Acerca dos Pré-Rafaelitas acrescentamos a exposição *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-garde*, na Tate Britain em 2012-2013, onde é apresentada a primeira pintura de Everett Millais, *Ferdinand Lured by Ariel* (*Ferdinand atraído por Ariel*), pintada *en plein air*⁴⁷ (Figura 6). Com esta designação de pintura ao ar livre poderemos anotar aqui um dos antecedentes do Impressionismo.

Na Alemanha, e como contribuição para os ideais do Romantismo Alemão, salientamos Johann Gottfried Herder (1744-1803), que retoma a defesa de um retorno à cultura rural, denominando-a por *cultura popular*, como uma alternativa mais autêntica à cultura clássica das elites europeias⁴⁸.



Figura 6. Everett Millais, *Ferdinand atraído por Ariel*, 1849-50. Óleo sobre tela, 64x50,8cm.

Nos finais do século XIX, inícios do século XX, o movimento modernista vem realçar o regresso do homem à Natureza, originando produções artísticas, onde a designação de

⁴⁷ Tate Britain, Londres, *Homepage*. Pre-Raphaelites: Victorian avant-garde.

⁴⁸ Jenkins, H., McPherson, T., Shattuc, J. (ed.) (2002). *Hop on pop. The politics and pleasures of popular culture*, p. 28. Sobre o pensamento de Herder referimos: Moore, G. (ed.) (2006). *J.G. Herder, Selected writings on aesthetics*. New Jersey: Princeton University Press. Este autor será uma importante fonte para o desenvolvimento do pensamento de Carl Einstein.

primitivo se torna recorrente, sendo pela sua importância analisado mais detalhadamente nos capítulos seguintes.

Segundo William Rubin (1984), a palavra *primitivismo* aparece no contexto da História da Arte no sétimo volume de *Nouveau Larousse Illustré*, publicado entre 1897 e 1904. Aí, a entrada “*arts Imitation des primitifs*” reflete uma leitura de finais do século XIX. Esta nomenclatura era anteriormente atribuída aos pintores e escultores italianos e flamencos dos séculos XIV e XV, à arte românica e à arte bizantina. A atribuição do termo *primitivismo* surgiu com a arte moderna dos inícios do século XX, e não com as esculturas de África e Oceânia. Por isso *Primitivism is thus an aspect of the history of modern art, not of tribal art*⁴⁹.

No *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*, encontra-se o verbete «Arte Primitiva e Primitivismo», onde Paulo Pereira associa *arte primitiva* aos *povos primitivos*. Define *povos primitivos* como aqueles que não possuem uma organização social semelhante a Estado e que se aproximam do sistema tribal. Deste modo, a *arte primitiva* passa a ser designada por arte tribal. A este termo, o autor associa outros, como «*arte primeira*» (*art premier*), «*arte natural*», «*arte primordial*», «*arte das origens*», «*arte tradicional*» ou «*arte selvagem*»⁵⁰.

O historiador de arte francês Didi-Huberman, citando Durkheim e Mauss, acrescenta que o «*pensamento primitivo*» *não corresponde em absoluto (...) a funcionamentos «simples e elementares» (...), mas encerra «operações mentais, na realidade bastante complexa*⁵¹. Acrescenta ainda que a razão não é vista por oposição à imaginação, ambas participam para uma mesma compreensão.

⁴⁹Rubin, W. (1984). Modernist primitivism. In J. Flam, M. Deutch (ed.) (2003). *Primitivism and twentieth century art: a documentary history* (pp. 315-334), pp. 316-317.

⁵⁰ Pereira, P. (s. d.). Arte Primitiva e Primitivismo In *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*.

⁵¹ Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*, p. 44, nota 96.

Em momentos de rutura, durante o percurso histórico, a criação artística e o pensamento convocam um estado que se entende por *primitivo*.

Por isso, não é de estranhar que Bragança de Miranda afirme que o «conceito» de *primitivo e primitivismo* são politicamente problemáticos e explosivos. De facto, nos inícios do século XXI, o que está em causa é a «arte global», quer no espaço quer no tempo⁵².

2.1. O Primitivismo/Anti Primitivismo em Carl Einstein

*L’histoire de l’art est une lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations*⁵³.

Carl Einstein



Figura 7. Carl Einstein (1885-1940).

Partimos do ensaio *Sur l’ Art Primitif*⁵⁴ (1919), o único escrito desse ano sobre arte contemporânea, publicado por Carl Einstein (Figura 7), no Almanaque de Ludwig

⁵² Miranda, J.B. (s. d.). Primitivismo. In *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*.

⁵³ Einstein C. (1929). Aphorismes méthodiques. In *Documents* (nº1, 1929, pp. 32-34), p.32.

⁵⁴ Einstein, C. (2011 [1919]). Sur l’ art primitive. In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d’Anthropologie et d’Histoire des Arts (nº 14, 201, p. 185), p.185. O artigo *Sur l’ art primitive* de Carl

Rubiner, *Die Gemeinschaft* (Comunidade), e não no periódico Dada. A não publicação no periódico Dada revela as suas divergências com os dadaístas, no que diz respeito à função social da arte⁵⁵, como iremos abordar mais adiante.

Neste ensaio, Carl Einstein faz transparecer a esperança de uma revolução em suspenso e o descrédito na arte do seu tempo. A palavra *primitivo* é usada como uma recusa a determinada arte europeia sua contemporânea, que se encontra ao serviço dos interesses da classe burguesa. Assim, propõe *L'art primitif: refus de la tradition artistique inféodée au capitalisme. Il faut détruire l'Europe intermédiaire et la tradition, prendre acte de la fin des fictions formelles*.⁵⁶ Einstein advoga a função social da arte, a arte como resposta ao coletivo. Neste ensaio, a reflexão recai apenas na arte europeia, sem outras referências à arte não europeia. A noção de *primitivo* é apresentada por oposição a determinada arte europeia do seu tempo.

Com Charles W. Haxthausen assinalamos, acerca deste mesmo ensaio, o *primitivo* com a conotação de um estado que agrega uma totalidade, uma unidade epistémica:

In this 1919 text, "primitive" had another meaning for Einstein, one opposed to any evolutionary narrative of progress, one that went beyond any particular aesthetic or formal practice. The primitive signified wholeness, an epistemic unity⁵⁷(...) A primitive art would serve to construct this integrated totality on the basis of a unifying law⁵⁸.

Einstein aparece também no Almanaque *Die Gemeinschaft* (Comunidade) de Ludwig Rubiner (1881-1920).

⁵⁵ Haxthausen, C. W. (2003). Bloody serious: two texts by Carl Einstein. In *October Magazine* (105, verão 2003, pp. 105-118, p. 112.

⁵⁶ Einstein, C. (2011 [1919]). Sur l'art primitif. In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d'Anthropologie et d'Histoire des Arts (nº 14, 201, p. 185), p.185.

⁵⁷ Haxthausen, C. W. (2003). Bloody serious: two texts by Carl Einstein. In *October Magazine* (105, verão 2003, pp. 105-118, p. 113.

⁵⁸ Ibidem.

Por outro lado, o *primitivo* aparece também, de modo negativo, como um estado elementar, um estado de síntese, remetendo para os Expressionistas Alemães e seus críticos:

Writing before the war, Einstein perceived a growing sense of affinity between the modern era and earlier cultures characterized by a unifying mythic and religious worldview, “for our thinking has become more elementary, more primitive. The Human being today is inclined toward synthesis, i.e., he does not believe that will discover knowledge or a basis for his existence by dissecting and analyzing everything”⁵⁹.

Ainda de acordo com Haxthausen, o termo *primitivo* para Einstein é sinónimo de imediato, sem mediação e sem filtro:

The term “primitive” as Einstein used it here is closely linked with the term unmittelbar, unmediate or immediate, which is a critical term in his theoretical vocabulary, [e quer dizer] “Elements that are the foundation of life; the necessary, the long forgotten”. (...) To be immediate, then, was to be open to experience unfiltered by conventional signs, to be aware of those functional operations of perception and cognition through which we construct the world- it was to make perception a creative act⁶⁰.

Esta noção de conhecimento sem mediação e sem filtros, numa perceção que conduz ao ato criativo, aparece logo no primeiro parágrafo do texto *Sur l’art primitif*:

Si un art de l’immédiat fait grandement défaut au monde européen, nous compensons cette lacune par plethore d’exploiteurs artistiques, au nombre desquels il faut compter en premier lieu les peintres et les scribes de la

⁵⁹Ibidem. Na nota 41, p. 113 é indicada a obra de onde foi retirada a citação: Einstein, C. (s. d.). *Antique und Moderne*. Ed. Hermann Haarmann e Klaus Siebenhaar (Berlim: Fannei & Walz, 1992), p.142.

⁶⁰ Ibidem.

*paraphrase: artists indirects, homes de second main, rentiers de la tradition, en un mot, les intermédiaires européens*⁶¹.

Por oposição, *To be mediate, on the other hand, was to perceive reality through stale, reassuring signs, frozen metaphors for experience that had once been immediate*, onde se encontravam os galeristas, os críticos e os pintores que viviam dos dividendos da tradição⁶².

Para uma clarificação dos pressupostos atrás mencionados e da função da arte, Carl Einstein escreve, num ensaio anterior, denominado por *Totalität* (Totalidade), de 1914:

*Beyond its specialized status art determines vision in general. When looking at an individual picture or gazing upon nature the viewer is burdened by the memory of all the art that he has seen. Art transforms vision as a whole the artist determines how we form our general images of the world. Hence it is the goal of art to organize those images*⁶³ ao que Haxthausen acrescenta: *The function of art, then, was not aesthetic or “expressive”, nor was it social criticism – it was cognitive*⁶⁴.

Carl Einstein, em 1912, na revista *Die Aktion*, no ensaio *Politische Anmerkungen* (Observações Políticas), expressa o seu entendimento quanto à noção de primitivo: *l’homme univoque, qui doit agir, que cessoit dans les livres, dans les*

⁶¹ Einstein, C. (2011[1919]). Sur l’art primitif. In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d’Anthropologie et d’Histoire des Arts (nº 14, 201, p. 185), p. 185.

⁶² Haxthausen, C. W. (2003). Bloody serious: two texts by Carl Einstein. In *October Magazine* (105, verão 2003, pp. 105-118, p. 113.

⁶³ Idem, p. 114. Na nota 49 é referida a obra onde este texto se encontra: Einstein, C. (s.d.). *Werke* 1, p. 218.

⁶⁴ Ibidem.

*tableaux (...) “nous exigeons des livres, qui renforcent et organisent les actions; des tableaux, sans les inhibitions des costumes corrupteurs, qui renforcent l’histoire”*⁶⁵.

Como fundamentação ao pensamento de Carl Einstein sobre o *primitivo*, vamos encontrar, em documentos espaçados no tempo - 1912, 1914 e 1919 -, uma evolução sempre focada no unívoco, no imediato, na percepção como motor da criação e no modo de ver o mundo, onde a crítica aos processos de mediação é acentuada.

Numa outra perspectiva, Georges Didi-Huberman observa o *primitivismo* de Einstein como um *anacronismo moderno*, quando o seu conceito de história da arte passa pelos fenômenos de *regressão*, de *arcaísmos*, de *primitividades* e de *sobrevivências* no sentido warburgiano do termo⁶⁶.

Quando Einstein se refere à obra de Georges Braque afirma: *Le tableau est “primitivisé”, mais cela est nécessaire*, ao que Didi-Huberman acrescenta:

*façon de dire que cela n’est pas suffisant. Braque s’abandonne certes à quelques “régressions au primitivisme” et à des “états hallucinatoires violents”, mais il ne fait pas que s’y abandonner: il construit, il recompose un espace-temps absolument nouveau, et Carl Einstein précise alors qu’il faut parler de ces primitivismes “afin de souligner la complete indépendance de Braque à leur égard”*⁶⁷.

Mais adiante:

(...) l’expérience dont parle Einstein suppose un registre de processus régressifs qui justifient le rôle du “primitivisme” – ou, de façon plus générale, de

⁶⁵Einstein, C. (s.d.). “Politische Anmerkungen”, referido no artigo de Stavrinaki, M. (2011). Apocalypse primitive. Une lecture politique de Negerplastik. In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d’Anthropologie et d’Histoire des Arts (n° 14, 2011, pp. 56-77), p.62, nota 15.

⁶⁶ Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps, histoire de l’art et anachronisme des images*, p. 212.

⁶⁷ Ibidem.

*l'anachronisme – comme cheville dialectique dans l'invention formelle, dans la nouveauté elle-même*⁶⁸.

Georges Didi-Huberman dedica um capítulo do seu livro *Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronism des images* ao pensamento de Carl Einstein, abordando a noção de *primitivo* como um estado sem tempo preciso, sem cronologia, de posicionamento fulcral. Através das representações do passado não ocidental, o *primitivo* promove uma dialética com as representações cubistas, do início do século XX, para a transformação da visão sobre o mundo.

2.1.1. Carl Einstein e *Negerplastik*

Contrariamente a toda a discussão e leitura sobre as obras recolhidas em continentes como a África e a Oceânia⁶⁹ e subsequentes problemáticas levantadas pelo *primitivismo*, surge em 1915 o livro de Carl Einstein, *Negerplastik*⁷⁰, trilhando um caminho oposto à opinião generalizada e etnocêntrica do seu tempo, elevando as peças africanas ao estatuto de obras de arte, afirmando-se como uma visão de referência, que flui a par com a pintura cubista.

No resumo introdutório de *Negerplastik*, faz-se nota:

⁶⁸ Idem, p. 219.

⁶⁹ Embora sejam referenciadas como esculturas de África e da Oceânia, Z.S. Strother apoia a sua proveniência efetiva do Pacífico ou das Filipinas, no seu artigo “À la recherche de l’Afrique dans *Negerplastik* de Carl Einstein”. In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d’Anthropologie et d’Histoire des Arts, n° 14, 2011. Paris: Musée du Quai Branly, p.32, nota 5.

⁷⁰ Einstein, C. (2011 [1915]). *Negerplastik (Escultura Negra)*. Organização Liliane Meffre; tradução Fernando Scheibe, Inês de Araújo. Florianópolis: Ed. da UFSC. Sobre o título, a explicação dos editores: optou-se por publicar o título original de modo a manter a amplitude da designação forjada pelo autor quando justapôs os termos *neger* e *plastik*. O primeiro se refere à negritude de modo genérico, tal como era empregado à época, o segundo termo significa tanto escultura, especificamente, quanto plástica, indicando a realidade concreta e objetiva da forma (nota 1, p. 300).

Analisando artefactos provenientes da África como obras de arte (esculturas, máscaras, tatuagem), os relacionando às tradições socioculturais das quais provêm e ao devir da arte em sentido universal, são discutidas questões referentes à percepção e criação artística, forma e espaço, corpo e sociedade, bem como à história, crítica e teoria da arte.

*Arte da África, escultura, arte moderna*⁷¹.

As ideias desenvolvidas por Carl Einstein, acerca das peças africanas/arte africana, foram influenciadas pelos trabalhos do filósofo e historiador de arte Konrad Fiedler (1841-1895).

Konrad Fiedler substitui a visão mimética do mundo nas representações pictóricas pelos aspectos formais da obra. A obra de arte vive por si só criando as suas próprias regras, tornando-se deste modo uma realidade autossuficiente. O processo criativo é visto como fazendo parte de uma teoria de arte, uma estética preocupada com a produção artística. Por outro lado, o processo criativo resulta não apenas da atividade do cérebro e da visão do artista, mas também do momento em que ele trabalha a tela ou a pedra. Estes argumentos vêm a ser absorvidos pelos movimentos modernistas do início do século XX.

No seu ensaio *Para Julgar Obras de Arte Visual*, de 1876, Konrad Fiedler destaca a importância do ser do artista e de como ele tem uma interpretação muito pessoal do mundo visível. A obra artística é uma representação das atividades mentais e resulta da necessidade interior do artista. Neste trabalho coloca no mesmo plano a arte e a ciência, como campos de investigação necessários à compreensão do mundo. Um outro aspecto abordado é a questão da intuição como inerente ao fazer artístico e forte componente das atividades mentais. As formas artísticas surgem de uma forte necessidade interior do

⁷¹ Einstein, C. (2011 [1915]). *Negerplastik (Escultura Negra)*. L. Meffre (org); F. Scheibe, I. Araújo (trad.), p. 29. Este resumo não se encontra na edição de 1998, pela editora L' Harmattan (Paris).

artista conjugada com a intuição, conduzindo a uma exploração da própria pintura, sem a necessidade de realizações miméticas⁷².

As questões da forma em arte, que tanto interessaram Carl Einstein, foram também debatidas pelo escultor Adolf Hildebrand (1847-1921), na sua obra *O Problema da Forma nas Artes Visuais*, de 1893, onde é defendido que cada criação artística deve ser coerente com a forma que lhe é própria, a partir das operações mentais que estão implícitas na percepção. Hildebrand enfatiza a vista frontal e o escoreço dos trabalhos escultóricos aproximando o volume a uma visão pictórica e é neste contexto que Einstein se revê⁷³.

Outro autor que merece a referência de Einstein é Johann Gottfried Herder. Na sua obra *Plastique* (1778), Herder atribui à escultura a sedução do toque, o que a torna uma realidade viva, por oposição à pintura que se encontrava no domínio do *sonho*, do *romance* e num *sonho de um sonho*⁷⁴.

Estes autores, Fiedler, Hildebrand e Herder revelaram-se decisivos para a interpretação da arte africana por parte de Carl Einstein, pois defendem os aspetos formais da obra de arte.

Carl Einstein pretende, através de *Negerplastik*, fundamentar o modo de construção pictórica cubista, desenvolvida por pintores seus contemporâneos como Picasso e Braque.

⁷² Harrison, C., Wood, P., Gaiger, J., (ed.) (2011[1998]). Aesthetics and historical awareness - introduction. In *Art in theory 1815-1900, an anthology of changing ideas* (pp.681-685), pp. 694-698.

⁷³ Etiembre, Y. (26-03-2008). *L'homme pour qui dieu était un carre blanc. Carl Einstein: le cubism et l'art negre* (2).

⁷⁴ Herder, J. G. (1778). *La Plastique*, referido em Kalinowski, I. (2011). La statue est vivante. Carl Einstein et la plastique. In *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern* (117, pp. 58-73), p. 64. Em 2011, publica-se Herder, J. G. (2011). *Sculpture. Some Observations on Shape and Form from Pygmalion'S Creative Dream*. Chicago: University of Chicago Press.

Para Einstein a obra/ a arte africana é vista como uma manifestação cultural própria sem os preconceitos evolucionistas dos seus contemporâneos. Embora o título do livro contenha a palavra *negrae* no seu interior a palavra *negro* para o indivíduo, poucas referências existem a *primitivo*⁷⁵, assim com não se encontra uma visão de superioridade eurocêntrica, como nos indica:

*Não há, talvez, nenhuma outra arte que o europeu encare com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é negar a própria realidade de “arte” e exprimir a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu por desprezo tal que chega a produzir terminologia depreciativa*⁷⁶.

As análises que se tinham feito até então recaíam sobre o indivíduo africano e não sobre o objeto. Contesta-se a análise antropológica e etnográfica dos objetos africanos para se concentrar numa análise do ponto de vista de criação artística. Para que os objetos africanos sejam inscritos no domínio da obra de arte o foco é a sua análise formal, tendo em conta elementos específicos do espaço e da visão, exprimindo maneiras de ver de acordo com as leis da visão, como afirma: *É precisamente o acordo essencial entre a percepção universal e a realização particular o que produz de fato uma obra de arte*⁷⁷.

Sobre as máscaras, em *Negerplastik*, a mesma análise:

*(...) a expressão singularmente solidificada dos rostos. Essa rigidez nada mais é do que o último grau de intensidade da expressão, liberada de qualquer origem psicológica; ao mesmo tempo, ela permite, sobretudo, a elaboração de uma estrutura clarificada*⁷⁸.

⁷⁵ Einstein, C. (2011 [1915]). *Negerplastik (Escultura Negra)*. L. Meffre (org); F. Scheibe, I. Araújo (trad.). Florianópolis, p. 54: *Como em outras artes ditas primitivas, algumas esculturas negras são singularmente longas e magras.*

⁷⁶ Idem, p. 29.

⁷⁷ Idem, p.34.

⁷⁸ Idem, p.58.

Negerplastik é baseada na ação, como Einstein afirma: *partiremos de fatos e não de sucedâneos, de algo que se revela mais certo do que todo conhecimento possível de ordem etnográfica: as esculturas africanas!*⁷⁹ Esta afirmação elaborada para a leitura das peças de África, de carácter formal, independente de percursos históricos, é focada na obra em si e na qual a distanciação se impõe:

*(...) desde o início ele [o executante] preserva uma distância da obra que é o deus ou seu receptáculo. Seu trabalho é adoração à distância, e, desse modo, a obra é a priori algo independente, mais poderosa do que o executante; ainda mais porque ele emprega toda a sua energia em sua obra e a ela (ele, o inferior) se sacrifica. Por meio de seu trabalho, ele cumpre uma função religiosa. A obra, como a divindade, é livre e destacada de tudo; o artesão, como o adorador, encontra-se a uma distância infinita*⁸⁰.

As esculturas são expostas em ambientes pouco iluminados como afirma: (...) os ídolos são na maior parte das vezes adorados na obscuridade⁸¹, aproximam-se da obra aurática, da aura de Benjamin, cuja (...)principal qualidade (...)é a de ser inaproximável, logo, a de estar votada à separação, à auto-suficiência, à independência da sua forma⁸², como é reencontrado por Didi-Huberman⁸³.

Segundo Didi-Huberman: *Relê-lo [C. Einstein] hoje é reencontrar, para além de toda a pacificação académica, algo como um contato direto com uma parte maldita da história da arte, esta parte na qual o exercício do historiador liberta seus próprios questionamentos, suas próprias exposições ao perigo*⁸⁴.

⁷⁹ Idem, p.33.

⁸⁰ Idem, p.38.

⁸¹ Idem, p. 40.

⁸² Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*, p. 203 e nota 66 como referido em Walter Benjamin, *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*, p. 214.

⁸³ Idem, p. 200.

⁸⁴ Conduro, R. (2011). *Negerplastik* de Carl Einstein, aqui e agora. In L. Meffre (org.), *Einstein, C. (2011 [1915]). Negerplastik (Escultura Negra)*, p. 295, nota 8, como referido em Didi-Huberman, G. (2003). *O*

Didi-Huberman classifica *Negerplastik* como:

(...) o esboço de uma autêntica antropologia da forma (...). Ela leva a cabo com êxito a operação dialética (...), que consiste em articular toda uma série de noções à primeira vista contraditórias e, portanto, em ultrapassar os seus dilemas teóricos correspondentes: desse modo, ela consegue pensar o fechamento da forma (a «concentração plástica», como se refere Carl Einstein) em articulação com a abertura da sua apresentação, ou ainda a formação autónoma do volume em articulação com o trabalho de deformação constantemente efectuado sobre cada um dos elementos representativos⁸⁵.

Pensar na relação do cubismo com a arte africana em termos de primitivismo é não compreender a estratégia de *Negerplastik*: grande parte das esculturas negras são tudo o que desejamos, mas não têm nada de primitivo, declara Carl Einstein em *Negerplastik*. Para ele o primitivismo é um exotismo disfarçado, um romantismo infecundo, um alexandrismo de origem geográfica. A arte negra (na ótica do primitivismo) é o último e inútil recurso do artista por falta de novas ideias. *Negerplastik* não é, segundo Didi-Huberman, um *moderniser l'art africain*⁸⁶, não se trata de uma projeção cubista de Einstein sobre a arte africana. Em *Negerplastik* o cubismo reencontra a arte africana *dans un éclair pour former une constellation*⁸⁷, para retomar a ideia de imagem dialética de W. Benjamin.

Einstein recusa, portanto, para a leitura das esculturas africanas, o ponto de vista positivista e etnográfico. É necessário dispensar o ponto de vista etnográfico e a crença positivista dos dados úteis, cronológicos, geográficos, conferindo às esculturas africanas dois movimentos complementares: o primeiro deu lugar à análise cubista do espaço tridimensional abrindo-o à experiência formal, articulando-o com os elementos

anacronismo fabrica a história: a inatualidade de Carl Einstein. In M. Zielinsky (org.), *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

⁸⁵ Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*, p.202.

⁸⁶ Didi-Hubermann, G. (2000). *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, p.184.

⁸⁷ Idem, p. 185.

antropológicos (ausentes na conceção cubista)⁸⁸; o segundo movimento é ao nível do simbólico, independente de quaisquer interpretação positivista ou iconográfica, a religião não é pensada como um conteúdo que a escultura africana deveria representar; ela é, em si mesma, a dinâmica da forma com que Carl Einstein se autonomiza de uma correlação metafísica. A eficácia simbólica traduz-se pela análise dos compostos puramente visuais como a massa, a concentração plástica, a frontalidade, a desmultiplicação de motivos, o modelado, a leitura da silhueta, a profundidade, a deformação controlada ou a integração do orgânico e do geométrico⁸⁹.

Deste modo, Carl Einstein propõe uma nova maneira de compreender a forma plástica, para além dos cânones tradicionais, procurando *à ouvrir l'explication historique et anthropologique de l'art africain, si ce n'est de l'art en general*⁹⁰.

Georges Didi-Huberman refere, acerca de *Negerplastik*:

*Seul un point de vue dialectique me semble rendre justice à la complexité d'une entreprise inaugurale qui analysait les formes plastiques au nom d'une contre-esthétique, et qui posait les jalons d'un modèle de temporalité assimilable à une contre-histoire de l'art*⁹¹.

Obra fundamental, *Negerplastik*, redigida para uma compreensão dos objetos/escultura africana, provoca momentos de rutura acentuando uma leitura anacrónica, *sem sucedâneos*, propulsora de movimentos dialéticos, refuta a argumentação estética e a historicidade da arte para se centrar na forma, no volume e na massa, na leitura de espaços, sem atribuições simbólicas, mas com carácter religioso. À obra/escultura é atribuído um valor independente da sua localização geográfica e da sua entidade cultural.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Idem, p. 187.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Idem, p. 177.

Negerplastik é fundada numa conceção de história da arte universal onde o *alucinatório* (ou psicograma) e o *tectónico* se alternam numa historicidade dialética. A história da arte ocidental, segundo Carl Einstein, é regida por períodos de primitivismo, de regressão, alternando com períodos de história normativa, de progresso. Nos períodos onde o classicismo é preponderante surge o *primitivo* e o local para equilibrar a história⁹². Sucedem-se as forças da história em oposição:

Tectónico/Construtivo ≠ Alucinatório/Psicológico

Objetivo ≠ Subjetivo

Coletivo ≠ Individual

Negerplastik é, também, uma declaração política, como Stavrinaki expõe:

*Einstein avait beau plaider, en ouvrant son texte, en faveur d'un formalisme universaliste de la vision, qui ne succomberait pas aux speculations occidentales sur les pratiques africaines, il ne faisait que projeter lui-même sur ces statues sa propre vision esthétique, inséparable de sa vision politique*⁹³.

A visão de Carl Einstein era fundar uma história sem nomes, uma história do coletivo, onde o tectónico/ objetivo/ coletivo predominasse perante o alucinatório/subjetivo/individual; uma visão paralela aos seus ideais revolucionários onde é prioritário o interesse do coletivo; uma visão onde a imitação, fosse ela em que campo fosse, incluindo o artístico, resultava de uma atitude passiva, contrária à construção criativa, à tectónica.

Todo este pensamento é estruturado num documento designado por *Manuel de l'art*⁹⁴, que teria correspondido a quatro volumes, no qual Einstein começou a trabalhar a partir

⁹² Stavrinaki, M. (2011a). *Le manuel de l'art: vers une histoire 'tectonique' de l'art*. In *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern*, 117 (pp. 16-24), p. 19.

⁹³ Stavrinaki, M. (2011c). *Le cauchemar et le rêve. Imitations et métamorphoses de l'histoire selon Carl Einstein*. In *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern*, 117 (pp. 35-57), p. 38.

⁹⁴ Einstein, C. (s.d.). *Manuel de l'art*. In Stavrinaki, M. (2011). *Le Manuel de l'art: vers une histoire 'tectonique' de l'art*. In *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern*, 117 (pp. 25-33).

de meados dos anos de 1930, interrompido pela sua intervenção na guerra civil espanhola, ao lado dos anarco-sindicalistas.

2.1.2. Colagem e a imagem dialética em Carl Einstein

Carl Einstein, no livro *Georges Braque* (1934), apresenta a colagem cubista como *la décomposition de “tout préjugé optique”, l’essai de plus audacieux et le plus violent de destruction de la réalité conventionnelle*⁹⁵.

Ainda sobre a colagem, Didi-Huberman desenvolve o pensamento de Carl Einstein, a partir da obra *Georges Braque*:

*Un tableau cubiste, un collage de Braque, sont des champs de forces parce qu’ils offrent l’image dialectique – l’image tout à la fois autonome et irrésolue – du dynamisme meurtrier et de la fixation ankylosante. Parce que dialectique, parce que irrésolue, cette image est donc l’image-symptôme d’un rapport fondamental (anthropologique, métapsychologique) de l’homme au monde*⁹⁶.

A noção de imagem dialética surge, na sequência do conceito mais abrangente de história da arte apresentado por Carl Einstein, e que Didi-Huberman reforça: Einstein conjugava os seus interesses entre a origem e o novo/modernidade de uma forma dialética, equivalente ao que Walter Benjamin chamou de *imagem dialética*, complementando:

(...) entre la passion pour l’avant-garde cubiste et la découverte de la sculpture africaine, dépasse chez Carl Einstein la simple position “primitiviste” et accède à une véritable intuition dialectique – intuition d’où peuvent se

⁹⁵ Didi-Hubermann, G. (2000). *Devant le temps, histoire de l’art et anachronisme des images*, p. 198, nota 105.

⁹⁶ Idem, p. 204.

*redéfinir, je crois, tous les modèles temporels que l'histoire de l'art humaniste utilise traditionnellement*⁹⁷.

Didi-Huberman esclarece a noção de imagem dialética einsteiniana: não se inventam novos objetos históricos a não ser pela criação da colisão - o anacronismo -, do Agora com o Outrora:

*(...) l'anachronisme d'une collision où l'Autrefois se trouve interprété et «lu», c'est-à-dire mis au jour par l'advenue d'un Maintenant résolument nouveau. Et ce Maintenant de l'art africain n'est autre que le cubism (...) le cubisme a été capable de découvrir l'art africain comme objet à part entière de l'histoire de l'art. (...) découvrir l'art africain revenait à créer une brèche décisive dans la notion même de l'histoire de l'art*⁹⁸.

Por consequência, a arte africana permite ao artista europeu repensar a sua própria história, como defende Einstein⁹⁹.

A noção de imagem dialética, que surge através do conhecimento por colagem, pelas colagens cubistas e dadaístas, é partilhada por Carl Einstein e Walter Benjamin, que Didi-Huberman reúne para uma perspectiva diferente do ler/interpretar o mundo das imagens.

A imagem dialética abre um vasto leque de questões, de dinâmicas onde se podem encontrar/associar as palavras/conceitos de decomposição, rejeição da visão positivista da Ótica como ciência; da destruição da realidade convencional; da colagem na sua qualidade de imagem dialética ser um campo de confronto de forças; do inacabado, do sem solução; do anacronismo; da imagem com sintomas opostos; da relação com o modo vivencial das culturas, assim como da prospeção das profundezas do inconsciente.

⁹⁷ Idem, p. 175.

⁹⁸ Idem, pp. 182-183.

⁹⁹ Ibidem.

Todas estas variantes se encontram em jogo num terreno - o da colagem -, que se modifica consoante o olhar do conhecimento e que o Cubismo e o Dadaísmo tornaram possível, a partir do sobressalto e do medo/deslumbramento pela Arte Africana.

2.1.3. Carl Einstein e o mundo dadaísta

Carl Einstein desenvolve o seu pensamento segundo dois eixos principais, a arte e a política. Atribui à arte do seu tempo um poder extraordinário, defendendo o fim da imitação na arte, assim como o fim de uma história imitativa. Ele inscreve a arte e a revolução modernas numa genealogia inédita, transpondo-a para a escultura africana; defende uma pintura alheia/contra os costumes que a corrompem e que reforçam a história¹⁰⁰.

É na sua qualidade de pensador político, numa visão de oposição ao sistema estabelecido que propomos relacionar/interpretar a sua aproximação ao Dadaísmo, às fotomontagens de carácter político dos dadaístas e em especial às fotomontagens de Hannah Höch.

A ligação de Carl Einstein ao movimento Dadaísta ficou registada no Boletim *DADA*, de 6 fevereiro de 1920 (Figura 8), onde o seu nome é mencionado em *Quelques Présidents et Présidentes*, antecedido por: *Vivent les concubines et les concubistes. Tous les membre du Movement DADA sont présidents*¹⁰¹(Figuras 9 e 10), embora não tenha assinado nenhum manifesto, nem se tenha feito membro¹⁰².

¹⁰⁰ Stavrinaki, M. (2011). Apocalypse primitive. Une lecture politique de Negerplastik. In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d'Anthropologie et d'Histoire des Arts (nº 14, 2011, pp. 56-77) pp. 56-57.

¹⁰¹ Bolhetim DADA, 6 de fevereiro de 1920, pp. 1 e 3.

¹⁰² Meffre, L. (2002). *Carl Einstein, 1885-1940: itinéraires d'une pensée moderne*, p. 187.

Liliane Maffre, investigadora da obra de Carl Einstein, informa-nos que o seu romance experimental *Bébuquin ou les dilettants du miracle* (1912), foi considerado pelos dadaístas como um texto precursor que muito influenciou o Dadaísmo¹⁰³.

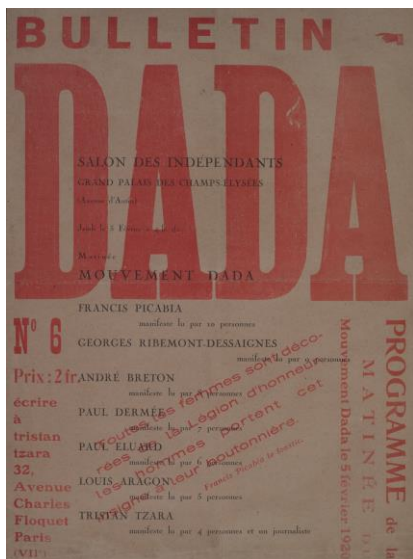


Figura 8. Capa do Boletim DADA, 6 de fevereiro de 1920.

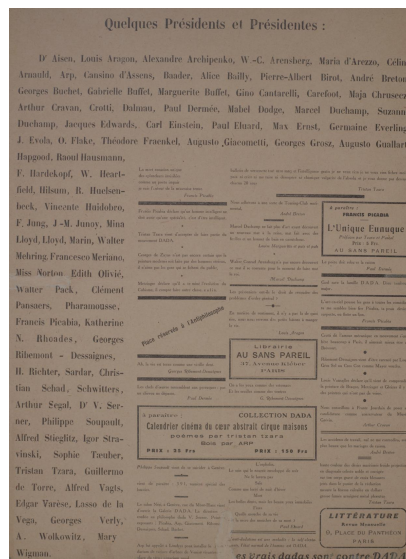


Figura 9. Boletim DADA, 6 de fevereiro de 1920, p. 3.

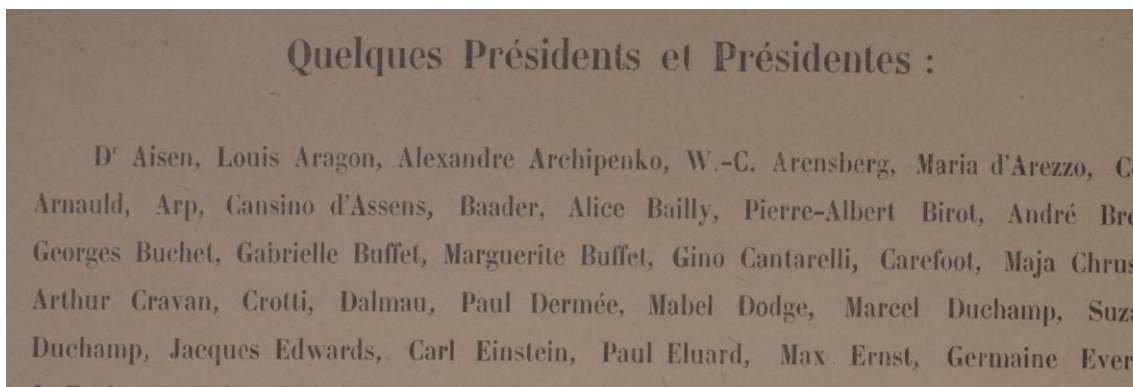


Figura 10. Boletim DADA, 6 de fevereiro de 1920 (ampliação da parte superior da p. 3).

Apresentamos um trecho:

Mi última amante se encontraba en el Jardín de la Curva Simpática. Era un ánfora de Knidos. Perteneecía a una mujer rica, pero ésta no soportaba tenerla

¹⁰³ Meffre, L. (2011). Apresentação. In Einstein, C. (2011 [1915]). *Negerplastik (Escultura Negra)*. L. Meffre (org.); F. Scheibe, I. Araújo (trad.), p.9. Pode encontrar-se Einstein, C. (2000[1912]). *Bébuquin ou les dilettants du miracle*, trad. do alemão por Sabine Wolf. Dijon: Les Presses du Réel.

a su lado porque no podía rivalizar con el ánfora. Ceceaba mucho y se rodeaba de jóvenes estéticos. Para simular ser una mujer cultivada mostraba a los jóvenes el ánfora de Knidos, de modo que los jóvenes siempre comparaban a la mujer con el ánfora desde el punto de vista del arte decorativo. La vasija tenía irremediablemente la forma de una mujer esbelta, así que la mujer salía perdedora de la comparación y su amor por el arte no le resultaba en absoluto ventajoso. A mí, entretanto, la existencia del ánfora me aniquilaba: mis sentidos se aplicaban sobre un registro demasiado abstracto. Busqué durante semanas y semanas a la mujer cuyas proporciones se correspondieran con las del ánfora. Pero por supuesto fue en vano. [...] Llegué a soñar regularmente que me acercaba al ánfora y la destruía. La vasija hizo de mí un clasicista, un estilista dividido en partes simétricas. Entonces lo descubrí: del mismo modo que la idea platónica, la simetría es una calma muerta. Böhm me dijo que debía amputarme una pierna. Aquello era brutal pero cierto, aunque en aquel momento la cuestión aún no estaba clara del todo para mí. La simetría es tan aburrida como la mecánica. Finalmente le pedí que me regalara el ánfora de Knidos, lo cual era una buena solución tanto para la mujer de la casa como para mí. Después de una noche terrible, partí en dos la marmita. Se trataba de un asunto de vida o muerte. Desde entonces me he convertido en romántico.

Carl Einstein, *Bébuquin o los diletantes del milagro*, 1912¹⁰⁴

Este texto, segundo Charles Haxthausen:

Einstein's short novel is the product of a particular moment in the nagging cultural crisis of modernity. Nietzsche had first articulated its principal themes- the death of God, the loss of myth and of a unified culture, the epistemological crisis of faith in the objectivity of science and reason, the resulting nihilism and fragmentation of modern experience. In Bebuquin Einstein, like Nietzsche, at

¹⁰⁴Einstein, C. (2000[1912]). *Bébuquin o los diletantes del milagro* (excerto).

*once offers a diagnosis of the modern malaise and searingly expresses a longing for a cure*¹⁰⁵.

Trata-se de um texto hermético, mas cujo título deixa adivinhar: *Bebuquin* (Bebé + Manequim); o diletantismo como manifestação da fragmentação e da qualidade informe da modernidade e milagre como a transcendência da razão, da ciência e da lógica, um modo de refazer o mundo e a si próprio pela mudança da percepção. Sendo o seu primeiro romance, aos 24 anos, é visto como o alter-ego que cultivará durante toda a sua vida.

É este o texto que iria inspirar Hugo Ball para o seu *theatre des artistes*, que queria iniciar em 1914 e Marx Ernst baseou-se nele para o subtítulo da sua publicação *Die Schammade*, com a frase *dilettantes, révoltez-vous*.

Segundo Liliane Maffre, é através de Hausmann, no *Courrier Dada*, que se confirma a sua influência por entre os dadaístas:

*L'écrivain Carl Einstein, ainsi que Franz Jung s'efforçaient de trouver les moyens d'un langage nouveau pour l'expression d'une connaissance psychique contemporaine. Chez Einstein, par son livre Bébuquin, cette tendance vers un renouveau linguistique concernait avant tout une sorte de sémantique névrotique, et il est indéniable qu'il avait grande influence sur nous tous*¹⁰⁶.

Einstein manteve-se mais próximo do grupo dadaísta de Berlim, acompanhou Franz Jung (1908-1996), que tinha escrito o texto *Das Trottelbuch* (1912), ambos na procura de uma nova linguagem, a nova linguagem que os dadaístas ansiavam.

¹⁰⁵ Haxthausen, C. W. (2005). An optics of fragmentation - on Carl Einstein. In D. Wellbery et al (eds.) (2005) *A new history of german literature* (pp. 688-693), p. 688.

¹⁰⁶ Meffre, L. (2002). *Carl Einstein, 1885-1940: itinéraires d'une pensée moderne*, p. 189.

Segundo Haxthausen, a relação entre Einstein e os dadaístas não era pacífica, pois não compartilhavam a mesma visão quanto à função da arte. Enquanto Einstein defendia que a função social da arte se impunha pela sua forma, os dadaístas, designadamente George Grosz e John Heartfield, propunham: *giving pictures a content that befits the worker's struggle for liberation, that teaches them how to emancipate themselves from the yoke of a thousand years of oppression. Rather, Einstein held that art's social agency lay in its form*¹⁰⁷.

A situação agudizou-se quando George Grosz e John Heartfield apresentaram a fotomontagem *Corrected Picasso, The Happy Life* (1920) (Figura 11), numa brochura para o catálogo da 1ª Feira Internacional Dada, com dedicatória, algo maliciosa, ao *Dr. Karl Einstein*¹⁰⁸.

Sobre esta colagem, *a dadaist portrait*, como é entendida por Uwe Flecker, dando-nos conta de que ela surge, tendo como fundo uma pintura de Picasso, *Tête de jeune fille* (1913). George Grosz e John Heartfield adicionaram oito elementos, fragmentos de textos e de imagens, acompanhando a composição original, fazendo referência à situação política da época e uma imagem masculina, onde a seleção recai no rosto, apresentando apenas parte do rosto com óculos, um observador. Este apontamento, colocado ao centro na parte inferior, é interpretado como uma referência a Carl Einstein que associada à dedicatória *Dr Karl Einstein* (na parte inferior, embora Einstein não possuísse tal grau académico), entender-se-á como uma provocação, sugerindo as relações pouco amistosas entre os dadaístas Grosz e Heartfield e Einstein¹⁰⁹.

Uwe Fletcker acrescenta, acerca desta composição dadaísta:

¹⁰⁷ Haxthausen, C. W. (2003). Bloody serious: two texts by Carl Einstein. In *October Magazine* (105, verão 2003, pp. 105-118), p. 114.

¹⁰⁸ Idem, p. 117.

¹⁰⁹ Fleckner, U. (2005). The real demolished by trenchant objectivity: Carl Einstein and the critical world view of Dada and "Verism". In L. Dickerman, M. S. Witkovsky, (ed.) *The Dada seminars* (pp. 57-82), p. 61.

By dedicating [Grosz e Heartfield] their composition to Einstein, aware of his high regard for cubism, they were drawing attention to what they saw as the essential characteristics of Einstein's aesthetic convictions, namely the unresolved contradiction between his artistic estimation and his criticism of contemporary affairs, between art and rebellion¹¹⁰.

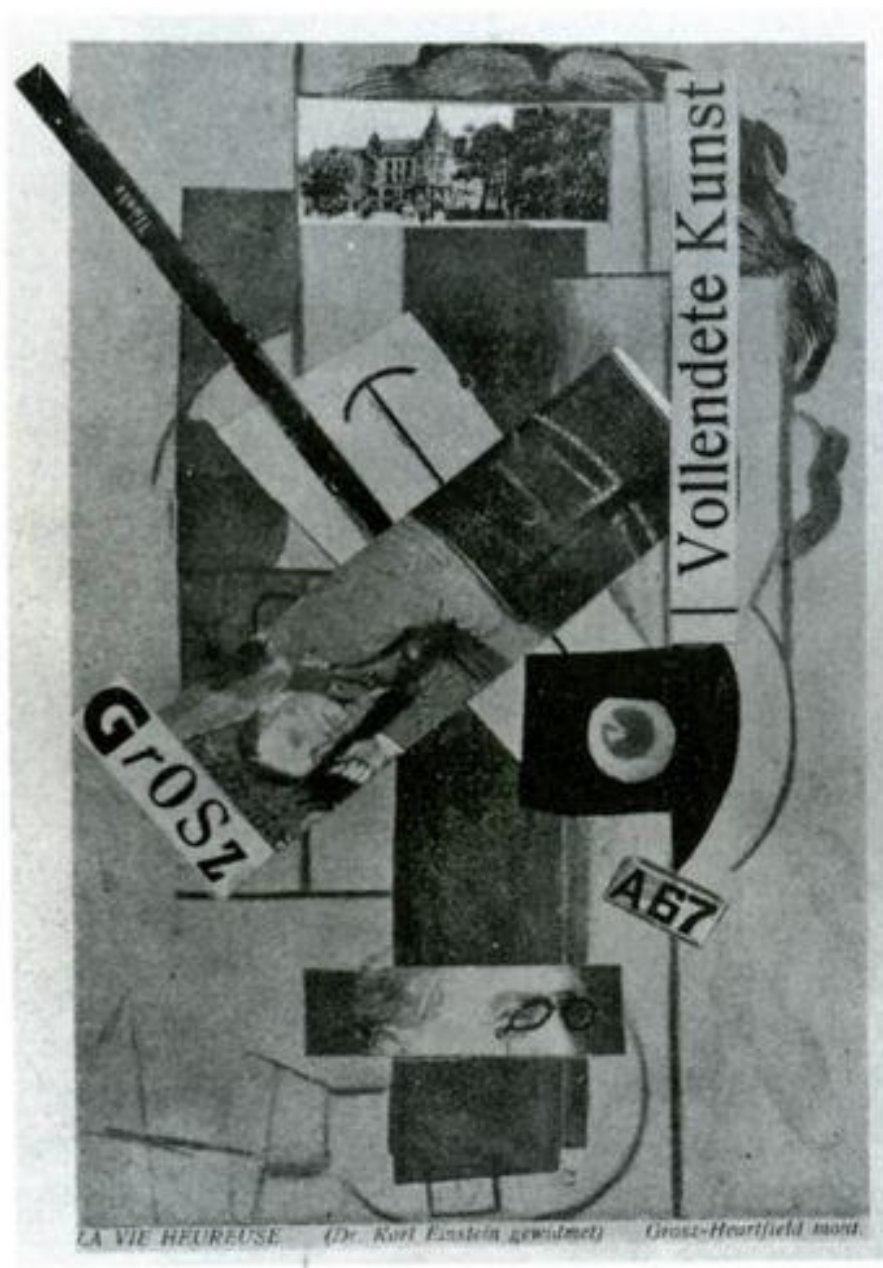


Figura 11. George Grosz, John Heartfield, *Corrected Picasso, The Happy Life (dedicated to Dr Karl Einstein)*, 1920. Reprodução da fotomontagem desaparecida que consta no catálogo da exposição *Dada Fair*, Nova Iorque.

¹¹⁰ Idem, p. 62.

Ainda no mesmo texto, Uwe Fletcher expõe o que Einstein entendia por visão criativa, uma visão do ver como “*total act*” that grants “*totality*” to a picture¹¹¹, oposta a uma visão passiva que dá continuidade/prolonga o passado, a memória e a tradição, conduzindo aquela a uma revolução através da arte.

Enquanto os dadaístas se dirigiam para um período denominado de verismo, partilhado por Carl Einstein, ele, no entanto, afastava-se, continuando/afirmando o seu estudo das obras cubistas.

2.1.3.1. Carl Einstein e a obra do dadaísta Rudolf Schlichter

Rudolf Schlichter (1890-1955) estudou na L'École des Arts et Métiers à Stuttgart entre 1907 a 1910 e na Académie des Beaux Arts de Karlsruhe até 1916. Em 1919, instala-se em Berlim onde expõe com o grupo *Noembergruppe*. Envolve-se com os Dadaístas berlineses, expondo oito trabalhos na 1ª Feira Internacional Dada, no verão de 1920. Em 1924 cria em conjunto com John Heartfield e George Grosz, o *Roten Gruppe* e colabora em vários jornais satíricos como *Der Gegner*, *Der Knüppel* e *Die rote Fahne*, dando conta da capital prussiana através de uma visão satírica e irónica. Em 1925, participa na exposição da Nova Objetividade, organizada pela Kunsthalle de Mannheim. Em 1928 Schlichter faz parte da Associação dos Artistas Revolucionários (A.S.S.O.). Em 1937, dezassete das suas obras são confiscadas pelos nazis e outras incluem a exposição dedicada à Arte Degenerada¹¹².

A sua ligação a Carl Einstein é mencionada por este, em 1920: *Ce génie vériste a cherché avec Dix, Grosz et Scholz à mettre au jour le chaos, le vrai visage de son époque*¹¹³.

¹¹¹ Idem, p. 63.

¹¹² Rudolf Schlichter. In *Dictionnaire de la peinture*, Encyclopédia Larrousse.

¹¹³ Ibidem.

Carl Einstein escreve um artigo sobre a colagem de Rudolf Schlichter *Phänomen-Werke* (1920) (associação entre fotomontagem, guache, aguarela e tecido) (Figura 12), na revista *Das Kunstblatt* (vol.4, 1920, pp.105-108), exposta inicialmente na galeria Otto Burchard e posteriormente na 1ª Feira Internacional Dada¹¹⁴. Inicia com uma crítica acutilante à arte do seu tempo, igualando a linha de discurso do ensaio *Sur l'art primitif*, do ano anterior, apontando a questão dos europeus mediadores, da gente de segunda mão, da falta de imediatidade/immediatez e da situação da pintura: *In Western Europe painting has purpose only when it is oriented toward the destruction of art*¹¹⁵. O texto continua numa crítica aos expressionistas alemães, partilhada também pelos dadaístas. Apenas Georges Braque, André Derain e Pablo Picasso são *actually initiated formulas for a new relation to space*¹¹⁶.



Figura 12. Rudolf Schlichter, *Phänomen-Werke*, 1920. Colagem, 61,7x46,4 cm.

¹¹⁴ Fleckner, U. (2005). The real demolished by trenchant objectivity: Carl Einstein and the critical world view of Dada and “Verism”. In L. Dickerman, M. S. Witkovsky, (ed.) *The Dada seminars* (pp. 57-82), p. 65.

¹¹⁵ Haxthausen, C. W. (2003). Bloody serious: two texts by Carl Einstein. In *October Magazine* (105, verão 2003, pp. 105-118), p. 115.

¹¹⁶ Ibidem.

O texto, embora seja pouco desenvolvido, é o único texto de Carl Einstein dedicado à colagem:

In his [Schlichter's] studio there is a picture of a cocotte. Hair is represented by hair, fabric by fabric. The background is pasted on: buildings from magazine, etc... Associations conjured up in the mind, distinctive features of the motif are pasted into the picture. The painter makes use of ready-formed elements of mechanical life... There is no doubt about what this shows: one has grown tired of the old media; they appear too weak; and then there are doubts about painting; one recognizes that painting and its means are at an end¹¹⁷.

Carl Einstein criava assim um dos pontos de encontro com os dadaístas Raoul Hausmann e Wieland Herzfelde, considerando a pintura como obsoleta, como um médium incapaz de fazer justiça à realidade moderna, irremediavelmente comprometida com a cultura burguesa, reafirmando como processos modernos a fotografia, a fotomontagem e o filme¹¹⁸.

Maria Stavrinaki dá igualmente nota do texto de Einstein (1920), consagrado ao dadaísta Rudolf Schlichter, onde demonstra a sua aproximação à revolução dadaísta: *la seule raison d'être de la peinture en Occident était sa propre destruction*¹¹⁹.

Uwe Fleckner, em 2005, menciona esta colagem, através da crítica de Einstein, onde este profere:

¹¹⁷ Einstein, C. (s.d.). *Werke 2*, p. 59, referido em Haxthausen, C. W. (2003). Bloody serious: two texts by Carl Einstein. In *October Magazine* (105, verão 2003, pp. 105-118), p. 116, nota 56.

¹¹⁸ Haxthausen, C. W. (2003). Bloody serious: two texts by Carl Einstein. In *October Magazine* (105, verão 2003, pp. 105-118), p. 116.

¹¹⁹ Einstein, C. (1920). "Rudolf Schlichter". In *Das Kunstblatt*, vol. 4, 1920, p. 105-108, referido em Stavrinaki, M. (2011b). Un bref éclat du temps. L'absolue synchronie de l'art et de la révolution russes selon Carl Einstein. In *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern*, 117 (pp. 4-11), p. 7, nota 7.

places his critical skills in the service of a concrete assesment of a specific dadaist work of art". His high opinion of the collage is shown by the art-historical context he provides. He compares the piece to cubist works and traces Schlichter's and Picasso's use of collaged as well as painted inserts to the same aesthetic principles¹²⁰.

Comparando esta obra com as de Picasso, do período anterior à guerra, onde a pintura de objetos se aproximava de fotografias a cores, cortadas sobre superfícies planas, desenvolvendo uma aproximação fragmentada da realidade¹²¹, acrescenta:

Although Schlichter's collages were not, in fact, inspired by cubist works, Einstein's assesment of the aesthetic role that the spoils of everyday reality can play in a work of art is nonetheless extremely instrutive. They draw the viewer's attention to art's grasp on reality, encouraging so much skepticism about established pictoral conventions that these are completely rejected¹²².

Reafirmando o texto de Einstein, *The end of painting and its methods is acknowledged*¹²³, Fleckner acrescenta, ainda, que este texto sobre Schlichter poderia ter sido um favor prestado ao artista, mas que não deixa de ser uma contribuição histórica, visto ser Einstein ser um dos primeiro autores a usar nele o termo “verismo” nos anos de 1920¹²⁴.

Na tentativa de criar uma terminologia mais precisa e novas direções para a arte dos anos 20, oposta ao expressionismo alemão, Einstein retoma os postulados da arte anterior à I Guerra Mundial:

¹²⁰ Fleckner, U. (2005). The real demolished by trenchant objectivity: Carl Einstein and the critical world view of Dada and “Verism”. In L. Dickerman, M. S. Witkovsky, (ed.) *The Dada seminars* (pp. 57-82), p. 66.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

(...) he uses adjectives like “representational”, “realistic”, or “veristic” in reference to the would-be objective approach to the natural model. Here it is crucial that Einstein’s variation on a conceptual theme is accompanied by a purposefully graduated differentiation of aesthetic categories: “realism” is understood as a generic concept indicating a more natural way of dealing with reality, especially with space, while “verism” stands for a critical approach to the motif and the social truth it expresses. In 1926 Einstein writes that the verism of German artists grew out of dadaism and determines the real to be “grotesque”, to be “caricature itself”. Both realism and verism are conceived as categories of creation, not of imitation¹²⁵.

U. Fleckner considera que a análise feita por Einstein à obra *Phänomen-Werke*, de Rudolf Schlichter is thus identified as a pivotal work, where a “veristic” conception of pictorial space is filled with absurd, “dadaist” fragments of reality. (...) Einstein’s insights into Schlichter’s hybrid grasp of reality help us understand other works as well (...)¹²⁶.

Num texto mais recente, Uwe Fleckner, em 2012, aborda a colagem de Rudolf Schlichter, *Phänomen-Werke*, alegando a contribuição de Carl Einstein para com a análise crítica do movimento dadaísta, com o texto sobre a obra mencionada anteriormente, assim como textos sobre as obras de Otto Dix e de George Grosz:

Para ele [Einstein], estes artistas contribuíram para o desmoroamento da arte da sociedade burguesa, praticando a pintura como se fosse uma guerra civil; uma atitude que não era somente de natureza temática, determinando por isso a estratégia artística das suas obras. O facto destes artistas terem “destruído o real mediante uma concisa objectividade”, tal como o formulou em 1923 num artigo sobre Otto Dix, aumentava o interesse dos seus trabalhos, e isto para um crítico de arte cujo propósito predominante, nos anos vinte, era o de investigar a fundo as novas formas expressivas das vanguardas: “Dix

¹²⁵Idem, p. 67.

¹²⁶ Ibidem.

chega a esta época, que é uma paródia de si própria, decidido e tecnicamente bem instalado na sua dilatadabarriga, extrai dela confissões de uma malvada vileza e expõe de forma franca as suas gentes, cujas faces quebradas fazem grotescas caretas”¹²⁷. Em sua opinião, as possibilidades de denúncia artística proporcionam ao dadaísmo, e sobretudo ao verismo derivado dele, um papel histórico que mantém uma relação complementar com a transformação estética da mundividência cubista¹²⁸.

Carl Einstein partilhava com os Dadaístas a ideia do fim da Pintura, pois ela não correspondia aos tempos da era mecânica em que viviam. Participou nas suas dinâmicas culturais e artísticas, sendo considerado um dos mentores do Dadaísmo berlinense, onde a sua escrita de cisão com o pensamento seu contemporâneo, serviu os propósitos dadaístas.

A visão política de Carl Einstein foi motivo de afastamento entre ele e os dadaístas, visto que Einstein punha fim ao individual, em favor do coletivo. Outro aspeto de discórdia entre ambos era sobre a função social da arte: para Einstein a arte impunha-se pela forma, enquanto os dadaístas viam a arte ao serviço da luta dos trabalhadores.

2.2. O Primitivismo/ Híbridez em Aby Warburg

Se o pensamento de Carl Einstein se encontrava a par do de Walter Benjamin na visão do mundo, também estabeleceu contato com o pensamento de Aby Warburg (Figura 13).

Quais teriam sido os factos que decorreram entre os anos 10 e 30 do século XX, para que a fragmentação do discurso, a aproximação de novas culturas, de novos interesses,

¹²⁷ Einstein, C. (1923). Otto Dix. In *Das Kunstblatt*, VII/1923, p. 97-102, p. 97; id. *Werke*. 1919-1928 (editado por Hermann Haarmann & Klaus Siebenhaar), Berlim, 1996 (Berliner Ausgabe, tomo 2), p. 342, referido em Fleckner U. (2012). Revolta contra a morte: o percurso intelectual de Carl Einstein para o surrealismo. In *Revista Caleidoscópio* (nº 11/12, 2012 pp. 89-117), p. 96, nota 13.

¹²⁸Fleckner, U. (2012). Revolta contra a morte: o percurso intelectual de Carl Einstein para o surrealismo. In *Revista Caleidoscópio* (nº 11/12, 2012 pp. 89-117), pp. 95-96.

novos raciocínios, novas maneiras de ver e recomposição do mundo, abrissem uma tão grande brecha com o sistema estabelecido com Carl Einstein, Walter Benjamin, Aby Warburg, cubistas e dadaístas?



Figura 13. Aby Warburg (1866-1929).

Segundo António Guerreiro¹²⁹, esta época era caracterizada por uma exaltação do pessimismo intelectual, pela premonição da catástrofe, do pensamento por catástrofe, ideias, entre outras, defendidas por Oswald Spengler (1880-1936) com a obra *Declínio do Ocidente* (1918), como uma teoria biológica da cultura.

Para estabelecer a relação entre Carl Einstein e a Biblioteca Warburg, na Alemanha, mais precisamente com Fritz Saxl, discípulo de Aby Warburg, partimos do artigo *Microcosme et macrocosme, entre l'académie et l'avant-garde. Notes sur la correspondance éditoriale de Carl Einstein (Documents) et Fritz Saxl (bibliothèque Warburg)* de Spyros Papapetros. Da análise da correspondência entre Einstein e Saxl acerca da publicação por parte deste último na revista *Documents*, Papapetros estabelece um paralelismo entre estas duas linhas de pensamento contemporâneas: *les deux institutions communiquèrent à travers une série de constellations opiques*.¹³⁰ No que diz respeito às imagens da Biblioteca Warburg, com Aby Warburg e Fritz Saxl, no

¹²⁹ Guerreiro, A. (2012). Seminário *Aby Warburg-Imagem, Memória e Cultura*.

¹³⁰ Papapetros, S. (2011). *Microcosme et macrocosme, entre l'académie et l'avant-garde. Notes sur la correspondance éditoriale de Carl Einstein (Documents) et Fritz Saxl (bibliothèque Warburg)*. In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d'Anthropologie et d'Histoire des Arts (nº 14, 2011 pp.122-143), p. 132.

projeto do atlas da memória *Mnemosyne*, e às imagens díspares, publicadas em *Documents*, revelando uma semelhança na sua organização metodológica.

Mesmo com esta semelhança elas revelam uma diferença:

*Chez Warburg, les constellations d'images sont structurées par le principe d'une continuité iconographique fondamentale: un méta-lien caché et tortueux relie deux figures dissemblables à une origine commune et oriente le tracé de leur variation ultérieure, par exemple l'image de la nymphe ou les expressions variées de la formule de pathos. Dans Documents, cette continuité est abandonnée au profit d'une série de ressemblances pseudomorphiques qui riment visuellement mais ne possèdent pas d'affinité essentielle de sens*¹³¹.

Em 1999, Giorgio Agamben apresenta a noção de *Pathosformel* de Warburg:

*A concept such as Pathosformel, which designates an indissoluble intertwining of an emotional charge and an iconographic formula in which it is impossible to distinguish between form and content, suffices to demonstrate that Warburg's thought cannot in any sense be interpreted in terms of such inauthentic oppositions as those between form and content and between the history of styles and the history of culture*¹³².

Em *Nymphae*, de 2004, Giorgio Agamben mostra que a concepção warburguiana da imagem como *Pathosformel* é um híbrido *de matéria e de forma, de criação e de performance, de singularidade inaugural e de repetição*¹³³.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Agamben, G. (1999). Aby Warburg and the Nameless Science. In *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, p. 90.

¹³³ Guerreiro, A. (2012). Seminário *Aby Warburg-Imagem, Memória e Cultura*, p. 7, com referência ao ensaio de Giorgio Agamben, *Nymphae*. In *Revista Aut Aut*, 321/322, maio-agosto de 2004. Milão: Editora Il Saggiatore, p. 56.

É neste modo de leitura de imagens *Pathosformel* e da relação entre elas, que vamos encontrar o processo criativo de colagem e de fotomontagem, num associar formas/símbolos/signos e materiais distintos que dialogam entre si, e é esse mesmo diálogo que atribuímos à pintura cultural híbrida, que exporemos mais adiante.

Segundo Papapetros, acerca de dois artigos de George Bataille na revista *Documents*, “*Le Chevalacadémique*” (1929) e “*Le bas matérialisme et la gnose*” (1930), onde Einstein também colaborava, referem a hibridez: *la corruption d’une forme académique auparavant idéalisée, telle que le cheval ou la figure humaine, en une créature grotesque qui ressemble à une «araignée» un «hippopotame» ou un humain «à tête d’oiseau»*¹³⁴. Acrescenta ainda, que estes atavismos formais não eram desconhecidos do círculo de Warburg. Estes se interessavam pela mistura de animais e humanos e de outros monstros da iconografia egípcia, da Idade Média, da Renascença e dos países do Norte:

*Warburg et Saxl firent également souvent référence au concept d’ «evolution régressive» une forme fluctuante de progrès décrite pour la première fois par Charles Darwin (...). Selon ces théories, aucun organisme ne peut évoluer sans régresser. La régression, l’atrophie et la déformation sont des étapes nécessaires à l’évolution de l’homme et une composante permanente de ses habitudes socioculturelles: pour gagner, tous les organismes ont d’abord besoin de perdre*¹³⁵.

Será que esta evolução regressiva se poderá aplicar à procura, na arte africana, por parte de Einstein, para dela fazer defesa do cubismo?

¹³⁴ Papapetros, S. (2011). Microcosme et macrocosme, entre l’académie et l’avant-garde. Notes sur la correspondance éditoriale de Carl Einstein (*Documents*) et Fritz Saxl (bibliothèque Warburg). In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d’Anthropologie et d’Histoire des Arts (nº 14, 2011 pp.122-143), p. 141.

¹³⁵ Idem, pp. 141-142, nota 44.

Se as preocupações acerca de uma leitura anacrónica das imagens residiam em Einstein e Warburg, também a noção do híbrido lhes era familiar.

Ao estabelecer a ligação entre Einstein e Warburg, e no que Warburg entendia pela contaminação de imagens, resultante da sua aproximação/admiração pelas culturas dos índios americanos, da qual resultou a sua conferência *O Ritual da Serpente* (1923), e que através delas colocou um novo paradigma à arte e à cultura ocidentais.

Le moderne Prométhée et le moderne Icare, Franklin et les frères Wright, qui ont inventé le ballon dirigeable, sont les destructeurs fatidiques de la notion de distance, destruction qui menace de reconduire la planète au chaos.

*Le télégramme et le téléphone détruisent le cosmos. La pensée mythique et la pensée symbolique, en luttant pour donner une dimension spirituelle à la relation de l'homme à son environnement, ont fait de l'espace une zone de contemplation ou de pensée, espace que la communication électrique instantanée anéantit*¹³⁶.

Warburg encontra nos Índios *Pueblos*, no Novo México, Estados Unidos da América, nos rituais primitivos, matéria e material de reflexão para a sua tese contra a era tecnológica, contra *une civilisation qui rompait avec le paganisme*¹³⁷, numa aposta para a leitura da sobrevivência das imagens, numa verificação de imagens que se repetem ao longo da história da cultura ocidental.

Pelo apresentado anteriormente, verifica-se a necessidade de Carl Einstein transpor para a cultura ocidental a cultura africana, a arte africana, e a necessidade de Aby Warburg divulgar a cultura/arte dos índios da América do Norte, deve-se ao facto de existir em nós, a necessidade de algo que se encontra adormecido. Utilizando as palavras de David Pan: *The primitive does not designate something foreign but familiar, thought perhaps repressed*¹³⁸.

¹³⁶Warburg, A. (2003). *Le rituel du serpent*, p. 133.

¹³⁷ Idem, pp.132-133.

¹³⁸Pan, D. (2001). *Primitive renaissance: rethinking german expressionism*, p. 4.

2.3. *Primitivismo*: do modernismo à contemporaneidade.

Da vasta e prolífica literatura acerca do *primitivismo* na arte moderna e sobre as artes não ocidentais apontaremos algumas das obras/ensaios que consideramos indispensáveis para clarificar os diferentes pontos de vista acerca desta temática.

Nos Estados Unidos da América, surge a obra de Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (1938), obra basilar sobre a matéria, referida por vários autores, de entendimento etnocêntrico, apaziguadora e mais consensual, refere o aparecimento em primeiro lugar das peças vindas da Oceânia e só posteriormente as peças africanas, dando origem, no terceiro quarto do século XIX a importantes coleções localizadas em Berlim, Londres, Roma, Leipzig e Dresden.

Goldwater afirma que o interesse pelo *primitivo* remonta ao século XIX, considerando que a sua redescoberta pelos artistas de inícios do século XX não foi assim tão surpreendente como genericamente se supõe¹³⁹.

Na publicação posterior da mesma obra (1986), aparecem notas datadas de Dezembro de 1965, onde Goldwater acrescenta que as artes dos *povos primitivos* alargaram o nosso conceito do que é a arte, indicaram as diferentes formas que pode assumir, os diferentes papéis que pode representar, e os muitos e ambíguos sentidos que pode encarnar¹⁴⁰.

E, acrescenta:

¹³⁹ Goldwater, R. (1986[1938]). *Primitivism in modern art*, p. 3: *The artistic interest of the twentieth century in the productions of primitive peoples was neither as unexpected nor as sudden as is generally supposed. Its preparation goes well back into the nineteenth century, as the history of ethnology and the subsequent outline of the parallel interest within the history of art will show.* Este parágrafo acaba com a nota 1, que refere a existência, em território inglês, de peças do Benin (1897), e exemplos isolados desde o século XVI. Também citado em Perry, G. (1993). *Primitivism and the “Modern”*. In C. Harrison, F. Frascina, G. Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction: the early twentieth century* (pp. 3-83), p. 3.

¹⁴⁰ Idem, p. xvii. Tradução livre do texto.

*Primitive art has thus had a profound effect. Clearly, however, both the social purposes and the aesthetic achievements of primitive art – its forms and its functions – are widely different from those of modern art. The primitivist impulse in modern art is deep and widespread, and contact with the “ethnological arts” only furnishes one of the occasions for its expression.*¹⁴¹

Em Paris nasce o Museu de Etnografia do Trocadéro, em 1878 (Figura 14), dando origem ao Museu do Homem entre 1937-1939.



Figura 14. Sala da Oceânia, *Musée d'Ethnographie, Palais do Trocadéro*, Paris, 1895. Panóplia de armas e modelos representando habitantes da Nova Caledónia ou Novas-Hébridas, atual Vanuatu.

Foi a partir dos museus etnográficos na Europa que se desenvolveram os valores estéticos pela *arte primitiva*. Estas *artes primitivas* perdem as suas funções como documentação das culturas primitivas contemporâneas, tornando-se artes do passado. As artes dos povos *primitivos* são analisadas à luz da antropologia e da etnografia; refere-se o estímulo *exótico* que predomina sobre o *primitivo*.

Goldwater denomina de *Primitivismo Romântico*, a experiência de Gauguin e da escola de Pont-Aven, o contacto com as comunidades locais e a reação contra a civilização, a

¹⁴¹ Ibidem.

falta de clareza entre o ser *naïve* e o *primitivo*, a identificação do *primitivo* na Europa, a simplificação dos significados formais e as teorias simbolistas.

Enquanto que para os Fauve, segundo Goldwater, a descoberta da escultura africana suscitou o interesse pela harmonia física com a natureza. O grupo alemão expressionista Die Brücke é denominado de *Primitivismo Emocional*. O grupo de Blaue Reiter apresenta influências da arte medieval, *primitiva* e popular. A influência da escultura *primitiva* em Picasso é apresentada como *Primitivismo Intelectual*. A arte abstrata encontra-se também nesta obra através da procura de formas básicas, e onde se denominam de *primitivos* os elementos básicos do cubismo, do purismo e do construtivismo.

Em 1984, surge a exposição “*Primitivism*” in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com a curadoria de William Rubin e Kirk Varnedoe (Figura 15), que vai reacender todas as polémicas/questões sobre o *primitivo* e o *primitivismo* da arte moderna. Como texto de introdução à exposição, afirma-se que o *primitivismo* é um aspeto da história da arte moderna, não da arte tribal. A exposição teve como objetivo compreender as esculturas *primitivas* no contexto do ocidente, no qual os artistas modernos as descobriram¹⁴². No catálogo da exposição são analisados, à luz do *primitivismo* obras de Gauguin, dos Fauves, de Picasso, de Brancusi, dos Expressionistas Alemães, de Lipchitz, de Modigliani, de Klee, de Giacometti, de Henri Moore, dos surrealistas e dos pintores do Expressionismo Abstrato¹⁴³.

¹⁴² Brenson, M. (1984). Gallery view; discovering the heart of modernism. In *The New York Times*, 28 de outubro de 1984. No *The New York Times* de 28 de Outubro de 1984, pode ler-se: *Primitivism is an aspect of the history of modern art, not of tribal art*, tendo a exposição como objectivo *understand the Primitive sculptures in terms of the Western context in which modern artists “discovered” them*.

¹⁴³ Acerca desta exposição, referimos Ribeiro, D. M. A. C. (2009). *Jogar as Negras. Contribuição para a discussão do(s) Primitivismo(s) na Arte Portuguesa*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

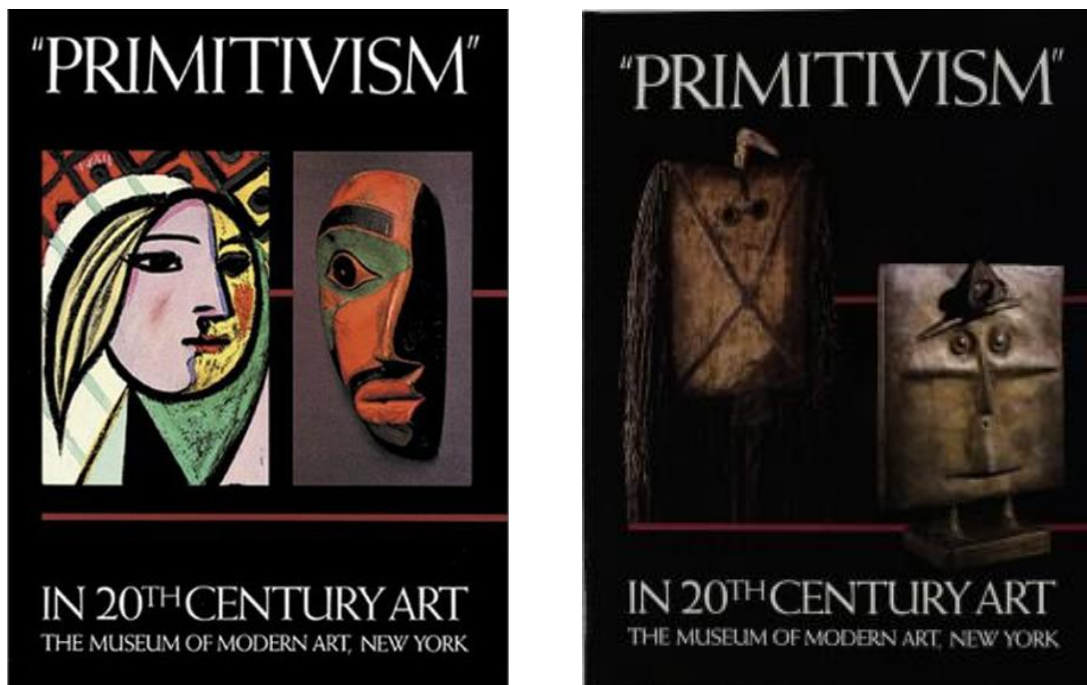


Figura 15. Capa dos dois volumes do catálogo da exposição “*Primitivism*” in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova Iorque, 1984.

William Rubin pronuncia, do seguinte modo, as expectativas da exposição:

It would be disingenuous, nevertheless, to pretend that in proposing our exhibition I did not feel fairly certain that it would result in a significant correction of the received history of modern art, and draw to the attention of that art's very large public some unfamiliar but particularly relevant masterpieces from other cultures.

(...)

In the realm of my hopes, however, there is something less explicit, more difficult to verbalize. It is that the particular confrontation involved in our exhibition will not only help us better to understand our art, but in a very unique way, our humanity – if that is not saying the same thing¹⁴⁴.

Numa posição crítica, Lucy Lippard considera esta exposição, uma exposição controversa, porque William Rubin:

¹⁴⁴Rubin, W. (1984). Modernist primitivism. In J. Flam, M. Deutch (ed.) (2003). *Primitivism and twentieth century art: a documentary history* (pp. 315-334), p. 328-329.

declared that the term “primitivism” is simply part of modern art, owned by those who name its components, and was not meant to reflect on the original cultures from which the West borrows. His exhibition included no current art by “high artists” from Africa, Melanesia, or Native America, who were presumably not ‘primitive’ enough. A single African American modernist – Martin Puryear – appeared in the contemporary section. Romare Bearden, the dean of african American modernists and then at the height of his career, was in the show but excluded from the “contemporary” section¹⁴⁵.

Lippard aponta a ausência de *Latinos* ou *Asians*, assim como objetos *cross-cultural* or “*transitional*”, que foram considerados impuros e os quais nós associamos a produtos/obras híbridos.

Como uma das notas finais, Diniz Cayolla Ribeiro, na sua tese de doutoramento, apresenta:

Em 1984, William Rubin e Kirk Varnedoe organizaram no MoMA uma ambiciosa exposição sobre o primitivismo na arte mostrando que as artes “primitivas” tinham tido uma considerável influência nas artes ocidentais do século XX e que havia diversas “afinidades” entre estes dois tipos (aparentemente tão) distintos de arte. Para organizarem esta exposição, os dois curadores partiram de duas premissas fundamentais. Em primeiro lugar, associaram o primitivismo a influências da arte “tribal”; em segundo lugar, alicerçaram a sua narrativa na dicotomia “primitivo-civilizado” de matriz colonial, em que o primeiro termo aparecia como o polo negativo e o segundo termo como o polo positivo, e introduziram nesta história o artista moderno, no papel do herói, civilizacional e emancipador, “lutando” ao lado dos

¹⁴⁵Lippard, L. (1990). Naming. In J. Flam, M. Deutch (ed.) (2003). *Primitivism and twentieth –century art: a documentary history* (pp. 402-408), pp. 405-406.

*oprimidos contra os mais fortes, em prol do reconhecimento das artes dos “Outros”*¹⁴⁶.

Data de 1989 a exposição *Magiciens de la Terre*, comissariada por Jean-Hubert Martin, para o Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris (Figura 16), com obras de John Baldessari, Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Alfredo Jaar, Shirazeh Houshiary, Anselm Kiefer, Richard Long, Rebecca Horn, Mario Merz, Claes Oldenburg, Sigmar Polke, entre outros.



Figura 16. Instalação de Huang Yongping e capa do catálogo da exposição *Magiciens de la Terre*, Centre George Pompidou, Paris, 1989.

Esta exposição resultou do convite a artistas de vanguarda com interesses por outras culturas e a artistas não ocidentais/oriundos de outras culturas que correspondessem aos critérios de originalidade e de criatividade. Com esta exposição defendeu-se a ideia de que era necessário apresentar a criação no domínio das artes plásticas do mundo inteiro e refletir sobre a prática artística nos vários continentes, não somente do ponto de vista

¹⁴⁶Ribeiro, D. M. A. C. (2009). *Jogar as negras. Contribuição para a discussão do(s) primitivismo(s) na arte em Portugal*. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes, Universidade do Porto, p. 304.

ocidental, estabelecendo um diálogo entre culturas, um diálogo entre artistas de diferentes culturas¹⁴⁷.

Segundo Lucy Lippard, a exposição *Magiciens de la Terre*, é uma:

*extravaganza of current “global” art (...) focused on the present, and on one level far less elitist and arrogantly ethnocentric than the MoMA show, it featured shamans, popular artists, sign painters, ritual ground painters, and what-have-you from all over the Third World, while all but one of the U.S. participants were white. Of the one hundred artists in the show, only ten were women and only five of them came from the Third World*¹⁴⁸.

Esta autora faz ainda referência à 2ª Bienal de Havana, em 1986, onde se encontravam expostas obras de autores não ocidentais, do dito *Terceiro Mundo*, escolhidos pelas suas próprias comunidades artísticas. Acrescenta que uma das funções da exposição *Magiciens de la Terre* foi dar visibilidade à arte do *Terceiro Mundo* e a artistas de contextos não artísticos. Por questões levantadas pelo termo *primitivismo* esta exposição focou-se na designação de *arte étnica*, manifestando a autora uma visão algo rácica da comunidade artística perante os autores das periferias.

Em 1990, Marianna Torgonick publica a obra *Gonne Primitif: savage intellects, modern lives*, onde destaca o ponto de vista ocidental (Europa e Estados Unidos da América) sobre a problemática do *primitivismo* e o modo como ele é manipulado:

The real secret of the primitive in this century has often been the same secret has always: the primitive can be – has been, will be(?) - whatever Euro - Americans want it to be. It tells us what we want it to tell us. We decide

¹⁴⁷ Documentação recolhida na *Homepage* da exposição *Magiciens de la Terre*, em “Contexte-Contexte politique de l’exposition”, assim como a entrevista a Jean-Hubert Martin: “Unmanifeste” por Michel Nuridsany, datada de 24 de maio de 1989.

¹⁴⁸Lippard, L. (1990). Naming. In J. Flam, M. Deutch (ed.) (2003). *Primitivism and twentieth – century art: a documentary history* (pp. 402-408), p. 406.

*whether what we have heard is a golden confidence or a nasty bit of scandalmongering*¹⁴⁹.

Em 1993, Gill Perry, Francis Frascina e Charles Harrison editam a obra *Primitivism, Cubism, Abstraction: the early twentieth century*, recuperando o livro do historiador de arte Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, de 1938. Gill Perry no seu ensaio *O Primitivo e o Moderno* identifica o encontro com o *primitivismo* como uma das características do período moderno, opondo-se aos processos de modernização, no que diz respeito à industrialização e à urbanização da sociedade capitalista ocidental.

Referenciam-se nesta obra autores como Picasso (Figuras 17 e 18) e Gauguin, numa absorção e aplicação de processos pictóricos, imbuídos de uma expressão/expressividade, onde são utilizados os termos *puro* e *direto*.



Figura 17. Picasso no seu estúdio no Bateau-Lavoir, Paris, 1908.

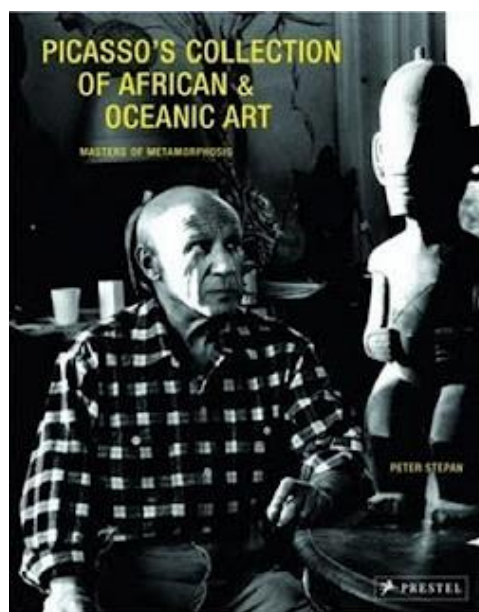


Figura 18. Coleção de Picasso de arte de África e da Oceânia.

A obra *Les Femmes d'Alger* (Figura 19), considerada a obra canónica do *primitivismo* moderno é mencionada como um *primitivismo intuitivo*, com influências

¹⁴⁹Torgonick, M. (1990). *Gonne primitif: savage intellects, modern lives*, p. 9: *Scandal mongering*: uma pessoa que cria ou espalha notícias acerca de acções ou acontecimentos que causarão um choque e uma censura pública.

africanas e ibéricas. Ao utilizar os objetos africanos, Picasso procurou transgredir os valores do seu tempo. Esta obra foi destacada na exposição “*Primitivism*” in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, de 1984, no Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, comissariada por William Rubin, referida anteriormente, como obra do *primitivismo* modernista. Não se trata de uma cópia realista das máscaras, mas sim de uma interpretação intuitiva das mesmas.

Gill Perry menciona o texto da exposição de 1984, onde Kirk Varnedoe evidencia os objetos da arte tribal e de como eles ultrapassam as intenções para as quais foram elaborados, sendo reestruturados para dar origem ao *primitivismo* modernista. A leitura que se faz do *primitivismo* é baseada na *teoria dos discursos* de Michel Foucault, uma teia de discursos que abarcam a sociologia, a estética, a antropologia, a ciência e a política¹⁵⁰.

Gill Perry aponta Gauguin como um dos primeiros artistas a compreender as ideias de J. G. Herder e a sua exaltação pela criatividade das populações mais isoladas; Gauguin dá corpo a estas posições instalando-se na comunidade artística de Pont-Aven, na Bretanha e, posteriormente, viajando até às ilhas do sul do Pacífico. Estas comunidades rurais inspiraram a sua obra, desenvolvendo uma expressividade mais direta, dita de *primitiva* e de original. As ideias e as emoções foram substituídas pela simples observação e representação naturalista. A capacidade de simplificação nas suas obras encontra-se associada ao *primitivismo*, ou seja, a uma representação sem artifícios. A sensibilidade que Gauguin demonstra encontra ecos na Rússia, na Escandinávia, na Inglaterra e na Alemanha.

¹⁵⁰ Perry, G. (1993). Primitivism and the “Modern”. In C. Harrison, F. Frascina, G. Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction: the early twentieth century* (pp. 3-83), p. 4, numa adaptação do texto, apontamos: a *teoria dos discursos* desenvolvida por Michel Foucault e apropriada por Edward Said em *Orientalismo* (1978) (Lisboa: Ed. Cotovia, 2004), onde explora as ramificações culturais e políticas do *primitivismo*. Para Foucault, o termo *discurso* refere o conjunto de relações e interesses registados num *corpus* de *textos* variados; por *texto* Foucault considera todo o tipo de produtos culturais, como documentos e publicações, livros e jornais, anúncios e cartas; alguns historiadores de arte ampliaram o conceito de *texto* atribuindo-o às imagens.



Figura 19. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1907. Óleo sobre tela, 244x234 cm.

Nos finais do século XIX, o regresso ao mundo rural era sinónimo de originalidade, de elevação pelos valores morais contra o materialismo do mundo moderno. Encontramos o mito do selvagem, do *primitivo* com Gauguin ligado às ideias do exótico e do pagão, derivadas do colonialismo.

Gill Perry, no capítulo *Tamancos e granito: Bretanha e Pont-Aven*, refere a permanência de artistas americanos e ingleses anteriores a Gauguin, em Pont-Aven. Gauguin partilha a sua experiência na Bretanha com Émile Bernard (1868-1941), sob a influência do simbolismo e das gravuras japonesas e expressa do seguinte modo o *primitivismo*, na sua obra *La Vision Après le Sermon. La Lutte de Jacob avec l'Ange*, 1888/9 (Figura 20):

*Acredito que atingi uma grande simplicidade supersticiosa e rústica nestas figuras. Tudo é muito austero. A vaca que está sob a árvore é muito pequena em relação à realidade... e para mim, nesta pintura, a paisagem e a luta existem só na imaginação das pessoas que rezam, são produtos de um sermão. É por isso que há um contraste entre as pessoas reais e a luta na paisagem, destituída de naturalismo e fora de proporção*¹⁵¹.

O potencial criativo do pintor moderno era essa simplicidade de formas expressando o *primitivismo*, usando a sua intuição. De *primitivas* são também denominadas as gravuras japonesas caracterizadas por Gauguin de simples e honestas. Os acontecimentos religiosos da Bretanha remetem para a discussão contemporânea de *alma* e de *essência* de uma raça.

Gauguin, segundo Gill Perry, opõe a representação feminina próxima da Natureza, de influência wagneriana, à cultura dita de masculina. O nu feminino e as mulheres camponesas transformaram-se em metáforas da Natureza e da *essência da raça*, o que vem ao encontro mais uma vez da concepção *primitivista* da obra de Gauguin e, conseqüentemente, de um modo moderno de fazer arte.

Maurice Denis, em 1890, refere-se à obra de Gauguin como *neo-tradicionalista*, por oposição aos *neo-impressionistas*; opõe o naturalismo ao *primitivismo*, defendendo a *teoria da equivalência* onde os signos ou símbolos eram usados pelos artistas para expressar as suas emoções e os seus sentimentos. O próprio Gauguin declara: *em vez de trabalhar do olho para fora, exploramos o misterioso centro do pensamento*¹⁵².

¹⁵¹ Harrisson, C., Franscina, F., Perry, G. (1993). *Primitivism, cubism, abstraction*, p. 18, referindo *Gauguin and the school of Pont-Aven*, catálogo da exposição, London, Royal Academy of Arts, 1989, p. 41. Tradução livre do texto.

¹⁵²Idem, p. 31. Tradução livre do texto.



Figura 20. Paul Gauguin, *La Vision Après le Sermon. La Lutte de Jacob avec l'Ange*, 1888/9. Óleo sobre tela, 73x92 cm.

Após a análise da comunidade de Pont-Aven e da obra de Gauguin, Gill Perry apresenta duas comunidades de pintores alemães, da década de 1890, Worpswede e Nau-Dachau, com a mesma filosofia de vida, o regresso às origens e a lugares longe das cidades, absorvendo os ideais do crítico alemão Julius Langbehn¹⁵³. No caso alemão, o termo *primitivismo* é tomado pela noção de raça pura defendida pela direita radical. Deferindo do *primitivismo* de Gauguin estes pintores procuram uma religiosidade através da sua arte. A comunidade de Worpswede foi fundada por Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans am Ende, Fritz Overbeck e Heinrich Vogeler. A pintora Paula Modersohn-Becker integrou-se nesta comunidade, em 1899.

Rainer Maria Rilke publica, em 1903, uma monografia sobre Worpswede, comparando esta comunidade com os pintores românticos do séc. XIX, como Otto Runge (1777-1810). Estabelece outra aproximação entre estes artistas, nomeadamente Heinrich Vogeler e William Morris do movimento Arts and Crafts.

¹⁵³Julius Langbehn é autor da obra *Rembrandt als Erzieher* (Rembrandt como educador), de 1890, que alcançou 39 edições. Foi um dos fundadores dos ideais nacionalistas alemães, que levou ao nazismo.

Outras obras são revistas por Gill Perry, como as obras de Matisse. Elas são associadas ao *primitivismo*, designadas de decorativas, no sentido em que decorativo se refere às qualidades de pureza e de expressividade. Os conceitos de *decorativo*, *expressivo* e *primitivo* eram aplicados no início do século XX como sinónimos de vanguarda e de moderno. Maurice Denis, em 1905, apelida a obra de Matisse de *arte pura*¹⁵⁴. Esta observação decorre da exposição na Galeria Sete, Paris, de obras denominadas de *fauves*, pela sua forte expressão intuitiva, cromatismo acentuado e espontaneidade. Surge novamente a denominação de *bárbaros* e de *primitivos* associados a esta nova perspectiva de representação pictórica, o fauvismo.

A pintura de Matisse integra duas tradições ditas de *primitivas*: uma de carácter clássico e outra de carácter espontâneo. São estas duas componentes que estabelecem a relação entre a figuração e a paisagem. A paisagem encetava, segundo Roger Benjamin¹⁵⁵ uma adição modernista ao academismo tradicional da representação da paisagem histórica e da paisagem rural. Esta paisagem associada à formulação de *paisagem decorativa* não correspondia a um local reconhecível, contribuindo para uma paisagem esquemática ou abstrata, remetendo para os conceitos de *bárbara* e *naïf*.

Na obra de 1994, *Primitivism and Modern Art* Colin Rhodes indica a influência da *arte primitiva* nas obras de Picasso e de Matisse, através dos objetos recolhidos, em pontos tão longínquos como as tribos de África e da Oceânia, confirmando a ideia de Goldwater de que as peças de arte tribal recolhidas nas colónias foram ignoradas pelos artistas desde início do século XVIII, assim como confirma o ano de 1906 como sendo a data para a integração das formas tribais nos trabalhos destes artistas¹⁵⁶ (Figuras 21 e 22).

¹⁵⁴Dennis, M. (1905). De Gauguin à Whistler et l'Excès des Théories. In E. Ducôté (ed.) *L'Ermitage*, 15 de novembro de 1905. Este ensaio encontra-se também em Denis, M. (1920). *Theories, 1890-1910*, 2nd ed., Paris, L. Rouart e J. Watelin, 1920, p. 207.

¹⁵⁵Benjamin, R. (1991). Fauves in the landscape of criticism: metaphor and scandal at the Salon. In J. Freeman (ed.), *The fauve landscape* (pp. 263-267), p. 254. Roger Benjamin, de entre os seus estudos sobre Matisse, inclui o ensaio acerca da obra *Le Bonheur de Vivre*, de 1906.

¹⁵⁶ Rhodes, C. (1997[1994]). *Primitivism and modern art*, p. 8: *In the case of tribal art, for example, objects from European colonies had been available, though virtually ignored by artists, since the*



Figura 21. Henri Matisse, *Bathers by a River*, 1909-17. Óleo sobre tela¹⁵⁷392x260 cm.



Figura 22. Henri Matisse, *Portrait of Yvonne Landsberg*, 1914. Óleo sobre tela, 147,3x97,5 cm.

beginning of the eighteenth century, if not before. It has been argued that early twentieth-century European artists, such as Picasso and Matisse, became interested in primitive art around 1906 simply because it reflected recent formal developments in their own work.

¹⁵⁷A obra de Henri Matisse, *Bathers by a River*, 1909-17, foi considerada por Matisse como uma das suas principais obras, mostra, quando da sua restauração para a exposição *Matisse: Radical Invention 1913-1917*, no MoMA, 2010, processos de incisão e efeitos de riscos, contrariando o processo pictórico anterior de evitar as marcas do pincel.

A *arte primitiva* aproxima-se de uma arte instintiva e intuitiva, afastada dos cânones e das convenções da arte europeia e mais próxima dos aspetos fundamentais da existência humana. O pintor Paul Klee dá-nos conta da sua relação com o *primitivismo* e de como os seus trabalhos podem transmitir essa impressão primitiva. Mas ela é explicada pela disciplina do seu trabalho, reduzindo-o apenas a algumas fases. Acrescenta que este processo de trabalho para além de revelar economia de meios, é o resultado de uma acutilante consciência profissional, distanciando-se assim do chamado *primitivismo*¹⁵⁸.

A influência da *arte primitiva* poderá abranger as manifestações artísticas que decorreram entre os trabalhos de Gauguin, nos anos de 1890, e o expressionismo abstrato americano dos anos de 1940¹⁵⁹.

Em 2001, com edição de Lynda Jessup, *Antimodernism and artist experience: policing the boundaries of modernity*, Fred Myers apresenta: *There is probably no topic in contemporary cultural study that is more rehearsed than that of primitivism*¹⁶⁰. O debate sobre o primitivismo na esfera artística enfatizou-se, quando da exposição de 1984 “*Primitivism*” in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, no MoMa, assim como a autores como Nigel Blake e Francis Frascina¹⁶¹ e na consequente formulação ideológica de uma estética particular, referente à arte moderna.

Na atualidade, segundo Fred Myers, o *primitivismo* pode ter duas leituras: uma abordada pela crítica Foucaniana onde as culturas não ocidentais são analisadas através

¹⁵⁸ Idem, p. 9: *If my works sometimes produce a primitive impression, this “primitiveness” is explained by my discipline, which consists of reducing everything to a few steps. It is more than economy; that is the ultimate professional awareness, which is to say the opposite of real primitiveness.*

¹⁵⁹ Idem, p. 12.

¹⁶⁰ Myers, F. (2001). Introduction to part one: around and about modernity: some comments on themes of primitivism and modernism. In L. Jessup (ed.), *Antimodernism and artist experience: policing the boundaries of modernity*, p.13.

¹⁶¹ Blake, N., Frascina, F. (1993). Modern Practices of Art and Modernity. In Frascina, F. et al. (ed.) (1993). *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*.

da ideia do *Outro(s)*¹⁶², como acontece em *Orientalismo* de Edward Said. Esta crítica enfatiza como estas representações poderão ser uma cilada assim como as subjetivações do *Outro(s)* são definidas pelo poder (como conhecimento dominante) sobre as suas identidades. A segunda leitura trata-se de um ataque pós-moderno ao próprio modernismo, nas suas estruturas, nos seus códigos, como uma tentativa de suborno dirigida a essa *diferença* ameaçadora¹⁶³.

Durante o ano de 2000, decorreu a 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, comissariada por Jean-Hubert Martin, com o título *Partage d' Exotismes* (o mesmo curador da exposição *Magiciens de la Terre* de 1989), onde reagrupa 120 artistas, associando arte religiosa do mundo com arte ocidental contemporânea, ultrapassando os antagonismos culturais, aproximando o que se assemelha, sem esquecer aquilo que é diferente, isto é, apresentar as formas, os signos e as poéticas de todo o mundo.

A entrevista a Jean-Hubert Martin por Carole Boulbès, em 2002, tem por título *L'hybridation culturelle, une autre histoire de l'art?* onde Jean-Hubert Martin aponta alguns dos artistas participantes como Farid Belkahia, Bruly Bouabré, Yinka Shonibare, Soo Ja Kim, Hervé di Rosa, Kaipel Kaa, a pintura aborígine, os tapetes afegãos de iconografia militar, considerando *L'essentiel des oeuvres de la Biennale de Lyon relève de l'hybridation. Elles émanaient pour la plupart d'auteurs identifiés dans le milieu de l'art. Très peu d'entre elles relevaient du domaine religieux à proprement parler*¹⁶⁴.

¹⁶² Segundo Foucault uma nova história deverá ser escrita, uma história onde se deverá aplicar o uso das *descontinuidades*, da *definição dos níveis*, da *definição dos limites*, da *descrição das séries específicas* e a colocação na ordem do dia do *jogo das diferenças*. Este último conceito levará ao reconhecimento de outras culturas, das culturas não ocidentais. Como confirma: *como se tuviéramos medo de pensar el Otro en el tiempo de nuestro propio pensamiento*, p. 20, na obra *La Arqueología del Saber* (1979). México: siglo XXI Editores.

¹⁶³ Myers, F. (2001). Introduction to part one: around and about modernity: some comments on themes of primitivism and modernism. In L. Jessup (ed.), *Antimodernism and artist experience: policing the boundaries of modernity*, p. 15. Tradução livre do texto.

¹⁶⁴ Boulbès, C. (2002). "*L'hybridation culturelle, une autre histoire de l'art?*" *Questions posées à Jean-Hubert Martin, par Carole Boulbès*. In *Rue Descartes*, editado por Collège International de Philosophie, 2002/3 n°37, pp. 104-110, p. 108.

Jean-Hubert Martin opõe-se a uma história da arte totalmente etnocêntrica, que trabalha a universalidade das artes para solidificar o papel central e a superioridade do Ocidente; remete para a necessidade de privilegiar uma leitura, tendo por base a antropologia, em termos de valores equivalentes para a transmissão de signos e de formas; propõe uma arte analisada em termos de fluxos e de relações à escala planetária, partindo de um ponto de vista identificado¹⁶⁵.



Figura 23. Kimsooja, *Bottari*, 2000. Instalação na exposição *Partage d'Exotismes*, 5ª Bienal de Lyon, 2000. Coberturas de cama, em seda, de várias dimensões.

A artista Soo-Ja Kim (Kimsooja) (Figura 23) usa na sua obra coberturas de cama em seda utilizadas pelas famílias coreanas por ocasião do casamento. Pela suavidade da seda, a autora coloca-as planas, construindo grandes *patchworks*, constituindo gigantes tendas multicolores, ou ainda em trouxas “bottari” indicando a emigração.

¹⁶⁵ Idem, p. 104.

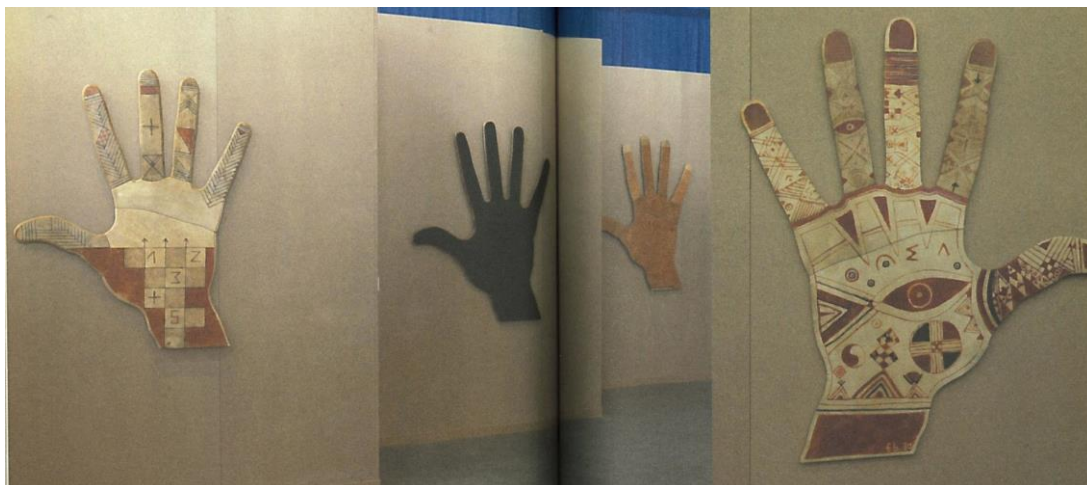


Figura 24. Farid Belkahia, *Main: la main chiffrée*, 1980, *Main: hommage à S*, 1980. Exposição *Partage d'Exotismes*, 5ª Bienal de Lyon, 2000.

Farid Belkahia substitui, em 1975, a tela pela pele de cordeiro, utiliza o henné e cores da terra em vez do óleo, uma escrita simbólica, o tifinar, alfabeto tuaregue próprios da cultura tradicional marroquina (Figura 24). Jean-Hubert Martin designa-as por *shaped canvas*¹⁶⁶.

De regresso às questões do *primitivismo* modernista, surge em 2003, *Primitivism and Twentieth-Century Art: a documentary history*, editada por Jack Flam e Miriam Deutch, onde se cruzam documentos de pintores e de críticos ocidentais sobre a chamada *arte primitiva* - a arte tradicional, a arte das tribos africanas, da Oceânia e da América do Norte -, datados do início do século XX. Esta obra esclarece que o termo *arte primitiva* foi substituído por *arte tribal*, mas que atualmente a sua denominação é apenas geográfica, apontando para a arte de África, da Oceânia ou da América do Norte.

Nesta obra, aponta-se o ano de 1906, para o início do colecionismo de arte não ocidental, por parte de artistas como Matisse, Vlaminck e Derain¹⁶⁷ (Figuras 25 e 26).

Vlaminck defende ter sido o primeiro a adquirir estatuetas africanas, em Argenteril, em 1905¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Idem, p. 105.

¹⁶⁷ Flam, J., Deutch, M. (ed.) (2003). *Primitivism and twenty century art, a documentary history*, pp. 27-33.

Inicia-se a problemática sobre a mitificadora descoberta da escultura *primitiva* levantando questões como a tradução de formas tridimensionais, figuras e máscaras, para um suporte bidimensional como a pintura.

Os críticos debatem-se sobre *as afinidades formais* entre a *escultura primitiva* e a arte moderna. Enfatiza-se a passagem dos efeitos tridimensionais da escultura para *planos facetados* como acontece na obra de Picasso, assim como as formas distorcidas da *arte africana* proporcionaram possibilidades estéticas para o desenho de superfície em Matisse.



Figura 25. Estúdio de André Derain, Paris, c. 1912-13. Bronzes do Bénin e esculturas *fang* do Gabão.

¹⁶⁸Ibidem.



Figura 26. André Derain, *Banhistas*, 1907. Óleo sobre tela, 195x132 cm.

Para Matisse, não foi apenas a arte africana a influenciar o seu trabalho, mas para ele contribuiu também a arte islâmica, com o seu arabesco, contribuiu para o desenvolvimento da noção de *decorativo* e da fundamentação acerca da preponderância do desenho.

Picasso descreve, na primeira pessoa, como decorreu o seu confronto com as máscaras africanas no Museu do Trocadéro, em Paris, por volta 1906-1907, manifestando que se tratavam de esculturas diferentes das outras esculturas, pois possuíam o carácter mágico. Estas esculturas eram intercetoras contra espíritos desconhecidos e ameaçadores. Compara estes *fetiches* com o desconhecido. Para ele tudo o que é desconhecido é uma ameaça, por isso identifica a sensação. Considera as máscaras como armas que ajudam as pessoas a não serem dominadas pelos espíritos. Percebe, durante esta visita porque se tornou pintor. A obra *Les Femmes d'Alger* surgiu aí, nesse momento, não pelas formas, mas porque foi a sua primeira tela de carácter exorcizante. Picasso compara o impacto que as máscaras tiveram sobre ele por oposição à tranquilidade que Braque demonstrava perante as mesmas¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Flam, J., Deutch, M. (ed.) (2003). *Primitivism and twenty century art, a documentary history*, pp. 17-19: adaptação do excerto da obra de André Malraux (1974). *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Éditions Gallimard. Esta conversa com Picasso (1881-1973) teve lugar em 1937, onde publicamente declarou que estudou a arte africana antes de terminar *Les Femmes d'Alger*, trinta anos antes (1907), pp. 33-34.

2.4. As Arts *Premiers* em França

Em França, Jean-Hubert Martin introduz o conceito de *Novo Humanismo* com as exposições *Les Magiciens de la Terre* (1989) e *Partage d'Exotismes* (2000), colocando o homem no centro das preocupações e introduzindo o conceito de arte no mundo, contra certas metodologias da etnologia e contra a modernidade canibal¹⁷⁰, deixando para trás as polémicas do *primitivismo* para nos conduzir para o campo onde o híbrido impera.

Num outro patamar, com fortes ligações ao poder político dão entrada no Museu do Louvre, em 2000, obras oriundas de África, da Oceânia e das Américas, às quais se atribuirá a designação de *arts premiers*.

Para esta exposição, Jacques Kerchache, em 1990, apresenta o manifesto intitulado *Para as obras de arte de todo o mundo que nasceram livres e iguais*:

Le Grand Louvre du 21e siècle constituera le lieu de reconnaissance des formes d'art existant dans ce qu'elles ont de plus remarquable. Pourtant rien n'est officiellement prévu pour accueillir les objets issus des cultures africaines, américaines, arctiques, asiatiques et océaniques dans ce qui deviendrait alors la huitième section. En effet, malgré le soutien de principe que les plus hautes autorités de la république apportent à cette proposition, des freins semblent se manifester à plusieurs niveaux du Grand Louvre. Ces résistances sont d'autant plus inquiétantes que le cahier des charges concernant la distribution des surfaces doit être prochainement déposé. Si aucune décision n'est prise, la France de 1989 aura entériné, par un aveuglement qui n'est sans rappeler celui qui a justifié la nuit coloniale, l'exclusion pour les décennies à venir des œuvres majeures produites par les

¹⁷⁰ Boulbès, C. (2002a). “*Le palais de Tokyo, hybridation et mondialisation*” Questions posées à Jean-Hubert Martin, par Carole Boulbès. In *Rue Descartes*, editado por Collège International de Philosophie, 2002/3 n° 37, pp. 98-103, p. 100.

*trois-quarts de l'humanité. Nous demandons instamment l'ouverture de la 8e section du Grand Louvre (...)*¹⁷¹.

Em 1996, Jacques Kerchache é nomeado pelo presidente francês Jacques Chirac, consultor científico para o Museu do Quai Branly, inaugurado em 2006¹⁷², e é dedicado às *arts premiers*. A 21 de junho de 2016, dez anos após a sua inauguração, o museu toma o nome de Museu do Quai Branly – Jacques Chirac, prestando homenagem ao seu grande impulsionador.

No mesmo ano de 2006, Marine Degli e Marie Mauzé publicam *Arts premiers: le temps de la reconnaissance*, com um novo discurso: no Capítulo IV aparece a designação de *arte primitiva*, *arte selvagem*, designação dada pelos artistas de inícios do séc. XX à arte africana, quer pela sua beleza, quer pela audácia plástica, pela sua carga poética ou pela magia que encetavam. A arte primitiva entra no património universal das formas. No Capítulo V, intitulado de *Aujourd'hui, les arts premiers*, indica a entrada da *arte primitiva* ou também dita de *premiers* no Museu do Louvre, em 2001.

Em 2008, Jean-Jacques Breton assume a mesma designação com a obra *Les Arts Premiers* para uma reflexão sobre as artes não ocidentais do passado. Como justificação para esta terminologia, através da cultura francófona, recorre a Paul Guillaume com a coleção das suas obras *exotica* de Apollinaire referindo *arte negra* e mais genericamente a terminologia de *artes primitivas*; *artes não europeias* como as designou Stéphane

¹⁷¹ Manifesto de Jacques Kerchache (1990): *Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux... La huitième section du Grand Louvre*.

¹⁷² Louvre, Paris. Home page. Pavillon des Sessions no Palácio do Louvre: *An understated exhibition design*. Na descrição desta coleção a referência a Jacques Kerchache aparece deste modo: *In 1990, he issued a manifesto entitled "For the masterpieces of the whole world to be born free and equal"—a plea for the opening of an eighth section of the Louvre, devoted to the arts of Africa, Asia, Oceania, and the Americas. In 1996, French president Jacques Chirac appointed him scientific advisor to the public establishment of the future Musée du Quai Branly.*

Martin quando da abertura do Museu du Quai Branly, ou ainda, recorrendo a André Malraux, que menciona *arts primordiaux*¹⁷³.

Os conceitos de *arte primitiva* e de *arte selvagem* atribuídos nos inícios do século XX, por artistas e críticos, à arte vinda de territórios como África e Oceânia, evoluíram e, no século XXI (2001), dá-se o seu reconhecimento, um reconhecimento político, por parte de Jaques Chirac, à entrada destas peças no Louvre e à inauguração do Museu du Quai Branly – Jacques Chirac. Em França, surge a nomenclatura de *arts premiers*, *arte primeira*, *arte primordial*, deixando para trás a ideia do primitivo, do selvagem, de conotação negativa, para acentuar a sua primordialidade, no sentido do que é primeiro, do que é essencial, do que é originário, apesar de ser por outros autores, considerada de igualmente etnocêntrica.

¹⁷³Breton, J.-J. (2012[2008]). *Les arts premiers*, p. 5. Este autor, em 2008, publica *Anthologie des Arts Premiers* editado pela Molière Bibliothèque des Introuvables.

3. Raízes culturais e *Primitivismo* na pintura portuguesa do século XX

Em Portugal, a Pintura do século XX, com referências a formas de origem rural, tem antecedentes nos finais do século XIX. Na literatura o regresso às raízes, à vida rural foi vastamente defendido por autores como Almeida Garrett, Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Leite de Vasconcelos, Rocha Peixoto, Joaquim de Vasconcelos e pelo movimento realista.

Os pintores naturalistas assumem como assunto a vida do povo, a sua paisagem e folclore, e entre eles destacamos: José Malhoa, Silva Porto, Marques de Oliveira, João Vaz, Sousa Pinto, Henrique Pousão, Columbano, António Ramalho, Ernesto Condeixa, Artur Loureiro e Roque Gameiro.

3.1. Primeira metade do século XX: Amadeu de Sousa Cardoso, Eduardo Viana e Sarah Afonso

Embora o modernismo português do início do século XX não tenha dado tanto relevo à arte dita *popular*, de ambientes rurais, apontam-se autores que se apropriaram da estética explícita no artesanato tradicional para desenvolverem as suas obras, como por exemplo: Amadeu de Sousa Cardoso, Eduardo Viana, António Soares, Almada Negreiros, Dórdio Gomes e alguns artistas do neorrealismo.

Com Amadeu de Sousa Cardoso (1887-1918) encontramos a presença da *arte popular* portuguesa, em obras como *A Máscara do Olho Verde*, de 1915, num *primitivismo* expressionista; a *Canção Popular, a Russa e o Fígaro*, de 1916, onde a figura principal é inspirada nas bonecas de trapos tradicionais (Figura 27); a *Trou de la Serrure - Parto da Viola Bon Ménage - Fraise AvantGarde*, de 1916, apresenta, entre outros, objetos tradicionais; e, finalmente, a *Pintura*, de 1917, a figura central é um Cristo vermelho, à semelhança das cerâmicas tradicionais.



Figura 27. Amadeu de Sousa Cardoso, *Canção Popular, a Russa e o Fígaro*, c. 1916. Óleo sobre tela, 80x60 cm.

Na redescoberta das épocas medievais e das tradições regionais europeias, Amadeu escreve, de Bruxelas, em 1910, a seu tio Francisco:

*(...). Passo os meus dias com alguns pintores primitivos que são os meus ídolos. A eles devo parte da minha evolução que tem atravessado o meu espírito. Converso com eles manhãs inteiras e eles me dizem grandes coisas que eu escuto sedento. Essas grandes almas antigas absorvem hoje a maior admiração da minha alma. Ao lado deles os grandes cérebros da renascença são apenas pigmeus. A renascença é um necrológico da idade pagã e os gothicos são a alma intensa de uma religião elevada*¹⁷⁴.

¹⁷⁴Gonçalves, R. M. (1986). *100 pintores portugueses do séc. XX*, p. 16.

Amadeu manifesta o seu entusiasmo pelos mestres medievais (embora não explicita quais), pelos mestres *primitivos*, (...) *génios divinos, que ainda hoje, nos nossos museus, estão aos cantos ou nas pequenas salas, recolhidos nesses mesmos, a ver as multidões que passam insensíveis e não compreendem as grandes almas*¹⁷⁵.

Com Eduardo Viana (1881-1967) reaparece a *arte popular*, nas seguintes obras: *Composição*, de 1947, de formas e cromatismo popular (cadeira alentejana pintada) (Figura 28); *La Petite*, colagem de 1916, onde a figura é baseada nas bonecas populares; *Bonecos Populares* (1916), temática repintada várias vezes; finalmente *O Homem das Louças*, de 1919, confirma o interesse de Eduardo Viana pelos ofícios artesanais.

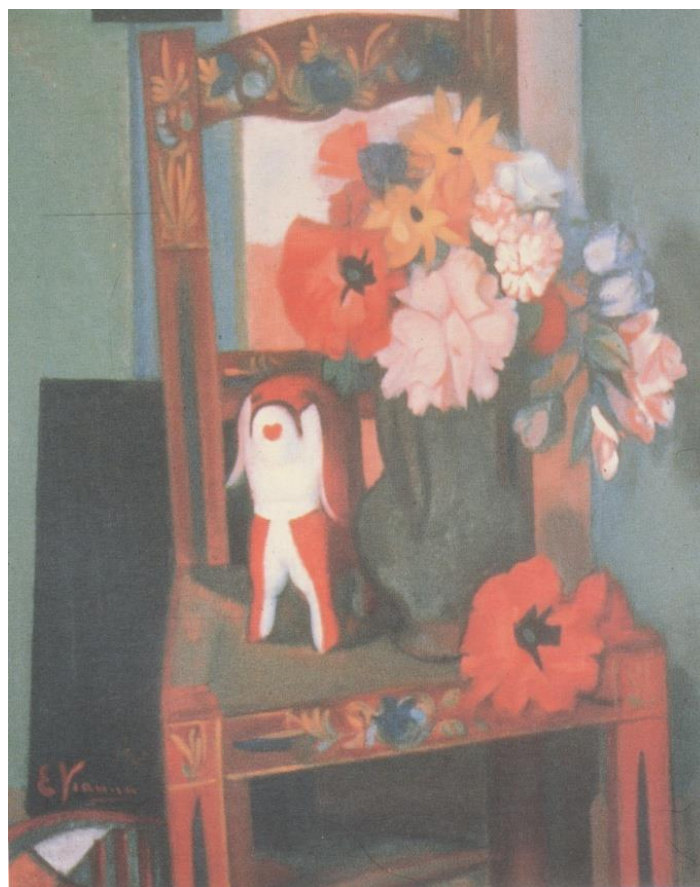


Figura 28. Eduardo Viana, *Composição*, 1947. Óleo sobre tela, 100x80 cm.

¹⁷⁵ Ibidem.

A pintora Sarah Affonso (1899-1983) realizou bordados a partir de ex-votos, as *Alminhas*, e no quadro a óleo, de 1935, *Retrato do Filho*, a figura central é o seu filho, rodeado de brinquedos populares.

A arte popular portuguesa como fonte de inspiração foi também expressa em trabalhos de Sónia Delaunay, que se encontrava em Portugal, entre 1915 e 1921, com seu marido Robert Delaunay, por ligação a Eduardo Viana, Amadeu de Sousa Cardoso, Sarah Affonso e Almada Negreiros.

3.2. Segunda metade do século XX: Joaquim Rodrigo, António Quadros, Paula Rego, José de Guimarães e Graça Morais

Nos anos sessenta Ernesto de Sousa procurou divulgar a arte popular existente no norte de Portugal, com encontros com Rosa Ramalho¹⁷⁶, ceramista, e Franklin¹⁷⁷, com peças em madeira, entre outros. Da pesquisa efetuada, salientamos autores plásticos que foram e são influenciados pela arte *primitiva* e pela arte popular portuguesa.

Joaquim Rodrigo (1912-1996) reinterpreta a arte aborígene. Nos anos sessenta, Joaquim Rodrigo descobre um álbum de Karel Kupka, intitulado *Un Art à l'état brut*”, onde lhe é apresentado pela primeira vez a pintura aborígene. Esta arte *primitiva*, associando-se à *Art Brut*, contraria o abstracionismo da Escola de Paris que, entretanto, decorria. Joaquim Rodrigo fica impressionado com as cores ocre e o pontilhismo, mas é nas suas viagens que se inicia um novo ciclo, com a pintura *Kultur*-1962, onde os fundos ocre

¹⁷⁶ Sousa, E. (1987). *Itinerários*, p. 85: *Ernesto de Sousa em 1964 organiza a exposição Quatro Artistas Populares do Norte: Barristas e Imaginários, com Rosa Ramalho, Mistério, Quintino Vilas-Boas Neto e Franklin Vilas-Boas na LivrariaDivulgação, Lisboa.*

¹⁷⁷ Sousa, E. (1970). Um escultor ingénuo. In *Colóquio: revista de artes e letras* (nº 61, dezembro de 1970). Em 1995 é editado um catálogo coordenado por Joaquim Pais de Brito e editado pelo Instituto Português de Museus/ Museu Nacional de Etnologia sobre a obra de Franklin Vilas-Boas com o título: *Onde mora o Franklin, um escultor do acaso*, onde podemos encontrar o mesmo texto de Ernesto de Sousa.

servem de suporte a mapas e figuras delineadas a branco e a preto, de aspeto gráfico¹⁷⁸ (Figura 29). No catálogo *Arte Portuguesa 1992*, Rui Mário Gonçalves informa-nos sobre a obra de Joaquim Rodrigo dos anos oitenta, com a aproximação ao grafismo, aos marginais pobres e às formas artesanais pré-industriais. Como influência do seu trabalho é novamente apontada a arte aborígene e os vasos gregos, de leitura universal e direta. Continua com a utilização de tons terra elegendo o número quatro como estruturante:

*o suporte, com duas direções ortogonais, cada uma delas com dois sentidos; duas cores minerais (amarelado e avermelhado) e dois limites dos valores luminosos (preto e branco); dois contornos e as consequentes duas áreas por eles delimitados*¹⁷⁹.

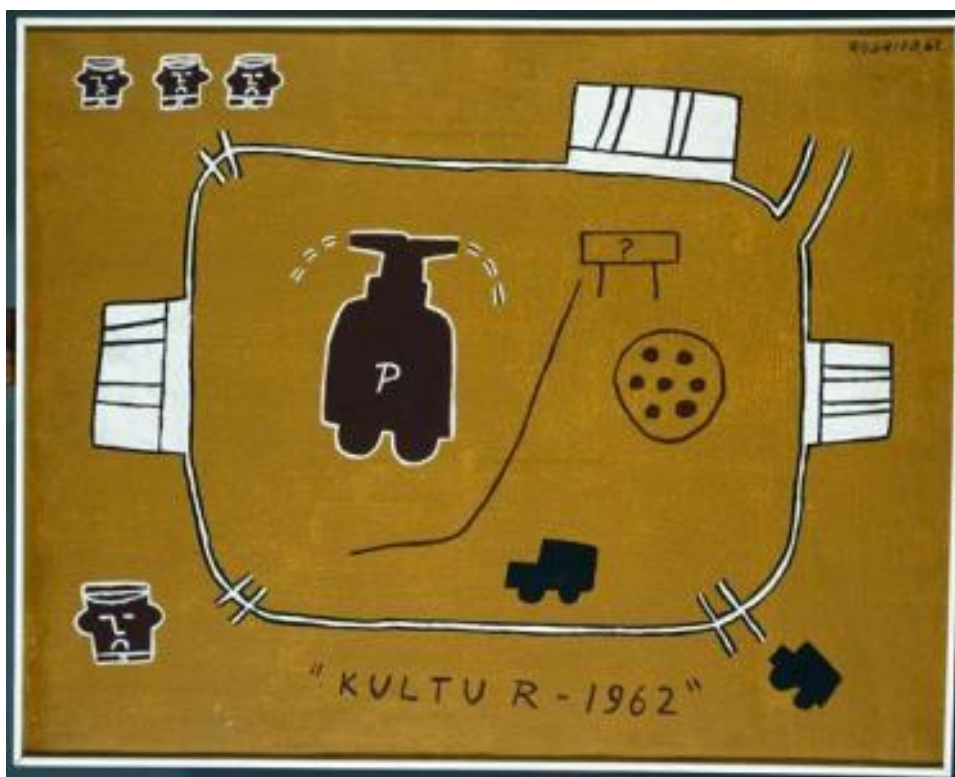


Figura 29. Joaquim Rodrigo, *Kultur - 1962*, 1962. Têmpera sobre tela, 73x92 cm.

¹⁷⁸ França, J. A. F. (1984). Joaquim Rodrigo ou o “pintar certo”. In *Colóquio Artes* (nº 60 2ª série, 26º ano, março, 1984), p.16.

¹⁷⁹ Gonçalves, R. M. (1992a). Joaquim Rodrigo. In *Arte Portuguesa 1992* (pp. 160-167), p. 161.

Como Ernesto de Sousa, também Joaquim Rodrigo menciona a ceramista Rosa Ramalho, que conheceu numa das suas viagens, demonstrando sensibilidade pelo seu trabalho¹⁸⁰. Para justificar a utilização da gama cromática, Joaquim Rodrigo faz referência a Plínio o Velho, na sua *História Natural*, quando o descobre em 1974, e encontra nele a indicação de que os pintores romanos usavam apenas quatro cores¹⁸¹, como acontece em algumas das suas obras. Rui Mário Gonçalves¹⁸² propõe a criação de uma iconografia *popular* para a pintura de Joaquim Rodrigo a partir de 1961. Esta terminologia indica um *popular*, não no sentido de meio rural, nem nas imagens dos média, mas relativamente a um espaço pictórico simples, de formas esquemáticas e elementares.

António Quadros(1933-1994) colabora, em 1959, ao mesmo tempo que é correspondente do Musée de l' Homme, em Paris, no sector da Arte Popular Portuguesa, através da elaboração de um inquérito socioeconómico aos barristas de Barcelos, com Anny Tual e Jacques Bordier¹⁸³.

Num texto de Bernardo Pinto de Almeida podemos ler:

*A sua percepção quanto às possibilidades plásticas abertas pela influência da arte popular - operando na sua obra como outras tradições populares foram entrosar com as obras de outros artistas modernos europeus – deram-lhe o espaço de que necessitava para fortalecer a expressividade própria desse sentido poético da criação que fizera seu*¹⁸⁴.

Paula Rego (n. 1935) representou, em oito obras de 2002, para a Capela de Nossa Senhora de Belém, no Palácio da Presidência de Lisboa, a história de Maria de Nazaré, centrada no nascimento de Cristo, da Anunciação à Assunção. Paula Rego nas obras

¹⁸⁰ França, J. A. (1984). Joaquim Rodrigo ou o “pintar certo”. In *Colóquio Artes* (nº 60 2ª série, 26º ano, março, 1984),p.19.

¹⁸¹ Idem, p. 20

¹⁸² Gonçalves, R. M. (1986). In *100 pintores portugueses do séc. XX*, p. 82.

¹⁸³ Almeida, B. P., Soutinho, L. (comis.) (2001). *António Quadros, o sinaleiro das pombas*, p. 237.

¹⁸⁴ Idem, p.126.

atrás mencionadas humaniza as personagens, tipicamente portuguesas, envoltas em misticismo. Para este trabalho Paula Rego contemplou as fontes bíblicas, os evangelhos apócrifos, a *Lenda Áurea* de Jacobus Voragine (1260), o imaginário medieval e renascentista e o poema *Magnificat* de Rilke¹⁸⁵.

Acerca do seu trabalho, poder-se-á referir: *a vida adulta, circundando a infantil, é tratada na sua crueldade e hipocrisia, por sua vez inserida em provérbios e historietas populares*¹⁸⁶.

Alexandre Melo, ao entrevistar Paula Rego, pergunta-lhe: *Quais foram as principais fontes de inspiração, as fontes onde, ao longo do conjunto da sua obra foi buscar as ideias, as imagens, as formas?* Paula Rego responde:

*Sempre à arte popular e nunca aos grandes mestres. Coisas da rua, contos tradicionais. Coisas mais robustas, que têm a ver com a comida, com as praças, coisas portuguesas nesse sentido. (...). Coisas do quotidiano. Há também coisas milagrosas mas também estão ligadas ao quotidiano*¹⁸⁷.

Por exemplo, na obra *A Pequena Assassina*, de 1987, aparece como objeto de fundo, uma cadeira alentejana em bunho, pintada de vermelho, com elementos florais azuis e brancos; num plano mais próximo, um brinquedo com a forma de um carro de bois tradicional português.

Em 1959, Paula Rego contacta com a obra de Jean Dubuffet reforçando a sua não-aceitação das hierarquias pictóricas e pela sua indiferenciação entre arte erudita e arte popular, ou entre belas-artes e artes aplicadas. Interessou-se pela *Art Brut* embora evitasse rigorosamente o *faux naïf* e a expressão *primitiva*. Ao uso de animais para

¹⁸⁵ Gastão, A. M. (2004). Quadros de Paula Rego atiram Belém para cima. In Rosengarten, R. (ed.) *Compreender Paula Rego* (pp. 140-143), p.141.

¹⁸⁶ Gonçalves, R. M. (1992c). Paula Rego. In *Arte Portuguesa 1992* (pp. 222-231), p. 223.

¹⁸⁷ Melo, A. (2004). O mundo mágico de Paula Rego. In *Compreender Paula Rego*. R. Rosengarten (ed.) (pp. 57-61), p.61.

expressar emoções humanas, juntam-se as metáforas de cariz popular como *galinha* para medroso ou *raposa* para matreiro¹⁸⁸.

Em 1966, Fernando Pernes interroga Paula Rego, sobre as figuras da modernidade, que a influenciaram, ao que ela responde:

*Admiro muitos artistas pela sua coragem, convicção e arrojo, mas influenciaram-me mais as imagens poéticas de William Burroughs e Buñuel, a arte primitiva no British Museum, as caricaturas políticas da “Blanco y Negro” de 1903*¹⁸⁹.

As obras, da série *Mulher Cão*, com início em 1994, resultam de uma história de fadas portuguesa (Figura 30). Segundo John McEwen:

*A ideia foi despoletada por uma história de fadas que uma amiga portuguesa lhe contara numa carta, e que esta, por sua vez, escutara a uma criada. A história, de uma rusticidade feroz bem ao estilo português, é a de uma senhora de idade que vive sozinha com os seus animais de estimação. O vento que sopra pela chaminé soa como uma voz chorosa de uma criança, encorajando-a a comer os animais, um após o outro. Tarefa sinistra que ela cumpre conscienciosamente*¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Cooke, L. (2004). *Paula Rego*. In R. Rosengarten (ed.), *Compreender Paula Rego*. Coleção de Arte Contemporânea (pp. 32-39), p. 34.

¹⁸⁹ Pernes, F. (2004). *A minha pintura não é neo-Dadá*, In *Compreender Paula Rego*. Rosengarten, R. (ed.), (pp.10-13), p. 10.

¹⁹⁰ McEwen, J. (2004). *Paula Rego*. In *Compreender Paula Rego*. R. Rosengarten (ed.) (pp. 72-76), p. 72.



Figura 30. Paula Rego, *Mulher Cão*, 1994. Pastel sobre tela, 160x120 cm.

Numa entrevista publicada em 2007, Paula Rego menciona a influência dos contos populares, reunidos por Leite de Vasconcelos¹⁹¹. O museu Casa das Histórias, em Cascais, dedicado à obra de Paula Rego, é um espaço de pesquisa para reafirmar a influência do popular na sua obra.

José de Guimarães (n. 1939) sofre a influência da arte africana: *Os anos emAngola revelaram o poder das máscaras*¹⁹². Da reflexão de José Gil sobre a obra de José de Guimarães indicamos:

A «magia», tantas vezes evocada a propósito de José de Guimarães, decorre desta característica da imagem: captadora, absorvente de todo o exterior. A maneira como são tratados os «modelos» negros é reveladora. Não se copiam objetos originais cuja força mágico-estética só pode ser trabalhada pelos próprios africanos; em vez disso, toma-se o material por aquilo que ele é para um europeu (mesmo bem informado): uma aparência de magia (sem o contexto simbólico-cultural de origem), cuja estranheza logo se traduz em aparência

¹⁹¹ Machado, J. S. (2007). Quarto de brinquedos. In *Revista Tabu, Semanário Sol* (nº44 de 13 de julho de 2007), p.35.

¹⁹² Gonçalves, R. M. (1992b). José de Guimarães. In *Arte Portuguesa 1992* (pp.188-195), p. 189.

mágica que o pintor sabe converter em magia da aparência. E, ao transformar a aparência de um objeto mágico em magia do aparecer de uma imagem estética, ele junta à força deste o poder daquela. (Não será, pois, totalmente exato classificar esta obra como mais uma variante do primitivismo, da “art brut” ou da “art naïf” de uma tradição que passa por Picasso e Dubuffet. Trata-se, ali, de integrar traços exóticos na arte «savante» occidental. Em José de Guimarães há a tentativa inversa: a de olhar a arte occidental através da Africana - o que dá um resultado diferente)¹⁹³.

As suas pinturas, não registam profundidade, sendo a bidimensionalidade assumida com recortes e contornos.

Graça Morais (n. 1948), apresenta-nos um trabalho que reflete os ciclos de vida da terra: o nascimento, a vida e a morte. De Rui Mário Gonçalves considerámos esta análise:

É visionária para ser realista. Mistura técnicas dos surrealistas e dos expressionistas com sistemáticos apontamentos «naturalísticos» da vida da sua aldeia natal, Vieiro, em Trás-os-Montes. Graça Morais agigantou as frottages de raiz Ernstiana, e desse furor visionário ficou-lhe a capacidade de penetrar na gravidade das práticas dos camponeses, em registos que vão desde as caçadas às cenas mitológicas, das fainas quotidianas às superstições, desde a matança do porco aos penteados das aldeãs. (...) Aqui está o prodígio, a riqueza dos pobres, a sabedoria dos analfabetos, onde Graça Morais adivinha a relatividade das culturas¹⁹⁴.

Fernando Pernes refere-se à obra *A Caça*, de 1982, da seguinte maneira: *Aí, reassume-se um tema vindo do primitivismo pré-histórico, plasmado nas pinturas de Lascaux e*

¹⁹³ Gil, J. (2005). «Sem Título», escritos sobre arte e artistas, p. 240.

¹⁹⁴ Gonçalves, R. M. (1992). Graça Morais. In *Arte Portuguesa 1992* (pp. 142-150), p. 143.

Altamira que tanto fascinaram Picasso (...), perpetuando a necessidade do sacrifício, da redenção através do sacrifício dos inocentes¹⁹⁵.

Em 2001, com Teresa Pereira¹⁹⁶ são apresentadas as duas designações *arte popular* e *arte primitiva* assumidas pelo movimento modernista de inícios do século XX. Utiliza ainda a designação de *espaço rural dos próprios países* para a localização da *arte popular*. Informa-nos, como os autores anteriores, de que a partir do romantismo o interesse pelo *primitivo*, pelo *popular* e pelo *arcaico* se começou a manifestar¹⁹⁷.

A autora acima referida, indica-nos como bibliografia fundamental, para esta temática: Robert Goldwater já mencionado anteriormente, Jean Laude com *La peinture Française et l'Art Nègre, 1905-1912*, publicada em 1968, Anthony Forge com *Primitiv Art and Society*, de 1973 e por último a exposição de 1984, no Museum of Modern Art, referida anteriormente.

Na continuação deste artigo são apresentadas as denominações de *arte popular* e *arte primitiva*, como originárias de um contexto em estudos antropológicos; refere o discurso de Rousseau sobre *a bem-aventurança* dos povos *selvagens*; aponta a obra *Scienza Nuova* de Giambattista Vico, datada de 1725, defendendo uma nova ideia, a do *povocriador*, que até à data tinha sido ignorada. Esta autora afirma que o aparecimento das designações de *popular* e de *primitivo*, como categorias culturais, com a mesma origem, servem para fundamentar as diversas manifestações culturais que surgiram no âmbito do conceito global de cultura¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Pernes, F. (comis.) (1997). *Graça Morais, Memória da Terra/Retrato de Mulher*. Exposição Antológica, pp. 17-18.

¹⁹⁶ Pereira, T. (2001a). Uma geografia do modernismo. A arte popular, a arte primitiva e a fragmentação na arte moderna. In *Arte e Teoria*, Revista do Mestrado em Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, (nº 2, 2001, pp. 124-137). Do mesmo ano, Pereira, T. (2001). *A Primitividade do ver ou a renúncia da razão na arte do primeiro modernismo em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Teorias de Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

¹⁹⁷ Idem, p. 125.

¹⁹⁸ Idem, p. 127.

Surge no século XIX, o antagonismo entre a realidade urbana e a realidade rural, sendo esta última vista como uma realidade naturalmente integrada na natureza e como herdeira de uma identidade nacional¹⁹⁹.

Alerta-nos esta autora, para o facto de que por detrás da exaltação da classe campesina se encontram valores mais conservadores, para a defesa do Estado-Nação que recorre ao passado e à tradição. Enquanto na defesa dos ideais do Estado se proclamavam os valores populares, com a recolha de peças oriundas dos povos de África e da Oceânia, se encontra a adjetivação de *primitivas*, por oposição às peças *populares*.

Remetendo-nos novamente para Diniz Cayolla, que estudou a marca do *primitivo*/tribal em Portugal, seguindo a obra de Artur Cruzeiro Seixas, Eurico Gonçalves, João Vieira, Alberto Carneiro, José de Guimarães, Graça Morais, Albuquerque Mendes e Eduardo Nery, o autor conclui, que embora Portugal tenha sido um país colonizador, a cultura dos povos colonizados, ditos *tribais*, não se encontram com representatividade na pintura portuguesa do século XX:

A fraca presença de elementos “tribais” nas artes portuguesas é um dado que poderá ser visto, num primeiro momento, como surpreendente. Portugal tem uma longa história ligada aos outros povos e culturas e foi durante um extenso período de tempo uma nação colonizadora, conjuntamente com outros países europeus onde houve um forte primitivismo “tribal”. Por outro lado, tendo em consideração que, como vimos na primeira parte deste trabalho, e como a própria exposição do MoMA de 1984 mostrou, a história da arte do século XX está profundamente ligada às artes dos povos ditos “primitivos”, seria expectável que houvesse uma maior presença destas “outras” culturas nas artes plásticas portuguesas. Porém, não é isso que acontece²⁰⁰.

¹⁹⁹ Idem, p. 128.

²⁰⁰ Ribeiro, D. M. A. C. (2009). *Jogar as negras. Contribuição para a discussão do(s) primitivismo(s) na arte em Portugal*. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes, Universidade do Porto, p. 297.

Pelos exemplos apresentados verificamos, que a noção do *primitivismo* que é atribuído, pela cultura americana, por William Rubin, para a pintura modernista do início do séc. XX, não é vincadamente acentuado em território português. O nosso *primitivismo* encontra-se diretamente ligado à nossa ancestralidade, às nossas origens, à nossa própria magia.

4. Os fenómenos da globalização, do multiculturalismo e da interculturalidade

Se o *primitivo* preenche o espaço temporal do século XIX, e início do século XX, na década de 80 do século XX, com Homi K. Bhabha e os estudos pós-coloniais, identifica-se a cultura não somente como produto da tradição, mas como uma negociação entre as partes colonizadoras e colonizadas²⁰¹, defendendo-se uma categoria há muito presente: o híbrido.

Tomando o conceito de globalização de Homi Bhabha:

A globalização é uma transformação do mundo que conhecemos, mas é também um estado de transição que rompe com as nossas formas de conhecer o mundo em que vivemos²⁰² (...) porque vivemos numa época de transição global (mais que transformação) na qual os «extremos» existem numa relação de proximidade (e não de polaridade) antagonista – e agonista²⁰³.

Nestór García Canclini, que parte da globalização, admite que os conceitos de mestiçagem e de hibridismo marcam a contemporaneidade. O hibridismo é encarado como um processo de interação e de transações, tornando assim possível a multiculturalidade, evitando deste modo a segregação e convertendo-se em interculturalidade:

Policies of hybridization can serve to work democratically with differences, so that history is not reduced to wars between cultures, as Samuel Huntington imagines it. We can choose to live in a state of war or in a state of hybridization²⁰⁴.

Para García Canclini, o hibridismo é um processo sociocultural no qual estruturas e práticas distintas, existindo previamente em formas separadas, são combinadas de modo

²⁰¹ Heisher, J. (2010). Pick and Mix, what is super-hybridity? In *Frieze Magazine*, 133, setembro 2010.

²⁰² Bhabha, H. (2007). Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial. In *A urgência da teoria* (pp. 21-44), p. 28.

²⁰³ Idem, p. 3.

²⁰⁴ Canclini, N. G., (2005 [1989]). *Hybrid cultures, strategies for entering and leaving modernity*, p. xxxi.

a criar novas estruturas, novos objetos e novas práticas²⁰⁵, reafirmando consecutivamente o hibridismo, não apenas como uma mistura, mas a criação de algo de novo.

O hibridismo sai da conotação de mistura estéril, de um cruzamento estéril, como acontece em algumas espécies zoológicas (burro+cavalo=mula), sai do domínio da botânica, para se inscrever na esfera das ciências sociais, durante os anos 80 do século XX, como uma atitude positiva, otimista que desencadeia produtos consistentes. Trata-se de um processo no qual entramos e saímos, tentando compreender o que resulta do intercâmbio de culturas.

O acelerar do cruzamento de culturas, da imigração e da comunicação de massas provoca situações de fusão, coesão, osmose, mas também de confrontação e de diálogo²⁰⁶; paralelamente ao conceito de hibridismo/hibridez/hibridização associa-se o conceito de mestiçagem/impureza.

A mestiçagem surge nas margens²⁰⁷ do sistema social e político e é uma justaposição, uma coexistência no espaço temporal e espacial de elementos, de sincretismo e ecletismo.

Na civilização da mundialização, a mestiçagem vinda de todas as origens torna-se liberatória; quando decomposta permite a resolução das contradições num conjunto onde a norma continua com o pensamento de anti-mestiçagem, pela procura incessante da estabilidade e da identidade; a mestiçagem é considerada como um pensamento de desapropriação e conduz à re-interrogação essencial do sentimento de possuir uma identidade estável e definitiva.

²⁰⁵Idem, p. xxv.

²⁰⁶Idem, p. xxvi, com referência aos autores Laplantine, F., Nouss, A. (2001). *Métissages: deArcimboldo à Zombi*. Paris: Editions Jean-Jacques Pauvert.

²⁰⁷ Cognet, M. (2003). Recensão crítica da obra Laplantine, F. Nouss, A. (2001), *Métissages: deArcimboldo à Zombi*. In *Anthropologie et Sociétés*, pp. 192-193.

A mestiçagem trata de um reconhecimento da alteridade de si-mesmo, como um processo de história, de reencontro e de tempo; a mestiçagem recria-se num jogo escorregadio, repleto de sinuosidades. Ela acaba com a dicotomia branco/preto, opondo-se ao essencialismo como único pensamento a reconhecer o movimento, a instabilidade da cultura e das identidades culturais.

A mestiçagem encerra a questão da nossa transformação pelo outro, é o contrário do completo, produz-se quando acaba com a ficção do estrangeiro, projetado defensivamente de fora, e começa a aceitar a perturbação/inquietação de transformação criada pelo outro, provocando a vacilação, a agitação e a estranheza²⁰⁸.

Canclini, referindo Laplantine e Nouss²⁰⁹, indica que a mestiçagem não é um processo de fusão de identidades e de culturas: situa-se no lugar da sua confusão. Não diz respeito às origens ou às diferenças. Na mestiçagem as origens são indiferentes, pouco importa donde se vem, o que conta é para onde se vai.

García Canclini considera que é necessário estar alerta sobre os aspetos de uma mestiçagem sem problemas. Contrapõe à terminologia aplicada em antropologia e na literatura etno-histórica de *mestizaje*, sincretismo ou criouliização, a palavra *hibridização*/ *hibridez*/ *hibridismo* por ser mais flexível, de modo a abranger não apenas as misturas étnicas e religiosas, mas também os produtos das tecnologias avançadas, nos processos sociais da modernidade e da pós-modernidade²¹⁰. Expõe que os termos de *mestizaje*, sincretismo ou criouliização são anteriores ou equivalentes à hibridização, mas correspondem a processos tradicionais numa era pré-moderna²¹¹.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Nota 193, Laplantine, F., Nouss, A. (2001).

²¹⁰ Canclini, N. G. (2005 [1989]). *Hybrid cultures, strategies for entering and leaving modernity*, p. xxxiv: *The word hybridization seems more ductile for the purpose of naming not only the mixing of ethnic or religious elements but the products of advanced technologies and modern or postmodern social processes.*

²¹¹ Ibidem.

Canclini indica que os processos de hibridação se encontram mais no plano cultural do que no plano social ou político. A recomposição, a reavaliação ou a desvalorização das culturas locais através da globalização enfatiza e por vezes muda alguns processos de hibridação: *The decollection of ethnic and national patrimonies, as well as the deterritorialization and reconversion of knowledges and customs, were examined as resources for hybridizing*²¹².

Recuperando a noção de globalização, Canclini defende que ela veio ganhar terreno face às questões levantadas pela pós-modernidade no seio das ciências sociais. Assim como a pós-modernidade não fechou as portas à modernidade, a problemática da globalização não permite deixar a modernidade para trás²¹³.

Anthony Giddens e Ulrich Beck²¹⁴, teóricos da globalização, expressam-na como o culminar dos conflitos e das tendências modernas. Do ponto de vista de Ulrich Beck, a globalização coloca-nos perante uma *segunda modernidade*, onde as diversas tradições são admitidas²¹⁵.

Os processos de globalização diminuíram o poder dos agentes fronteiriços, assim como o das tradições locais, contribuindo para uma maior diversidade na hibridação da produção, da comunicação e dos estilos de consumo. A globalização resulta também dos processos de internacionalização e transnacionalização da indústria cultural²¹⁶.

Com Arjun Appadurai, a globalização passa por uma *teoria da rutura* onde duas variáveis se interligam, os *meios de comunicação social* e a *migração* para constituírem *a obra da imaginação da subjetividade moderna*²¹⁷. A noção de pós-modernismo passa então a ser substituída/equivalente pelas forças e pelos intervenientes da globalização.

²¹² Idem, p. xxxv.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Beck, U. (1999). *What Is Globalization?* Cambridge: Poly Press, referido em Canclini, N. G. (2005), p. xxxv.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Appadurai, A. (2004 [1996]). *Dimensões culturais da globalização, a modernidade sem peias*, p. 13.

Uma outra variante que se anexa é o fluxo de imagens, a vertiginosa passagem de imagens através dos meios de comunicação. Se na década de noventa do século XX esta percepção é visionada, no século XXI ela é reforçada. A relação entre o vasto e rápido surgimento de imagens, os múltiplos meios de comunicação, as migrações, a desterritorialização dos indivíduos e dos grupos criam uma *nova ordem de instabilidade na moderna produção da subjetividade*²¹⁸.

A obra da imaginação contém a possibilidade de contestação de indivíduos e de grupos, ao tentar integrar as suas vivências particulares na amplitude da globalização.

A ligação entre a globalização e o moderno realiza-se na zona de intranquilidade, na zona de encontro entre as imagens, os indivíduos e os grupos migratórios, ocorrendo de modo inesperado.

A imaginação, que anteriormente pertencia ao âmbito da arte, do mito e do ritual, passa agora, através das tecnologias da informação, a fazer parte do quotidiano de todas as pessoas, num mundo dominado por essas mesmas tecnologias.

Apparudai apresenta as diásporas humanas com três tipos de proveniências: as diásporas de esperança, as diásporas de terror e as diásporas de desespero, contendo em si a força da imaginação como memória e como desejo²¹⁹.

Segundo ainda este autor, a imaginação projeta, inicia um modo de expressão estética ou outra; ela é convertida em ação quando é manifestação de grupos: *a imaginação é hoje um palco para a acção e não apenas para a evasão*²²⁰.

A obra da imaginação é transformada a partir de uma prática cultural diária, de um encontro das imagens com os indivíduos desterritorializados, descontextualizados do

²¹⁸ Idem, p. 15.

²¹⁹ Idem, p. 17.

²²⁰ Idem, p.19.

seu próprio ambiente, mas que o convocam através das tecnologias, num percurso irregular e acelerado.

Appadurai estabelece a relação entre globalização e moderno: *A relação amovível e imprevisível entre acontecimentos mediatizados e audiências migratórias define o âmbito da ligação entre a globalização e o moderno*²²¹; apresenta a modernidade como globalização vernacular, onde o conceito de estado-nação deixa de fazer sentido, onde não existe uma homogeneização cultural; é ainda defendida a ideia de diferença como característica fundamental da cultura²²².

Relativamente à arte e aos artistas, Arjun Appadurai define os artistas como aqueles que pensam *outside the box*, que pensam em novas coisas, que reorganizam coisas, criando novos alinhamentos; constroem ligações entre a imaginação e a inovação, criam ideias para a tecnologia, para a sociedade e para a política²²³.

Segundo Andrew Robinson²²⁴, Arjun Appadurai e Stuart Hall²²⁵ são considerados como os teóricos da globalização e da hibridez/hibridismo/hibridação. Appadurai parte de uma defesa da hibridação como força afirmativa para uma posição onde terão de ser consideradas propostas reativas contra a própria hibridação.

²²¹ Idem, p.15.

²²² Idem, p. 26. Arjun Appadurai remete o conceito de diferença para o estudo das semelhanças e dos contrastes de classes, de géneros, de papéis, de grupos e de nações. Salienta também a utilização dada ao termo diferença, após a sua análise por parte do filósofo francês Jaques Derrida do conceito de “différance”.

²²³ Arjun Appadurai, Forum D'Avignon 2010, Culture, Economy, Society. *In this video from LABKULTUR.tv anthropologist Arjun Appadurai explains how social uncertainty between reformers and speculators can only be overcome by culture, considering the role of artists as lateral thinkers and creative heads of society.*

²²⁴ Robinson, A. (2011). An A-Z of theory Arjun Appadurai: *It is interesting that, like other scholars of globalization and hybridity such as Stuart Hall, Appadurai has evolved from a view of globalization as a force for affirmative hybridity to a more nuanced position in which violent reactions against hybridity are also recognized.*

²²⁵ Ver Hall, S. (2004, [9ª edição]). *A identidade cultural na pós-modernidade*, trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP& A Editora.

Se reduzirmos o zoom da objetiva da globalização, vemos o multiculturalismo como uma política social integrativa de diferentes culturas, em especial de minorias, situadas no mesmo espaço geográfico, que enceta princípios como o respeito e a tolerância, de acordo com o imaginário pós-moderno.

O multiculturalismo procura estudar modelos de integração social das minorias para a criação de um pluralismo cultural. Desenvolvido nos Estados Unidos e no Canadá, dentro dos estudos sociológicos, tem como objetivo a criação de projetos políticos que contribuam para a implementação de políticas públicas e conta com autores como Charles Taylor²²⁶ e Will Kymlicka²²⁷.

Se estes estudos contribuam para um reconhecimento das minorias integradas nas cidades cosmopolitas, vamos encontrar em Slavoj Žižek um questionamento sobre esta mesma integração, assim como o questionamento sobre os valores do respeito e da tolerância, princípios fundamentais nos anos 90, do século XX.

Em 2004, Žižek apresenta:

O multiculturalismo é, naturalmente, a forma ideal da ideologia deste capitalismo planetário, a atitude que, de uma espécie de posição global vazia, trata cada cultura local à maneira do colono que lida com uma população colonizada – como «indígenas» cujos costumes devem ser cautelosamente estudados e «respeitados»²²⁸.

Segundo Žižek, o multiculturalismo traduz uma visão regida pelos valores europeus/ocidentais, de tipo *eurocentrista*, *paternalista*, que à distância observa; trata-se

²²⁶ Ver Taylor, C. (1993). *El Multiculturalismo y la Política del Reconhecimento*. México: D. F.: Fondo de Cultura Económica.

²²⁷ Ver Kymlicka, W. (1995). *Multicultural Citizenship: a liberal theory of Minority Rights*. Oxford: Oxford University Press. Sobre esta matéria podemos mencionar autores como David Miller, John Rawls, Nancy Fraser, Nathan Glazer e Michel Walzer.

²²⁸ Žižek, S. (2006, [2004]). *Elogio da intolerância*, p. 72.

de uma *forma de racismo denegada, auto-referencial, um «racismo com distância»*.²²⁹ O multiculturalista respeita e observa a cultura do Outro, sem impor as suas regras, mas olha-o com superioridade, com uma falsa tolerância²³⁰. O multiculturalismo atual é constituído por uma *coexistência híbrida de mundos da vida culturais diversos*²³¹, interrogando-se Zizek: *Significará isto que a solução reside no reconhecimento do carácter «híbrido» de cada identidade?*²³²

Para este carácter híbrido Zizek estabelece dois níveis: um para uma classe privilegiada, com capacidade financeira de ultrapassar as barreiras das suas comunidades e se integrar noutras culturas e outro, que surge das classes menos favorecidas, onde a integração em culturas diferentes à sua poderá ser um processo traumático.

Da releitura dos princípios otimistas do multiculturalismo, necessários à compreensão e integração do que é diferente, passa-se para a compreensão de que nem sempre as posições otimistas são as que correspondem à dinâmica social e cultural das sociedades cosmopolitas.

Depois da análise sociológica das variantes da globalização, do multiculturalismo e da hibridez, entramos no contexto artístico com Jonathan Harris. Em Jonathan Harris, o termo hibridez entrou na nomenclatura da história da arte, fazendo parte do discurso pós-moderno, nos anos 80 do século XX²³³. Tendo sido inicialmente aplicado às artes não visuais, com os estudos da sociologia da cultura e da história da arte, tendo em conta o fenómeno da globalização, o hibridismo ou a hibridez, estabeleceu relações entre fronteiras, entre regiões, entre nações e entre continentes.

São identificadas como obras híbridas, obras pictóricas como *O Selvagem* (1999) (Figura 31), da artista brasileira Beatriz Milhazes (n. 1960), onde se cruzam elementos

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Idem, p. 73.

²³¹ Idem, p. 76.

²³² Idem, p. 78.

²³³ Harris, J. (2006). *Art history, the key concepts*, p. 146-148.

da pintura abstrata americana dos anos 60 com elementos da cultura popular brasileira e a Pop Art. Também a obra *Time Paintants: ImageAddiction Paintant* (1999) (Figura 32), do pintor argentino Fabian Marcaccio (n.1963), onde combina pintura e escultura, sendo considerada um exemplo de obra híbrida.



Figura 31. Beatriz Milhères, *O Selvagem*, 1999. Acrílico sobre tela, 240x189 cm.



Figura 32. Fabian Marcaccio, *Time-Paintants: Image Addiction Paintant*, 1999. Tinta encad GO sobre tela com silicone, tinta de óleo, acrílico e resinas *poly-optic* fundidas. Instalação com 3420x250 cm na Galeria Gorney, Bravin + Lee, Nova Iorque.

Jonathan Harris menciona ainda como híbridas novas formas de instalação, ocupando completamente espaços inabitados como acontece com a obra *Marsyas* (2002) (Figura 33), de Anish Kapoor (n. Bombaim, 1954), e a obra *Embankment* (2005-2006) (Figura

34), da escultora britânica Rachel Whiteread (n. 1963), ambos exibidos na Sala da Turbina da Tate Modern, em Londres.

Para Jonathan Harris, os termos *desenvolvimento e influência* pertencentes ao domínio da história da arte tradicional contribuem para esta nova denominação de hibridismo, que já nos finais do século XIX, com as vanguardas ocidentais, se tinha tornou visível, embora o cruzamento de estilos artísticos seja centenário ou mesmo milenar²³⁴.



Figura 33. Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002. Instalação composta por três aros de aço unidos por uma membrana de PVC. Tate Modern, Londres.



Figura 34. Rachel Whiteread, *Embankment*, 2005. Instalação utilizando formas em polietileno translúcido. Tate Modern, Londres.

²³⁴ Ibidem.

4.1. A contemporaneidade: o híbrido sucede ao *primitivo*?

Quando questionamos se a categoria de híbrido sucede ao primitivo, fazemos uso da abordagem de Giorgio Agamben, que considera a sensibilidade contemporânea se nela existir, se nela for identificada a ideia da *origem*, do *arcaico*. A contemporaneidade é um recetáculo do arcaico:

*La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récents les indices ou la signature de l'archaïsme peut être contemporain. Archique signifie proche de l'arkè, c'est-à-dire de l'origine*²³⁵.

Um arcaico universal, que se encontra no âmago do *primitivo* (designação ocidental), ou como diz Bragança de Miranda, que coloca o conceito de *arcaicopróximo* do conceito de *primitivo*:

*É difícil distinguir entre «primitivo» e «arcaico», por serem termos aparentemente intercambiáveis, a que se poderia acrescentar ainda os de «elementar» ou «elementos», «originário»*²³⁶.

Se por um lado, Bragança de Miranda refere as categorias de *primitivo* e *arcaico*, não é indiferente ao conceito de híbrido²³⁷. Este é colocado em questionamento. Põe-no em questionamento, pois é considerado demasiado óbvio; refere, no entanto, que a noção do

²³⁵ Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* pp. 33-36.

²³⁶ Miranda, J. B. (s. d.). Arcaico. In *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*.

²³⁷ Sessão do Núcleo de Fotografia apresentada a 2 de dezembro de 2011, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, correspondente ao Seminário de Especialidades do 1º ano do Curso de Doutoramento 2011-2012, 1º Semestre. Bragança de Miranda sugere a substituição do conceito de híbrido pelo conceito de *plasticidade* para a contemporaneidade, vindo das artes. Este é defendido pela filósofa francesa Catherine Malabou como representação de *uma época sem categorias*. Ver Malabou, C. (2009), *Ontologie de l'Accident, essai sur la plasticité destructrice*. Paris: Éditions Léo Scheer e Malabou, C. (1996), *L'avenir de Hegel: Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris: J. Vria.

híbrido passa a pertencer ao domínio da arte, sendo atualmente considerada como um valor estético.

Reafirma-se com Bragança de Miranda, a denominação de hibridez, como uma noção oposta à ideia platónica, de que não poderiam existir misturas, ou se existissem elas pertenceriam à categoria do impuro.

À categoria do impuro, mais clássico, junta-se a categoria da mistura, da mestiçagem assim como o grotesco de finais do século XIX, ou o *informe*²³⁸ como o caracteriza Bataille.

Com Foucault e Said²³⁹, podemos tomar a liberdade de ler o *primitivo* como o *Outro*, correspondendo a culturas não ocidentais. Anula-se a ideia concebida do século XIX e de início do século XX, de que o *primitivismo*, se por um lado transportava um carácter de inferioridade, por outro, conjugava valores positivos, e é nesse sentido que assinalamos a sua contribuição para as criações artísticas de Gauguin, Matisse e de Picasso, como renovação das construções pictóricas, elevando o *primitivismo* às páginas da cultura ocidental. Este processo de ultrapassar/esbater de fronteiras, este assimilar do que é novo/diferente/estranho para criar algo de novo é o ver mais além, aproximando culturas. É isso que a arte se propõe fazer.

Na contemporaneidade ao transpor a noção do *Outro* ligada ao multiculturalismo, à globalização e à interculturalidade, ela reconverte-se em *Nós*, reestrutura-nos à medida que absorvemos influências de culturas geograficamente distantes, sendo ainda possível identificar a sua organização tribal.

Sendo o multiculturalismo um propósito de dar voz às diferenças, onde se podem englobar culturas não ocidentais, a hibridez assume as diferenças, reconfigura-as, fazendo nascer o *Novo*, dentro de um sistema global, sem possibilidades de retrocesso,

²³⁸Bataille, G. (1929). Informe. In *Dictionnaire, Documents*7 (dezembro, 1929), p. 382.

²³⁹ Harrison, C., Frascina, F., Perry, G. (1993). *Primitivism, cubism, abstraction*, p.4. Obra de referência: Said, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, S. A. Said aplica a noção de “discurso” de Michel Foucault exposta em *Arqueologia do Saber* e *Vigiar e Punir*.

como acontece na contemporaneidade. A nossa contaminação surge com a influência do que não é ocidental, que se optou por designar de *primitivo*. Na contemporaneidade assume-se a coexistência de várias origens, de várias culturas, num plano de apaziguamento ou de hipocrisia.

Das coexistências de apaziguamento, o espaço é da assunção de que o arcaico, a origem e o *primitivo* se encontram, na contemporaneidade, imersos nas culturas chamadas de híbridas.

5. A qualidade híbrida da montagem em Georges Didi-Huberman

Era uma obra de arte, a montagem era um processo artístico típico das vanguardas do séc. XX...

António Guerreiro

“Mas era também uma tomada de posição.

Georges Didi-Huberman²⁴⁰

Hoje é muito importante fazer o elogio da migração, saber que as imagens são feitas para atravessar fronteiras.

Georges Didi-Huberman²⁴¹

A apropriação da noção de montagem de Didi-Huberman é feita no sentido de a aplicarmos à constituição/construção de obras pictóricas, onde encontramos uma seleção de elementos formais de diferentes origens gráficas e plásticas, de diferentes culturas, que ao serem colocadas em diálogo provocam/resultam numa nova picturalidade.

Uma metodologia de pensamento/criação teórica surge, aproximadamente na mesma época, reunida por Georges Didi-Huberman, proporcionando um novo entendimento/materialização do conhecimento pictórico. Georges Didi-Huberman estabelece a relação entre a noção de *rébus* de Sigmund Freud, na imagética do sonho, com as teorias de Aby Warburg e Walter Benjamin:

Warburg et Benjamin l'auront mis en oeuvre dans le caractère de «montage» (Montage) du savoir historique qu'ils produisaient. La conception initiale du Livre des Passages en 1927-1929, est strictement contemporaine de Mnemosyne, mais aussi des «montages d'attractions» cinématographiques d'Eisenstein ou des «montages de répulsions» surréalistes de Georges Bataille dans la revue Documents²⁴².

²⁴⁰ Guerreiro, A. (2014). Sentir o tempo e ver a história nas imagens, entrevista a Georges Didi-Huberman por António Guerreiro In *Público, Ípsilon* (11 de abril, 2014, pp. 12-14), p. 14.

²⁴¹ Idem, p. 13.

²⁴² Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, p.92 com desenvolvimento na nota 18.

Didi-Huberman²⁴³, toma as obras de Bertolt Brecht *Journal de Travail* e *La vie de Galilée*, como ponto de partida. Nelas a montagem é o processo de materialização da obra, onde não só se dispõem as coisas, *mais leurs différences, leurs chocs mutuels, leurs confrontations, leurs conflits*²⁴⁴, onde, *le montage: on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à «dysposer» d'abord. On ne monte qu'à montrer lesbéances qui agitent chaque sujet en face de tous les autres*²⁴⁵.

Esta reflexão reúne figuras do período após I Guerra Mundial, numa mesma posição, referindo-se a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg e Marc Bloch:

*la décision de montrer par montages, c'est-à-dire par dislocations et recompositions de toute chose. Le montage serait une méthode de connaissance et une procédure formelle nées de la guerre, prenant acte du «désordre du monde»*²⁴⁶.

A montagem é vista como *une méthode de connaissance*, como *la méthode moderne*²⁴⁷, resultante do processo de pensamento pós conflitos, pós guerras. Em outra passagem, refere: *Le montage fait surgir et ajointe [ces] formes hétérogènes en ignorant tout ordre*

²⁴³ Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*, pp. 86-90: *Montage-Disposer les différences en dys-posant les choses. Esthétiques du montage après la Première Guerre mondiale. Ernst Bloch et la modernité du montage: jeu subversif, method archéologique, dialectique des forms.*

²⁴⁴ Idem, p. 86.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ Ibidem. Didi-Huberman remete, na nota 26, esta designação para as obras: Sitney, P. A. (1990). *Modernist Montage. The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, New York, Columbia University Press; Teitelbaum, M. (dir.) (1992). *Montage and Modern Life, 1919-1942*, Boston-Cambridge-Londres, The Institute of Contemporary Art – The MIT Press; Bergius, H., *Montage und Metamechanik*, op. cit. Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1993*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2000.

*de grandeur, toute hiérarchie, c'est-à-dire en les projetant sur le même plan de proximité (...)*²⁴⁸.

Segundo Ernst Bloch, o texto de Walter Benjamin *Sens unique* (1928), assemelha-se a uma fotomontagem, que Didi-Huberman traduz como *jeu subversif à l'aspect dadaïste, surréaliste ou «anarchiste», comme il dit, ne vas pas sans un véritable travail archéologique destiné à faire lever cet «inconsciente de la vue» dont Benjamin a si profondément parlé*²⁴⁹.

Georges Didi-Huberman fala-nos, ainda, sobre a fotomontagem:

*Les erratiques phénomènes de surface ne vont pas sans un questionnement sur les profondeurs - au sens freudien du terme -, même si, philosophiquement parlant, la «substance» a définitivement laissé le pas au mouvement, au «travail», à l'agencement*²⁵⁰.

Se o pensamento de Ernst Bloch, em *Héritage de ce temps* (1935), influenciou a obra de Bertolt Brecht, também sob esta perspectiva se entende *Ulysse*, de James Joyce, como um processo de montagem, de fotomontagem, na literatura moderna²⁵¹.

Se o processo da montagem/fotomontagem é transversal às práticas criativas, no início do século XX, este não está dissociado de toda uma prática/pesquisa da psicanálise, desenvolvida nessa época, cujos procedimentos conclusivos resultavam do estabelecimento de ligações/associações, como se verificava na montagem.

Surge, com Didi-Huberman a noção de *pensamento da montagem*²⁵², fazendo referência a Sergei Eisenstein e a Lev Kulechov, no cinema; a Bertolt Brecht e às colagens do seu

²⁴⁸ Idem, p. 87. Refere neste ponto a obra de Ernst Bloch, *Héritage de ce temps* (1935) e a recensão deste sobre a obra de W. Benjamin *Sens unique* (1928).

²⁴⁹ Idem, p.88.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Idem, p.89.

²⁵² Romero, P. (2007). *Un Conocimiento por el Montaje*, p.19.

Journal de Travail, anteriormente mencionadas e ainda, ao movimento literário Formalismo Russo, seguindo a linha revolucionária dos anos de 1920-30, quando os historiadores e pensadores colocaram a imagem, no centro do seu pensamento histórico e conceberam atlas ou sistemas de saber, totalmente novos, com autores como Warburg, Benjamin e Bataille²⁵³.

Sem nos determos no processo de montagem cinematográfica, não poderemos deixar de referir apontamentos, sobre o pensamento dos cineastas Sergei Eisenstein (1898-1948) e Lev Kulechov (1899-1970). Com Kulechov, surge o *efeito Kulechov*, resultante de um intercalar de cenas, pela justaposição temporal (montagem) de duas ou mais imagens, *que sugerem um significado diferente e mais vasto do que cada uma delas isoladamente consideradas*²⁵⁴. Kulechov desenvolve também uma teorização da montagem: *montagem de choques, montagem de atração e montagem intelectual*²⁵⁵.

Para Eisenstein, segundo Fernando Dias: (...) *A montagem de fragmentos de espaços e de tempo recuperam nova unidade na montagem*²⁵⁶.

Eis aqui algo que interessa à Pintura: *fragmentos de espaços e fragmentos de tempo* que se conjugam para a construção de uma nova obra.

Na entrevista de 2007, Didi-Huberman refere-se novamente ao *conhecimento por montagem*²⁵⁷, tendo por base o trabalho de artistas e pensadores que veem a história *en*

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Dias, F. R. (2007). As vanguardas russas e o cinema: plano e montagem. In *As artes visuais e as outras artes. As primeiras vanguardas* (pp.193-204), p. 194.

²⁵⁵ Idem, p. 195.

²⁵⁶ Idem, p. 194.

²⁵⁷ Romero, P. (2007). *Un Conocimiento por el Montaje*, p. 19, com referência a Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all*, pp.120-121: Warburg and his Mnemosyne atlas, Walter Benjamin and his Arcades Project, or Georges Bataille and his journal Documents, among other examples, have shown the fertility of knowledge through montage: a delicate knowledge – like every thing concerning images – at the same time bristling with traps and laced with treasures. Knowledge of this kind demands perpetual tact.

*términos de estallido yreconstrucción*²⁵⁸, numa Europa contemporânea/atual. Retoma a ideia de Walter Benjamin de montagem interpretativa da história, e do processo de montagens interpretativas da psicanálise²⁵⁹.

Salientamos ainda, uma outra sua afirmação: (...) *para hacer un montage tiene que haber un choque entre dos imagenes e generalmente, de este choque surge una tercera*²⁶⁰.

A ideia de imagens que entram em choque e produzem uma terceira, conduz-nos à fundamentação que pretendemos, para a análise pictórica, num contexto cultural híbrido.

Outra noção a reter, é de que o processo de montagem é um processo que deixa em aberto, que promove a multiplicidade:

*Montage is valueable only when it doesn't hasten to conclude or to close: it is valuable when it opens up our apprehension of history and makes it more complex, not when it falsely schematizes: when it gives us access to the singularities of time and hence to its essential multiplicity*²⁶¹.

De volta ao cinema, sublinha-se que o processo de montagem cinematográfica, com Jean-Luc Godard (n. 1930) e Alfred Hitchcock (1899-1980), intensifica a imagem, confere poder à nossa experiência visual, cujo visível por vezes encobre²⁶², com Godard a aproximar a montagem à *imagem dialética*:

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ibidem: *Es lo que ocurre, por exemplo, en un psicoanálisis: se hacen montajes interpretativos y en la reunión de dos cosas muy distintas surge una tercera que es el indicio de lo que buscamos.*

²⁶⁰ Idem, p. 20.

²⁶¹ Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all*, p.121.

²⁶² Idem, p. 136: *And this is possible because montage intensifies the image and gives the visual experience a power that our visible certainties or habits have the effect of pacifying, or veiling.*

*Montage [...] is what makes visible [ce qui fait voir]”. It is what transforms the partially remembered time of the visible into a reminiscent construction, a visual form of haunting, a musicality of knowledge (...) [Godard] it proceeds, philosophically, in the manner of dialectic (like Benjamin and Bataille, Godard likes to cite Hegel only to mislead): it is the art of making the image dialectical*²⁶³.

Se a montagem cinematográfica pode ser um veículo para o nosso entendimento acerca da Pintura, por outro lado, encontramos nos realizadores de cinema, como em Robert Bresson (1901-1999), a influência da Pintura, para o entendimento da montagem cinematográfica: *an image is transformed upon contact with other images like a color upon contact with other colors*²⁶⁴.

Na recensão crítica de François Albera, ao livro de Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, a montagem aparece como a colocação de imagens sobre uma superfície onde elas se confrontam, se releem, onde repousam e convidam o espectador a circular entre elas, nos seus intervalos²⁶⁵, nas suas brechas, nas suas fendas. Albera acrescenta ainda, que a montagem em Didi-Huberman, não é uma sucessão de imagens, ou uma imagem que caça a outra, mas, onde as imagens se encontram presentes, ao mesmo tempo, ou seja, “*in praesentia*”.

²⁶³ Idem, p. 138.

²⁶⁴ Idem, p. 215, nota 56: Bresson, R. (1995 [1975]). *Notes sur le Cinématographe*. Paris: Gallimard.

²⁶⁵ Albera, F. (2009). Recensão Crítica «Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*. *L'œil de l'histoire*, 1 », p. 2 : C'est là ce qui intéresse Didi-Huberman, cette pratique du montage, la disposition des images sur une surface où elles se confrontent, se relient ou se repoussent, qui convie le spectateur-lecteur à circuler entre elles, dans leurs intervalles. Le modèle tabulaire introduit en histoire de l'art par Aby Warburg (son *Bilder atlas*) – auquel l'auteur a consacré plusieurs textes (*L'Image survivante*, 2002) – fait ici office de «modèle». Ce qui compte, manifestement, c'est que le montage ne soit pas pris dans une succession où une image «chasse» la suivante (fusion), mais que toutes deux soient co-présentes, que leurs relations soient *in praesentia*. Un arrêt sur images. Déjà dans *la Ressemblance informe*, Eisenstein était abordé par un biais: le collage d'une série de plans-cadres de *la ligne générale* pour la revue *Documents*, une *exposition* du film.

Didi-Huberman, em *Atlas ou Gaia Ciência Inquieta*, atribui à montagem o seu carácter híbrido:

*Forma visual do saber ou forma sábia do ver, o atlas perturba quaisquer limites de inteligibilidade. Introduce uma impureza fundamental – mas também uma exuberância, uma notável fecundidade – que estes modelos haviam sido concebidos para conjugar. Contra toda a pureza epistémica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o carácter lacunar de cada imagem. Contra toda a pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda a montagem*²⁶⁶.

Em 2010, na exposição *Atlas-cómo llevar el mundo auestas*, no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Didi-Huberman apresenta o atlas *Mnemósine* de Aby Warburg, da seguinte forma:

*(...) o atlas faz explodir, logo à partida, os limites. Quebra as certezas auto-proclamadas da ciência convicta das suas verdades, como da arte convicta dos seus critérios. Inventa, entre tudo isto, zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos*²⁶⁷.

Na introdução ao *Atlas Mnemósine* de Warburg, Didi-Huberman classifica as imagens de *imagens migratórias*, devido à sua mobilidade histórica e geográfica, imagens estas que:

convertem todo o «estilo artístico» e toda a «cultura nacional», como abusivamente se diz, numa entidade essencialmente híbrida, impura, mestiça. Mistura ou montagem de coisas, de lugares e de tempos heterogéneos. Uma das mais decisivas contribuições da história de arte warburgiana reside em ter descoberto, no âmago do que o Ocidente produziu de mais «clássico» ou de mais «mesurado» - a saber, a arte greco-romana, por um lado, e a Renascença

²⁶⁶ Didi-Huberman, G. (2013). *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, p. 12.

²⁶⁷ Idem, p. 13.

*italiana, por outro-, uma impureza fundamental ligada a grandes movimentos migratórios, quesó poderia fazer emergir uma Kulturwissenschaft [ciência da cultura] digna deste nome, isto é, capaz de ler os movimentos de espaços em cada configuração visual*²⁶⁸.

A este conhecimento/pensamento por montagem, Didi-Huberman complementa:

*É a um conhecimento nómada como este [oriental/ocidental], desterritorializado, que nos convida a [à] impureza fundamental das imagens, a sua vocação para o deslocamento, a sua intrínseca natureza de montagens*²⁶⁹.

A visão/consciência de que a colocação das imagens num processo como a montagem constituiu um espaço indeterminado, não é um vazio, mas sim um intervalo, uma fenda, uma brecha, um *terceiro espaço*²⁷⁰ (Homi Bhabha), *a erva que cresce entre espaços*²⁷¹ (Gilles Deleuze), a *iconologia dos intervalos*²⁷² (Aby Warburg), coloca o observador na posição de criador, pelo modo como interliga/interconecta essas imagens, essas formas, na tentativa de criar mensagens.

Uma nova forma de reler/construir a Pintura, a sua gramática visual, as suas formas, de registos diferenciados, tal como Didi-Huberman fala em «*reler o mundo*» referindo-se ao *Atlas Mnemósine* de Warburg. A Pintura poderá ser considerada como associação dos seus componentes pictóricos constituindo atlas, álbuns, à semelhança dos álbuns de Hanna Höch e de outros artistas.

²⁶⁸ Idem, p. 24-25 e nota 33.

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Conceito referido e aplicado, mais adiante, no estudo da pintora Shahzia Sikander.

²⁷¹ Deleuze, G., Parnet, C. (2004). *Diálogos*, p.55: *Não somente a erva cresce no meio das coisas como ela mesma cresce pelo meio.*

²⁷² Didi-Huberman, G. (2013). *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, p.16.

6. Híbrido formal: fotomontagem, *collage* e montagem

O collage, pedra de toque do Cubismo Sintético (1911-14), momento particularmente seminal do movimento francês, contribuiu, devido às suas inerentes propriedades, para o desenvolvimento do conceito de montagem. Assim, passam a ser propriedades dessa função moderna: a linguagem da colagem; o princípio da síntese; o acentramento; o caráter disruptivo; a imediatividade da imagem complexa em parataxe; a dinamicidade do espectador; a estrutura indicial, a estratégia metonímica e a simultaneidade de diversas temporalidades.

Vera Pugliese²⁷³

Como processo de análise de pinturas culturais híbridas, procuramos no cubismo, no cubismo sintético e nas palavras de Vera Pugliese, o modo de descortinar o processo criativo, que essas pinturas revelam. O cubismo sintético utiliza a colagem, pela integração de diferentes materiais no plano pictórico/da superfície, como papéis, jornais, oleados, materiais, academicamente exteriores à pintura, como Carl Einstein escreve: *Le collage, c'était un moyen de préciser, une protection contre la chance vulgaire de la virtuosité. On supprimait la technique consciemment, au profit de la nécessaire synthèse. On abandonne les plans modelés, on veut maintenant montrer la structure dans le plan*²⁷⁴.

Carl Einstein dedica o seu trabalho ao estudo das formas africanas, em *Nigerplastik* (1915), e constrói, por outro lado, uma visão analítica dos seus contemporâneos cubistas²⁷⁵. Um pensamento que se revela como um cruzamento de tempos, de culturas e de práticas artísticas.

Com o cubismo sintético, a colagem será o momento anterior à montagem. A fotomontagem/colagem surge como processo contra o virtuosismo, com a aplicação

²⁷³ Pugliese, V. (2011). A História da Arte como montagem de tempos anacrônicos. In *Caderno de Resumos & Anais do 5º Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual*, p.7.

²⁷⁴ Einstein, C. (2011[1931]). *L'art du XX^e siècle*, p. 148.

²⁷⁵ Idem. Einstein nesta obra aborda o Cubismo com Picasso, Braque, Gris e Léger.

demateriais como papel de jornal no recorte de letras, textos e imagens impressas, tão próprios da era da reprodutibilidade técnica da era moderna²⁷⁶.

Sendo a análise da fotomontagem/colagem um processo validado por autores como Carl Einstein e Walter Benjamin, mais recentemente, e voltando ao texto de Pugliese, identificamos a colagem como o *acentramento*, derivado do modelo de pensamento rizomático como sistema a-centrado em Gilles Deleuze, um pensamento sem centro e *da imanência acentrada*, ou ainda, sobre a imagem-movimento, em que o autor profere: *O que se passa e o que é que se pode passar nesse universo acentrado em que tudo reage sobre tudo? (...) Então, o que se pode passar é isto: em pontos quaisquer do plano aparece um intervalo, um desvio entre acção e reacção*²⁷⁷.

A colagem é como pensamento sem centro, sem núcleo, sem convergência, mas que reafirma uma mensagem, através de um processo de associação de elementos de várias naturezas, fotos, imagens impressas a cores ou a preto e branco, letras impressas ou desenhadas, polvilhando o nosso cérebro com flashes de notas, de mensagens que cada observador poderá compor consoante a sua sensibilidade e/ou cultura. A colagem é, por isso, um processo em aberto.

O texto de Vera Pugliese conduz-nos à programação do processo conceptual e material da colagem, como um processo que rompe barreiras, cujas imagens diretas/imediatas se associam numa sequência em justaposição, num jorrar de mensagens promovendo momentos reflexivos em constante movimento/acção. A justaposição das imagens e a sua organização formal anuncia antecipadamente mensagens cujo sentido é duplamente

²⁷⁶ Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, p.106: *Não é diferente o panorama das suas pinturas em que colam botões ou bilhetes de transportes. O que conseguiram, com estes meios, foi uma destruição irreverente da aura das suas criações, as quais, pelos meios da produção, imprimem o estigma de uma reprodução.* Ver Brockelman, T. P. (2001). *The Frame and the Mirror: On Collage and the Postmodern*. Illinois: Northwestern University Press.

²⁷⁷ Deleuze, G. (2009). *A imagem-movimento: cinema 1. 2.*, p.101. Nas pp. 317-319 encontra-se o Glossário: *Imagem-movimento: conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros; Centro de Imagem: desvio entre um movimento recebido e um movimento executado, uma acção e uma reacção (intervalo).*

repetido elevado à categoria de matriz, constituindo num mesmo plano diferentes e diversos indicadores de espaço e de tempo.

A objetividade da composição colagista, apoderada pelo Dadaísmo, como imagem de síntese, onde cada um dos elementos formativos é nu e cru, conferindo-lhe uma essência *primitivista*, salientada no manifesto «3D – Os Dez Desmandos Dada», com o 10º DESMANDO:

*DADA partiu do grau zero. A criação como movimento permanente e recuperação de uma memória primitiva. O primitivismo DADA recupera o pré-linguístico e o pré-técnico. Este acesso a uma consciência primeira, desligada de toda a função social, traduz uma vontade de ruptura na continuidade histórica em favor da possibilidade das palavras e das imagens sugerirem várias ideias duma só vez, sem as nomear, fazendo ecoar a natureza irracional, originariamente lúdica, que os sistemas do pensamento e da linguagem recalçaram*²⁷⁸.

A aproximação que os dadaístas fizeram a um período *pré-linguístico* e *pré-técnico*, originou um novo modo de construir uma linguagem plástica, a fotomontagem, de que são representantes Hanna Höch, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, entre outros.

A linguagem poética, sonora e plástica resulta da emissão/construção de uma gramática/signos primordial(ais). Assim, Hugo Ball constrói os *Poemas sem palavras* ou *Poesias Fonéticas*²⁷⁹, precursoras de uma nova formalização artística, em consciente rutura com o passado. É através do primordial que se faz a rutura, não como um retorno, mas como um mergulhar num interior mais profundo, num reencontro com o âmago:

Ball teorizou sobre estas sonoridades poéticas que pretendiam ultrapassar a instrumentalização moderna da linguagem e atingir uma forma artística e

²⁷⁸ Rodrigues, A. (2007). DADA: «sociedade anónima para a exploração do vocabulário». In *As artes visuais e as outras artes. As primeiras vanguardas* (pp. 213-217), p. 211.

²⁷⁹ Na sequência desta ideia, visualizar a versão editada *Ursonate* (1922-32) (1º e 4º andamento) de Kurt Schwitters, por Michael Schmid na Bienal de Música de Veneza, 2011.

*primitiva. Os fonemas abstractos, desligados de toda a função social e liberta do contexto histórico, propõem um acesso a recordações primitivas, anteriores à instituição da linguagem como forma de comunicação. As frases fonéticas não dizem nada, não nomeiam, nem contam: SUGEREM várias coisas a um tempo, fazendo ecoar a natureza irracional. Uma noção geral de consciência primitiva que engloba o rito mágico, o comportamento infantil, o simulacro da loucura e da criminalidade como meios de escapar à norma*²⁸⁰.

Pelo lado plástico, Raoul Hausmann escreve, em 1931, um artigo sobre a fotomontagem, defendendo-a como “dialética das formas” (*Formdialektik*), do seguinte modo:

*Si la première forme de photomontage consistait en une explosion de points de vue et en une interpénétration tourbillonnante de plusieurs niveaux d'images, dépassant en complexité la peinture futuriste, il a entre-temps traversé une évolution qu'on pourrait appeler constructive. Partout s'est imposée l'idée que l'élément optique représente un moyen d'expression aux aspects extrêmement variés; dans le cas particulier du photomontage, il permet, par ses oppositions de structures et de dimensions – entre le râpeux et le lisse, entre la vue aérienne et le gros plan, entre la perspective et la surface plane, par exemple – la plus grande variété technique, c'est-à-dire l'élaboration la plus poussée de la dialectique des formes*²⁸¹.

Com Didi-Huberman, é retomado um posicionamento dialético, na referência a autores, cuja produção criativa se afirma como montagem, destacando a obra de Bertold Brecht *Journal de Travail*, entre outros:

²⁸⁰ Rodrigues, A. (2007). DADA: «sociedade anónima para a exploração do vocabulário». In *As artes visuais e as outras artes. As primeiras vanguardas* (pp. 213-217), p. 214.

²⁸¹ Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, p.90; Raoul Hausmann citado por Georges Didi-Huberman.

(...) *l'artiste du montage fabrique quant à lui des hétérogénéités en vue de dys-poser²⁸² la vérité dans un ordre qui n'est précisément plus l'ordre des raisons, mais celui des «correspondances» (pour parler avec Baudelaire), des «affinités électives» (pour parler avec Goethe et Benjamin), des «déchirures»²⁸³ (pour parler avec Georges Bataille) ou des «attractions» (pour parler avec Eisenstein). Façon d'exposer la vérité en désorganisant, donc en compliquant tout en impliquant – et non en expliquant – les choses²⁸⁴.*

Didi-Huberman define assim como dialéticas, obras de Bertolt Brecht, Charles Baudelaire, Raoul Hausmann, Sergei Eisenstein, Georges Bataille, Johann W. Goethe e Walter Benjamin. Trata-se de uma *dialéctique du monteur* que é aquela que dispõe, separando para voltar a juntar os seus elementos no seu modo mais improvável, resultando numa estética da montagem *non-synthèse*²⁸⁵.

Da análise de Didi-Huberman sobre os diversos modelos de associação de formas/entidades pela montagem, estabelece-se com Olivier Quintyn o critério da colagem como dispositivo, como mecanismo que constrói relações entre elementos heterogêneos:

(...) *le collage constitue une sorte de modèle d'étude pour le dispositif esthétique entendu comme mécanisme symbolique de construction de sens à partir de relations d'entités hétérogènes, puisqu'il pousse à leur paroxysme les critères de déliaison des éléments*²⁸⁶.

²⁸²Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1*, p.90: *Dys-poser les choses serait donc une façon de les comprendre dialectiquement.*

²⁸³Ver Sweedler, Mio (2009). *The Dismembered Community: Bataille, Blanchot, Leiris, and the Remains of Laure*. Newark: University of Delaware Press, pp. 123-125.

²⁸⁴Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1.*, p.93-94: *«affinités électives» (propriété que possède un corps de dissocier un composé pour s'unir à l'un des composants; force d'attraction qui pousse deux personnes l'une vers l'autre).*

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ Quintyn, O. (2007). *Dispositifs/Dislocations*, p. 28.

Na introdução ao livro de Quintyn, intitulada *Des Collages comme Tactiques Critiques*, Christophe Hanna enquadra o *dispositif collagiste* em Quintyn, não como Foucault situa a noção de dispositivo, mas o dispositivo como modelo funcional no sentido que Lévi-Strauss atribui à noção de *bricolage*²⁸⁷, a ciência *primeira*²⁸⁸, como técnica própria da *pensée sauvage*. E, em modo de conclusão:

*Car ce qu'exhibe le collage, au fond, autant que le monté, est le geste qui préside à la redispositon: sa procédure autant que la dislocation critique qu'elle réalise. Circulant dans les interstices des dispositifs techniques traditionnels qu'ils conçoivent à la fois comme itinéraire et comme réserve, les collages me semblent donc pouvoir être définis plutôt comme des schémas d'action, des tactiques de prospection, des instruments d'investigation adaptés à la forme moderne de l'espace public*²⁸⁹.

Nestes esquemas de ação, nestas táticas de prospeção e nestes instrumentos de investigação, onde a colagem se revê e é assumida como uma prática de rutura, de misturas, pelo Dadaísmo. Porém, segundo Molinet nunca esta prática foi lida como uma prática híbrida, dando origem a formas artísticas como *l'environnement*, *l'installation*, *la performance*²⁹⁰.

²⁸⁷Adamovicz, E. (2005). *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, p. 22. Esta terminologia é apoderada por Elza Adamovicz como metodologia de análise às colagens surrealistas. Na introdução é indicado que Elza Adamowicz apresenta uma análise da colagem surrealista, como uma técnica do corte e da colagem (*cut and paste*) de materiais *ready-made*, assim como uma estratégia subversiva e criativa. E. Adamovicz considera a colagem verbal, a colagem pictórica e os híbridos que daí resultam, discutindo/argumentando sobre os trabalhos de Max Ernst, André Breton, Aragon, Brunius, Eluard, Hugnet, Magritte, Péret e Styrsky entre outros. Um dos capítulos aborda *Cutting* (pp. 26-42) e outro *Pasting* (pp. 43-63).

²⁸⁸Lévi-Strauss, C. (1989). *O pensamento selvagem*, p. 32.

²⁸⁹ Hanna, C. (2007). *Des collages comme tactiques critiques*. In O. Quintyn (2007). *Dispositifs/Dislocations* (pp.7-15), p. 15.

²⁹⁰ Molinet, E. (2013). *La problématique de l'hybride dans l'art actuel, une identité complexe*. In *Le Portique*, pp. 1-13, pp. 8-9.

6.1. Hannah Höch e o Dadaísmo

Assumindo a fotomontagem dadaísta como um processo de criação híbrido, é na análise das pinturas de Hannah Höch (1889-1978), que iremos encontrar a transferência da fotomontagem para a pintura.

Hannah Höch é precursora, em conjunto com Raoul Hausmann, da fotomontagem como processo criativo do *cut and paste*, de carácter sociopolítico e o mais referenciado e conhecido da sua obra.

Iniciamos, com depoimentos de Hannah Höch:

*I want to obliterate the set boundaries that humans, in their arrogant hybris, have set around everything in their reach (...) Today I might paint the world through the eyes of an ant yet tomorrow I might paint it seen from the moon (...)*²⁹¹

A intenção demonstrada por Hanna Höch é de anular/destruir as barreiras, o que, no nosso entender seria a possibilidade de registar através da pintura ou da fotomontagem o que a sua intenção decidisse no momento e de não ficar restrita a um único processo artístico, a uma única maneira de ver o mundo.

Sobre a fotomontagem/colagem, escreve:

As grandes possibilidades de utilização da fotografia levam a uma nova forma de testemunho condensado: a fotomontagem. Esta palavra transformou-se mais tarde em “colagem”. Significa coisa colada, contornada. A desmontagem, recorte, colagem, junção – ou seja distanciação – impôs-se a todas as formas artísticas. Também se formaram múltiplas formas intermédias através da exploração do processo.

²⁹¹ Wenke, M. (2010). *Aspects of Inner Emigration in Hannah Höch 1933 – 1945*, M.A.S. 2010, Universidade de Cambridge, p. 45; H. Höch, *Lebenscollage*, vol.2 (pt.2), p.365 (29.34).

(...)

Na música temos esse efeito de distanciação quando as criações recentes, assim como algumas mais antigas são enriquecidas através de quaisquer objectos produtores de sons. Quando interlúdios de carácter diferente, como sequências de sons são intercaladas. Mas também – Beethoven deu, subitamente, na sua maior criação instrumental, a 9ª sinfonia, ouvidos à voz humana...

(...)

Temos também a coreografia. Intercalou a acrobacia, a mímica, efeitos de suspensão. Ou seja, inserções de outras áreas.

(...)

Na literatura, já se utilizava há muito tempo, sob a declaração de liberdade poética, através do acrescento ou corte de letras. Damos às palavras um significado falso, através da inserção contra o sentido, como em “colocar o seu coração aos pés de alguém”. Desprezando sem escrúpulos a sintaxe nos casos em que a nossa criação literária ganhe, através disso, peso e cor.

Esta técnica, que atingiu a sua perfeição na literatura, encontrou na arte das imagens, ou seja, no domínio do visual, os seus paralelos.

(...)

A colagem oferece-se, principalmente através da fotografia, mas também das revistas, dos produtos impressos, até mesmo dos desperdícios, um material ilimitado. A fotografia a cores, principalmente, incentiva à utilização de uma variante totalmente nova da “l’art pour l’art”. No entanto, também encadeamentos de ideias mais complicados podem ser estruturados deste modo.

(...)

Para todas estas actividades tinha-se tornado necessária uma palavra aglutinadora. Talvez, até, uma que fosse ligeiramente extensível. A palavra colagem chegou da França após 1945. Na arte da imagem cobre, principalmente, o conceito de uma nova unidade alcançada através da

*estruturação de elementos provocadores de distanciamento*²⁹².

Realçamos o paralelismo estabelecido por Hanna Höch com a música, a coreografia e a poesia, mostrando como um processo de apropriação de outras linguagens é comum nas artes, incluindo o mundo das imagens, imagens retiradas do seu contexto para, com outras, criar uma nova mensagem, um novo diálogo, uma nova obra.

Em meados dos anos vinte, Hannah Höch, dominando o processo da fotomontagem, transpõe-no para a Pintura a óleo, transparecendo deste modo um modelo híbrido, característica intrínseca à fotomontagem:

*Provocou, assim, uma troca de níveis e uma penetração de géneros artísticos anteriormente distintos com os inventados de novo – aquilo que Max Ernst, o qual sempre demonstrou interesse e admiração pela sua obra, mais tarde resumiu na fórmula “Au delà de la peinture”*²⁹³. *As obras mais importantes da sua pintura a óleo dos anos vinte, refletem nitidamente a técnica dura do recorte e os espantosos contrastes das suas colagens*²⁹⁴.

²⁹²Krieger, P. (1984). Paradoxo e poesia nas colagens de Hannah Höch. In P. Hermann, S.-M Viola, H. Erna (coord.) Catálogo da Exposição *Hannah Höch 1889-1978 Colagens* (pp. 84-94), p. 93-94. Poder-se-à encontrar o mesmo texto em: *Hannah Höch, “Zur Collage”*, no catálogo da exposição: *Hannah Höch. Collagen aus den Jahren 1916–1971*, Berlin: Akademie der Künste, 1971, pp. 18–19. O espólio *Estate of Hannah Hoch (1889-1978)* encontra-se na Berlinish Galerie, Museum of Modern Art em Berlim. Consultar *Archives Dada – Hannah Höch*.

²⁹³ Ernst, M. (1936). Au-delà de la peinture. In *Cahiers d'Art*, número especial (1936), ou em *Écritures*, coleção "Le Point du Jour", Gallimard, 1970.

²⁹⁴ Krieger, P. (1984). Paradoxo e poesia nas colagens de Hannah Höch. In P. Hermann, S.-M Viola, H. Erna (coord.) Catálogo da Exposição *Hannah Höch 1889-1978 Colagens* (pp. 84-94), p. 90-91.



Figura 35. Hannah Höch, *Die Braut oder Pandora* (A Noiva ou Pandora), 1927. Óleo sobre tela, 114x66cm.



Figura 36. Hannah Höch, *Sem Título*, 1920. Fotomontagem, (s. dim.). Archives Dada.

Da Pintura como fotomontagem, em Hannah Höch, assinalamos a obra *Die Braut oder Pandora* (A Noiva ou Pandora), de 1927 (Figura 35), cujos programas da colagem são aplicados no destaque do rosto feminino jovem/criança, de maiores dimensões, um possível autorretrato de olhar inquirido/inquiridor, focado noutra ação. Esta figura abraça convencionalmente uma figura masculina estática/hirta/empedernida. Ao seu redor volteiam, em suspensão, elementos simbólicos, esvoaçando: embrião com asas, cardo e espinhos com asas, serpente a envolver a maçã com asas, coração aberto acorrentado com peso e com asas, roda com asas, flores não identificadas com asas e forma não identificada no topo ao centro. A leitura desta obra poderá identificar uma experiência pessoal: sua relação com Raoul Hausmann. Como pintura, ela é regida pela desproporcionalidade do rosto feminino em relação à figura masculina, como uma peça externa à pintura. Um processo de descontextualização e de forte revelação na mensagem. O propósito de aumentar o rosto feminino corresponde à intensidade da mensagem. Uma posição que claramente assinala o manifesto da mulher emancipada após I Guerra Mundial. O testemunho de uma nova mulher, de um rosto que se afirma perante uma estátua masculina.

Na fotomontagem *Sem título*, de 1920 (Figura 36), colocamos enfoque no rosto da criança e na posição da cabeça, semelhantes aos da obra anteriormente observada *Die*

Braut oder Pandora (A Noiva ou Pandora), de 1927.

De 1925, a obra *Roma* (Figura 37), identificada no canto superior direito, as figuras encontram-se sobrepostas a dois planos de edifícios, um na horizontal e outro em negativo, a -90° . As figuras são compostas pela junção de corpos femininos com rostos, um feminino, outro masculino. A figura feminina da esquerda a negativo indica, por duas vezes, duplamente, uma direção. A figura feminina da direita assume uma posição de passividade e alheamento²⁹⁵.



Figura 37. Hannah Hoch, *Roma*, 1925. Óleo sobre tela, 106x90 cm.

Na pintura *Die Journalisten (Os Jornalistas)*, de 1925 (Figura 38), os planos de fundo sobrepõem-se como papéis/figuras recortados e os rostos são o resultado de várias peças de rostos diferentes, do mesmo modo como Hannah Höch realizava as suas fotomontagens.

²⁹⁵ Acerca da condição da mulher/um estudo de género, na República de Weimar, através das fotomontagens de Hannah Höch ver Lavin, M. (1993). *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch*. New Haven: Yale University Press.



Figura 38. Hannah Höch, *Die Journalisten* (Os Jornalistas), 1925. Óleo sobre tela, 101x86 cm.

O processo da pintura exige uma execução mais lenta, traduzindo de igual modo a mesma clareza da escolha rápida, da decisão e do recorte, como acontece nas fotomontagens de Hannah Höch. A ironia ressalta na representação destes personagens que adquirem aqui um igual relevo, quer se encontrem representados apenas pelos rostos ou de corpo inteiro. O rosto manifesta e caracteriza a figura.



Figura 39. Hannah Höch, *Imaginäre Brücke, Zwei Köpfe* (Ponte Imaginária, Duas cabeças), 1926. Óleo sobre tela, 72,5x65,5 cm.

Com *Imaginäre Brücke, Zwei Köpfe* (Ponte Imaginária, Duas Cabeças) (Figura 39), Hannah Höch regressa de novo à pintura e a um tema traumático da sua relação com Raoul Hausmann. Porquê este tema em pintura e não em colagem? Hannah Höch sai da temática da crítica social e política e é na pintura que revela os temas mais intimistas, tendo o tempo como componente primordial.

Complementar à Pintura, Hannah Höch não se rende apenas ao processo da colagem/fotomontagem que a torna incontornável, mas usa outros processos, complementares à pintura e até então considerados de menor valor artístico como o bordado, vincando o seu carácter feminino:

[Embroidery] is an art and ought to be treated like one ... you, craftswomen, modern women, who feel that your spirit is in your work, who are determined to lay claim to your rights (economic and moral), who believe your feet are firmly planted in reality, at least Y-O-U should know that your embroidery

work is a documentation of your own era. Hannah Höch, in *Embroidery and Lace*, 1918²⁹⁶.

Madeleine Boucher, no seu artigo *Art or Craft? Hannah Höch's Collages Embraced the Conflict Between Art and Craft, Dada and Commercialism*, manifesta o poder do bordado, intitulando-o de *nebulous space*, de Hannah Höch, ao estabelecer a ligação entre as artes de vanguarda e os *crafts*, partindo do mesmo princípio atribuído ao Dadaísmo, de anular o fosso entre as artes maiores e a cultura de massas. Hannah Höch vê a criatividade feminina como uma ferramenta de poder, por oposição às manualidades apresentadas nas revistas da época, como *Die Dame* (A Dama), *Die Praktische Berliner* (Mulher Berlinense Prática) e *Ullstein Verlag* (Editora Ullstein), onde colaborava como designer. Boucher termina: *After all, wasn't Höch herself an embroiderer of images?*²⁹⁷

A esta pergunta nós respondemos afirmativamente, pois se Hannah Höch recortava as imagens como se de bordado se tratasse, poderemos também ver materializado o bordado, através da linha, em obras como as de Ghada Amer²⁹⁸ (n. 1963), de 1999/2000, onde o bordado é a mensagem, a figura e a cor. Reafirma-se a ideia de Hannah Höch, de que a obra de arte se materializa, independente do meio(s)/processo(s)/material(ais), que utiliza na sua concretização.

O prolífico leque de imagens de diferentes origens é salientado num artigo de Michelle Grabner, a propósito da retrospectiva *The Photomontages of Hannah Höch*, no Walker Art Center, Minneapolis, E.U.A., em 1997:

(...) her lifetime of artistic practice reveals a vital and critical woman who could magically collide disparate reproductions of needlepoint patterns,

²⁹⁶Boucher, M. (2014). *Art or Craft? Hannah Höch's Collages Embraced the Conflict Between Art and Craft, Dada and Commercialism*. Este artigo inclui o excerto apresentado do texto de Höch, H. (1918). *Embroidery and Lace*.

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ Gada Amer, *Home page*.

*political figures, film stars, animal life and non-Western artefacts into explorations of androgyny, Aryan activity, gender roles, imperialism, race and lesbianism*²⁹⁹.

Os materiais usados, as temáticas escolhidas cruzam-se, sobrepõem-se e contribuem para a construção de diversos discursos, reencontrando-nos, mais uma vez, nos territórios que denominamos por híbridos.

Esta noção híbrida pode ser também lida através das suas colagens onde figuras femininas se entrecruzam com figuras masculinas e vice-versa, influenciando os *androgynous hybrids of Cindy Sherman – lighting upon the imbalance between the two*,³⁰⁰ de acordo com Laura Cumming.

Cumming usa ainda o termo miscigenação acerca da série de Hannah Höch *From an Ethnographic Museum*³⁰¹ (finais dos anos 20, inícios de 30, do século XX), onde os corpos europeus se entrelaçam com máscaras africanas, homens negros com mulheres brancas, rapazes de olhos azuis com raparigas de pele escura. Cumming finaliza com o seguinte comentário: *são os sinais dos tempos*, vendo nela um testemunho contra a ideologia nazi de pureza racial³⁰².

Dos princípios da colagem/fotomontagem aceitamos os apresentados por Eberhard Roters -o princípio da autonomia; o princípio da distanciação; o princípio do recorte e o princípio da mistura³⁰³-selecionamos o princípio do recorte e o princípio da mistura.

Acerca do *princípio do recorte*, ele torna-se possível pela introdução da ferramenta/meio tesoura, na arte do século XX: *O recorte, que na colagem é*

²⁹⁹ Grabner, M. (1977). Hannah Höch. In *Frieze Magazin*, nº 33, março-abril, 1997.

³⁰⁰ Cumming, L. (2014) *Hannah Höch review*.

³⁰¹ Lavin, M. (1996). From an Ethnographic Museum, Hannah Höch and Maud Lavin in *Grand Street*, n. 58, Disguises (outono, 1996), pp. 120-128.

³⁰² Cumming, L. (2014). *Hannah Höch review*.

³⁰³ Roters, E. (1984). Simbolismo da imagética na obra de Hannah Höch. In P. Hermann, S.-M. Viola, H. Erna (coord.) Catálogo da Exposição *Hannah Höch 1889-1978 Colagens* (pp. 64-69), p. 66-67.

tecnicamente motivado pelo uso da tesoura, surge também na pintura da artista, como princípio criador geral³⁰⁴. Como representativo do princípio da mistura é indicada a obra *Meine Haussprüche* (Os Meus Temas Caseiros), de 1922 (Figura 40), considerada uma das mais importantes colagens da obra de Hannah Höch.

Em *Meine Haussprüche* (Os Meus Temas Caseiros), o texto corresponde a mensagens de amigos, em forma de extrato autobiográfico:

*(...) aparece também citado um pensamento de Raoul Hausmann: “Perigosa é só a mistura indefinida”. Hannah Höch era mestra na mistura definida. A técnica da colagem é o paradigma de um princípio de mistura baseada numa sequência de decisões. A primeira é o recorte. É a mais radical porque se refere à destruição de um dado conjunto. A segunda decisão daí resultante é a nova ordenação das parcelas. Ela é o pressuposto para a realização da mistura decidida. O processo adequado à ordenação da mistura é a montage. Hannah Höch é uma montadora (...)*³⁰⁵.

*Pois não só no manejo da colagem, como também na sua pintura, Hannah Höch era mestra da “mistura determinada”, por outras palavras: uma “colagista” de estilos*³⁰⁶.

Em 2004, é publicado *Album*³⁰⁷ (Figuras 41, 42 e 43), um *fac simile* de uma coletânea de imagens reunidas por Hannah Höch para seu prazer pessoal, por volta dos anos de 1930, que poderá ter funcionado como linhas de estrutura, de pensamento, de perspectiva, de formas, sombras, onde era possível anotar os contrastes antes de proceder aos princípios da colagem/fotomontagem. Os planos tranquilos servem de ponto de partida para os seus recortes (não deixando de serem eles próprios), esta seleção de

³⁰⁴ Idem, p. 67.

³⁰⁵ Idem, p. 67-68.

³⁰⁶ Idem, p. 66.

³⁰⁷ Luyken, G. (ed.) (2004). *Hannah Höch, Album*. Edição e textos de Gunda Luyken, Berlinische Galerie, 132 pp.

imagens era uma montagem por si, onde o diálogo se estabelece.

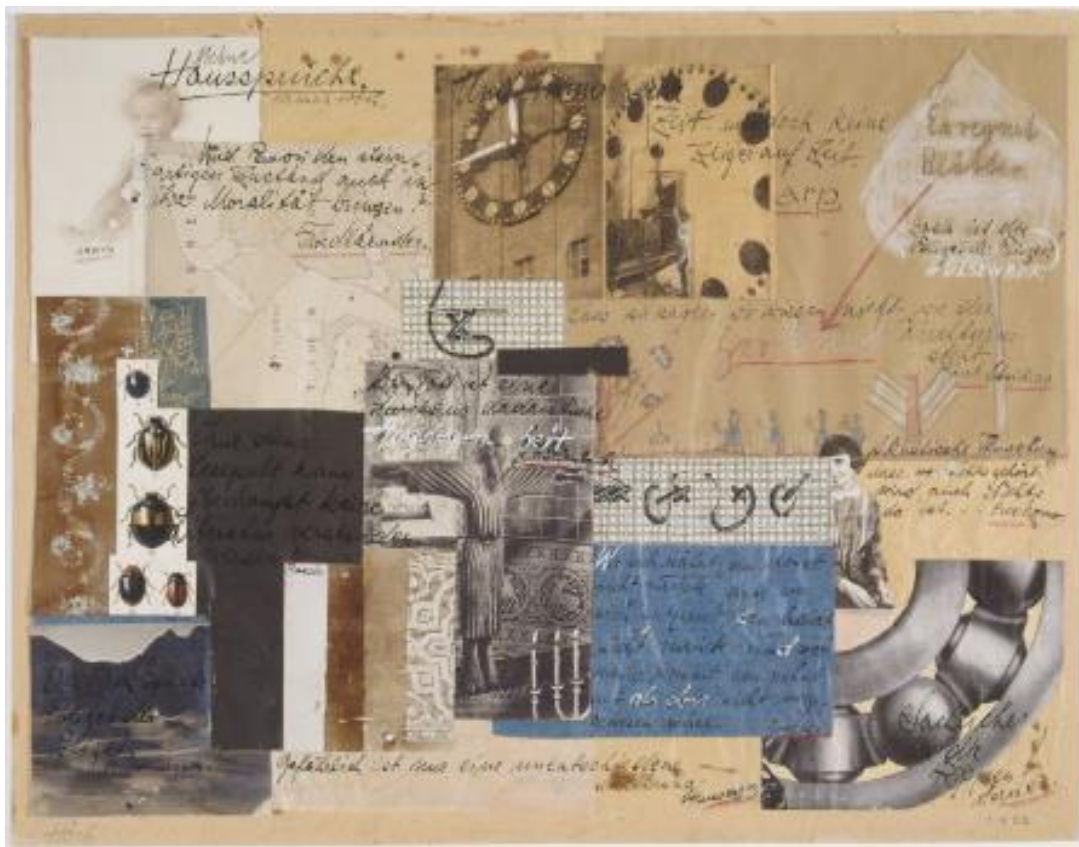


Figura 40. Hannah Höch, *Meine Haussprüche* (*Os Meus Temas Caseiros*), 1922. Fotomontagem e colagem com tinta, branco de zinco, grafite, lápis de cera, lápis de cor sobre madeira, 41,3x32 cm.



Figura 41. Hannah Höch, *Album*, 1933 (a coleção de imagens de Hannah Höch: 114 páginas que contêm mais de 400 ilustrações fotográficas de periódicos).



Figura 42. Hannah Höch, *Album*, 1933 (coleção de imagens de Hannah Höch: 114 páginas que contêm mais de 400 ilustrações fotográficas de periódicos).



Figura 43. Hanna Höch, *Album*, 1933, ed. Hatje Cantz Publishers, Ostfildern.

Do ensaio de Gunda Luyken³⁰⁸, que acompanha a edição do *Album* (2004), faz-se nota:

She created associative contexts which, knowing the circumstances of her life, permit of very impersonal interpretations. Beyond this, her album is marked by purposely introduced 'disturbance factors.' One such conscious accent, for instance, is the head of an emu, set on a double page otherwise devoted entirely to cats³⁰⁹.

³⁰⁸Luyken, G. (2004). *Hannah Höch, album*. Berlim: Berlinische Galerie. Gunda Luyken desempenha funções de Chefe do Departamento de Gravura e Desenho, no Museum Kunstpalast, Dusseldorf. Esta autora tem outro ensaio sobre o livro *Picture Book* de Hannah Höch de 1945, editado em Berlim por The Green Box, em 2010.

³⁰⁹Russell, J. (2011). Something Between Want and Desire (blog). *Hannah Höch, "Album"*. No seu blog, Jacinta Russell refere o texto de Gunda Luyken (2004). Jacinta Russell é Associate Professor of Art na Ball State University em Muncie, Indiana.

No *Album*, Hannah Höch associa as imagens com uma relação temática, cultural, afetiva, em plano aberto, onde por vezes acontece o acidente, algo que surge inesperado, que perturba o contexto, o *disturbance factor*, enunciado por Luyken.

A este *Album* de Hannah Höch juntam-se outros álbuns de distintos autores, como o “*Handatlas* (Atlas de Bolso) dadaísta; os *Arbeitscollagen* (Colagens de Trabalho) de Karl Blossfeldt; a *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp; os *Atlas* de Marcel Broodthaers e de Gerhard Richter; os *Inventaires* de Christian Boltanski; as montagens fotográficas de Sol LeWitt; ou mesmo o *Album* de Hans-Peter Feldmann”³¹⁰. Todos estes produtos visuais têm origem no *Atlas* de Aby Warburg.

Esta conceção visual - *atlas* -, foi considerada por Ernst Bloch como o *tesouro de imagens e de pensamentos que nos resta da “coerência desmoronada” do mundo moderno*³¹¹. Didi-Huberman sobre o *atlas*, parafraseando outros autores, salienta que ele não só causou modificações profundas nas formas e nos conteúdos *de todas as “ciências da cultura” ou ciências humanas, como incitou ainda um grande número de artistas a repensar por completo, em forma de compilação e de remontagem, as modalidades segundo as quais as artes visuais são hoje elaboradas e apresentadas*³¹².

6.2. Processos: collage, assemblage e happening

A relação entre a pintura e a escultura tem sido debatida, desde a sua origem³¹³, relativamente à importância que cada uma destas artes assume na História. No Renascimento Italiano, assistimos a um dos pontos mais altos desta contenda, com aquilo que ficou conhecido por *paragone*; por entre os elementos que participaram nesta temática salientamos Leonardo da Vinci³¹⁴, que no seu *Tratado de Pintura* defende a supremacia da Pintura face à Escultura.

³¹⁰ Didi-Huberman, G. (2013). *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, p. 17.

³¹¹ Ibidem.

³¹² Ibidem.

³¹³ Sabino, I. (2000). *A pintura depois da pintura*, p. 25: refere a origem da Pintura e da Escultura por Plínio (23-79 a.C.): *Assim se conta a origem da Pintura e da Escultura, ambas consequência da captura da sombra, ambas através do desenho.*

³¹⁴ Vinci, L. *Tratado de Pintura*.

Como nos afirma Jacqueline Lichtenstein³¹⁵, durante a Renascença e no século XVII, a teoria da arte foi desenvolvida pelos pintores, que aliavam a sua prática artística com o desenvolvimento teórico das suas ideias; pelo contrário, os escultores não registavam os seus pensamentos estéticos. Por este motivo, a pintura foi considerada mais importante do que a escultura, seguindo a tradição que desde Platão e Aristóteles a arte era analisada através da pintura.

Com *a morte da arte*, segundo Hegel, considera-se a morte da pintura. O debate entre a pintura e a escultura continua nos nossos dias. No entanto podemos encontrar pintores e escultores que assumiram a designação de *artista visual*, desenvolvendo simultaneamente obras de pintura e de escultura.

Com o aparecimento da colagem pelos dadaístas e surrealistas alteraram-se os meios construtivos do espaço pictórico, incorporando materiais de origens distintas, como acontece nas colagens de Picasso e de Braque: a Pintura avança para uma nova etapa.

A reconversão de objetos industriais em objetos artísticos – *ready made* -, como o faz Marcel Duchamp, questiona a representação e transfere para o autor a validação do objeto artístico. A pintura deixa de ser apenas retiniana, para encontrar no conceito a sua afirmação³¹⁶.

Susan Sontag, nos anos 60, denomina de formas híbridas as *assemblages* de Robert Rauschenberg e de Allan Kaprow³¹⁷.

³¹⁵ Lichtenstein, J. (2008 [2003]). *The blind spot: an essay on the relations between painting and sculpture in the modern age*, p. 9. Sobre a importância da escultura referimos Hildebrand, Adolf Von (1988). *El problema de la forma en la obra de arte*, Ed. Visor Dis. Tradução do original *Das Problem der form in der bildenden Kunst*, Viena, 1893.

³¹⁶ Cabanne, P. (1990). *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*, p.198.

³¹⁷ Sontag, S. (2009 [1961]). *Against interpretation and others essays*, p. 269: *The crucial next step was taken with the work done in the middle and late fifties by Robert Rauschenberg, Allan Kaprow, and others in a new form called assemblages”, a hybrid of painting, collage, and sculpture, using a sardonic*

Com Isabel Sabino, registamos a expansão da pintura para a tridimensionalidade nas *assemblages* de Rauschenberg, Arman³¹⁸(...), como os *objectos espaciais híbridos* de Edward Kienholz³¹⁹ (Figura 44), quebrando a referência clássica da pintura com a bidimensionalidade.



Figura 44. Edward Kienholz, *The Portabel War Memorial*, 1968. *Assemblage*, 975,4x289,6x243,8 cm.

As fronteiras entre pintura e escultura podem ser também confirmadas nas palavras de Merleau-Ponty, quando enuncia:

(...) torna-se surpreendente que, com frequência um bom pintor faça também bom desenho ou boa escultura. Não sendo comparáveis nem os meios de expressão nem os gestos encontramos aqui a prova de que há um sistema de equivalências, um Logos das linhas, das luzes, das cores, dos relevos, das massas, uma apresentação sem conceito do Ser universal. O esforço da pintura moderna não consistiu tanto na escolha entre a linha e a cor ou, mesmo entre a figuração das coisas e a criação de signos, quanto em multiplicar os sistemas de equivalência ao invólucro das coisas, o que pode exigir que se

variety of materials, mainly in the state of debris, including license plates, newspaper clippings, pieces of glass, machine parts, and the artist's socks

³¹⁸ As *assemblages* de Arman são designadas de *acumulações*.

³¹⁹ Sabino, I. (2000). *A pintura depois da pintura*, p.183.

*criem novos materiais ou novos meios de expressão, mas que se faz, por vezes, através do reexame e reinvestimento daqueles que já existiam*³²⁰.

As questões sobre onde acaba a pintura e começa a escultura poderão ainda colocar-se, mas de um modo esbatido, pois elas encontram-se num plano igualitário e nega-se a supremacia de uma sobre a outra, exemplificada por artistas que ultrapassaram estas barreiras e simplesmente constroem obra.

6.2.1. Robert Rauschenberg e os combines

Mirta d'Argenzio apresenta a obra de Robert Rauschenberg (1925-2008), como uma desarticulação *da própria noção de pintura, escultura e desenho, tal como eram entendidos tradicionalmente desde o nascimento do modernismo, ou seja aquela “perspectiva enquanto forma simbólica” e medida do espaço*³²¹.

Datam dos anos 50, do século XX, as *assemblages* de Robert Rauschenberg denominadas de *combines* (lixo urbano e superfícies pintadas), que nas palavras do autor:

*I called them all Combines. I had to coin that word because I got so bored with arguments. I was interested in people seeing my work... If I said “It is painting” they would say “That’s not painting, it’s sculpture” ... The word “combine” really refers to those things that somehow exceed the traditional or the former definition of a painting*³²².

Rauschenberg incorpora a *materialidade*³²³ dos objetos, materializa imagens, não as produz apenas, numa herança vinda de Marcel Duchamp e Kurt Schwitters, originando

³²⁰ Merleau-Ponty, M. (2009). *O olho e o espírito*, p. 58.

³²¹ Argenzio, M. (2007). *Robert Rauschenberg, em viagem 70-76*, p. 45.

³²² The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. *Home page*. Robert Rauschenberg.

³²³ Krauss, R. (2002 [1974]). Rauschenberg and the materialized image. In *October Files 4* (pp.39-55).

entre os anos de 1950 e 60 a *apoteose poética e monumental com os primeiros Combine, heróicos e monumentais*³²⁴.

A obra *Untitled (Man with the White Shoes)* (Figura 45), de c. 1954, é uma das primeiras, ou a primeira a conjugar objetos e imagens resultando no primeiro *combine*. A conjugação de planos bidimensionais numa obra tridimensional faz dela um híbrido de escultura, pintura e *assemblage*. A sua estrutura convida o observador a conduzir o seu olhar para e através dos seus espaços; as aberturas nas vistas de frente e posterior, simultaneamente põem a descoberto e encobrem; os espelhos refletem, configuram e desenharam o olhar à volta da obra constituindo uma teia de significados. A obra *Untitled* é ainda um manifesto de colaboração, podendo-se encontrar na caixa colocada superiormente desenhos dos seus contemporâneos, Cy Twombly (1928-2011) e Jack Tworkov (1900-1982)³²⁵.

O *Freestanding Combine Minutiae* (Figura 46) foi um dos primeiros *combine* e um de maiores dimensões, elaborado por Robert Rauschenberg. Construído em forma de biombo, esta obra corresponde à solicitação de Merce Cunningham para integrar a sua coreografia, servindo de elemento estrutural para o desenvolvimento da mesma, permitindo que os bailarinos o contornassem. Embora a coreografia tenha desaparecido este *freestanding combine* sobreviveu, sendo utilizado em alguns eventos relativos a Cunningham. Os materiais têxteis funcionam como elementos construtivos, que estruturam volumes e planos.

³²⁴ Argencio, M. (2007). *Robert Rauschenberg, em viagem* 70-76, p. 47.

³²⁵ The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. *Home page*. Seleccionámos o seguinte texto: *During the early 1950s, Robert Rauschenberg began using found objects and images in his paintings, resulting in his Combines series. He called Untitled the first true Combine, as it joins several two-dimensional planes into a three-dimensional artwork, making it a hybrid of sculpture, painting, and assemblage. Its structure invites the viewer to look into and through its spaces; front and back openings, scrims that simultaneously reveal and obscure, and mirrors that reflect and reconfigure draw the eye around the work, and a web of meaning is constructed through layers of imagery, Untitled also illustrates the artist's interest in collaboration; the collaged panel of the upper box features drawings by two of his contemporaries, Cy Twombly and Jack Tworkov.*



Figura 45. Robert Rauschenberg, *Untitled (Man with the White Shoes)*, c. 1954. Óleo, lápis, carvão, papel, tela, tecido, jornal, fotografias, madeira, vidro, espelho, estanho, cortiça, sapato pintado, erva seca, sobre uma estrutura de madeira, 219,3x93,9x66,6cm.



Figura 46. Robert Rauschenberg, *Freestanding Combine Minutiae*, 1954. Óleo, papel, tecido, jornal, madeira, metal, plástico com espelho, fio numa estrutura de madeira. 214,6x205,7x7,4 cm.



Figura 47. Robert Rauschenberg, *Painting Bed*, 1955. Óleo, lápis, almofada, quilt, lençol num suporte de madeira, 191,1x80x20,3 cm.

O *combine Painting Bed*, de 1955 (Figura 47), é constituído por lençol, almofadas e colcha pertencentes ao próprio autor, tão pessoal como um autorretrato, estreitando os laços entre a arte e a vida; ela exemplifica a noção de *flatbed*³²⁶, que Steinberg defende, acerca da mudança do plano pictórico da verticalidade e da visão renascentista da janela, para um plano horizontal, um plano fabricado pelo homem, associado à posição horizontal do homem e também à passagem da marca/influência da natureza, para a marca/influência da cultura. Esta mudança surge com Robert Rauschenberg e Jean Dubuffet.



Figura 48. Robert Rauschenberg, *Charlene. Combine Painting*, 1954. Óleo, carvão, papel, tecido, jornal, madeira, plástico, espelho e metal sobre quatro placas de homasote colocadas sobre madeira, com luz elétrica, 321x225x11,5 cm.

A obra *Charlene. Combine Painting*, de 1954 (Figura 48), corresponde a uma colagem/pintura/*ready-made* e é uma das últimas pinturas vermelhas, combinando um guarda-chuva, impressões de importantes obras artísticas, banda desenhada e outros

³²⁶ Steinberg, L. (1972). Reflections on the state of criticism. In *Artforum*, março, 1972. In *Other Criteria*, 1972. Este ensaio resulta da Conferência de Leo Steinberg no Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1968.

objetos, situando-se entre a pintura e a colagem. É considerada um dos primeiros *combine*, comportando vários materiais e empregando várias técnicas. Nesta obra, Rauschenberg integra luz elétrica, espelho, uma sombrinha espalmada, uma t-shirt e reproduções de obras de arte. Integra também papéis de jornais, revistas e bandas desenhadas, no centro e no painel da esquerda, remontando aos trabalhos de Picasso e Braque, de 1912.

O local escolhido para a exposição desta obra tem de ser considerado, tendo em vista, um maior impacto sobre o público. Em primeiro lugar, o grande espelho reflete a área circundante da pintura/*combine* e a parede onde é suspensa torna-se visível através de um corte no tecido da sombrinha. Na utilização de objetos do dia-a-dia, Rauschenberg afirma: *I don't want a painting to look like something it isn't. I want it to look like something it is*³²⁷.

Com estas obras, em técnica mista, os *combine* (Figuras 49 e 50), Rauschenberg faz convergir pintura e escultura, reinventa a colagem, deteriorando a noção de ilusão e de unidade significativa, uma vez que penduradas ou colocadas como obras independentes utilizam elementos do dia-a-dia e da História da Arte.

*I'd really like to think that the artist could be just another kind of material in the picture, working in collaboration with all the other materials. But of course I know this isn't possible, really. I know that the artist can't help exercising his control to a degree and that he makes all the decisions finally*³²⁸.

³²⁷ Stedelijk Museum, Amsterdam. *Home page*. Robert Rauschenberg, *Charlene*.

³²⁸ Tomkins, C. (1965). *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*.



Figura 49. Robert Rauschenberg, *Canyon*. *Combine painting*, 1959. Óleo, lápis, papel, tecido, metal, cartão, papel impresso, reproduções impressas, madeira, tubo pintado, espelho em tela com águia, fio e almofada, 177,8x66,6x60,9 cm.



Figura 50. Robert Rauschenberg, *Monogram*. *Freestanding Combine*, 1955-59. Vários materiais, 163,8x106,6x106,6 cm.

Acerca do modo como Rauschenberg iniciou a elaboração dos *combines*, o artista afirma:

*Entendo-me com os meus materiais. Eles sabem e eu sei que vamos fazer uma tentativa. Às vezes funciona, outras vezes não, mas para mim qualquer coisa é preferível às ideias preconcebidas ou à intencionalidade. Se esse momento não pode ser tão fresco, estranho e imprevisível como o que se passa à nossa volta, então é falso. A natureza de alguns dos meus materiais trouxe-me um problema adicional porquanto tive de encontrar uma maneira de os apoiar fisicamente numa parede quando evidentemente não fazia sentido estarem perto de uma parede*³²⁹.

Os anos 60 do século XX trouxeram uma mudança significativa à escultura, uma escultura que assume a cor, como acontece com as obras dos americanos John Chamberlain, Dan Flavin, Claes Oldenburg e George Segal.

No catálogo da exposição *American Sculpture of the Sixties*, no Los Angeles County Museum of Art, em 1967, a curadora e crítica de arte Lucy Lippard assinala:

*Sculpture has long been considered a more or less subsidiary art following painting's innovations and docilely translating them into three-dimensional versions....Now the relationship is more complex. In several important ways, sculpture is gaining its independence from painting and painting in turn, frequently finds itself its follower*³³⁰.

A escultura recupera a sua importância, equivalendo-se à pintura. Poderemos associar a este equilíbrio entre pintura e escultura o surgimento de obras onde os dois processos se aplicam: as *assemblages*, ou no caso de Rauschenberg, os *combine*.

³²⁹ Argencio, M. (comis.) (2007). *Robert Rauschenberg, em viagem 70-76*, p. 29, com referência a Rose, B. (1987). *Rauschenberg: an interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose*.

³³⁰ Lichtenstein, J. (2008 [2003]). *The blind spot: an essay on the relations between painting and sculpture in the modern age*, p. 11. Na nota 20 da *Introdução* é indicado o artigo de Lippard, L. (1967). *As painting is to sculpture: a changing ratio*. In M. Tucham (ed.) *American Sculpture of the Sixties*, p. 31.

6.2.2. Allan Kaprow: pintura, assemblage, happening.

Com o pintor Allan Kaprow (1927-2006), surgem *assemblages* que acompanham os *happenings*. Allan Kaprow, pertencente à segunda geração da Escola de Nova Iorque, conceptualiza a sua prática pictórica diluindo as fronteiras entre o objeto, a instalação e a performance, tornando-se o teórico e precursor dos *happenings*.

A obra que testemunha a passagem da pintura para a escultura, para a instalação e para o happening foi a *assemblage Rearrangeable Panels* (1957-59) (Figura 51), integrada no *18 Happenings in 6 Parts*, de 1959.



Figura 51. Allan Kaprow, *Rearrangeable Panels*³³¹, 1957-59. Madeira, espelho, pintura, folhas de carvalho, alumínio, tecido, betume, lâmpadas elétricas, 243x150x149 cm.

³³¹ Duplaix, S. (dir.) (2007). *Rearrangeable Panels, 1957-1959*. In *Catálogo Collection Art Contemporain - La collection du Centre Pompidou*, Musée National d'Art Moderne. Paris: Centre Pompidou: *Rearrangeable Panels, 1957-1959, est à plusieurs titres l'œuvre emblématique d'Allan Kaprow. Conçue comme un assemblage évolutif de neuf panneaux agencés selon le choix de la personne chargée de sa présentation, elle est réinvestie en 1959 dans Eighteen Happenings in Six Parts (Reuben Gallery, New York). De cet événement inaugural du Happening – concept forgé par Kaprow dans le sillage des recherches de John Cage (dont il a suivi l'enseignement) autour du hasard, de l'improvisation et de la participation du public – subsistent des photographies.*

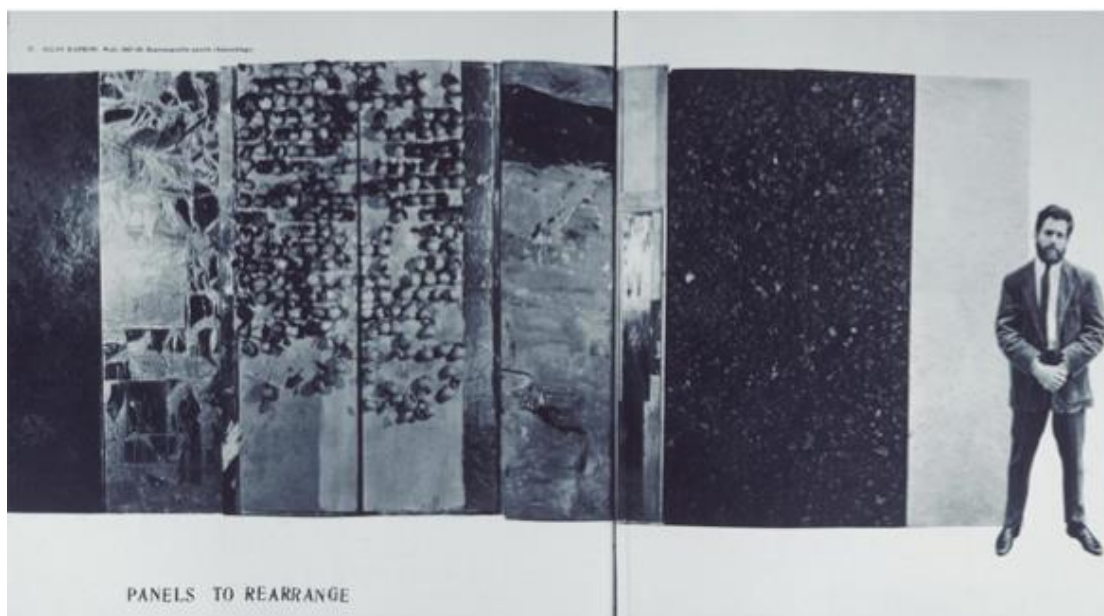


Figura 52. Allan Kaprow, *Rearrangeable Panels, Wall*, 1957-59.



Figura 53. Allan Kaprow, *Rearrangeable Panels 2*, 1957-59, reinterpretados pelo artista, em 1994.

Os *Rearrangeable Panels* (Figuras 52 e 53) conjugam a parte plástica e física de Jackson Pollock, com o conceptualismo e a teoria de John Cage. Através da sua estrutura, em nove painéis distintos, possíveis de agrupar em diversas posições, concentra a ideia fulcral da obra de Kaprow, ao introduzir a participação do outro na

obra, ou seja, na composição e na articulação dos painéis. Com a passagem do objeto/obra à ação, Kaprow assume o estado de hibridez formal, que estas formas adquirem durante este processo.

Os *Rearrangeable Panels* podem ser expostos como uma pintura, quando são colocados paralelos a uma parede; uma instalação quando envolve o observador, ou uma *assemblage* quando é observada de vários ângulos/vistas³³². Esta obra foi baseada nos biombos pintados de origem chinesa e japonesa e redimensionados à escala humana. Relativamente a esta obra, Kaprow escreve que os artistas pensam a obra como situação, ação, instalação ou evento/*happening*:

*It's shape is sprawling and irregular, sometimes made up of units that are infinitely rearrangeable, expanded and reduceable [s/c] to adjunct to different areas, which gives the whole an ambiguous, fluid existence*³³³.

Kaprow retira de Pollock a importância do gesto e da ação, no desenvolvimento do processo criativo, dando origem às *action-collages*, onde a pintura gestual funciona paralelamente com a colagem e com a *assemblage*.

Estas obras eram realizadas num curto espaço de tempo, tão rápido quanto possível, utilizando materiais como folha de alumínio, palha, tela, fotografias e jornais, sem a preocupação de constituir uma história, uma narrativa. Os materiais não constituíam uma superfície coerente, como acontece com as obras de Pollock, mas existiam de maneira autónoma, numa aproximação à conceptualização de John Cage.

Estas *action-collages* divergem também das composições narrativas dos *combines* de Robert Rauschenberg, onde os elementos componentes funcionam de forma autónoma. Kaprow descreve, deste modo, a *assemblage*:

³³² Meyer-Hermann, E., Petchuk, A., Rosenthal, S. (ed.) (2008). *Allan Kaprow, art as life*, p. 14.

³³³ Idem, p. 15.

Assemblage is potentially the most unbound of the present isms: it eschews consistency on all counts, favoring juxtapositions of not just the shapes of a whole, as in Hard Edge, but also materials and objects differing from one another. Yet Assemblage is an outgrowth of Cubist collage. And in practice it is not appreciably different from territory made familiar by Dada and Surrealism: the urban wastebasket and the oedipal dream. Its subject matter has been updated to include shower fixtures, tires, television sets, rusted motor parts, and neon signs (at which point Assemblage joins Pop). But usually these are fragmented, or the whole group of parts is a fragment of a bit of common reality, in the manner of late Cubism; and so we are continuously playing our present responses against the first quarter of this century³³⁴.

A *assemblage Penny Arcade* (Figura 54) possuía uma escala maior, criando um envolvimento/ambiente com o observador.



Figura 54. Allan Kaprow, *Penny Arcade*, 1956. *Assemblage* com luz e som, 243,8x182x60,9 cm. Obra destruída.



Figura 55. Allan Kaprow, *Baby*, 1957. Cartão, folha de alumínio, papel rasgado, partes da sua própria pintura, partes de texto e imagens, 282x306x17 cm.

³³⁴ Kaprow, A. (1966). Experimental art. In J Kelley (ed.) (2003). *Essays on the blurring of art and life*, Allan Kaprow (pp. 66-80), p. 68.

A obra *Baby* (Figura 55), *assemblage* aleatória de objetos, consegue atingir a coerência, através da colocação dos materiais formando faixas verticais. A colocação dos objetos do dia-a-dia remete-nos para a vontade de Kaprow de aproximar a arte da vida.

No já mencionado *18 Happenings in 6 Parts* (Figura 56), os *Rearranged Panels* organizaram o espaço onde o público foi convidado a responder a instruções pré definidas³³⁵. Realizado na Reuben Gallery, em Nova Iorque, é considerado o primeiro e o mais importante dos *happenings*. Esta peça foi autorizada e reconstruída a poucas semanas da morte de Kaprow, na Munich's Haus der Kunst, em novembro de 2006.

A galeria era dividida em três salas, separadas por plástico transparente pintado e aí coladas referências aos trabalhos iniciais de Kaprow, palavras rudemente pintadas, filas de fruta de plástico e manuscritos do artista, fotografias, *posters* da época e cassetes de vídeo³³⁶.

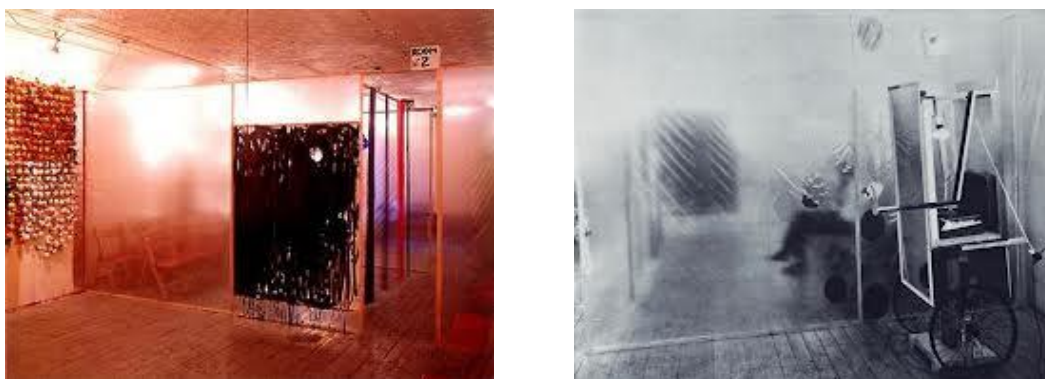


Figura 56. Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, 1959. Duas das três salas da instalação/envolvimento, na Reuben Gallery, Nova Iorque. Vista esquerda³³⁷ e direita.

A historiadora de arte, crítica e curadora, Rosalee Goldberg, da New York University, cita Kaprow, acerca da relação das instalações com a pintura: *environments were “spatial representations of a multileveled attitude to painting” and a means to “act out*

³³⁵ Goldberg, R. (2001[1979]). *Performance art from Futurism to the present*, p. 128-129.

³³⁶As fotografias e os arquivos pertencem ao Arquivo Allan Kaprow, no Getty Research Institute, Los Angeles.

³³⁷ Goldberg, R. (2001[1979]). *Performance art from Futurism to the present*, p. 129.

*dramas of tin-soldiers, stories and musical structures that I once had tried to embody in paint alone*³³⁸.

Allan Kaprow inicia-se com a pintura, mas extravasa-a para a tridimensionalidade, para o espaço e para o tempo, com a sua integração nos *happenings*, de grande valor plástico, como aconteceu no início dos anos sessenta com pintores/escultores que neles participavam, como Robert Rauschenberg, Jim Dine³³⁹, Claes Oldenburg, bem como todos os artistas que integravam o movimento *Fluxus*, que George Macunias (1931-1978) iniciou em 1961, em Nova Iorque.

6.2.2.1. Allan Kaprow e o estado do impuro

A partir da análise da obra de Jackson Pollock, cuja escala e espaço absorvem o espectador, Kaprow expõe a ideia de que a pintura viria a ser *expandida*³⁴⁰ para além dos limites da superfície rectângular/bidimensional, a partir da noção de escultura expandida, defendida por Rosalind Krauss:

*Not satisfied with the suggestion through paint of our other senses, we shall utilize the specific substances of sight, sound, movements, people, odors, touch. Objects of every sort are materials for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artists*³⁴¹.

Sobre o estatuto de artista, refere:

³³⁸ Idem, p. 128.

³³⁹ Idem, p. 131: fotografia de Jim Dine na performance *The Smiling Workman*, 1960, na Judson Church, Nova Iorque. Dine aparece bebendo de uma lata de tinta, antes de ir contra a tela, onde estava escrito: *I love what I'am*.

³⁴⁰ Kraus, R. (1979). Sculpture in the expanded field. In *October* (nº 8, pp. 31-44).

³⁴¹ Kelley, J. (ed.) (2003). *Essays on the blurring of art and life*, Allan Kaprow, p.7.

*Young artists of today need no longer say, “I am a painter” or “a poet” or “a dancer”. They are simply “artists”. (...) I am certain, will be the alchemies of the 60's*³⁴².

Nos anos sessenta do século XX, as fronteiras entre os diferentes processos artísticos apresentam sinais de diluição e entrecruzamentos, como se confirma em Karpow. No artigo *Impurity* de 1963, Allan Kaprow desenvolve os conceitos de pureza e impureza relativamente à pintura de Piet Mondrian, Myron S. Sout, Jackson Pollock e Barnett Newman.

Kaprow contrapõe a noção de contaminação ocidental, que opõe um estado de pureza a um estado de impureza, às noções das filosofias orientais, para as quais pureza/impureza não correspondem a um estado de conflito, mas coexistem como complementares³⁴³. No ocidente, pureza e impureza têm sido considerados conceitos importantes para compreender a natureza e a estrutura da realidade, assim como para avaliá-la³⁴⁴. As filosofias orientais encontram no conceito de puro e impuro um equilíbrio na oposição.

Do ponto de vista ocidental, coloca-se o ocidente associado ao iluminismo/esclarecimento/às luzes e o oriente às trevas, assim como se enaltece o classicismo, em detrimento do romantismo. A ideia ocidental clássica de puro corresponde a abstrato, essencial, autêntico, verdadeiro, absoluto, perfeito, completo. A existência de ambos os conceitos nos remetem para Freud, Nietzsche, e Schopenhauer, através de Hegel, tendo como origem os Gregos.

Segundo Kaprow, a impureza é um estado secundário, um híbrido contaminando a moral e com uma definição metafisicamente impossível. Este conceito é associado à

³⁴² Idem, p. 9.

³⁴³ Kaprow, A. (1963). *Impurity*. In J Kelley (ed.) (2003). *Essays on the blurring of art and life*, Allan Kaprow (pp. 27-45), p. 28: (...) *in Asian philosophies, in which such contraries do not function in conflict but exist as counterparts*.

³⁴⁴ Idem, p. 27.

imagem do romântico e consequentemente, quando este pensamento romântico prevalece, o conceito de impureza é tido como a verdade mais honesta que qualquer artifício clássico³⁴⁵.

Os pintores californianos, de finais dos anos 50 início dos 60, da *Hard Edge Painting*³⁴⁶ são considerados como pintores puristas, sendo caracterizada a sua pintura pela existência de elementos geométricos ou biomórficos, onde a pincelada não existe, tornando-se uma pintura de carácter impessoal. Contribuíram para este movimento as teorias de Jean Arp, Wassily Kandinsky, Kasimir Malevich e Piet Mondrian, e é sobre este último que irá recair a reflexão de Kaprow.

Para defender a pintura purista, Kaprow convoca Piet Mondrian, conferindo-lhe uma *aura teológica*³⁴⁷, acrescentando: (...) *it was Mondrian who identified purity for us in modern painting*³⁴⁸. No entanto, no final da análise da obra de Piet Mondrian, Kaprow consegue distinguir o seu lado impuro, o seu lado romântico, pela procura incessante de estados de bem-aventurança, pela tentativa de melhorar o mundo à sua volta com o seu exemplo:

Thus the impure aspect of pure painting like Mondrian's is not some hidden compositional flaw but rather the psychological setting which must be impure for the notion of purity to make any sense at all. The success of a visionary like

³⁴⁵Idem, p. 28: *Impurity, then, is a second-hand state, a mongrel at best physically; therefore, tainted morally; and metaphysically impossible by definition. From this concept we derive much of our image of the romantic. But just as evidently, when romantic thoughts prevail, impurity is scrawled over the earth as a truth of nature more honest than any classical artifice.*

³⁴⁶O termo *Hard-Edge Painting* foi introduzido pelo historiador de arte americano Jules Langsner para caracterizar as obras não figurativas de artistas da Califórnia, nos finais dos anos 50, na exposição *Four Abstract Classicists*, onde participaram os seguintes artistas: Al Held, Ellsworth Kelly, Alexander Liberman, Brice Marden, Kenneth Noland, Ad Reinhardt e Jack Youngerman.

³⁴⁷ Kaprow, A. (1963). *Impurity*. In J Kelley (ed.) (2003). *Essays on the blurring of art and life*, Allan Kaprow (pp. 27-45), p. 29.

³⁴⁸ Ibidem.

*Piet Mondrian was due to the vividness with he made the conflict manifest in every picture and at every stage of his career*³⁴⁹.

Como exemplo de pintor impuro, Kaprow chama a si um clássico impuro, Jackson Pollock, remetendo para as obras entre 1948-51, onde o romanticismo toma conta da obra, através do *sprawling, measureless form, an unadulterated technique flung on in half-trance, a torrential imagination, and a demonism at the apparent mercy of inspiration*³⁵⁰. Se, por um lado, Kaprow não coloca dúvidas sobre a impureza das obras de Pollock, especialmente as de grande dimensão, por outro lado, afirma que elas comportam também um lado puro. A impureza é dada pelo gotejado/salpicado da tinta, pelo modo como é executado, pela energia despendida na sua execução, provocada por um corpo em delírio. O lado puro é associado à procura de harmonia, como o próprio Pollock refere: *The painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well*³⁵¹.



Figura 57. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51. Óleo sobre tela, 541,7x242,2 cm.

³⁴⁹ Idem, p. 34.

³⁵⁰ Idem, p. 38.

³⁵¹ Idem, p. 40.

O autor seguinte é Barnett Newman, e Kaprow analisa a obra, *Vir Heroicus Sublimis* (Figura 57), aproximando-o de Mondrian, pela presença de linhas verticais na obra; em Mondrian podem estabelecer-se relações entre as linhas verticais e horizontais; em Newman a linha *is far less a “thing”, since it is not engaged in a physical contest*³⁵². Em Newman, a linha é tida como o vazio; a linha na obra acima referida, chegou, nas palavras de Clement Greenberg, através da eliminação gradual do gesto. Neste contexto purista, podem ser detetadas algumas imperfeições na segunda e na terceira linha e são estas imperfeições que imprimem à linha algo mais que uma simples linha. O espaço entre elas é suficiente para não criar ritmo; as linhas verticais são *inflection(s)* segundo Greenberg, *stop(s)* segundo Kaprow e *zip(s)* para o próprio Newman, no momento em que o olhar do observador percorre a obra.

Como nota final, Kaprow conclui: um dos significados da arte impura contemporânea é que nos submerge completamente, expondo-nos física e psicologicamente a tudo o que vem de dentro e o que vem de fora. Enquanto a arte pura é seletiva e exclusiva, a arte impura deixa-nos aterrados e coloca-nos em risco³⁵³.

Para Kaprow, Jackson Pollock e Barnett Newman incorporam a pintura impura: (...) *Pollock erupts with frenzy, only to burn into thin air. Newman begins with the premise of a perfect vision in a calm, unruffled world and ends with a cataclysm*³⁵⁴.

Relembrando as obras de pintura/*assemblage*/instalação de Kaprow, a sua identificação com o prolongamento da pintura para além da sua bidimensionalidade, o proferir a anulação de fronteiras entre os vários domínios artísticos e a importância do conceito de impureza como algo de transbordante, excessivo, romântico, avassalador, correspondendo à verdade da natureza, estamos, mais uma vez, na presença de uma hibridez formal na Pintura.

³⁵² Idem, p. 42.

³⁵³ Idem, p. 44: *One of the means of contemporary impure art is to overwhelm us, to make us both psychically and physically exposed to everything from within and without. Purity is selective and exclusive, as I have said, while impurity leaves us aghast and imperiled.*

³⁵⁴ Idem, p.45.

7. Da *collage* ao pós-humano e ao híbrido conceptual: Damien Hirst

Com a obra de Damien Hirst verifica-se, na linha do capítulo anterior, o anular de fronteiras entre pintura e escultura, num crescendo em *assemblages* e instalações. A formação académica no Goldsmiths College³⁵⁵, em Londres, favorecia o desenvolvimento da pintura e da escultura num trajeto paralelo, como meios/ferramentas para materializar a mensagem do trabalho individual de cada aluno. Por outro lado, a conceptualização do seu trabalho adquire diferentes e diversificadas respostas formais.



Figura 58. Damien Hirst, *Expanded from Small Red Wheel*, 1983-1985. Madeira pintada, metal, tecido, plástico e cola, 40,6x25,4 cm.



Figura 59. Damien Hirst, *Lancet*, 1983-1985. Madeira, metal, couro, papel, plástico, lã, tinta, pregos e cola, 30,5x39,4 cm.



Figura 60. Damien Hirst, *Holding Hands*, 1984. Madeira, vidro, tecido, papel, lâmina de serrador, maxilar de ovelha, pregos, tinta e cola, 45,7x45,7 cm.

A colagem/*assemblage*, desenvolvida até 1986, foi o processo que Damien Hirst encontrou para reconciliar as questões da pintura e da escultura³⁵⁶. Através delas, entre as quais, registamos *Expanded from Small Red Wheel* (1983-1985), *Lancet* (1983-

³⁵⁵ Goldsmiths College, *Home page*. Courses: BA Fine Art at Goldsmiths - *The degree structure enables you to develop your work through exploring selected media and approaches, including: drawing, painting, constructed textiles, film, installation, performance, photography, printed textiles, printmaking, sculpture, stitch, fabric and video. You can specialise in one or more media throughout the degree. Studio teaching is enhanced by technical support, which introduces you to techniques relevant to the development of your work.*

³⁵⁶ Serota, N. (2011). Nicholas Serota interviews Damien Hirst. In A. Gallagher (ed.) (2012). *Damien Hirst*, p. 92.

1985) e *Holding Hands* (1984) (Figuras 58, 59 e 60), o processo criativo progredia, organizando materiais já existentes, materiais do dia-a-dia. A *assemblage* era um processo de seleção de objetos com personalidade, uma combinação do bi e do tridimensional, aliada ao prazer de fazer coisas: *collage came to me instinctively as a way to make sense of the world*³⁵⁷, tendo como referências Kurt Schwitters, Harry Thubron e Marx Ernst.

Para Hirst, as *assemblages* evitavam *getting lost in the infinite possibilities of painting*³⁵⁸; eram um modo de reorganizar elementos que já se encontravam organizados, objetos sem significado, que acabariam por ter um lugar e uma função própria. Para este período das *assemblages*, contribuiu também à existência de uma casa abandonada, cheia de objetos. Hirst ao apropriar-se deles, interiorizou a figura do seu anterior proprietário, o Mr. Barnes³⁵⁹.

Em 2011³⁶⁰, reconhece a importância dos trabalhos de *assemblages*, pela dificuldade em lidar com *o vazio da pintura*, mas elas começaram a não corresponder à sua sensibilidade, às suas questões e às suas inquietações.

Os trabalhos com os quais Hirst finalizou o Goldsmiths College, os *Medicine Cabinets* (1989), num número de quatro, com as denominações respectivas de *Bodies*, *Liar*, *Seventeen* e *Pretty Vacant*, constituíam uma organização de formas e de cor, uma segunda fase da colagem, as *colagens farmacêuticas*³⁶¹, com continuidade noutros

³⁵⁷ Idem, p. 91.

³⁵⁸ Hirst, Damien. *Home page*. Expanded from Small Red Wheel.

³⁵⁹ Ibidem: *From 1984, the materials for the collages came largely from objects Hirst found in a neighbouring abandoned house in White Hart Lane, north London. Mr. Barnes, its recently evicted occupant, was a hoarder who amassed "sixty years of existence in one room" – in what Hirst describes as the "absolute ultimate [art work] that no one saw". (...) On the importance of Mr. Barnes to his work during this period, Hirst has commented: "In the collages, I became Mr. Barnes, taking his stuff then collecting my own stuff."*

³⁶⁰ Serota, N. (2011). Nicholas Serota interviews Damien Hirst. In A. Gallagher (ed.) (2012). *Damien Hirst*, pp. 91-92.

³⁶¹ Gallagher, A. (2012). *Damien Hirst*, p. 13.

Medicine Cabinets, vindo a realizar-se, em 2010, a exposição *The Complete Medicine Cabinets*, na Galeria L & M Arts, de Nova Iorque³⁶².

Pela influência de Sol Lewitt e de Donald Judd, as embalagens dos *Medicine Cabinets* foram organizadas segundo a cor, de carácter minimalista. Cada *Cabinet* correspondia a um corpo; a colocação das embalagens/medicamentos correspondia às partes do corpo onde clinicamente iriam intervir. Estas obras exploram a dicotomia vida/morte, mito/medicina³⁶³, temáticas que irão percorrer toda a sua vasta obra.

Poderemos inferir um hibridismo formal, nas obras *Fun-DHS*, (2008-2010), *Happy e Fun*, (2008) (Figuras 61, 62 e 63), *assemblages* contendo comprimidos, seringas e borboletas. As mesmas borboletas com as quais Jean Dubuffet fez as suas primeiras *assemblages*³⁶⁴.

³⁶² Hirst, Damien. *Home page*. *Medecine Cabinets: In 2010 L & M Arts, New York, presented 'The Complete Medicine Cabinets', an exhibition of Hirst's cabinets dating from 1988, shown alongside a collection of 'Sex Pistols' memorabilia*.

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ Museum of Modern Art, Nova Iorque. *Home page*. *Assemblage: The term [assemblage] was coined by Jean Dubuffet in 1953 to refer to his series of butterfly-wing collages and series of lithographs based on paper collages, which date from that year. Although these were in fact collages, he felt that term ought to be reserved for the collage works of Braque, Picasso and the Dadaists of the period between 1910 and 1920. By 1954 Dubuffet had extended the term to cover a series of three-dimensional works made from primarily natural materials and objects. The concept of assemblage was given wide public currency by the exhibition The Art of Assemblage at MOMA, New York, in 1961.*



Figura 61. Damien Hirst, *Fun-DHS*, 2008-2010. Técnica mista, seringa, comprimidos de paracetamol, borboletas e sangue de polyuethane, sobre tela, 26,5x15 cm.



Figura 62. Damien Hirst, *Happy*, 2008. Técnica mista, seringas, tinta plástica, resina, borboletas e comprimidos sobre tela, 30,48x26,67x7,1 cm.



Figura 63. Damien Hirst, *Fun*, 2008. Óleo e colagem sobre tela, 25,5x14x3,5 cm.

Estas *assemblages* reúnem os elementos mais importantes do trabalho de Damien Hirst: os comprimidos, base das obras designadas por *Medicine Cabinets* (1988-2012); as borboletas na instalação *In and Out of Love* (1991), a série *Butterfly Colour Painting* (2007-2009), e a série *Kaleidoscope Paintings* (2001-2008); o sangue remete-nos para uma das suas obras mais emblemáticas *A Thousand Years* (1990); por fim, as seringas com sangue poderão corresponder a situações de cura ou de alienação.

As obras posteriores a 1986 não correspondem às até agora catalogadas de *deassemblage*, mas ultrapassam-nas, excedendo-as, sendo o conceito aforça motriz para a concretização plástica.

Do ponto de vista conceptual, à obra de Damien Hirst podemos associar o grotesco, o pós-humano, o estranho, a inquietante estranheza (*The “Uncanny”*), como explora o artigo de Brion Dillon: choque, curiosidade (correspondendo aos gabinetes de curiosidades do século XVIII), bizarro, repugnância e hipocondria³⁶⁵, associados à condição de dualidade, assim como à exaltação dos opostos: *duality and symmetry*

³⁶⁵ Dillon, B. (2012). Ugly feelings. In A. Gallagher (ed.), *Damien Hirst*, pp. 21-29.

*proliferate in Hirst's work with its abundance of pairings, divisions, inversions, contrasts and juxtapositions*³⁶⁶.

Pretendemos equacionar a obra *The Anatomy of an Angel*, de 2008 (Figuras 64 e 65), assim como outras com o mesmo tratamento plástico/conceitual: *Wretched War* (2004), *Hymn* (1999-2005), *Virgen (Exposed)* (2005), *The Virgen Mother* (2005), *Saint Bartholomew*, *Exquisite Pain* (2006), *Purity-the dream is dead* (2007), *The Triumvirate* (2008), *Myth* (2010), *Legend* (2011), *Verity* (2003-2012), como um misto, como uma mistura de mítico, de humano e de animal, como dois corpos num só. Pretendemos realçar a presença da dualidade morte/vida, dentro/fora, interior/exterior, produto final/engenho, e mecanismo/engenharia.

A obra *The Anatomy of an Angel*, esculpida em mármore branco de Carrara, inspirada na obra de Alfred Boucher (1850-1934), de 1920, *L'Hirondelle (Blessé)* (Figura 66), remete-nos para as figuras, para os anjos que vigiam as sepulturas. Nesta obra, parte da carne é retirada e o crânio aparece, assim como os músculos das pernas e dos pés, mostrando que se trata de um ser humano. Os cortes anatómicos efetuados com elegância, na barriga e no peito revelam corpos adormecidos, não mortos, relembrando a morte, o falhanço do corpo.

Em *The Anatomy of an Angel*, o anjo possui uma leitura religiosa, mas para Damien Hirst é o corpo, mostrando a sua composição interna, os seus mecanismos. A obsessão com a morte, ou melhor com o prolongamento da vida, tornou-se uma das características da atualidade com os avanços da medicina e da investigação farmacêutica³⁶⁷:

The compulsive concern for health – physical health – and the prevention of illness is a unique contemporary issue, consuming vast amounts of public money and attention. Health and wellness have become a new religion, the

³⁶⁶ Gallagher, A. (2012). *Damien Hirst*, p.18.

³⁶⁷ Fuchs, R. (2010). *Minimal Baroque and Hymns*. Tradução livre do texto.

cherished subject of hospital soaps and reality television. That is the contemporary reality in which Damien Hirst began making his art³⁶⁸.



Figura 64. Damien Hirst, *The Anatomy of an Angel*, 2008. Mármore, 187x98x78,5 cm.



Figura 65. Damien Hirst, *The Anatomy of an Angel* (pormenores), 2008. Um híbrido em mármore branco de Carrara.



Figura 66. Alfred Boucher (1850-1934), *L'Hirondelle (Blessé)*, 1920. Mármore branco, alt: 80 cm.

A obra *Saint Bartholomew, Exquisite Pain*, de 2006 (Figura 67), representa a ideia do martírio: a redenção após a morte. A história conta que, por pregar a sua fé, S. Bartolomeu foi castigado, no território da Arménia, tendo-lhe sido arrancada a pele. No entanto, na obra de Damien Hirst, em bronze, a representação de S. Bartolomeu não se encontra associada a uma pose de mártir. Esta obra mostra um vitorioso general romano, com uma tesoura na mão esquerda, enquanto na direita enverga a pele retirada, do seu próprio corpo, como um troféu e um punhal³⁶⁹.

³⁶⁸ Ibidem.

³⁶⁹ Ibidem. Tradução livre do texto: *For that is what martyrdom is about: death, but also the renewal of life. Included in this exhibition is the tall figure of the martyred apostle 'Saint Bartholomew, Exquisite Pain' who, far away in Armenia, was flayed alive for preaching the Faith. Placed on a stool, the naked anatomical man is standing in the typical posture of a victorious Roman general. He is holding a pair of scissors in his left hand, while limp remnants of his skin hang down from a right arm raised in triumph, holding out the flayer's knife. While familiar imagery presents the martyred saint skinned and dripping with blood, Hirst's sculpture, made in gold-plated silver, is gloriously pristine.*



Figura 67. Damien Hirst, *Saint Bartholomew, Exquisite Pain*, 2006. Bronze, 250x110x95 cm.

A obra *The Virgin Mother*, de 2005, em bronze polido, parcialmente pintado, encontra-se numa postura que remete para a escultura de Edgar Degas, *Pequena Bailarina de 14 anos*, realizada entre 1921 e 1931 (modelo entre 1865 e 1881). Encontramos nesta obra, uma vez mais, a decisão de Damien Hirst de remover a pele e a carne, em metade do corpo, longitudinalmente, deixando o crânio à vista, assim como o peito e o ventre, onde uma criança se encontra em gestação; na perna direita inicia-se um levantar da pele. Esta escultura apresenta uma nova representação da Virgem do Parto, uma representação mais humana: a representação de uma mulher grávida. Uma representação que não se quer religiosa, mas que, no entanto, a convoca. Trata-se da desmistificação do relato religioso da gravidez de Maria ou uma imagem, uma forma que coloca questões sobre a vida, sobre o início, sobre a origem.

A análise de Rudi Fush à obra de Damien Hirst, no texto *Minimal Baroque and Hymns*, de 2010, assinala que as obras, de carácter religioso, são, em Damien Hirst, obras que suplantam essa dimensão:

*I am not suggesting that it is Christian, but the images employed or implied, and the language of the titles, were clearly born out of ecclesiastical and biblical traditions. Death and life, pain and suffering, love and sacrifice, birth and decay, remorse and celebration, compassion: they are not only conditions and emotions central to everyone's existence, but their relevance and profundity also originate and are shaped, in depth, by our religious and artistic history*³⁷⁰.

A representação doesfolar do corpo humano remete-nos para a ideia das máquinas humanas, celebradas no filme *O Exterminador Implacável*, de 1984, dirigido por James Cameron, com Arnold Schwarzenegger (Figura 69). Ao contrário dos engenhos mecânicos, da máquina coberta por pele humana, que aparece no filme, na obra de Damien Hirst, como, mais uma vez, ilustra a capa da revista *Tar*, com *Kate Moss Anatomy* (Figura 68) é o reiterar da nossa condição humana, o relembrar que somos feitos de ossos, músculos, veias, feitos de um mecanismo tão perfeito, que é atribuído, pelas autoridades religiosas, à concepção divina. É a mensagem desta dupla representação, desta dupla leitura, da perfeição e da possível inoperância dessa perfeição que se encontra aqui retratada e, é nessa dupla leitura que consideramos antagônica, complementar, dupla, que atribuímos a estas obras de Damien Hirst a contextualização de híbrido conceptual.

³⁷⁰ Ibidem.



Figura 68. Damien Hirst, 2009, *Kate Moss Anatomy*. Revista *Tar*, primavera/verão, 2009.



Figura 69. James Cameron, 1984, *O Exterminador Implacável* com Arnold Schwarzenegger.

Por outro lado, associa-se a este híbrido conceptual a noção de pós-humano, como Lucia Santaella propõe:

Para me referir à atual necessidade de repensamento do humano na pluralidade de suas dimensões – molecular, corporal, psíquica, social, antropológica, filosófica, etc. – utilizo o termo “pós-humano”³⁷¹.

Outros autores, como Antonio Caronia, Mario Pireddu e Antonio Tursi apresentam o conceito de pós-humano:

O horizonte do pós-humano se apresenta, portanto, como chamada à autonomia da esfera pessoal, à consciência na aceitação e na renúncia, ao atravessamento dos limites e à hibridação com a alteridade. Não é a hybris como momento de crise, mas como motor de conjugação, não

³⁷¹ Santaella, L. (2007). *Pós-humano, porquê?*, p. 136. Na p. 132, citando Halberstam & Livingston, (1995). *Post-human Bodies*, p. 3: *Corpos pós-humanos são causas e efeitos de relações pós-modernas de poder e de prazer, virtualidade e realidade, sexo e suas consequências. O corpo pós-humano é uma tecnologia, uma tela, uma imagem projetada; é um corpo sob o signo da Aids, um corpo contaminado, um corpo morto, um corpo-tecnó; ele é, como veremos, um corpo gay. O corpo humano em si não faz mais parte “da família do homem”, mas de um zôo de pós-humanidades.*

*mais as tecnologias e as mídias como meros instrumentos, mas como parte de nós mesmos, do nosso viver, do nosso habitar*³⁷².

Retomando a noção de híbrido conceptual, ela é aplicada por Márcio Danilo Mota Varela, na obra *Critical analysis on the communicative process between children's magical realism literature and animation movies: conceptual primitivism aesthetic context for the referential problems on children's texts*, de 2010, como uma leitura simultânea dos conceitos de *primitivo* e de *vanguarda*, pela influência da magia que as populações indígenas, ditas de *primitivas* e os artefatos que produziam, reverterem para a uma nova visão artística, para a visão das vanguardas.

Márcio Danilo Mota Varela recorre aos artistas do início do século XX, associados às transformações estéticas, políticas e sociais, às vanguardas artísticas, ao *primitivismo*, aliando-o ao *mágico como um processo de verdade*, à *era da hibridez conceptual*:

*The new era of conceptualism brought about a lot value of the term Magic as process of truth; furthermore, the whole new Era began to be understood as a conceptual hybridism (...)*³⁷³.

A aplicação da mesma terminologia, híbrido conceptual aparece na apreciação à obra *Spiral Lands* (2008), uma série de obras de Andrea Geyer, onde procura desvelar o papel da fotografia na colonização e na apropriação contínua, por parte da América do

³⁷²Caronia, A., Pireddu, M., Tursi, A. (2007). *A filosofia do pós-humano: novas fronteiras do sujeito*. Publicado no jornal *Liberazione*, Roma, 21 de abril de 2007. Tradução de Eliete S. Pereira e revisão de Julliana Cutolo, p. 3.

³⁷³Varela, M. D. M. (2010). *Critical analysis on the communicative process between children's magical realism literature and animation movies: conceptual primitivism aesthetic context for the referential problems on children's texts*. In Gonçalves, A., Rabot, J.-M. (ed.). *Modernidade e Pós-Modernidade*, Revista Comunicação e Sociedade, vol. 18, 2010, pp. 117-132, p. 124, nota 7: *As an example of that new aesthetic era which was influenced for the artistic vanguard movement we shall cite: Pablo Picasso, Rimbaud, Henri Rousseau e Apollinaire*. Sobre o conceito de realismo mágico ver Camayad-Freitas, E. (1998). *Realismo Mágico y Primitivismo*. Nova Iorque: University Press of America, onde se desenvolve a relação entre *primitivismo* e *realismo mágico*, na novela latino-americana.

Norte dos territórios a sudoeste, atualmente Arizona, Novo México, Uta e Colorado. Andrea Geyer revê o passado e o presente, estuda com um olhar crítico gravações, documentos, histórias, desenhos e fotografias, sobre os quais foi construída a complexa história da América do Norte e a identidade das suas gentes³⁷⁴.

[Spiral Lands] is a multi-media installation that utilizes a dual construct of an enacted discourse and photographs taken by the artist in 2008 of the Chaco Canyon, a National Historic Park in New Mexico. Spiral Lands/Chapter 2 is constructed as a pairing of excerpts from post-colonial and postmodern discourse with a sequence of photographic representations of landscape from the Southwest. Geyer's piece brings forward an ethos of subjectivity where multiple narratives create a panoptical view of the American Indian topographical history. Geyer's approach is dialogical, by allowing the two fields and perspectives to exist in parallel and without striving for conclusions and conceptual hybridism³⁷⁵.

Neste texto, acerca da obra de Andrea Geyer, o conceito de híbrido conceptual não é claramente aceite, embora no argumento seja apontada a noção de dual, de dualidade, entre um discurso pós-colonial e pós-moderno e a fotografia; a construção de múltiplas narrativas a partir da subjetividade do *ethos*, criando uma visão panóptica da história topográfica do território índio da América do Norte; existe ainda referência a diálogo, a

³⁷⁴Geyer, A. (2008). Andrea Geyer, *Homepage*.

³⁷⁵Lellouche, A. (2009). Andrea Geyer, *Spiral Lands / Chapter 2* (2008). In *Drifting Histories*, Center for Curatorial Studies, Bard College Galleries, Nova Iorque. Outras referências sobre o conceito híbrido conceptual: Littlejohns, R., Soncici, S. (ed.) (2007). *Myths of Europe*, em cuja obra, na p. 14 – *Introdução*, os editores apresentam o conceito de hibridismo conceptual acerca da sobrevivência do mito, pela possibilidade de aplicação de diferentes metodologias pelas quais o mito pode ser analisado, defendido por Darko Suvin no ensaio: *Some Differentiations within the Concepts of 'Myth'*, a constar na mesma antologia. Em Cadena, M. (2005). Are Mestizos Hybrids? The Conceptual Politics of Andean Identities. *Journal of Latin American Studies* 37 (2005), pp. 259-284. Em *Abstract* apresenta: '*Mestizo*' thus houses a conceptual hybridity – the mixture of two classificatory regimes – which reveals subordinate alternatives for mestizo subject positions, including forms of indigeneity. Na p. 262: *Rather, they evoke a complex conceptual hybridity epistemologically inscribed in the notion mestizo itself.*

perspetivas que coexistem em paralelo. Embora não seja defendido um híbrido conceptual para esta obra, ela enceta as questões do dual, da dualidade, de narrativas múltiplas, de perspetivas em paralelos, de processos para construir obra em paralelo como o texto, a voz e a fotografia, como acontece em *Spiral Lands*.

Numa outra análise, acerca de *Spiral Lands Chapter 2*, por Barbara Clausen, as noções de paralelo, de oposto e de dualidade são apontadas, sugerindo o híbrido conceptual:

*Geyer's art engages a series of parallels and opposites and their equally dependent nature: the relationship between performance art and conceptual art, the paradigmatic history between the original and its reproduction, as well as the correlation of the live and the mediated*³⁷⁶.

Pelos dados apresentados, designamos as obras de Damien Hirst: *The Virgin Mother* (2005), *Saint Bartholomew, Exquisite Pain* (2006), *The Anatomy of an Angel* (2008), *Myth* (2010) e *Legend* (2011), de obras que encetam um híbrido conceptual, devido à existência de conceitos duplos/paralelos/opostos em cada uma das obras indicadas anteriormente: interior/exterior, âmago/superficial, religioso/humano; pela possibilidade de criação de narrativas múltiplas; pela diversidade de análises metodológicas e ainda pela existência de linhas/perspetivas paralelas na interpretação de uma mesma obra.

³⁷⁶ Clausen, B. (2008). *Andrea Geyer, Notes on Spiral Lands, Chapter 2*, p. 1. Esta obra consta de uma instalação num espaço educativo, com projecção de 80 slides a cores e a preto e branco, com 50 minutos de voz gravada e uma brochura com notas.

**8. Híbrido cultural na produção artística: Antoni Muntadas, Luís Felipe Noé e
Alfredo Jaar.**

Numa sociedade multicultural as artes correspondem ao registo/materialização de uma diversificada e vasta quantidade de símbolos, enriquecidos pela fusão cultural e pela inovação estilística, provenientes de diferentes localizações geográficas. Com García Canclini³⁷⁷, apontamos alguns aspetos que poderão identificar a produção artística, a multiculturalidade nas artes, num espaço global.

Nos anos 70 e 80 do século XX, as minorias sociais e étnicas começam a reivindicar espaços de discussão e representatividade em museus, universidades e congressos, considerando-se esta atitude como manifestação da criatividade social que ia contra a cultura estabelecida. A responsabilidade do Estado para com essas minorias passa para o controle dos mercados, criando circuitos sem território definido.

Por outro lado o artista, como Nicolás Bourriand refere, é um inventor de trajetórias entre os signos, e o atelier, deixando este de ser o espaço privilegiado da criação, para ser o espaço onde as imagens se centralizam vindas dos mais variados lugares³⁷⁸.

Para Antoni Muntadas (n. 1942, Espanha), o artista é como um tradutor entre linguagens, ou aquele que desconstrói os sistemas de tradução e as suas operações de fingimento³⁷⁹, com referência à obra *Words: The Press Conference Room* (1991), onde o diálogo, o fingimento e a mentira se cruzam entre político, jornalista, transmissão televisiva e audiência, num descortinar da não mensagem entre político/público, tendo como filtro os *mass-media*.

Na exposição retrospectiva *Entre/Between* (Figura 70), que decorreu no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2011-2012) e, posteriormente, na Vancouver Art Gallery, Antoni Muntadas toma como *leit-motivo* próprio título da exposição: *Entre/Between*. As

³⁷⁷ Canclini, N. G. (2002). Ultimos cambios en el mapa del multiculturalismo. In *Lápiz, Revista Internacional de Arte* (n.ºs 187-188, novembro/dezembro 2002), pp. 110-115.

³⁷⁸ Bourriand, N. (2002), Un avion furtive. In *Beaux Arts magazine*, número especial, Paris, pp. 12-14. Referido por Canclini, N. G. (2002). Ultimos cambios en el mapa del multiculturalismo. In *Lápiz, Revista Internacional de Arte* (n.ºs. 187-188, novembro/dezembro 2002), pp. 110-115.

³⁷⁹ Canclini, N. G. (2002). Ultimos cambios en el mapa del multiculturalismo. In *Lápiz, Revista Internacional de Arte* (n.ºs 187-188, novembro/dezembro 2002), p.110.

obras materializadas em vídeos, performances, fotografias, instalações multimédia, arte net provocam um confronto com o espetador que, diariamente é fustigado pelos *mass media*. Na sua obra, a linguagem é a componente fulcral. Segundo Elena Rossi, os projetos nesta exposição encontram-se organizadas por “constelações”³⁸⁰, *territories that take shape from thematic configurations melted into a non-linear hypertext narrative*³⁸¹, provocando o confronto entre o público e o privado, a obra e o espetador, o curador e o artista, a obra e o museu, fazendo emergir um “campo possível” - um entre espaço (*in between*)-, criado pela sobreposição da sociedade, da arte e da comunicação³⁸².



Figura 70. Antoni Muntadas, *Proyecto*, 2007. Nove impressões digitais sobre papel. Exposição *Entre/Between*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011-2012.

A noção de entre espaços (*in between*) permite uma análise não linear da obra, pela constituição de diferentes corpos ou “constelações”, a que associamos o pensamento por núcleos, por montagens, numa leitura de intersecções e multivariáveis, provocando dados/interpretações multifacetados, atemporais e infinitos.

Com Luís Felipe Noé (n. 1933, Argentina), é-nos apresentada uma estética que não necessita de passaportes. Noé assume duas posições: a primeira é a de que não se pode questionar a identidade como uma simples reação à dependência cultural e,

³⁸⁰Categoria aplicada ao pensamento de Theodor Adorno (1903-1969) e Walter Benjamin (1892-1940).

³⁸¹Rossi, E. G. (2014). *Antoni Muntadas. Entre/Between*.

³⁸² Ibidem.

asegunda, corresponde à existência de uma arte latino-americana, que é *absurdamente totalitária*³⁸³. No seu livro *Una Sociedad Colonial Avanzada* (1971) fala de *Una Sociedad que prefiere no pensarse poderosa apensarse como parte integrante de America Latina*, num país com uma sociedade muito marcada pelo período colonial, pelo medo e pela repressão, entre os anos 30 e 80 do século XX, anos correspondentes às ditaduras militares.

As suas pinturas encetam a essência humana, o *primitivo* assumidamente expressionista, onde as obras construídas em suportes independentes, dispostas ao longo da parede (noutras, prolongam-se até ao teto ou pelo chão), sugerem várias formulações, constituindo um jogo de intersecções, de entre espaços, numa leitura de montagem, como acontece em *Introducción a la Esperanza* (1963) (Figura 71). As suas obras, segundo Canclini, focam-se na multiplicidade e na dispersão de culturas e daí a sua materialização fragmentada.



Figura 71. Luís Felipe Noé, *Introducción a la Esperanza*, 1963. Óleo sobre tela, 214x201 cm.

³⁸³ Canclini, N. G. (2002). Últimos cambios en el mapa del multiculturalismo. In *Lápiz, Revista Internacional de Arte* (n.ºs 187-188, novembro/dezembro 2002), p.112.

Acerca da pintura *Introducción a la Esperanza*, de Luís Noé, escreve Mercedes Casanegra:

*En el catálogo Noé escribió, como ya era su costumbre, sobre su propuesta artística de ese período. Allí daba cuenta de su propio giro en ese proceso: antes del viaje a Europa concebía en la “nueva figuración”, fundada en el término “relación”, la fusión de atmósferas entre los personajes. Desde los nuevos resultados de su búsqueda experimental entendía que la relación debía ser “por oposición” y así había llegado a concebir obras como la que tratamos. Debía romperse la unidad primigenia del cuadro por oposición o tensión, y esto fue lo que logró en esta obra. El proceso que se acentuó con *Introducción a la esperanza* continuó durante los años 1964 y 1965³⁸⁴.*

Esta pintura, fragmentada, cria tensão pelos elementos que se encontram em oposição, originando espaços de passagem - *in between*—os entre espaços, que se estabelecem entre esses mesmos elementos. Esta pintura é constituída por relações entre as diferentes figuras, criando, deste modo, uma atmosfera de fusão, como o próprio Noé defende.

Se Noé apresenta uma estética *que no necessita passaporte*, na sequência do texto de Canclini, Alfredo Jaar (n.1956, Chile), numa linha mais conceptual, inventa/produz/cria o *passaporte chileno* (obra com data indeterminada), onde as capas correspondem às capas oficiais dos passaportes chilenos, mas em cujo interior são reproduzidas imagens das vedações dos campos de concentração, numa metáfora ao aprisionamento dos indivíduos no território de nascimento.

Para Alfredo Jaar, o passaporte identifica a origem das pessoas, facto, que nem sempre é possível modificar. O passaporte é, ou pode ser, um caminho de saída ou um bloqueio, um entrave, uma impossibilidade: é uma metáfora para os indivíduos do tempo do multiculturalismo. Para os artistas serve de metáfora para indicar a ausência de uma

³⁸⁴ Casanegra, M. (s.d.). *Comentário sobre Introducción a la esperanza*. Da mesma autora Casanegra, M. (1988). Noé. *El color y las artes plásticas*. Buenos Aires: Alba, p.44, reprod. cor p. 45. Da autoria de Luis Felipe Noé anotamos a publicação *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1988.

cultura própria. Os artistas movem-se entre os interstícios das culturas, nas suas falhas/brechas/fraturas, nas suas margens, sempre em trânsito.

Em 1995, Alfredo Jaar irá materializar estes conceitos com a elaboração da instalação *One Million Finnish Passports* (*Um Milhão de Passaportes Finlandeses*) (Figura 72), denunciando a política governamental restritiva na Finlândia, de bloqueio/interdição quanto à entrada de emigrantes neste país.



Figura 72. Alfredo Jaar, *One Million Finnish Passports* (*Um Milhão de Passaportes Finlandeses*), 1995. Réplicas de passaportes protegidos por placa de vidro, 800x800x80 cm.

Canclini refere que a temática do passaporte alude ao lado dramático das deslocações, da interculturalidade, levantando questões sobre as barreiras aduaneiras, migratórias e identitárias, por um lado, assim como pode possibilitar/significar o vislumbre de um melhor futuro, por outro lado.

Um exemplo relativo às problemáticas das fronteiras é o projeto artístico intercultural *inSITE*³⁸⁵, que iniciou em 1992 e situa-se entre a fronteira mexicana (Tijuana) e a americana (San Diego).

Embora a parte mais visível do multiculturalismo nas artes sejam os artistas, os museus e o mercado, existe ainda a figura do curador, que ao deslocar-se entre bienais situadas

³⁸⁵Projeto inSITE archives ca. 1992-2006. *Homepage*.

em diferentes pontos do globo, como Joanesburgo e S. Paulo, transfere as múltiplas propostas identitárias, as várias propostas artísticas os *entre lugares* que percorre. Canclini refere ainda a Documenta de Kassel, como uma exposição de arte contemporânea, que em 2002 abriu a sua seleção a representantes dos processos de descolonização e de hibridização interculturais, incorporando na sua mostra obras de 116 artistas do chamado *terceiro mundo*, dos quais metade habita e trabalha nos países ditos desenvolvidos.

Nas exposições onde a multiculturalidade é reivindicada, são as manifestações multimédia, onde o vídeo, a performance e a instalação chocam com os estereótipos percetivos e intelectuais.

A questão que se coloca é até onde, em que sistema, esta diversidade cultural consegue superar os conflitos, de modo a não se deixar aniquilar, ou ainda, de que modo os artistas desterritorializados, que vivem nas grandes metrópoles, podem dar expressividade/legitimidade às manifestações nacionais e pré-globalizadas, de onde são originários. No início do século XXI encontramos, por um lado, movimentos de identidade nacional, que prolongam o pensamento de movimentos anteriores, como o *mexicanismo*, o *tropicalismo* ou como o grupo argentino *Escombros-artistas de lo que queda*, e por outro lado, movimentos de influência situacionista, que pretende ocupar um espaço neutro, onde a marca do local e da nação se encontra ausente³⁸⁶.

Na arte contemporânea, o multiculturalismo foi representativo das identidades locais, mas hoje é visto como um processo de interculturalidade, para dar voz às questões dos nativos e das migrações. Canclini termina este artigo, concluindo: (...) *hoy que las artes pueden ocupar el mundo para celebrarlo, para espectacularizarlo o para nombrar su perdida*³⁸⁷.

³⁸⁶Canclini, N. G. (2002). Ultimos câmbios en el mapa del multiculturalismo. In *Lápiz, Revista Internacional de Arte* (n.ºs 187-188, novembro/dezembro 2002), p.115.

³⁸⁷ Ibidem.

Se a arte é uma arte das nações, onde os artistas produzem representações dos seus próprios territórios, com produções artísticas que mantêm um carácter local e nacional, outras há, cuja criação, difusão e receção se encontra desterritorizada³⁸⁸. Os processos artísticos multiculturais e globais resultam num hibridismo/hibridez/hibridação cultural quanto à sua produção artística.

³⁸⁸ Canclini, N. G. (2009 [1994]). Refazendo passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo. In *Arte & Ensaios 18*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-EBA, UFRJ, ano XVI, nº 18, 2009, pp. 156-165, p. 159. Este texto foi originalmente publicado na revista *Third Text*, Londres, n. 28-29, vol. 8, outono/inverno 1994: 139-146. Neste mesmo texto, p.160, Canclini refere a Bienal de Veneza de 1993, intitulada de *Pontos Cardinais na Arte* onde Achille Bonito Oliva, seu curador, avança com o conceito de *nomadismo cultural*, por aí se encontrarem representados 56 países com obras representativas de diferentes culturas.

9. O impuro em Sigmar Polke

*Polke leaves me feeling that I am in the midst of a metaphysical earthquake in which beliefs can only be fragmentary, qualified, and inconclusive. Impure*³⁸⁹.

Kathy Halbreich

*Disorienting...perplexing...often messy...Deal with it!*³⁹⁰

NY Times

Impureza é a palavra usada por Kathy Halbreich, curadora da retrospectiva de Sigmar Polke (1941-2010), *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010* (Figura 73), para identificar a sua multifacetada obra. O comentário do New York Times traduz-se por um questionamento e uma perplexidade, um desafio declarado ao público.

Esta retrospectiva, realizada no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque e posteriormente na Tate Modern em Londres, entre 2014 e 2015, após a morte de Sigmar Polke, em 2010, reúne todos os processos criativos: pinturas pixelizadas, obras sobre papel, *collages*, fotografias, xeroxes, esculturas, 13 filmes e pinturas sobre vidro. Esta exposição abrange obras desde a época do *Capitalist Realism* (1963), com Gerhard Richter e Konrad Fischer-Lueg, onde podemos detetar a visão crítica sobre uma Alemanha Oriental, comunista e uma Alemanha Ocidental, capitalista; a alquimia dos materiais tóxicos, pouco comuns na prática pictórica, como arsénio, pó de meteorito e urânio (fotos cor-de-rosa), que poderão ter causado a sua morte aos 69 anos, é colocada em simultâneo com um forte manifesto político; a influência de Joseph Beuys, a sátira à Pop Americana, com Andy Warhol e Roy Lichtenstein; o questionamento da arte e do mercado da arte; o questionamento do modo como vemos e lemos as imagens; o uso da cruz suástica como elemento tabu na Alemanha. Sigmar Polke propõe a criação de ilusões, para um questionamento da verdade, uma exploração de materiais e de suportes levados ao limite, utilizando técnicas de destruição.

³⁸⁹Halbreich, K. (2014). *Alibis: an introduction*. In K. Halbreich (ed.) *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010*. (pp. 66-93), p.90.

³⁹⁰Tate Modern, Londres. *Home page*. Exposição *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010*.

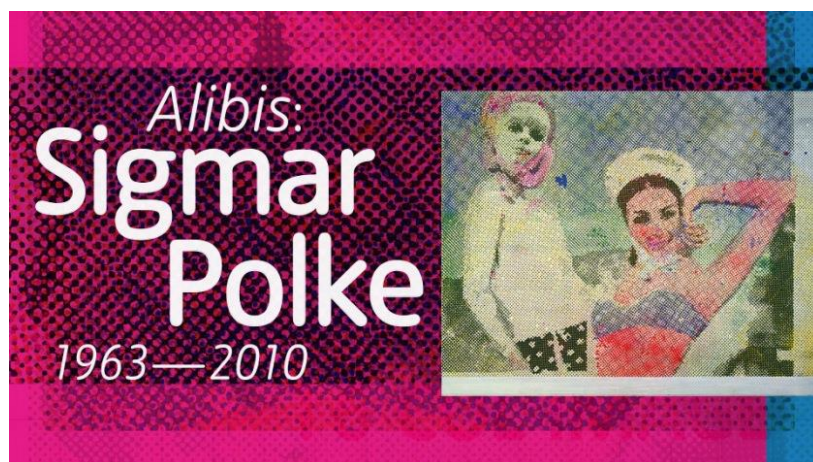


Figura 73. Cartaz da exposição *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010*. MoMA e Tate Modern, 2014-2015.

No ano de 2003-2004, na mesma Tate Modern, Sigmar Polke realiza a exposição *Sigmar Polke: History of everything*, da qual destacamos a obra *Untitled (Quetta, Pakistan)* ou *Quetta* (1974/8) (Figura 74), com a utilização de fotografias e detalhes pintados de carácter híbrido³⁹¹. Esta obra, uma impressão em grande formato, a partir de fotografias a preto e branco tiradas no Paquistão, resulta das viagens de Polke ao Médio Oriente, nos inícios dos anos 70. A obra representa um grupo de homens numa sala de fumo de ópio. Esta imagem é retocada com esmaltes à base de clara de ovo (comuns no retoque das fotografias), adicionando cor às roupas dos homens aí representados e aos elementos decorativos do espaço onde se situam³⁹². Trata-se da visão de um europeu a descobrir diferentes mundos, diferentes culturas que absorve e reanima.

A fotografia, a impressão e a pintura evidenciam um processo de conjugação de múltiplos meios expressivos e a observação acutilante de um ocidental perante a cultura muçulmana. As componentes híbridas colocam-se no plano formal e no plano cultural. O registo fotográfico de um ritual masculino, do médio oriente, é de tal modo marcante

³⁹¹ Tate Modern, Londres. *Home page*. Sigmar Polke: *History of Everything*, 2003-2004: *During the 1970s, he concentrated on photography, often treating the original image as raw material to be manipulated in the dark room, or in the artist studio. "Quetta" (1974/8) is a typically playful hybrid of photograph and painting, with colours and details added by hand.*

³⁹² Sigmar Polke, *Untitled (Quetta, Pakistan)* ou *Quetta* (1974/8).

para a visão de um ocidental, de um europeu, que ele necessita ser identificado e tornado obra.



Figura 74. Sigmar Polke, *Untitled (Quetta, Pakistan)*, 1974-1978. Fotografia a preto e branco sobre gelatina de prata³⁹³, com aplicação de cor, 86x57 cm.

Sobre a exposição de 2003-2004, regista-se a seguinte nota:

Polke returned to painting in the 1980s, approaching it in a similarly experimental manner. His work combines a variety of technical devices and materials, including screen-printing, stencils, and techniques of pouring and layering paint associated with gestural abstraction. The content of his paintings is equally eclectic. Polke often brings images from a range of diverse sources together on a single canvas, discovering unexpected connections that sometimes span different cultures or historical periods. In “Hannibal and his Armoured Elephants” (1982), for example, a juxtaposition of images traces the roots of 20th century warfare back to the ancient world³⁹⁴.

Na obra *Hannibal and his Armoured Elephants* (1982) (Figura 75), o carácter híbrido deste autor é associado ao seu processo de trabalho, por justaposição de imagens

³⁹³ A fotografia a preto e branco sobre gelatina de prata foi a primeira forma de documentação visual no século XX. Sigmar Polke recorre, mais uma vez, aos processos originários para realizar as suas obras.

³⁹⁴ Tate Modern, Londres. *Home page*. Sigmar Polke: History of Everything, 2003-2004.

elefantes (o passado) e tanques de guerra (o presente), de manchas, com um resultado pictórico multiforme. Um acontecimento histórico como a participação de elefantes na conquista de Roma por Aníbal, por volta de 218 a.C., é colocado em simultâneo/justaposto com o arsenal de guerra da atualidade - tanques de guerra -, numa mesma superfície pictórica.



Figura 75. Sigmar Polke, *Hannibal and his Armoured Elephants*, 1982. Laca sobre tela, 260x200 cm. Reproduções alteradas: a da esquerda muito clara, a da direita mais escura, mas de melhor leitura.

De 1968, a obra *Negro Sculpture (Negerplastik)* (Figura 76) coloca em contraste o elemento da escultura Africana, que remete para o modernismo, com o padrão de *bambies*, ao estilo da Walt Disney (*Bambi* de 1942) e outros animais da floresta. Colocando o zoom no padrão do tecido, os animais mostram jogos de crianças, usando óculos e colares. A obra é uma escultura numa pintura³⁹⁵.

Situando-se esta obra em 1968, podemos lê-la à luz da nota de Charles Haxthausen:

³⁹⁵ Darbyshire, H. L. (2014). Sigmar Polke Exhibition- Tate Modern. 22 de outubro de 2014.

In 1967-68 he [Sigmar Polke] began to make art that did look like art, but only in a spirit of mockery, as in the large biomorphic compositions with rearranged physiognomies à la Picasso, exuberant in their arty vulgarity³⁹⁶.

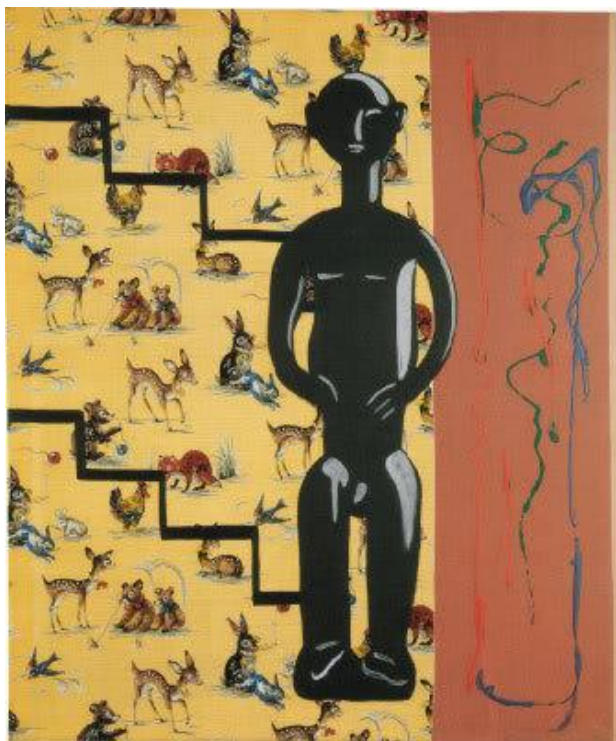


Figura 76. Sigmar Polke, *Negro Sculpture (Negerplastik)*, 1968. *Dispersion paint*, fita cola médica *Leukoplast* sobre tecido estampado, 130x110 cm.

Perguntando a Charles Haxthausen se Sigmar Polke conheceria a obra de Carl Einstein *Negerplastik*, ele respondeu:

I spoke to Polke once briefly about it and he mentioned that he had read Einstein's "Negerplastik," which had been republished about that time. It was 1995 when I had the conversation. One of his works is also called "Negerplastik." Polke had a huge library and very broad interests in almost everything³⁹⁷.

³⁹⁶Haxthausen, C. (1999). *Hamburg, Sigmar Polke*. Exposição *Sigmar Polke: works on paper, 1963-74*, no Kunsthalle, Hamburgo, entre 16 julho -17 outubro, 1999.

³⁹⁷Haxthausen C., comunicação pessoal em academia.edu a 12 de agosto de 2016.

Confirma-se, assim, a relação de Sigmar Polke com Carl Einstein e a obra *Negerplastik* referida no capítulo 2.1.1., através do título desta pintura, *Negro Sculpture* (*Negerplastik*), de 1968, bem como o seu interesse pela arte Africana e a sua referência aos pintores modernistas.

Consultámos as fotografias das esculturas africanas que se encontram em *Negerplastik* de Carl Einstein e nenhuma delas corresponde à representada na pintura de Sigmar Polke.

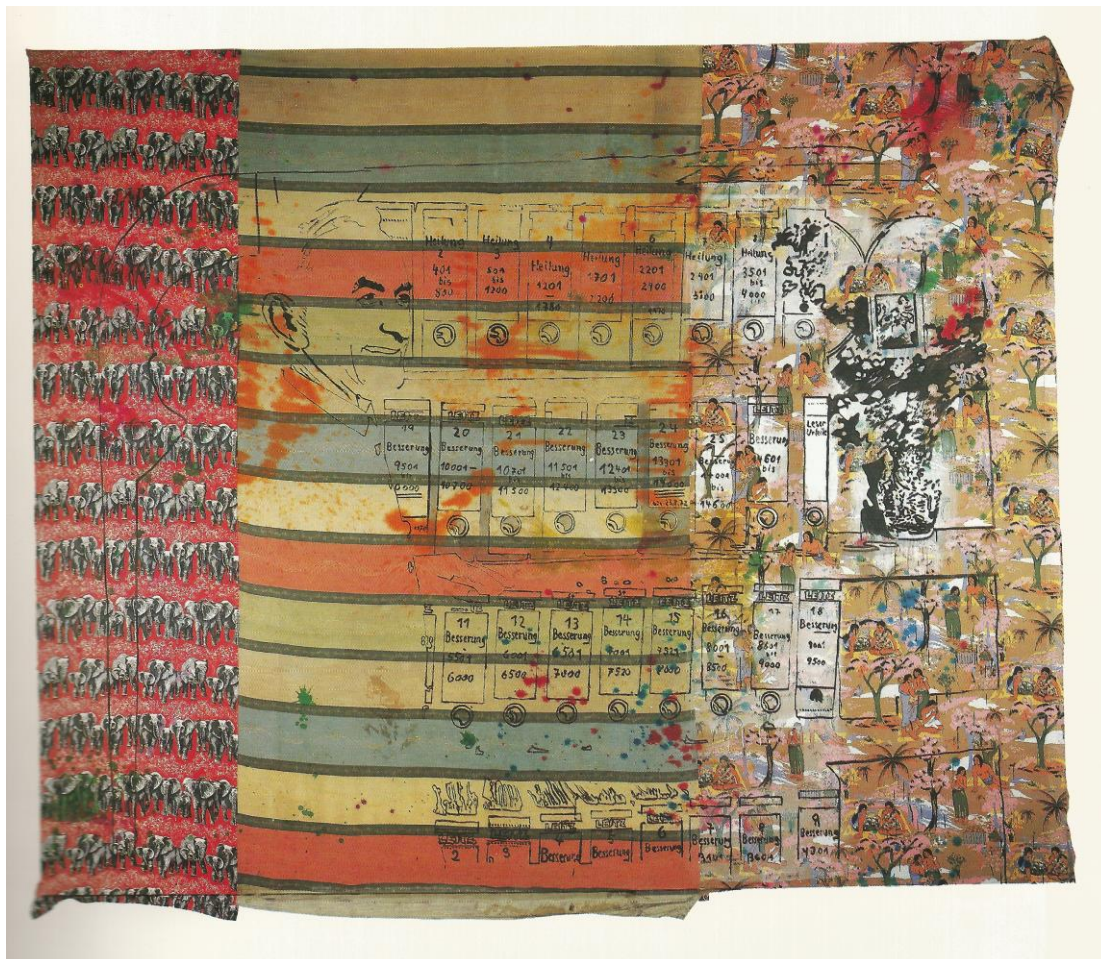


Figura 77. Sigmar Polke, *Die Lebenden stinken und die Toten sind nicht anwesend* (*The living stink and the dead are not present* ou *O mau cheiro vivo e a morte não se encontram presentes*), 1983. Acrílico sobre tecido, 380x280cm.

Na obra *Die Lebenden stinken und die Toten sind nicht anwesend* (*The living stink and the dead are not present* ou *O mau cheiro vivo e a morte não se encontram presentes*),

de 1983 (Figura 77), concluída após uma viagem à Austrália e a Bali, onde Polke demonstra que as suas viagens não são de um turista de fato de linho branco, mas de alguém profundamente observador e interessado pelas danças rituais, pelos rituais dos casamentos e dos funerais das culturas autóctones. No lado esquerdo, o padrão de elefantes traduz uma cultura oriental; pela presença do elefante na vida e na cultura locais, não é uma referência europeia, não correspondendo a uma visita ao zoo da cidade mais próxima. O padrão do tecido do meio, com as barras abstratas remete para uma decoração tribal. O painel da direita evoca as mulheres retiradas das pinturas de Gauguin *Parau api: What News?*, de 1892 e *Maternity II*, de 1899. A flor que cai do cabelo de uma das mulheres corresponde a um *memento mori*. A visão de Polke não corresponde ao idealismo e à posição dominante de um ocidental como acontece com Gauguin, que vê desaparecer o seu paraíso ao ser devastado pelo Ocidente. Polke deixa-se atrair pelo exótico, ao inserir a figuração de Gauguin nesta obra, reconhecendo os perigos do voyeurismo do colonizador pela cultura indígena, não deixando, no entanto, de querer fundir-se com ela³⁹⁸.

³⁹⁸Halbreich, K. (2014). Alibis: an introduction. In K. Halbreich (ed.) *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010*. (pp. 66-93), p. 85.



Figura 78. Sigmar Polke, *Nova Guiné*, 1976. Guache, bronze dourado e acrílico sobre papel colocado em tela, 295x207 cm.

Deste modo se cruzam culturas, se cruzam civilizações.... Uma identidade fotografada e impressa por uma outra cultura. Uma imagem tratada por processos pictóricos ocidentais, de uma civilização distante do continente europeu. Embora na obra de Sigmar Polke seja mais óbvia a miscigenação de processos, de suportes e materiais, produzindo uma obra formal híbrida, ela torna-se também um híbrido cultural pela miscigenação de culturas. Esta miscigenação produzida a partir das suas viagens ao Afeganistão, Paquistão, Austrália e Papua Nova Guiné nos anos 70, para além de outros países como o Brasil, Japão, Coreia, China, Tailândia, Indonésia, Tunísia, Egito, Líbano, Irão e Emirados Árabes Unidos, que lhe permitem trazer experiências e vivências nessas culturas para a sua obra.

A obra de Sigmar Polke não se confina à tradução das viagens por países exteriores ao continente europeu, pois segundo Charles Haxthausen, o artista possuía uma enorme biblioteca sobre um vasto leque de interesses.

A sua obra também poderá ser lida como um processo de colagem, de montagem, através da utilização de diferentes suportes, transparências e imagens numa mesma superfície, indiciando a necessidade de assumir a existência e a importância de outras culturas para além da cultura ocidental/europeia, como acontece na obra *Nova Guiné* (1976) (Figura 78). Esta cultura europeia/ocidental é ela mesma representada, colocando a par diferentes períodos cronológicos, produzindo, deste modo momentos, históricos não lineares, que se apresentam numa leitura por montagem, proporcionando espaços intersticiais, espaços entre os quais a sua leitura é um espaço infinito.

9.1. Sigmar Polke e a pintura/desenho pixelizados

A obra de Sigmar Polke, onde a construção de pinturas se faz a partir de elementos visuais - pontos (*dots*) -, resulta da ampliação de imagens fotográficas, de impressões de imagens de jornais, provocando a leitura quase abstrata da imagem quando observada de perto: *graphic alterations help to increase this sense of unfamiliarity, blurring the boundary between the objective reproduction of reality and the subjective production of art*³⁹⁹.

Ao contrário de Andy Warhol, recorrendo à sua obra mais mediática, a representação de celebridades, Sigmar Polke emblematiza a imagem de Lee Harvey Oswald, como acontece em *Rasterzeichnung (Raster drawing) (Desenho pixelizado) (Retrato de Lee Harvey Oswald)* de 1963 (Figura 79).

Acerca dos pontos (*dots*) usados nos seus primeiros trabalhos, Sigmar Polke, numa evocação às revistas e às embalagens da sociedade de consumo, profere em 1966: *I like the technical character of the raster images, as well as their cliché quality. This quality makes me think of multiplication and reproduction, which is also related to imitation*⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Tate Modern, Londres. *Home page*. Sigmar Polke 1941-2010. Artist biography.

⁴⁰⁰ Halloran, J. (2015). *Polke ou polka: the answers*. 8 de janeiro de 2015.



Figura 79. Sigmar Polke, *Rasterzeichnung (Raster drawing)* (*Desenho pixelizado*) (*Retrato de Lee Harvey Oswald*), 1963. Tinta para poster, lápis e carimbo sobre papel, 94,8x69,8 cm.

Acerca do processo de representação de pontos (*dots*) em obras de vários artistas, mencionamos a obra de Roy Lichtenstein, onde a elaboração dos pontos é perfeita, em contraste com a de Sigmar Polke, onde é privilegiado o erro, a manualidade⁴⁰¹.

No desenho *Retrato de Lee Harvey Oswald*, Polke está mais interessado em manipular as feições de Oswald através do uso de diferentes redes, do que propriamente fazer um retrato⁴⁰².

⁴⁰¹Halbreich, K. (2014). *Alibis: an introduction*. In K. Halbreich (ed.) *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010*. (pp. 66-93), p. 78. Acerca da elaboração dos pontos (*dots*) no *Retrato de Lee Harvey Oswald*: *but in fact was made [dots] by a primitive process of dipping the tip of a pencil eraser into paint and employing it as a stamp to make dots reminiscent of those in the original halftone image*.

⁴⁰²Schmidt, K. (1990). *Arrows into the storm: observations on the drawings, watercolors, and sketchbooks of Sigmar Polke*. In *Sigmar Polke*, San Francisco Museum of Modern Art, 15 novembro 1990-13 janeiro 1991, p. 37. Este artigo desenvolve o processo de execução destas obras elaboradas com redes/grelhas perfuradas de pontos (*screen dot works*), também denominadas de *raster painting* ou

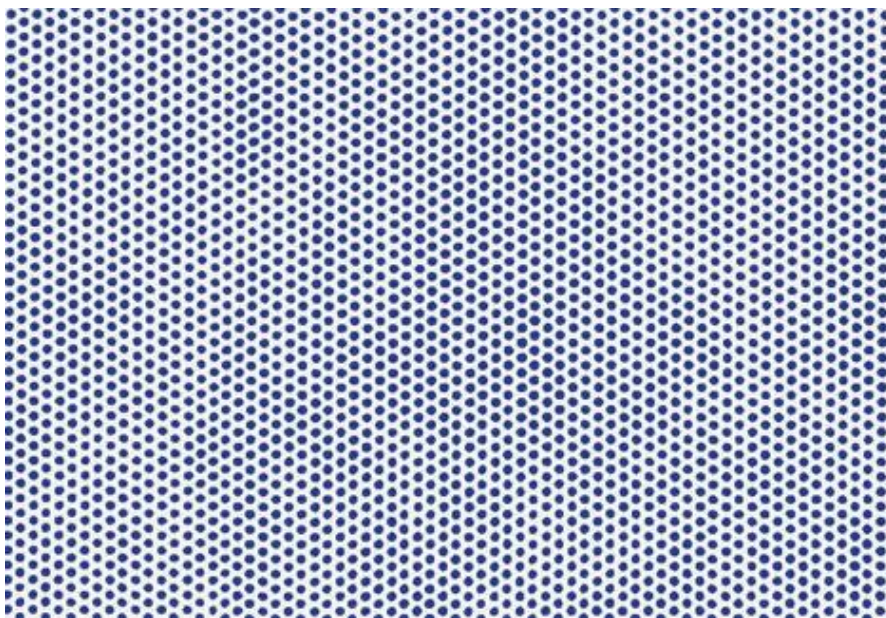


Figura 80. Roy Lichtenstein, *Whaam!*, 1963. Acrílico e óleo sobre tela, 406,4x172,7 cm (pormenor do fundo).

Com Roy Lichtenstein, acerca da representação dos *dots* (Figura 80), encontramos a seguinte afirmação: *I feel that in my work I wanted to look programmed or impersonal but I don't really believe I am being impersonal when I do it... But the impersonal look is what I wanted to have*⁴⁰³.

O processo de execução dos desenhos e das pinturas pixelizadas, de Sigmar Polke, é assim descrito, segundo Jessica Dawson:

And then there are Polke's dots. Just as Roy Lichtenstein worked with Benday dots, so Polke gravitated to rasters. A German term that means "grid" or "screen," raster refers to the gridded screens used in halftone printing. Yet Polke's process didn't involve any screens at all—his raster paintings were handmade. He dipped a pencil eraser into pigment and pressed each dot, one by one, into the surface. The resulting images, fragmented and incomplete

pinturas pixelizadas. Mais adiante, expõe o artigo de Benjamin Buchloh *Polke and the Great Triviality* (1975), sobre este mesmo processo de experimentação de Sigmar Polke.

⁴⁰³ Halloran, J. (2015). *Polke ou polka: the answers*. 8 de janeiro de 2015.

*when viewed up close, straddle both the understandable and the unknowable*⁴⁰⁴.

Assim como Sigmar Polke e Roy Lichtenstein, outros artistas assumiram o ponto (*dot*) como a sua mensagem: Seurat e o Pontilhismo, Damien Hirst, Yayoi Kusama, Bridget Riley e John Baldessari.

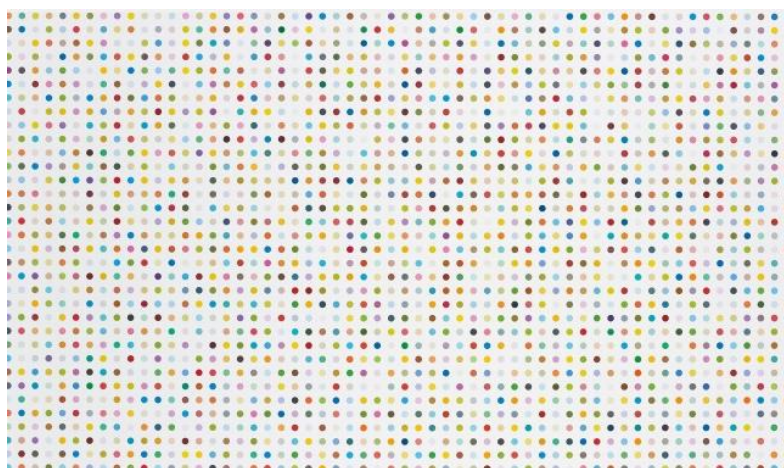


Figura 81. Damien Hirst, *5-Fluorotryptamine*, 2007. Tinta para madeira sobre tela, 292,3x170,2 cm.

Com Damien Hirst mencionamos a obra *5-Fluorotryptamine*, de 2007 (Figura 81), pertence à série *Spot Paintings* (1986-2012). Apresentamos o que o artista pensa acerca destas obras: *Mathematically, with the spot paintings, I probably discovered the most fundamentally important thing in any kind of art. Which is the harmony of where colour can exist on its own, interacting with other colours in a perfect format*⁴⁰⁵.

A artista Yayoi Kusama revela uma obsessão pela forma - *dots* -, refletida na sua obra *I Pray with all of my Love for Tulips*, de 2012 (Figura 82), explica o seu ponto de vista, da seguinte forma: *Our earth is only one polka dot among a million stars in the cosmos. Polka dots are a way to infinity. When we obliterate nature and our bodies with polka dots, we become part of the unity of our environment*⁴⁰⁶.

⁴⁰⁴Dawson, J. (2014). Polke Dots: German Master Sigmar Polke comes to MoMA. In *Art in America*, 18 de abril de 2014.

⁴⁰⁵ Halloran, J. (2015). *Polke ou polka: the answers*. 8 de janeiro de 2015.

⁴⁰⁶ Ibidem.



Figura 82. Yayoi Kusama, *I Pray with all of my Love for Tulips*, 2012.
Foto: Samuel Mark Thompson.

Nos anos 60, Bridget Riley começa a sua exploração sobre a dinâmica da ótica. As suas obras Op Art criam uma desorientação, criam uma desorientação para o olho humano. Sobre a sua obra *Hesitate*, de 1964 (Figura 83), Bridget Riley afirma:

*It is mid-way between black and white and clearly this relationship is encompassed in the three stages: white, mid-grey, black. But you can have it in five beats, seven beats, twenty-four and so on, an all the time you are in fact changing the tempo. I became very interested in this question of visual time*⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ Ibidem.

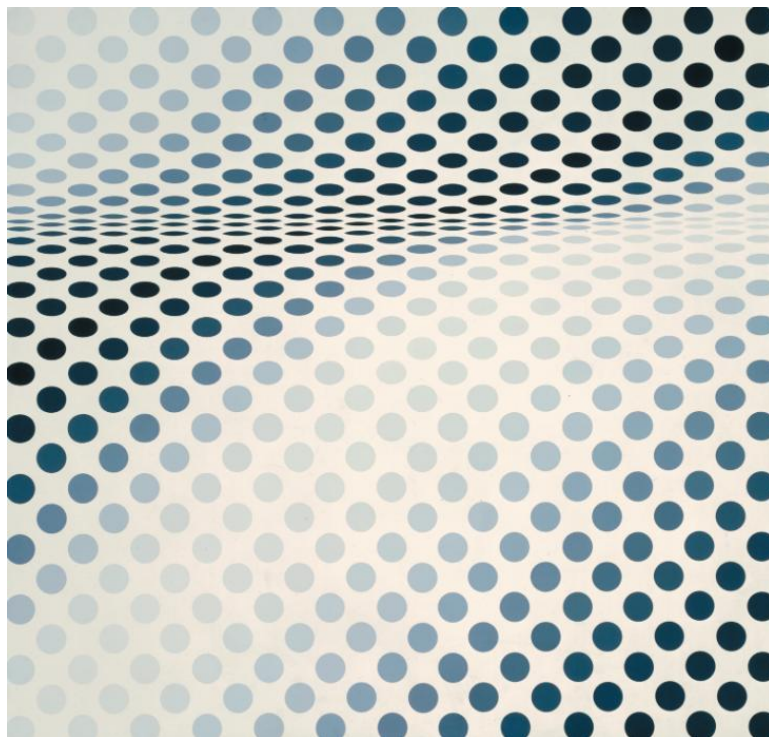


Figura 83. Bridget Riley, *Hesitate*, 1964. Óleo sobre tela, 112,4x106,7 cm.

Assumindo como ponto de viragem/manifesto na obra de John Baldessari a litografia *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971), texto escrito repetidamente à mão e que dá o nome à obra, surgem, em 1985 as fotografias a preto e branco, como acontece em *Cutting Ribbon*, *Man in Wheelchair*, de 1988 (Figura 84), cujos rostos são cobertos por pontos de cor, que o próprio autor comenta:

*If you can't see their face, you're going to look at how they're dressed, maybe their stance, their surroundings... You really do see that handshake. You know, it's not about those guys, it's about that handshake. It's about cutting that ribbon*⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ Ibidem.

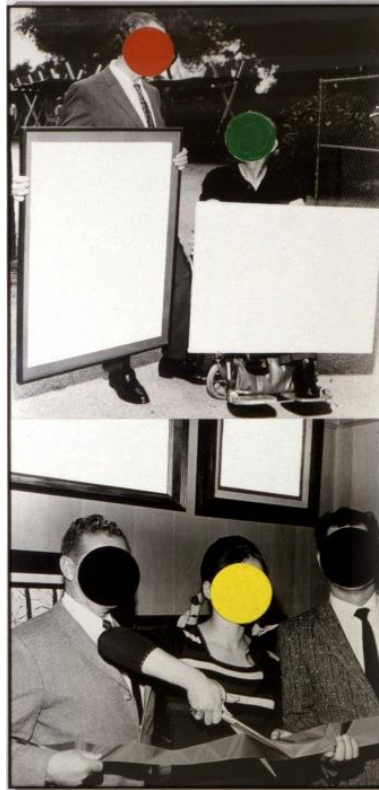


Figura 84. John Baldessari, *Cutting Ribbon, Man in Wheelchair*, 1988. Acrílico sobre fotografia a preto e branco, 192,1x90,5 cm.

Regressando ao catálogo da exposição *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010*, na introdução, Kathy Halbreich descreve o modo como os *raster-dot patterns* nos colocam perante outra realidade.

Nos anos 60 do século XX, Sigmar Polke iniciou o processo dos *raster-dot* na pintura e nos desenhos, processo esse que desenvolveu ao longo da sua vasta obra. A intenção de Sigmar Polke, segundo Kathy Halbreich, era criar uma atmosfera, uma visão desfocada, com sensações flutuantes, de modo a anular, a reduzir as fronteiras físicas, intelectuais e perceptivas, dando origem a algo mais vasto, algo que tentasse escapar, por alguns momentos, à solidão provocada pelo desejo de ser diferente, ou, por outro lado, suprimindo a vontade de o não ser. Seria como se Sigmar Polke encontrasse um alívio na quase toxidade da pseudo-miopia, causada pelos longos períodos de pintura dos *raster dots*, tão próximo da tela. Era esta condição exacerbada pela proximidade visual, que ele acreditava tê-lo conduzido até à atração pelos *rasters*. Trabalhando numa situação tão íntima, Sigmar Polke diluiu-se no dinamismo das suas marcas, anulando a

responsabilidade por uma visão global da obra, até ao momento em que ela se encontrasse bastante avançada. Este processo proporcionava-lhe uma enorme fluidez entre as narrativas, assim como entre o figurativo e o abstrato. Por inversão do processo de impressão - ao aplicar os *dots* à mão -, Sigmar Polke provocava o encontro de dois estados emocionais opostos, ligando a paixão crítica e a negação meditativa. Quando cada *dot* é laboriosamente feito à mão, substituindo a produção mecânica, o irónico deverá ser também contemplativo, demodo a alcançar a paciência necessária para levar a cabo este processo artístico. Pelo movimento giratório das marcas, uma imagem não é um quadro da coisa em si, mas uma projeção alternativa, *that we come to understand only as the dots lose their individuality, the mind fills in the space between them, and the visual pollution begins to cohere*⁴⁰⁹.

Nesta atração, neste movimento constante de elaboração dos *dots*, Sigmar Polke afirma:

*I like the way that the dots in a magnified picture swim and move about. The way that motifs change from recognisable to unrecognisable, the undecided, ambiguous nature of the situation, the way it remains open. Many dots vibrating, swinging, blurring, reappearing: one could think of radio signals, telegraphic images, television come to mind*⁴¹⁰.

Realçamos a descrição acima referida, do efeito ótico e mental na aplicação dos pontos (*dots*), e no espaço que é criado entre eles. Um ponto que se distancia de outro ponto cria entre eles um espaço mental/físico vazio, que teremos que preencher, um espaço intersticial, fundamental para a compreensão do fenómeno pictórico cultural híbrido. O modo como duas imagens, duas formas de distintas proveniências coexistem lado a lado resulta na criação de um espaço intersticial, que nos conduz para o seu preenchimento.

Na produção artística de Sigmar Polke encontra-se ainda implícito o conceito, a

⁴⁰⁹Halbreich, K. (2014). *Alibis: an introduction*. In K. Halbreich (ed.) *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010*. (pp. 66-93), p. 74. Tradução livre do texto.

⁴¹⁰ Ibidem.

fisicalidade do impuro⁴¹¹, de influência dadaísta. Max Ernst, Picabia e Duchamp constituíram os seus pilares desde o encontro com este movimento na primeira exposição, após a II Guerra Mundial, realizada pela Dusseldorf Art Association, em 1958, quando Polke tinha 17 anos. Outro documento ao qual Polke teria tido acesso seria *Dada: Kunst und Antikunst (Dada: Art and Anti-Art)*, de Hans Richter, publicado em 1964, na cidade de Colónia⁴¹².

Mais uma vez nos vemos confrontados com a ligação/conexão entre Sigmar Polke e o movimento Dada, os processos de montagem e de colagem, que transpostos para a pintura criaram a rutura com representações descritivas, narrativas, congeladas no tempo como um *still* dos vídeos/cinema. A pintura apresenta deste modo uma representação caótica, cheia de sobressaltos, de saltos, de ligações, num processo dinâmico, onde o observador cria o seu próprio quadro, segundo as suas próprias referências, as referências que consegue estabelecer. São estes fragmentos/formas de origens culturais diferentes, de acontecimentos históricos de diferentes épocas, que se colocam em diálogo, numa mesma superfície pictórica, isto é, uma pintura com características híbridas, pois conjuga várias culturas em posição de igualdade e de diálogo.

Podemos ainda confirmar que na obra de Sigmar Polke emerge a noção de *in-between*, segundo Kathy Halbreich:

He would bully an idea, pursuing it to the edge of sense, until distinctions between yes and no fell away and were replaced by something more inchoate and closer to the potential implied by maybe. In much of his most accomplished work, it is possible to glimpse this third way of seeing. This state of in-betweenness is evident in an untitled photograph (1986, cat. 225) on

⁴¹¹ Idem, p. 73: *Polke eagerly absorbed and expanded on the impurity of the Dada artists radical cross-disciplinarity, but he never openly acknowledged his dependence on both the concept and technique of contamination as the most logical response to Nazi attempts to cleanse the national body of such fictional ethnic pollutants as Jewish "bacilli."*

⁴¹² Ibidem.

*which Polke both drew and painted, and in which a naked woman (pissing out the name Kiefer) emerges serendipitously in the space left between two figures, one a self-portrait, the other the devil*⁴¹³.

Desde a reprodução mecânica das imagens, da sua ampliação e progressiva criação de imagens a partir da trama de pontos, ao espaço infinito, ao espaço universal, às percepções visuais e à anulação do rosto humano como elemento de identidade, o ponto (*dot*) corresponde a um dos elementos que iremos encontrar nos autores como Shahzia Sikander e Barry Reigate.

⁴¹³ Idem, p. 83.

10. A Pintura como *melting pot*

*Los productos puros enloquecen*⁴¹⁴.

*The hybrid painting is one that develops and reinterprets given historical boundaries by reflecting contemporary concerns and attitudes to the organisation and generation of visual experiences*⁴¹⁵.

Se as artes e as culturas de África, da Oceânia e da América do Norte proporcionaram na cultura ocidental obras modernistas denominadas de *primitivas*, com referência à exposição *Primitivism in 20th Century Art: affinity of the tribal and the modern*, MoMA (1984), onde a miscigenação aconteceu, poderemos atribuir à diáspora do Médio Oriente para a Europa e para a América do Norte um outro processo de miscigenação, uma outra expressão do hibridismo.

No Ocidente identifica-se o hibridismo, como apresenta Griselda Pollock, em artistas e movimentos artísticos onde a arte erudita e a arte de massas se conjugam, numa renovação do projeto modernista, desde Courbet nos anos de 1850, Seurat nos anos de 1880, Picasso na década de 10 do século XX, Hannah Höch, nos anos 1920, Mondrian nos anos de 1940, Rauschenberg nos anos 50, a *Pop Art* e muitos outros que se seguiram⁴¹⁶.

Gustave Courbet, nos finais dos anos 40, do século XIX, com as obras *Os Quebradores de Pedras* (1849) e *O Funeral de Ornans* (1849), procurou as cenas do quotidiano para as projetar numa dimensão até então atribuída apenas à pintura histórica. Estas obras foram executadas, em grandes dimensões, em discordância com a tradição académica. Courbet ao declarar que *a arte histórica tem a sua essência na contemporaneidade*, expressava a sua vontade pela alteração da pintura histórica, como testemunham as obras

⁴¹⁴Clifford, J. (2009[1988]). *Dilemas de la cultura. antropologia, literatura y arte en la perspectivaposmoderna*, p. 15. Adaptação do poema *Los produtos puros de América enloquecen* de William Carlos Williams.

⁴¹⁵Wallis, S. (2001). Introduction. In Catálogo da exposição *Hybrids: international contemporary painting* (pp.7-10), p. 6.

⁴¹⁶Pollock, G., Rowley, A. (2003). Painting in a “Hybrid Moment”. In J. Harris (ed.) (2003). *Critical Perspectives in Contemporary Painting. Hybridity, Hegemony, Historicism* (pp. 37-81), p. 42.

As Banhistas (1853), *Bom Dia, Senhor Courbet* (1854) e *O Atelier do Artista* (1854). É deste modo que Courbet vai miscigenar os cânones da arte erudita, com as vivências do quotidiano.

Com Seurat, Griselda Pollock defende, na obra *Uma Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte* (1886), o retrato de uma paisagem, uma paisagem não rural, como os seus antecessores impressionistas, mas uma paisagem urbana, uma paisagem de lazer, numa cidade industrializada como Paris, nos finais do século XIX. Nesta obra não se representa a Natureza, nem um espaço de evasão, mas pessoas que se juntam num domingo à tarde junto ao Sena. Constitui uma paisagem urbana, a representação da vida pública na capital parisiense. Seurat procura conduzir a pintura a um novo rigor científico (pontilhismo) e a um novo olhar sobre as cenas urbanas, tendo em conta a produção em massa da moda burguesa. Ele elimina, assim, as distinções entre as classes sociais. Pollock sugere que o propósito de Seurat era gerar a confusão e a contradição das relações sociais e dos encontros. Esta obra elevou a paisagem parisiense, tornando-se uma temática da pintura de vanguarda⁴¹⁷.

Nos anos de 1940, após a sua chegada aos E.U.A., Piet Mondrian concretiza em *Broadway Boogie Woogie* (1942-43), as influências da arquitetura de Nova Iorque, a malha urbana, o tráfego automóvel e em especial o jazz americano, na versão boogie-woogie.

Com Pablo Picasso, em *Les Femmes de Alghero* (1907), que na exposição do MoMA em 1984, foi considerada a obra emblemática do *primitivismo* modernista, logo se seguiram as colagens dos anos de 1910, que encetam a terminologia de híbridas pela miscigenação de materiais alheios à Pintura, com materiais que identificam a Pintura, sobre a mesma tela.

Para o entendimento dos processos pictóricos híbridos são fundamentais as fotomontagens/colagens/pinturas de Hannah Höch, referidas no subcapítulo 5.1., que adicionam o processo de fotomontagem ao processo pictórico e os *combine* de

⁴¹⁷Orton, F., Pollock, G. (1996). *Avant-gardes and partisans reviewed*, p. 71.

Rauschenberg, assim como as *assemblages* e colagens de Allan Karpow, nos anos 50 do século XX, referidas no subcapítulo 5.2.

Se o híbrido se manifesta na cultura ocidental em autores como os referidos anteriormente, assim como em movimentos artísticos, é dentro dos estudos pós-coloniais, com Néstor García Canclini e Homi Bhabha, que se afirma a reivindicação do híbrido, com a valorização de outras culturas, das culturas não europeias, de onde estes autores são originários e cuja percepção contribui para uma nova visão/entendimento/leitura do mundo. García Canclini e Homi Bhabha transmitem-nos as questões levantadas pelos artistas, com raízes na América Latina e no Médio Oriente, cujas obras são produzidas através de processos culturais híbridos.

Assiste-se, com o multiculturalismo e a globalização, ao tráfego de obras e de autores, com obras e autores a romper fronteiras, à miscigenação de culturas, a autores que se orgulham da sua própria cultura, a autores que transportam para o pensamento e para a arte ocidental a sua própria cultura, fundindo-as.

São as gerações que vivem entre continentes, que usufruem dos benefícios da globalização, que vivem a globalização num local específico, sendo, por isso, *glocal*⁴¹⁸; são as gerações que vivem na Europa, mas têm proveniência não europeia ou descendentes de nacionalidades não europeias. Às variantes culturais enunciadas irão corresponder profundas alterações no campo artístico, nomeadamente obras híbridas ou ainda pinturas com características culturais híbridas.

Com García Canclini, abordámos Antoni Muntadas (Espanha), Luís Felipe Noé (Argentina) e Alfredo Jaar (Chile), que desconstroem os processos de tradução, desconstroem os processos identitários resultantes do atravessar e da intersecção de fronteiras, processos resultantes de pessoas que se dispersam pelo mundo, muitas vezes

⁴¹⁸Ellis, P. (2010). 2010: a complete grammar of panic. In *Catálogo Newspeak, British Art Now* (pp. i-xi), p. v: 55-*Glo-cal-i-sa-tion – n. Individuals or groups who participate in globalism from a position of locality*".

impedidas de regressar às suas origens⁴¹⁹; são artistas que se encontram em transição, artistas que aplicam várias linguagens para exporem as suas situações de *Entre/Between*; artistas que expõem por constelações; artistas que proclamam uma estética sem passaportes; artistas que colocam ênfase nos passaportes como um meio de resgate ou de morte; artistas que jogam com as fronteiras para expressar a sua integração, ou não, num mundo desejado, o mundo ocidental; artistas que sentem fortemente a sua condição de pertencerem a um espaço geográfico sempre em confronto com a hegemonia do ocidente; artistas que reivindicam um espaço igualitário.

Com Homi Bhabha a direção é a cultura e a arte do Médio Oriente, que constitui outra linha de miscigenação, uma outra forma de hibridismo/hibridez.

10.1. O híbrido na exposição *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*.

A exposição *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking* (Figura 85) indica-nos o processo de transmissão cultural através da apropriação de técnicas ancestrais, da criação de imagens, para as introduzir em contextos e modos de fazer contemporâneos. Com textos de Homi Bhabha e Fereshteh Daftari, a direção é o Médio Oriente, e contou com a presença dos seguintes artistas:

Shirazen Houshiary (n. 1955, Irão), Pip Horne (n. 1951, Inglaterra), Shirin Neshat (n. 1957, Irão), Rachid Koraïchi (n.1947, Argélia), Ghada Amer (n. 1963, Egito), Shahzia Sikander (n. 1969, Paquistão), Raqib Shaw (n. 1974, Índia), Mike Kelley (n. 1954, U.S.A.)⁴²⁰, Mona Hatoum (n. 1952, Líbano), Shirana Shahbazi (n.1974, Irão), Jananne Al-Ani (n. 1966, Iraque), Marjane Satrapi (n. 1969, Irão), Emily Jacir (n. 1970, U.S.A.), Kutlug Ataman (n. 1961, Turquia), Y. Z. Kami (n.1956, Irão), Bill Viola (n. 1951, U.S.A.) e The Atlas Group por Walid Raad (1967, Líbano).

⁴¹⁹Hall, S. (2004). *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 88.

⁴²⁰ Museum of Modern Art, N. York (MoMA). *Home page*. *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking: Works by Mike Kelley and Bill Viola, two American artists, are included to prevent simplistic conclusions based purely on origin.*

Homi Bhabha, no texto intitulado *Another country*⁴²¹, refere que estes artistas nos transportam para além da ideia cliché da existência de culturas onde a tortura e a segurança são preocupações diárias⁴²². Estes artistas revelam as dicotomias entre polos civilizacionais, entre culturas opostas, entre o oriente e o ocidente. Nos seus trabalhos apresentam diferentes processos artísticos que vão desde o bordado à fotografia. O resultado híbrido destas obras resulta da mistura/sobreposição de técnicas como a caligrafia e as imagens digitais, de fontes culturais diversas, no espaço e no tempo.

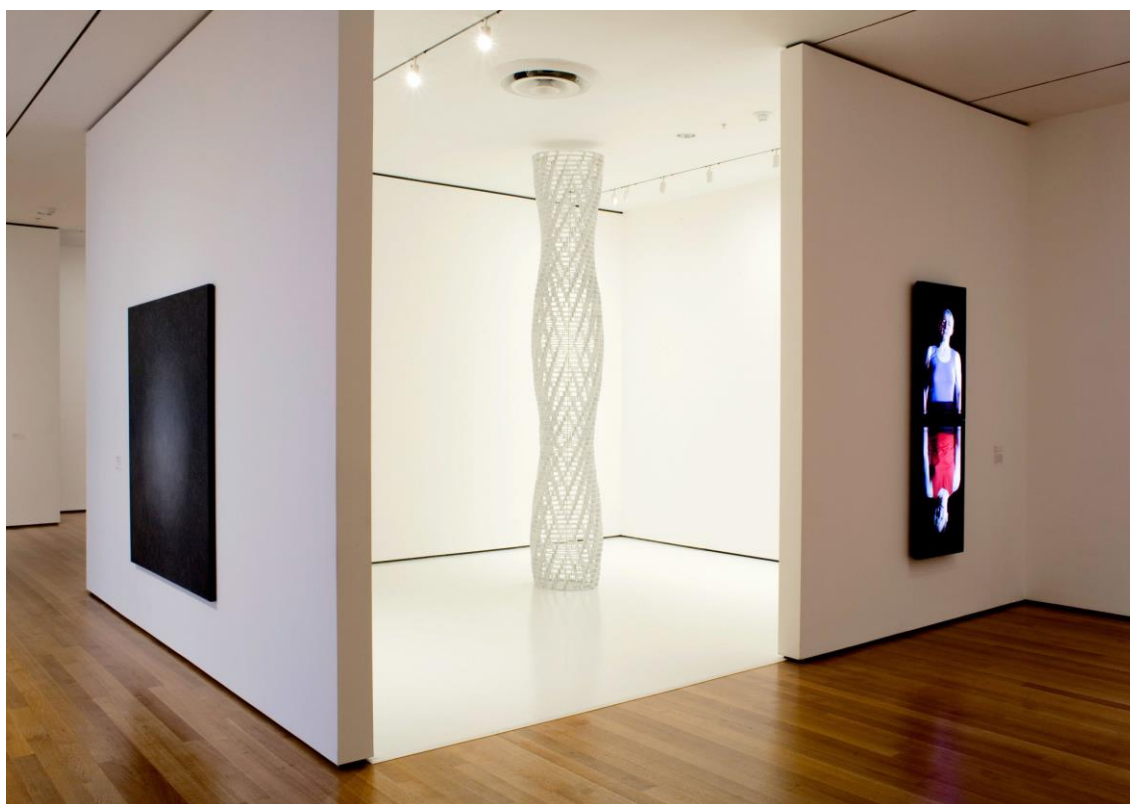


Figura 85. Exposição *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*, MoMA, Nova York, 2006. Fotografia Thomas Griesel. Esquerda: Shirazeh Houshiary, *Fine Frenzy*, 2004. *Aquacryl* branco e preto, lápis branco e tinta sobre tela, 190x190 cm. Centro: Shirazeh Houshiary e Pip Home, *White Shadow*, 2005. Alumínio anodizado, 398,8x170,2 cm. Direita: Bill Viola, *Surrender*, 2001. Díptico em vídeo a cores, colocado verticalmente na parede em dois plasmas, 204,2x61x8,9 cm.

⁴²¹ Bhabha, H. (2006). *Another country*. In F. Daftari (coord.). *Without boundary: seventeen ways of looking*, pp. 30-35.

⁴²² Idem, p. 30: *the artists in Without Boundary offer us a way out of prison house of the culture of torture and security*.

Esta exposição coloca em questão *the assumptions we make about the relation between the narratives of cultural transmission and the concept of time informing aesthetic forms and artistic practices*⁴²³.

A globalização identificada com os impulsos da aceleração e do imediato, da transmissão virtual e financeira é contraposta por estes artistas com *tradições lentas*⁴²⁴ como a pintura, o bordado, a caligrafia e a tapeçaria. Estas *tradições lentas* são combinadas com o vídeo, a animação e a banda desenhada, denominadas, por oposição, de *rápidas*. Ambas coexistem no mesmo espaço. Um interesse na *arte lenta* não deve ser, segundo Bhabha, uma abordagem obscurantista da tradição e do revivalismo do passado: os diferentes elementos ou processos - cada um transporta a sua própria marca cultural e formal- reúnem-se, para dar à obra uma presença visual e uma produção de prazer⁴²⁵.

Deste texto, deixamos mais uma nota:

*The mediation of the slower, time-lagged aesthetics forms into the digitalized forms of contemporary media practices produces a form of disjunction that enables these artists to reinvent tradition while revising the cultural history of the present moment*⁴²⁶.

Para Homi Bhabha, esta exposição reflete a arte da diáspora global, a arte do futuro, do futuro projetado pelas sociedades multiculturais, pelos territórios muito transitados e pelas interpretações da tradição⁴²⁷. Uma arte que entrelaça tradição e inovação, técnica e

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Idem, p. 31: *these artists disrupt the global reach of digital immediacy by introducing the issue of mediation: the diverse elements or processes – each carrying its own cultural and formal signature – that come together to give a work its visual presence and its yield of pleasure.*

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Idem, p. 34: *The art of global diaspora is often, hopefully, described as the art of the future – a projected future of multicultural societies, well-traversed territories, and translated traditions.*

transformação, de modo a sugerir que a arte da diáspora nos levará ao futuro - uma jornada de tensões instáveis, mas produtivas⁴²⁸.

Se a *arte islâmica* foi uma invenção do ocidente, na década 1860, com Oleg Grabar, entre outros historiadores da arte, segundo Fereshteh Daftari, curadora da exposição *Whithout Boundaries*, ela foi circunscrita à arte de territórios ocupados pelos povos muçulmanos; nos dias de hoje os artistas cuja origem se situa nesses mesmos territórios, não se reconhecem apenas como sendo desses locais, mas sim como artistas transnacionais e globais, pois vivem e trabalham na Europa e nos Estados Unidos da América. Revelam e desenvolvem, no entanto, nas suas obras temáticas/processos culturais e artísticos dos locais de proveniência, como a caligrafia, a pintura de miniaturas ou a tapeçaria.

A partir dos artistas que integram esta exposição vamos focar a nossa atenção em obras de Pintura, em obras próximas do processo pictórico, em mulheres originárias de países do Médio Oriente. Mulheres que vivenciaram transformações sociais, políticas e religiosas nos seus países de origem, e que encontram no Ocidente o espaço físico e mental para desenvolverem as suas obras, que resultam da sobreposição de culturas. Mulheres que se encontram *in between*, nos interstícios de culturas. Mulheres que fazem a mediação que, como afirma Bhabha, nos retiram do *musée macabre of war and terror*⁴²⁹. Mulheres que nos elucidam sobre a arte e a poética do médio oriente.

10.2. Híbrido no feminino: agentes mediadores entre o Médio Oriente e o Ocidente

Assumindo a importância/diferença da obra no feminino, ela intensifica-se ainda mais quando falamos de países comumente designados por islâmicos, onde nem sempre existiram fundamentalismos religiosos e cuja herança artístico/cultural é pouco conhecida/difundida, e nem sempre reconhecida. A forte/fecunda herança cultural e

⁴²⁸Ibidem: Without Boundary interleaves tradition and innovation, technique and translation, to suggest that diasporic art may take us back to the future – a journey of precarious and productive tensions.

⁴²⁹ Idem, p. 30.

artística do médio oriente encontra-se muito para além de quaisquer extremismos religiosos⁴³⁰.

10.2.1. Shahzia Sikander

Shahzia Sikander nasce em 1969, em Lahore, no Paquistão. Estuda a pintura de miniaturas Mughal (séculos XVI-XIX)⁴³¹, também identificadas como indo-persas, no Colégio Nacional das Artes em Lahore (1992); conclui mestrado na Escola de Arte e Design de Rhode Island (1995), e reside atualmente em Nova Iorque.

Se a vasta obra de Sikander contém uma unidade quer se trate de pinturas, de aguarelas ou de animação digital, reportamo-nos a pinturas de transição, onde se pode descortinar a forte influência da pintura de miniaturas, em associação com o modernismo. O processo de produção de Sikander é feito por camadas, numa transmissão de causa/efeito. Homi Bhabha refere o modo como Sikander se apropria do formato das miniaturas islâmicas para as entrelaçar, na sua estrutura e composição tradicional, com camadas palimpsésticas, em superfícies de representação de origem modernista, pós-modernista e animação digital⁴³².

Fereshteh Daftari, no texto que integra a exposição *Whithout Boundary* observa que Sikander, ao estudar a miniatura mughal, vai buscar uma temática que lhe está longe, mas que considera parte da sua herança cultural. Na época em que começou a estudá-la, em Lahore, era considerada kitsch, mas para Sikander *was an act of defiance*⁴³³.

⁴³⁰O interesse pela arte e pela cultura islâmica advém da dissertação de mestrado C. Cordeiro (1998). *Estudo de Peças Hispano-árabes de Reflexo Metálico Integradas em Museus Portugueses*, Universidade Lusíada de Lisboa.

⁴³¹ Império indiano Mughal (1526-1857), dinastia turco-mongol, muçulmana com influências da cultura persa.

⁴³² Idem, p. 31: *revives the debased format of the Islamic miniature by interleaving its traditional compositional structure (...) with a palimpsestical layering of other representational surfaces that have a modernist, postmodernist, or animationist provenance.*

⁴³³Daftari, F. (2006). Islamic or not. In F. Daftari (coord). *Without boundary: seventeen ways of looking*, p. 14.

A sua pintura é caracterizada pela constituição de várias camadas (cerca de 10 a 20 camadas de cor), influência direta da pintura de miniaturas Mughal⁴³⁴, uma pintura já de si com características híbridas, que combina a iconografia hindu com a muçulmana, numa referência à Índia e ao Paquistão; combina ainda o Oriente com o Ocidente, a tradição com a invenção, o espiritualismo com o capitalismo. Na sua pintura encontra-se ainda a história da migração de um país muçulmano para os Estados Unidos da América. Quando iniciou a pintura de miniaturas em 1988, esta representava um tempo passado, esquecido, mas, para Sikander constituía parte integrante da sua herança cultural, artística, histórica e religiosa. Esta era a temática que pretendia reinventar. Desde o início, as suas miniaturas eram transformadas, pronunciando a sua intrínseca hibridez, incorporando referências pessoais, referências ao modernismo ocidental, já apontado anteriormente, e a artistas como o pintor leste-alemão, Sigmar Polke⁴³⁵.

Se com Polke a importância dos *dots* criava imagens esbatidas, induzindo a presença de uma reprodução mecânica, Sikander usa-os como estrutura, como um véu, uma paragem, como veremos em algumas das suas obras. De Polke, podemos também assinalar a sobreposição de imagens, de fragmentos, distintos no espaço e no tempo.

Sikander parte de uma pintura mais abstrata e gestual, nos primeiros trabalhos, para procurar uma ordem, uma estrutura para essas mesmas pinturas de miniaturas, experimentando quebrar as superfícies. Depois da execução de todos os pormenores Sikander ultrapassa/transpõe os limites. As imagens surgem de dentro para fora desses limites, sobre os quais eram elaborados muitos desenhos⁴³⁶.

⁴³⁴ A pintura de miniaturas Mughal usa folha de ouro sobre papel. Sobre pintura Mughal consultar Gonzalez, V. (2015). *Aesthetic Hybridity in Mughal Painting, 1526-1658*. Farnham, Surrey, Reino Unido: Ashgate Publishing, Series Transculturalisms, 1400-1700.

⁴³⁵Cordeiro, C. (2014). Tempos do *cut and paste*? Uma leitura híbrida da Pintura. In I. Sabino (coord.), *And Painting? A Pintura Contemporânea em Questão*, p. 69.

⁴³⁶Ibidem. Tradução livre do texto de Shahzia Sikander: *The early works were primarily drawn out of memory and were very different from miniatures - much looser, abstract, gestural. And then there was a desire to provide order, a structure to that. And that's when I started experimenting with breaking the*

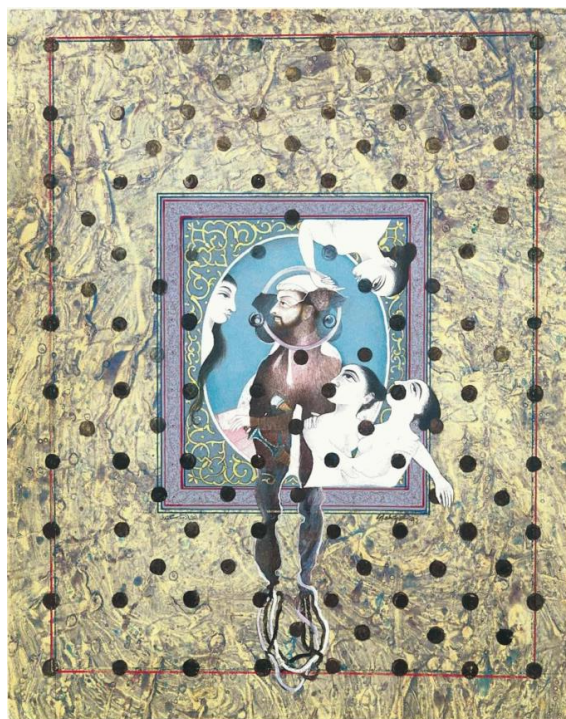


Figura 86. Shahzia Sikander, *Perilous Order*, 1997. Cor vegetal, pigmento seco, aguarela e água de chá sobre papel, 26,4x20,8 cm.

A capa do catálogo da exposição *Without Boundary, Seventeen Ways of Looking*, (MoMA, 2006), é composta a partir da obra *Perilous Order* (1997) (Figura 86), de Sikander, sobre a qual procurámos decodificar os seus elementos. Sikander pinta um amigo homossexual, com referências a um príncipe Mughal também ele homossexual, em desacordo com as leis do Islão. Esta personagem é rodeada por figuras mitológicas hindus, *gopis*, veneradoras de Krishna. A pintura é baseada numa miniatura da Escola Basohli (norte da Índia, século XVII, inícios do século XVIII). A composição é carimbada por pontos de cor preta, colocados de forma mais ou menos ordenada sobre a superfície, remetendo para o sistema de repetição que Sikander associa ao Minimalismo. Segundo Sikander, o processo de criar uma trama de pontos faz desaparecer a informação subjacente, sugerindo uma paragem no tempo e a repetida remoção de marcas ou camadas leva-nos, a uma acumulação da perda⁴³⁷. Finalmente, ao

surfaces of these very precisely painted images. Everything would have its place, every little thing, and then I would go and break the borders. Images fall from within and to the borders, and there's lots of drawing done on top.

⁴³⁷ Ibidem. Como referido em Daftari, F. (2008). Shahzia Sikander in conversation with Fereshteh Daftari. In N. Prince (ed.) (2008). *Shahzia Sikander, intimate ambivalence*. Tradução livre do texto, p. 58:

centro, em baixo, uma sombria silhueta feminina, igual à que Sikander aplica noutras obras, o seu alter ego⁴³⁸, com raízes ou cordões umbilicais fazendo a ligação das pernas, em substituição dos pés e estabelecendo a ideia de autoalimentação, de autossobrevivência: o ser mulher que gera e se alimenta da sua própria energia⁴³⁹.

Na entrevista com Sikander, *Intimate Ambivalence* (2008), Fereshteh Daftari observa que *Perilous Order* contempla uma abstração que nos conduz à narrativa, uma geometria pura, através de uma mestiçagem de cifras e de mitos, com várias origens culturais, como um modo de sabotagem, quanto à hierarquia de valores e ao domínio de uma única autoridade. Acrescenta, ainda, que Sikander abarca e insiste no irreconciliável, sendo o seu mundo, um mundo de possibilidades infinitas⁴⁴⁰.

10.2.1.1. Shahzia Sikander e o espaço intersticial ou terceiro espaço

Em 2008, Sikander expõe na Daadgalerie, em Berlim, com o título *Shahzia Sikander, Interstitial: 24 Faces and 25th Frame* (Figura 88). Nesta exposição, é apresentado um vídeo com o mesmo nome *Interstitial: 24 Faces and the 25th Frame*, retratando monges budistas do Laos. O vídeo é acompanhado de 12 desenhos/retratos dos mesmos monges. Se nos detivermos nas imagens (*stills*) (Figuras 87 e 89), estamos perante o que

A third manifestation of time is the actual removal of previous work. The application of a dot, or a grid composed of dots, obliterates underlying information. This process suggests the trapping of time and repeated removal of marks or layering leads to an accumulation of loss. This process is visible in several works including "Perilous Order".

⁴³⁸ Daftari, F. (2008). Shahzia Sikander in conversation with Fereshteh Daftari. In N. Prince (ed.) (2008). *Shahzia Sikander, intimate ambivalence*. Tradução livre do texto, p. 61: *My appropriated (albeit altered) language of miniature painting has not been discussed in terms of its specific meaning for me: that is as an alter-ego, a disguise, as well as a refusal to be totally homogenized.*

⁴³⁹ Cordeiro, C. (2014). Tempos do *cut and paste*? Uma leitura híbrida da Pintura. In I. Sabino (coord.), *And Painting? A Pintura Contemporânea em Questão*, p. 69.

⁴⁴⁰ Daftari, F. (2008). Shahzia Sikander in conversation with Fereshteh Daftari. In N. Prince (ed.) (2008). *Shahzia Sikander, intimate ambivalence*. Tradução livre do texto, p. 53: *from say abstraction to narration, from pure geometry to the miscegenation of ciphers and myths drawn from a variety of cultures- is a way to sabotage the hierarchy of values and the domination of any single authority. Sikander embraces and insists on the irreconcilable. Her world is one of open-ended possibilities.*

Sikander denomina por espaço intersticial: *Here images of two novices merge and separate in a time frame I call interstitial-the gap between two positions*⁴⁴¹.

Reencontramos em Shahzia Sikander a mesma noção - espaço entre os pontos (*dots*) -, defendido por Kathy Halbreich, acerca da obra de Sigmar Polke, e o espaço intersticial como o espaço entre duas imagens, como Sikander defende no vídeo. Este espaço intersticial já foi enunciado anteriormente por Alfredo Jaar, como o espaço em que os artistas se movem, um espaço entre os interstícios das culturas, nas suas falhas/brechas/fraturas, nas suas margens.



Figura 87. Capa do catálogo *Shahzia Sikander, Intime Ambivalence*. Daadgalerie, Berlim e Ikon Gallery Birmingham, 2008.

⁴⁴¹ Idem, p. 58: S. Sikander apresenta: *Ambivalence as an open-ended attitude, as an impetus towards opposite directions, can be conceived of as a third space too. Another way to highlight this is through a split, a division, which creates the interim, the interstice, the pause, the interval, the separation between two points. An example is a new video work titled Interstitial (2008). Here images of two novices merge and separate in a time frame I call interstitial – the gap between two positions.*

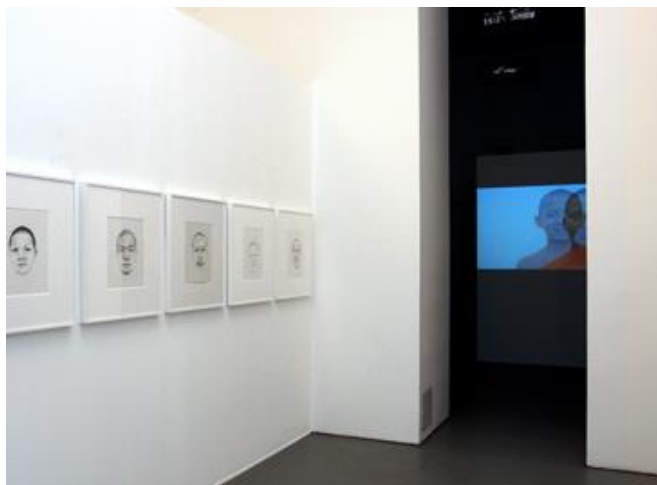


Figura 88. Exposição *Shahzia Sikander in Interstitial: 24 Faces and the 25th Frame*, Daadgalerie, Berlim, 2008.



Figura 89. Shahzia Sikander, *Interstitial*, 2008 (vários frames do vídeo).

Retomamos a obra de Antoni Muntadas e a sua exposição *Entre/Between*, de modo a enfatizar a noção de *in-between*, que acopla a criação de espaços de confronto, entre o público e o privado, entre a obra e o espetador, entre o curador e o artista e ainda entre a obra e o museu.

Com Luís Felipe Noé, a ideia de *in-between* encontra-se na relação que se estabelece entre as figuras; é o espaço e a atmosfera criada entre as figuras, como apresentámos na sua obra *Introducción a la Esperanza*, de 1963.

A esta designação/noção que nos vem acompanhando, de obras e de autores que se encontram *in-between*, recorremos a Homi Bhabha que desenvolve as seguintes

fórmulas/conceitos, associados ao fenómeno da hibridação/hibridismo/hibridez na cultura:

*O entre – lugar(es) como lugares/espços que fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjectivação – singular ou colectiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade*⁴⁴².

O espaço intersticial/o *in-between*, com origem em termos anatómicos, médicos e biológicos⁴⁴³, é como um pequeno/ínfimo espaço entre duas estruturas culturais que se intersectam.

Ao espaço intersticial/o *in-between* associamos a noção de “terceiro espaço”, como um espaço surgido a partir da noção de “tradução cultural” (aplicando a interpretação de “tradução” de W. Benjamin), que nega a originalidade das culturas antecedentes e propicia, não apenas um resultado, mas uma nova forma de cultura, abrindo o leque, de modo, a que várias formas culturais possam surgir.

*(...) para mim [Bhabha] a importância da hibridação não é ser capaz de rastrear os dois momentos originais dos quais emerge um terceiro, para mim a hibridação é o “terceiro espaço”, que permite a outras posições emergir. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas, que são inadequadamente compreendidas através do saber recebido*⁴⁴⁴.

⁴⁴²Bhabha, H., (1998). *O local da cultura*, p. 20.

⁴⁴³Cambridge Advanced Learner’s Dictionary & Thesaurus: *Interstitial: Specialized medical, relating to spaces between cells, tissues, or organs in the body. Specialized medical, relating to connective tissue that supports the working parts of an organ in the body. Formal, relating to the space or time between things.*

⁴⁴⁴Rutherford, J. (1996[1990]). O terceiro espaço, uma entrevista com Homi Bhabha. In *Revista do património histórico e artístico nacional*, Distrito Federal, Ministério da Cultura, Brasil (nº 24, pp. 35-41), pp. 36-37.

Homi Bhabha identifica este “terceiro espaço” num contexto onde os sujeitos portadores de culturas diferentes (“diferença cultural” de Bhabha) se entrecruzam, onde o próprio portador de uma determinada cultura se insere numa outra cultura: é o espaço limiar, o espaço de fronteira, o espaço intersticial. É o espaço do hibridismo cultural.

Associado a este entrecruzar de culturas, Homi Bhabha usa a metáfora da ponte de Martin Heidegger: *Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens [mulheres] para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa*⁴⁴⁵.

Esta metáfora usada por Bhabha ilustra o que acontece ao movimento das culturas, aos seus pontos de tangência e ao seu respetivo arrastamento, criando o cruzamento, criando os espaços intersticiais, originados por esse movimento, por esse cruzamento.

Sikander por sua vez, vai buscar o conceito deste “terceiro espaço” para fazer dele o seu modo de pesquisa, construindo o “espaço intersticial”, o “*interstitial space*” nas suas obras, clarificado pelo vídeo *Interstitial: 24 Faces and the 25th Frame*, onde o silêncio, a quebra e a lacuna agem, realçando a narrativa implícita no tempo. Às suas obras pertencem também as categorias de espaço político, espaço de transgressão, espaço da perfeição, do imaginário, do fantástico e do subliminar/subconsciente; obrasonde a ordem e a anarquia coexistem e que para Sikander correspondem ao “terceiroespaço”⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵Bhabha, Homi, (1998). *O local da cultura*, p. 22, como referido em Heidegger, M. (1971). *Building, Dweiling, Thinking*. In *Poetry, Language, Thought*. Nova Iorque: Harper & Row pp. 152-153.

⁴⁴⁶ Cordeiro, C. (2014). Tempos do *cut and paste*? Uma leitura híbrida da Pintura. In I. Sabino (coord.), *And Painting? A Pintura Contemporânea em Questão* (pp. 65-74). p. 70, como referido em Daftari, F. (2008). Shahzia Sikander in conversation with Fereshteh Daftari. In N. Prince (ed.) (2008). *Shahzia Sikander, intimate ambivalence*, p. 58.

10.2.1.2. Shahzia Sikander e outras obras

Se a obra *Perilous Order* (1997) é lida à luz da existência/criação/construção de espaços intersticiais ou de “terceiro espaço”, outras poderão ser analisadas do mesmo modo, como a faixa para o MoMA, de 2000, realizada para *Projects 70*. Fereshteh Daftari indica, que a representação utilizada por Sikander é um cânone abandonado pelo Ocidente e que neste caso é conjugado com o Oriente, não sendo apenas a identidade ou a diferença que prende a sua atenção. As suas investigações são na maioria formais, não deixando de ter implicações ideológicas⁴⁴⁷.

Em *Pleasure Pillars*, de 2001 (Figura 90), pode analisar-sea existência de uma composição simétrica, centrada pela cabeça feminina adornada com cornos de carneiro. Por baixo, à esquerda, uma forma feminina num clássico ocidental, que funciona em simetria com uma outra forma feminina, adornada, de leitura oriental. Entre elas dois corações, um vermelho e um azul. Este centro é colocado sobre um fundo de duas faixas (superior e inferior) paralelas, onde figuras femininas se encontram em movimento. Pelas faixas correm pontos, pontos em movimento, como que servindo de ligação entre as figuras (na faixa superior) ou que as cobrem como véus (faixa inferior), persistindo a ideia do momento fragmentado.

Contrastando com este ambiente oriental feminino, surgem caças-bombardeiros, no centro superior, e no lado inferior direito, em forma de rosácea.

Sobre esta obra, Fereshteh Daftari elucida-nos: as figuras femininas em movimento (dançando) são provenientes das miniaturas Mughal; a Vénus clássica está em simetria com a figura da deusa hindu Devi; a figura central é um autorretrato, com cornos em espiral; a maquinaria de guerra *high-tech* dos aviões de combate contrasta com o combate dos animais, um leão e um veado, retirados das miniaturas iranianas do período

⁴⁴⁷ Ibidem.

Safavid. Todos estes elementos constituem uma narrativa, sem uma linha sequente: são camadas de ideias e de processos de pensamento, criando infinitas possibilidades⁴⁴⁸.



Figura 90. Shahzia Sikander, *Pleasures Pillars*, 2001. Aguarela, pigmento seco, cor vegetal, chá e tinta sobre papel artesanal wasli, 30,5x25,4 cm.

Este processo de criar pinturas por camadas aproxima Shahzia Sikander de Sigmar Polke, assim como a utilização do ponto, a que S. Shikander atribui a influências modernistas, como já foi referido. Tendo sido a obra de Polke objeto de estudo para Sikander, este constituiu um prolífero contaminador de ideias, de formas e de processos.

Acerca da pintura de miniatura *Utopia* (2003) (Figura 91), Sikander retira a representação de anjos de uma pintura Safavid e coloca-a por cima da bandeira americana, a partir da obra *Three Flags* (1958), de Jasper Johns. Retiradas ao seu contexto, estas imagens distintas reúnem-se para anunciar um acontecimento que está

⁴⁴⁸Daftari, F. (2006). Islamic or not. In F. Daftari (coord). *Without boundary: seventeen ways of looking* (pp. 10-27), pp. 14-15.

para vir⁴⁴⁹. Aqui podemos verificar a junção de duas culturas: a pintura Safavid (Pérsia, séculos XVI-XVIII), sobreposta a um elemento icónico da pintura americana dos anos 50, do século XX. Dois tempos, duas culturas, numa mesma superfície, numa vontade utópica de reconciliação⁴⁵⁰.



Figura 91. Shahzia Sikander. *Utopia*, 2003. Aguarela, pigmento seco e guache sobre papel artesanal wasli, 26,4x17,8 cm.

No Lahore Literary Festival, em 2014, Sikander continua a afirmar que o seu processo de trabalho é explorar e redescobrir os limites culturais e políticos, entendidos como um espaço aberto ao diálogo e a novas narrativas visuais. Considerando-se uma artista transnacional, continua num processo de crescimento, envolvendo-se com diferentes comunidades, em diferentes partes do globo, participando e procurando modos de criar mudanças culturais⁴⁵¹. Assinala ainda a rapidez com que se processam os

⁴⁴⁹Cordeiro, C. (2014). Tempos do *cut and paste*? Uma leitura híbrida da Pintura. In I. Sabino (coord.), *And Painting? A Pintura Contemporânea em Questão* (pp. 65-74), p. 70, como referido em Daftari, F. (2008). Shahzia Sikander in conversation with Fereshteh Daftari. In N. Prince (ed.) (2008). *Shahzia Sikander, intimate ambivalence*, p. 64 do texto de Sikander: “In my miniature painting *Utopia* (2003), I take the generic representations of angels from Safavid painting and juxtapose them with an American flag appropriated from Jasper Johns. Removed from context these disparate simulacra are brought together to declare an event yet to happen”.

⁴⁵⁰Ibidem.

⁴⁵¹ Ibidem. Tradução livre do texto de Sikander, S. (2014) Message from *Shahzia Sikander*. Lahore Literary Festival, 2014: *My process is driven by the interest in exploring and re-discovering cultural and*

acontecimentos na atualidade, e que para isso é necessária uma resposta criativa e holística às complexas realidades do nosso tempo, integrando arte e cultura, numa resposta coletiva⁴⁵².

A obra de Sikander detém a capacidade de abordar a alta e a baixa cultura. Tem a capacidade de revelar a beleza e a poesia do Médio Oriente, em contraste com a situação de terror atual. Ela é uma testemunha da migração de culturas e dos seus processos de integração; é testemunha de como as culturas se podem miscigenar, de que forma e quais os seus resultados; acompanha os estudos pós-coloniais e sua teoria crítica; ensina-nos como é ser mulher no Médio Oriente e a sua postura no Ocidente; revisitamos por ela, a pintura contemporânea ocidental.

10.2.2. Shirin Neshat

Shirin Neshat nasce no ano de 1957, em Qazvin, no Irão. Deixa o Irão em 1974 para os Estados Unidos da América. Gradua-se com BFA e MFA pela University of California, Berkeley. Vive e trabalha em Nova Iorque. Com esta autora recupera-se a tradição persa de justaposição de imagem e texto, num processo de montagem/colagem. O processo de transmissão cultural atravessa os materiais, a linguagem/escrita, o retrato, a tatuagem e o ritual de uso de *henné*, para ornamento das mãos e dos pés, numa articulação entre o

political boundaries as a space for opening up new frameworks for dialogue and visual narrative. As a transnational artist, I continue to grow and engage with various communities around the world, participating and helping to find meaning and drive cultural change.

⁴⁵² Ibidem. Tradução livre do texto de Sikander, S. (2014) Message from Shahzia Sikander. Lahore Literary Festival, 2014: *As the world we live in changes rapidly, it is even more urgent to think creatively and respond in a holistic manner to the complex realities of our times by integrating art and culture in our collective response. In order to do this, we must improve collaboration and support for the liberal arts and interdisciplinary learning and promote critical thinking and ethical values, which are essential to countering the lack of predictability of our times. Creativity is genius; and, the more we strengthen and build cohesion in the creative capital drawn from the diverse communities of our great nation, the more capable we will be to address our current and future challenges.*

tradicional e a tecnologia: um retrato temporal do corpo como arma e o ornamento atemporal da beleza e do desejo feminino⁴⁵³.

Se aceitarmos a Pintura como o registo das palavras sobre imagens, sobre fotografias de corpos, onde o gesto e a grafia são a pulsão, Neshat dá voz às mulheres iranianas desenhando nos rostos, nas mãos e nos pés versos de poetisas iranianas atuais, resultando numa superfície bidimensional, num registo fotográfico/caligráfico, tomando a ideia de fotografia como *fotografia plástica* ou *pictural*⁴⁵⁴.

Na série *Women of Allah* (1993-1997) (Figuras 92, 93, 94 e 95), fotografias a preto e branco, encontram-se dissociadas e distantes de representações ocidentais das mulheres muçulmanas: a arma, o texto e o olhar, desenvolvidas após a revolução islâmica de 1979.

Sobre elas, Shirin Neshat comenta:

*In 1993-97, I produced my first body of work, a series of stark black-and-white photographs entitled Women of Allah, conceptual narratives on the subject of photograph, I inscribed calligraphic Farsi text on the female body (eyes, face, hands, feet, and chest); the text is poetry by contemporary Iranian women poets who had written on the subject of martyrdom and the role of women in the Revolution. As the artist, I took on the role of performer, posing for the photographs. These photographs became iconic portraits of willfully armed Muslim women. Yet every image, every women's submissive gaze, suggests a far more complex and paradoxical reality behind the surface*⁴⁵⁵.

⁴⁵³Bhabha, H. (2006). Another country. In F. Daftari (coord.). *Without boundary: seventeen ways of looking*, p. 31.

⁴⁵⁴Sabino, I. (2000). *A pintura depois da pintura*, p. 134.

⁴⁵⁵ Neshat, S. (s. d.). Artist Statement. In Walters, S. D. (ed.), *Signs: Journal of Woman in Culture in Society*. Chicago: University of Chicago Press.

Encontramos em Shirin Neshat a autora como modelo. Uma mulher nascida no Irão, imbuída da necessidade de liberdade, mas com uma visão de distanciamento e de justiça/revolta. Uma mulher da diáspora, que dá voz a mulheres muçulmanas fora do estereótipo, mulheres que defendem uma revolução islâmica e por ela se batem, apropriando-se da escrita tradicional - Farsi -, mas com poemas de mulheres atuais. Esta obra coloca num mesmo plano o Passado e o Presente, o Médio Oriente e o Ocidente: uma obra de opostos, utilizando a fotografia e a pintura/desenho/caligrafia.



Figura 92. Shirin Neshat, *I am It's Secret* (série *The Women of Allah*), 1993. Impressão sobre *Fujicolor Crystal Archive*, 49,5x33 cm.



Figura 93. Shirin Neshat, *Rebellious Silence* (série *The Women of Allah*), 1994. Fotografia a preto e branco sobre gelatina de prata com inscrição caligráfica a tinta preta sobre a imagem, 32x20 cm.



Figura 94. Shirin Neshat, *Speechless*, 1996. Fotografia em RC⁴⁵⁶ e tinta preta, 121,6x85,7 cm.



Figura 95. Shirin Neshat, *Untitled*, 1996. Fotografia em RC e tinta preta, 118,7x86 cm.

Na evidência da tradição, anotamos ainda Homi Bhabha, que salienta a tradição persa de justapor imagem e texto, como acontece na série *Women of Allah* de Shirin Neshat.

Numa entrevista, em 1999, acerca da série *Women of Allah*, Shirin Neshat apresenta:

I view my work to date in two parts – the first, the Women of Allah séries, is mostly photographic and is concerned with the Islamic Revolution in Iran [1979] and the relationship of Iranian women to this subject. This consists of black-and-white photographs I started taking in 1990, immediately following my first visit back to Iran after the revolution – an absence of almost twelve years during which time I was living in California. After that first visit I returned to Iran each year, focusing my work on the life of Iranians and the political and social situation there, both before and since the revolution⁴⁵⁷.

(...)

I found them [the women] to be the most potent subject, in terms of how the social and political changes caused by the revolution affected their lives, how

⁴⁵⁶RC - papel designado por Graphic Resin-Coated Inkjet Paper.

⁴⁵⁷Zaya, O. (1999). Shirin Neshat. Gladstone Gallery. Interview, setembro 1999.

*they embodied this new ideology, and how they were managing to survive the changes. That they're holding guns speaks to the fact that Islamic women serve the military, which contradicts the standard Western image of Muslim women and indicates a new complexity to the situation*⁴⁵⁸.

A sua obra é referida como um cruzamento de tempos e de culturas, ao que ela argumenta:

*I'm interested in juxtaposing the traditional with the modern, but there are other more philosophical aspects that interests me as well – the desire of all human beings to be free, to escape conditioning, be it social, cultural or political, and we're trapped by all kinds of iconographies and social codes. I try to combine these elements to convey a sense of human crisis and emotion*⁴⁵⁹.

A ideia/processo da combinação/montagem de formas tradicionais, como é a caligrafia Farsi, que Shirin Neshat coloca sobre as imagens, remetem-nos para a cultura iraquiana, sobreposta a rostos e corpos de mulheres atuais, numa situação social e política que foi o Irão antes e durante a revolução islâmica de 1979. O seu trabalho posterior desenvolve-se em vídeo com as mesmas preocupações, colocando culturas em oposição, questionando/ confrontando a globalização e o ser local, o tradicional com o moderno. Shirin Neshat conclui: *The ultimate goal is to examine the experience of separation and reunion, issues of cultural differences and overlapping similarities*⁴⁶⁰.

Num texto de 1996, Octavio Zaya apresenta deste modo, a obra de Shirin Neshat:

It also confronts and disclaims the colonial images of islamic women as exotic possessions, erotic objects and submissive creatures which pervade western

⁴⁵⁸ Ibidem.

⁴⁵⁹ Ibidem.

⁴⁶⁰ Ibidem.

*fictions – from Delacroix to Matisse to the well-known western media misrepresentations*⁴⁶¹.

Desde a última década do século XX, e no início do século XXI, uma nova perspectiva é dada por mulheres, mulheres artistas, dos contornos sociais e políticos da atualidade do Médio Oriente, como é o caso de Shirin Neshat, reconvertendo a ideia romântica da mulher muçulmana, como objeto exótico e erótico.

10.2.3. Ghada Amer

Ghada Amer nasce no Cairo, Egito, em 1963 e desloca-se para França com 11 anos. Na École Pilote Internationale d'Art et de Recherche, Villa Arson, Nice, adquire o B.F.A. em 1986, e o M.F.A. em 1989. Ghada Amer vive e trabalha em Nova Iorque.

As suas obras de pintura⁴⁶² conjugam pintura e bordado num processo de sobreposição e de repetição minimalista. Em *Eight Women in Black and White*, de 2004 (Figura 96), a hibridez anuncia-se pela oposição entre o processo de bordado, vindo do feminino e do passado, indicado por Homi Bhabha como sendo uma *manufatura tradicional lenta*⁴⁶³, por oposição à nudez do modelo feminino, cujo tabu se mantém em muitas culturas, não se circunscrevendo apenas à cultura islâmica. A sobreposição é uma colagem/montagem por transparência onde os elementos, as formas femininas funcionam por diálogo.

Acerca dos processos lentos de manufatura/criação, Homi Bhabha afirma:

The more traditional forms can be seen as slower, or time-lagged, in themselves; and another kind of time lag appears in works that combine the slower and the faster forms. Fast and slow should not be understood as past

⁴⁶¹Zaya, O. (1996). “Q+A: Shirin Neshat”. Gladstone Gallery. *Creative Camera*, outubro-novembro, 1996.

⁴⁶²Amer, G. Gada Amer, *Home page*.

⁴⁶³Bhabha, H. (2006). Another country. In F. Daftari (coord.). *Without boundary: seventeen ways of looking*, p. 30: (...) *many of the artists in this show resort to slower traditions of manufacture, such as painting, embroidery, calligraphy, weaving, and portraiture.*

and present or new and old – like the special descriptions of surface and depth or figure and ground, fast and slow represent figurative and conceptual dimensions of the time scheme of a work of art⁴⁶⁴.



Figura 96. Ghada Amer, *Eight Women in Black and White*, 2004. Acrílico, bordado e gel médium sobre tela, 213,4x193 cm.

Acerca da obra *Eight Women in Black and White*, Fereshteh Daftari refere que estes nus de Ghada Amer recusam o conservadorismo da cultura islâmica, recusam o véu islâmico *hijab*, mas também expõem o culto pelas revistas de pornografia do Ocidente,

⁴⁶⁴ Ibidem.

de onde translada os modelos. Embora a posição de Amer seja de subversão quanto ao uso do *hijab*, as suas pinturas, pelo processo de construção, criam um véu através das figuras pouco definidas:

*(...) the figures in works like Eight Women in Black and White are in fact veiled in a way, by embroidery, tangles of thread, the pentimenti of stitching. Part obscured by a casual all-over pattern evoking Abstract Expressionism, they only became to us through their insistent repetition, a device recalling Minimalism. (...) Figure by figure, Amer seems to be stitching a model free of the puritanism of any culture*⁴⁶⁵.

Ghada Amer coloca-nos, com esta obra, perante o confronto entre a cultura islâmica e a cultura ocidental; perante a situação feminina e para isso aplica processos de montagem e repetição.

10.2.4. Shirazeh Houshiary

Shirazeh Houshiary nasce em 1955, em Shiraz, no Irão. Aí frequenta a Universidade, e em 1974 instala-se em Londres. Em 1979, obtém o BA pela Chelsea School of Art, com exposições individuais no Magasin-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble (1995), University of Massachusetts Amherst (1994), Camden Arts Centre, Londres (1993), Musée Rath, Genebra (1988); em 2010, participa da 17ª Bienal de Sydney, em 2012, na Bienal de Kiev e em 2013, a sua exposição *Breath* constou do Collateral Event, da 55ª Bienal de Veneza. Em 1994, é nomeada para o Turner Prize⁴⁶⁶.

A obra *Veil*, de 1999 (Figura 97), faz parte da série *Self Portraits*. Segundo Houshiary, esta série: *began with the idea of the word being the manifestation of breath. Ela set out to capture[her] breath. Breath is equivalent to life, it is energy, it is life force. Yet how*

⁴⁶⁵Daftari, F. (2006). Islamic or not. In F. Daftari (coord). *Without boundary: seventeen ways of looking*, p. 20.

⁴⁶⁶Lisson Gallery, Londres. *Home page*. Shirazeh Houshiary.

*can you describe breath*⁴⁶⁷. A série a que referimos combina técnicas de pintura e desenho não podendo assumir a categoria de uma delas, mas sim ambas, em simbiose, desenho e pintura. Por detrás do processo de desenho encontramos a tradição islâmica, em particular o misticismo Sufi, nascido da miscigenação da filosofia neoplatónica e do budismo⁴⁶⁸.

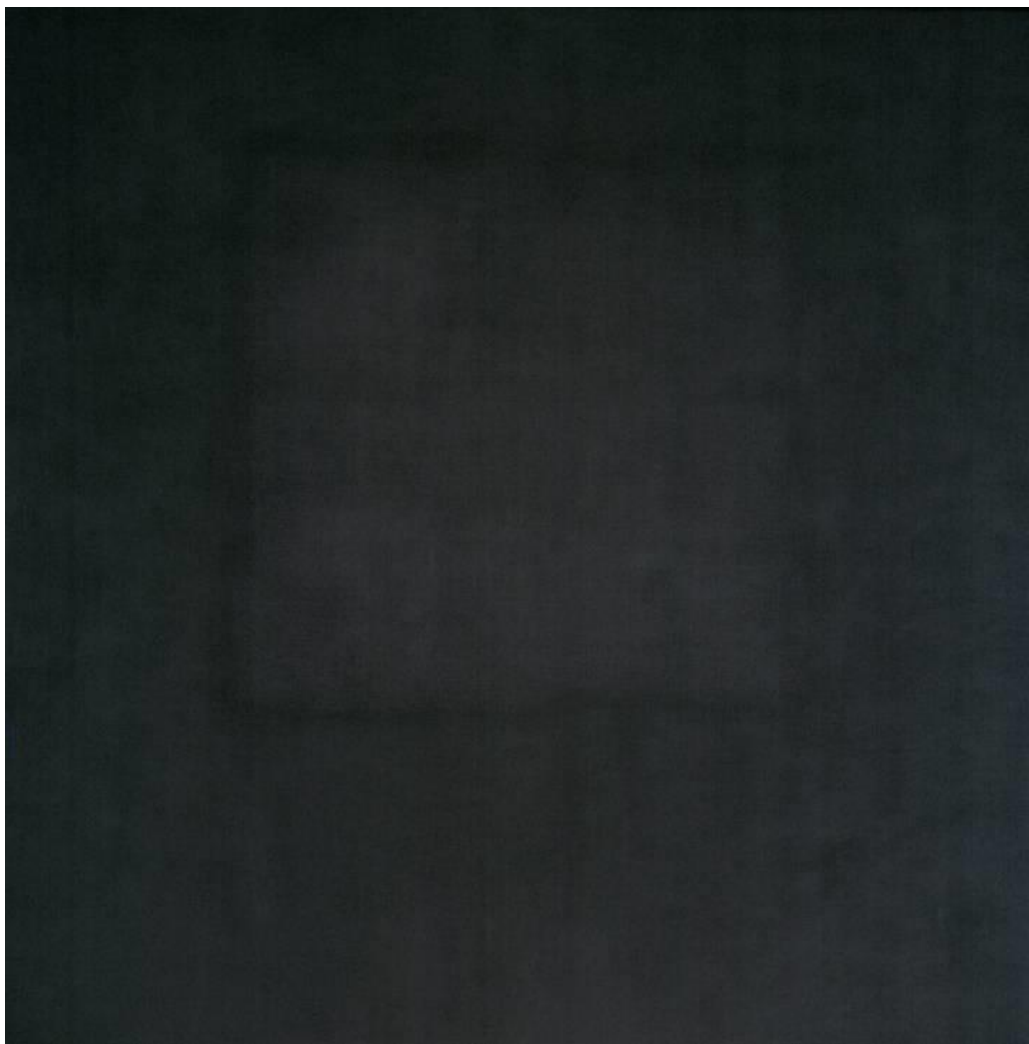


Figura 97. Shirazeh Houshiary, *Veil*, 1999. Tinta acrílica e grafite sobre tela, 190,2x190,2 cm.

⁴⁶⁷ Morgan, A. B. (2000). From Form to Formlessness: A Conversation with Shirazeh Houshiary'. In *Sculpture*, vol.19, nº.6, julho-agosto 2000, pp. 26-27.

⁴⁶⁸ Ibidem.

Houshiary desenvolve estas obras numa dança lenta, em círculos à volta da tela, colocada no chão, numa posição de oração. A obra *Veil* faz referência ao véu islâmico *chador* usado pelas mulheres⁴⁶⁹.

Pela Lisson Gallery (Londres, Milão, Nova Iorque), é apresentada esta série:

*Since rising to prominence as a sculptor in the 1980s, Shirazeh Houshiary's practice has swelled to encompass painting, installation, architectural projects and film. "I set out to capture my breath," she said in 2000, to "find the essence of my own existence, transcending name, nationality, cultures." Veils, membranes and mists are leitmotifs in work that tries to visualise modes of perception, spanning the scientific and the cosmic while drawing on sources as wide-ranging as Sufism, Renaissance painting, contemporary physics and poetry. Houshiary finds succour in the transformation of material: Arabic words, one an affirmation the other a denial, are pencil-stroked onto canvas so lightly, and clouded over by finely wrought skeins of pigment, that they morph in front of the naked eye and defy reproduction*⁴⁷⁰.

Embora as suas obras na sua fisicalidade/materialidade não contenham ou não possam ser associadas a processos de montagem e de fotomontagem, onde os interstícios sejam evidentes, a conjugação do pensamento sufista com a pintura renascentista, com a física contemporânea e a poesia, resulta numa obra mais universal. Da miscigenação do pensamento e de culturas diferenciadas, resultam obras híbridas, como as atrás referidas.

Shirazeh Houshiary defende: *The quality of art is outside the historical dimension*. Para ela *to see the evolution of art through chronological time is a requirement of art*

⁴⁶⁹ Ibidem.

⁴⁷⁰ Lisson Gallery, Londres. *Home page*. Shirazeh Houshiary.

*historians and critics, but it has never been intrinsic to art*⁴⁷¹. A ambigüidade temporal que figura na obra de Houshiary só é visível depois de uma longa e lenta contemplação da superfície da pintura. A palavra que se torna invisível é o véu da pintura. O labor do fazer consiste numa insistente repetição de reescrita, da sobrescrita, acompanhada pelo processo de apagamento: *I have written the one word over and over and then have sanded the surface to become a process of erasing and revealing*⁴⁷².

Homi Bhabha defende que o processo de transmissão cultural encontrado nesta artista e em outros, que participaram na exposição *Whitout Boundary*, leva-nos a refletir sobre as vidas de diáspora dos artistas que partilham diversas afiliações culturais e identidades sociais itinerantes⁴⁷³. É essa assimilação dos valores culturais do passado que refletidos na contemporaneidade, tornam as obras em produtos híbridos.

10.3. Pintura/Hibridez, Londres 2010, global/glocal

Londres continua a ser uma cidade europeia de fulcral importância cultural, preponderantemente global, para onde convergem todos quantos pretendem o reconhecimento do seu pensamento, das suas obras e do modo como reagem aos processos da globalização. Londres é a cidade onde o número de galerias é considerável e o mercado da arte é intenso.

Patricia Ellis retrata do seguinte modo o Reino Unido, espelhado na exposição *Newspeak, British Art Now*, 2010, com uma seleção de jovens artistas, resultante da visão do colecionador, Charles Saatchi:

The UK today is less a place than an image, a collective neurosis projected onto an island. Its strange brew of glocalisation and parochial nostalgia

⁴⁷¹Bhabha, H. (2006). Another country. In F. Daftari (coord.). *Without boundary: seventeen ways of looking*, p. 32, como referido em Santacatterina, S. (1994). Conversation with Shirazeh Houshiary. In *Third Text* 27, verão, 1994, p. 84.

⁴⁷² Ibidem.

⁴⁷³ Idem, p. 32.

played out through incessant media frenzy, reinventing itself by the minute. Hitting the nerve of what it is to be British now, this collection of 65 artists forges a sublimely contemporary vision, laser-sharp in its mirror reflection. More than a decade after Sensation and the advent of Blair's Opportunity Society, their work reflects a new social order. Defined by trepidation, acquiescence, and analyses: of class homogenization, consumerist gentrification, the phenomenon of instant success culture. The unnerving tingle of evaporating history haunts each and every one of these works. Thought inextricably determined by semiotic parameters, theirs is a language recycled, appended, suavely overwriting the past. Through sculpture and painting, photography and installation they present a fractured and restless worldview. Articulated as doublespeak, they hand-make the virtual, cite history in fugue fervour, and find the poetic and enduring in the cacophony of pop cultural din. They create grounding and logic from this state of confusion; the contradictory meanings all true. Delivered with the wry wit of distinctly British vernacular – the interface between idea and experience – its playfully convoluted slang, so irreverent, so now and so hip. So revealing of its underlying anxiety. This isn't just newspeak; this is British Now Newspeak. The sign at Terminal 5 says NOW OPEN⁴⁷⁴.

Dada à peculiar visão do Reino Unido e à linguagem específica usada por Patricia Ellis, sobre esta exposição, apresentamos a nossa tradução:

O Reino Unido é hoje menos um lugar do que uma imagem, uma neurose coletiva projetada numa ilha. A sua estranha mistura de globalização e nostalgia paroquial libertada através do frenesim incessante dos media, reinventando-se a cada minuto. Atingindo o nervo do que é ser britânico agora, esta coleção de 65 artistas forja uma visão contemporânea sublime, um laser afiado no reflexo do seu espelho. Mais de uma década após a sensação e o advento da sociedade da oportunidade de Blair, o seu trabalho reflete uma

⁴⁷⁴Ellis, P. (2010). 2010: a complete grammarology of panic. In *Catálogo Newspeak, British Art Now* (pp. i-xi), p. iv.

nova ordem social. Definida pela trepidação, aquiescência e análise: de homogeneização das classes, descaracterização consumista, o fenómeno da cultura do sucesso imediato. A desconcertante evaporação da história assombra todos e cada um destes trabalhos. Pensamento intrinsecamente determinado por parâmetros semióticos, a deles é uma linguagem reciclada, anexada suavemente, substituindo o passado. Através da pintura, escultura, fotografia e instalação apresentam uma visão fraturada e inquieta do mundo. Articulada como ambígua, eles constroem manualmente o virtual, citam a história no fervor da fuga, e encontram o poético e o duradouro na cacofonia da ruidosa cultura popular. Eles criam as bases e a lógica deste estado de confusão; todos os verdadeiros significados contraditórios. Entregue com a sagacidade irónica do vernáculo distintamente britânico- a interface entre a ideia e a experiência -a sua gíria divertidamente complicada, tão irreverente, tão agora e tão na moda. Tão revelador da sua ansiedade subjacente.

Da exposição *Newspeak, British Art Now*, 2010, seleccionámos dois artistas: Arif Özakça e Barry Reigate, para uma análise à sua obra pictórica, mergulhados no contexto artístico da Londres multicultural.

10.3.1. Arif Özakça e a geração dos *new brit-ish*⁴⁷⁵

Arif Özakça nasce no ano de 1979, em Londres. Entre 2000 e 2003 frequenta o BA no Camberwell College of Arts; em 2006-2007 e conclui o MA, na Chelsea School of Art. Vive e trabalha em Londres. Participa na exposição *Newspeak, British Art Now*, na Saatchi Gallery.

Na obra *Untitled* de 2008 (Figura 98), Arif Özakça retrata a herança anglo-turca-cipriota, incluindo elementos do barroco e da arte otomana, com os seus valores filosóficos, históricos e estéticos, com utilização de técnica mista e folha de ouro. A identidade dual é manifesta nos trabalhos que desenvolve, com recurso à montagem de pinturas de Luca Giordano (1634-1705), e à pintura de miniaturas otomanas, assim

⁴⁷⁵Idem, p. ii: *18 New Brit-ish – n. Immigrants, 1st generation British*.

como à impressão de padrões de azulejos iznik, dos séculos XV-XVII. Özakça procura a planimetria das figuras otomanas e o contraste claro-escuro das figuras barrocas, criando narrativas de violência e desastre⁴⁷⁶.

Arif Özakça, a partir da miscigenação da sua herança biológica/cultural, coloca no suporte tela os conflitos da dualidade vivida e assumida: a origem que não quer perder, mas sim exaltar⁴⁷⁷.

O processo traduz-se numa composição entre estes elementos, sem alteração. Os cenários são montados em situação de confronto e, independentemente das origens culturais, encontram-se no mesmo plano. As identidades britânica, turca e cipriota do autor, acentuam a dualidade e são motivo de criação utilizando o processo de montagem, de colagem, de *cut and paste*, não apenas de um ponto de vista formal, mas também pela carga histórica, estilística e estética. As culturas carregam a sua história e é com a geração dos *new brit-ish*, dos subúrbios das grandes metrópoles britânicas que surge esta mistura, este confronto, esta passagem de dois ao mais tempos/espacos para o mesmo tempo/espaco, e também este orgulho de pertencer a uma geração intercontinental, global e glocal⁴⁷⁸, com histórias de migração onde o ser diferente do autóctone deixa de ser relevante, porque ele próprio se tornou um autóctone. Adicionada a esta diversidade cultural também o processo pictórico - a pintura a óleo se conjugam com a impressão e a aplicação de folha de ouro⁴⁷⁹ -, em sucessivas sobreposições de planos vai criando uma obra de paisagens desterritorializadas⁴⁸⁰.

⁴⁷⁶ Saatchi Gallery, Londres. *Home page*. Arif Ozakca.

⁴⁷⁷ Cordeiro, C. (2014). Tempos do *cut and paste*? Uma leitura híbrida da Pintura. In I. Sabino (coord.), *And Painting? A Pintura Contemporânea em Questão*, p. 68.

⁴⁷⁸ Ellis, P. (2010). 2010: a complete grammarology of panic. In Catálogo *Newspeak, British Art Now* (pp. i-xi), p.vi: *55-Glo-cal-i-sa-tion – n. Individuals or groups who participate in globalism from a position of locality*.

⁴⁷⁹ A folha de ouro é aplicada sobre papel na pintura de miniatura otomana do século XV.

⁴⁸⁰ Cordeiro, C. (2014). Tempos do *cut and paste*? Uma leitura híbrida da Pintura. In I. Sabino (coord.), *And Painting? A Pintura Contemporânea em Questão*, p. 68.



Figura 98. Arif Özakça, *Untitled*, 2008. Óleo, tempera, folha de ouro e serigrafia sobre linho, 244x173cm. Exposição *Newspeak: British Art Now*, 2010, Saatchi Gallery, Londres.



Figura 99. Arif Özakça, *Untitled*, 2007. Óleo sobre linho, 190x150cm.

No mesmo ano, 2010, ano em que decorre a exposição *Newspeak, British Art Now*, na Saatchi Gallery, Arif Özakça é convidado a participar na exposição *Istambul Cool! What's happening in Contemporary Turkish Art now* (Figura 99), numa representação

das suas origens culturais, numa representação da sua dualidade pessoal e artística, numa representação da sua hibridez.

10.3. 2. Barry Reigate: da fisicalidade ao híbrido⁴⁸¹

Barry Reigate nasce em 1971, no Reino Unido. Vive e trabalha em Londres. Como formação académica, Barry Reigate obteve uma licenciatura em Design Gráfico e Belas-Artes (*BA Graphic Design and Fine Art*), pelo Camberwell College of Arts, em 1993, com um plano de estudos experimental, cruzando Design Gráfico e Belas-Artes, revelando-se crucial, como base/fonte/alicerce para a sua futura produção artística. Podemos encontrar este diálogo no percurso da sua obra. Concluiu o mestrado em Belas-Artes (*MA Fine Art*), no Goldsmiths College, University of London, em 1997, direcionando a exploração do espaço pictórico, numa simbiose entre Design Gráfico e Belas-Artes. De 2004 a 2011 expõe individualmente, em Londres. As suas participações coletivas, entre 2010 e 2012, localizam-se entre o Reino Unido e a República Checa, Itália, Austrália e Moscovo.

Daremos especial destaque às obras apresentadas na exposição *Newspeak*⁴⁸²: *British Art Now*, na Saatchi Gallery, em 2010. Na *homepage* da Saatchi, a obra de B. Reigate é anunciada numa linguagem urbana: *Reigate revives the primitivism 20th c. artistic inspiration and the gueto-ised attitudes of cultural hierarchy as a zombie-esque parody, creating his own numina*⁴⁸³, *monsters, and totems from the seedy*⁴⁸⁴ *juju*⁴⁸⁵ *of contemporary schmaltz*⁴⁸⁶.

⁴⁸¹Este sub-capítulo teve início no artigo Cordeiro, C. (2016). O esbater de fronteiras na obra pictórica de Barry Reigate/The blurring borders in the work of Barry Reigate. In Saldanha, A. Trigo, C., Pardinãs, M. J. A., Eça, T. T. (ed.). *Risks and Opportunities for Visual Arts Education in Europe, Riscos e Oportunidades para a Educação das Artes Visuais na Europa*. A informação aqui exposta resulta da entrevista feita no atelier de Barry Reigate, a 4 de outubro de 2012, num reabilitado complexo industrial, a *Biscuit Factory*, em Clements Road, na margem sul do rio Tamisa, Londres. Atualmente designa-se por *V22 Studios, Artist's and Artisans's workshops* e foi transformada em ateliers de artistas e artesãos.

⁴⁸² Orwell, G. (1981[1949]). *Nineteen eighty-four*, p. 241: *Newspeak was the oficial language of Oceania and had been devised to meet the ideological needs of Ingsoc, or English Socialism*.

⁴⁸³*Numina* - divine or supernatural power or presence, esp. as associated with a particular place or

A autora desta análise, Patricia Ellis, curadora da exposição e autora do texto *2010: A Complete Grammarology of Panic*, que incorpora o catálogo, revela uma linguagem que remete para a fervilhante, diversificada e multicultural cultura londrina na atualidade, numa terminologia descodificada por esse mesmo dicionário.

Nas obras anteriores, de 2005, Barry Reigate evidencia referências a Philippe Guston (1913-1980), a George Condo (n.1957) e Sean Landers (n.1962), autores americanos, cujo espaço pictórico elege o grotesco. A obra de Barry Reigate resulta de uma contaminação dessas mesmas obras, suas contemporâneas, revelando a representatividade do lado abjeto, do desmesurado, do excessivo, apropriadas para uma solução pessoal.

No processo criativo de Barry Reigate as temáticas surgem por impulsão do quotidiano, numa tentativa de resolução de problemas formais, na criação de regras e de estruturas que vão desde figuras da banda desenhada waltdisneyanas a elementos minimalistas. A aplicação de óleo e de acrílico nas obras de 2005 é substituída, em 2009, por um leque alargado de materiais onde, mantendo o acrílico e o óleo, são adicionados outros materiais como a cera, carvão, papel amarrado e aerógrafo, numa sólida construção matérica⁴⁸⁷.

Em 2008, as formas escultóricas surgem paralelamente com as pinturas, como acontece em George Condo e Sean Landers. As duas propostas funcionam a par, e nelas Barry Reigate manifesta uma crítica ao mercado da arte e à falta de intervenção social e política neste meio. Os títulos das suas obras revelam um ato insurreto contra essa

object.

⁴⁸⁴Urban Dictionary, *Seedy -Anything that is disgusting or despicable.*

⁴⁸⁵Idem, *Juju - Gypsie word for luck. More commonly used as "bad juju".*

⁴⁸⁶Idem, *Schmaltz -a work of art that is excessively sentimental, sappy or cheesy.*

⁴⁸⁷C. Cordeiro (2016). O esbater de fronteiras na obra pictórica de Barry Reigate/The blurring borders in the work of Barry Reigate. In Saldanha, A. Trigo, C., Pardinãs, M. J. A., Eça, T. T. (ed.). *Risks and Opportunities for Visual Arts Education in Europe, Riscos e Oportunidades para a Educação das Artes Visuais na Europa*, p. 155.

situação. A sua posição, algo pessimista, dá lugar à apatia, revelando um mundo constituído por mortos-vivos (*zombies*), que observam escancarados outros mortos-vivos que os entretêm, indiciando o seu desencanto com o meio artístico, mas com a necessidade e a energia de continuarcriando obras de pintura e de escultura. A consciência política acompanha-o, vendo no capitalismo uma falta de ideais e de ideologias, restando apenas a apatia, contra a qual reage, construindo, fazendo obra. As obras de pintura e de escultura funcionam em sincronia, complementando-se, numa relação entre materiais e objetos/formas⁴⁸⁸.

Relativamente às pinturas de 2009, apresentadas na exposição *Newspeak: British Art Now*, com as designações de *Real Special Very Painting*(*R.S.V.P.*)(Figuras 100 e 101) e *Voracious Impotent Penis*(*V.I.P.*) (Figuras 103 e 104), de grandes dimensões,elas apresentam uma sobreposição de camadas, de matéria, de figuras, de formas, de grafismosa carvão, aerógrafo, pastel de óleo, grafite, lápis de cera, marcadores, assentes numa estrutura de elementos paralelos, constituída por desenhos retirados da banda desenhada ao estilo do *animator* Art Babbitt da Walt Disney Studios⁴⁸⁹ (Figura 102).

Segundo o autor, a estrutura paralela das quatro figuras verticais/ diagonais, em *Real Special Very Painting (R.S.V.P.)*, correspondem às quatro palavras do título R. S. V. P. (assinaladas no canto inferior esquerdo). Esta estrutura, a partir das figuras de banda desenhada e o estipular de regras são necessárias, para que a liberdade criativa possa ser construtiva, e daí prosseguir para um desenvolvimento minimalista. O carácter minimal das obras surge como meio de anular as influências, os autores que foram surgindo, tanto do Expressionismo Abstrato como da Pop Art.

⁴⁸⁸ Ibidem.

⁴⁸⁹ Idem, p. 156.



Figura 100. Barry Reigate, *Real Special Very Painting (R.S.V.P.)*, 2009. Acrílico, óleo, pastel de óleo, grafite, lápis de cera, colagem, papel de embrulho, tinta spray, verniz, tinta brilhante, cera, carvão e marcador sobre tela, 306x235 cm.

Estas mesmas figuras (transpostas de uma infância marcada pela prisão do pai, que com ele comunicava através de desenhos de banda desenhada), a aerógrafo, apresentam um retoque grotesco, com *drippings*, por cima da superfície subtil do aerógrafo, antagonizando a perspetiva waltdisneyana, como é o caso da boca da segunda figura a contar da esquerda (Figura 101).

Barry Reigate estabelece comparação entre a solidão do espaço prisional e o atelier: as escadas do atelier que sobe, sem gente, para entrar num espaço vazio, onde a obra acontece. O modo como o seu passado ressoa e sai através das obras: *It [o passado] creates desire, creates anger and creates your repression*⁴⁹⁰.

Num registo minimalista, Barry Reigate reitera a repetição e a qualidade formal da obra, e a importância da construção dos elementos formais; manifesta a importância da superfície bidimensional, da fisicalidade - tela -, independentemente dos materiais usados na sua composição. A tela associa-se à historicidade da Pintura, a uma

⁴⁹⁰ Excerto da entrevista realizada no atelier de Barry Reigate, a 4 outubro de 2012.

hierarquia, trazendo o passado, trazendo a história da Pintura, lembrando o passado e todas as suas problemáticas.

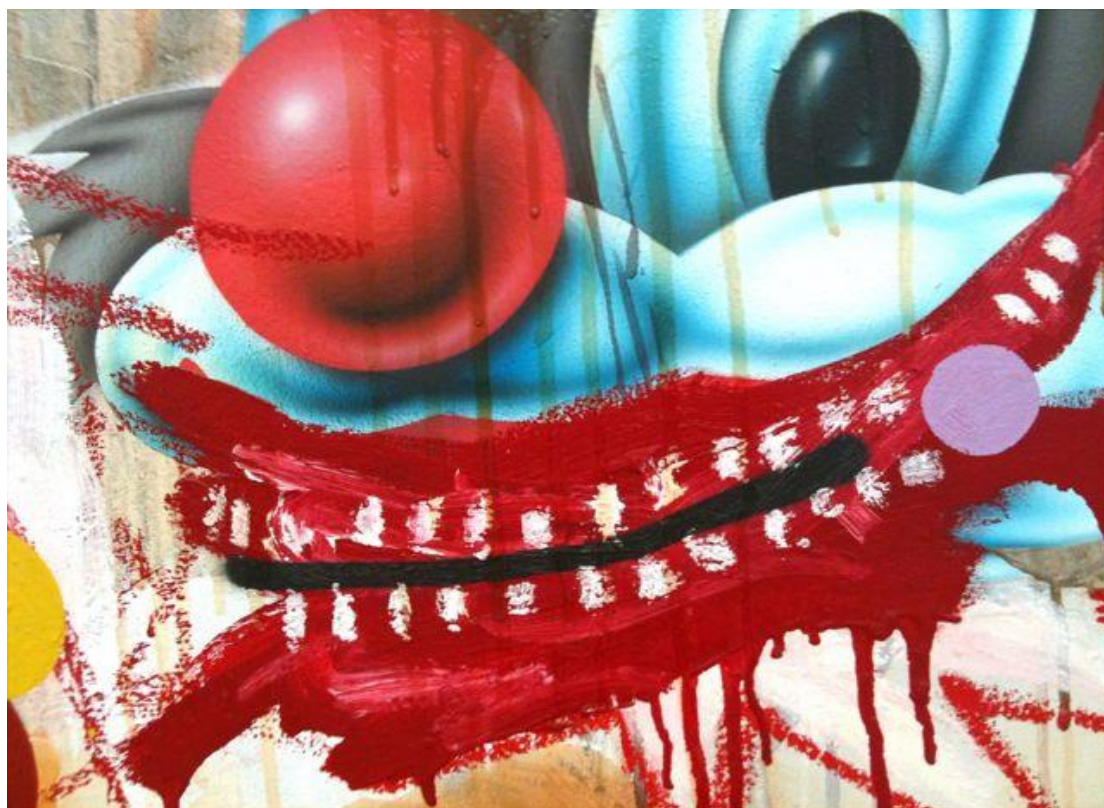


Figura 101. Barry Reigate, *Real Special Very Painting (R.S.V.P.)*, 2009 (pormenor).

A utilização de aerógrafo remete para processos mais antigos, mais clássicos, mais morosos, mais manuais, mais pintura, mas é a marca do design gráfico se encontra patente. O autor revela a vontade e a intenção de transpor o design gráfico para a tela, remetendo para a ilustração de capas de álbuns musicais, executadas nos anos 80 e 90 do século XX. A escolha da manualidade/fisicalidade do design e da pintura, eleitos por Barry Reigate, manifestam a recusa pela aplicação de meios digitais, que têm vindo a proliferar no campo das Belas-Artes.

Sobre a introdução de computadores nas Belas-Artes e de o seu uso ser um médium/veículo frio, foi contraposta por Barry Reigate a noção de obra fria, apontando como exemplo a obra de Damien Hirst. Damien Hirst colocou na plataforma da arte, o gelo.

As questões dos processos criativos e matéricos são questões intimamente ligadas ao momento político, comandado pela economia, pela força do poder financeiro. O dinheiro comanda a fisicalidade, a fisicalidade da pintura, comprometida com o virtual, com a virtualidade de um écran.

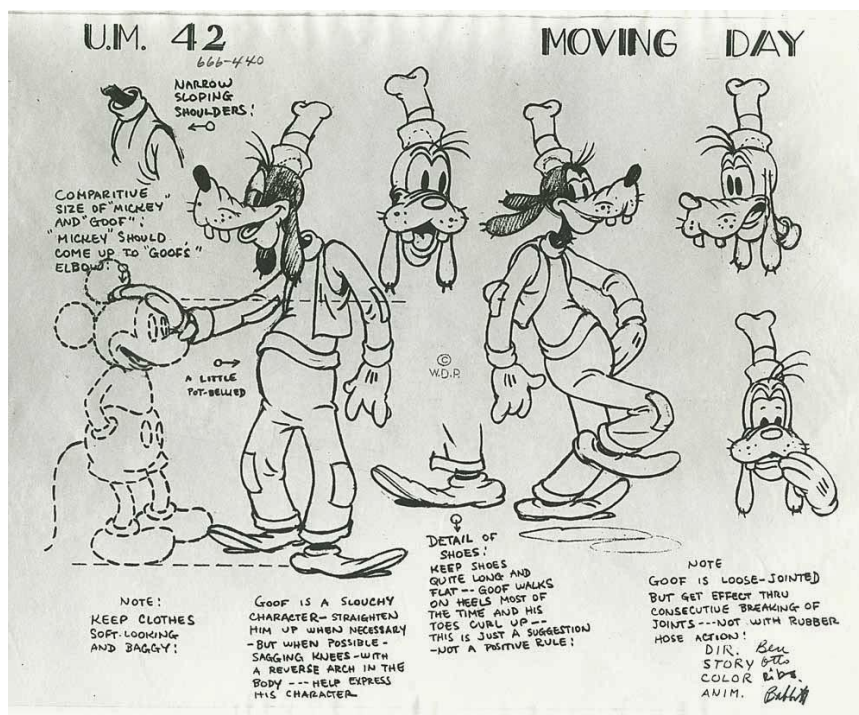


Figura 102. Desenhos de Art Babbitt, década de 1930, Walt Disney estúdios. A última assinatura, no lado inferior direito, indica ANIM., o *animator*.

A estrutura criada em *Real Special Very Painting (R.S.V.P.)*, reaparece em *Voracious Impotent Penis (V.I.P)* (as letras V, I e P encontram-se assinaladas no canto inferior esquerdo), em três eixos verticais, da esquerda para a direita: o primeiro é constituído pela caveira, o esqueleto e o coelho; o segundo eixo tem o coelho/*Patetae* a bota; o terceiro eixo, com a figura coelho/*Pateta* virada para a direita, na parte superior e o urso de peluche, na parte inferior direita.

As pinturas saturadas de formas, de cor e de grafismos foram a resposta ao convite (inserido na própria pintura) para participar na exposição na Saatchi Gallery, referida anteriormente, e cujos títulos correspondem, subliminarmente, a dois tipos de convite: um exige resposta R.S.V.P., do francês *Répondez S'il Vous Plait*, e o outro destinado às personalidades *Very Important People*. As pinturas equivalem à reação contra a apatia.

Toda a informação recolhida e assimilada é transposta para a tela, com a qual possui uma relação de escala e fisicalidade⁴⁹¹.



Figura 103. Barry Reigate, *Voracious Impotent Penis (V.I.P.)*, 2009. Acrílico, óleo, pastel de óleo, grafite, lápis de cera, colagem, papel de embrulho, tinta spray, verniz, tinta brilhante, cera, carvão e marcador sobre tela, 235x306 cm.

Retomemos dois autores, Shahzia Sikander e Sigmar Polke para o entendimento da representação de pontos ou *dots* de sintoma minimalista, repetitivos, em Barry Reigate. Na obra de Shahzia Sikander, *Perilous Order* (1977), a aplicação de *dots* é como um véu colocado sobre o plano anterior, causando uma paragem no tempo, conduzindo-nos a uma acumulação de perda⁴⁹². Para Sigmar Polke as *raster images* favorecem a

⁴⁹¹C. Cordeiro (2016). O esbater de fronteiras na obra pictórica de Barry Reigate/The blurring borders in the work of Barry Reigate. In Saldanha, A. Trigo, C., Pardinãs, M. J. A., Eça, T. T. (ed.). *Risks and Opportunities for Visual Arts Education in Europe, Riscos e Oportunidades para a Educação das Artes Visuais na Europa*, p. 156.

⁴⁹² Daftari, F. (2008). Shahzia Sikander in conversation with Fereshteh Daftari. In N. Prince (ed.) (2008). *Shahzia Sikander, intimate ambivalence*, p. 58: *A third manifestation of time is the actual removal of previous work. The application of a dot, or a grid composed of dots, obliterates underlying.*

abstração, quando o espetador se encontra muito próximo da obra, esbatendo a fronteira entre a reprodução objetiva da realidade e a subjetividade da produção artística. Em Barry Reigate os *dots*, de carácter minimalista, surgem como um modo de evitar a visualização completa das figuras principais, como um véu, como uma multitude de obstáculos. Outra leitura poderá coincidir com o momento da festa, quando são lançados os confetes. Este ato não pode ser entendido como um ato infantil ou de diversão, pois, por entre eles, na festa, podemos encontrar a presença de duas caveiras. As figuras waltdisneyanas contrastam com a presença das caveiras numa dualidade vida/morte.

Para Barry Reigate o grafismo integra a pintura como *marca*: *marca*, sinal próprio da pintura, dos *grafittis*. O risco, o traço, a *marca*, tudo é pintura: *It's like moving liquid round liquid, colour around and mix it up....*⁴⁹³



Figura 104. Barry Reigate, *Voracious Impotent Penis (V.I.P.)*, 2009 (pormenor com as *marcas* e os *dots*).

As obras *Real Special Very Painting (R.S.V.P.)* e *Voracious Impotent Penis (V.I.P.)*, recuperam os cartoons de Jean-Michel Basquiat sobre a morte, a cultura pop e a caricatura pop, como nos é explicitado por Barry Reigate, queno final da entrevista

⁴⁹³ Excerto da entrevista realizada no atelier de Barry Reigate, a 4 outubro de 2012.

considera: *Everything is an excess, excess, excess, more info, more info, this thing, that thing, more than what we need.*⁴⁹⁴

10.3.2.1. Barry Reigate (2009) e o conceito de montagem em Georges Didi-Huberman

Retomemos a entrevista de António Guerreiro a Georges Didi-Huberman, onde, acerca da afirmação de António Guerreiro: *Era uma obra de arte, a montagem era um processo artístico típico das vanguardas do século XX...* Georges Didi-Huberman responde, enfatizando: *Mas era também uma tomada de posição*⁴⁹⁵.

Reiterando a noção de *montagem* de Georges Didi-Huberman como mecanismo de análise para as obras pictóricas, onde elementos formais de origens diferenciadas se reúnem, se miscigenam, produzindo o cruzamento de culturas, no caso da obra de Barry Reigate, inserido numa cultura de forte influência como é a ocidental, europeia ou norte-americana, coexistem formas, *marcas* de diferentes movimentos artísticos e da cultura urbana, numa mesma superfície, criando um diálogo, criando uma nova picturalidade, mas também uma tomada de posição, uma tomada de consciência política.

Os elementos/formas em questão incluem figuras/cabeças animais disneyizadas a aerógrafo, com narizes apalhados em cor, alternando o azul com o vermelho, botas alongadas; estas figuras constituem uma estrutura paralela em vertical/diagonal, referida anteriormente, nas obras *Real Special Very Painting*, (*R.S.V.P.*) e *Voracious Impotent Penis* (*V.I.P.*). À técnica de aerógrafo associam-se linhas, garatujas, *drippings*, *dots* de várias cores e dimensões criando vários planos, várias camadas, criando perspectiva⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Excerto da entrevista realizada no atelier de Barry Reigate, a 4 outubro de 2012.

⁴⁹⁵ Guerreiro, A. (2014). Sentir o tempo e ver a história nas imagens, entrevista a Georges Didi-Huberman por António Guerreiro In *Público, Ípsilon* (11 de abril, 2014, pp. 12-14), p. 14.

⁴⁹⁶ Cordeiro, C. (2016). O esbater de fronteiras na obra pictórica de Barry Reigate/The blurring borders in the work of Barry Reigate. In Saldanha, A. Trigo, C., Pardinãs, M. J. A., Eça, T. T. (ed.). *Risks and Opportunities for Visual Arts Education in Europe, Riscos e Oportunidades para a Educação das Artes Visuais na Europa*, p. 157.

As camadas, a falta de precisão, a falta de clareza, a confusão, o excesso, a perfusão de figuras, formas, sinais, marcas de diferentes origens remetem-nos para vários mundos/fontes, onírico, jocoso, irreverente, uma acumulação de informação que corresponde a diferentes momentos culturais do ocidente⁴⁹⁷.

É neste conflito de formas, nas suas diferentes *marcas*, em choque, em confrontação e em conflito que citamos Didi-Huberman: *le montage: on ne montre qu'à démembrer, on ne dispose qu'à «dysposer»⁴⁹⁸ d'abord. On ne monte qu'à montrer les béances qui agitent chaque sujet en face de tous les autres⁴⁹⁹.*

A ideia da montagem é uma apresentação/mostragem que em si mesma se encontra desmembrada/retalha/fragmentada, e cujos diferentes elementos correspondem a uma aparição desorganizada. Trata-se, por isso, de uma maneira de apresentar toda a composição/disposição como um choque de heterogeneidades, de elementos de diferentes origens, revelando as suas feridas, os seus espaços intersticiais.

Sendo a montagem a arte de apresentar as diferenças, então este choque de diferenças poderá ser transposto para uma análise das obras de Barry Reigate, pela diversidade referencial: dos *drippings* pollockianos, das tintas sprays, dos *grafittis*, do anteriormente condenável, do fora do sistema, da arte urbana; do mundo fantasioso da Walt Disney, remetendo para a infância, em conjugação com elementos e estruturas geométricas, com elementos do minimalismo; nos *dots* que revelam e encobrem as inscrições, que provocam um véu; nos grafismos a lápis, a carvão, próprios de uma prática gráfica, do

⁴⁹⁷ Ibidem.

⁴⁹⁸ Ouvrir le cinema. *Home page*. “14-Montage. Dysposer: à disorganizer d'apparition. Façon de montrer toute disposition comme un choc des hétérogénéité. Le montage, art de disposer les differences: dysposer. Le montage. Méthode de connaissance et procedure formelle nées de la guerre”. Autores próximos do pensamento atrás referido: Ernst Bloch (1935). *Héritage de ce Temps* e Walter Benjamin (1928). *Sens Unique*.

⁴⁹⁹ Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*, 1., pp. 86-90: *Montage – Disposer les differences en dys-posant les choses. Esthétiques du montage après la Première Guerre Mondiale. Ernst Bloch et la modernité du montage: jeu subversif, method archéologique, dialectique des forms*.

desenho, da garatuja, do desenho infantil. Toda a diversidade é posta numa arena, numa batalha, que ao ser decodificada proporciona múltiplos entendimentos.

A aplicação não hierárquica de todos estes elementos formais e matéricos produz, na posição do observador e também no produtor, um choque, um saltitar, uma sobreposição de tempos e de espaços.

A colagem/montagem produzidas pelos dadaístas e surrealistas, resultado das sequelas/experiências traumáticas da Primeira Guerra Mundial, afirma o repúdio pela hierarquização da ordem de grandeza, colocando as formas num mesmo plano de proximidade, acompanhando um conhecimento por associação aplicado na psicanálise, como já foi anteriormente referido.

Se retomarmos a entrevista de Pedro Romero a Georges Didi-Huberman, em 2007, aplicamos a mesma terminologia para a construção pictórica de Barry Reigate que é o do *conhecimento por montagem*⁵⁰⁰, associando a ideia de Walter Benjamin de montagem interpretativa da história e o processo de montagem interpretativa da psicanálise,⁵⁰¹ indo ao encontro ao que Georges Didi-Huberman afirma: (...) *para hacer un montage tiene que haber un choque entre dos imagenes e generalmente, de este choque surge una tercera*⁵⁰².

A ideia de imagens que entram em choque e produzem uma terceira vai de encontro à fundamentação que pretendemos para a análise pictórica da obra de Barry Reigate, onde

⁵⁰⁰ Romero, P. (2007). *Un Conocimiento por el Montaje*, p. 19. Os pensadores a que se refere podem ser encontrados em Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all*, pp.120-121: *Warburg and his Mnemosyne atlas, Walter Benjamin and his Arcades Project, or Georges Bataille and his journal Documents, among other examples, have shown the fertility of knowledge through montage: a delicate knowledge – like everything concerning images – at the same time bristling with traps and laced with treasures. Knowledge of this kind demands perpetual tact.*

⁵⁰¹ Ibidem: *Es lo que ocurre, por exemplo, en un psicoanálisis: se hacen montajes interpretativos y en la reunión de dos cosas muy distintas surge una tercera que es el indicio de lo que buscamos.*

⁵⁰² Idem, p. 20.

o mundo Walt Disney⁵⁰³, os grafismos, os *dots* minimalistas, as linhas a spray, os *drippings* sobre o suporte tela revelam por um lado um discurso de confronto, pela oposição, por outro esbate as fronteiras, pela anulação da hierarquia entre todas estas formas⁵⁰⁴.

Indicamos o processo criativo da montagem onde todos os elementos pictóricos acima referidos se encontram em diálogo, criando assim uma nova obra. Outra noção a reter, para a análise destas obras, segundo Didi-Huberman, é de que o processo de montagem é um processo que deixa em aberto, que promove a multiplicidade:

*Montage is valuable only when it doesn't hasten to conclude or to close: it is valuable when it opens up our apprehension of history and makes it more complex, not when it falsely schematizes: when it gives us access to the singularities of time and hence to its essential multiplicity*⁵⁰⁵.

Se a *montage* em Didi-Huberman, segundo Albera, surge como um confronto de imagens proporcionando/originando os intervalos⁵⁰⁶, as brechas, as fendas, vamos ao encontro do conceito de Homi Bhabha de *terceiro espaço*⁵⁰⁷, do movimento entre

⁵⁰³ Com o cartoonista americano Arthur Floyd Gottfreson (1905-1986) que desenvolveu a personagem do Mickey Mouse.

⁵⁰⁴Cordeiro, C. (2016). O esbater de fronteiras na obra pictórica de Barry Reigate/The blurring borders in the work of Barry Reigate. In Saldanha, A. Trigo, C., Pardinãs, M. J. A., Eça, T. T. (ed.). *Risks and Opportunities for Visual Arts Education in Europe, Riscos e Oportunidades para a Educação das Artes Visuais na Europa*, p. 157.

⁵⁰⁵ Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all*, p.121.

⁵⁰⁶Albera, F. (2009). Recensão Crítica «Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*», p.2 : *C'est là ce qui intéresse Didi-Huberman, cette pratique du montage, la disposition des images sur une surface où elles se confrontent, se relient ou se repoussent, qui convie le spectateur-lecteur à circuler entre elles, dans leurs intervalles.*

⁵⁰⁷Rutherford, J. (1996 [1990]). O terceiro espaço, uma entrevista com Homi Bhabha. In *Revista do património histórico e artístico nacional*, Distrito Federal, Ministério da Cultura, Brasil (nº 24, pp. 35-41), pp. 36-37. Homi Bhabha: (...) *para mim a hibridação é o "terceiro espaço" que permite a outras posições emergir. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas de*

culturas, nos seus interstícios, em movimento, como refere Alfredo Jaar⁵⁰⁸, ou ainda dos *interstícios* onde as *linguagens flutuantes*, as obras *informes*, os temas *não ligados* de que Foucault⁵⁰⁹ nos fala⁵¹⁰.

Com a mesma ideia aludimos o video *Interstitial: 24 Faces and the 25th Frame*, 2008, de Shahzia Sikander, onde ela afirma: *Here images of two novices merge and separate in a time frame I call interstitial – the gap between two positions*⁵¹¹.

A obra de Barry Reigate, pela aplicação sobre a tela de todos estes diferentes grafismos, formas e materiais, criando uma superfície caótica, um tempo de leitura demorado: cria o que consideramos serem os intervalos, os interstícios de que a montagem é primordial⁵¹².

autoridade, novas iniciativas políticas, que são inadequadamente compreendidas através do saber recebido.

⁵⁰⁸ Canclini, N. G. (2002). Últimos câmbios en el mapa del multiculturalismo. In *Lápiz, Revista Internacional de Arte* (n.ºs. 187-188, novembro/dezembro 2002, pp. 110-115), p. 112: (...) *su lugar no está dentro de ninguna cultura en particular, sino en los intersticios entre ellas, en el transito.*

⁵⁰⁹ Foucault, M. (2008). *Arqueologia do saber*, p. 155: (...) *a história das idéias se dirige a todo esse insidioso pensamento, a todo esse jogo de representações que correm anonimamente entre os homens; no interstício dos grandes monumentos discursivos, faz aparecer o solo friável sobre o qual repousam. Trata-se da disciplina das linguagens flutuantes, das obras informes, dos temas não ligados. Análise das opiniões mais que do saber, dos erros mais que da verdade; não das formas do pensamento, mas dos tipos de mentalidade.*

⁵¹⁰ Cordeiro, C. (2016). O esbater de fronteiras na obra pictórica de Barry Reigate/The blurring borders in the work of Barry Reigate. In Saldanha, A. Trigo, C., Pardinãs, M. J. A., Eça, T. T. (ed.). *Risks and Opportunities for Visual Arts Education in Europe, Riscos e Oportunidades para a Educação das Artes Visuais na Europa*, p. 157.

⁵¹¹ Daftari, F. (2008). Shahzia Sikander in conversation with Fereshteh Daftari. In N. Prince (ed.) (2008). *Shahzia Sikander, intimate ambivalence*, p. 58, S. Sikander apresenta: *Ambivalence as an open-ended attitude, as an impetus towards opposite directions, can be conceived of as a third space too.*

⁵¹² Cordeiro, C. (2016). O esbater de fronteiras na obra pictórica de Barry Reigate/The blurring borders in the work of Barry Reigate. In Saldanha, A. Trigo, C., Pardinãs, M. J. A., Eça, T. T. (ed.). *Risks and Opportunities for Visual Arts Education in Europe, Riscos e Oportunidades para a Educação das Artes Visuais na Europa*, p. 158.

Se por um lado a influência do Minimalismo, da Pop Art, do Expressionismo Abstrato se anteveem nas suas obras, elas representam a mistura, a montagem de coisas, a montagem de lugares, a montagem de tempos heterogêneos, representando a impureza. A impureza sobre a qual Sigmar Polke e Allan Kaprow tão bem testemunharam.

Assim como à montagem se encontra intrínseco a noção de interstícios e de diálogo entre diferentes momentos culturais que se cruzam, consideramos as obras *Real Special Very Painting (R.S.V.P.)* e *Voracious Impotent Penis (V.I.P.)*, de Barry Reigate, pinturas de qualidades híbridas, com caráter híbrido cultural e estilístico.

Se com Shahzia Sikander, Shirin Neshat, Ghada Amer, Shirazeh Houshiary e Arif Özakça estamos perante um *melting pot* onde culturas de diferentes origens coabitam o mesmo espaço pictórico, com Barry Reigate vamos encontrar um *melting pot* de estilos da arte ocidental.

Conclusões

Esta investigação resultou de uma associação de conceitos, obras e pensamento teórico, tendo como ponto de partida a cultura ocidental, com posturas eurocêtricas, que colocámos em questão, e onde procurámos, apresentando provas - as transcrições -, de como é possível verificar uma transversalidade, tanto a nível cronológico como cultural de que a pintura, assim como a *fotografia plástica ou pictural*, procura uma aproximação, um diálogo entre diferentes culturas, uma tomada de posição face aos desafios do mundo global.

Foram levantadas questões sobre o sistema de categorização cronológica dos movimentos artísticos designados com o sufixo *ismos*; foram consideradas as teorias do pós-colonial e do etnocentrismo.

O estudo feito revelou-se imprescindível para uma submersão e uma reflexão sobre o que provoca uma pintura cultural híbrida, e realizar as interligações entre as temáticas selecionadas.

A pertinência de ir ao *primitivismo* rever a literatura e o estado da arte conduziu-nos à obra *Negerplastik* de Carl Einstein. É nela que se levantam as questões sobre uma nova maneira de reconstruir o pensamento artístico e etnocêntrico, como sendo um pensamento onde a imagem dialética aparece pela colisão entre o *agora* (o cubismo) e o *outrora* (esculturas africanas); outro aspeto que consideramos fulcral, como a seleção de depoimentos dos próprios artistas, numa versão autorreferencial do processo criativo.

Outro aspeto a apontar é o uso das palavras *primitivo* e *primitivismo*, em itálico, para assinalar a sua visão etnocêntrica e eurocêntrica, a qual colocamos em questão.

No primeiro capítulo, quando abordamos a questão da *hybris*, percorremos os conceitos e as mitologias a ela inerentes, verificamos que a *hybris* aparece como noção grega do comportamento desmesurado, do excesso. Podemos encontrá-la na mitologia clássica, personificada como sendo uma das filhas da grega Nyx (Noite), ou na deusa romana Nox (Noite) e nos heróis contemporâneos como Jack Bauer, onde a transgressão dos limites produz/ conduz a soluções, à concretização de atos humanamente impensáveis.

Na origem etimológica da palavra híbrido/hibridez/hibridismo vamos encontrar a palavra grega *hybris*, uma *hybris* em estreita correlação com a viagem, com o momento em que se iniciou o encontro com os povos ditos de *primitivos* de África, da Oceânia e das Américas. A *hybris*, associada ao desconhecimento desses mesmos povos, favoreceu/ dinamizou/ acelerou o imaginário onde o desconhecido é o monstruoso, mas também se manifesta, também propicia a criação, o ato criativo.

No segundo capítulo, procurámos as diferentes noções de *primitivo* e de *primitivismo* a partir do medo, da superstição e do monstruoso, bem como o processo de assimilação desse mesmo desconhecido, através da criação de obras onde o fascínio e o respeito pelo *outro* se transformam numa experiência estética, como aconteceu com os modernistas do início do século XX.

A experiência mágico-estética do desconhecido é transformada em valor e funciona como motor para uma oposição ao academismo vigente no Ocidente. Essas obras modernistas resultam da fusão da cultura ocidental com as culturas dos *novos mundos*, dos mundos desconhecidos.

O *primitivismo* reflete uma vontade contínua do ser humano/ artístico de se opor aos sistemas políticos/ sociais/ económicos/ artísticos do seu tempo, para se refugiar na Natureza e nos modos de vida com e na Natureza, para aí encontrar o seu equilíbrio, por oposição à evolução tecnológica.

Por outro lado, o termo *primitivo* e a catalogação de *primitivismo* surgem numa oposição às academias artísticas: a Irmandade de S. Lucas ou Nazarenos, na Áustria; William Hogarth, William Blake, John Ruskin e a Irmandade Pré-Rafaelita, em Inglaterra; os pintores Gauguin, Picasso e Matisse, cujas obras se revelam fundamentais para a reformulação da pintura, integrando intrinsecamente o que está distante, o que é incompreensível.

O *primitivismo*, tanto a palavra como o conceito, são usados para referir culturas não ocidentais ou, no plano artístico, a absorção, por parte dos artistas modernistas, de uma gramática formal resultando numa nova percepção – Cubismo, Dadaísmo. Podemos ainda assumir o *primitivismo* como conceito criado como conceito oposto ao eurocentrismo, numa afirmação positivista da modernidade.

Tomando como ponto de partida os finais do século XVIII, constata-se que paralelamente ao aparecimento de obras/ peças/ artefactos não ocidentais desenvolvem-se, na Europa, teorias formalistas com Konrad Fiedler, Johann Gottfried Herder e Adolf Hildebrand, continuadas por Carl Einstein com a obra *Negerplastik*, de 1915. Uma edição em português, de 2011, pela UFSC - Brasil, mostra a atualidade deste autor, a necessidade de compreender as suas teorias, assim como uma outra leitura do poder da África ancestral no contexto da cultura europeia e estabelecer novas pontes com o continente africano, assumindo o seu valor artístico e cultural.

Com o pensamento de Carl Einstein assiste-se a uma definição do termo *primitivismo*, que é, num primeiro momento, como uma anulação, como uma denúncia, uma oposição à arte do seu tempo, uma posição política, na defesa da função social da arte, através da forma. Num segundo momento, são os expressionistas alemães que servem para uma nova abordagem: o *primitivismo* serve para traduzir o elementar e o sintético. Num terceiro momento, o *primitivo* é o imediato, são as bases da existência, é o estritamente necessário, sem a intervenção de signos para uma percepção e cognição do mundo, de modo a transformar a percepção no ato criativo. Em *Negerplastik*, esse termo não é relevante.

Em *Negerplastik* na consequente análise às esculturas africanas Carl Einstein coloca de lado a perspectiva etnográfica, conduz-nos a uma visão formal, religiosa/ mágica e aurática dessas esculturas. Toda a noção do *primitivismo* se anula, deixa de fazer sentido. O indivíduo/ executor é colocado em segundo plano em relação à obra; a obra é lida como uma *concentração plástica*, de volumes autónomos e deformação de cada um dos elementos que a constituem.

Carl Einstein, ao escrever esta obra, não utiliza uma argumentação histórica/estética da arte, não utiliza fundamentos etnológicos e positivistas. A sua intenção é focada na obra em si, nos seus volumes, na sua massa, na leitura dos espaços. O carácter simbólico das peças é substituído pelo carácter religioso, manifestando por outro lado uma posição política. Uma análise da arte visando o social através da forma, o coletivo, o objetivo e o construtivo, o *tectónico*. Trata-se, utilizando a análise formal das esculturas africanas, de defender/ compreender a construção da pictórica cubista.

Das obras africanas, Carl Einstein imerge no mundo cubista com *Georges Braque* (1934) e atribui à construção da colagem uma decomposição de todos os preconceitos óticos. Georges Didi-Huberman retoma o pensamento de Carl Einstein sobre a colagem, aproxima-a da ideia de *imagem dialética* de Walter Benjamin, como o confronto entre a origem/passado (arte africana) e o novo/ modernidade (cubismo). A colagem é o confronto, a colisão, o anacronismo, entre o *agora* e o *outrora*.

Da arte africana, do *primitivismo* ou melhor do anti *primitivismo*, segue-se a colagem cubista e o dadaísmo, numa sequência de fundamentos teóricos alicerçados por Carl Einstein e Georges Didi-Huberman. Ambos partilham os mesmos objetos artísticos e complementam-se.

Estabelecemos e verificamos a importância do pensamento de Carl Einstein para o dadaísmo, através do romance experimental *Bébuquin ou les dilettants du miracle* (1912), cujo texto os dadaístas consideraram precursor. Assinalamos também a menção ao nome de Carl Einstein como um dos membros/ presidentes do movimento DADA, em *Quelques Présidents et Présidentes*, no Boletim DADA, de 6 fevereiro de 1920, antecedido por: *Vivent les concubines et les concubistes. Tous les membres du Movement DADA sont présidents.*

Bébuquin ou les dilettants du miracle partilha as ideias já apresentadas por Friedrich Nietzsche como a morte de Deus, o desaparecimento do mito e de uma cultura coesa, a crise perante o positivismo da ciência e da razão, resultando no aparecimento do niilismo e na fragmentação da modernidade. Embora existissem divergências entre os

membros do dadaísmo e Carl Einstein, ele manteve um contacto mais próximo com os artistas berlinenses. Um dos pontos de discórdia foi a obra/ colagem de George Grosz e John Heartfield de 1920, intitulada *Corrected Picasso, The Happy Life (dedicated to Dr. Karl Einstein)*, criticando o seu desenvolvimento teórico sobre a arte moderna, ficando aquém da solução sobre as questões entre a arte e a rebelião. No entanto, existe uma abordagem à colagem de Rudolf Schlichter *Phänomen-Werke* (1920) na revista *Das Kunstblatt*, exposta inicialmente na galeria Otto Burchard e posteriormente na 1ª Feira Internacional DADA. Dando ênfase à crítica dos expressionistas alemães, à arte do seu tempo, Carl Einstein evidencia na colagem de Rudolf Schlichter a utilização de materiais (*ready-formed*), resultantes da era mecânica em que viviam, como cabelo, tecido, imagens de revistas, numa associação mental de proveniências, diferenciadas e coladas na mesma superfície.

Carl Einstein defende a colagem como um processo criativo contra a *mimesis* na pintura, comprometida com a burguesia, contra o virtuosismo e contra a história mimética, proclamando o fim da pintura e propondo o *verismo* como o caminho a seguir pelos dadaístas, pela arte do futuro.

Na referência à colagem de Rudolf Schlichter, Uwe Fleckner utiliza o termo híbrido, pela combinação de elementos tão diferenciados, numa mesma obra.

Uma nova ligação se estabelece entre o pensamento de Carl Einstein e o discípulo de Aby Warburg, Fritz Saxl. Sendo contemporâneos, ambos publicavam para a *Documents*, uma publicação que congregava o pensamento mais preponderante da época, tornando-se uma publicação de referência. Entre ambos se estabelece uma correspondência, uma ligação que será definida como constelação ótica, terminologia - constelação -, também aplicada ao pensamento de Walter Benjamin. Uma outra analogia é estabelecida através da noção de *pathosformel*⁵¹³, aliando o tipo de metodologia da publicação *Documents* e do atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg.

⁵¹³ Referido no subcapítulo 2.2.

Aby Warburg classificou-se como um *psico-historiador*, como um *sismógrafo da almasituado na linha de divisão entre culturas*⁵¹⁴, entre o Oriente e o Ocidente, entre a cultura pagã primitiva e a Antiguidade e o Renascimento.

O conceito de Aby Warburg -*pathosformel*, segundo Giorgio Agamben, indica a indissociabilidade entre a forma e o conteúdo das imagens iconográficas de forte carga emocional. Ela é também designada como um híbrido, onde se conjugam a matéria, a forma, a criação, a performance, a originalidade e a repetição.

Aby Warburg desenvolveu o conceito de *evolução regressiva*, defendida anteriormente por Charles Darwin, na qual os seres não poderiam evoluir sem momentos de regressão. Este é o movimento inerente ao *primitivismo* modernista. Para se dar uma evolução é necessário voltar às origens.

Numa análise oposta à apresentada anteriormente, encontramos os teóricos com um ponto de vista eurocêntrico e etnográfico, para a argumentação sobre o *primitivismo*.

Como momentos fulcrais, com origem nos Estados Unidos da América, assinalamos a obra de Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* de 1938, referência incontornável para os autores que sucessivamente analisam/estudam o *primitivismo*.

Outro momento a destacar é a exposição, bastante controversa, “*Primitivism” in 20th century art: affinity of the tribal and the modern* no MoMA, em 1984, com a curadoria de William Rubin e Kirk Varnedoe, apresentando autores do início do século XX, cujas obras foram redefinidas após o contacto com as culturas de África, da Oceânia e da América do Norte. Desta exposição, fizeram parte também objetos oriundos de África, da Oceânia e da América do Norte. “*Primitivism” in 20th century art* ficou para a arte ocidental como um marco importante e incontornável para a discussão do *primitivismo* e do modernismo. A exposição sofreu várias críticas, entre elas, a pouca representatividade de autores de África, da Melanésia, ou dos nativos da América do Norte.

⁵¹⁴ Guerreiro A. (2012). Seminário: Aby Warburg-Imagem, Memória e Cultura, Porta 33, Funchal.

Do outro lado do Atlântico, em França, Jean-Hubert Martin, curador das exposições *Les Magiciens de la Terre* (1989) e *Partage d'Exotismes*, Bienal de Lyon(2000), reúne artistas ocidentais e não ocidentais, na tentativa de os colocar numa mesma plataforma, na tentativa de criar um diálogo entre os artistas oriundos de diferentes localizações geográficas.

No início do século XXI estas exposições começam a levantar o véu do hibridismo cultural, interrogando/ evitando/ refutando as questões do *primitivismo*. As questões que se colocam encetam as problemáticas, em arte, acerca das dicotomias centro/ periferia, das culturas ocidentais e das culturas não ocidentais, das culturas dominantes e das culturas esquecidas. Com Jean-Hubert Martin assiste-se à passagem das problemáticas do *primitivismo* para a era do híbrido, com os movimentos da globalização. Evidencia-se, neste momento, a influência do movimento DADA, para a anulação entre arte erudita e arte de massas. Com a exposição *Partage d'Exotismes*, Jean-Hubert Martin defende o *novo humanismo*, mais igualitário, onde o homem se encontra no centro das preocupações.

As obras de Paul Gauguin, Henri Matisse e Pablo Picasso mantêm-se como obras principais a serem estudadas à luz do *primitivismo*/ modernismo, com a obra de Gauguin desde Pont-Aven até ao final da sua carreira; com a obra de Matisse dando-se destaque à obra *Bathers by a River*, de 1909-17, cuja síntese evoca a *concentração plástica* de Carl Einstein e as incisões na obra provocam uma mudança na conceção pictórica; com Picasso e *Les Demoiselles d'Avignon*, pelas suas influências ibéricas e não ocidentais.

Com a palavra *primitivismo* deu-se início a esta problemática, passando para, na primeira década do século XXI, conter o conceito de hibridez cultural. No entanto, também nos inícios do século XXI, em França, uma outra nomenclatura aparece designada por *arts premiers*, com uma forte preponderância política, exaltando a primordialidade das artes vindas de África e da Oceânia, como artes primeiras, deixando para trás a ideia de povos *primitivos*, de povos selvagens.

Em concordância com David Pan, referimos a sua análise de que o *primitivismo* não designa algo exógeno, mas algo que nos é familiar, algo que poderá estar em nós, mas que se encontra reprimido.

No terceiro capítulo, abordamos, num primeiro momento, à luz do *primitivismo* na pintura portuguesa modernista, os pintores Amadeu de Sousa Cardoso, Eduardo Viana e Sarah Afonso. As referências encontradas conduzem-nos ao registo de peças de arte popular, na linha dos pintores naturalistas. As máscaras e os rostos de Amadeu de Sousa Cardoso podem indiciar as máscaras de Lazarim, de Podence e de outras zonas do distrito de Bragança, mas também influências dos modernistas, durante a sua estada em Paris. Através do seu testemunho podemos verificar a admiração pelos mestres anteriores ao Renascimento.

Num segundo momento, focamos a atenção na pintura contemporânea, em Joaquim Rodrigo, António Quadros, Paula Rego, José de Guimarães e Graça Morais. Encontramos temáticas tão longínquas como a arte aborígene, em Joaquim Rodrigo, classificada por Rui Mário Gonçalves de popular, no sentido do esquemático, do elementar e não como referência à arte popular. Com Paula Rego, como ela declara, as obras advêm de uma sensibilidade pelo popular, pelo artesanato português, pela Art, Brut, pela *arte primitiva* do British Museum, pelos contos populares aos quais dedicou vasta pesquisa. Com José de Guimarães, numa forte influência africana, mais precisamente do território angolano, propõe transformar a aparência de um objeto mágico em magia do aparecer, num modo de ver a arte ocidental, através da arte africana, como analisa José Gil. Com Graça Morais estamos perante a pintora mais portuguesa, com fortes raízes à sua terra natal, Vieira, Trás-os-Montes, num profundo respeito pelas suas gentes, pela sua paisagem, pelas suas tradições, pelo seu legado e pela sua ancestralidade.

Na fundamentação teórica referimos Teresa Pereira, explorando os conceitos de *arte popular* e *arte primitiva*, numa perspetiva antropológica e histórica.

Mais recentemente, em 2009, surge um estudo sobre o *primitivismo* em Portugal por Dinis Cayola Ribeiro, que refere que apesar de Portugal ter sido um país com fortes ligações aos continentes africano, sul-americano e asiático, na perspetiva do colonizador, as marcas do *tribal* não são identificadas de modo vincado na pintura portuguesa, do século XX e início do século XXI. Cayola Ribeiro refere, ainda, que a importância da cultura do *outro* na cultura portuguesa merece um estudo aprofundado, novas pesquisas e reflexões.

No quarto capítulo, analisamos os movimentos da globalização, do multiculturalismo e da interculturalidade com Homi Bhabha e os estudos pós-coloniais. A era da globalização faz surgir uma reformulação e uma mais atenta compreensão dos movimentos culturais, que resultam em estados de hibridez. Homi Bhabha recorre ao seu *background*, à Índia, onde absorveu *in loco* este mesmo fenómeno, tornando-se num teórico do pensamento pós-colonial.

Outro autor fundamental para a compreensão do fenómeno cultural híbrido é Néstor García Canclini, por via da miscigenação das culturas autóctones da América Latina e dos povos seus colonizadores, foca no hibridismo a capacidade de diferentes culturas poderem coexistir democraticamente. Este resultado cultural, o híbrido, será não só o resultado da mistura de culturas, mas, e mais relevante, a criação de uma nova cultura, de onde algo de novo pode emergir. O conceito de impureza resulta desta mistura cultural, uma impureza nas culturas, que se irá refletir na impureza da obra artística.

García Canclini considera, ainda, que as questões levantadas pelas terminologias/conceitos de *mestizaje*, de sincretismo ou de criouliização correspondem a um período anterior ou equivalente à hibridização/hibridez, cujos processos se encontram mais evidentes no plano cultural, que nos planos político ou social.

Com Arjun Appadurai, a globalização origina uma teoria da rutura, onde os meios de comunicação social e os processos de migração dão origem à obra de imaginação da subjetividade moderna, a territórios de contestação, onde os indivíduos e os grupos migratórios tentam integrar as suas vivências, no universo global. A imaginação

funciona como território da memória e do desejo, com carácter proactivo e com a utilização das tecnologias de informação.

Para Arjun Appadurai, os artistas são os indivíduos que se encontram *outside the box*, no pensamento e na organização, construindo novas ligações entre a imaginação e a inovação, originando novas ideias para as tecnologias, para a sociedade e para a política.

Com Slavoj Zizek, o multiculturalismo é visto como fazendo parte integrante do capitalismo planetário, onde subsistem as categorias de colonizador e colonizado, de visão eurocentrista e paternalista, imbuído em falsa tolerância. Zizek coloca em questão o carácter híbrido do multiculturalismo, o carácter híbrido de cada uma das identidades do multiculturalismo.

Com Jonathan Harris, reafirma-se o conceito do híbrido para as obras artísticas, para o campo artístico, a partir dos anos 80, do século XX, resultante do fenómeno da globalização, das conexões entre fronteiras, entre países e entre continentes, onde o desenvolvimento e a influência, pertencentes ao domínio da história da arte, contribuem para esta nova conceção, o híbrido. Jonathan Harris reafirma ainda, que este conceito se encontrava subjacente nas vanguardas artísticas europeias de início do século XX, salientando esta realidade, desde o momento em que se iniciaram os cruzamentos de culturas.

Jonathan Harris edita, em 2003, um conjunto de reflexões sobre o hibridismo na arte, intitulado *Critical Perspectives on Contemporary Painting. Hybridity, Hegemony, Historicism*, com base na exposição *Hybrids: International Contemporary Painting*, realizada na Tate Liverpool, em Liverpool, em 2001, com a curadoria de Simon Wallis. Na exposição, participaram artistas da Europa, da América do Sul e da América do Norte, como: Franz Ackermann, Inka Essenhigh, Fabian Marcaccio, Beatriz Milhazes, Sarah Morris, Monique Prieto, Fiona Rae e David Reed.

Localizando-nos na era contemporânea, ela enceta uma cultura multicultural e uma cultura gerada pela globalização genérica, entre as quais cresce um território de componentes híbridos, uma cultura híbrida.

Se formos às raízes ancestrais do multiculturalismo, aí encontramos o arcaico. O arcaico, que segundo Giorgio Agamben, se encontra incorporado na sociedade contemporânea, nos seus aspetos mais modernos, e que para existir o contemporâneo tem que existir o arcaico, tem que existir a origem.

Na origem situa-se o arcaico, o impuro, o *informe*, o *outro*, o *primitivo*, que pelas estreitas relações e ligações entre eles e a contemporaneidade, se enuncia um estado de hibridez. Na origem do híbrido encontramos, deste modo, o arcaico, o impuro, o *informe*, o *outro* e o *primitivo*. Uma leitura/ compreensão do híbrido contém intrinsecamente o *primitivo*.

Verificamos que a criação artística híbrida atual ultrapassou a situação que despoletou o seu estudo, ou seja, os estudos pós-coloniais. A dimensão híbrida não se confina aos territórios da colonização, não diz respeito apenas a obras contaminadas em territórios que sofreram a miscigenação entre colonizados e colonizadores, mas abrange todo o universo de produção no campo artístico.

No quinto capítulo, iniciamos a ligação entre o processo de montagem, com Georges Didi-Huberman, e a sua intrínseca qualidade híbrida. Georges Didi-Huberman vai encontrar no pensamento posterior à Primeira Guerra Mundial, o pensamento necessário para eclodir um conhecimento, um pensamento por montagem; um pensamento que correspondia à desordem do mundo; um pensamento onde se conjugam formas heterogéneas, sem respeitar uma ordem de grandeza ou uma hierarquia. Este pensamento é o campo fértil para o dadaísmo e para o surrealismo.

Georges Didi-Huberman aponta, para uma perceção do mundo por montagem, os seguintes pensadores: Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch,

Bertolt Brecht, Walter Benjamin, James Joyce, Sergei Eisenstein, Lev Kulechov, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock e George Bataille.

No processo de montagem evidenciam-se as diferenças, os choques mútuos, as confrontações e os conflitos das coisas. A montagem compõe elementos desmembrados/fragmentados, organizando-os em *dys-poser*, ou seja, dispondo-os/ordenando-os pelas suas diferenças; a montagem indica as aberturas/intervalos entre cada um dos fragmentos face aos outros; a montagem é um jogo subversivo, um método arqueológico, uma dialética das formas; ela serve-se dos fragmentos de espaço e dos fragmentos de tempo, deixando em aberto, sem conclusões, dando origem à multiplicidade. A montagem é a arte de criar a imagem dialética. A montagem é uma tomada de posição. A montagem é contra toda a pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso e a hibridez.

Segundo Georges Didi-Huberman, para fazer uma montagem é necessário existir um choque entre duas imagens e desse choque surge uma terceira. Se substituirmos as imagens por culturas acercamo-nos do pensamento de Néstor García Canclini sobre processos de hibridação e com Homi Bhabha com a noção de *terceiro espaço*.

Tomando o *Atlas Mnemósine* de Aby Warburg, Didi-Huberman exalta a sua capacidade de fazer explodir os limites do saber, criando zonas intersticiais de descoberta. O estilo artístico é tornado híbrido, impuro e mestiço. As imagens deslocam-se, num conhecimento nómada, encetando uma impureza plena. O conhecimento por montagem contribui, deste modo, para a compreensão/ leitura/ construção da obra pictórica híbrida, tendo como ponto de partida os atlas, os álbuns e suas montagens híbridas.

No sexto capítulo, recorreremos aos processos de fotomontagem, *collage* e montagem, do Cubismo e do Dadaísmo, para a compreensão de obras que circulam no território do híbrido formal.

Para Vera Pugliese, a colagem cubista caracteriza-se pelas suas qualidades de síntese, pertencendo ao modelo rizomático, sem centro (Gilles Deleuze), disruptiva, onde a

justaposição de frases e de imagens criam dinâmicas; a sua estrutura possui um carácter antecipativo, originando sentidos duplamente repetidos, com diferentes tempos em simultâneo. A colagem abriu um campo favorável ao pensamento/conhecimento por montagem.

Carl Einstein atribui às colagens uma manifestação contra o virtuosismo, sendo este substituído pela síntese. Os seus estudos abarcam simultaneamente a arte africana em *Negerplastik* e o cubismo, num cruzamento profícuo de conhecimento.

Os dadaístas apropriando-se da imagem sintética da colagem, conduzem-na pelos trilhos do *primitivismo*, em recuperação permanente por uma memória ancestral, em recuperação por uma natureza irracional, uma natureza lúdica.

Para Hanna Höch, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, nas fotomontagens, e Hugo Ball, no campo poético/sonoro, o *primitivo* não corresponde a um retrocesso, mas uma descida ao âmago do ser humano. Estes autores propõem uma rutura com o contexto histórico e o reavivar de uma consciência *primitiva*. Raoul Hausmann defende a fotomontagem como uma dialética da forma, pela oposição de estruturas e de dimensões, pelo contraste entre texturas rugosas e lisas, entre os planos aéreos e os planos frontais, entre a perspectiva e superfícies planas.

Retomando Georges Didi-Huberman e o *Journal de Travail* de Bertold Brecht, vamos encontrar novamente o termo *dysposer* que implica uma leitura dialética para a compreensão da montagem. Esta posição dialética vai encontrar outras nomenclaturas como *correspondences* em Charles Baudelaire, *affinités électives* com Johann Wolfgang von Goethe e Walter Benjamin, *déchirures* em Georges Bataille ou *attractions* com Sergei Eisenstein.

De Georges Didi-Huberman, focado na montagem, registamos com Olivier Quintyn, a colagem analisada como um dispositivo estético, a partir de entidades heterogéneas atingindo-se, através do processo de colagem, a intensidade máxima da sua organização. Olivier Quintyn define as colagens, práticas de rutura e de mistura com o

dadaísmo, como esquemas de ação, táticas de prospeção e instrumentos de investigação, dando origem a projetos artísticos públicos, à instalação e à performance.

Como representante inequívoca do movimento dadaísta, Hanna Höch revela nas suas colagens e fotomontagens, o que atualmente poderemos designar por processo de *cut and paste*, originário nas colagens cubistas. Este processo atualmente remete para operações do teclado do computador, *cut* como comando para retirar a informação selecionada e *paste* como comando para realizar a duplicação; processo aplicado nas operações de representação digital, mas ele foi e ainda é a simples manipulação de uma tesoura como instrumento de seleção de imagens, texto e materiais, com os quais se constrói dialeticamente uma colagem.

A terminologia *cut and paste*, consta de uma cultura contemporânea, com artistas que retomam a colagem cubista, dadaísta e surrealista, utilizando processos digitais. É o que acontece no artigo de Rachel Wolff, intitulado *Cut and Paste Culture: the new collage*, para a exposição na Whitechapel Gallery, em Londres⁵¹⁵. O curador da exposição Daniel Herrmann apresenta-a como resultado da cultura contemporânea, uma cultura do *cut and paste* e a colagem como representativa do estado da produção cultural, ou mesmo transcendendo-a, como assinala. Refere ainda Daniel Herrmann que a colagem nos remete para o campo da taticidade, da textura e da realidade, por oposição ao contato visual e plano do ecrã, do digital. Elza Adamowicz, no seu livro *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite* (1998), apresenta a análise da colagem surrealista como técnica de *cutting* e *pasting* de materiais, à qual reserva dois capítulos - *Cutting* e *Pasting*, e também como uma estratégia de criação híbrida subversiva.

Em 2011, Richard Brereton e Caroline Roberts editam *Cut & Paste: 21st Century Collage*, com imagens de 40 artistas contemporâneos. Richard Brereton coloca a prática da colagem tradicional como um refúgio do imaginário na era digital. Em 2014, o *The New York Times* publica um artigo assinado por Ken Johnson acerca do

⁵¹⁵ Wolff, R. (2013). *Cut and Paste Culture: the new collage*.

Armory Show International, intitulado *On the Piers, Armory Show evokes Cut and Paste*, ao qual aplica a teoria do *cut and paste*, não de tesoura e cola, mas digital, pela prolifera exibição de obras construídas através desse processo. Aplicar a terminologia do *cut and paste* às fotomontagens de Hannah Höch, é rever a sua obra à luz da cultura da atualidade.

Na exposição *Dadaglobe Reconstructed*, no MoMA, entre 12 de junho 2016 e 18 de setembro 2016, é utilizada a expressão *cut and pasted*, como acontece com a legenda na obra de Francis Picabia: *Francis Picabia. Tableau Rastadada. 1920. Cut-and-pasted printed paper on paper with ink*, como também é aplicada a inúmeras outras obras desta exposição.

Retomando a obra de Hannah Höch, ela pretende romper as barreiras/ limites/ fronteiras, contra a *hybris* arrogante da prática artística ou de quem procura estabelecer essas mesmas barreiras a essas práticas, como no período em que permaneceu retirada, na Alemanha, durante o regime nazi, durante a Segunda Guerra Mundial.

Hannah Höch analisa a prática da colagem como processo de outros campos criativos como a música, a coreografia, a literatura, representativa de um pensamento dadaísta, considerando a colagem como uma nova unidade, através da estruturação de elementos provocadores de distanciamento.

Intitulamos de *pintura colagista*, a pintura de Hannah Höch, já que é uma pintura a partir da aglutinação/ associação de fragmentos, de recortes, como acontece nas fotomontagens. Associamos as pinturas de Hannah Höch a temáticas mais intimistas, onde o tempo funciona como parte essencial do *fazer* Pintura.

Na obra de Hannah Höch, reconhecemos o quebrar de fronteiras, pela utilização do bordado, entre a arte erudita e uma arte documental feminina. Reafirma-se a ideia de Hannah Höch de que a obra de arte se concretiza independente do meio/ processo/ material ou meios/ processos/ materiais que utiliza na sua materialização.

Hannah Höch aproxima-se da arte africana e das questões do seu tempo, referentes às obras provenientes de países não ocidentais, reafirmando a importância do *primitivo* no pensamento e na obra do dadaísmo, como demonstram as obras da série *From an Ethnographic Museum*, de finais dos anos 20, inícios dos anos 30, do século XX.

As imagens recolhidas e organizadas por Hannah Höch, em temáticas específicas, editadas em 2004, com o título *Album*, fazem parte de um conjunto de outros álbuns criados por outros artistas, demonstrando a necessidade do pensamento e do conhecimento por montagem, defendido por Georges Didi-Huberman, dando origem a uma nova organização nas artes visuais.

Das fotomontagens, colagens e pinturas de Hannah Höch, da Alemanha dos anos 20-30 do século XX, vamos encontrar nos anos 50, nos Estados Unidos da América, dois autores, Robert Rauschenberg e Allan Kaprow, cujas obras afirmam a necessidade do impuro, a necessidade da mistura, ou seja, o híbrido formal.

Robert Rauschenberg intitulou as suas obras dos anos 50, do século XX, de *combines*: uma combinação, uma mistura de pintura/ colagem, fotografia e *ready-made*, prosseguindo a herança de Kurt Schwitters, do dadaísmo, numa predominante cultura americana pós-guerra.

Com Allan Kaprow a pintura/ colagem, a escultura/ *assemblage* misturam-se para integrarem a performance e o *happening*. O processo de hibridez formal encontra-se na passagem da obra à ação, às *action-collages* numa herança de Jackson Pollock.

As *assemblages*, para Allan Kaprow, representam o mais desprendido/ independente da catalogação do ato artístico, do sistema de *ismos*. Evitando os rótulos, a *assemblage* favorece as justaposições das formas e não a sua totalidade, com diferentes materiais: os materiais resultantes de uma era de abundância, os materiais resultantes dos desperdícios da sociedade de consumo. Cada uma das justaposições são fragmentos, ou o conjunto das partes é um fragmento da realidade, revisitando as propostas do cubismo. A sua obra remete para a conjugação da vida e da arte, sendo as instalações designadas

por *environements*, que constituem representações espaciais com uma multiplicidade de planos, nos quais Allan Kaprow pretendia conseguir com a pintura.

Allan Kaprow procura uma expansão da pintura, uma expansão para além dos limites bidimensionais, procurando despoletar todos os sentidos e propondo, para os pintores e para os escultores, a denominação de somente/ apenas artistas. A ideia de impureza vai culminar na publicação de um artigo denominado de *Impurity*, em 1963, numa análise às obras de Piet Mondrian, Myron S. Sout, Jackson Pollock e Barnett Newman. Neste artigo, desenvolve o conceito de contaminação, o conceito de pureza e de impureza para a sociedade ocidental/cristã/iluminista, mas também para uma sociedade imbuída nas filosofias orientais, onde o caráter do impuro tem o mesmo valor que o caráter puro. Se por um lado considera a impureza como um híbrido contaminando a moral, por outro, remete para o romantismo, que toma a impureza como verdade. No caso de Piet Mondrian vai encontrar a impureza no lado psicológico, pela procura incessante de construir obra; em Jackson Pollock vê no projetar da tinta sobre a tela, uma inspiração diabolizada; em Barnett Newman é o impercetível erro, é a linha irregular que destabiliza o rigor da obra.

Para Allan Kaprow, um dos significados da arte impura contemporânea é ela submergir-nos completamente, expondo-nos física e psicologicamente a tudo o que vem de dentro e o que vem de fora. Enquanto a arte pura é seletiva e exclusiva, a arte impura deixa-nos aterrados e coloca-nos em risco.

Podemos concluir, que as obras de pintura/ *assemblage*/ instalação de Allan Kaprow, pela sua identificação com o prolongamento da pintura para além da bidimensionalidade; pelo proferir a anulação de fronteiras entre os vários domínios artísticos e pela importância do conceito de impureza como algo de transbordante, excessivo, romântico, avassalador, numa correspondência com a verdade da natureza, são obras de enunciam uma hibridez formal.

No sétimo capítulo, abordamos as linhas que conduzem a obra de Damien Hirst a uma visão pós-humana e a um contexto conceptual híbrido. Do percurso de Damien Hirst

selecionamos as colagens/ *assemblages* dos anos 80, do século XX, num processo de fusão, na fusão da pintura com a escultura, com a tridimensionalidade, na tentativa de solucionar o medo acerca das infinitas possibilidades da pintura, mas também para resolver o *vazio da pintura*, dentro de uma linha onde o híbrido formal é relevante.

As esculturas, algumas delas pintadas, entre 2004 a 2012, encetam as formulações de grotesco, de *uncanny*, de pós-humano, onde a pele é retirada, na vertical, de metade da forma, em simetria, convidando ao questionamento da natureza humana, convidando ao questionamento sobre os seus interstícios. Damien Hirst faz corresponder à forma humana uma forma perfeita, mas, ao mesmo tempo o seu perfeito mecanismo interior é questionado. Será que o retirar da pele, da cobertura, é um modo de confirmar esse mecanismo perfeito? Será uma apologia ao mecanismo humano ou uma interrogação sobre a duração desse mesmo mecanismo? O corpo é um mecanismo perfeito cuja duração é finita e, por este motivo, é necessário propor uma réplica, defendendo a criação de *cyborgs*.

O carácter dual destas obras, a presença implícita de morte/ vida, de dor/ sofrimento, de amor/ sacrifício, de nascimento/ decadência, de remorso/ celebração, de dentro/ fora, de interior/ exterior, de produto final/ engenho, de mecanismo/ engenharia, remete-nos para as questões da dimensão humana, para as questões do pós-humano. Pelas dualidades criadas numa mesma obra, revemo-la num hibridismo conceptual.

Retomando o conceito/ noção de *hybris*, ele reaparece associado a um momento de *conjugação*, de fusão, por Antonio Caronia, Mario Pireddu e Antonio Tursi, demonstrando a mesma positividade da *hybris*, assinalada por Isabela Soares Leite no primeiro capítulo, e com a qual concordamos. Uma *hybris* contemporânea, numa relação intrínseca entre as tecnologias e os meios de comunicação globais com o humano, numa hibridez contínua, onde os estados impuros conquistam os nossos dias. Uma *hybris* que surge, que deriva, que eclode da condição pós-humana. A *hybris* como enunciação de um estado em que se questionam o humano e o futuro do humano, numa posição pacífica, numa dualidade, provocando a hibridez.

Com Márcio Danilo Mota Varela (2010), retomamos as questões do *primitivo*, do início do século XX. Do *primitivo* e da magia dos artefactos indígenas surge a exposição “*Primitivism*” in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, no MoMA (1984), numa assunção da importância dos artefactos não ocidentais na arte e na cultura das vanguardas modernistas, transformando-se, deste modo, numa dupla leitura, numa leitura a par, *primitivismo* e vanguarda, criando um momento de hibridez concetual, um momento híbrido, onde convergem mais do que um conceito.

Com *Spiral Lands* (2008), de Andrea Geyer, no campo da instalação multimédia, a mesma terminologia aparece, o híbrido conceptual na conceção/materialização da obra, assim como, na múltipla leitura/ interpretação/ mensagem da obra, onde convergem vários pontos de análise.

A partir das referências indicadas, a dualidade *primitivo/vanguarda* e a dualidade na construção/conceção e na compreensão da obra, anotamos a convergência de vários pontos de análise e verificamos essa mesma dualidade nas obras de Damien Hirst, *The Virgin Mother* (2005), *Saint Bartholomew, Exquisite Pain* (2006), *The Anatomy of an Angel* (2008), *Myth* (2010) e *Legend* (2011), que pertencem à formulação do híbrido conceptual.

No oitavo capítulo, a partir de uma perspectiva não eurocêntrica, e enraizada na diversidade cultural da América Latina, Néstor García Canclini, de naturalidade argentina, analisa os fenómenos do multiculturalismo, da globalização e da arte contemporânea. Trata-se de um pensador fulcral dos estudos culturais para o entendimento do hibridismo/ hibridez cultural, e do modo como os artistas se manifestam e são marcados perante os fenómenos da itinerância e da globalização.

Na obra *La Sociedad Sin Relato. Antropología y Estética de la Inminencia* (2010), García Canclini confirma as suas inquietações acerca do papel da arte e dos artistas com Francis Alÿs, León Ferrari, Teresa Margolles, Antoni Muntadas e Gabriel Orozco, procurando ver/ analisar as artes e os artistas para além da religião, da política, dos mass-media e do mercado, na atual era da globalização.

García Canclini evidencia a luta das minorias sociais e étnicas na escolha dos museus, das universidades e dos congressos, para dar a conhecer a sua cultura e a sua arte. Por outro lado, o indivíduo, o artista centra no espaço-atelier a multidiversidade de imagens e de mensagens que absorve com diferenciadas origens. Por entre os artistas em movimento vamos encontrar Antoni Muntadas, de origem espanhola, Luís Felipe Noé de origem argentina e Alfredo Jaar de origem chilena.

Com Antoni Muntadas destacamos a terminologia/ noção/ conceito de *entre/between*, aplicada ao título da exposição e à organização das obras. As obras, em diversos registos, tomam a linguagem como veículo de comunicação, organizadas por constelações, por núcleos, sem ligação entre eles, promovendo a distância, o *entre espaço*, numa dicotomia/ dualidade público-privado, obra-espetador, curador-artista, obra-museu.

Por um lado, remetemos a organização destas obras para a constituição/ criação de lugares *entre/between*, não lineares, promovendo leituras de intersecção, promovendo uma leitura por montagem. Por outro lado, as obras, tomando os *mass-media* como origem, revelam um descentramento de informação; elas revelam um amplo cenário de probabilidades, num mundo global, onde as categorias locais ficam submersas.

Com Luís Felipe Noé, são as trajetórias que se encontram implicadas, numa necessidade de quebrar fronteiras, sem passaportes, não deixando de reivindicar a própria nacionalidade. A estrutura da obra *Introducción a la esperanza*, de 1963, demonstra a fragmentação cultural, provocando, como Antoni Muntadas, a necessidade de criar espaços, de criar *entre espaços*, de criar espaços *in between*. Esta obra estabelece relações por oposição, por tensão e não por fusão.

Para Alfredo Jaar, o passaporte significa a identidade, a nacionalidade, correspondendo a situações de denúncia e de aprisionamento, mas também a utopias, a obstáculos impossíveis de transpor, num tempo multicultural. O passaporte para os artistas serve de metáfora para indicar a ausência de uma cultura própria, porque para Alfredo Jaar os

artistas deslocam-se entre as culturas, entre os interstícios das culturas, nas suas falhas/ brechas/ fraturas, nas suas margens.

Se os artistas se movem entre os interstícios das culturas, por outro lado, criam-se projetos interculturais, como o projeto *inSITE*, entre Tijuana, no México e San Diego, nos Estados Unidos da América, de modo a reduzir os obstáculos do multiculturalismo.

Se os artistas, os museus, o mercado e os curadores contribuem para uma aproximação entre culturas, mostrando as diferentes identidades, são as grandes exposições, como a Documenta de Kassel, em 2002, que congregam os processos de hibridização interculturais, com a integração de artistas representantes de culturas não ocidentais, mas que se encontram desterritorializados, que embebem duas culturas: a de origem e a de residência, em continente europeu ou norte-americano, numa hibridização impossível de evitar.

O hibridismo/hibridez pressupõe uma leitura de dentro das culturas. Não se refere ao distante, mas ao *em si*, fazendo parte de si. Reporta-se, antes, a culturas que se encontram contaminadas por elementos exógenos, que não lhes são intrínsecos. A partir de um olhar sobre a cultura onde se está inserido, um olhar sobre a cultura própria, pode-se verificar que, no processo de evolução, há a presença de elementos/ forças de outros lugares, de outras culturas, o que origina uma cultura infetada/ contaminada, uma cultura impura, uma cultura híbrida.

No nono capítulo, fomos ao encontro de Sigmar Polke, o artista impuro, de influência dadaísta. Manipulador dos mais variados materiais e técnicas, arriscando produtos experimentais, colocando em risco a sua própria vida, Sigmar Polke aprofundou as questões da pintura e acrescentou mais questões à pintura. De vivência/ formação comunista e *craftiana*, não jogou nos vícios do mercado capitalista, mas no jogo, no risco do sensível e nas técnicas de destruição.

Nas suas obras, a fotografia e a pintura são conjugadas numa miscigenação da cultura ocidental, contendo a visão de um ocidental sobre outras culturas, nomeadamente as

culturas do Médio Oriente, com culturas não europeias em situações do quotidiano, num resultado que incorpora componentes híbridas formais e culturais.

Poderemos aplicar a noção de imagem dialética de Walter Benjamin, onde os objetos históricos surgem pela colisão do *agora* e do *outrora*, à pintura *Hannibal and his Armoured Elephants*, de 1982, e desvendar o seu carácter híbrido. Retoma-se ainda a palavra *combine* para a análise desta obra, que nos remete para os *combines* de Robert Rauschenberg e anotar a sua qualidade eclética e de conexões imprevisíveis.

Não sabemos ao certo se em *Negerplastik*, de 1968, Polke se refere à arte africana, se está a afrontar as pinturas de Picasso e a estruturação dos rostos cubistas. A escultura africana colocada nesta pintura é confrontada com um plano de fundo de formas waltdisneyanas, *bambies*, próximas do mundo infantil. Estabelece-se a ligação com a obra de Carl Einstein, *Negerplastik*, o mesmo título desta obra de Sigmar Polke.

As suas viagens eram refletidas em obras onde o tribal, com Gauguin, se funde com filas de dossiers com inscrições médicas “Heilung” (cura) e “Besserung” (recuperado, reformado). Para esta obra, uma outra perspetiva: a utilização do tecido com características kitsch poderá ser uma crítica pessoal ao seu gosto pelo exótico, quando viajou pelo Sudeste da Ásia, criando, deste modo, imagens visualmente instáveis e conceptualmente ambíguas.

A pintura de Sigmar Polke é uma pintura por conexões/ ligações, por processos de montagem, por processos de colagem, por colagem de momentos de uma forma não linear ou descritiva, encetando momentos de deslocação entre os diferentes fragmentos, proporcionando a existência de espaços intersticiais, os *entre-espaços*, os espaços *in between*.

Paralelamente à exaltação da dicotomia, *primitivo*/contemporaneidade, foi a construção pictórica, através dos pontos (*dots*), que pensamos inclui Sigmar Polke nesta investigação, pela necessidade de compreender os *dots* em Shahzia Sikander. Com este processo pictórico, Sigmar Polke pretendia esbater as fronteiras entre a reprodução

objetiva da realidade e a produção subjetiva da arte, ao assumir na obra uma simultaneidade: a abstração e a figuração. Outros artistas utilizam estas formas, os *dots*, como processo de evitar a marca pessoal (Roy Lichtenstein); como a forma perfeita de concentração de cor (Damien Hirst); como forma que interliga o ser humano à natureza e ao universo (Yayoi Kusama); como forma que pela sua gradação cromática origina um tempo visual (Bridget Riley) e, por último, como forma para anular a identidade dos rostos em fotografia e concentrar o observador na ação (John Baldessari).

No décimo capítulo, colocamos o hibridismo/ hibridez como um entendimento atual, que revisita vários panoramas artísticos desvelando novas pistas, novas interpretações, novos entendimentos, sobre obras marcantes e seus criadores. Estas obras definiram uma evolução no campo pictórico, e é através do conceito de hibridez cultural que partimos para sua análise/ leitura, dentro do amplo/ infinito universo das artes visuais da atualidade.

Dois autores foram tidos como referência para o desenvolvimento deste estudo: num primeiro momento, Néstor García Canclini, com uma visão e aprofundamento da relação das artes, dos artistas, com os movimentos do multiculturalismo, do interculturalismo e do hibridismo, na cultura latino americana, com localização no México; num segundo momento, Homi Bhabha mergulhado na cultura norte americana e na cultura indiana, (por nascimento e por formação), vivenciando a cultura indiana pós-colonial, direciona o seu trajeto de análise para as questões da globalização, dos estudos pós-coloniais e dos processos culturais do hibridismo/ hibridez, dos artistas desterritorializados do Médio Oriente, dos territórios de conflito, que procuram na Europa e nos Estados Unidos da América uma possibilidade para realizar a sua obra.

Para o entendimento das artes do Médio Oriente, da Ásia e do Norte de África, numa perspetiva do híbrido na pintura, referimos a exposição *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*, com obras de dezassete artistas oriundos do Irão, Argélia, Egito, Paquistão, Índia, Líbano, Iraque, Turquia, Estados Unidos da América e Inglaterra.

Homi Bhabha defende que estes artistas, artistas da diáspora global, transpuseram os conflitos das suas culturas de origem para, por um lado, dar-nos a conhecer as artes desses países, e, por outro lado, identificar o modo como funcionam os processos de hibridação, pela miscigenação das suas culturas, com a(s) cultura(s) dos países que escolheram para viver e trabalhar. Esta exposição questiona as relações entre as transmissões culturais e o conceito de tempo.

Homi Bhabha evidencia que as tradições lentas como a pintura, o bordado, a caligrafia e a tapeçaria não são obscuras ou revivalistas do passado, mas são produções carregadas de presença visual e de prazer. Estas produções lentas coexistem a par das produções digitais, onde tradição e inovação coexistem, para nos conduzir a um futuro que poderá ser instável, mas produtivo.

Dos autores que integram esta exposição, seleccionámos quatro mulheres, quatro mulheres artistas: Shahzia Sikander nasce em 1969, em Lahore, no Paquistão; Shirin Neshat nasce no ano de 1957, em Qazvin, no Irão; Ghada Amer nasce no Cairo, Egito, em 1963 e Shirazeh Houshiary nasce em 1955, em Shiraz, no Irão.

Estas mulheres artistas são confrontadas com um entendimento do Islão muito conservador, confrontadas com a sua condição de mulher, e encontram no Ocidente a possibilidade de concretizar a sua obra.

Na obra de Shahzia Sikander, a residir atualmente em Nova Iorque, destacamos a insistência/ desafio em estudar e conhecer a sua herança cultural, através da pintura de miniaturas Mughal, contra a corrente artística decorrente no Paquistão, na época. Shahzia Sikander produz uma obra que vai da pintura à animação digital, em grandes ecrãs e vídeos, mas a pintura foi o foco de estudo.

Destaca-se o carácter híbrido das miniaturas Mughal, uma combinação de iconografia hindu e muçulmana, com referências à Índia e ao Paquistão, que associadas com elementos pessoais de Shahzia Sikander e elementos do modernismo, remetem a sua pintura para um estado de hibridez cultural.

Mencionamos o interesse de Shahzia Sikander pelo pintor/ escultor/ artista audiovisual Sigmar Polke, que referimos anteriormente, e o uso dos pontos, dos *dots*. Se para Polke a sua aplicação pretendia dissimular um processo mecânico, um misto de abstração e figuração, em Shahzia Sikander eles funcionam como estrutura, e/ ou como um véu, que tenta ofuscar o olhar do observador, criando uma paragem no tempo. A hibridez da sua pintura é provocar, por um lado, o irreconciliável, mas por outro lado, criar possibilidades infinitas.

Uma outra noção a reter da sua obra é de fazer notar, de considerar os espaços entre as imagens, *o tempo entre dois frames*, o intervalo que existe entre duas posições, que Shahzia Sikander denomina por *espaço intersticial*.

Este *espaço intersticial* é apontado anteriormente, no processo de fotomontagem e colagem dadaístas; é assumido por autores como Antoni Muntadas, Luís Filipe Noé e Alfredo Jaar; é considerado como análise da construção pictórica nos *dots* de Sigmar Polke. O *espaço intersticial* revelou-se um elemento/ conceito/ noção importante e que acompanha toda esta investigação.

Com Homi Bhabha estes espaços intersticiais adquirem a designação de *terceiro espaço*, um espaço que gera não uma identidade, mas várias identidades, um espaço onde a hibridez cultural acontece.

Fereshteh Daftari, em análise a duas obras de Shahzia Sikander, *Perilous Order* (1997) e *Pleasures Pillars* (2001), assinala a ausência de narrativas, onde as ideias e os processos de pensamento criam infinitas possibilidades. Esta categoria, este processo é por nós associado ao processo de fotomontagem e de colagem dadaístas, e à obra de Sigmar Polke.

Com Shirin Neshat, iraniana a viver em Nova Iorque, foi a *fotografia plástica/pictural* que tomámos em consideração. Esta autora retoma o local de nascimento, Irão, para em *Women of Allah* (1993-1997) retratar as mulheres muçulmanas que defendem a

revolução islâmica de 1979. Os retratos fotográficos femininos, onde a artista serve de modelo, possuem um olhar vazio e identificam-se com a guerra, com combate. Sobre estes retratos são colocados versos de poetisas iranianas da atualidade; eles transmitem uma visão do Islão pouco divulgada no Ocidente. É isto que a arte faz, a arte repõe a verdade, repõe uma verdade. A tradição persa de sobrepor texto a imagem, é transposta para a contemporaneidade, tendo por texto a caligrafia *farsi*, e por imagem as mulheres de hoje, entre elas, a própria Shirin Neshat.

Shirin Neshat apresenta na sua obra preocupações sociais, a condição da mulher muçulmana e preocupações políticas; a relação das mulheres muçulmanas com a revolução islâmica. Esta artista refere, que são as mulheres, os sujeitos que melhor refletem as mudanças sociais e políticas anteriores e durante a revolução; mulheres muçulmanas com armas contradizem o estereótipo da mulher do Médio Oriente, para o Ocidente. Por outro lado, a ideia que nos chegou, no século XIX, com Eugène Delacroix, e no século XX com Henri Matisse, entre outros, do exotismo, do erotismo da mulher muçulmana é aqui colocada em questão, é aqui colocada em confronto.

Nas suas obras posteriores, as questões abordadas refletem a oposição entre global e local, entre o tradicional e o moderno, entre situações de separação e de reunião, no campo das diferenças e das semelhanças culturais.

Associamos a tradição da sobreposição de texto e imagem de Shirin Neshat às obras dadaístas e aos processos de colagem e de montagem que, deste modo, traduzem a leitura de uma obra, que corresponde aos parâmetros do híbrido cultural.

Outra das autoras é Ghada Amer, de origem egípcia, que com 11 anos se radica em França. Atualmente vive e trabalha em Nova Iorque.

Na obra analisada, *Eight Women in Black and White*, de 2004, o bordado, de tradição feminina, evoca o passado tradicional da mulher, que é combinado (*combine*), com a representação de mulheres, por uma mulher, numa afirmação do poder feminino, como tema contemporâneo.

Numa nova referência às tradições artísticas lentas e rápidas, Homi Bhabha aponta que estas representam as dimensões conceptuais e figurativas da construção temporal na obra de arte.

Na observação de Fereshteh Daftari, esta obra de Ghada Amer é uma negação do uso do véu islâmico *hijab*; por outro lado, é através das sucessivas camadas das representações bordadas que o erotismo feminino se torna visível, como um véu.

O processo encontrado na obra, Ghada Amer propõe situações antagônicas: o bordado feminino e o erotismo feminino, o bordado e a repetição minimalista, a cultura ocidental e a cultura muçulmana. São estas situações antagônicas, que ao serem combinadas numa mesma superfície, produzem um contexto de hibridez cultural.

Uma outra artista iraniana, Shirazeh Houshiary, com residência atual em Londres, desenvolve uma obra onde se podem encontrar manifestações sobre a condição feminina em estados muçulmanos: o véu como obstáculo/ negação à presença feminina no mundo muçulmano. Pelo processo de execução da obra, de joelhos, em posição de oração, com movimentos em círculo (movimento descrito pelos muçulmanos à volta da Caaba em Meca), pelo uso do misticismo sufi, num registo que combina a pintura, o desenho e a caligrafia, torna-se evidente a carga cultural islâmica nestas obras. A temática do véu, recorrente em mulheres artistas de origem muçulmana, que se estabelecem nas culturas ocidentais, pode ser lida como um protesto contra a obrigação de esconder a sua feminilidade, a sua identidade, mas por outro lado a sensualidade da trama têxtil é também uma temática muito pictórica, muito plástica, que proporciona o desafio e o mistério.

Com esta artista, encontramos-nos perante a assimilação dos valores culturais do passado e de culturas não ocidentais, numa proposta contemporânea, contaminada pelos valores ocidentais, defendida pela arte ocidental, pela cultura ocidental, e sobre a qual entendemos tratar-se de uma obra cultural híbrida.

Com a exposição no MoMA, *Dadaglobe Reconstructed*⁵¹⁶, referida anteriormente, verifica-se o processo da escrita sobre imagens, característico do dadaísmo, e estabelece-se o paralelismo com as obras das iranianas Shirin Neshat em *Women of Allah*, entre 1993 e 1997, e Shirazeh Houshiary na série *Self Portraits*, da década de 90, do século XX, seguindo a tradição islâmica de escrita sobre imagens, ou o texto como composição.

Estas artistas provenientes dos países muçulmanos estabelecem o seu local de trabalho/reflexão nas grandes *megapolis* do ocidente, como Nova Iorque e Londres, numa clara oposição aos seus locais de origem.

E é numa dessas *megapolis*, Londres, que localizamos os dois próximos artistas: Arif Özakça (nascido em 1979), artista inglês com ascendência turca-cipriota e Barry Reigate (nascido em 1971), inglês de nascimento e de ascendência; ambos vivem e trabalham em Londres.

O ponto de partida para observar estes dois artistas foi a exposição *Newspeak, British Art Now*, em 2010, na Saatchi Gallery, em Londres, para a qual foram convidados.

As suas obras revelam, segundo Patricia Ellis, uma profunda e acutilante visão do momento e do contexto sociopolítico do Reino Unido, em 2010: identificadas como (...) *um laser afiado no reflexo do seu espelho; refletem (...) uma nova ordem social; onde uma (...) desconcertante evaporação da história assombra todos e cada um destes trabalhos; cujo (...) pensamento [é] intrinsecamente determinado por parâmetros semióticos; estas obras (...) apresentam uma visão fraturada e inquieta do mundo, onde encontram (...) o poético e o duradouro na cacofonia da ruidosa cultura popular e, por último, estes artistas (...) criam as bases e a lógica deste estado de confusão*⁵¹⁷.

Arif Özakça, com as obras de 2007 e de 2008, denota uma miscigenação de duas culturas, o barroco ocidental, nos seus contrastes claro-escuro, com as miniaturas

⁵¹⁶ Museum of Modern Art (MoMA). *Home page*. Dadaglobe Reconstructed.

⁵¹⁷ Referido no subcapítulo 10.3.

otomanas e os azulejos iznik, dos séculos XV-XVII, vincando por oposição as suas diferentes identidades culturais. Se, por um lado, pertence à primeira geração de imigrantes nascidos numa cidade como Londres e reivindica como sua a identidade turco-cipriota, por outro lado, absorve a arte europeia. Estas composições refletem a tentativa de simbiose, a tentativa de que duas culturas distintas podem coabitar o mesmo espaço pictórico, com o mesmo valor. Trata-se de elevar as duas culturas a uma mesma plataforma, sem necessidade de um discurso sequente, assinalando-se, no entanto, uma posição de confronto, de ataque da cultura otomana para com a cultura ocidental. Se a hibridez cultural, aqui, se pode assinalar ao nível formal, como uma montagem, ela não proporciona uma hibridez, como García Canclini defende, uma hibridez que salvguarde situações de confronto.

Barry Reigate, com as obras de 2009, apresenta uma multidiversidade de registos e de temporalidades artísticas, de um modo anacrónico, sem sequência, mas por sobreposição, por montagem. A análise que é feita à sua obra, por Patricia Ellis, revela um tom efusivamente (des)controlado, como o são as próprias pinturas, remetendo-as para um *primitivismo*, para um sentimentalismo, para uma paródia de zombies, para cenários do fantástico, para uma fatalidade condenada, com as suas divindades, os seus monstros e os seus totens.

Barry Reigate tem como influências anteriores, artistas que exploram o grotesco, o abjeto, o desmesurado, o excessivo, que nestas obras são acentuados, de um modo excessivamente rápido e explosivo; este autor critica, o sistema político dos países ditos de desenvolvidos, o capitalismo, por falta de ideais, mas, não pretende cair na apatia, reagindo através da arte, fazendo obra.

Várias são as técnicas, os grafismos, os materiais, numa sobreposição estonteante, com uma fisicalidade e uma escala necessárias, por oposição a uma criatividade de ecrã, a uma criatividade *flat*, através dos meios digitais.

Barry Reigate considera a escala e a fisicalidade fatores imprescindíveis da sua obra, muito condicionada por questões financeiras, devido ao elevado valor de um espaço de

trabalho em Londres. Os *dots* minimalistas retomam a ideia de Shahzia Sikander, criando um ambiente pouco nítido, como um véu, como uma multitude de obstáculos, como uma festa de confetes, onde a morte espreita. Todos os registos gráficos e plásticos adquirem o valor de *marca*. As *marcas* que compõem a pintura são matéria líquida que se move, são as cores que se movem num propósito de movimento, num excesso total.

Sendo a ideia da montagem, segundo Georges Didi-Huberman, uma apresentação/ mostragem que em si mesma se encontra desmembrada/ retalha/ fragmentada, na disposição dos seus diferentes elementos, estes correspondem a uma aparição/ surgimento desorganizado; estes correspondem ao modo de apresentar toda a composição/ disposição como um choque de heterogeneidades, de elementos de diferentes origens, revelando as suas feridas, os seus espaços, os seus interstícios, referidos por Homi Bhabha, Shahzia Sikander e Alfredo Jaar.

Sendo a montagem a arte de apresentar as diferenças, o choque das diferenças é transposto para a análise das obras de Barry Reigate, pela diversidade referencial: dos *drippings* pollockianos, das tintas sprays, dos *grafittis*, do anteriormente condenável, do fora do sistema, da arte urbana; do mundo fantasioso da Walt Disney, remetendo para a infância em conjugação com elementos e estruturas minimalistas; nos *dots* que revelam e encobrem as inscrições, que provocam o véu; nos grafismos a lápis, a carvão, próprios de uma prática gráfica, do desenho, da garatuja, do desenho infantil. Toda a diversidade é posta numa arena, numa batalha, numa mesma superfície, sem hierarquias, que ao ser decodificada, proporciona múltiplas histórias, em tempos e de espaços sobrepostos.

As obras referidas de Barry Reigate proporcionam um discurso de confronto, mas também um esbater de fronteiras entre os vários níveis pictóricos; proporcionam uma impureza pela mistura, pela diversidade, pela montagem de momentos e de espaços anacrónicos, num propósito híbrido.

Neste capítulo, distinguimos as obras de Shahzia Sikander, Shirin Neshat, Ghada Amer, Shirazeh Houshiary e Arif Özakça como um *melting pot* cultural; as obras de Barry Reigate identificamo-las como um *melting pot* estilístico da cultura ocidental.

Consideramos ainda relevante acrescentar as seguintes conclusões:

Perspetivar a *hybris* na pintura híbrida, catalogando-a, considerando-a dentro da categoria do impuro, do inclassificável, do não sistematizável, fora da ordem cronológica do pictural, representante de *uma época sem categorias*. A pintura híbrida nega uma narração, um discurso, um fio condutor na sua bidimensionalidade. Ela propõe um diálogo cruzado em várias direções, numa dialética que ultrapassa a primeira leitura.

É com Carl Einstein e com *Negerplastik*, que colocamos no mesmo plano de valor, os processos criativos de natureza pictural das diferentes culturas, ocidentais e não ocidentais. É no plano pictórico, que valores equitativos se agregam, combatem, dialogam, se movimentam dialeticamente, através das imagens concentradas de cultura: a colagem, a pintura híbrida constituída por formas fechadas, autónomas, de *concentração plástica*, como refere Carl Einstein.

Com *Negerplastik*, em 1915, marca-se a rutura com a argumentação etnocêntrica, para atribuir às esculturas africanas um valor intrínseco, independente da sua localização geográfica e da sua identidade cultural. Deste modo, atribuímos à pintura híbrida o mesmo modelo: as imagens *concentradas* pertencentes a culturas distintas, ou quando em diferentes momentos da arte ocidental, possuem o mesmo valor, independentemente da sua geografia ou cultura.

A fotomontagem, a colagem e a pintura cultural híbrida são como *criação da colisão*, com é apresentado por Georges Didi-Huberman, como *um anacronismo do Agora com o Outrora*.

A construção pictórica resultante de um hibridismo cultural e do processo de colagem/montagem corresponde ao processo de *evolução regressiva* de Aby Warburg, como propomos para Shahzia Sikander, Shirin Neshat, Ghada Amer, Shirazeh Houshiary, Arif Özakça e Barry Reigate.

Com Carl Einstein e as esculturas africanas, com as fotomontagens dadaístas, com as pinturas de Shahzia Sikander, as *fotografias pictóricas* Shirin Neshat, as pinturas bordadas de Ghada Amer, as pinturas caligráficas de Shirazeh Houshiary, a pintura de Arif Özakça e a pintura de Barry Reigate, não se pretende uma cronologia nas imagens. As imagens sobrepõem-se independentemente, e o que interessa destacar é o momento, o momento é o mais imperativo, propondo o anacronismo da arte, para validar a coexistência de formas plásticas/ pictóricas de diferentes períodos da pintura, numa mesma superfície/ plano, assim como, o movimento dialético das pinturas culturais híbridas, em desacordo com a cimentação, contra as leis da composição do campo pictórico.

Podemos ainda referir a utilização, nos *combines* de Robert Rauschenberg, de fotografias, banda desenhada e imagens relativas à história da arte, como um processo semelhante ao de Barry Reigate, em que numa mesma obra faz referência a vários períodos artísticos, a diferentes tipos de registo da cultura ocidental.

A linha da impureza segue a trajetória de uma história da arte warburgiana, da contaminação de imagens através do *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, das obras de Robert Rauschenberg e Allan Kaprow, de Sigmar Polke e das obras referenciadas, finalizando com Barry Reigate.

Se no caso de Shahzia Sikander, a cultura do Médio Oriente é “fundida” com características de movimentos artísticos do Ocidente, em Barry Reigate assume-se que a pintura poderá apontar vários momentos anacrónicos, sem aparente relação entre eles. As formas, os símbolos, as figuras, os escorridos, os *dots*, os símbolos fálicos, as formas geométricas são colocadas em diálogo, provocando uma nova picturalidade.

A pintura híbrida resulta de uma colisão de imagens representativas de momentos da arte ocidental e da arte não ocidental, sem/ contra uma sequência cronológica e uma síntese.

Foi no estudo do *primitivo* e na figura crítica de Carl Einstein que alicerçámos, num crescente argumento, um estudo, para a leitura de uma superfície pictórica cultural híbrida, a partir da noção de imagem dialética, do processo anacrónico e a imediatidade da obra, constituída por vários planos, por várias imagens culturais, criando espaços intersticiais, onde o discurso pictórico linear, descritivo e narrativo se encontra ausente. Estes planos podem ser lidos como indicadores culturais, que se confrontam de modo dialético.

Alguns dos aspetos principais que compõem essa proposta são:

- a fragmentação, a rutura, o dionisiaco, o excesso, a *hybris*.
- a noção de história anacrónica. Imagens de tempos cronológicos diferenciados colocados sobre uma mesma superfície.
- a visão não etnocêntrica e não eurocêntrica da arte *primitiva*, como foi defendida por Carl Einstein, resultando no nivelamento de culturas.
- “a iconologia dos intervalos” de Aby Warburg, criada por antagonismo do *primitivo*/antiguidade, *primitivo*/renascimento.
- o nivelamento da arte maior e da arte menor, defendida por Aby Warburg.
- o “*pathosformel*”, noção de Aby Warburg, como repetição de uma mesma fórmula de “*pathos*”, em diferentes momentos da História.
- a noção de imagem dialética de Walter Benjamin.
- a noção de interstícios e de *terceiro espaço*, referido por Homi Bhabha.
- o espaço que habita as margens culturais, a partir de Néstor García Canclini.
- as teorias pós-coloniais.
- o processo de fotomontagem dadaísta.
- os processos do *cut and paste*.
- a rutura com os processos descritivos e narrativos em pintura.
- a exaltação da imagem como momento político atual.

Como síntese, podemos inferir que o *primitivismo* é uma manifestação de rutura artística perante o sistema das academias, registado em vários períodos da criação artística, mais preponderante com as vanguardas do início do século XX, pela interiorização dos objetos não ocidentais. Para o entendimento destas vanguardas estabelecem-se ligações, estabelecem-se fios que conduzem, fios que cruzam os pensamentos de Carl Einstein, de Aby Warburg, de Walter Benjamin e de Georges Didi-Huberman, na dissecação do conceito de *primitivismo*, acompanhado por um conhecimento que é o conhecimento por montagem. Assinalamos que os processos artísticos desencadeiam os processos do conhecimento, como foi o caso das colagens dadaístas, face ao pensamento por montagem. O dadaísmo funciona como movimento de rutura e de impureza, dando origem a uma nova gramática, utilizada por artistas posteriores, que desenvolvem processos artísticos impuros, definindo-se como artistas cuja arte transporta componentes impuras. A impureza surge como o conceito mais relevante da montagem, da colagem, do *combine*, do *happening*, da pintura, da escultura, do processo artístico, tendo como resultantes o híbrido formal, o híbrido conceptual e o híbrido cultural. Tendo como ponto de partida as obras que resultam num hibridismo cultural, reconhecemos a arte como motor para criar possibilidades de reconciliação de culturas, de reconciliação de mundos e na pintura cultural híbrida, como uma pintura que revela os entre espaços, uma pintura de intervalos, uma pintura de interstícios, uma pintura *in between*, uma pintura híbrida onde predomina o *melting pot*. Para finalizar, e em modo de manifesto, declarar a pintura cultural híbrida, como pintura de conflitos e de reconciliação.

Ao concluirmos esta nossa investigação, na especialidade de Pintura, salientamos a importância, de num futuro próximo:

- documentar e analisar a controvérsia gerada pela exposição “*Primitivism*” in 20th century art: affinity of the tribal and the modern no MoMA, em 1984, com a curadoria de William Rubin. Esta exposição vai gerar nos meios culturais nova-iorquino, na época, grande controvérsia entre William Rubin e Thomas McEvilley, que publica um ensaio sobre esta exposição na revista ArtForum, defendida igualmente por Jean-Hubert

Martin em *Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle* (2011). Se esta exposição é tão emblemática, quais foram os pontos que suscitaram a polémica?

- revisitar pintores dos séculos XX e XXI, na arte portuguesa, na perspetiva de encontrar obra, que revele um hibridismo cultural, nomeadamente na pintura de Amadeu de Sousa Cardoso com o *primitivismo*, a vanguarda e as máscaras portuguesas.

Nesta investigação ficou muito vincada a existência de espaços intersticiais na Pintura, que, para além dos explicitados em obras e em teoria, gostaríamos que eles pudessem ser revistos à luz da estética relacional, no âmbito da arte relacional, de acordo com Nicolas Bourriaud, quando afirma: *Las obras de arte que me parecen dignas de interés hoy son aquéllas que funcionan como intersticios, como espacios-tiempo regidos por una economía que está más allá de las reglas concernientes a la gestión de los públicos. Lo que nos llama la atención, en el trabajo de esta generación de artistas es, en primer lugar, la preocupación democrática que lo habita* (Bourriaud, 2006:69).

Outro aspeto, relacionado com a arte relacional, é a noção de interstícios em Bourriaud: *Intersticio, es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global.* (Bourriaud, 2006).

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Payot Rivages.
- Almeida, B. P., Soutinho, L. (comis.) (2001). *António Quadros, o sinaleiro das pombas*. Porto: Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L.
- Appadurai, A. (2004 [1996]). *Dimensões culturais da globalização, a modernidade sem peias*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Argencio, M. (comis.) (2007). *Robert Rauschenberg, em viagem 70-76*. Porto: Fundação de Serralves.
- Bataille, G. (1929). Informe. In *Dictionnaire, Documents*7 (dezembro, 1929), p. 382.
- Baudelaire, C. (1857). «Notes nouvelles sur Edgar Poe». In *Oeuvres complètes, II*. Paris: Ed. C. Pichois, Gallimard.
- Beck, U. (1999). *What is globalization?* Cambridge: Poly Press.
- Benjamin, R. (1991). Fauves in the landscape of criticism: metaphor and scandal at the Salon. In J. Freeman (ed.), *The fauve landscape* (pp. 263-267). Inglaterra: Royal Academy of Arts.
- Benjamin, W. (1927-1940). *Paris capitale do XIX^e siècle. Le livre des passages*. Trad. J. Lacoste. Paris: Ed. de Le Cerf.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio de Água.
- Benjamin, W. (2006). A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica. In W. Benjamin, *A modernidade*, J. Barrento (trad.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bhabha, H., (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Bhabha, H. (2003 [1996]). Culture's in-between. In S. Hall, P. Gay, (ed.), *Questions of cultural identity* (pp. 53-60). Londres: Sage Publications.

Bhabha, H. (2006). Another country. In F. Daftari (coord.). *Without boundary: seventeen ways of looking* (pp. 30-35). Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

Bhabha, H. (2007). Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial. In *A urgência da teoria* (pp. 21-44). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Editora Tinta da China.

Blake, N., Frascina, F. (1993). Modern practices of art and modernity. In F. Frascina et al. (ed.), *Modernity and Modernism: french painting in the nineteenth century*. New Haven e Londres: Yale University Press e Open University.

Bourriaud, Nicolás (2002), Un avion furtive. In *Qu'est-ce que l'art? (aujourd'hui) /What is art (today)*, *Beaux Arts Magazine* (número especial, 2002, pp. 12-14). Paris: TTM Éditions.

Bourriaud, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Breton, J.-J. (2008). *Anthologie des arts premiers*. Perpignan, França: Editeur Molière - Bibliothèque des Introuvables.

Breton, J. J. (2012[2008]). *Les arts premiers*. Paris: Presses Universitaires de France.

Brockelman, T. P. (2001). *The frame and the mirror: on collage and the postmodern*. Illinois: Northwestern University Press.

Cabanne, P. (1990). *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Canclini, N. G. (2002). Ultimos câmbios en el mapa del multiculturalismo. In *Lápiz, Revista Internacional de Arte* (n.ºs 187-188, novembro/dezembro 2002, pp. 110-115). Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamento, S. L.

Canclini, N. G., (2005 [1989]). *Hybrid cultures, strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Canclini, N. G. (2011 [2010]). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.

Casanegra, M. (1988). *Noé. El color y las artes plásticas*. Buenos Aires: Alba.

Castro, L. (2013). A angústia do espectador no espaço da exposição. Considerações sobre a mediação cultural da pintura. In I. Sabino (coord.), *And Painting? A Pintura Contemporânea em Questão* (pp.171-181). Lisboa: CIEBA - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

Clifford, J. (2009[1988]). *Dilemas de la cultura. antropologia, literatura y arte en la perspectivaposmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A.

Conduro, R. (2011). *Negerplastik* de Carl Einstein, aqui e agora. In L. Meffre (org.), *Einstein, C. (2011 [1915]). Negerplastik (Escultura Negra)*. Florianópolis: Ed. da UFSC.

Cooke, L. (2004). *Paula Rego*. In R. Rosengarten (ed.), *Compreender Paula Rego*. Coleção de Arte Contemporânea (pp. 32-39). Porto: Público, Fundação de Serralves.

Cordeiro, C. (2014). Tempos do *cut and paste*? Uma leitura híbrida da Pintura. In I. Sabino (coord.), *And Painting? A Pintura Contemporânea em Questão* (pp. 65-74). Lisboa: CIEBA - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.

Daftari, F. (2006). Islamic or not. In F. Daftari (coord). *Without boundary: seventeen ways of looking* (pp. 10-27). Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

Daftari, F. (2008). Shahzia Sikander in conversation with Fereshteh Daftari. In N. Prince (ed.) (2008). *Shahzia Sikander, intimate ambivalence*. Birmingham: Ikon Gallery, pp. 53-65.

Delacroix, E. (1979). *Diário (extractos)*. Lisboa: Editorial Estampa.

Deleuze, G., Parnet, C. (2004). *Diálogos*. Lisboa: Editora Relógio d'Água.

Deleuze, Gilles (2005, 2ª ed.). *O mistério de Ariana*. Lisboa: Editora Vega.

Deleuze, G. (2009). *A imagem-movimento: cinema 1. 2*. Lisboa: Editora Assírio e Alvim.

Dennis, M. (1905). De Gauguin à Whistler et l'excès des théories. In E. Ducôté (ed.) *L'Ermitage* (n.11, 15 de novembro de 1905, pp. 309-319).

Dias, F. R. (2007). As vanguardas russas e o cinema: plano e montagem. In *As artes visuais e as outras artes. As primeiras vanguardas* (pp.193-204). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Ed. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2003). O anacronismo fabrica a história: a inatualidade de Carl Einstein. In M. Zielinsky (org.), *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Didi-Huberman, G. (2005). Appendix: the detail and the Pan. In G. Didi-Huberman, *Confronting images, questioning the ends of a certain history of art* (pp. 229-244). E.U.A: Pennsylvania State University Press.

Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all*. Chicago: The University of Chicago.

Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1*. Paris: Ed. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora.

Didi-Huberman, G. (2013). *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM.

Dillon, B. (2012). Ugly feelings. In A. Gallagher (ed.), *Damien Hirst* (pp. 21-29) Londres: Tate Modern Publish.

Duve, T. (1989). *Au nom de l'art*. Paris: Ed. De Minuit.

Duve, T. (2013). Pardon my french. In *ArtForum, Avant-garde and the invention of art*. Ensaio 1 & 2 de 6 (outubro 2013, pp. 246-253).

Einstein, C. (s. d.). Antique und moderne. In C. W. Haxthausen (2003). *Bloody serious: two texts by Carl Einstein*. In *October Magazine* (105, verão 2003, pp. 105-118). Massachusetts: MIT Press.

Einstein, C. (s.d.). Manuel de l'art. In Stavrinaki, M. (2011). *Le Manuel de l'art: vers une histoire "tectonique" de l'art*. In *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern*, (117, pp. 25-33). Paris: Éditions Centre Pompidou.

Einstein, C. (s.d.). *Werke 2*. In C. W Haxthausen (2003). *Bloody serious: two texts by Carl Einstein*. In *October Magazine*, (105, verão 2003, pp. 105-118). Massachusetts: MIT Press.

Einstein, C. (1912). “Politische Anmerkungen”. In Stavrinaki, M. (2011). *Apocalypse primitive. Une lecture politique de Negerplastik*. In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d’Anthropologie et d’Histoire des Arts (nº 14, 2011). Paris: Musée du Quai Branly.

Einstein, C. (1920). «Rudolf Schlichter». In *Das Kunstblatt* (vol. 4, 1920, pp. 105-108).

Einstein, C. (1923). Otto Dix. In *Das Kunstblatt* (vol. 7, 1923, pp. 97-102).

Einstein C. (1929). Aphorismes méthodiques. In *Documents* (nº1, 1929, pp. 32-34).

Einstein, C. (2000[1912]). *Bébuquin ou les dilettants du miracle*, trad. do alemão por Sabine Wolf. Dijon: Les Presses du Réel.

Einstein, C. (2011 [1915]). *Negerplastik (Escultura Negra)*. L. Meffre (org); F. Scheibe, I. Araújo (trad.). Florianópolis: UFSC.

Einstein, C. (2011[1919]). Sur l’art primitive. In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d’Anthropologie et d’Histoire des Arts (nº 14, 201, p. 185). Paris: Musée du Quai Branly.

Einstein, C. (2011[1931]). *L’art du XX^e siècle*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon.

Ellis, P. (2010). 2010: a complete grammarology of panic. In Catálogo *Newspeak, British Art Now* (pp. i-xi) Londres: The Saatchi Gallery, Booth-Clibborn Editions.

Ferrão, H. (2007). Imersão tecnológica e desertificação metafísica, «Ilhas» e «Arquipélagos» Românticos-Nazarenos, Pré-Rafaelitas e Nabis. In *Arte e Teoria*, Revista do Mestrado em Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa (nº9, 2007, pp. 152-163). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Flam, J., Deutch, M. (ed.) (2003). *Primitivism and twenty century art, a documentary history*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Fleckner, U. (2005). The real demolished by trenchant objectivity: Carl Einstein and the critical world view of Dada and “Verism”. In L. Dickerman, M. S. Witkovsky, (ed.) *The Dada seminars* (pp. 57-82). Washington, DC: Center for Advanced Study in the Visual Arts.

Fleckner, U. (2012). Revolta contra a morte: o percurso intelectual de Carl Einstein para o surrealismo. In *Revista Caleidoscópio* (nº 11/12, 2012 pp. 89-117). Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Foucault, M. (2008). *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

França, J. A. F. (1984). Joaquim Rodrigo ou o “pintar certo”. In *Colóquio Artes* (nº 60 2ª série, 26º ano, março, 1984). Lisboa: Fundação Clouste Gulbenkian.

Freud, S. (2003[1919]). *The “uncanny”*. H. Haughton (introd.), D. McLintock (trad.). Londres: Penguin Classics.

Gallagher, A. (ed.) (2012). *Damien Hirst*. Londres: Tate Modern Publish.

Gastão, A. M. (2004). Quadros de Paula Rego atiram Belém para cima. In Rosengarten, R. (ed.) *Compreender PaulaRego* (pp. 140-143). Coleção de Arte Contemporânea. Porto: Público, Fundação de Serralves.

Gauguin and the school of Pont-Aven (1989). Catálogo da Exposição, London, Royal Academy of Arts.

Gil, J. (2005). «Sem Título», *escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D’ Água.

Goldberg, R. (2001[1979]). *Performance art from Futurism to the present*. Londres: Thames & Hudson.

Goldwater, R. (1986[1938]). *Primitivism in modern art*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The Belknap Press, Harvard University Press.

Gombrich, E. H. (2002). *The preference for the primitive. Episodes in the history of western taste and art*. Londres: Phaidon.

Gonçalves, R. M. (1986). *100 pintores portugueses do séc. XX*. Lisboa: Publicações Alfa.

Gonçalves, R. M. (1986a). *História da Arte em Portugal*, vol.12. Lisboa: Publicações Alfa.

Gonçalves, R. M. (1992). Graça Morais. In *Arte Portuguesa 1992* (pp. 142-150). Köln: Vista Point Verlag.

Gonçalves, R. M. (1992a). Joaquim Rodrigo. In *Arte Portuguesa 1992* (pp. 160-167) Köln: Vista Point Verlag.

Gonçalves, R. M. (1992b). José de Guimarães. In *Arte Portuguesa 1992* (pp.188-195). Köln: Vista Point Verlag.

Gonçalves, R. M. (1992c). Paula Rego. In *Arte Portuguesa 1992* (pp. 222-231) Köln: Vista Point Verlag.

Graves, R. (1972). *The greek myths: 1*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Guerreiro, A. (2014). Sentir o tempo e ver a história nas imagens, entrevista a Georges Didi-Huberman por António Guerreiro In *Público, Ípsilon* (11 de abril, 2014, pp. 12-14).

Halbreich, K. (2014). *Alibis: an introduction*. In K. Halbreich (ed.) *Alibis: Sigmar Polke 1963-2010*. (pp. 66-93). Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

Hall, S. (2004). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

Hanna, C. (2007). Des collages comme tactiques critiques. In O. Quintyn (2007). *Dispositifs/Dislocations* (pp.7-15). Lyon: Al Dante /Questions Théoriques.

Harris, J. (ed.) (2003). *Critical perspectives on contemporary painting. Hybridity, hegemony, historicism*. Liverpool: Liverpool University Press e Tate Liverpool.

Harris, J. (2006). *Art history, the key concepts*. Londres: Routledge, Taylor & Francis Group.

Harris, J. (2010). “Contemporary”, “common”, ‘context”, “criticism”: painting after the end of postmodernism. In A. Peterson et al. (ed.) *Contemporary painting in contexto* (pp. 25-41). Copenhagen: MuseumTusculanum Press.

Harrison, C., Frascina, F., Perry, G. (1993). *Primitivism, cubism, abstraction*. Londres: The Open University.

Harrison, C., Wood, P., Gaiger, J., (ed.) (2011[1998]). Aesthetics and historical awareness - introduction. In *Art in theory 1815-1900, an anthology of changing ideas* (pp.681-685). Malden, Estados Unidos da América: Blackwell Publishing Ltd.

Harrison, C., Wood, P., Gaiger, J., (ed.) (2011[1998] a). Konrad Fiedler (1841-1895) from on judging works of visual art. In *Art in theory 1815-1900, an anthology of changing ideas* (pp. 694-698). Malden, Estados Unidos da América: Blackwell Publishing Ltd.

Haxthausen, C. W. (2003). Bloody serious: two texts by Carl Einstein. In *October Magazine* (105, verão 2003, pp. 105-118). Massachusetts: MIT Press.

Haxthausen, C. W. (2005). An optics of fragmentation - on Carl Einstein. In D. Wellbery et al (eds.) (2005) *A new history of german literature* (pp. 688-693) Cambridge: Harvard University Press.

Herder, J. G. (2010[1778]). *La plastique*. Paris: Les Éditions du Cerf.

Hildebrand, A. (1988[1893]). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Ed. Visor.

Iehl, D. (1997). *Le grotesque, Que sais-je?*. Paris: Presses Universitaires de France.

Jenkins, H., McPherson, T., Shattuc, J. (ed.) (2002). *Hop on pop. The politics and pleasures of popular culture*. Durham, Londres: Duke University Press.

Kalinowski, I. (2011). La statue est vivante. Carl Einstein et la plastique. In *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern* (117, pp. 58-73). Paris: Éditions Centre Pompidou.

Kaprow, A. (1963). Impurity. In J Kelley (ed.) (2003). *Essays on the blurring of art and life, Allan Kaprow* (pp. 27-45). Berkeley, California: University of California Press.

Kaprow, A. (1966). Experimental art. In J Kelley (ed.) (2003). *Essays on the blurring of art and life, Allan Kaprow* (pp. 66-80). Berkeley, California: University of California Press.

Kelley, J. (ed.) (2003). *Essays on the blurring of art and life, Allan Kaprow*. Berkeley, California: University of California Press.

Kraus, R. (1979). Sculpture in the expanded field. In *October* (n° 8, pp. 31-44). Cambridge: The MIT Press.

Krauss, R. (2002 [1974]). Rauschenberg and the materialized image. In *October Files 4* (pp.39-55) Londres: The MIT Press.

Krieger, P. (1984). Paradoxo e poesia nas colagens de Hannah Höch. In P. Hermann, S.-M Viola, H. Erna (coord.) Catálogo da Exposição *Hannah Höch 1889-1978 Colagens* (pp. 84-94). Porto: Fundação de Serralves.

Kymlicka, W. (1995). *Multicultural citizenship: a liberal theory of minority rights*. Oxford: Oxford University Press.

Laplantine, F., Nouss, A. (2001). *Métissages: deArcimboldo à Zombi*. Paris: Editions Jean- Jacques Pauvert.

Lavin, M. (1993). *Cut with the kitchen knife: the Weimar photomontages of Hannah Höch*. New Haven: Yale University Press.

Lévi-Strauss, C. (1989). *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus Editora.

Lichtenstein, J. (2008 [2003]). *The blind spot: an essay on the relations between painting and sculpture in the modern age*. Los Angeles: Getty Research Institute.

Lippard, L. (1967). As painting is to sculpture: a changing ratio. In M. Tucham (ed.) *American Sculpture of the Sixties*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

Lippard, L. (1990). Naming. In J. Flam, M. Deutch (ed.) (2003). *Primitivism and twentieth –century art: a documentary history* (pp. 402-408). Berkeley e Los Angeles: University of California Press.

Littlejohns, R., Soncici, S. (ed.) (2007). *Myths of Europe*. Amesterdão: Editions Rodopi B.V.

Luyken, G. (ed.) (2004). *Hannah Höch, album*. Berlim: Berlinische Galerie, 132 pp.

Machado, J. P. (1977) (3ª ed.). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, vol. 3.

Machado, J. S. (2007). Quarto de brinquedos. In *Revista Tabu, Semanário Sol* (nº44 de 13 de julho de 2007).

Madeira, C. (2010). *Híbrido. Do mito ao paradigma invasor?* Lisboa: Editora Mundos Sociais.

Madeira, C. (2010a). O papel do “acidente” no pequeno mundo da arte híbrida. In M. L. L. Santos, J. M. Pais (org.). *Novos trilhos culturais: práticas e políticas* (pp. 103-114). Lisboa: ICS: Imprensa de Ciências Sociais.

Malabou, C. (2009). *Ontologie de l'accident, essai sur la plasticité destructrice*. Paris: Éditions Léo Scheer.

Malraux, A. (1974). *La tête d'obsidienne*. Paris: Éditions Gallimard.

McEwen, J. (2004). Paula Rego. In *Compreender Paula Rego*. R. Rosengarten (ed.) (pp. 72-76). Coleção de Arte Contemporânea. Porto: Público, Fundação de Serralves.

Meffre, L. (2002). *Carl Einstein, 1885-1940: itinéraires d'une pensée moderne*. Paris: Press de l'Université de Paris-Sorbonne.

Meffre, L. (2011). Apresentação. In Einstein, C. (2011 [1915]). *Negerplastik (Escultura Negra)*. L. Meffre (org.); F. Scheibe, I. Araújo (trad.). Florianópolis: UFSC.

Melo, A. (2004). O mundo mágico de Paula Rego. In *Compreender Paula Rego*. R. Rosengarten (ed.) (pp. 57-61). Coleção de Arte Contemporânea. Porto: Público, Fundação de Serralves.

Merleau-Ponty, M. (2009). *O olho e o espírito*. Lisboa: Editorial Vega.

Meyer-Hermann, E., Petchuk, A., Rosenthal, S. (ed.) (2008). *Allan Kaprow, art as life*. Los Angeles: Getty Research Institute.

Moore, G. (ed.) (2006). *J.G. Herder, selected writings on aesthetics*. New Jersey: Princeton University Press.

Myers, F. (2001). Introduction to part one: around and about modernity: some comments on themes of primitivism and modernism. In L. Jessup (ed.), *Antimodernism and artistexperience: policing the boundaries of modernity*. Toronto: University of Toronto Press.

Myers, T. (ed.) (2011). *Painting. Documents of contemporary art*. London: Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Nietzsche, F. (1978). *Assim falou Zaratustra*. Lisboa: Publicações Europa –América.

Orton, F., Pollock, G. (1996). *Avant-gardes and partisans reviewed*. Manchester: Manchester University Press.

Orwell, G. (1981[1949]). *Nineteen eighty-four*. Harmondsworth, Inglaterra: Penguin Books Ltd.

Papapetros, S. (2011). Microcosme et macrocosme, entre l'académie et l'avant-garde. Notes sur la correspondance éditoriale de Carl Einstein (*Documents*) et Fritz Saxl (bibliothèque Warburg). In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d'Anthropologie et d'Histoire des Arts (n° 14, 2011 pp.122-143). Paris: Musée du Quai Branly.

Pereira, T. (2001). *A Primitividade do ver ou a renúncia da razão na arte do primeiro modernismo em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Teorias de Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Pereira, T. (2001a). Uma geografia do modernismo. A arte popular, a arte primitiva e a fragmentação na arte moderna. In *Arte e Teoria*, Revista do Mestrado em Teorias de Arte da Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, (nº 2, 2001, pp. 124-137). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Pernes, F. (2004). *A minha pintura não é neo-Dadá*, In *Compreender Paula Rego*. Rosengarten, R. (ed.), (pp.10-13). Coleção de Arte Contemporânea. Porto: Público, Fundação de Serralves.

Pernes, F. (comis.) (1997). *Graça Morais, Memória da Terra/Retrato de Mulher*. Exposição Antológica. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis.

Perry, G. (1993). Primitivism and the “Modern”. In C. Harrison, F. Frascina, G. Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction: the early twentieth century* (pp. 3-83). London: Yale University Press.

Pollock, G., Rowley, A. (2003). Painting in a “Hybrid Moment”. In J. Harris (ed.) (2003). *Critical Perspectives in Contemporary Painting. Hybridity, Hegemony, Historicism* (pp. 37-81). Liverpool: Liverpool University Press e Tate Liverpool.

Prince, N. (ed.) (2008). Shahzia Sikander in conversation with Fereshteh Daftari. In *Shahzia Sikander, intimate ambivalence*, catálogo da exposição (pp. 53-65). Birmingham: Ikon Gallery.

Quadros, A. (2013). A pintura é uma lição. In I. Sabino (coord.) *And Painting? A pintura contemporânea em questão* (pp. 144-161). Lisboa: CIEBA - Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Quaresma, J., Dias, F. R., Guadix, J. C. R. (coord.) (2010). *Investigação em arte. Uma floresta muitos caminhos*. Lisboa: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Quintyn, O. (2007). *Dispositifs/Dislocations*. Lyon: Al Dante, Questions Théoriques.

Rhodes, C. (1997[1994]). *Primitivism and modern art*. Londres: Thames and Hudson.

Ribeiro, D. M. A. C. (2009). *Jogar as negras. Contribuição para a discussão do(s) primitivismo(s) na arte em Portugal*. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas-Artes, Universidade do Porto.

Rodrigues, A. (2007). DADA: «sociedade anónima para a exploração do vocabulário». In *As artes visuais e as outras artes. As primeiras vanguardas* (pp. 213-217) Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

Rodrigues, A. (2007a). Introdução ao Dadaísmo: «3D – os dez desmandos Dada». In *As artes visuais e as outras artes. As primeiras vanguardas* (pp. 207-211). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Rose, B. (1987). *Rauschenberg: an interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose*. Vintage Contemporary Artists Series, Nova Iorque: Vintage Books.

Roters, E. (1984). Simbolismo da imagética na obra de Hannah Höch. In P. Hermann, S.-M. Viola, H. Erna (coord.) *Catálogo da Exposição Hannah Höch 1889-1978 Colagens* (pp. 64-69). Porto: Fundação de Serralves.

Rowley, A., Pollock, G. (2003). Painting in a “hybrid moment”. In J. Harris (ed.) (2003). *Critical perspectives in contemporary painting. Hybridity, hegemony, historicism* (pp. 37-80). Liverpool: Liverpool University Press e Tate Liverpool.

Rubin, W. (1984). Modernist primitivism. In J. Flam, M. Deutch (ed.) (2003). *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history* (pp. 315-334). Berkeley e Los Angeles: University of California Press.

Rutherford, J. (1996 [1990]). O terceiro espaço, uma entrevista com Homi Bhabha. In *Revista do património histórico e artístico nacional*, Distrito Federal, Ministério da Cultura, Brasil (nº 24, pp. 35-41).

Sabino, I. (2000). *A pintura depois da pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Sabino, I. (coord.) (2013). *Com ou sem tintas? Composição, ainda?* Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Said, E. (2004[1978]). *Orientalismo*. Lisboa: Ed. Cotovia.

Santacatterina, S. (1994). Conversation with Shirazeh Houshiary. In D. Richard (ed.) *Third text*, Londres (n. 27, verão 1994, pp. 77-85). Abingdon, Inglaterra: Taylor & Francis.

Schmidt, J. (1995). *Dicionário de mitologia grega e romana*. Lisboa: Edições 70.

Schmidt, K. (1990). Arrows into the storm: observations on the drawings, watercolors, and sketchbooks of Sigmar Polke. In *Sigmar Polke*, San Francisco Museum of Modern Art, 15 novembro 1990-13 janeiro 1991 (pp. 34-44).

Serota, N. (2011). Nicholas Serote interviews Damien Hirst. In A. Gallagher (ed.) (2012). *Damien Hirst*. Londres: Tate Modern Publish.

Sontag, S. (2009 [1961]). *Against interpretation and others essays*. Londres: Penguin Books.

Sousa, E. (1970). Um escultor ingénuo. In *Colóquio: revista de artes e letras* (nº 61, dezembro de 1970). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sousa, E. (1987). *Itinerários*. Porto: Casa de Serralves.

Stavrinaki, M. (2011). Apocalypse primitive. Une lecture politique de Negerplastik. In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d'Anthropologie et d'Histoire des Arts (nº 14, 2011, pp.56-77). Paris: Musée du Quai Branly.

Stavrinaki, M. (2011a). Le *manuel de l'art*: vers une histoire ‘tectonique’ de l’art. In *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern*, 117 (pp. 16-24) Paris: Éditions Centre Pompidou.

Stavrinaki, M. (2011b). Un bref éclat du temps. L’absolue synchronie de l’art et de la révolution russes selon Carl Einstein. In *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern*, 117 (pp. 4-11). Paris: Éditions Centre Pompidou.

Stavrinaki, M. (2011c). Le cauchemar et le rêve. Imitations et metamorphoses de l’histoire selon Carl Einstein. In *Les Cahiers du Musée National d'Art Modern*, 117 (pp. 35-57). Paris: Éditions Centre Pompidou.

Steinberg, L. (1972). Reflections on the state of criticism. In *Artforum*, março 1972. In *Other Criteria*, 1972 (pp.61-98).

Strother, Z. S. (2011). À la recherche de l’Afrique dans Negerplastik de Carl Einstein. In *Carl Einstein et les primitivismes*, Gradhiva, Revue d'Anthropologie et d'Histoire des Arts (nº 14, 2011, pp. 30-55). Paris: Musée du Quai Branly.

Taylor, C. (1993). *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*. México: D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Torgonick, M. (1990). *Gonne primitif: savage intellects, modern lives*. Chicago: The University of Chicago Press.

Wallis, S. (2001). Introduction. In Catálogo da exposição *Hybrids: international contemporary painting* (pp.7-10). Londres: Trustees of the Tate Gallery.

Warburg, A. (2003). *Le rituel du serpent*. Paris: Editions Macula.

Zizek, S. (2006, [2004]). *Elogio da intolerância*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Webgrafia

Adamowicz, E. (2005). *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*. Cambridge: Cambridge University Press. Disponível em [https://books.google.pt/books?id=Ey83mkRsxW4C&pg=PP6&lpg=PP6&dq=adamowicz+elza+\(1998\).+surrealist+collage+in+text+and+image+dissecting+the+exquisite+corpse&source=bl&ots=Dz23kvvzxZ&sig=Xxqi3U9SA99nd8bvCsD8sSCPsqM&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiw0sr9yavQAhWr6YMKHQsHDbUQ6AEIHZAD#v=onepage&q=adamowicz%20elza%20\(1998\).%20surrealist%20collage%20in%20text%20and%20image%20dissecting%20the%20exquisite%20corpse&f=false](https://books.google.pt/books?id=Ey83mkRsxW4C&pg=PP6&lpg=PP6&dq=adamowicz+elza+(1998).+surrealist+collage+in+text+and+image+dissecting+the+exquisite+corpse&source=bl&ots=Dz23kvvzxZ&sig=Xxqi3U9SA99nd8bvCsD8sSCPsqM&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiw0sr9yavQAhWr6YMKHQsHDbUQ6AEIHZAD#v=onepage&q=adamowicz%20elza%20(1998).%20surrealist%20collage%20in%20text%20and%20image%20dissecting%20the%20exquisite%20corpse&f=false) (2016-03-10).

Agamben, G. (1999). Aby Warburg and the Nameless Science. In *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford, California: Stanford University Press. Disponível em <https://edsonbomfimbahia.files.wordpress.com/2009/05/giorgio-agamben-potentialities.pdf> (2016-03-4).

Albera, F. (2009). Recensão Crítica «Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1* ». Disponível em <http://1895.revues.org/4028> (2014-08-05).

Amer, G. Gada Amer, *Homepage*. Disponível em www.ghadaamer.com/ (2016-09-11).

Appadurai, A.: Forum D'Avignon 2010, Culture, Economy, Society. In this video from LABKULTUR.tv anthropologist Arjun Appadurai explains how social uncertainty between reformers and speculators can only be overcome by culture, considering the role of artists as lateral thinkers and creative heads of society. Disponível em <http://www.globalimaginarydia.org/?cat=6> (2013-09-11) e em <https://www.youtube.com/watch?v=YLn7MLy7zPY> (2016-09-01).

Arman, *assemblages/acumulações*. Disponível em http://www.armanstudio.com/arman-new_accumulations_of_collections-3-50-eng.html (2012-06-20) e http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=220 (2012-06-20).

Bolhetim DADA, 6 de fevereiro de 1920, pp. 1-3. Disponível em http://monoskop.org/File:Dada_6_Feb_1920.jpg (2016-01-10).

Boucher, M. (2014). *Art or Craft? Hannah Höch's Collages Embraced the Conflict Between Art and Craft, Dada and Commercialism*. Disponível em <https://www.artsy.net/article/madeleineb-art-or-craft-hannah-hochs-collages-embraced> (2015-09-02).

Boulbès, C. (2002). “*L’hybridation culturelle, une autre histoire de l’art?*” *Questions posées à Jean-Hubert Martin, par Carole Boulbès*. In *Rue Descartes*, editado por Collège International de Philosophie, 2002/3 n°37, pp. 104-110. DOI: 10.3917/rdes.037.0104. Disponível em <http://www.cairn.inf/revue-rue-descartes-2002-3-page-104.htm>(2016-04-02).

Boulbès, C. (2002a). “*Le palais de Tokyo, hybridation et mondialisation*” *Questions posées à Jean-Hubert Martin, par Carole Boulbès*. In *Rue Descartes*, editado por Collège International de Philosophie, 2002/3 n° 37, pp. 98-103. DOI: 10.3917/rdes.037.0098. Disponível em <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2002-3-page-98.htm> (2016-05-03).

Brenson, M. (1984). Gallery view; discovering the heart of modernism. In *The New York Times*, 28 de outubro de 1984. Disponível em <http://www.nytimes.com/1984/10/28/arts/gallery-view-discovering-the-heart-of-modernism.html?pagewanted=all> (2016-03-09).

Bright, A. (2005). *Shirazeh Houshiary, Veil*. Disponível em <http://www.tate.org.uk/art/artworks/houshiary-veil-t07776/text-summary> (2016-07-30).

Cadena, M. (2005). Are Mestizos Hybrids? The Conceptual Politics of AndeanIdentities. In *Journal of Latin American Studies* 37 (2005), pp. 259-284. Cambridge: Cambridge University Press. Disponível em <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-latin-american-studies/article/are->

mestizos-hybrids-the-conceptual-politics-of-andean-identities/427F65C6A72103CB1F472F1DC3A08243 (2013-05-13).

Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus © Cambridge University Press. Disponível em <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/interstitial> (2016-08-10).

Canclini, N. G. (2009). Refazendo passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo. In *Arte & Ensaios 18*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais- EBA, UFRJ, ano XVI, nº 18, 2009, pp. 156-165. Disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae18_nestor_canclini.pdf (2013 -09-13).

Caronia, A., Pireddu, M., Tursi, A. (2007). *A filosofia do pós-humano: novas fronteiras do sujeito*. Publicado no jornal *Liberazione*, Roma, 21 de abril de 2007. Tradução de Eliete S. Pereira e revisão de Julliana Cutolo. Disponível em <http://www.atopos-usp.org/?p=69> (2013-03-17).

Casanegra, M. (s.d.). *Comentário sobre* Introducción a la esperanza Disponível em <http://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7849> (2015-08-25).

Causen, B. (2008), *Andrea Geyer, Notes on Spiral Lands Chapter 2*. Disponível em http://www.andreageyer.info/texts/FINAL_Clausen_Spiral2.pdf (2013-04-11).

Cognet, M. (2003). Recensão crítica da obra Laplantine, F. Nouss, A. (2001), *Métissages: de Arcimboldo à Zombi*. In *Anthropologie et Sociétés*. Paris: Editions Jean-Jacques Pauvert, vol. 27, nº 3, 2003, pp. 192-193. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/007935ar> (2013-05-08).

Cordeiro, C. (2016). O esbater de fronteiras na obra pictórica de Barry Reigate/The blurring borders in the work of Barry Reigate. In Saldanha, A. Trigo, C., Pardinãs, M. J. A., Eça, T. T. (ed.). *Risks and Opportunities for Visual Arts Education in Europe*,

Riscos e Oportunidades para a Educação das Artes Visuais na Europa. Publisher: APECV. Disponível em <http://www.insea.org/docs/inseapublications/proceedings/proceedingsInSEAEuropeancogressLisbon2015.pdf> e [https://arteducation15.wordpress.com/2016/01/20/proceedings/\(2016-09-09\)](https://arteducation15.wordpress.com/2016/01/20/proceedings/(2016-09-09)).

Cumming, L. (2014) *Hannah Höch review*. Disponível em [http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/13/hannah-hoch-whitechapel-review\(2015-09-02\)](http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/13/hannah-hoch-whitechapel-review(2015-09-02)).

Darbyshire, H. L. (2014). *Sigmar Polke Exhibition* - Tate Modern. 22 de outubro de 2014. Disponível em <http://hayleydarbyshirefineart.myblog.arts.ac.uk/2014/10/22/sigmar-polke-exhibition-tate-modern/> (2016-08-10).

Dawson, J. (2014). Polke Dots: German Master Sigmar Polke comes to MoMA. In *Art in America*, 18 de abril de 2014. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/previews/polke-dots-german-master-sigmar-polke-comes-to-moma/> (2016-08-12).

Dictionnaire de la Peinture. *Rudolf Schlichter*. Enciclopédia Larrousse. Disponível em <http://www.larousse.fr/encyclopedia/peinture/Schlichter/154313> (2016-03-10).

Duplaix, S. (dir.) (2007). *Rearrangeable Panels, 1957-1959*. In *Catálogo Collection Art Contemporain - La collection du Centre Pompidou*, Musée National d'Art Moderne. Paris: Centre Pompidou. Disponível em http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action;jsessionid=80B678EA331388187925E1F9FC051EA2?param.id=FR_R-44786bc05dcaf (2013-02-03).

Einstein, C. (1912). *Bebuquin o los diletantes del milagro* (excerto). Disponível em <https://materializacion.wordpress.com/2013/04/16/el-adios-a-la-simetria-2/> (2016-03-15).

Ernst, M. (1936). Au-delà de la peinture. In *Cahiers d'Art*, número especial (1936). ou em *Écritures*, coleção "Le Point du Jour", Gallimard, 1970. Disponível em <http://litteraturedepartout.hautetfort.com/archive/2012/03/23/max-ernst-au-dela-de-la-peinture-1936.html> (2015-09-02).

Estate of Hannah Hoch (1889-1978). Berlinish Galerie, Museum of Modern Art, Berlim. In *Archives Dada – Hannah Höch*, disponível em <http://archives-dada.tumblr.com/tagged/hannah+hoch/page/3> (2015-08-31).

Etiembre, Y. (26-03-2008). *L'homme pour qui dieu etait un carre blanc. Carl Einstein: le cubism et l'art negre* (2). Disponível em http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/carl_einstein/ (2016-01-20).

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. *Homepage*. Secção de Pintura, CIEBA. Disponível em <http://www.belasartes.ulisboa.pt/investigacao/cieba/> (2015-10-20).

Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. *Homepage*. Projeto Bases Conceptuais da Investigação em Pintura (2014-2019) Disponível em <http://www.i2ads.org/nad/project/bases-conceptuais-da-investigacao-em-pintura/> (2015-10-20). Disponível em <http://projectobcip.wix.com/fbaup> (2015-10-20).

Figuras Mitológicas Híbridas. Disponível em <http://www.myspace.com/nephilimkiller2/photos/6830744#%7B%22ImageId%22%3A6830123%7D> (2012 -05-05)

Fleckner, U. (2005). The Real Demolished by Trenchant Objectivity: Carl Einstein and the Critical World View of Dada and “Verism”. In Dickerman, L., Witkovsky, M.S. (ed.) *The Dada Seminars*. Washington, DC: Center for Advanced Study in the Visual Arts, pp. 57-82. Disponível em <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015061009109> (20-03-2016)

Fuchs, R. (2010). *Minimal Baroque and Hymns*. Disponível em <http://www.damienhirst.com/texts?p=1> (2013-03-15).

Geyer, A. *Homepage*. Disponível em http://www.andreageyer.info/projects/spiral_lands/spiral_lands_2/SpiralLands2.htm (2013-04-11).

Goldsmiths College, Londres. *Home page*. Disponível em <http://www.gold.ac.uk/ug/ba-fine-art/> (2013-03-03).

Grabner, M. (1977). Hannah Höch. In *Frieze Magazin*, nº 33, março-abril, 1997. Disponível em http://www.frieze.com/issue/review/hannah_hoech/ (2015-09-02).

Guerreiro, A. (2012). Seminário *Aby Warburg-Imagem, Memória e Cultura*. Disponível em http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro_7_dia.html (2016-04-30).

Guéhenneux, L. (2000). *L'exotisme n'est pas plus ce qu'il était. Entretien avec Jean-Hubert Martin*. Disponível em <http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/l-exotisme-n-est-plus-ce-qu-il,1988> (2016-04-05).

Halloran, J. (2015). *Polke ou polka: the answers*. 8 de janeiro de 2015. Disponível em <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/polke-polka-answers> (2016-08-10).

Haxthausen, C. (1999). *Hamburg, Sigmar Polke*. Exposição *Sigmar Polke: works on paper, 1963-74* no Kunsthalle, Hamburgo, de 16 julho -17 outubro, 1999. Disponível em https://www.academia.edu/6436832/Review_Sigmar_Polke_Works_on_Paper_1963-74_MoMA_New_York_and_Kunsthalle_Hamburg (2016-08-10).

Haxthausen C., comunicação pessoal em [www. academia.edu](http://www.academia.edu) a 12 de agosto de 2016.

Disponível em <https://www.academia.edu/Messages/3496603>. (2016-08-10).

Heisher, J. (2010). Pick and Mix, what is super-hybridity? In *Frieze Magazine*, 133, setembro 2010. Disponível em <https://frieze.com/article/pick-mix> (2016-03-02).

Höch, H. (1918). *Embroidery and Lace*. Disponível em <https://www.artsy.net/article/madeleineb-art-or-craft-hannah-hochs-collages-embraced> (2015-09-02).

Hirst, Damien. *Home page*. Expanded from Small Red Wheel. Disponível em <http://www.damienhirst.com/expanded-from-small-red-wheel> (2013-03-05).

Hirst, Damien. *Home page*. Medecine Cabinets. Disponível em <http://www.damienhirst.com/texts1/series/medicine-cabinets> (2013-03-05).

Hybris. In *Infopédia*. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$hybris](http://www.infopedia.pt/$hybris) (2012-07-03).

Kerchache, J. (1990). Manifesto: *Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux... La huitième section du Grand Louvre*. Disponível em http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB_DP_Pavillon_.pdf (2016-05-03).

Lavin, M. (1996). From an Ethnographic Museum, Hannah Höch and Maud Lavin in *Grand Street*, n. 58, Disguises (outono, 1996), pp. 120-128. Publicação de Jean Stein. URL: <http://www.jstor.org/stable/25008096> (2016-08-05).

Leite, I. F. (s.d.). *Criação, Hýbris e Transgressão na Mitologia Heroica*. Disponível em <http://www.ijpr.org.br/doc/monografias/Trabalho%20de%20Isabela%20Fernandes%20Criação,%20Hýbris%20e%20Transgressão%20na%20Mitologia%20Heróica.pdf>. (2016-08-02).

Lellouche, A. (2009). Andrea Geyer, *Spiral Lands/Chapter 2 (2008)*. In *Drifting Histories*, Center for Curatorial Studies, Bard College Galleries, Nova Iorque. Disponível em <http://www.bard.edu/ccs/exhibitions/drifting-histories/> (2013-04-11).

Lisson Gallery, Londres. *Home page*. Shirazeh Houshiary. Disponível em <http://www.lissongallery.com/artists/shirazeh-houshiary> (2016-07-30).

Louvre, Paris. *Home page*. Pavillon des Sessions no Palácio do Louvre: *An understated exhibition design*. Disponível em <http://www.louvre.fr/en/departments/pavillon-des-sessions> (2016-05-03).

Luyken, G. (2004). *Hannah Höch. Album*. Berlim: Hatje Cantz Verlag. Disponível em <http://jacindarussellart.blogspot.pt/2011/05/hannah-hochs-album.html> (2015-09-06).

Mills, A., Durepos, G., Wiebe, E. (ed.) (2010). Primitivism. In *Encyclopedia of Case Study Research*. Califórnia: Sage Publications Inc., 2010, vol. 2, pp. 727-729. Disponível em <https://ia801704.us.archive.org/33/items/2.encyclopediaOfCaseStudyResearch/2.encyclopediaOfCaseStudyResearch.pdf> (2012-11-09).

Miranda, J. B. (s. d.). Arcaico. In *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*. Disponível em <http://www.arteco.co.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemCultura&Menu2=Autores&Slide=163> (2012-12-12).

Miranda, J.B. (s. d.). Primitivismo. In *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*. Disponível em <http://www.arteco.co.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemCultura&Menu2=Autores&Slide=163> (2012-12-12).

Molinet, E. (2013). La problématique de l'hybride dans l'art actuel, une identité complexe. In *Le Portique*, pp. 1-13. Disponível em <http://leportique.revues.org/2647> (2015-08-07).

Morgan, A. B. (2000). From Form to Formlessness: A Conversation with Shirazeh Houshiary'. In *Sculpture*, vol.19, n.º 6, julho-agosto 2000, pp.24-29. Disponível em <http://www.tate.org.uk/art/artworks/houshiary-veil-t07776/text-summary> (2016-07-30).

Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque. *Homepage*. Assemblage. Disponível em http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10057&texttype=2 (2013-03-10).

Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque. *Homepage*. Matisse: Radical Invention 1913-1917, 2010. Disponível em <http://www.themasterpiececards.com/famous-paintings-reviewed/bid/47726/More-Matisse-Paintings> (2016-08-10). Disponível em <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/968?locale=pt> (2016-08-10).

Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque. *Homepage*. Without Boundary: Seventeen Ways of Looking. Disponível em <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/83?locale=en> (2016-07-31).

Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque. *Homepage*. Dadaglobe Reconstructed, junho-setembro, 2016. Disponível em http://press.moma.org/wp-content/files_mf/4_dadaglobereconstructed_finalchecklist.pdf (2016-10-20).

Myers, F. (2001). Introduction to Part One: Around and About Modernity: Some Comments on Themes of Primitivism and Modernism. In Jessup, L. (ed.) (2001), *Antimodernism and artist experience: policing the boundaries of modernity*. Toronto: University of Toronto Press, p.13. Disponível em [https://books.google.co.uk/books?hl=pt-BR&lr=&id=81bt2ujVwnwC&oi=fnd&pg=PR11&dq=Jessup,+L.+\(ed.\)+\(2001\),+Anti+modernism+and+artist+experience:+policing+the+boundaries+of+modernity.+T&ots=4](https://books.google.co.uk/books?hl=pt-BR&lr=&id=81bt2ujVwnwC&oi=fnd&pg=PR11&dq=Jessup,+L.+(ed.)+(2001),+Anti+modernism+and+artist+experience:+policing+the+boundaries+of+modernity.+T&ots=4)

Dd5Y_KKOU&sig=s80chVlwP9QE8fwzfB4uSvG2Z00#v=onepage&q&f=false (2012-06-12)

Neshat, S. (s.d.). Artist Statement. In Walters, S. D. (ed.), *Signs: Journal of Woman in Culture in Society*. Chicago: University of Chicago Press. Disponível em <http://signsjournal.org/shirin-neshat/> (2016-09-08).

Noé, L. F. (1988). *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Disponível em <http://luisfelipenoe.com/> (2015-08-25).

Ouvrir le cinema. *Home page*.14-Montage. Dysposer. Disponível em www.ouvrirlecinema.org/pages/reperes/prisnot/.../memoire3.html (2015-04-02).

Pereira, P. (s. d.). Arte Primitiva e Primitivismo In *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*. Disponível em <http://www.artecoa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Slide=169&Filtro=169&Menu2=OrigensDaArte> (2012-12-12).

Pan, D. (2001). *Primitive renaissance: rethinking german expressionism*. Londres: University of Nebraska Press. Disponível em https://books.google.pt/books?id=zxOMrylGLdUC&pg=PP8&lpg=PP8&dq=Primitive+Renaissance:+Rethinking+German+Expressionism+Por+David+Pan&source=bl&ots=w5xDwwQ2P&sig=wKVKufoNxz0he7N_Ck-AfvpIXmg&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjux-2B06_QAhXI7xQKHWY-Bv8Q6AEIHzAD#v=onepage&q=Primitive%20Renaissance%3A%20Rethinking%20German%20Expressionism%20Por%20David%20Pan&f=false (2016-03-10).

Projeto inSITE archives ca. 1992-2006. *Homepage*. Disponível em <http://libraries.ucsd.edu/speccoll/testing/html/mss0707.html> (2013-09-25).

Pugliese, V. (2011). A História da Arte como montagem de tempos anacrônicos. In *Caderno de Resumos & Anais do 5º Seminário Nacional de História da Historiografia:*

biografia & história intelectual. Ouro Preto: EdUFOP. Disponível em <http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2011/paper/viewFile/785/586> (2014-07-07).

Roberts, A. (s. d.). Against Nature: The hybrid forms of modern sculpture. In *Aesthetica Magazine* Disponível em <http://www.aestheticamagazine.com/against-nature/> (2016-01-16).

Robinson, A. (2011). *An A-Z of theory Arjun Appadurai*. Disponível em <http://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-appadurai/> (2013-09-11).

Romero, P. (2007). *Un Conocimiento por el Montaje*. Disponível em <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141> (2015-04-02).

Rossi, E. G. (2014). *Antoni Muntadas. Entre/Between*. Disponível em <http://www.arshake.com/en/antoni-muntadas-entrebetween/> (2016-07-01)

Russell, J. (2011). Something Between Want and Desire (blog). *Hannah Höch, "Album"*. Disponível em <http://jacindarussellart.blogspot.pt/2011/05/hannah-hochs-album.html>, pp. 1 – 11 (2016-09-21).

Rutherford, J. (1990). O terceiro espaço, uma entrevista com Homi Bhabha, tradução de Regina Helena Froes/Leonardo Froes. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Distrito Federal, nº 24, 1996, pp. 35-41. Brasil: Ministério da Cultura. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/39923610/BHABHA-Homi-O-Terceiro-Espaco-Entrevista-a-Jonathan-Rutherford-Revista-do-Patrimonio-Historico-e-Artistico-Nacional-No-24-35-41-1996> (2014-03-10).

Saatchi Gallery, Londres. *Homepage*. Arif Ozakca, exhibited at the Saatchi Gallery. Disponível em http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/arif_ozakca_resources.htm (2016-09-02).

Saatchi Gallery, Londres. *Homepage*. Barry Reigate, exhibited at the Saatchi Gallery, Saatchi Gallery. Disponível em http://www.saatchigallery.com/artists/barry_reigate.htm?section_name=new_britannia(2015-03-10).

Santaella, L. (2007). *Pós-humano, porquê?* Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13607/15425> (2013-03-15).

Schoennenbeck, S. (2009). América monstruosa y la novela monstruosa de José Donoso. In *Revista Laboratorio*, nº 1, 2009. Chile: Universidad Diego Portales. Disponível em <http://www.revistalaboratorio.cl/2009/12/america-monstruosa-y-la-novela-monstruosa-de-jose-donoso>(2012-05-12).

Serota, N. (2012). *Nicholas Serota Interviews Damien Hirst*, 14 de julho de 2011. Disponível em <http://www.damienhirst.com/expanded-from-small-red-wheel> (2013-03-05).

Sikander, S. (2014) Message from *Shahzia Sikander*. Lahore Literary Festival, 2014 (Fev 21-23). Disponível em <http://www.lahorelitfest.com/message-from-shahzia-sikander/> (2016-09-23).

Sikander, S. (s.d.) *Perilous Order*. Disponível em <http://www.art21.org/images/shahzia-sikander/perilous-order-1994-1997> (2014-04-02).

Sikander, S. (2008). *Interstitial (imagens)*. Disponível em <http://www.art-magazin.de/kunst/8150-rtkl-shahzia-sikander-daad-galerie-berlin-individuen-der-anonymitaet> (2016-08-20).

Sigmar Polke, *Untitled (Quetta, Pakistan)*, 1974-1978. Disponível em <http://shop.tate.org.uk/alibis-sigmar-polke-19632010/polke-untitled-quetta-pakistan-custom-print/inv/sigpol007> (2016-08-02).

Sousa, R. (2012). Algumas expressões da hybris em dispersão, de Mário de Sá-Carneiro. In *Navegações*, v. 5, nº 1, pp. 62-67, janeiro-junho. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/11074/7599> (2012-05-05).

Soutif, D. (Coord.) (2005). *L'Art du XXe siècle 1939-2002: de l'art moderne à l'art contemporain*. Paris: Citadelles & Mazenod, pp. 459-478, (L'Art et les grandes civilisations). Disponível em www.magiciensdelaterre.fr (2012-02-22).

Tate Britain, Londres. *Homepage*. Pre-Raphaelites: victorian avant-garde, setembro 2012-janeiro 2013. Disponível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/pre-raphaelites-victorian-avant-garde> (2016-02-01).

Tate Modern, Londres. *Homepage*. Alibis: Sigmar Polke 1963-2010. Disponível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/alibis-sigmar-polke-1963-2010> (2011-08-25).

Tate Modern, Londres. *Homepage*. Sigmar Polke 1941-2010. Artist biography. Disponível em <http://www.tate.org.uk/art/artists/sigmar-polke-2213> (2016-08-12).

Tate Modern, Londres. *Homepage*. Sigmar Polke: History of Everything, 2003-2004. Disponível em www.tate.org.uk/modern/exhibitions/polke/putti.htm (2011-08-25). Disponível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/sigmar-polke-history-everything/sigmar-polke-history-everything-0-0> (2016-08-02).

Tate Modern, Londres. *Homepage*. Sigmar Polke: History of Everything. Disponível em www.tate.org.uk/modern/exhibitions/polke/putti.htm (2011-08-25).

The Free Dictionary by Farlex. *Numina*. Disponível em <http://www.thefreedictionary.com/numina> (2015-04-09).

The Museum of Contemporary Art. *Homepage*. Robert Rauschenberg, *Combines*. Disponível em <http://www.moca-la.com/pc/viewArtWork.php?id=59> (2013-01-28).

Tomkins, C., (1965). *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*. Disponível em http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/rauschenberg_combines/rrc_03.htm (2013-01-28).

Urban Dictionary. *Seedy, Juju, Schmaltz*. Disponível em <http://www.urbandictionary.com>. (2015-04-09).

Varela, M. D. M. (2010). Critical analysis on the communicative process between children's magical realism literature and animation movies: conceptual primitivism aesthetic context for the referential problems on children's texts. In Gonçalves, A., Rabot, J.-M. (ed.). *Modernidade e Pós-Modernidade*, Revista Comunicação e Sociedade, vol. 18, 2010, pp. 117-132. Edição do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Disponível em https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/29825/1/Revista_Comunicacao_e_Sociedade_18.pdf (2013-04-11).

Vinci. L., *Tratado de Pintura*. Disponível em <http://www.universalleonardo.org/essays.php?id=575> (2012 -06-05).

Zaya, O. (1996). "Q+A: Shirin Neshat". Gladstone Gallery. *Creative Camera*, outubro-novembro, 1996. Disponível em http://gladstonegallery.com/sites/default/files/CreativeCamera_96.pdf (2016-09-10).

Zaya, O. (1999). Shirin Neshat. Gladstone Gallery. *Interview*, setembro 1999. Disponível em http://gladstonegallery.com/sites/default/files/Interview_99.pdf. (2016-09-10).

Wenke, M. (2010). *Aspects of Inner Emigration in Hannah Höch 1933 – 1945*, M.A.S. 2010, Universidade de Cambridge. Disponível em <http://d-nb.info/1024851672/34> (2015-09-02).

Wolff, R. (2013). *Cut and Paste Culture: the new collage*. Disponível em <http://www.artnews.com/2013/12/12/the-new-collage/> (2016-11-12).

Índice de figuras

Figura 1. Gustave Moreau, <i>Noite</i> , c. 1880. Aguarela e guache, 26,4x20,9 cm. Pushkin Museum, Moscovo.	17
Figura 2. Exposição <i>Against Nature: The hybrid forms of modern sculpture</i> , 2008. Foto: Dave Morgan.	18
Figura 3. Giotto Di Bondone, <i>O Último Julgamento</i> (detalhe), 1306. Fresco. Capella Scrovegni (Capela Arena), Pádua.....	23
Figura 4. Friedrich Overbeck, <i>Retrato de Franz Pforr</i> , c.1810. Óleo sobre tela, 62x47 cm.	24
Figura 5. Franz Pforr, <i>Sulamite e Maria</i> , 1810-1811. Óleo sobre madeira, 34x32 cm. .	24
Figura 6. Everett Millais, <i>Ferdinand atraído por Ariel</i> , 1849-50. Óleo sobre tela, 64x50,8 cm.	27
Figura 7. Carl Einstein (1885-1940).....	29
Figura 8. Capa do Boletim DADA, 6 de fevereiro de 1920.	45
Figura 9.Boletim DADA, 6 de fevereiro de 1920, p.3.	45
Figura 10. Boletim DADA, 6 de fevereiro de 1920 (ampliação da parte superior da p.3).	45
Figura 11. George Grosz, John Heartfield, <i>Corrected Picasso, The Happy Life (dedicated to Dr Karl Einstein)</i> , 1920. Reprodução da fotomontagem desaparecida que consta no catálogo da exposição <i>Dada Fair</i> , Nova Iorque.....	49
Figura 12. Rudolf Schlichter, <i>Phänomen-Werke</i> , 1920. Colagem, 61,7x46,4 cm.	51
Figura 13. Aby Warburg (1866-1929).....	56
Figura 14. Sala da Oceânia, <i>Musée d’Ethnographie, Palais do Trocadéro</i> , Paris, 1895. Panóplia de armas e modelos representando habitantes da NovaCaledónia ou Novas-Hébridas, atual Vanuadu.	61
Figura 15. Capa dos dois volumes do catálogo da exposição “ <i>Primitivism” in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern</i> , Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova Iorque, 1984.	63
Figura 16. Instalação de Huang Yongping e capa do catálogo da exposição <i>Magiciens de la Terre</i> , Centre George Pompidou, Paris, 1989.	65
Figura 17. Picasso no seu estúdio no <i>Bateau-Lavoir</i> , Paris, 1908.....	67
Figura 18. Coleção de Picasso de arte de África e da Oceânia.	67

Figura 19. Pablo Picasso, <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , 1907. Óleo sobre tela, 244x234 cm.	69
Figura 20. Paul Gauguin, <i>La Vision Après le Sermon. La Lutte de Jacob avec l'Ange</i> , 1888/9. Óleo sobre tela, 73x92 cm.	71
Figura 21. Henri Matisse, <i>Bathers by a River</i> , 1909-17. Óleo sobre tela 392x260 cm..	73
Figura 22. Henri Matisse, <i>Portrait of Yvonne Landsberg</i> , 1914. Óleo sobre tela, 147,3x97,5 cm.	73
Figura 23. Kimsooja, <i>Bottari</i> , 2000. Instalação na exposição <i>Partage d'Exotismes</i> , 5ª Bienal de Lyon, 2000. Coberturas de cama, em seda, de várias dimensões.	76
Figura 24. Farid Belkahia, <i>Main: la main chiffrée</i> , 1980, <i>Main: hommage à S</i> , 1980. Exposição <i>Partage d'Exotismes</i> , 5ª Bienal de Lyon, 2000.	77
Figura 25. Estúdio de André Derain, Paris, c. 1912-13. Bronzes do Bénin e esculturas <i>fang</i> do Gabão.....	78
Figura 26. André Derain, <i>Banhistas</i> , 1907. Óleo sobre tela, 195x132 cm.	79
Figura 27. Amadeu de Sousa Cardoso, <i>Canção Popular, a Russa e o Fígaro</i> , c. 1916. Óleo sobre tela, 80x60 cm.	85
Figura 28. Eduardo Viana, <i>Composição</i> , 1947. Óleo sobre tela, 100x80 cm.....	86
Figura 29. Joaquim Rodrigo, <i>Kultur</i> - 1962, 1962. Têmpera sobre tela, 73x92 cm.....	88
Figura 30. Paula Rego, <i>Mulher Cão</i> , 1994. Pastel sobre tela, 160x120 cm.	92
Figura 31. Beatriz Milhares, <i>O Selvagem</i> , 1999. Acrílico sobre tela, 240x189cm.	106
Figura 32. Fabian Marcaccio, <i>Time-Paintants: Image Addiction Paintant</i> , 1999. Tinta <i>encad GO</i> sobre tela com silicone, tinta de óleo, acrílico e resinas <i>poly-optic</i> fundidas. Instalação com 3420x250 cm na Galeria Gorney, Bravin + Lee, Nova Iorque.....	106
Figura 33. Anish Kapoor, <i>Marsyas</i> , 2002. Instalação composta por três aros de aço unidos por uma membrana de PVC. Tate Modern, Londres.	107
Figura 34. Rachel Whiteread, <i>Embankment</i> , 2005. Instalação utilizando formas em polietileno translúcido. Tate Modern, Londres.	107
Figura 35. Hannah Höch, <i>Die Braut oder Pandora (A Noiva ou Pandora)</i> , 1927. Óleo sobre tela, 114x66cm.....	130
Figura 36. Hannah Höch, <i>Sem Título</i> , 1920. Fotomontagem, (s. dim.). Archives Dada.	130

Figura 37. Hannah Hoch, <i>Roma</i> , 1925. Óleo sobre tela, 106x90cm.	131
Figura 38. Hannah Höch, <i>Die Journalisten (Os Jornalistas)</i> , 1925. Óleo sobre tela, 101x86 cm.	132
Figura 39. Hannah Höch, <i>Imaginäre Brücke, Zwei Köpfe (Ponte Imaginária, Duas cabeças)</i> , 1926. Óleo sobre tela, 72,5x65,5cm.	133
Figura 40. Hannah Höch, <i>Meine Haussprüche (Os Meus Temas Caseiros)</i> , 1922. Fotomontagem e colagem com tinta, branco de zinco, grafite, lápis de cera, lápis de cor sobre madeira, 41,3x32 c.....	137
Figura 41. Hannah Höch, <i>Album</i> , 1933 (a coleção de imagens de Hannah Höch: 114 páginas que contêm mais de 400 ilustrações fotográficas de periódicos).	137
Figura 42. Hannah Höch, <i>Album</i> , 1933 (coleção de imagens de Hannah Höch: 114 páginas que contêm mais de 400 ilustrações fotográficas de periódicos).	138
Figura 43. Hanna Höch, <i>Album</i> , 1933, ed. Hatje Cantz Publishers, Ostfildern.	138
Figura 44. Edward Kienholdz, <i>The Portabel War Memorial</i> , 1968. <i>Assemblage</i> , 975,4x289,6x243,8 cm.	141
Figura 45. Robert Rauschenberg, <i>Untitel (Man with the White Shoes)</i> , c. 1954. Óleo, lápis, carvão, papel, tela, tecido, jornal, fotografias, madeira, vidro, espelho, estanho, cortiça, sapato pintado, erva seca, sobre uma estrutura de madeira, 219,3x93,9x66,6 cm.	144
Figura 46. Robert Rauschenberg, <i>Freestanding combine Minutiae</i> , 1954. Óleo, papel, tecido, jornal, madeira, metal, plástico com espelho, fio numa estrutura de madeira. 214,6x205,7x7,4 cm	144
Figura 47. Robert Rauschenberg, <i>Painting Bed</i> , 1955. Óleo, lápis, almofada, <i>quilt</i> , lençol num suporte de madeira, 191,1x80x20,3 cm.....	144
Figura 48. Robert Rauschenberg, <i>Charlene. Combine Painting</i> , 1954. Óleo, carvão, papel, tecido, jornal, madeira, plástico, espelho e metal sobre quatro placas de homasote colocadas sobre madeira, com luz elétrica, 321x225x11,5 cm.	145
Figura 49. Robert Rauschenberg, <i>Canyon. Combine painting</i> , 1959. Óleo, lápis, papel, tecido, metal, cartão, papel impresso, reproduções impressas, madeira, tubo pintado, espelho em tela com águia, fio e almofada, 177,8x66,6x60,9 cm.....	147
Figura 50. Robert Rauschenberg, <i>Monogram. Freestanding Combine</i> , 1955-59. Vários materiais, 163,8x106,6x106,6 cm.....	147

Figura 51. Allan Kaprow, <i>Rearrangeable Panels</i> , 1957-59. Madeira, espelho, pintura, folhas de carvalho, alumínio, tecido, betume, lâmpadas elétricas, 243x150x149 cm.	149
Figura 52. Allan Kaprow, <i>Rearrangeable Panels, Wall</i> , 1957-59.	150
Figura 53. Allan Kaprow, <i>Rearrangeable Panels 2</i> , 1957-59, reinterpretados pelo artista, em 1994.	150
Figura 54. Allan Kaprow, <i>Penny Arcade</i> , 1956. <i>Assemblage</i> com luz e som, 243,8x182x60,9 cm. Obra destruída.....	152
Figura 55. Allan Kaprow, <i>Baby</i> , 1957. Cartão, folha de alumínio, papel rasgado, partes da sua própria pintura, partes de texto e imagens, 282x306x17 cm.....	152
Figura 56. Allan Kaprow, <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 1959. Duas das três salas da instalação/ <i>envolvimento</i> na Reuben Gallery, Nova Iorque. Vista esquerda e direita.	153
Figura 57. Barnett Newman, <i>Vir Heroicus Sublimis</i> , 1950-51. Óleo sobre tela, 541,7x242,2 cm.	157
Figura 58. Damien Hirst, <i>Expanded from Small Red Wheel</i> , 1983-1985. Madeira pintada, metal, tecido, plástico e cola, 40,6x25,4 cm.....	160
Figura 59. Damien Hirst, <i>Lancet</i> , 1983- 1985. Madeira, metal, couro, papel, plástico, lã, tinta, pregos e cola, 30,5x39,4 cm.	160
Figura 60. Damien Hirst, <i>Holding Hands</i> , 1984. Madeira, vidro, tecido, papel, lâmina de serrote, maxilar de ovelha, pregos, tinta e cola, 45,7x45,7 cm.....	160
Figura 61. Damien Hirst, <i>Fun-DHS</i> , 2008-2010. Técnica mista, seringa, comprimidos de paracetamol, borboletas e sangue de polyuethane, sobre tela, 26,5x15cm.....	163
Figura 62. Damien Hirst, <i>Happy</i> , 2008. Técnica mista, seringas, tinta plástica, resina, borboletas e comprimidos sobre tela, 30,48x26,67x7,1 cm.	163
Figura 63. Damien Hirst, <i>Fun</i> , 2008. Óleo e colagem sobre tela, 25,5x14x3,5 cm.	163
Figura 64. Damien Hirst, <i>The Anatomy of an Angel</i> , 2008. Mármore, 187x98x78,5 cm.	165
Figura 65. Damien Hirst, <i>The Anatomy of an Angel</i> (pormenores), 2008. Um híbrido em mármore branco de Carrara.	165
Figura 66. Alfred Boucher (1850-1934), <i>L'Hirondelle (Blessé)</i> , 1920. Mármore branco, alt: 80 cm.	165

Figura 67. Damien Hirst, <i>Saint Bartholomew, Exquisite Pain</i> , 2006. Bronze, 250x110x95 cm.	166
Figura 68. Damien Hirst, 2009, <i>Kate Moss Anatomy</i> . Revista <i>Tar</i> , primavera/verão, 2009.	168
Figura 69. James Cameron, 1984, <i>O Exterminador Implacável</i> com Arnold Schwarzenegger.	168
Figura 70. Antoni Muntadas, <i>Proyecto</i> , 2007. Nove impressões digitais sobre papel. Exposição <i>Entre/Between</i> , Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011- 2012.	174
Figura 71. Luís Felipe Noé, <i>Introducción a la Esperanza</i> , 1963. Óleo sobre tela, 214x201 cm.	175
Figura 72. Alfredo Jaar, <i>One Million Finnish Passports (Um Milhão de Passaportes Finlandeses)</i> , 1995. Réplicas de passaportes protegidos por placa de vidro, 800x800x80 cm.	177
Figura 73. Cartaz da exposição <i>Alibis: Sigmar Polke 1963-2010</i> . MoMA e Tate Modern, 2014-2015.	182
Figura 74. Sigmar Polke, <i>Untitled (Quetta, Pakistan)</i> , 1974-1978. Fotografia a preto e branco sobre gelatina de prata com aplicação de cor, 86x57 cm.	183
Figura 75. Sigmar Polke, <i>Hannibal and his Armoured Elephants</i> , 1982. Laca sobre tela, 260x200 cm. Reproduções alteradas: a da esquerda muito clara, a da direita mais escura, mas de melhor leitura.	184
Figura 76. Sigmar Polke, <i>Negro Sculpture (Negerplastik)</i> , 1968. <i>Dispersion paint</i> , fita cola médica <i>Leukoplast</i> sobre tecido estampado, 130x110 cm.	185
Figura 77. Sigmar Polke, <i>Die Lebenden stinken und die Toten sind nicht anwesend (The living stink and the Dead Are Not Present</i> ou <i>O mau cheiro vivo e a morte não se encontram presentes</i>), 1983. Acrílico sobre tecido, 380x280cm.	186
Figura 78. Sigmar Polke, <i>Nova Guiné</i> , 1976. Guache, bronze dourado e acrílico sobre papel colocado em tela, 295x207 cm.	188
Figura 79. Sigmar Polke, <i>Rasterzeichnung (Raster drawing) (Desenho pixelizado)</i> (<i>Retrato de Lee Harvey Oswald</i>), 1963. Tinta para poster, lápis e carimbo sobre papel, 94,8x69,8 cm.	190

Figura 80. Roy Lichtenstein, <i>Whaam!</i> , 1963. Acrílico e óleo sobre tela, 406,4x172,7 cm (pormenor do fundo).....	191
Figura 81. Damien Hirst, <i>5-Fluorotryptamine</i> , 2007. Tinta para madeira sobre tela, 292,3x170,2 cm.	192
Figura 82. Yayoi Kusama, <i>I Pray with all of my Love for Tulips</i> , 2012. Foto: Samuel Mark Thompson.	193
Figura 83. Bridget Riley, <i>Hesitate</i> , 1964. Óleo sobre tela, 112,4x106,7 cm.....	194
Figura 84. John Baldessari, <i>Cutting Ribbon, Man in Wheelchair</i> , 1988. Acrílico sobre fotografia a preto e branco, 192,1x90,5 cm.	195
Figura 85. Exposição <i>Without Boundary: Seventeen Ways of Looking</i> , MoMA, Nova York, 2006. Fotografia Thomas Griesel. Esquerda: Shirazeh Houshiary, <i>Fine Frenzy</i> , 2004. <i>Aquacryl</i> branco e preto, lápis branco e tinta sobre tela, 190x190 cm. Centro: Shirazeh Houshiary e Pip Horne, <i>White Shadow</i> , 2005. Alumínio anodizado, 398,8x170,2 cm. Direita: Bill Viola, <i>Surrender</i> , 2001. Díptico em vídeo a cores, colocado verticalmente na parede em dois plasmas, 204,2x61x8,9 cm. .	204
Figura 86. Shahzia Sikander, <i>Perilous Order</i> , 1997. Cor vegetal, pigmento seco, aguarela e água de chá sobre papel, 26,4x20,8cm.....	209
Figura 87. Capa do catálogo <i>Shahzia Sikander, Intime Ambivalence</i> . Daadgalerie, Berlim e Ikon Gallery Birmingham, 2008.....	211
Figura 88. Exposição <i>Shahzia Sikander in Interstitial: 24 Faces and the 25th Frame</i> , Daadgalerie, Berlim, 2008.....	212
Figura 89. Shahzia Sikander, <i>Interstitial</i> , 2008 (vários frames do vídeo).....	212
Figura 90. Shahzia Sikander, <i>Pleasures Pillars</i> , 2001. Aguarela, pigmento seco, cor vegetal, chá e tinta sobre papel artesanal <i>wasli</i> , 30,5x25,4 cm.	216
Figura 91. Shahzia Sikander. <i>Utopia</i> , 2003. Aguarela, pigmento seco e guache sobre papel artesanal <i>wasli</i> , 26,4x17,8 cm.	217
Figura 92. Shirin Neshat, <i>I am It's Secret</i> (série <i>The Women of Allah</i>), 1993. Impressão sobre <i>Fujicolor Crystal Archive</i> , 49,5x33 cm.	220
Figura 93. Shirin Neshat, <i>Rebellious Silence</i> (série <i>The Women of Allah</i>), 1994. Fotografia a preto e branco sobre gelatina de prata com inscrição caligráfica a tinta preta sobre a imagem, 32x20 cm.	220

Figura 94. Shirin Neshat, <i>Speechless</i> , 1996. Fotografia em RC e tinta preta, 121,6x85,7 cm.	221
Figura 95. Shirin Neshat, <i>Untitled</i> , 1996. Fotografia em RC e tinta preta, 118,7x86 cm.	221
Figura 96. Ghada Amer, <i>Eight Women in Black and White</i> , 2004. Acrílico, bordado e <i>gel médium</i> sobre tela, 213,4x193 cm.	224
Figura 97. Shirazeh Houshiary, <i>Veil</i> , 1999. Tinta acrílica e grafite sobre tela, 190,2x190,2 cm.	226
Figura 98. Arif Özakça, <i>Untitled</i> , 2008. Óleo, tempera, folha de ouro e serigrafia sobre linho, 244x173 cm. Exposição <i>Newspeak: British Art Now</i> , 2010, Saatchi Gallery, Londres.	232
Figura 99. Arif Özakça, <i>Untitled</i> , 2007. Óleo sobre linho, 190x150cm.	232
Figura 100. Barry Reigate, <i>Real Special Very Painting (R.S.V.P.)</i> , 2009. Acrílico, óleo, pastel de óleo, grafite, lápis de cera, colagem, papel de embrulho, tinta spray, verniz, tinta brilhante, cera, carvão e marcador sobre tela, 306x235 cm.	236
Figura 101. Barry Reigate, <i>Real Special Very Painting (R.S.V.P.)</i> , 2009 (pormenor).	237
Figura 102. Desenhos de Art Babbitt, década de 1930, Walt Disney estúdios. A última assinatura, no lado inferior direito, indica ANIM, o <i>animator</i>	238
Figura 103. Barry Reigate, <i>Voracious Impotent Penis (V.I.P.)</i> , 2009. Acrílico, óleo, pastel de óleo, grafite, lápis de cera, colagem, papel de embrulho, tinta spray, verniz, tinta brilhante, cera, carvão e marcador sobre tela, 235x306cm.	239
Figura 104. Barry Reigate, <i>Voracious Impotent Penis (V.I.P.)</i> , 2009 (pormenor com as <i>marcas</i> e os <i>dots</i>).	240