



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**HIBRIDISMOS – SINTOMAS DE EXPANSÃO NA PINTURA  
CONTEMPORÂNEA**

Rosa Coelho Ramos

MESTRADO EM PINTURA

2011

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**HIBRIDISMOS – SINTOMAS DE EXPANSÃO NA PINTURA  
CONTEMPORÂNEA**

Rosa Coelho Ramos

**MESTRADO EM PINTURA**  
Dissertação orientada pelo Professor Doutor Manuel Botelho

2011

## RESUMO

O campo pictórico contemporâneo, enquanto reflexo de múltiplas alterações veiculadas por processos criativos, temáticas e práticas artísticas multi-direccionais, caracteriza-se especialmente pelo seu carácter híbrido. Compreendê-lo está por isso dependente da identificação e estudo de um possível conjunto de “sintomas” – apropriação, simulação e instalação –, que, coexistindo em diversas disciplinas, se apresentam como os precursores da fluidez e expansão territorial que podemos verificar na Pintura Contemporânea.

Um estudo mais aprofundado destas práticas implica, por sua vez, pela inter-relação que estabelecem, a apresentação de casos de estudo que o permitam demonstrar (nesta dissertação centramo-nos na obra de Barbara Kruger e de Peter Halley). *Walking Under*, o projecto artístico pessoal integrado nesta dissertação, poderá ele mesmo, pelas suas múltiplas facetas, ser um destes casos (mas ele é mais do que isso: ele foi o motor que esteve na origem desta dissertação, determinando os aspectos nucleares do estudo teórico).

## PALAVRAS-CHAVE

Pintura Contemporânea

Hibridismo

Apropriação

Simulação

Instalação

## **ABSTRACT**

The contemporary pictorial field, as a reflection of multiple changes conveyed by creative processes, themes and multi-directional artistic practices, is especially characterized by its hybrid nature. Its comprehension depends on the identification and study of a possible set of "symptoms"- appropriation, simulation and installation. These "symptoms" coexists in various disciplines, and present themselves as the forerunners of the fluidity and territorial expansion that we can see in Contemporary Painting.

A further study of such practices, which are deeply inter-related, is better achieved through the presentation of case studies (in this paper we focus on the work of Barbara Kruger and Petter Halley). "Walking Under", the integrated personal artistic project in this dissertation, can be , by its features, one of these case studies ( but it is more than that: it was the driving force that led to this thesis, determining the core aspects of the theoretical study).

## **KEYWORDS**

Contemporary Paintings

Hybridity

Appropriation

Simulation

Installation

Dedicado a  
*Januária M<sup>a</sup> G. Guilherme (1926-2011)*

### **Agradecimentos**

Concluída uma etapa é hora de agradecer a todos os que directa e indirectamente contribuíram para que me fosse possível cumpri-la.

Assim, quer pela paciência e compreensão demonstrada, quer pelo apoio moral ou pelo apoio prestado na gestão do meu escasso tempo, onde abundam sempre demasiadas obrigações, quero aqui agradecer especialmente ao Professor Manuel Botelho e ao Fábio Dionísio, aos meus pais, avós, irmã e amigos, com o desejo de que, na próxima etapa que me proponha realizar, não venha a causar tantos transtornos.

**Nota informativa:** A presente dissertação foi escrita no antigo acordo ortográfico.

## ÍNDICE

<b>1.</b> Introdução .....	6
<b>2.</b> Campo Pictórico .....	11
<b>3.</b> Sintomas	
<b>3.1.</b> Apropriação .....	16
<b>3.2.</b> Simulação .....	21
<b>3.3.</b> Instalação .....	25
<b>4.</b> Casos de Estudo	
<b>4.1.</b> Barbara Kruger .....	32
<b>4.2.</b> Peter Halley .....	36
<b>5.</b> Walking Under .....	41
<b>6.</b> Conclusão - Expansão de Campo .....	50
Anexo I – Quadrado de Greimas .....	53
Anexo I – Walking Under (imagens secundárias) .....	57
Bibliografia .....	60

## 1. INTRODUÇÃO

### PERTINÊNCIA DO TEMA

Ao longo desenvolvimento do projecto artístico pessoal – **Walking Under** – vimo-nos confrontados com a necessidade de desenvolver, em paralelo, uma investigação de cariz teórico capaz de potenciar e fundamentar essa prática artística, o que exige uma coerente delimitação do objecto de estudo que viabilize a sua consequente estruturação e potencie uma análise em profundidade. O exercício é contudo difícil, fundamentalmente quando o nosso projecto prático se vê ampliado pelo recurso a múltiplos meios de execução, potenciais impulsionadores de uma teorização.

Perante esta dificuldade, e após uma dura reflexão sobre o tema, a forma e o porquê de uma dada investigação, decidimos assumir o risco e enveredar por um estudo portador de alguma carga interdisciplinar, que realisticamente procuraremos restringir. Procura-se uma articulação directa com aquela que será, talvez, a característica fundamental do nosso projecto pictórico, a qual se prende a uma prática não restrita ao tradicional território da Pintura, abrindo-se a todo um conjunto de particularidades, meios e formulações habitualmente associados a outras áreas disciplinares. É este o motivo que nos impele para uma articulação com o conceito de campo.

Ao intitularmos a presente dissertação: **Hibridismos – Sintomas de Expansão na Pintura Contemporânea**, apontamos inequivocamente para a pluralidade dos processos criativos, temas e práticas a que assistimos ao longo das últimas décadas, as quais consideramos sintomáticas da dilatação do campo pictórico. Simultaneamente, assinalamos a importância para este estudo do conhecido texto de Rosalind Krauss – *Sculpture in the Expanded Field* –, problematizando, de imediato, a proximidade disciplinar entre a Pintura e a Escultura que, à semelhança de outras relações verificáveis e pertinentes na arte contemporânea, é impulsionada em grande medida por “sintomas” que lhes são comuns.

Rosalind Krauss falou-nos da expansão do campo no âmbito da escultura, apresentando detalhadamente o modo como as premissas definidoras da disciplina se haviam alterado ao longo do século XIX; ao apresentar como exemplos chave da

produção escultórica «os primeiros artistas a explorar as possibilidades da arquitectura e da não-arquitectura»<sup>1</sup>, Krauss demonstra como a partir do século XX a escultura deixa de estar restrita aos padrões tradicionais:

«[...] practice is not defined in relation to a given medium – sculpture – but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium – photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself – might be used.»<sup>2</sup>

Uma análise similar sobre a expansão do campo pictórico é, no nosso entender, igualmente possível<sup>3</sup>, pois a pintura, enquanto território singular, portador de uma linguagem própria, tem sofrido alterações nas últimas décadas, devidas, certamente, quer à profícua relação da pintura com outras áreas artísticas (arquitectura, publicidade, escultura, *cyberart*, design, etc.), quer ao “abandono” da tela enquanto seu suporte primordial.

Tais circunstâncias denotam uma renovação global no âmbito das artes plásticas com conseqüentes implicações na pintura, pressupondo-se a emergência de um novo entendimento face a um território artístico específico e ao seu observador, evidenciando-se algumas práticas que, pela influência na produção pictórica contemporânea constituem, por fim, o seu recente carácter *híbrido* – conceito que comporta, por sua vez, um alargado conjunto de problemáticas que nos permitem interrogar as qualidades do ser e permanência da pintura na actualidade. O que é, onde está, afinal, a pintura?

Em primeiro lugar, é necessário ter em consideração que esta terminologia comporta, à partida, e como bem refere Alison Rowley<sup>4</sup>, a existência de um processo metamórfico e, nesse sentido, o facto de uma determinada obra se revelar enquanto ser mutante, implica a existência de um “disfarce” que impede uma leitura clara, rápida e directa face ao que se nos apresenta.

---

<sup>1</sup> «The first artists to explore the possibilities of *architecture plus not-architecture*.» KRAUSS, Rosalind – *Sculpture in the Expanded Field* – October, Vol.8 (Spring,1979), pp.30-44, The MIT Press, p.41.

<sup>2</sup> KRAUSS, Rosalind – *Op. Cit.*, p.42.

<sup>3</sup> Rosalind Krauss enuncia-o ao referir: «The postmodernism space of painting would obviously involve a similar expansion around a different set of terms from the pair *architecture/landscape* – a set that would probably turn on the opposition *uniqueness/reproductivity*.» KRAUSS, Rosalind – *Idem*; p.43.

<sup>4</sup> ROWLEY, Alison; POLLOCK, Griselda – *Painting in a 'Hybrid Moment'*. In HARRIS, Jonathan (ed.) – *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism* – Liverpool: Liverpool University Press, 2003, p.68.

Compreender o modo como se opera a construção das qualidades híbridas que envolvem a Pintura Contemporânea reveste-se de uma série de dificuldades só possíveis de superar, no nosso entender, pelo estudo de “sintomas” que lhe são anexos; ou seja, das práticas que: «não são opostas à pintura, mas, juntamente com a pintura, fazem parte de um campo expandido tal como se desenvolveu historicamente.»<sup>5</sup>

Devemos pois esclarecer que o conceito de sintoma, apesar de todos os discursos acerca da morte da pintura, não é utilizado aqui com sentido negativo. Não visa sequer a aceitação de que a pintura se encontra enferma. Pelo contrário, queremos verificar quão capaz esta disciplina tem sido de se adaptar e evoluir, abrindo-se à realidade do presente, “absorvendo” para o seu espaço novos meios e processos, expandindo-se naturalmente para além das suas fronteiras tradicionais.

## OBJECTIVOS E METODOLOGIA

É no seguimento das perspectivas apresentadas que apontamos como principal objectivo desta investigação a demarcação de alguns dos principais “sintomas” – Apropriação, Simulação e Instalação –, que consideramos terem contribuído, ao longo das últimas décadas, para a expansão do campo disciplinar da prática pictórica e consequente reflexão e teorização em seu torno, assim como das suas consequências para uma possível redefinição desse mesmo território.

Há contudo que salientar o facto de o leque de sintomas apresentados resultar de uma opção que não só se prende com a nossa prática pessoal no âmbito da Pintura – a qual inclui modelos de concepção, execução e apresentação que se podem integrar nesta “sintomatologia” –, como está também dependente do conjunto de relações que se podem estabelecer relativamente à Pintura. A selecção destes “sintomas” foi por isso realizada utilizando como referência quer os procedimentos realizados por Krauss, quer o esquema que Gustavo Fares nos apresentou tendo igualmente por base princípios chave da teoria semiótica de Algirdas J. Greimas – pela necessidade de uma mais

---

<sup>5</sup> «[...] are not opposite to painting but, together with painting, are part of an expanded field as it has developed historically.» FARES, Gustavo – *Painting in the Expanded Field* – Janus Head 7.2 (Winter 2004), pp. 477-487. <http://www.janushead.org/7-2/Fares.pdf>

aprofundada explicação destas referências, e por uma questão de estruturação deste texto, remetemos o seu conteúdo para o Anexo I (página 53).

Traçados os objectivos deste estudo fizemos, numa primeira fase, uma leitura do percurso histórico do campo pictórico de forma a verificar as suas alterações/oscilações, não nos esquecendo de que a Pintura é, tradicionalmente, o resultado da aplicação da matéria cromática sobre um suporte bidimensional.

Tendo em linha de conta estes aspectos procurámos, num segundo momento, compreender as origens dos “sintomas” seleccionados, as suas variantes e o seu contributo para a reformulação do território específico da Pintura Contemporânea.

Por ser inevitável colocar processos criativos, temáticas e novos recursos técnicos, como principais variáveis na análise da Pintura Contemporânea e suas problemáticas no conjunto das artes plásticas e visuais que se mantêm em constante transformação; e porque é igualmente necessário compreender o diálogo existente entre os “sintomas” abordados, esta investigação prende-se, num terceiro capítulo, com os modos de realização de alguns artistas contemporâneos, na sua contribuição para a determinação da referida “sintomatologia”. Para o efeito foram seleccionados dois artistas, Barbara Kruger e Peter Halley, que num quadro mais alargado de possibilidades considerámos como exemplos chave dos “sintomas” identificados. Permitiram-nos estes definir os elos de ligação existentes entre as diferentes práticas e aprofundar a abordagem já realizada.

Conscientes do risco de enveredar por um caminho rodopiante e sem fim à vista houve, porém, a necessidade de restringir alguns aspectos associados à interdisciplinaridade inerente ao nosso estudo, centrando-nos apenas nos indicadores necessários à sua compreensão. Contudo, uma análise e reflexão sobre as articulações relacionais existentes entre os sintomas abordados mostrou-se, ao longo deste trajecto, forçosamente necessária, no sentido de cumprir um estudo mais aprofundado das consequências territoriais que delas derivam.

Num quarto capítulo considerámos importante realizar uma breve abordagem à componente prática desta dissertação, de forma a articulá-la mais claramente com a investigação teórica e, para concluir, pretendeu-se uma reflexão livre e fundamentada que visasse uma interpretação das possíveis características atribuíveis ao campo

pictórico contemporâneo, sublinhando os contributos decorrentes dos sintomas apresentados.

## 2. CAMPO PICTÓRICO

Contou-nos Plínio que as origens da Pintura são obscuras; a sua invenção/descoberta perde-se num tempo histórico em que quer egípcios, quer gregos e corintos não se entendem quanto a uma data e local específicos, embora todos partilhem uma mesma narrativa:

«... tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, les contour d'une ombre humaine: ce fut donc là, selon eux, la première étape; dans la seconde, en employa les couleurs une par une, d'où le nom de *monochrome* usité quand on eut trouvé un procédé plus complexe.»<sup>6</sup>

A estreita e original relação entre o Desenho e a Pintura – onde termina uma, para que comece a outra –, verificável na citação anterior, traduz já uma das primeiras problemáticas suscitadas pela tentativa inicial de definir um campo pictórico.

Se a Pintura, na sua materialidade, se reveste essencialmente de características plásticas ligadas directamente à bidimensionalidade da representação e à cor, ela comporta igualmente, por ser «teoria, no próprio sentido da origem etimológica grega, segundo a qual *theoria* significa olhar para, observar [...]»<sup>7</sup>, qualidades veiculadas por pressupostos estéticos que, dependentes de diferentes perspectivas culturais e/ou valores, são mutáveis ao longo da história.

Entender-se-á por isso o campo pictórico como o lugar das características que, embora variáveis, nos permitem num dado momento distinguir a Pintura de outras disciplinas artísticas.

É por esta razão, e muito embora não seja objectivo desta investigação tratar exaustivamente o percurso desta problemática na história da Pintura, que devemos sublinhar alguns dos momentos chave que assinalam consecutivas mudanças de paradigma nesta disciplina, permitindo-nos enquadrar o âmbito da presente dissertação.

Pois se, no Renascimento, foram a *mimesis* e o racionalismo os formuladores do campo pictórico, alargado já pela invenção da perspectiva, com a “entrada” no período Barroco – e destaca-se aqui a importância de Caravaggio, mas também de Rubens ou

<sup>6</sup> Plínio, o Velho, 23-79; Croisille, Jean-Michel, ed.lit. – *Histoire Naturelle: livre XXXV* – Paris: “Les Belles Lettres”, 1985, p. 42.

<sup>7</sup> SABINO, Isabel – *A Pintura Depois da Pintura* – Biblioteca d'Artes, nº2, Novembro 2000, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, p.19.

Velásquez –, quebram-se algumas das convenções anteriores, potenciando-se, numa renovada relação do espectador (e do próprio artista) com a obra pictórica, a exaltação da vida.

A teatralidade invade a pintura, rica na exuberância dos jogos lumínicos, em atmosferas onde prevalece a assimetria e o movimento. Pela «chamada *composição aberta*»<sup>8</sup> e no desenvolvimento das técnicas de *tromp l'oeil*, são as práticas barrocas as condutoras de uma formulação ilusionista do espaço pictórico que se “alarga”, deste modo, para além do espaço físico da representação, «num verdadeiro espectáculo onde as diferentes artes se misturam (arquitetura, escultura, pintura e música)»<sup>9</sup> –, cabendo-nos aqui sublinhar a importância do conceito de Obra de Arte Total – *Gesamtkunsterk* – para a amplificação do campo durante este período.

Mas é no século XIX, com o choque resultante da invenção da fotografia, que a pintura sofrerá a mais profunda alteração: a representação fiel da realidade dá lugar à exploração das sensações. Através de um diferenciado uso dos materiais, a pintura inicial do período moderno vai valorizar os efeitos plásticos que, a par do abandono constante de um desenho preparatório, enfatizará a imediatez do acto de pintar.

Em consequência, a tela – suporte privilegiado da pintura moderna –, torna-se lugar compactado de expressões sensoriais, uma forma pura de materialidade que nos permitirá assistir, no início do século XX, a um limiar da pintura, com as produções avassaladoras, por exemplo, de Malevitch e Rodchenko.

Face a esta realidade, em 1948, Greenberg apresentou-nos uma reflexão – *The Crisis of the Easel-Picture* – na qual expunha as preocupações acerca das consequências da devastação da pintura de cavalete, considerando:

«This very uniformity, this dissolution of the picture into sheer texture, sheer sensation, into the accumulation of similar units of sensation, seems to answer something deepseated in contemporary sensibility.» [...] «What, at least, it does mean for the discipline of painting is that the future of the easel picture as the vehicle of ambitious art has become very problematical; for in using the easel picture as they do – and cannot help doing – these artists are destroying it.»<sup>10</sup>

Contudo, o que aparenta ser uma inflexão/recuo do campo pictórico não é senão

<sup>8</sup> SABINO, Isabel – *Op. Cit.* p.79.

<sup>9</sup> HUYGHE, René 1906-1997; GAMA, João, trad. – *Sentido e Destino da Arte (II)* – Lisboa: Edições 70, 1986, p. 32.

<sup>10</sup> GREENBERG, Clement; John O'Brian, ed. – *The collected essays and criticism: Arrogant Purpose, 1945-1949* – Vol.2, Chicago: The University of Chicago Press, 1986, pp.224-225.

uma porta aberta para a destruição completa dos limites do possível:

Com o caso particular de Marcel Duchamp, a pintura vai desenvolver novas formas de vida, apropriando-se de meios alheios ou cruzando-se com outras áreas disciplinares; e o seu espaço de acção ver-se-á alargado em múltiplas direcções.

Chegados aos anos 60, assistimos a uma nova e radical vaga de auto-referencialidade, com um «quadro puro, abstracto, não-figurativo, atemporal, sem espaço, imutável, sem referência, sem interesse [...] ideal, transcendente, sem qualquer obrigação que não a arte (absolutamente nada anti-arte).»<sup>11</sup>

É o esvaziar total do espaço pictórico numa arte pela arte em que o quadro se confronta esteticamente com o meio envolvente, alterando o “posicionamento” perceptivo do espectador, agora constrangido, ao olhar para o que Rosalind Krauss denomina de «nível zero»<sup>12</sup> da pintura.

Paralelamente, desenha-se a aproximação da pintura ao universo dos bens de consumo massificados com a triunfal aceitação institucional da Pop Art e, no caminhar “último” para o abandono do Expressionismo Abstracto, dá-se o aparecimento de múltiplos caminhos possíveis, num sentido que não se encaixa no pensamento linear de uma evolução da arte até então aceite pelo modernismo de Greenberg.

Entre tais possibilidades, logo após as produções apresentadas por Frank Stella e Robert Ryman como resposta às «Derradeiras Pinturas pretas, que Ad Reinhardt pinta a partir de 1960»<sup>13</sup>, o surgimento da Arte Minimal – sob a influência do construtivismo russo, do De stijl, Albers, Brancusi, assim como dos abstraccionistas geométricos – vem marcar um retorno ao sentido.

A nomeação do movimento, após uma série de tentativas falhadas e da rejeição generalizada por parte dos artistas mais proeminentes – Carl André, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris ou Sol LeWitt – surge envolta pela profunda dificuldade da crítica de arte em defini-la enquanto conceito/movimento através, inicialmente, da:

« [...] análise de características formais comuns, como por exemplo, um reduzido

---

<sup>11</sup> MAINHARDT, Johannes ed.lit.– *A Crise da pintura abstracta nos anos 1960* In MAINHARDT, Johannes (ed.) – *Pintura, Abstracção depois da Abstracção* – Colecção de Arte Contemporânea, nº5, Público e Fundação Serralves: 2005, p.21.

<sup>12</sup> KRAUSS, Rosalind – *Sherrie Levine match ein Monochrombild* – Das Bild nach dem letzten Bild, Colónia 1991, p. 131. In MAINHARDT, Johannes – *Op. Cit.*, p.20.

<sup>13</sup> MAINHARDT, Johannes – *Op. Cit.*, p.21.

vocabulário formal, serialismo, técnicas de composição não-relacionais, a utilização de materiais novos, produzidos industrialmente, e processos de produção industriais.»<sup>14</sup>

Do vasto conjunto de obras realizadas por LeWitt destaca-se, numa linguagem puramente minimalista, *Wall Structure – Five Models With One Cube* (1965)<sup>15</sup>, que «marca a transição dos trabalhos artesanais individuais para as séries de peças de 1966/67 que rapidamente conduziram a uma abordagem metódica e radicalmente conceptualizada da arte e da execução dos objectos»<sup>16</sup>. Esta postura ganha novos contornos com o seu “regresso à pintura”, através dos denominados *Wall Drawings* iniciados em 1968, tendo sido o primeiro destes executado pela mão do próprio artista na Paula Cooper Gallery (Nova Iorque) e os posteriores por auxiliares ou artistas amigos de LeWitt.<sup>17</sup>

Graças a este passo LeWitt toma-se o artista que faz a ponte entre a Arte Minimal e a Arte Conceptual. Esta, cunhada pelo próprio em 1967 no seu texto *Paragraphs on Conceptual Art*, apresenta-se essencialmente como uma valorização da ideia, e do processo que a acompanha, face à obra concluída. Por estas razões, tornam-se definitivamente aceites como arte elementos tão simples como esboços, cópias, fotografias, apontamentos escritos, documentos que definem a obra e determinam a sua configuração final – tornando «radical o afastamento do conceito de unicidade da obra, condensando-a numa mera série de regras, algo que a arte minimalista havia começado a fazer»<sup>18</sup> e que LeWitt enfatiza no seu texto.

Nesta turbulenta sucessão de “respostas” que acompanha o decorrer do século XX, as possibilidades técnicas e estéticas da pintura ver-se-ão claramente alargadas, tornando-se igualmente difusas.

Arthur Danto, embora sublinhando a importância histórica e crítica do pensamento de Greenberg, vem afirmar algo que nega de facto aspectos centrais da sua teorização:

<sup>14</sup> MARZONA, Daniel – *Minimalismo* – Köln: Taschen GmbH, 2005, p.7.

<sup>15</sup> *Table With Grid and Cube (1963)* e *Box With Holes Containing Something*, seguidas de *Wooden Structure e Untitled*, *Cube Cube* seriam outros exemplos possíveis.

<sup>16</sup> MARZONA, Daniel – *Op.Cit.*, p.64.

<sup>17</sup> LeWitt interpreta as “prescrições” para a realização desses desenhos como a sua verdadeira obra.

<sup>18</sup> MARRUCHI, Giulia, BELCARI, Riccardo – *A Grande História da Arte, Século XX: das Vanguardas à Arte Global* – Porto: Público, 2006, p.160.

«I want only to draw attention to the concept of historical inevitability contained in his account of a progress which ends with the destruction of the easel picture and the dissolution of the distinction between paintings and mere walls.»<sup>19</sup>

Segundo Danto, a Arte subjugara-se ao pensamento filosófico; o período áureo da Pintura (que durara seis séculos) havia chegado ao fim, pelo que daí em diante haveria somente pós-história e portanto, seguindo as premissas hegelianas, a arte morreria. No futuro, tudo seria vestígio histórico, abrindo-se uma vastidão de possibilidades pois, «o sentido em que tudo é possível é aquele em que não há restrições *a priori* sobre o que uma obra de arte visual pode parecer, assim qualquer coisa visível pode ser um trabalho visual.»<sup>20</sup>

Avivam-se, portanto, os discursos sobre o fim da pintura, ao passo que se avistam igualmente as condições para o conviver de múltiplos modos de fazer e ser artístico; convivência que anula em si a possibilidade de restringir obras a nominalismos concretos. A pluralidade é talvez a principal característica da arte contemporânea; viabilizando todo o gênero de processos mas, principalmente, de referentes disponíveis, o que transforma a arte, na sua total liberdade, numa densa complexidade de possíveis.

É no seio desta pluralidade contemporânea que os sintomas que passamos adiante a tratar se vêem inscritos, contribuindo para as reformulações do território particular da Pintura.

---

<sup>19</sup> DANTO, Arthur C. – *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* – The A. W. Mellon lectures in the fine arts ; 1995 Bollingen series ; XXXV, 44, Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1997, p.73.

<sup>20</sup> «the sense in which everything is possible is that in which there are no a priori constraints on what a work of visual art can look like, so that anything visible can be a visual work.» *In* DANTO, Arthur C. – *Op.Cit.* p.198.

### 3. SINTOMAS

#### 3.1. Apropriação

O aparecimento da fotografia no século XIX, com o seu poder de registo da realidade, paralelamente ao desenvolvimento dos meios técnicos de reprodução de imagens – que permitirão à própria fotografia enquadrar-se noutros domínios artísticos – vai, pelas relações geradas, trazer consigo uma “mudança” de rumo na história da pintura.

Walter Benjamin alerta-nos, logo em 1936, para a importância de tal facto, e para as suas consequências face ao entendimento da arte, ao afirmar:

«A controvérsia travada [...] entre a pintura e a fotografia relativamente ao valor artístico dos seus produtos, parece hoje dúbia e confusa. Mas isto não invalida o seu significado, podendo mesmo sublinhá-lo. De facto, essa controvérsia foi expressão de uma transformação na história mundial, de que nenhum dos intervenientes teve consciência. Na medida em que a era da reprodutividade técnica da arte a desligou dos seus fundamentos de culto, extinguiu para sempre a aparência da sua autonomia.»<sup>21</sup>

Perante o indubitável valor do aparecimento da fotografia para a história da pintura (e não fosse essa uma das razões que levaram Paul Delaroche<sup>22</sup>, por exemplo, quando confrontado com os daguerreótipos, a anunciar a sua morte), devemos pois centrar-nos sobre alguns acontecimentos particulares que desembocarão, inevitavelmente, na temática do presente capítulo.

Delacroix, considerado por Baudelaire o primeiro pintor moderno,<sup>23</sup> foi, para além de grande impulsionador do impressionismo, pela assinalável influência que prestou à eclosão do movimento, um dos primeiros a utilizar a fotografia,<sup>24</sup> a par do desenho, como elemento auxiliar/preparatório da produção pictórica. Este acto viria contudo a ser antagónico à prática impressionista, que procurava captar, não uma imagem fiel ao real, mas uma sensorialidade que lhe permitisse um afastamento face às potencialidades

<sup>21</sup> BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* – Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992, p. 88.

<sup>22</sup> SABINO, Isabel – *Idem.*, p. 103.

<sup>23</sup> NÉRET, Gilles – *Eugène Delacroix* – Cambridge: Taschen, 2004, p. 7.

<sup>24</sup> Especifica-se a sua colaboração na realização dos retratos de Nadar, bem como o facto de *Odalisca* (1857) ter origem num daguerreótipo realizado, também com a sua colaboração, por Eugène Durieu.

miméticas da fotografia, e que se reflectia no predomínio matérico da pintura, com um novo tipo de composição.

Poucas décadas passadas e a própria fotografia (ou sua reprodução), conjuntamente com outros elementos (letras e recortes de jornal, etc.), surgiria já como recurso integrante da prática pictórica cubista, mediante a realização de colagens iniciada por Pablo Picasso (1881-1973) e George Braque (1882-1963).

Somos deste modo alertados para uma relação importante que se estabelece entre a fotografia e a colagem, e que é extensível às práticas artísticas daí decorrentes. Entendida por Benjamin como um procedimento mecanizado e automático de reproduzir a realidade, a fotografia «selecciona e transfere um fragmento do continuum visual em um novo *frame*»<sup>25</sup>; e a colagem, pelo factor de montagem que lhe é inerente, «não reproduz o real, mas constrói um objecto»<sup>26</sup>, integrando, igualmente, uma escolha prévia.

A colagem revela, conseqüentemente, o interesse dos cubistas em integrar objectos do quotidiano no espaço pictórico, tornando-se num «dos procedimentos técnicos que caracterizam, de maneira radical, a arte do século XX.»<sup>27</sup> Caberá pois à colagem o importante papel de precursor para Marcel Duchamp que, em 1914, inventa o *ready-made* efectuando «uma ruptura com os meios convencionais da produção artística.»<sup>28</sup>

Estão, deste modo, criadas as condições necessárias para um alargamento do espaço pictórico, não só por via da integração de novos procedimentos técnicos, mas também pelo enfraquecimento dos intuitos de representação retiniana e pela maior conceptualização das obras.

Mas será nos anos 60, altura em que a prática de *Assemblage* é já uma realidade vigente, que florescerá a arte Pop «que converte os meios de comunicação urbana, a linguagem verbal e objectual, em agentes de não-significação para os investir de um

<sup>25</sup> «selects and transfers a fragment of the visual continuum into a new frame». FOSTER, Hal – *The anti-aesthetics: essays on postmodern culture* – New York: The New Press, 1998, p. 95.

<sup>26</sup> «does not reproduce the real, but constructs an object». FOSTER, Hal – *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>27</sup> Tradução directa de WESCHER, Herta – *La História del Collage del cubismo a la actualidad* – Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 9.

<sup>28</sup> DUCHAMP, Marcel; RODRIGES, António, ed. Lit.; CABANNE, Pierre, entrevistador – *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido* – Lisboa: Assíro&Alvim cop., 2002, p. 197.

estatuto artístico»<sup>29</sup>, carregando, com isso, a arte de uma densa carga crítica face à realidade envolvente.

O seu máximo expoente, Andy Warhol (1928-1987), apresentar-se-á então como a pedra de toque de uma prática artística associada ao consumo de massas; quer através da insistência nos processos serigráficos (nos quais prevalece a fotografia), quer pela apropriação da imagética que lhe é particular (Brillo Boxes, por exemplo).

A sua obra caracteriza-se, deste modo, pela particularidade de gerar um confronto directo entre a problemática da perda de originalidade do artista, que multiplica a imagem apropriada, e a intervenção que a reveste de uma carga pictórica (pela aplicação de cor sobre a superfície bidimensional da imagem) permitindo um rasgo com as fronteiras existentes entre a pintura e o “objecto” apropriado.

Simultaneamente, a arte conceptual, utilizará elementos pré-existentes (fotografia, vídeo, áudio, documentação, objectos vários, etc.) dando um contributo essencial para a reflexão acerca da razão de ser e do papel da arte no seio da sociedade. Revelando em muitas obras relações com o pensamento pós estruturalista e as pesquisas semióticas então em desenvolvimento, a arte conceptual contribuirá directamente para uma ampliação do campo pictórico enquanto linguagem e para a valoração da ideia e processo enquanto arte, em detrimento da configuração física da obra.

Entretanto, uma das principais questões legadas pelo percurso aqui talhado, que se enquadra nos debates teóricos do início da segunda metade do século XX e que permanecerá pertinente na actualidade, refere-se à originalidade do artista:

Roland Barthes afirma que o escritor «só pode imitar um gesto que lhe é sempre anterior, nunca original»<sup>30</sup>. O mesmo se poderá afirmar quanto ao pintor, reorganizador de signos pictóricos, pois ambos os territórios partilham aspectos essenciais.<sup>31</sup>

De facto, numa altura em que tudo se torna possível (e reproduzível) no âmbito da arte, a maior contribuição, segundo Arthur Danto, para o fim do modernismo, para a

<sup>29</sup> DUCHAMP, Marcel; RODRIGES, António, ed. Lit.; CABANNE, Pierre, entrevistador – *Op. Cit.*, p. 197.

<sup>30</sup> «can only imitate a gesture that is always anterior, never original». BARTHES, Roland – *Death of the Author* (1968) In WELCHMAN, John – *Art after Appropriation: Essays on Art in the 1990s* – London: G+B Arts International, 2003, p.6.

<sup>31</sup> «Da mesma forma que a linguagem da poesia assenta na linguagem humana dos nomes [...] assim também é pensável que a linguagem da plástica ou, talvez, da pintura, assentem em determinados géneros das linguagens das coisas, numa linguagem infinitamente mais elevada mas, talvez, da mesma esfera.» by BENJAMIN, Walter – *Op. Cit.*, p. 195.

diluição das fronteiras disciplinares, bem como para o avivar do pluralismo «foi o aparecimento da imagem apropriada - a tomada de imagens com o significado e identidade estabelecidos e dando-lhes um novo significado e identidade».<sup>32</sup>

Vejam-se, por exemplo, *Persimmon* e *Break-Through*, obras criadas em meados dos anos 60 por Robert Rauschenberg com o recurso a reproduções fotográficas de pinturas modernas que coexistem com elementos contemporâneos do pintor; elas marcam «uma ruptura ou descontinuidade com o passado modernista»<sup>33</sup> através, segundo Steinberg, da mais radical «mudança no assunto de arte, a mudança da natureza para a cultura.»<sup>34</sup>

Serão, efectivamente, diversas as obras produzidas ao longo da segunda metade do século XX, e até aos nossos dias, que integrarão, pelos processos criativos que lhes dão corpo, a *Apropriação* – e que, de algum modo, pelos factos já enunciados, poderemos considerar de segunda geração.

O conceito, que se afirmou entre o final dos anos 70 e início dos anos 80 por meio da revista *October*, com a palavra activa de Douglas Crimp e Rosalind Krauss, vem denominar essencialmente processos artísticos «no sentido da criação de pastiches, citações, e repetição»<sup>35</sup> –, sobretudo pela utilização de elementos físicos, textuais, imagéticos e sonoros. A tudo isto vieram juntar-se os desenvolvimentos tecnológicos dos anos 90, o que permitiu o alargamento do conceito pela integração, a par da fotografia e do vídeo, de programas informáticos de tratamento e produção de imagens ou o recurso a outras tecnologias de ponta.

A realidade contemporânea – repleta de novos modos de complexidade relacional, características da era da informação, da *Sociedade do Espectáculo* e da crescente globalização – vê-se assim, pela variedade de materiais empregues, directamente reflectida na obra pictórica, permitindo que «as estruturas de representação e de

---

<sup>32</sup> «was the emergence of the appropriated image – the taking over of images with established meaning and identity and giving them a fresh meaning and identity» by DANTO, Arthur C. – *Op.Cit.*, p.15.

<sup>33</sup> «a rupture or discontinuity with the modernist past». Douglas Crimp – *On The Museum's Ruins* In FOSTER, Hal – *Idem.*, p.52.

<sup>34</sup> «the most radical shift in the subject matter of art, the shift from nature to culture.» Leo Steinberg – *Other Criteria* – New York: Oxford University Press, 1972, pp. 55-91 In FOSTER, Hal – *Bidem.*, p. 51.

<sup>35</sup> «in the sense of creating pastiches, citations, and repetition». HURD, Philippa - *The prestel Dictionary of: Art and Artists in the 20th Century* – Munich, London, New York: Prestel Vergal, 2000, p. 20.

produção de sentido»<sup>36</sup> se abram a renovadas interações entre obra, artista e público.

Em articulação com práticas de Apropriação assistiremos igualmente ao incremento de discussões teóricas em torno da figura do espectador, do seu papel fundamental na construção/interpretação das obras, sendo, ele mesmo, e inúmeras vezes, posto em xeque ou questionado frontalmente pelo próprio artista.

Das produções concebidas no âmbito da Apropriação ganham terreno as que se enquadram na Apropriação Fotográfica (na sua maioria relacionada com a crítica social); contudo, John Welchman sublinha outras formas de Apropriação:

«We can identify two main forms of pictorial appropriation: Neo-Expressionism was roughly contemporary with the Metro Pictures photo-works; while 'simulationism' arrived with the 'generic' abstractions of the 1980s [veja-se, por exemplo, o caso de Peter Halley]. There was, in addition, a post-sculptural group, also active through the 1980s, who appropriated commodity objects. To these we should add a more diffuse range of appropriations developed by artists working with installations, new media and public art.»<sup>37</sup>

Por essa razão, e pelo facto de a Apropriação ser um terreno demasiado vasto e fértil, consideramos fundamental "explorar" esta temática por meio de dois exemplos chave que, sendo portadores de problemáticas aparentemente distintas, caminham lado a lado no tempo, permitindo um mais aprofundado entendimento do conceito.

Dos casos disponíveis da prática de *Apropriação Fotográfica* – como Sherrie Levine ou Richard Prince, entre outros – destacamos, pela versatilidade de meios empregues e temáticas inerentes, mas também pela importância do seu enquadramento no espaço público e nos processos de Instalação, a peculiar obra que Barbara Kruger tem desenvolvido desde os anos 70.

Quanto à vertente de *Apropriação Pictórica* sublinhamos Peter Halley. A abordagem relativa ao seu trabalho permitirá explorar as relações existentes entre a prática de Apropriação e Simulação pois, no momento histórico em que a imagem domina os acontecimentos sociais, directamente relacionável com a prática de Apropriação, a Simulação, quer seja pela manipulação de imagens pré-existentes através de foto ou vídeo-montagem, quer pela produção de novas imagens com o recurso a

---

<sup>36</sup> HURD, Philippa – *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>37</sup> WELCHMAN, John – *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s* – London: G+B Arts International, 2003, p.17.

mecanismos vários – vídeo, modelos analógicos ou digitais de duas e três dimensões, etc. –, assume-se como uma prática em prevalência e de enorme pertinência crítica.

Contudo, debruçar-nos sobre um exemplo singular que se enquadra simultaneamente nas práticas de Apropriação Pictórica e Simulação implica, necessariamente uma definição prévia do conceito, sua abrangência e, forçosamente, o seu "posicionamento" no seio da teoria que lhe está subjacente. Pelo que se considera fundamental tratar primeiramente a prática de Simulação num subcapítulo próprio.

## 2.2. SIMULAÇÃO

Acaso não existem três formas de cama? Uma que é a forma natural, e da qual diremos, segundo entendo, que Deus a confeccionou. [...] A outra, a que executou o marceneiro. [...] Outra, feita pelo pintor.<sup>38</sup>

**Platão**

Antecedendo qualquer outra interpretação, a Simulação está associada ao conceito de *mímesis*, o qual, apresentado por Platão através do exemplo supracitado, se pode subdividir em duas categorias distintas: «*mímesis eikastiké*, the faithful copying of reality, and *mímesis phantastiké*, the deceptive depiction of reality»<sup>39</sup>

Neste quadro, a *mímesis*, e com ela a própria pintura, pôde, embora de forma bastante redutora, ser compreendida durante séculos como uma (sempre) aparência do real. Contudo, o conceito tem sofrido transformações: «o conceito expandido de *mímesis* também inclui categorias como cópia, representação, expressão e visualização sensorial da realidade, incluindo – principalmente – o independente produto da

---

<sup>38</sup> PLATÃO – *A República*, Livro X, 597b – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949, p. 455.

<sup>39</sup> Thomas Hansli – *Parrhasius's curtain: visual simulation's mimesis and mediality* In GLEINIGER, Andrea; VRACHLIOTIS, Georg (ed.) – *Simulation. Presentation Technique and Cognitive Method – Context Architecture: Fundamental Concepts Between Art, Science, and Technology*; Basel; Boston; Berlin: Birkhauser Verlag AG, 2008, p. 15.

criatividade.»<sup>40</sup>

É em função desta renovação do conceito que a própria Simulação, através dos seus múltiplos mecanismos de realização, se apresenta como um novo veículo de produção de sentidos.

Recordemo-nos do facto de que a sociedade actual é uma sociedade repleta de imagens e dominada pelos média, onde inovações tecnológicas e meios de comunicação (predominantemente Tv e Internet) moldam uma artificialidade constante, perante a qual se insurgem as teorias críticas que, num certo sentido, se apresentam como reinterpretações da Alegoria da Caverna de Platão.

Quando Guy Debord intitula a sociedade contemporânea de *Sociedade do Espectáculo*, apresenta-a como o "lugar" onde:

«A doença do homem espectador pode resumir-se a uma fórmula breve: 'Quanto mais contempla, menos é.' A fórmula parece anti-platónica. [...] encontra-se na visão romântica da verdade como não-separação. Mas esta ideia depende ela própria da concepção platónica da *mimesis*.»<sup>41</sup>

O homem contemporâneo, envolto pelo excesso mediático em que tudo é imagem, perde, segundo Debord, a noção do que é realmente verídico.<sup>42</sup> Este homem iludido, alienado, é ou pode ser, assim, o equivalente actual daquele que Platão descreve como o prisioneiro da caverna que contempla as sombras de uma verdade à qual não consegue aceder, e a qual desconhece mesmo existir – o que este presencia e crê coloca-se numa posição de equivalência com o nível de verdade correspondente, para Platão, a uma Pintura.

Numa linha de pensamento similar, Jean Baudrillard vem afirmar a permanência de um mundo onde a realidade e a imagem se tornaram indistinguíveis, um mundo onde apenas subsiste uma constante hiper-realidade, «onde já não existe Juízo Final para separar o falso do verdadeiro.»<sup>43</sup> Nesse sentido a Simulação torna-se no «clímax e colapso da tradição Ocidental da imitação e *mimesis*.»<sup>44</sup>

<sup>40</sup> «the expanded concept of *mimesis* also includes categories such as depiction, representation, expression, and sensual visualization of reality, including – primarily – the independent, productive-creative one.» GLEINIGER, Andrea; VRACHLIOTIS, Georg (ed.) – *Op. Cit.*, p. 25.

<sup>41</sup> RANCIÈRE, Jacques – *O Espectador Emancipado* – Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p. 14.

<sup>42</sup> «No mundo realmente invertido, o verdadeiro é o momento do falso.» by DEBORD, Guy – *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>43</sup> BAUDRILLARD, Jean, 1929-2007 – *Simulacros e Simulação* – Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p.

<sup>44</sup> «the climax and collapse of Occidental tradition of imitation and *mimesis*.» GLEINIGER, Andrea; VRACHLIOTIS, Georg (ed.) – *Idem*, p. 55.

Para justificar esta posição, Baudrillard vem dizer-nos que o período em que o objecto espelhava um sujeito – em que o objecto traduzia um significado directamente associado a um valor intrínseco à vida interior, em que a imagem se apresentava como lugar de produção simbólica –, foi substituído pela «era das conexões em redes [na qual], conexões, contiguidade, *feedback*, e interface generalizada vão mitificar o universo das comunicações, [onde,] o nosso próprio corpo e todo o universo em redor se tornam uma tela de controlo.»<sup>45</sup>

Quando, no início do presente estudo, apontámos para a hipótese de caracterizar a arte contemporânea através do conceito de pluralidade e, nela, a pintura como um domínio híbrido que, em constante mutação, transporta em si a possibilidade de múltiplos discursos, estes, por sua vez, inscrevem-se num período designado por Arthur Danto como pós-histórico, no qual tudo é possível enquanto arte. Ao ser aceite esta leitura, e colocando estes dados numa relação directa relativamente ao pensamento de Debord e Baudrillard, poderemos arriscar, numa tentativa de completar o raciocínio, afirmando que neste quadro praticamente tudo é possível e equivalente – esbatendo-se as fronteiras entre verdadeiro e falso, simulado ou não.

As transformações históricas e sociais que vêm permitir tais interpretações da realidade estão, inevitavelmente, associadas ao expandir de uma série de hipóteses concretas de criação, apresentação e compreensão que, derivadas do desenvolvimento tecnológico computadorizado, vão permitir em diversas áreas – meteorologia, cartografia, vídeojogos, *network*, arquitectura e restantes artes – «o uso da simulação na forma de modelos dinâmicos como um instrumento analítico do Conhecimento»<sup>46</sup> e, ao mesmo tempo, como sublinha Baudrillard, a criação de um «Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças.»<sup>47</sup>

É um facto indiscutível que o pensamento de Baudrillard teve uma influência significativa na arte e teoria da arte desde os anos 80, época em que diversos artistas

<sup>45</sup> «era of networks [...] connections, contact, contiguity, feedback and generalized interfaced that goes mith the universe of communications [...] our own body and the wole surrounding universe become a control screen.» Jean Baudrillard – *The Ecstasy of Communication*. pp. 145-153 In FOSTER, Hal – *Idem*, p. 146.

<sup>46</sup> «the use of simulation in the form of dynamic modeling as an analytical instrument of Knowledge. » GLEINIGER, Andrea; VRACHLIOTIS, Georg (ed.) – *Bidem*, p. 55.

<sup>47</sup> BAUDRILLARD, Jean – *Op. Cit.*, p. 9.

(como, por exemplo, Ashley Bickerton, Jeff Koons, Philip Taaffe ou Meyer Vaisman), deram azo à produção de novas imagens por via de uma Apropriação canibalística – de carácter abstracto ou não –, que reflectia a importância da Simulação na Pintura Contemporânea, e nas quais tudo pode não passar de uma ilusão.

A Simulação apresentar-se-á assim, não só como uma vertente prática possível, mas também como um tema de trabalho e reflexão. Ela é, no fundo, uma referência concreta para o desenvolvimento da pintura que, no caso específico da obra de David Reed, se vê amplamente explorada tecnicamente ou, como sublinha Danto, através da utilização de uma multiplicidade de dispositivos, tais como:

« [...] the apparatus of the film loop, the mechanism of pictorial dubbing, and the monitor – not to mention the bed, the robe, even the picture seen as part of the bedroom installation – [...]»<sup>48</sup>

Mas, uma questão de extrema pertinência se levanta, entretanto, do seio desta nova realidade da Pintura Contemporânea enquanto ser expandido e plural. Se a consciência da morte da pintura, ou pelo menos dos discursos vigentes no momento da assunção desta prática, não impediu os referidos artistas de reinventar ou reaproveitar as qualidades estéticas e formais da pintura e da sua história recente, este acto vem, por seu turno acarretar, na opinião de Yve-Alain Bois, numa certa contradição face ao próprio discurso que comporta a simulação:

« [...] Parece-me que os jovens artistas em questão, embora abordem o tema do simulacro – da simulação abstracta produzida pelo capital –, se renderam [...] à sedução do que eles pretendem denunciar [...]. O seu regresso à pintura, como se ela fosse um *médium* apropriado ao que eles querem dizer, como se a era do simulacro pudesse ser representada, vem do sentimento de que, já que o fim chegou, [podemos] começar tudo de novo. [...] isso não é assim e entra em flagrante contradição com a própria análise do simulacro como a mais recente abstracção produzida pelo capitalismo [...]. A Arte da apropriação – a "orgia canibal" própria do enlutado maníaco – do qual este movimento faz tão obviamente parte, pode então ser entendida como um luto patológico [...].»<sup>49</sup>

Mas será este realmente um processo de luto, ou simplesmente uma "evolução" natural do processo constitutivo do que é a Pintura Contemporânea?

Os novos recursos disponíveis (técnicos e conceptuais), a própria reflexão dos

<sup>48</sup> DANTO, Arthur C. – *Idem*, p. xii.

<sup>49</sup> Yve-Alain Bois: *Pintar, A tarefa do Luto*. In MEINHARDT, Johannes (ed.) – *Op.Cit.*, p. 128.

artistas contemporâneos acerca da Pintura e das relações desta com tudo quanto a pode envolver não são elas próprias potenciadas por uma nova realidade do mundo, do seu funcionamento social, tecnológico e artístico? Parece-nos, a nós, que será este o processo espontâneo que ocorre e impulsiona a expansão das dimensões definidoras permitindo-lhe, simultaneamente, permanecer viva entre nós.

De forma a compreender melhor esta questão abordaremos, no terceiro capítulo desta dissertação, um exemplo chave no âmbito da produção de novas imagens de cariz abstracto e que joga simultaneamente com a prática de Simulação e *Apropriação Pictórica*; é o caso singular de Peter Halley.

### 2.3. INSTALAÇÃO

A Instalação arrasta consigo «uma longa história que remonta aos frescos de Pompeia, às decorações de igrejas medievais, às pinturas rupestres, aos ciclos renascentistas e barrocos [...]»<sup>50</sup>; mas comporta igualmente, como seus precedentes, as heranças recentes do início do século XX, onde se integram o Dadaísmo, o Surrealismo, o Construtivismo ou a Bauhaus.

É necessário assinalar o conceito de obra de arte total, já presente nas grandes “encenações” do Barroco e mais tarde trazido à cena por Richard Wagner. Embora distinto da ideia de Instalação, o conceito de obra de arte total mantém com esta um importante elo de ligação, o ampliado espectro do espectáculo, que se manifesta através da «colaboração entre formas de arte e a cultura de massas do capitalismo de bens de consumo.»<sup>51</sup>

Serão pois as potencialidades da Instalação para “unificar” tais tipologias espectaculares um dos primeiros aspectos em comum face à Apropriação (anteriormente

---

<sup>50</sup> MARRUCHI, Giulia, BELCARI, Riccardo – *Op.Cit.*, p. 150.

<sup>51</sup> «...the collaboration between art forms and the mass culture of commodity capitalism.» ARCHER, Michael; OLIVEIRA, Nicolas, co-aut.; OXLEY, Nicola, co-aut.; PETRY, Michael, co-aut. – *Installation Art* – London: Thames and Hudson, cop. 1994, p.15.

abordada).

Outra concordância verificável entre tais práticas (à semelhança do que sucede com o Happening e a Performance), refere-se ao crescente interesse de dotar a arte, e por isso a pintura, de um carácter mais participativo e próximo da vida, pelo que devemos destacar, do seio do Construtivismo Russo, o papel desempenhado por El Lissitzky (1890-1941) que, com o intuito de transformar a experiência da obra de arte, tornando-a activa, realiza *Proun Room* sublinhando:

'...and we recognize that the new painting that grows out of us is no longer a picture. It describes nothing, but instead constructs extensions, surfaces, lines, with the objective of creating a system for composing the real world. We gave this new building a new name – *Proun*<sup>52</sup>

Contemporâneo de El Lissitsky, e contribuindo também para a formulação da

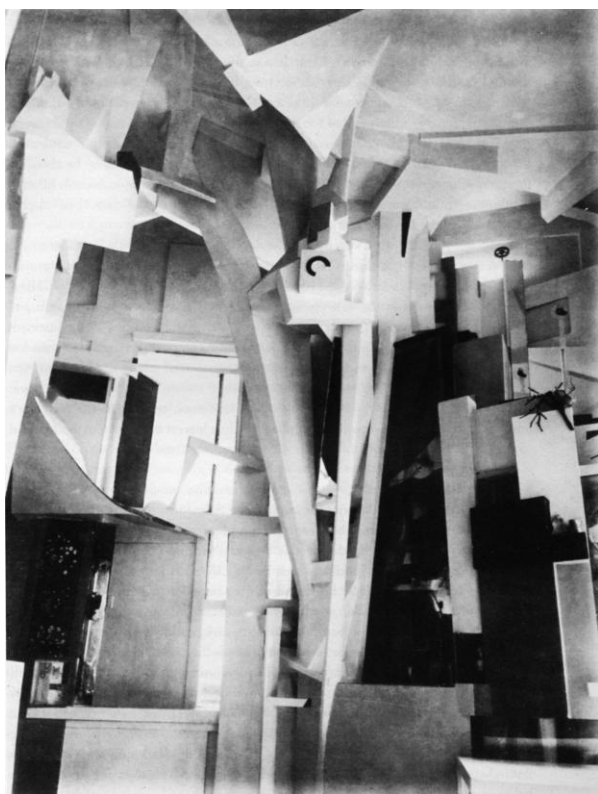


Fig. 1  
Kurt Schwitters,  
*The Merzbau*, Hannover, 1920-36

ideia de Instalação, Kurt Schwitters (1887-1948) assimilará, no final da Primeira Guerra Mundial e sob a influência fundamental do movimento Dada, a colagem como processo criativo, estando as suas explorações iniciais ligadas à utilização de materiais tipográficos, motivo que o levou a realizar um trabalho conjunto com El Lissitsky.<sup>53</sup>

A colagem, já indicada como precursora da Apropriação, vem deste modo posicionar-se na primeira fase (se assim a podemos denominar) da história da Instalação.

<sup>52</sup> GLEINIGER, Andrea; VRACHLIOTIS, Georg (ed.) – *Idem. Bidem.*, p.29.

<sup>53</sup> Lazar Markovich Lissitsky: arquitecto russo, mais conhecido por El Lissitsky, com o qual Kurt Schwitters realizou «le numéro spécial Typoreklame de 1924» in BALLY, Christophe – *Kurt Schwitters* – Paris: Édition Hazan, 1993, p. 85.

Contudo, não serão as colagens de Schwitters o seu maior contributo para esta história, e sim *Merzbau* (1920-36, fig.1), obra construída em Hannover num espaço habitacional – *l'espace vital de Schwitters*<sup>54</sup>–, transformado por via de construções tridimensionais, em tudo próximas de uma *Assemblage* à escala humana, arquitectónica e habitável.

Dotada de um carácter notoriamente diverso daquele que virá a ter a Instalação (tendencialmente pública), *Merzbau* apresenta-se, no entanto, como a primeira obra pensada integralmente para um determinado espaço, uma extensão do território pictórico ao ponto de permitir «a mutação do objecto no ambiente».<sup>55</sup> Por esta razão, será o que mais se assemelha, na história do modernismo, à Instalação. Revestindo-se já pela extrema pertinência da noção de *in situ*, central para esta prática.

Entretanto, outras obras e teorias precursoras devem salientar-se: «as teorias futuristas de interpretação de objectos no espaço»<sup>56</sup>; a *Light-Space Modulator* (1923-30) de László Mohly-Nagy; os *ready-mades* de Marcel Duchamp (que realiza, também, *Sixteen Miles of String*, uma instalação para a exposição *First Papers of Surrealism*, Nova Iorque, 1942); ou as explorações, a tender para a tridimensionalização do suporte da pintura onde se enquadram, por exemplo, a obra tardia de Frank Stella e os rasgos pictóricos de Lucio Fontana.

Podemos ainda acrescentar Jackson Pollock, que exerceu influência decisiva sobre a emergência da performance, ou Allan Kaprow, figura emblemática neste âmbito, e ele mesmo introdutor do conceito de *Environment* – que indica, em si, a importância do lugar para a formulação de uma obra de carácter espacial. E é fundamental não esquecer as contribuições decisivas de Rauschenberg com as suas *Assemblages*.

<sup>54</sup> BALLY, Christophe – *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>55</sup> «the mutation of object into environment». SUDERBURG, Erika, ed. – *Space, site, intervention: situating installation art* – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p.11.

<sup>56</sup> «the Futurist theories on the interpretation of objects and space». REISS, Julie H. – *From margin to center: the spaces of installation art* – Cambridge, Mass. ; London : The Mit Press, cop. 1999, p. 6.

Os conceitos de *Assemblage* e *Environment* são de facto essenciais à afirmação daquilo que hoje entendemos por Instalação.

Transversal a estes desenvolvimentos é o interesse, por parte da pintura, em redefinir os horizontes do seu território tradicional e, nesse sentido, à semelhança do que sucede com a Apropriação, a Instalação apresentar-se-á como uma das hipóteses mais fecundas.

Iniciada, tal como o Happening e a Performance, em espaços alternativos e só posteriormente promovida e integrada em galerias e museus, a Instalação transpõe, em certa medida, para o seio da arte uma recusa da passividade do espectador que se prende com a democratização da sociedade. Por esta razão, mas também pela variedade de recursos empregues, tipologias, procedimentos e disciplinas envolvidas, a Instalação poderá ser utilizada como bússola das relações interdisciplinares da pintura (questionando-se mesmo as suas fronteiras) e das alterações operadas na tríade Obra, Espectador e Espaço Expositivo.

Se a Instalação reflecte o desejo do artista de expandir a sua prática de atelier à esfera pública, ao atravessar as fronteiras disciplinares ela coloca simultaneamente uma tónica, não somente nas qualidades híbridas que se vão desenhando em redor da pintura, como na importância atribuída ao lugar da sua formulação e entendimento.

Donald Judd será quem inicialmente se proporá reflectir sobre a importância do “nascimento” de uma obra híbrida que, não sendo pintura nem escultura, se posiciona entre ambas, comportando, conseqüentemente, novas problemáticas de entendimento do espaço:

«Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors [...] The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface. Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or

exterior or none at all. Any material can be used, as is or painted.»<sup>57</sup>

Esta nova condição não só permitirá o uso de todo o tipo de recursos – sublinhando-se aqui a sua relação com a prática de Apropriação –, como implicará que o espaço da obra se torne efectivamente numa componente fundamental, significando isto que, daí em diante, a experiência e compreensão do espectador perante a obra obrigue a um renovado olhar sobre o lugar da sua inscrição. O espaço onde se insere passa a fazer parte integrante da obra. Em resultado, a participação do espectador ver-se-á potenciada, permitindo-lhe compreender mais facilmente, a sua “função” de formulador de sentidos.

Esta atmosfera de transformação que se verifica no campo da arte acompanha outras mutações ocorridas na década de 60 – marco histórico da segunda metade do século XX. É nos anos sessenta que tem lugar o desenvolvimento da luta pelos direitos dos homossexuais e contra o racismo; é o tempo dos movimentos hippie e do acentuar das ideologias que levariam ao Maio de 68; e ainda, pela importância dos Estados Unidos da América neste quadro teórico, a Guerra do Vietnam.

Enquadrada neste panorama, a Instalação, foi inequivocamente uma das formas encontradas pelos artistas para reflectir, através da sua arte e de forma clara, os seus posicionamentos políticos. Os museus, então encarados como sinónimo do poder político instituído, serão para muitos um dos pontos a evitar. Diversos grupos de artistas organizam-se (1969) para realizar acontecimentos com o intuito de despertar a atenção para uma multiplicidade de questões de cariz político-social, dentro e fora do mundo da arte, nomeadamente para o aproveitamento económico do mercado da arte, das condições políticas vigentes e dos direitos, ou a falta destes, que as mesmas comportam. A Black Emergency Cultural Coalition; a Art Worker's Coalition; a Guerrilla Art Action Group (GAAG) ou a Women Artists in Revolution (W.A.R.) são disso exemplo.

Com um carácter não politizado, mas com implicações nos mecanismos de compra-venda de arte é o caso particular de Sol LeWitt que, como já referimos, faz a ponte entre o Minimalismo e a Arte Conceptual – dois dos movimentos responsáveis pela formulação da Instalação. Em 1969 LeWitt inicia os seus primeiros *Wall Drawings*.

<sup>57</sup> Cita-se Donald Judd – *Specific Objects* (1965) in STILES, Kristine; SELZ, Peter, co-aut. – *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* – Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, cop. 1996. p. 116.

A sua leitura talvez possa circunscrever-se a aspectos sobretudo formais, concebidos com um rigoroso uso dos materiais, onde o lado visual, óptico e compositivo têm uma prioridade aparente sobre quaisquer características conceptuais. Aqui, a inscrição do desenho no lugar destaca-se como o elemento mais premente para a relação obra-espectador (isto, quando não são apresentados também os elementos do projecto que conduziram à sua concretização).

Ao ser apresentada no seu todo (desenho de parede e projecto correspondente), a obra transforma-se, como o próprio LeWitt afirmara<sup>58</sup> a Saul Ostrow, numa narrativa que permite ao espectador percorrer, na sua leitura, todo o pensamento e metodologia do artista, como se de uma história se tratasse.

Se importa a LeWitt a relação entre o objecto artístico final e o “texto” que o originou, assim como a ligação entre esta relação e o acto da execução e sua posterior “leitura” por parte do espectador, não menos importante será a localização do “objecto”, pois é ele elemento essencial à sua apreciação.

Mas o processo de Instalação em LeWitt não visa única e exclusivamente o desenrolar de uma nova relação com o lugar de inserção da obra (que torna evidente a maior consciência do artista face à importância do espaço expositivo para o espectador); como havíamos referido, ela pretende promover uma renovada relação com o meio comercial da arte visto que, na utilização de grandes paredes já existentes ou produzidas propositadamente, o artista, pretendia que a obra pudesse ser realizada em diferentes locais, sempre de forma efémera, criando entraves à sua comercialização nos moldes tradicionais: «[...] ao fazer desenhos de parede, eles seriam não-transportáveis, portanto, um compromisso assumido pelo proprietário seria implícita, e não podiam ser comprados ou vendidos facilmente.»<sup>59</sup>

Há conseqüentemente, nesta atitude, um confronto da possível reprodutividade da obra para com a valorização económica da unicidade.

Mas, se «o sentido da participação do espectador, que surgiu em torno

<sup>58</sup> Em *OSTROW, Saul – Sol LeWitt – BOMB Magazine – The Artist's Voice Since 1981*, New York: 2003 in <http://www.bombsite.com/issues/85/articles/2583> a 01/06/2009.

<sup>59</sup> «I thought by doing drawings on the wall, they would be non-transportable—therefore a commitment by the owner would be implied, and they could not be bought or sold easily.» Cita-se Sol LeWitt in *OSTROW, Saul – Op.Cit.*

Minimalismo na década de 1960 variou de artista para artista, às vezes em torno da situação em que a obra de arte foi colocada»<sup>60</sup>, não podemos deixar de inferir que o impulso para a situação gerada pela prática de Instalação nos revela, neste intervalo de tempo, as suas origens teóricas:

Uma vez mais, o pensamento da Internacional Situacionista, demandado por Guy Debord e Asger Jorn, apresenta-se como um imperativo teórico face à formulação pós-moderna dos sintomas contemporâneos reveladores da expansão do campo pictórico:

« [...] uma lista de definições avançava a noção de obra como 'situação – um momento da vida concreta e deliberadamente construído pela organização colectiva de uma ambiência unitária e um jogo de acontecimentos.' [...] ' não pode existir uma pintura ou uma música situacionista, mas apenas um uso situacionista destes meios'.»<sup>61</sup>

A implícita intenção de proporcionar ao público situações diversificadas é, ela mesma, um ponto em comum face a alguns aspectos já revelados pela prática de Apropriação e Simulação. Mas o que mais nos importa é sem dúvida o facto de a Instalação vir proporcionar uma tridimensionalização da pintura, dando conseqüentemente azo a uma ruptura com um dos princípios tradicionais da sua formulação e abrindo espaço a uma renovada relação entre a pintura, a arquitectura e a escultura.

Esta capacidade de reinventar a integração da Pintura no espaço tridimensional, tendo as heranças já anteriormente mencionadas, é, de facto, um dos aspectos mais importantes para a redefinição do território da Pintura que se vê, deste modo, “autorizada” a sair do habitual suporte da tela e que permite, simultaneamente, gerar uma relação directa relativamente aos sintomas anteriormente abordados: seja pela produção de Instalações portadoras de características próprias da Apropriação, como será visível na obra de Barbara Kruger, ou pela produção de instalações com um denso carácter pictórico que abrangem as potencialidades da Simulação (a obra de Peter Halley, será, também aqui, um exemplo particular) ou permitem, elas mesmas, criar simulações.

<sup>60</sup> «the meaning of spectator participation that emerged around Minimalism in the early 1960s varied from artist to artist, at times revolving around the situation in which the work of art was placed». Cita-se: REISS, Julie H. – *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>61</sup> SABINO, Isabel – *Bidem.*, p. 183.

## 4. CASOS DE ESTUDO

### 4.1. Barbara Kruger (n.1945)

A sua experiência como designer gráfica – influência que assume como primordial no seu processo criativo –, tem contribuído para a sua apresentação enquanto artista multidisciplinar, recorrendo à pintura, escultura, fotografia, vídeo, instalação, texto, etc.

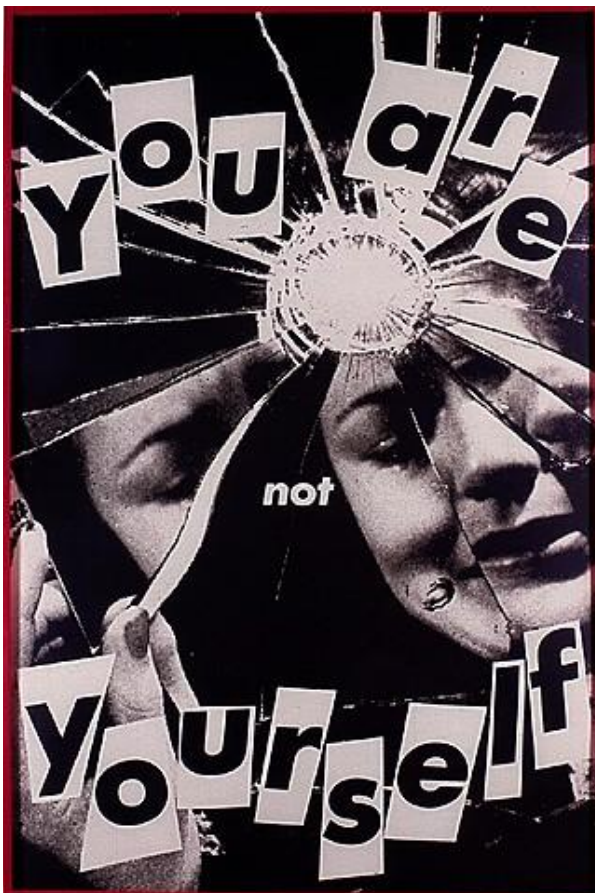


Fig. 2  
*You Are Not Yourself, 1984*  
 Colagem fotográfica; 182,9x121,9 cm

Verdadeiramente notórios, e principal alvo do nosso interesse, são os seus cruzamentos de imagem e texto iniciados em 1979/80 que, conjuntamente com Mary Kelly ou Jenny Holzer, «quebraram os laços com os protocolos do Modernismo, reivindicando a língua, mas a linguagem já concebível como uma forma de arte, e não sujeito a confusão com a literatura.»<sup>62</sup>

O texto, acompanhado pelo recurso à fotografia e à re-fotografia, é talvez o principal foco da sua faceta apropriatória, traduzindo, ele mesmo, a «difusão em Nova Iorque das teorias estruturalistas de reprodução e repetição que faziam a conexão para discursos relacionados com a autoria».<sup>63</sup>

<sup>62</sup> «broken with protocols of Modernism, were laying claim to language, but to language already conceivable as a form of art, and not subject to confusion with literature.» HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Op. Cit.*, p. 1015.

<sup>63</sup> «dissemination in New York of structuralism theories of reproduction and repetition that connected it to related

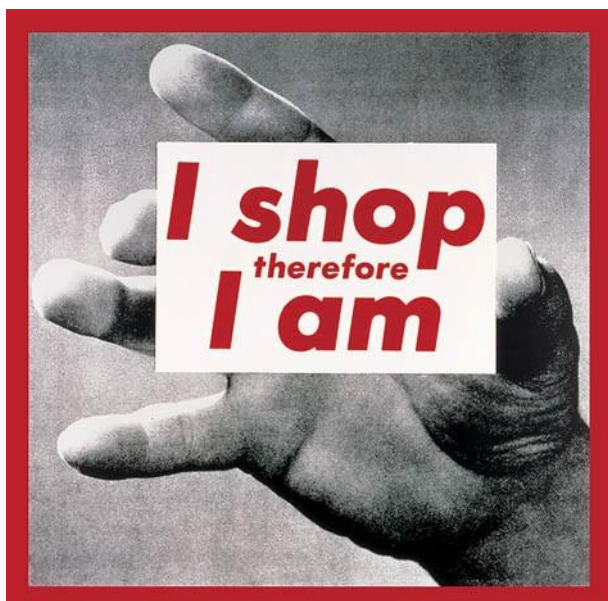


Fig. 3  
**Sem Título (*I Shop Therefore I Am*), 1983**  
 Serigrafia sobre vinyl, 281,9x287 cm

Feminista e anti-capitalista, na sua obra transparece a complexidade gritante da contemporaneidade, pelo que, numa análise ao processo criativo que a constitui, não podemos deixar de sublinhar o florescer de preocupações sociopolíticas, das quais se destaca um vasto conjunto de dicotomias sociais (homem-mulher, guerra-paz), mas também o poder, o capitalismo ou o desejo, etc.

Enquadrada por tais premissas, a sua obra busca – pelo que a própria artista denomina de «direct adress» –, alcançar o público e «trazer o debate político para a arte e vice-versa»<sup>64</sup>, através da apropriação da lógica da imagem comercial que, de forma directa, irónica e, por vezes, mesmo violenta capta a atenção do espectador.

Este processo revela simultaneamente a proximidade de Kruger para com Marcel Duchamp, quer pela própria apropriação, quer no sentido em que o «assunto de Duchamp era arte e vida, ou arte-em-vida».<sup>65</sup> Kruger, por seu turno, propõe trazer à arte a própria vida.

E, a mesma relação se estabelece entre a artista e o seu "antecessor" Andy Warhol, pois se Warhol veio revestir a imagem publicitária do sentido de culto próprio da arte, destacando o poder das imagens, Kruger vai utilizar a imagem (essencialmente fotográfica) «focando-se em estereótipos, clichés e categorias enquanto manifestações

discourses of authorship.» WELCHMAN, John – *Op.Cit.*, p.10.

<sup>64</sup> «drawing political debate into art and vice versa». FOSTER, Hal – *Seriously Playful In KRUGER, Barbara; ALBERRO, Alexander, co-aut.; FOSTER, Hal, introd. – Barbara Kruger – New York [etc] : Rizzoli, cop. 2008, p. 17.*

<sup>65</sup> «Duchamp's subject was art and life, or art-in-life.» AA.VV. – *Barbara Kruger – Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, cop. 1999, p. 9.*



Fig. 4  
**Sem Título (*We Will No Longer Be Seen And Not Heard*), 1985**  
 Fotolitografia a cores, 50,8x50,8 cm

de poder e controle»<sup>66</sup>, evidenciando, em articulação com o texto, uma carga hiper-comunicacional.

Ao criar imagens-texto (como *You are not yourself, I shop therefore I am*, ou *We Will No Longer Be Seen And Not Heard* (fig. 2, 3 e 4), onde os pronomes *You*, *I*, *We* são meios prevaletentes de aproximação face ao espectador), onde publicidade, design, pintura e fotografia se fundem com a apropriação de produtos e modos expositivos da comunicação de massas – posters, *outdoors*, objectos de *merchandising*, etc. – Kruger visa criar situações face às quais o público se

choca, forçando-o a reflectir, a tomar consciência ou a assumir uma verdade quotidiana que habitualmente se mantém encapotada sob mil disfarces, revelando desse modo o poder das imagens enquanto comunicação e/ou arte.

O papel persuasivo, controlador e comercial da imagem publicitária é, assim, parodiado, subvertido, desmascarado e explorado através de múltiplas desarticulações que evidenciam o poder da imagem na cultura ocidental, a sua função na manutenção de um mundo de aparências onde, «sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo directo do entretenimento, o espectáculo constitui o *modelo* presente da vida socialmente dominante.»<sup>67</sup>

O seu trabalho, assim dotado de uma forte crítica social, vem inscrever-se no que Welchman denomina, seguindo o pensamento de Derrida, de «unitary deconstruction»

<sup>66</sup> «in focusing on stereotypes, clichés, and categories as manifestations of power and control» in AA.VV. – *Op. Cit.*, p. 35.

<sup>67</sup> DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espectáculo* – eBook: [www.geocities.com/projectoperiferia](http://www.geocities.com/projectoperiferia), p.15.

<sup>68</sup> «The signifying effect arising from the exchange between caption-text and singular image rests on what I term a 'unitary deconstruction', whose limits, co-extensive with the methodological reductions of deconstruction itself, converge on the implicit separation of visuality, textuality and history, and are underlined by a shared quest for

. A expressão é herdeira do pensamento de Jacques Derrida que avançou com o conceito de “desconstrução”, conceito que traduz a ideia de que toda a estrutura ao ser composta por diversos dados é sempre desmontável. Este princípio, tem como consequência a defesa de que não existe um significado último seja qual for o enunciado pronunciado, sendo por isso passível de interpretar de múltiplas formas e «opera sobre as oposições básicas em que a cultura ocidental há muito ancorou (presença/ausência, oralidade/escrita, ser/representação, etc.) e pretende, em diversos movimentos de leitura, desconstruir outros pares que nestes se subsumem.»<sup>69</sup>

«Unitary deconstruction» vem, assim, significar o efeito de reformulação de significado através da reorganização de imagem-texto pré-existente que Ashley Bickerton, por seu lado, associa a uma tendência didáctica que procura «quebrar [...] o processo de concepção da verdade».<sup>70</sup>

Não sendo a única possível, esta interpretação vem alinhar-se, em certa medida, com a proposta de Bataille quanto à história do modernismo, na qual, a colagem – prática inicial da Apropriação –, se apresenta «como o acto exemplar de decomposição criativa: o assassinato da pintura.»<sup>71</sup>



Fig. 5  
**Sem Título, 1991**  
Instalação, Mary Boone Gallery, Nova Iorque

Mas, a pintura não morre. O que de facto parece ocorrer é uma miscigenação entre imagem fotográfica (entre outras) e pintura, em que quer uma, quer outra, perdem aparentemente a sua própria orientação espacial e existencial.

As relações geradas no trabalho de Kruger, entre pintura e o design, a publicidade e a arte pública, são, neste quadro, um exemplo chave, pois, não

redemptive social truth» In WELCHMAN, John – *Op.Cit.*, p. 22.

<sup>69</sup> CARMELO, Luís – *Semiótica, Uma Introdução* – Biblioteca Universitária, nº82, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003, p. 223.

<sup>70</sup> «to break down...the process of the comption of truth». Ashley Bickerton in WELCHMAN, John – *Idem*, p. 22.

<sup>71</sup> Cita-se Bataille: «as the exemplary act of creative decomposition: the killing of painting.» in HARRIS, Jonathan (ed.) – *Op.Cit.*, p. 69.

só sublinham a abertura da pintura a novas relações territoriais, como nos indicam o carácter *híbrido* das produções pictóricas mais recentes, nas quais, tantas vezes, se "abdica" do recurso aos meios tradicionais (tinta sobre tela) saindo mesmo para o âmbito da Instalação (fig. 5).

#### 4.2. Peter Halley (n.1956)

Inscrita no movimento genericamente apelidado de NEO-GEO (Neo-Geometric Conceptualism<sup>72</sup>), a obra de Peter Halley possibilita-nos, através de um simples olhar de relance, identificar de imediato as influências directas da Pop Art e Minimalismo – principalmente pela serialidade que lhe é inerente –, e simultaneamente a

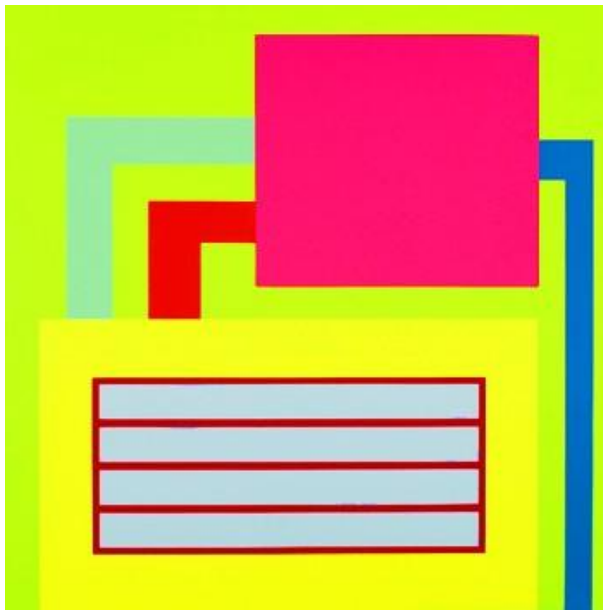


Fig. 6  
**Decryption, 2006**  
 Acrílico, acrílico Day-Glo e Roll-a-Text sobre tela,  
 183x183 cm

preocupação/reflexão acerca de uma realidade da vida urbana marcada pela crescente presença da tecnologia que estrutura toda a produção e, de modo mais lato, toda a sociedade pós-industrial.

Associada a vínculos tão fortes, as pinturas de Halley (fig. 6, por exemplo), das quais consta a presença recorrente de elementos visuais geometrizados como celas, prisões, circuitos fechados, sociogramas – *conduits*<sup>73</sup> –, pouco se tem alterado desde o início da sua carreira; talvez a única grande variação ao longo do

<sup>72</sup> Segundo o glossário apresentado pelo TATE: British and international modern and contemporary art *in* <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=189>

<sup>73</sup> Conceito proferido pelo autor para designar tais elementos.

tempo se circunscreva à maior complexidade dos sistemas representados (aos quais se juntam, por exemplo, explosões), e ao cada vez mais acentuado recurso a uma paleta que, de tão estridente, por vezes se torna visualmente incómoda para o espectador.

Esta utilização das cores electrizantes – *Day-Glo* –, aplicadas com grande rigor sobre a superfície da tela ou do próprio espaço tridimensional, relaciona-se directamente, segundo Halley, com a ideia de que numa «sociedade estruturada pelos média [...] a nossa paisagem é cada vez mais artificial, a comunicação torna-se mais dependente da tecnologia, e a relevância de um referente natural, obviamente, desaparece.»<sup>74</sup>

O indivíduo integrado na sociedade urbana está confinado a um espaço cada vez mais restrito e individualizado, e é levado a comunicar através de múltiplos sistemas integrados (televisão, internet, etc.). Na pintura de Halley o espaço é visto «como um espaço digital em que estão situadas “células” com textura simulada de estuque, a partir do qual o irradiam 'condutas'»;<sup>75</sup> no fundo, é um espaço de isolamento o que lhe interessa principalmente explorar.

São, aliás, estes os principais indicadores detectados que evidenciam uma relação profunda entre a obra do pintor nova-iorquino e o pensamento de Baudrillard: num período em que o indivíduo se vê «na posição exacta de um astronauta na sua cápsula» e assistimos à «elevação do universo doméstico a uma potência espacial»<sup>76</sup>, Halley, num acto quase ilustrativo, vai permanentemente utilizar o módulo/espaço unicelular como modelo para simbolizar o espaço individual a partir do qual o indivíduo opera as suas acções de jogador, numa realidade "virtual" que se conecta através de um conjunto de redes (representadas linearmente nas suas pinturas) que «constroem a ilusão de um tremendo movimento e interacção.»<sup>77</sup>

Como foi anteriormente referenciado, a pintura poderá ser entendida como uma

<sup>74</sup> «media-saturated society [...] our landscape itself has become more and more artificial, and communication becomes more dependent on technology, the relevance of a natural referent obviously disappears.» Peter Halley: *Conversation with Karlyn De Jongh In GOLD, Sarah; DE JONGH, Karlyn; LODERMEYER, Peter. – Personal Structures: Time Space Existence* – Cologne, Germany, 2009, pp 276-281.

<sup>75</sup> «as a digital field in which are situated 'cells' with simulated stucco texture from which flow irradiated 'conduits'.» Peter Halley: *Conversation with Karlyn De Jongh In GOLD, Sarah; DE JONGH, Karlyn; LODERMEYER, Peter – Op.Cit.*, pp. 276-281.

<sup>76</sup> «in the exact position of an astronaut in his capsule (...), the elevation of the domestic universe to a spatial power». Cita-se Jean Baudrillard in FOSTER, Hal – *Bidem*, p. 147.

<sup>77</sup> «the illusion of tremendous movement and interaction.» HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Op. Cit.*, p. 166.

reformulação constante do sentido dos signos<sup>78</sup>; Halley parece pois enquadrar-se, literalmente, nesta leitura. A sua permanente utilização de circuitos, celas, sociogramas, em redes de percursos subterrâneos, reflecte a reconfiguração do seu entendimento, ao estabelecer uma relação directa com a realidade espectacular. Evocando Debord, o artista recorda que o espectáculo "Não é um conjunto de imagens simplistas', mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens'». <sup>79</sup>

Associados a uma vivência social concreta, estes elementos visuais geometrizados, verdadeiro símbolos, revelam duas facetas de um mesmo modo de operar, por um lado a prática de Simulação, por outro a Apropriação:

a) A primeira está associada às novas imagens provenientes de videojogos, televisão, internet e aos gráficos, cartografias e sociogramas. Criadas digitalmente, essas imagens transpõem para a pintura uma lógica/inteligência dotada de um carácter abstracto e simulatório;

b) A segunda parte da procura de uma ruptura com os ideais modernistas – nos quais, «o geométrico tem estado curiosamente associado ao transcendental [...] o geométrico é visto como atemporal, heróico e religioso»<sup>80</sup>. O "reinvestimento" numa linguagem plástica geométrica permite a Halley afirmar as pinturas como crítica ao idealismo modernista: «o 'campo de cor' é colocado numa prisão. O espaço místico de Rothko é emparedado»<sup>81</sup>.

Perante este processo de formulação da pintura, em paralelo com outras práticas que marcam a Apropriação Pictórica, Welchman sublinha a crítica violenta levada a cabo por Hal Foster:

«the artists were involved, to varying degrees, with a posthistorical and 'conventionalist' recycling of signs, tinged with 'passive pessimism', 'melancholy' and opportunism. The results, 'more nihilistic than dialectical', he claimed, were often defeatist, and their signature 'reduction to style' revealed modern abstract painting nor (post)conceptual appropriation art', this work witnesses a signal shift from issues of representation, reproduction and copying to the evasive logic of

<sup>78</sup> Leia-se página 16, nota de rodapé 31.

<sup>79</sup> «non è però un semplicistico insieme di immagini, ' ma un rapporto sociale fra singoli, mediato dalle immagini'». Citando Peter Halley in DOTTI, Marco – *Circuiti Disintegrati, I paradossi della crisi secondo Peter Halley* – La Stampa, May 24<sup>th</sup>, 2009, p. 11.

<sup>80</sup> «the geometric has been curiously associated with the transcendental» (...) «geometric is heralded as the timeless, the heroic, and religious». HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Idem*, p. 166.

<sup>81</sup> «the "color field" is placed a jail. The misty space of Rothko is walled up. » HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Bidem*, p. 165.

simulation.»<sup>82</sup>

Halley enquadrar-se-á neste quadro talhado por Foster pois faz convergir para a sua obra as práticas de Simulação e Apropriação, optando por uma imagética em tudo ligada às mais recentes práticas de simulação (enquanto formuladora de sentidos ou modelos de apresentação de conhecimento e, principalmente, como factores da sociedade pós-industrial), ou pela citação constante da pintura moderna – Mondrian, Rothko, Ryman, etc.

Do conjunto advém o facto de Halley considerar o resultado obtido não como uma pintura mas sim como uma imagem; uma simulação de pintura. Esta ideia encontra-se claramente presente quando, em 1997, desenvolve para o MoMA de Nova Iorque<sup>83</sup> uma obra interactiva intitulada *Exploding Cells*<sup>84</sup>, enquadrada no projecto intitulado *New Concepts in Printmaking*. Neste trabalho, a problemática da simulação é colocada através de três formas distintas: é uma “imagem pintura”; a sua interactividade permite ao espectador tomar consciência da sua situação no momento em que simula a pintura; há, no início da apresentação, uma sequência de "imagens pintura" que geram a



Fig. 7  
**Sem Título, 2008**  
Instalação, Galleria Massimo Minini em colaboração  
com Alessandro Mendini Brescia, Itália

simulação de uma permanente mutação da imagem, o que vem, de imediato, gerar uma relação directa entre a pintura e o vídeo enquanto sequência de imagens estáticas. Este terceiro aspecto revela, por si só, a importância que a prática de Simulação tem para a “construção” de novas possibilidades de gerar noções de movimento que, tradicionalmente, só eram possíveis pela composição visual circunscrita ao espaço

<sup>82</sup> Hal Foster: *Signs Taken for Wonders*, Art in America, vol 74, no 6, July 1986, pp. 80-91, from WELCHMAN, John – *Idem*, p. 10.

<sup>83</sup> The Museum of Modern Art.

<sup>84</sup> Para possível visualização da obra, aceder ao sítio na internet:  
<http://www.moma.org/interactives/projects/1997/Halley/explodingcell.html>

bidimensional da representação; do mesmo modo, o processo apresentado por Halley (à semelhança do que acontece com outros artistas seus contemporâneos, entre os quais se inclui Barbara Kruger) permite compreender o contacto permanente que se gera entre a prática de Simulação e de Apropriação.

Mas esta não é a única relação verificável. Como foi já anteriormente referido, há que sublinhar que no caso de Halley, à semelhança do que ocorre na obra de Barbara Kruger, a prática de Instalação (fig. 7) é também ela tomada como um factor chave na produção de um discurso pictórico que extravasa as tradicionais fronteiras da pintura, atribuindo-lhe novas características. Há, por isso, na sua obra, o culminar de uma série de tendências contemporâneas que contribuem determinantemente para uma expansão do campo da Pintura.

## 5. WALKING UNDER

Intitulado *Walking Under*, este projecto prende-se directamente, na sua temática, com as referências aos espaços subterrâneos enquanto metáfora para o pensamento – lugar de procura constante, de conhecimento, conflito, lógica, dúvida, consciência de tempo e de ser, mediador entre interior e exterior, individual e colectivo. Esta perspectiva, caracterizada por uma relação inesgotável entre os conceitos chave de subterrâneo e pensamento, em associação directa com o conceito de rede/sistema bem como com a linguagem, reflecte um interesse profundo por algumas áreas da antropologia; mas também uma necessidade de explorar as referências colectivas da consciência humana que têm estado na base da obra de tantos autores das artes plásticas ao cinema – recordemos os filmes *Stalker*(1979) de Andrei Tarkovski, o *Underground* (1995) de Emir Kusturica ou *Being John Malkovich*(1999) de Spike Jonze, ou sublinhemos obras como *Western*(2002) de Hans Schabus e *Cave Model*(2009) de Rachel Khedoori.

Impregnado de sentido, informado pelas simbologias milenares da caverna e do labirinto<sup>85</sup> – nas quais o percurso para o conhecimento e o ultrapassar de obstáculos é uma experiência predominantemente individual –, o conceito de subterrâneo dirige-nos ainda o olhar para uma multiplicidade de associações concretas:

Nele inscreve-se uma vasta malha de infra-estruturas – rede de esgotos, electricidade e telecomunicações; rede de metropolitano; etc. – a funcionar continuamente. O subterrâneo é, por isso, passível de ser interpretado enquanto lugar representativo dos pilares em que assenta a complexidade do mundo contemporâneo.

Simultaneamente, diversas construções subterrâneas (*bunkers*, caves, passagens “secretas”, etc.) têm sido, em inúmeros momentos da história, os lugares primordiais de refúgio, um recurso constante e indispensável à salvaguarda da vida ou, em situações de opressão extrema, um derradeiro reduto da liberdade – revelando, também aí, a grande

---

<sup>85</sup> Para conhecimento da referida simbologia veja-se:  
 – CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dicionário dos Símbolos* – Lisboa: Editorial Teorema, Lda., 1982, pp. 177-180 e pp. 395-396.  
 – KERÉNYI, Károly – *Estudo do Labirinto* – Lisboa: Assírio&Alvim, 2008.

capacidade de engenho do Homem.

Conjuntamente com este leque de sentidos que incorpora o espaço subterrâneo enquanto elemento metafórico, a potencialidade da linguagem e da incessante necessidade de caminhar – mesmo que de um caminho de pesquisa se trate – como se fossemos um *andarilho*<sup>86</sup> de Thoreau, constituem a base para o desenvolvimento da vertente prática desta dissertação:

Percorrer um “caminho” de investigação e, a cada momento, registar e/ou documentar as impressões, as hipóteses de intervenção e as suas múltiplas leituras revelou-se, finalmente, um processo bipolar entre os excessos “opostos” do tenebroso e a imensidão da cor do descobrir, absorver e impregnar o lugar registado.

Devemos por esta razão sublinhar que, se numa fase inicial este caminho se baseou numa recolha de documentos relativos a diversos espaços subterrâneos – desenhos técnicos provenientes da documentação histórica da rede de esgotos da cidade de Lisboa; cortes, plantas, mapas e fotografias provenientes das publicações do metropolitano de Lisboa; fotografias ou vídeos dos túneis do metropolitano, de esgotos e de canais de escoamento de água –, foram estes elementos que constituíram, ao longo do percurso, o material necessário ao seu desenvolvimento, deixando já antever uma aproximação do projecto às práticas de apropriação (abordadas teoricamente nesta dissertação).

O confluir de simbologias, “preocupações” individuais e associações várias aos espaços subterrâneos para o âmbito deste projecto é, conseqüentemente, veiculado por um processo criativo que se vê constituído pela aproximação da pintura a outros modos de realização. A fotografia, o vídeo, a tridimensionalização da pintura (através da realização de maquetas; etc.), abrem a possibilidade de levar a disciplina a um outro lugar, quer seja pela criação de simulações bi e tridimensionais, quer pelo resgate de elementos da realidade subterrânea como referência à velha concepção destes espaços (caverna/labirinto) enquanto lugares metafóricos dos mecanismos conscientes e inconscientes do pensamento.

---

<sup>86</sup> “Personagem” que Thoreau “descreve” como tendo «o talento de sauntering» (o acto de vaguear). Para uma melhor compreensão do termo andarilho veja-se:  
THOREAU, Henry David; MOURA, António, trad. – *Caminhar* – Lisboa: Hiena Editora, 1995.

Tudo isto levou à criação de objectos e imagens que, não se querendo assumir enquanto entidades autónomas e completas mas sim como partes constituintes de um todo projectual, se interligam e comunicam constantemente, permitindo à própria pintura um diálogo directo com todos os outros meios utilizados, deixando, por vezes, em aberto possíveis hipóteses de intervenção em espaço público.

De forma a clarificar eficazmente o nosso projecto e a enquadrá-lo nos conteúdos do presente estudo, propomos uma abordagem mais detalhada relativamente a algumas criações realizadas neste âmbito.



Fig. 8  
*Caminhas e o movimento percebe-se quando a escrita pára.*  
DVD (PAL) / 06"18' /com som

Como exemplo do interesse pela instalação e pela exploração do espaço público devemos destacar a realização de um vídeo (fig. 8), no qual é possível experimentar uma viagem interminável pelos túneis de metropolitano da cidade de Lisboa. As filmagens, agora reeditadas, foram inicialmente utilizadas como intervenção em espaço público – durante o evento *Chiado na Moda 2009*, na estação de metro da Baixa-Chiado –, onde o repescar da simbologia e a exploração da imagem abriam espaço a uma curta pausa e à sensação de estranheza e curiosidade no habitual utente do metropolitano. Contudo, os objectivos iniciais de trazer a público o olhar daquele que nos guia diariamente pela zona oculta da realidade cidadina e o gerar de uma relação com os circuitos de vídeo-vigilância mantêm-se actuais. Apresentado em *loop*, este vídeo quer transmitir a monotonia de um espaço que nos é vedado enquanto utentes, mas que carrega em si a rotina e o isolamento que a própria cidade pode causar a quem a vivencia.

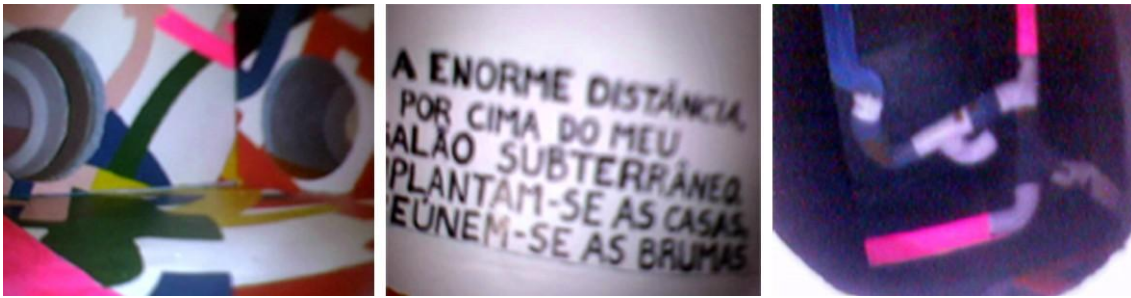


Fig. 9  
*Sem Título*  
Filmagem de webcam /4"27' /sem som

Mas se os túneis de metropolitano revelam a realidade gritante de uma quase clausura sombria – acentuada, no vídeo, pela exclusão das paragens nas estações, pontos fixos que funcionam como verdadeiros ponteiros de bússola que nos indicam as coordenadas do mundo exterior –, as pequenas filmagens em *webcam* (fig. 9) de percursos subterrâneos simulados revelam, pelo seu “excesso” de cor, algo diferente. Contrapondo ao carácter soturno da filmagem no metropolitano a possibilidade de uma festividade interior (individual ou colectiva), estas filmagens contrastantes propõem um paradoxo.

Os objectos produzidos para a realização destas filmagens são simulações tridimensionais de lugares imaginários efectuadas pelo recurso a diversos materiais

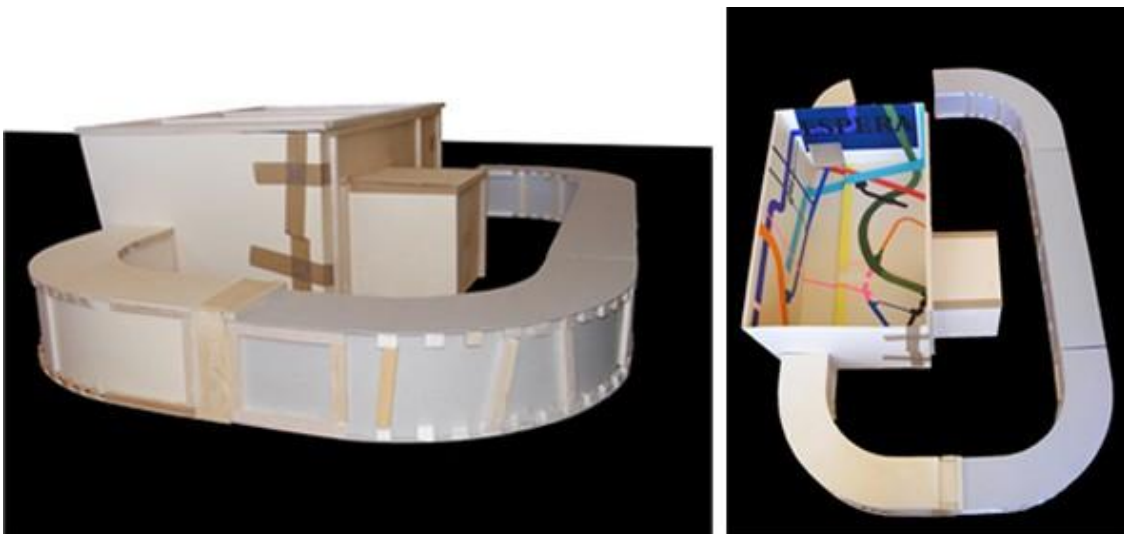


Fig. 10  
*Sem Título*  
Maqueta (balsa, cartão madeira e tinta acrílica)

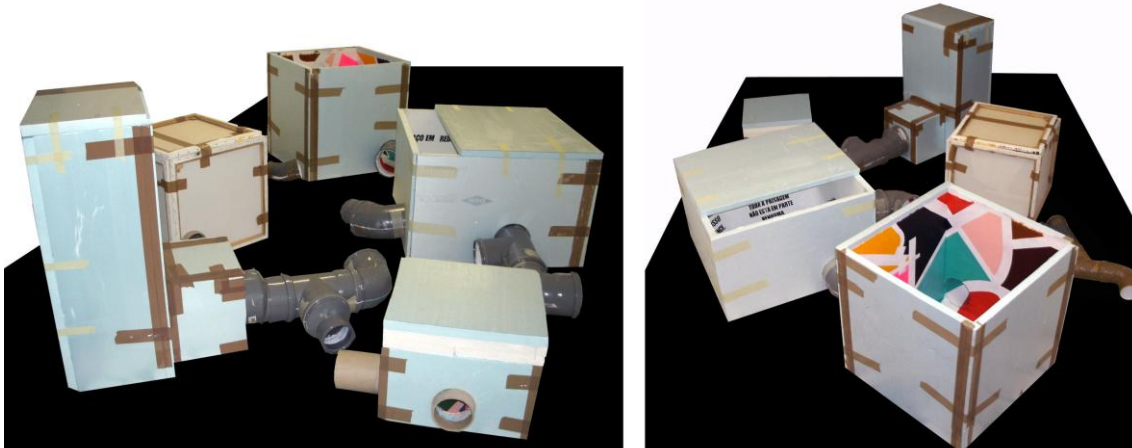


Fig. 11

**Sem Título**

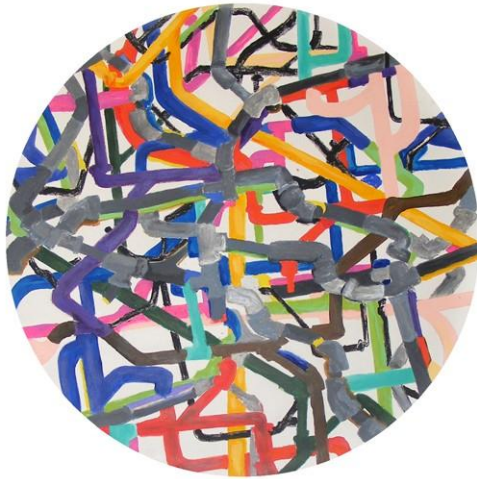
Instalação (tinta acrílica, tela, *roofmate*, fita-cola, tubagens de pvc)

(tubagens de pvc, caixas de *roofmate*, telas, cartão e balsa); nelas inscreve-se uma abordagem à complexidade de uma qualquer rede ficcionada (mescla de percursos constituídos pela replicação de desenhos de peças de esgoto) e citações de diversos autores (Fernando Pessoa, Nietzsche, Thoreau, etc.). Denotando uma relação directa com a instalação, estes trabalhos podem mesmo encarar-se como possíveis projectos de intervenção.

São aliás esses mesmos elementos tridimensionais que compõem, entretanto, uma instalação (fig. 11) aparentemente caótica. A disposição no espaço do conjunto de objectos, cuja configuração interior permanece em grande parte inacessível, permite ao espectador antever a construção de um sistema tridimensional que fica ao critério do seu imaginário e da sua curiosidade face ao conteúdo “incompleto” das peças expostas.

Numa relação directa com estes objectos e integrando mesmo esta instalação, uma pintura multicolor sobre tela não engradada (sem imagem) reproduz a lógica simulatória que caracteriza o interior e o exterior destes objectos. Transpondo para a bidimensionalidade a lógica implícita na tridimensionalidade, procura-se reflectir acerca do lugar da pintura na sua relação com o espaço, fixando nela a complexidade de um sistema de comunicação.

Outra pintura, sobre papel circular (fig. 12), em tudo similar à anterior, é



## DECIDE



Fig. 12 e 13 Fig. 13

**DECIDE** Acrílico e pastel de óleo sobre papel, 83 cm de diâmetro.

**Sem Título** Verniz sobre impressão a jacto de tinta sobre papel, 83 cm de diâmetro.



Fig. 14

**Sem Título**

Impressão a jacto de tinta sobre papel, 15x20 cm

acompanhada por uma palavra – DECIDE –, e estabelece um ponto de contacto com uma fotografia intervencionada (fig.13) e igualmente circular de um canal subterrâneo de escoamento de águas. Este canal surge integrado numa outra foto-montagem (fig. 14) realizada com o recurso a uma fotografia do interior dos objectos construídos (fig.11), multiplicando constantemente as relações possíveis

entre diversos trabalhos.

Entretanto, a já referida dicotomia entre a festividade da cor e a escuridão, ou clausura dos espaços registados (através, por exemplo, da re-fotografia de documentos do metropolitano de Lisboa), encontra-se igualmente em primeiro plano noutras obras.

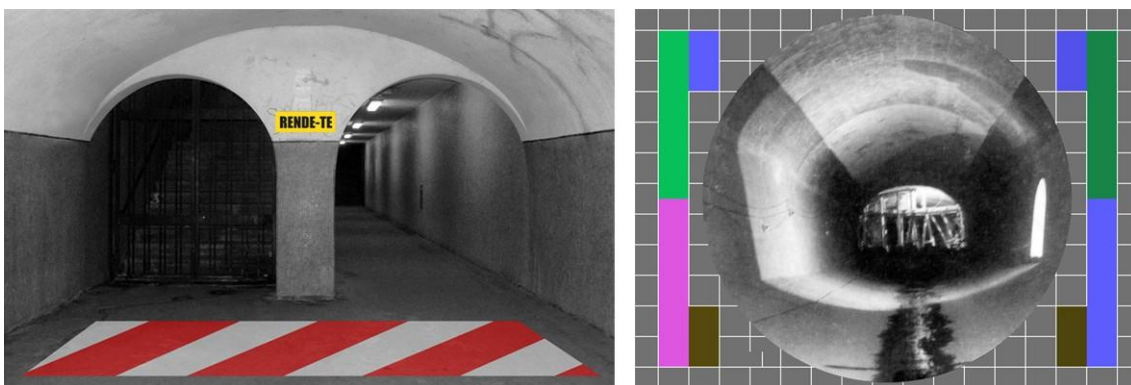


Fig. 15 e 16

... *ou fuge*, Impressão a jacto de tinta sobre papel, 29,7x47,5 cm

*Vigilância interna*, Impressão a jacto de tinta sobre papel, 100x75 cm.

São o caso das simulações sobre fotografias apropriadas (ou não). Trata-se de fotomontagens (fig. 15) onde a palavra – integrada na imagem ou funcionando apenas como título –, dirigida directamente ao espectador, procura ironizar determinadas situações. Impressas sobre papel elas são, à partida, o resultado de um recente recurso da pintura: o digital (figura 16).

Intervir sobre um elemento apropriado e produzir simulações (por vezes, de possíveis instalações) criou ainda a hipótese de uma relação com o documentar/documental e com a sua subversão:

– Quatro fotografias, de espaços reais e simulados, geram um diálogo desmontando o velho cliché do “há sempre uma luz ao fundo do túnel” (figuras 17 a 20). Em duas



Fig. 17, 18, 19 e 20

*Sem Título*, Impressão a jacto de tinta sobre papel, 100x100 cm

*Sem Título*, Tinta acrílica sobre impressão a jacto de tinta sobre papel, 72x100 cm

*14:00*, Verniz sobre impressão a jacto de tinta sobre papel, 100x100 cm

*Sem Título*, Impressão a jacto de tinta sobre papel, 72x100 cm

delas, uma pequena intervenção com tinta e verniz, estabelece uma vez mais o diálogo entre a fotografia e a pintura.

– Documentação técnica dos subterrâneos lisboetas surge integrada num conjunto de pequenas pinturas em formato de postal (fig. 21), estabelecendo um diálogo directo entre o documento e a pintura. Há aí o transparecer de um discurso ainda por definir, através dos vários elementos que, aparentemente, comportam uma mensagem.



Fig. 31

*Sem Título (Work in progress)*, fotocópias, fotografia a jacto de tinta sobre papel, acrílico e aguarela sobre papel, objectos e decalques.

– Dez re-fotografias de diferentes espaços subterrâneos (figuras 22 a 32), apresentam-se sequencialmente como se fossem registos de alguma brincadeira subterrânea. Nelas inscrevem-se elementos dispares que remetem ora para a permanência da infância, ora para a necessidade de reivindicar um território ou, porque não, para a “inevitabilidade” de nos cruzarmos com o inesperado ao longo de um caminho interior que denota factores auto-biográficos. Estes, por sua vez, surgem novamente através de citações de autor (em particular de Henry David Thoreau) alargando a temática a questões mais prontamente relacionadas com as presentes problemáticas da sociedade. São “documentos” ficcionados, que buscam desvendar um enigma talvez existente no conjunto de um projecto<sup>87</sup> que, ele mesmo, poderá ser encarado como um contributo pessoal para a expansão do campo pictórico.

<sup>87</sup> Pelo carácter secundário de algumas imagens constantes neste projecto, remetemo-las para o anexo II, página 57.



Fig. 22 a 32 respectivamente

***Passaio pela desordem*** Impressão a jacto de tinta sobre papel, 72x100 cm

**Sem Título**, Raspagem sobre impressão a jacto de tinta sobre papel, 42,9x29,7 cm

**Sem Título**, Impressão a jacto de tinta sobre papel, 39,6x29,7 cm

**Sem Título**, Impressão a jacto de tinta sobre papel, 39,6x29,7 cm

**Repousa**, Impressão a jacto de tinta sobre papel, 45,5x29,7 cm

**Sem Título**, Tinta acrílica sobre impressão a jacto de tinta sobre papel, 36,5x29,7 cm

**Sem Título** Impressão a jacto de tinta sobre papel, 41,9x29,7 cm / 29,4x29,7 cm / 43,7x29,7 cm e 44,5x29,7 cm

## CONCLUSÃO - EXPANSÃO DE CAMPO

Ao longo dos capítulos anteriores, para além de uma breve abordagem às origens históricas que enquadram o tema desenvolvido, foi possível identificar alguns dos principais contributos para o alargamento das coordenadas delimitadoras da Pintura, expandindo-a para além da bidimensionalidade dos suportes tradicionais, (a invasão do espaço tridimensional, e a utilização de novos recursos que permitiram integrar o movimento e a sua representação em tempo real), assim como algumas soluções plásticas daí decorrentes. Do seio destes factores cabe-nos, ainda, clarificar certos aspectos dominantes.

As temáticas ou preocupações políticas e sociais implicadas directa ou indirectamente nos diversos “sintomas” que associámos a essa expansão de campo, podem articular-se com o pensamento de Guy Debord ou Jean Baudrillard (por exemplo). As intenções críticas relativamente ao mercado da arte, a interdisciplinaridade presente no desenvolvimento destes “sintomas”, bem como o incrementar de uma maior interactividade artista-obra-espectador são, todos eles, aspectos determinantes que se assumem como “variáveis” de um corpo pictórico que não se circunscreve a técnicas ou processos criativos particulares.

Recordemos, antes de mais, a já referenciada origem etimológica grega da palavra Pintura. Indica-nos esta que Pintura é teoria, «significa olhar para, observar...», e sublinhemos o facto de que embora este olhar seja mutável, sofrendo alterações ao longo dos tempos, a prática da Pintura apresenta, contudo, «[...] fragilidades constitutivas, parte da sua identidade e natureza ontológica, de tipo formal e conceptual, que não são ultrapassáveis, a não ser mudando completamente de média.»<sup>88</sup>

É um facto que a Pintura apresenta certas limitações, e essa será a razão principal pela qual os artistas contemporâneos estabelecem contactos crescentes entre a pintura e outras áreas artísticas, mas não podemos deixar de admitir que a Pintura Contemporânea tem sido mestra na reinvenção do seu espaço, cada vez mais complexificado e diversificado.

---

<sup>88</sup> SABINO, Isabel – *Idem Bidem*, p. 226.

Os aspectos transversais aos vários sintomas que foram mencionados ao longo deste estudo são, eles mesmos, o indício que permite antever uma expansão territorial da Pintura Contemporânea que, permitam-nos, parece jogar por via de dois caminhos aparentemente distintos, mas que na realidade em nada diferem. Pois, se a pintura vai permitir a introdução no seu espaço de um vasto conjunto de elementos físicos e conceptuais que lhe eram anteriormente estranhos, funcionando como uma esponja absorvente dos novos recursos disponíveis, ela parece, simultaneamente, estender os seus tentáculos, enquanto universo inteligente e flexível, a dimensões e características espaciais, modos de exposição e problemáticas adjacentes que se apresentam como uma extensão das suas definições e limitações tradicionais, podendo apresentar-se, consequentemente, como uma entidade complexa e híbrida.

É, no nosso entender, pelo contraste face às sucessivas respostas do modernismo (que estabeleceram uma linhagem contínua, onde cada etapa se afirmava pela diferenciação relativamente às etapas anteriores), que a Pintura Contemporânea constitui um campo fértil de criatividade e versatilidade, revitalizando-se pela sua conjugação com os novos recursos disponíveis, pela integração de práticas como sejam os casos específicos da Apropriação e da Simulação, ou pela reformulação de uma relação directa com a arquitectura por via da Instalação.

Contudo, esta reinvenção do espaço pictórico cada vez mais complexificado determina a dificuldade crescente de mapear esse território, de realizar um estudo sem subdivisões por possíveis tendências (como, aliás, referimos atempadamente na introdução da presente dissertação). Mas essa reinvenção é, ela mesma, a prova de que a história da pintura inclui retrocessos e avanços constantes, não se encaixando, portanto, na visão linear proposta por Greenberg. Por outro lado, Yve-Alain Bois considera que o luto tem sido a actividade da pintura ao longo deste século, e acrescenta «[...] que o desejo de pintar continua a existir e que esse desejo não está inteiramente programado pelo, ou subordinado ao, mercado: esse desejo é o único factor de uma futura possibilidade da pintura, que é a de um luto não patológico»<sup>89</sup>.

Na nossa perspectiva, após efectuado este estudo, não podemos assumir que a

---

<sup>89</sup> Yve-Alain Bois: *Pintar, A tarefa do Luto in* MEINHARDT, Johannes (ed.) – *Op.Cit.*, p. 129.

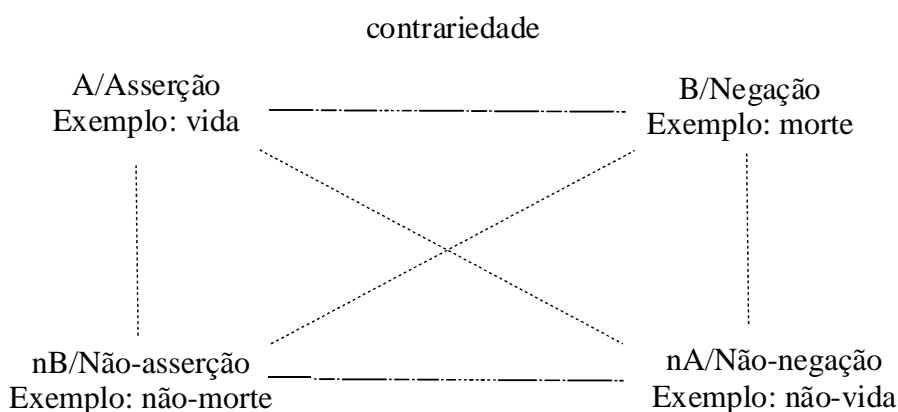
Pintura Contemporânea, pelo menos aquela que se associa aos sintomas aqui apresentados, seja o resultado de um processo de luto prolongado. Pelo contrário, eles parecem-nos ser o sinónimo mais directo da capacidade e persistência da Pintura em prevalecer entre nós, mesmo que de forma discreta e miscigenada.

Estão portanto constituídas as variáveis que permitirão redefinir o conceito de Pintura; bastar-nos-á, talvez, aceitá-lo e arriscar uma nova definição: poder-se-á (ou não), dizer que “hoje”, se a Pintura é imagem, então toda a imagem pode, em potência, ser Pintura?

## ANEXO I – Quadrado de Greimas

Enraizado no pensamento estruturalista, co-fundador com Roland Barthes e J. Dubois (entre outros) da publicação *Langages*, e profundamente marcado pela obra de Saussure, Algirdas Greimas estará profundamente interessado na noção de *parole*, ou seja, pelo acto da utilização da linguagem, o momento da produção da significação. Interessa-lhe, portanto, a rede de relações em que emerge a significação ou todo o processo da sua formulação.

Greimas incidirá, por isso, e sempre o seu estudo «no papel da linguagem entendida como conjunto de estruturas de significação, o que pressupõe necessariamente que o sistema não é algo dado à partida, mas antes uma complexidade que é a todo o momento produzida»<sup>90</sup>. É este o factor determinante para o desenvolvimento daquilo a que nomeou como o *quadrado semiótico*, mais vulgarmente conhecido como *quadrado de Greimas*, o qual consiste num esquema diagramático onde se buscam estabelecer as relações lógicas entre elementos opostos e complementares presentes na criação da significação, ou na sua reformulação. A ideia de complementaridade é, por isso, determinante enquanto “produto” das relações dicotómicas que se estabelecem entre os diferentes constituintes do diagrama<sup>91</sup> definido:



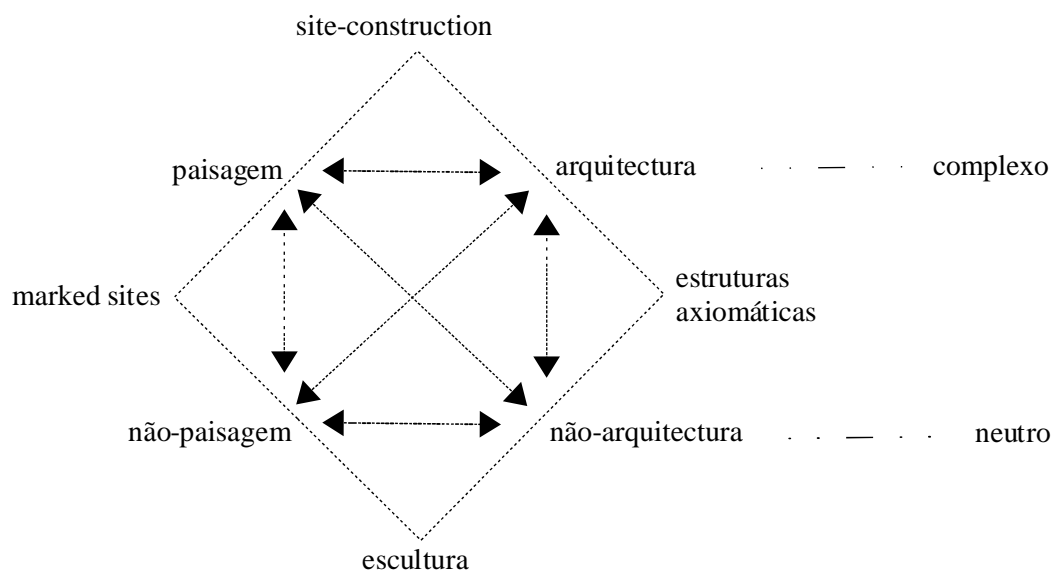
<sup>90</sup> CARMELO, Luís – *Semiótica, Uma Introdução* – Biblioteca Universitária, nº82, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003, p. 179.

<sup>91</sup> CARMELO, Luís – *Op.Cit.*, p. 181.

É neste quadro de relações gerado por Greimas que tanto Krauss (na escultura) – baseando-se directamente nas aplicações do quadrado de Greimas levadas a cabo pelo Klein Group –, como Jameson (na literatura) ou, incitado por estes, Gustave Fares (na pintura) se vão debruçar de modo a compreender o modo como se operam as alterações de campo nas disciplinas do seu estudo.

Através da indicação dos limites da escultura moderna Krauss apresenta as noções de *não-paisagem* e *não-arquitectura* estabelecendo, aí, o lugar determinante para onde a escultura “caminha”, redefinindo-se como uma «pura negatividade» do que outrora fora (monumento), isto é, os «escultores começaram a focar, no final dos anos 60, a sua atenção nos limites externos desses termos de exclusão»<sup>92</sup>, ou, por outras palavras, o desenvolvimento da sua obra passou a situar-se nos limites tradicionais da escultura e, daí em diante, para o exterior dessas mesmas fronteiras dando azo à dilatação do território da escultura.

Ao conceber um diagrama que demonstrasse o posicionamento relativo da escultura num campo expandido, Krauss apresenta-nos um quadro de relações, no qual, a escultura «é apenas um termo na periferia de um campo em que há outras estruturas possíveis»<sup>93</sup>.

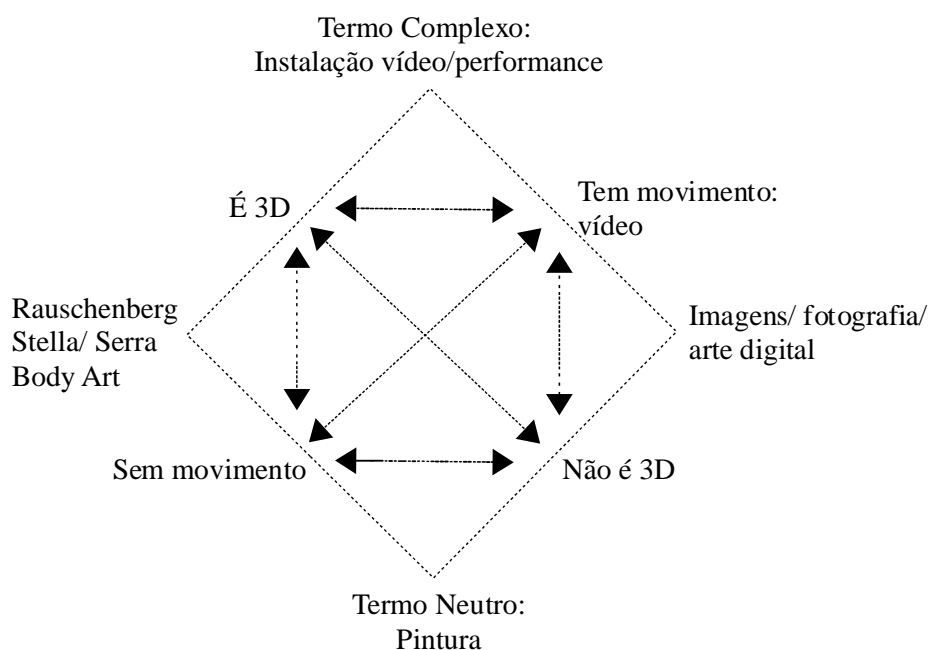


<sup>92</sup> «And what began to happen in the career of one sculptor after another, beginning at the end of the 1960s, is that attention began to focus on the outer limits of those terms of exclusion.» KRAUSS, Rosalind – *Idem.*, p. 37.

<sup>93</sup> «is rather only one term on the periphery of a field in which there are other differently structured possibilities» KRAUSS, Rosalind – *Bidem.*, p. 38.

Como referimos em nota de rodapé (nº3 na página 4), Rosalind Krauss profere a possibilidade de realizar uma análise semelhante para o âmbito da pintura indicando que, possivelmente, os termos opostos de unicidade e reprodutividade seriam os adequados a tal procedimento nesta área disciplinar.

Gustave Fares terá, entretanto, esta indicação em consideração, mas propõe «incorporar outro par de termos opostos no quadrado de Greimas: tridimensionalidade e movimento, dois aspectos que faltam à pintura»<sup>94</sup>, estabelecendo a partir destes um esquema<sup>95</sup> no qual se podem localizar diferentes manifestações artísticas com as quais a pintura contemporânea estabelece relações de proximidade.



Ao analisarmos este quadro de relações facilmente verificamos que as diferentes manifestações nele inscritas, e como refere Gustave Fares, embora não sendo pintura, partilham com ela determinadas características integrando o que será um possível campo expandido da disciplina.

<sup>94</sup> «to incorporate first a different pair of bipolar terms into the Greimas rectangle: three-dimensionality and movement, two aspects painting lacks» FARES, Gustavo – *Painting in the Expanded Field* – Janus Head 7.2 (Winter 2004), pp. 477-487. <http://www.janushead.org/7-2/Fares.pdf>

<sup>95</sup> Apresenta-se o esquema concebido por Gustave Fares na tradução para português.

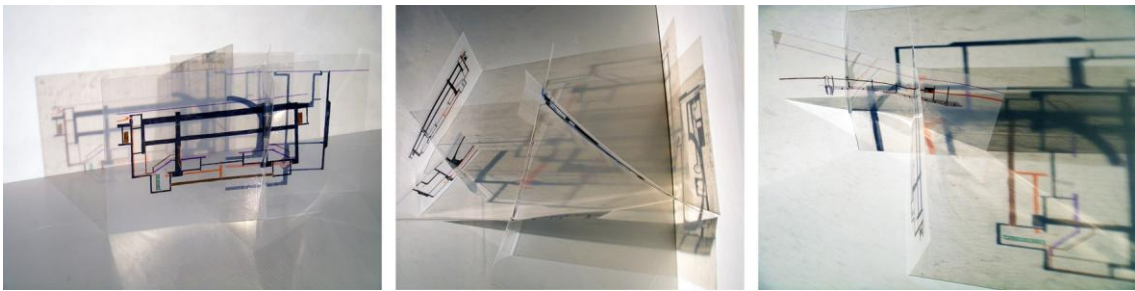
Apropriação, Simulação e Instalação apresentam-se, no nosso entender, como práticas artísticas recentes que, pelo seu carácter híbrido, facilmente se enquadrariam no centro deste esquema, oscilando ora para uma maior relação com a pintura (termo neutro), ora para situações mais complexas onde a produção de movimento e a tridimensionalização da obra seria mais determinante.

No mesmo sentido, e tendo em maior consideração as premissas de unicidade/reprodutibilidade propostas por Krauss, Apropriação, Simulação e Instalação são, todas elas, práticas contemporâneas que potenciam, à primeira vista, uma multiplicidade de hipóteses relacionais, comportando, simultaneamente, as variantes necessárias à compreensão quer da formulação do espaço físico da pintura, quer das relações da pintura com o espaço envolvente e, ao mesmo tempo, o legado histórico patente nestas práticas.

**ANEXO II – Walking Under (imagens secundárias)**



Fotomontagem digital



Maqueta, Acrílico e poliprolileno.



Fotografia



*Sem Título*, fotografia digital.



*Sem Título*, Fotografia digital.



*Festina Lenti. Animus*, Fotografia digital.



*Sem Título.* Decalques e acrílico sobre impressões a jacto de tinta, 21,9x29,7 cm



*Sem Título,* Impressão a jacto de tinta sobre papel e acrílico sobre papel.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV. – *Barbara Kruger* – Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass. ; London : The Mit Press, cop. 1999. ISBN 0-914357-70-0.

AA.VV. – *Internacional Situacionista - Antologia* – Lisboa: Antígona; 1997. ISBN 972-608-088-6.

AA.VV. – *Installation Art* – London: Thames and Hudson, cop. 1994. ISBN 0-500-23672-0.

GLEINIGER, Andrea ed.lit.; VRACHLIOTIS, George ed.lit.– *Simulation: Presentation Technique and Cognitive Method* – Context Architecture: Fundamental Concepts Between Art, Science, and Technology; Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser Verlag AG, 2008. ISBN 978-3-7643-8685-6.

BALLY, Christophe – *Kurt Schwitters* – Paris: Édition Hazan, 1993. ISBN 2 850 25-305 7.

BAUDRILLARD, Jean, 1929-2007 – *Simulacros e Simulação* – Lisboa: Relógio d'Água, 1991. ISBN 972-708-141-X

BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* – Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. ISBN 972-708-177-0.

DANTO, Arthur C. – *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History* – Bollingen Series XXXV.44, New Jersey: Princeton University Press, 1995. ISBN 0-691-01173-7.

DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espectáculo* – eBook:  
[www.geocities.com/projectoperiferia](http://www.geocities.com/projectoperiferia) , 2003.

DIETRICH, Dorothea – *The Collages of Kurt Schwitters: tradition and innovation* – Cambridge University Press, 1993. ISBN 0-521-41936.

DUCHAMP, Marcel; RODRIGES, António, ed. Lit.; CABANNE, Pierre, entrevistador – *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido* – Lisboa: Assíro&Alvim cop., 2002. ISBN 972-37-0257-6.

FARES, Gustavo – *Painting in the Expanded Field* – Appleton: Lawrence University, 2004. Em: <http://www.janushead.org/7-2/Fares.pdf> a 23 de Setembro de 2009.

FOSTER, Hal – *The anti-aesthetics: essays on postmodern culture* – New York: The New Press, 1998. ISBN 1-56584-742-3.

GREENBERG, Clement; John O'Brian, ed. – *The collected essays and criticism: Arrogant Purpose, 1945-1949* – Vol.2, Chicago: The University of Chicago Press, 1986. ISBN 0-226-30622-4.

HARRISON, Charles, ed. lit.; WOOD, Paul, ed. lit. – *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas* – Oxford: Backwell Publishing, 2003. ISBN 0-631-22708-3.

HARRISON, Jonathan ed. – *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism* – Liverpool: Liverpool University Press, 2003. ISBN 0-85323-958-4.

HONNEF, Klaus – *Andy Warhol* – Köln: Taschen, 2003. ISBN 3-8228-3080-1.

HURD, Philippa – *The prestel Dictionary of: Art and Artists in the 20th Century* – Munich, London, New York: Prestel Verlag, 2000. ISBN 3-7913-2325-3.

HUYGHE, René – *Sentido e Destino da Arte (II)* – Lisboa: Edições 70, 1986. ISBN 0009000072914.

KELLEIN, Thomas – *Donald Judd: Early Work, 1955-1968* – New York: D.A.P., 2002. ISBN 1-891024-51-5.

KRUGER, Barbara; ALBERRO, Alexandro co-autor; FOSTER, Hal introd. – *Barbara Kruger* – New York: Rozzoli International Publications, Inc., 2008. ISBN 978-0-8478-3325-2.

LYOTARD, Jean-François; MALPAS, Simon – *The Postmodern Condition (1979)* – London: Routledge, 2003. ISBN 0-203-98690-3.

MAINHARDT, Johannes ed.lit. – *A Crise da pintura abstracta nos anos 1960* In MAINHARDT, Johannes (ed.) – *Pintura, Abstracção depois da Abstracção* – Colecção de Arte Contemporânea, nº5, Público e Fundação Serralves: 2005. ISBN 989-619-008-9.

MARRUCHI, Giulia, BELCARI, Riccardo – *A Grande História da Arte, Século XX: das Vanguardas à Arte Global* – Público: 2006

MARZONA, Daniel – *Minimalismo* – Köln: Taschen GmbH, 2005. ISBN 3-8228-5101-9.

MINK, Janis – *Marcel Duchamp* – Köln: Taschen, 2004. ISBN 3-8228-3933-7.

NÉRET, Gilles – *Eugène Delacroix* – Taschen, Cambridge, 2004. ISBN 3-8228-3517-X.

PLATÃO – *A República* – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

RANCIÈRE, Jacques – *O Espectador Emancipado* – Lisboa: Orfeu Negro, 2010. ISBN 978-989-8327-06-2

REISS, Julie H. – *From margin to center: the spaces of installation art* – Cambridge, Mass.; London: The Mit Press, cop. 1999. ISBN 0-262-18196-7.

SABINO, Isabel – *A Pintura Depois da Pintura* – Biblioteca d'Artes, nº2, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000. Registo nº 158967/00.

STILES, Kristine; SELZ, Peter, co-aut. – *Theories and Documents of Contemporary Art: A*

*Sourcebook of Artists' Writings* – Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, cop. 1996. ISBN 0-520-20253-8.

SUDERBURG, Erika, editor – *Space, site, intervention: situating installation art* – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. ISBN 0-8166-3159-X.

WELCHMAN, John – *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s* – London: G+B Arts International, 2003. ISBN 90-5701-043-7.

WESCHER, Herta – *La História del Collage del cubismo a la actualidad* – Barcelona: Gustavo Gili, 1977. ISBN 84-252-0657-X.