

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



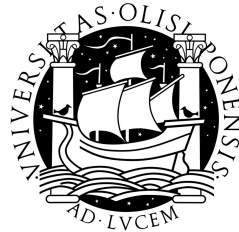
***Open Gates: (Pre)sentimentos de um caminho***  
David Lynch, Matthew Barney, Agnes Martin

Sara Coelho Bichão

**Mestrado em Pintura**

**2010**

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



***Open Gates: (Pre)sentimentos de um caminho***

David Lynch, Matthew Barney, Agnes Martin

Sara Coelho Bichão

**Mestrado em Pintura**

Dissertação teórico-prática orientada pela Professora Doutora Isabel Sabino

**2010**

## **Sinopse**

O trabalho de pesquisa contido nesta dissertação teórico-prática visa clarificar e reforçar algumas convicções que delineiam o meu discurso artístico, em especial as que rodeiam uma espécie de pressentimento (ou intuição) que me move e parece guiar-me para uma meta pouco clara mas, para mim, perceptível e fiável.

Contudo, não se trata de aprofundar noções possíveis de verdade, perfeição ou sublime a que essa meta difusa possa associar-se. Sem deixar de tomar em conta essas possibilidades, no presente momento pretendo simplesmente compreender melhor esta espécie de condição minha a partir da experiência de outros autores que determinaram o meu percurso até aqui – David Lynch, Matthew Barney e Agnes Martin - autores que, apesar das diferenças que os caracterizam, podem unir-se por uma forma idêntica de entender a criação artística, visionando a arte como um grau universal de perfeição em que participa, também, uma atmosfera de estranheza.

Do desfecho dessa viagem poderá, talvez, decorrer uma elucidação do meu próprio fio condutor, vivenciado na expressão e construção de um conjunto de objectos caracterizados por forte abertura programática, mas em plena consonância com as influências referidas.

## Synopsis

The research contained in this theoretical/practical thesis aims to clarify and reinforce some beliefs that constructs my artistic discourse, especially one surrounding a certain type of feeling (or intuition) that moves me and seems to lead into a path that is somehow unclear but perceptible and also reliable.

However, I don't want to go deeper within the concepts of truth, perfection or a certain kind of sublime that could be related to that diffuse goal.

While using those possibilities, in this specific moment I simply want to understand better the condition to undertake from the experience of other authors who determined my career. So far - David Lynch, Matthew Barney and Agnes Martin - authors who despite the differences that distinguish them, can be identified in a similar way in the path to interpret the artistic creation. Meaning that art should be seen as an universal degree of perfection in which also participates an atmosphere of strangeness.

By the end of this journey, perhaps my own artistic thread may be understood - experienced in the expression and construction of objects characterized by a strong programmatic opening, but fully consistent with the mentioned influences.

**Conceitos-chave:**

Pressentimento

Crença

Verdade

Estranheza

**Key-words:**

Feeling (intuition)

Faith

Truth

Strangeness

### **Agradecimentos:**

Em primeiro lugar, agradeço à professora Isabel Sabino todo o apoio dado ao longo do meu percurso académico. A liberdade que sempre me consentiu nas suas disciplinas, aliada a um forte espírito crítico e ambicioso, foi determinante para o meu crescimento enquanto aluna e, como me espero afirmar, enquanto artista plástica. A concretização da tese nestes moldes deve-se, em grande parte, a ela.

Agradeço também aos meus pais, que me vêm suportando e reavivando quando a força de vontade se ressent. Devo-lhes a coerência que às vezes falta e a segurança transmitida ao confiarem em mim.

Por fim, agradeço ao Fernando a sua ajuda e o carinho com que lida comigo e com os meus trabalhos. Sem o seu alento, este desafio teria sido bastante mais difícil de ultrapassar.

## **Índice:**

<b>Introdução</b>	<b>4</b>
<b>1. Três casos, do nome próprio ao próprio guião</b>	<b>8</b>
<b>A) David Lynch</b>	<b>8</b>
<b>David; o nome próprio</b>	<b>9</b>
<b>David Lynch; o próprio guião</b>	<b>11</b>
<b>B) Matthew Barney</b>	<b>18</b>
<b>Matthew; o nome próprio</b>	<b>19</b>
<b>Matthew Barney; o próprio guião</b>	<b>21</b>
<b>C) Agnes Martin</b>	<b>28</b>
<b>Agnes; o nome próprio</b>	<b>29</b>
<b>Agnes Martin; o próprio guião</b>	<b>32</b>
<b>2. Dos (pre)sentimentos do autor</b>	<b>38</b>
<b>A) Dos (pre)sentimentos do autor</b>	<b>40</b>
<b>3. Open gates: para uma verdade em nome próprio</b>	<b>50</b>
<b>A) Eu, a Sara</b>	<b>50</b>
<b>Sara; o nome próprio</b>	<b>53</b>
<b>Sara Bichão; o próprio guião</b>	<b>53</b>
<b>Conclusão</b>	<b>61</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>64</b>
<b>Monografias</b>	<b>64</b>
<b>Publicações periódicas</b>	<b>65</b>

<b>Sites</b>	<b>65</b>
<b>Filmes</b>	<b>67</b>
<b>Anexos</b>	<b>68</b>
<b>A) David Lynch</b>	<b>68</b>
<b>Imagens</b>	<b>68</b>
<b>Filmografia</b>	<b>70</b>
<b>Prémios</b>	<b>74</b>
<b>Fontes adicionais</b>	<b>75</b>
<b>B) Matthew Barney</b>	<b>80</b>
<b>Imagens</b>	<b>80</b>
<b>Filmografia</b>	<b>82</b>
<b>Prémios</b>	<b>83</b>
<b>Fontes adicionais</b>	<b>83</b>
<b>C) Agnes Martin</b>	<b>86</b>
<b>Imagens</b>	<b>86</b>
<b>Fontes adicionais</b>	<b>89</b>
<b>D) Geral</b>	<b>90</b>
<b>E) Sara Bichão</b>	<b>92</b>
<b>Portfolio</b>	<b>92</b>

**Glossário:**

David Lynch = D.L

Matthew Barney = M.B

Agnes Martin = A.M

## Introdução

***Open-Gates: (Pre)sentimentos de um caminho***, dá título a uma dissertação teórico-prática cujo propósito é proceder a uma reflexão sobre o percurso e prática artística de autores com reconhecido mérito - David Lynch, Matthew Barney e Agnes Martin - visando uma posterior clarificação da minha própria condição enquanto artista, sustentada por um discurso algo empírico, mas no qual empenho toda a minha convicção.

Este discurso próprio, baseado de forma interactiva na intuição como uma espécie de pressentimento que parece mover-me e guiar-me para a concretização do objecto artístico, buscando nele uma verdade e memória do sublime que se apresentam para mim ainda difusos, marca a orientação a seguir ao longo do trabalho.

O *pressentimento*, a *crença*, a *verdade* e a *estranheza* são os conceitos chave que delimitam o caminho que a trilhar, perscrutando um traço comum aos autores analisados no que respeita a uma forma idêntica de entender a criação artística. Esta prende-se com a percepção da arte como um patamar universal de perfeição em que participa, também, uma atmosfera ambígua e portanto inclassificável - estranha - a compreender-se e a sistematizar-se evocando noções que espero promissoras na conclusão de uma estrutura de correlações coesa. Para além da *intuição (pressentimento)*, da *crença*, da *verdade*, e do *sublime* (aqui já invocadas), refiro-me à *natureza*, à *linguagem* e à *visão romântica*; que suspeito também perfazerem, em última instância, o meu fio condutor.

A abordagem de tais matérias neste contexto não pretende ser exaustiva ou comprometedora, não se caracterizando o seu conteúdo como o objectivo da dissertação. No fundo, o que procuro é suportar convicções que pressinto correctas, e que creio estarem intrínsecas à experiência dos artistas em pesquisa. O prelúdio do trabalho é o do ponto de vista do autor (eu) a compreender-se no guião de outros, relativamente a uma forma de ver a geração de obras de arte e sua consequente legitimação (onde incidem a intuição, verdade, o sublime), antecipando-se premissas (crenças) movidas de acordo com uma determinada atitude (natureza e visão romântica), e onde a finalização material tem vincada a própria idiossincrasia de cada artista (linguagem). Nestes termos são propostas obras que retêm e parecem comunicar algo mais que um acordo estético, algo sem lógica aparente que clamo de

estranheza, em relação com uma espécie de ambiência inominável e superior, que não se pode vislumbrar mas, sim, sentir.

O facto de alicerçar a tese em D.L, M.B e A.M e não noutros casos artísticos, tem uma razão inevitável de ser: para além do seu reconhecimento público, eles são as minhas influências mais determinantes, marcas afectantes do percurso académico que venho desenvolvendo.

Lynch, um reconhecido cineasta norte Americano, é dos três a minha referência mais antiga. Sobre ele, saliento o carácter poético e despojado de narrativa racional, o qual pretendo aprofundar. Como sinfonias, as suas obras têm altos e baixos: assim como uma acção de horror repentinamente surge, outra, jocosa ou harmoniosa, compõe o enredo da composição.

Da mesma nacionalidade, Matthew Barney, artista plástico a trabalhar maioritariamente em vídeo, rege-se por motivações plásticas/conceptuais similares. O seu trabalho vive na charneira entre o sonho e a eternidade, a imagética ditando-se pelas emoções: cambiando entre o registo contemporâneo e o ancestral.

No que toca a estes dois, a atmosfera de estranheza que venho sugerindo parece estar claramente presente: a compreensão das suas histórias não se conclui narrativamente mas num todo de vibrações do foro sensível.

Sem recorrer à narrativa, a já desaparecida Agnes Martin, nascida no Canadá e falecida em New Mexico, é a mais recente das influências. A artista viveu a sua profissão com sinceridade e humildade, deixando pinturas que possibilitam um grau elevado de contemplação através do grafismo, da repetição, da relação com o plano - em representação de um nível sensorial sublimado do próprio interior.

Não obstante os caminhos seguidos por cada um, parece uni-los, em consonância comigo, uma preferência pelos sentidos em prol da razão, assim como o desejo consequente de tocar a poesia (perfeição) plástica nas obras de arte. A beleza não é, para eles, o objectivo último, pelo contrário, interessa-lhes gerar nas obras a carga (invisível) inerente a uma essência artística para a qual a explicação talvez se encontre na confluência dos pontos já pronunciados (*verdade, intuição, sublime, crença, natureza, linguagem e visão romântica*).

Relativamente à organização dos conteúdos a fundamentar, optei por dispor esta tese em três capítulos, no terceiro integrando o meu caso artístico assim como o meu projecto (vertente prática da dissertação):

No 1º capítulo - **Três casos , do nome próprio ao próprio guião** - apresento David Lynch, Matthew Barney e Agnes Martin. Sobre cada um, estabeleço duas vertentes - a pessoal/biográfica e a artística - de modo a sustentar a sua abordagem do modo mais completo, ainda assim não fastidioso, possível. Matérias como o passado e o processo de trabalho de cada um, são núcleos centrais de focagem; aqui, o carácter discursivo deve valer-se da objectividade, não intercalando o corrimento destas exposições com juízos pessoais.

No 2º capítulo –**Dos (pre)sentimentos do autor** – confluem-se os três autores, fundamentando-se, através de um ângulo de visão por mim pressentido, conceitos e afirmações do conjunto, com a pretensão de se despertarem conclusões e, no seguimento destas, se sedimentar uma linha transversal ao todo.

No 3º e último capítulo - **Open gates: para uma verdade em nome próprio** - apresento o meu próprio caso (pessoa/artista) e o projecto artístico desenvolvido - “Open Gates”. Este projecto deve ser um ponto essencial de ligação entre os conteúdos dos capítulos. Aqui, o discurso assume directamente um carácter ensaísta, sendo os meus juízos o próprio cerne das intenções.

Intitulado “Open Gates”, o meu projecto age precisamente sobre o processo de criação artística, explorando diferentes linguagens plásticas a usar de acordo com os diferentes níveis da minha predisposição criativa. Referindo a própria inspiração como a desencadeadora dos impulsos criativos, neste projecto devo organizar e explorar discursos artísticos (pintura, desenho) a comunicar-se em associação.

Quanto à metodologia aplicada nesta tese, é ainda necessário esclarecer algumas opções:

- A utilização do discurso na primeira pessoa por me parecer favorecedora perante a relação que a proposta tem comigo enquanto autora/artista;
- A tradução (feita por mim) para Português das citações usadas ao longo do texto, de modo a não cortar a harmonia da leitura;

- A colocação de alguns esquemas/imagens em intercalação com o texto, para facilitar a compreensão de determinadas matérias sem que seja necessário recorrer aos Anexos;
- A divisão dos Anexos em várias partes, para facilitar a pesquisa: “David Lynch” (Imagens, Filmografia, Prémios, Fontes adicionais); “Matthew Barney” (Imagens, Filmografia, Prémios, Fontes adicionais); “Agnes Martin” (Imagens, Fontes adicionais); “Geral” (fontes bibliográficas referentes ao capítulo “Dos (pre)ssentimentos do autor”); “Sara Bichão” (Portfolio). Relativamente à última, onde constam as imagens concernentes ao meu projecto “Open Gates”, remeto o acesso para um CD-ROM (“Sara Bichão - Portfolio”) anexado à dissertação impressa, o que, além de oferecer uma solução mais económica de comunicação visual, permite garantir uma maior qualidade das imagens.

Por fim, resta-me esperar que esta seja uma viagem estimulante e construtiva de considerações finais ao nível do proposto, justificando por um lado a razão de ser do exercício reflexivo escolhido, com determinada grelha de associações, e por outro, a sua relevância na correlação das duas vertentes da dissertação (teórica e prática).

## 1. Três casos, do nome próprio ao próprio guião

### A) David Lynch



David Lynch. Frame do filme “Erased Head” (1976) in LYNCH, David; Fondation Cartier pour l’art contemporain - “David Lynch - The air is on fire”. Paris: Éditions Xavier Barral, Fevereiro 2007. p. 158

## ***David; o nome próprio***

David Lynch nasceu em 1946 numa pequena cidade americana em Montana, Missoula, no entanto permaneceu lá por pouco tempo. Embora com uma infância feliz, “perfeita”<sup>1</sup> como ele a clama, viveu como um nómada, saltando de cidade em cidade recorrentemente devido à profissão do seu pai, cientista. Este facto poderá justificar algumas características das suas obras, como por exemplo o forte sentido de “lugar” e uma específica importância dada às pessoas, o que contrasta com a vida agitada a que se habituou<sup>2</sup>.

Em jovem ingressou no curso de Artes Plásticas, primeiro na Boston Museum School (que acabou por abandonar), e por fim na Pennsylvania Academy of Fine Arts em 1965, onde se graduou. Nesta última conheceu Peggy Reavey, com quem dois anos depois casou e teve uma filha.

Estes acontecimentos, acrescentados ao facto de ter perdido o apoio financeiro dos pais, marcaram Lynch e a sua dedicação à arte, que tanto prezara após a leitura de “The Art Spirit”<sup>3</sup> (uma espécie de bíblia para ele), em prol da nova vida familiar. A partir daí as suas obras rumaram para um estilo cada vez mais negro, exibindo todos os sintomas de uma imaginação perturbada<sup>4</sup>, contexto este lembrado nas seguintes declarações de Peggy R., agora sua ex-mulher: “(...) Não sei o que terá despoletado aquilo, mas subitamente ele começou a fazer coisas mais sombrias. Telas enormes e pretas.”<sup>5</sup> A ambiência tenebrosa, ameaçadora, por vezes absurda mas sempre bela, é hoje uma marca “Lyncheana”.

Ainda que sem abandonar a produção no domínio das artes plásticas, David Lynch cedo se distanciou desse formato de trabalho para fazer filmes, seduzido pela capacidade do médium em comunicar com o público: “Nem sempre sou bom com as palavras. Algumas pessoas são poetas e têm belas formas de dizer as coisas com palavras. Mas o cinema é ele próprio uma linguagem. (...) tem tempo e sequências. Tem diálogo. Tem música. Tem efeitos de som. (...)”

---

<sup>1</sup> Ver Anexos de David Lynch - Fontes Adicionais 1) - p. 75

<sup>2</sup> RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. I

<sup>3</sup> “No tempo de liceu li o livro de Robert Henry, ‘The Art Spirit’”, que inspirou a ideia da vida artística. Para mim, viver a vida artística significava uma dedicação à pintura - uma completa dedicação, fazendo de tudo o resto algo secundário.”. LYNCH, David - “Em Busca do Grande Peixe”. Cruz Quebrada: Estrela polar, 2006. p. 21

<sup>4</sup> RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. 31

<sup>5</sup> “Não sei o que propulsionou aquilo, mas de repente ele começou a fazer coisas sombrias. Telas grandes, negras.” idem. p. 32

E, então, pode-se exprimir um sentimento e um pensamento, que não podem ser transmitidos de nenhuma outra forma. É um meio de comunicação mágico.”<sup>6</sup>

Apesar da sua incessante vontade de comunicar, teve sempre dificuldade em expressar-se verbalmente, frustração desde logo evidenciada na sua primeira curta metragem em 1968, “The Alphabet”<sup>7</sup>. Isabella Rosselini, atriz das suas obras “Blue Velvet” e “Wild at Heart” (e com quem teve um caso amoroso), chegou a caracterizar tal aversão como uma espécie de “ódio às palavras”<sup>8</sup> - Lynch considera-as insuficientes e imprecisas<sup>9</sup>.

Com o decorrer do tempo os seus filmes adquiriram cariz “hollywoodesco” e mais popularidade, conseguindo por essa via uma carreira de sucesso. As suas aparições, sugerindo a *star quality*<sup>10</sup> tipicamente americana, são parte integrante do portento do cinema em que Lynch se transformou. Honrado com os mais qualificados prémios<sup>11</sup>, é considerado um dos grandes nomes da sétima arte contemporânea.

Da sua filmografia<sup>12</sup> destacam-se algumas obras de referência inevitável. Depois de “The Alphabet” e “Six Man Getting Sick”, ambas produzidas a par da sua era académica e com uma plasticidade notável, ele enveredou para as longas metragens em 1977 com “Erasedhead”: um filme que o exaltou como o bizarro e surrealista cineasta de Hollywood. Mais tarde ganhou a Palma de Ouro com “Wild at Heart” e produziu inúmeros filmes como os marcantes “Blue Velvet” e “Lost Highway”. “Mulholland Drive” em 2001, com o qual arrecadou o prémio de Melhor Director no Festival de Cannes, e “Inland Empire” em 2006, são as suas últimas longas metragens terminadas.

Finalmente, depois de um percurso pouco directo na área da qual se graduou, apresentou-se como artista plástico em 2007, numa grande retrospectiva na Fondation Cartier pour l’Art

---

<sup>6</sup> LYNCH, David - “Em Busca do Grande Peixe”. Cruz Quebrada: Estrela polar, 2006. p. 27

<sup>7</sup> “ ‘The Alphabet’ foi uma forma de David Lynch expressar a sua frustração face à necessidade de comunicar ‘verbalmente’. O filme relata a desgraça de um homem que, por natureza, não tinha capacidade para verbalizar os seus diálogos.” RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. 32

<sup>8</sup> idem ibidem

<sup>9</sup> Ver Anexos de David Lynch - Fontes Adicionais 2) - p. 76

<sup>10</sup> Expressão americana para “carisma”. “(...) o bem humorado, charmoso, ‘popular’ director de Missoula, Montana, que passa o seu tempo a olhar por baixo das rochas para expor a escuridão e decadência.”. RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005, p. xii

<sup>11</sup> Ver Anexos de David Lynch - Prémios - p. 74

<sup>12</sup> Ver Anexos de David Lynch - Filmografia - p. 70

Contemporain em Paris - “The Air is on Fire” - expando um interminável conjunto de pinturas, desenhos e fotografias em grande parte nunca antes visto pelo público<sup>13</sup>.

### ***David Lynch; o próprio guião***

Independentemente da recente revelação como artista plástico na Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, desde o início da carreira cinematográfica que os princípios criativos de David Lynch o elevaram a algo mais que um realizador de cinema sediado nas tramas de Hollywood. Singular, tem procurado usufruir das várias formas de comunicação para se expressar: “Tem tudo a ver com ideias. Há ideias da pintura, e ideias do cinema. O divertido sobre o cinema é que entrelaça o tempo e o som, histórias e personagens (...). Pode ser como a performance. O que procuras em última instância é a mistura mágica de todos os elementos.”<sup>14</sup>.

Na pintura, cinema ou qualquer outro médium que tenha experimentado, a capacidade que vem demonstrando em se concentrar numa ideia sem a racionalizar, perseguindo as pistas da mesma (como fragrâncias de um lugar) à espera que com isso se delimite o decorrer construtivo das obras, é uma das suas características mais virtuosas.

Seguindo o seu ponto de vista, o processo criativo tem uma estrutura muito simples, valorizando-se a ideia como a inspiração pela qual o artista se seduz e passando a posterior criação por um caminho delineado pela atracção, ou seja, intuitivamente. Outrora ele descreveu: “As ideias, algumas, são tão intensas que te podes apaixonar por elas. E quando te apaixonas, tu sabes, quanto estás apaixonado, a concentração não é um problema e o estar apaixonado e a ideia criam um íman que age a partir daqui e atrai tudo o resto.”<sup>15</sup>. Assim, pode afirmar-se que as ideias surgem ao artista como corpos independentes, sendo a relação intensa e “amorosa” entre ambos a geradora da criação artística consequente<sup>16</sup>.

Caracteriza-se de “amorosa” a referida relação, primeiro em alusão aos valores humanos inerentes à palavra - franqueza, fidelidade, vício, prazer, desejo reprodutivo (etc.) - também

---

<sup>13</sup> Desta exposição guardo um catálogo admirável. Ver Anexos de David Lynch - Imagens - p. 68

<sup>14</sup> RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. 30

<sup>15</sup> David Lynch in KCRW - “Morning becomes eclectic”. Acedido em 10 de Março de 2010, em [http://www.kcrw.com/music/programs/mb/mb970219david\\_lynh](http://www.kcrw.com/music/programs/mb/mb970219david_lynh)

<sup>16</sup> “Os artistas amam as ideias, e amam traduzir as ideias para um médium ou outro. É entusiasmante.” David Lynch in David Lynch Foundation - “Daily David - Staying truth to the idea”. Acedido em 10 de Março de 2010, em <http://dlf.tv/2009/staying-true-to-the-idea/>

viventes no processo de criação “Lyncheano”. Noutra instância e em formato de apontamento à afirmação de Lynch, pode evocar-se a visão platónica (ciente da constante reflexão de Platão sobre o amor) sobre a inspiração do poeta a que o personagem Sócrates se refere em “Íon”: “Este poeta liga-se a uma Musa, aquele a uma outra - e chama-se a isso ser possuído, que é o mesmo que dizer que é tido.”<sup>17</sup>. Analogamente, a Musa dos poetas é como a ideia que, ao ser captada por David Lynch, o deve possuir e tornar-se a causa fundadora da concepção artística.

Há uma finalidade lógica na ligação entre ambos que é a gestação da sua intimidade num corpo material: desta forma pode compreender-se a obra de arte como o produto (filho) deles proveniente, não se admitindo incertezas no percurso criativo (amoroso) em prol da exteriorização perfeita da sua união.

Nas palavras de Lynch: “(...) a ideia é a coisa toda. Se nos mantivermos fiéis à ideia, ela diz-nos tudo o que precisamos de saber. Continuamos simplesmente a trabalhar para fazer com que a obra tenha o aspecto que aquela ideia tinha, o sentimento que tinha, o som que tinha, e seja da forma que era. E é estranho porque, quando nos desviamos sabemos que o fizemos. (...) E quando estamos a proceder de forma correcta, sentimos que está correcto.”<sup>18</sup>

A facilidade e profundidade com que acede ao espaço onde pairam as desejadas ideias - a própria vida mental - sem se emaranhar nas preocupações provindas do exterior, é um factor preponderante para a originalidade e individualidade que lhes são reconhecidas<sup>19</sup>. Em jeito informal, ele metaforizou-se como um rádio que tenta sintonizar-se nas ideias e, consequentemente, nas imagens que lhes sucedem<sup>20</sup>.

O seu processo de trabalho, além de intuitivo<sup>21</sup> parece também aberto às situações de acaso e acidente<sup>22</sup>: “Devemos deixar que os acidentes e coisas estranhas aconteçam - assim a obra ganhará uma espécie de qualidade orgânica, natural”<sup>23</sup>. Numa entrevista com Martha P. Nochimson em 1997, ele disse que “quando está a dirigir um filme, em 90% do tempo não

---

<sup>17</sup> PLATÃO - “Íon”. Mem Martins: Editorial Inquérito, 1999. p. 61

<sup>18</sup> LYNCH, David - “Em Busca do Grande Peixe”. Cruz Quebrada: Estrela polar, 2006. p. 93

<sup>19</sup> Ver Anexos de David Lynch - Fontes Adicionais 3) - p. 76

<sup>20</sup> NOCHIMSON, Martha P. - “The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood”. Texas: University of Texas Press, 1997. p. 4

<sup>21</sup> “A intuição é ver a solução - vê-a, sabê-la. É emoção e intelecto a funcionarem juntos. Isso é essencial para o cineasta.”. LYNCH, David - “Em Busca do Grande Peixe”. Cruz Quebrada: Estrela polar, 2006. p.55

<sup>22</sup> “A ideia só precisa de ser suficiente para dar o início, porque para mim, o que quer que venha a seguir é um processo de acção e reacção. (...) Portanto, a vida artística significa uma liberdade de tempo para que as coisas boas aconteçam.” idem. p. 21 e 22

<sup>23</sup> David Lynch in RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. 16

sabe, intelectualmente, o que está a fazer.”<sup>24</sup>. Todavia, seguindo o diálogo e consequentes afirmações da entrevistadora, é notória a inexistência de dúvidas do cineasta sobre a rectidão das suas escolhas artísticas<sup>25</sup>.

Ele acredita sinceramente nas ideias, presentindo-as como detentoras máximas da verdade e perfeição, quase como num acto de fé. Recorde-se a relação amorosa do artista com a Ideia referida há pouco: cujo fim se estabelece com a corporização de uma sua verdade específica - a obra.

Para Lynch, as etapas criativas devem surgir naturalmente enquanto trabalha. Nomeadamente no meio cinematográfico, ele está certo que “(...) o filme é um espaço onde a verdade só acontece quando algo para além da razão toma as rédeas da obra e produz o seu fio condutor.”<sup>26</sup>. Conforme alegou Martha P. Nochimson, é algo que “ele presente entre a lógica racional da linguagem e a existência em si”<sup>27</sup>. Não lhe interessa abandonar a racionalidade mas sim encontrar o balanço entre a razão e o subconsciente<sup>28</sup> - daí muitos o caracterizarem como o sonhador analista do próprio sonho<sup>29</sup>. Citando-o, “trata-se de representar um nível de energia irracional em que todo o tipo de actividade significativa está a ocorrer”<sup>30</sup>.

Consoante o próprio definiu, os seus filmes são como experiências, formas com um principio, um meio e um fim e que incitam à submersão das pessoas em mundos extasiantes, abstractos: “Às vezes, todos nós, incluindo eu, queremos perder-nos e encontrar-nos num mundo novo. O cinema dá-nos a oportunidade de nos perdemos totalmente noutra mundo.”<sup>31</sup> A aproximação dos seus filmes a Hollywood justifica-se precisamente pelas potencialidades expressivas deste formato, possibilitando retratar a partir da cultura popular uma realidade única e inexplicável a um público muito vasto<sup>32</sup>. É sua ambição libertar-nos dos ideais da própria cultura e,

---

<sup>24</sup> NOCHIMSON, Martha P. - “The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood”. Texas: University of Texas Press, 1997. p. 2 e 3

<sup>25</sup> idem. p. 3

<sup>26</sup> idem ibidem

<sup>27</sup> idem ibidem

<sup>28</sup> Ver Anexos de David Lynch - Fontes Adicionais 4) - p. 76

<sup>29</sup> Ver Anexos de David Lynch - Fontes Adicionais 5) - p. 77

<sup>30</sup> NOCHIMSON, Martha P. - “The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood”. Texas: University of Texas Press, 1997. p. 6

<sup>31</sup> Entrevista a David Lynch durante o *Making of* de “Mulholland Dr.”. LYNCH, David - “Mulholland Dr”. Atalanta Films, 2001

<sup>32</sup> “David Lynch procura usar o poder de Hollywood para fazer da narrativa do filme uma ponte subconsciente para reais percepções da vida.” NOCHIMSON, Martha P. - “The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood”. Texas: University of Texas Press, 1997. p. 13

consequentemente, “unir-nos a uma íntima e complexa ordem no universo”<sup>33</sup> que ele crê existir.

Chris Rodley, autor da monografia “Lynch to Lynch”, afirma que, quanto mais não seja relativamente a este médium, não há quem trabalhe com a mesma intensidade como D.L o faz. Ele usa todas as ferramentas cinematográficas com o único objectivo de alcançar a sua ideia original e talvez essa fixação resulte em filmes inclassificáveis - estranhos<sup>34</sup> - como Rodley positivamente os intitulou. Anthony Vidler, arquitecto reconhecido pelo seu estudo do conceito de “estranheza”, argumentou: “(...) A sensação de ‘estranheza’ tem sido um sentimento especialmente difícil de definir. Não sendo nem terror nem ansiedade, este conceito parece mais fácil de definir em termos daquilo que este não é, ao invés de qualquer sentido essencial que lhe seja próprio.”<sup>35</sup>

Embora movendo-se no epicentro do cinema, o modo como David Lynch o compreende é próprio de um artista plástico. As texturas do som e da imagem, os ritmos do diálogo e do movimento, o espaço, a cor e o poder intrínseco da música, são utensílios que manuseia tendo sempre em vista a materialização perfeita da sua união com a ideia. O “click” da criação só surge quando todos os elementos estão não só presentes, mas também “correctos”<sup>36</sup>, possibilitando produzir o que Lynch costuma chamar de “mood”<sup>37</sup> (estado de espírito). Como C. Rodley salientou, este processo de transportar o próprio interior para o écran faz com que os seus filmes se contemplem enquanto objectos artísticos, revitalizando-se então o cinema como médium artístico<sup>38</sup>.

Enquanto produzia “Mulholland Dr.”, D.V foi questionado sobre a razão existencial do filme. Descreveu o seu cerne da seguinte forma: “(...) uma rua que parou no tempo; pelo menos uma boa parte dela. Está isolada no pico da montanha. Há muitos locais de onde se pode ver o vale, ou Los Angeles e Hollywood. À noite, é muito escuro. A estrada de acesso tem muitas curvas e transmite-nos uma sensação onírica.”<sup>39</sup>. A ténue tangência entre a emoção e o sonho é o espaço que lhe interessa trabalhar. Assim como num pesadelo o elemento crucial é

---

<sup>33</sup> idem, p. 15

<sup>34</sup> RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. ix

<sup>35</sup> cit. de Anthony Vidler. idem ibidem

<sup>36</sup> Ver Anexos de David Lynch - Fontes Adicionais 6) - p. 77

<sup>37</sup> RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. ix

<sup>38</sup> idem ibidem

<sup>39</sup> Entrevista a David Lynch durante o *Making of* de “Mulholland Dr.” em LYNCH, David - “Mulholland Dr”. Atalanta Films, 2001

impossível de descrever, exemplificando-se com metáforas; no universo de Lynch, o mundo - real e imaginário - também colide<sup>40</sup>. A razão perde-se, no entanto permanecendo um híbrido “fantasma” com identidade. Citando Sigmund Freud, “(...) o estranho é estranho porque, secretamente, nos é muito familiar, e é por isso que é ‘reprimido’ ”<sup>41</sup>.

Bastante influenciado pela literatura de Robert Henri (“The Art Spirit”)<sup>42</sup> e pelas obras de arte de Francis Bacon e Edward Hopper<sup>43</sup>, talvez por isso tenha desenvolvido este gosto por uma narrativa como representação da realidade que existe entre o poder intuitivo e a lógica da linguagem<sup>44</sup>. Efectivamente, os seus filmes encorajam os espectadores a perceberem o vazio da estrutura racional, induzindo-os a descobrirem uma forma mais complexa de conexão através do subconsciente.

David Lynch usa a potencialidade da linguagem com um sentido plástico, esperando dessa forma uma comunicação com o exterior muito mais profunda: “Há palavras e há histórias, mas há coisas que podem ser ditas num filme e que não podes dizer por palavras. É a beleza da linguagem do cinema. Tem a ver com o tempo e as justaposições, e todas as regras da pintura. A pintura é um médium que atravessa tudo o resto.”<sup>45</sup> As suas obras sugerem que, uma vez compreendendo que nós próprios criámos fórmulas culturais e que elas só têm o significado limitado, somos livres para compreender as “forças do universo”<sup>46</sup> que são superiores, e o modo como elas nos ligam a uma realidade mais abrangente<sup>47</sup>. É por isto compreensível que o artista considere as suas ideias “demasiado abstractas”<sup>48</sup> para as explicar: tal verbalização inferiorizaria o seu real significado.

O próprio afirmou: “(...) É tão limitador dizer o que determinadas coisas são. Elas tornam-se não mais do que isso. E eu gosto de coisas que podem ser mais do que só isso.”<sup>49</sup>. No seu entender, o controlo ilusório que a linguagem e outras estruturas culturais nos possibilitam é

---

<sup>40</sup> Ver Anexos de David Lynch - Fontes Adicionais 7) - p. 78

<sup>41</sup> cit. de Sigmund Freud em “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. x

<sup>42</sup> Ver Anexos de David Lynch - Fontes Adicionais 8) - p. 78

<sup>43</sup> Ver Anexos de David Lynch - Fontes Adicionais 9) - p. 78

<sup>44</sup> NOCHIMSON, Martha P. - “The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood”. Texas: University of Texas Press, 1997. p. 7

<sup>45</sup> RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. 26 e 27

<sup>46</sup> A conotação cosmológica do discurso de Lynch tem relação com a sua proximidade com a Meditação e a Física. Ver Anexos de David Lynch - Fontes Adicionais 10) - p. 79

<sup>47</sup> NOCHIMSON, Martha P. - “The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood”. Texas: University of Texas Press, 1997. p. 4

<sup>48</sup> RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. 27

<sup>49</sup> idem. p. 27 e 28

menos gratificante que uma possível perda dessa ilusão: “possibilitando encontrar verdades mais amplas, que estão ao nosso alcance a não ser que insistamos em reprimir-nos, acreditando somente no controlo exercido por nós sobre as nossas próprias criações”<sup>50</sup>.

Segundo Martha P. Nochimson, a narrativa pode conduzir-nos à verdade se nos fizer sonhar, mas também se pode tornar numa barreira para os sonhadores, e talvez por isto a produção de David Lynch requeira uma tal consciência do “letting go”<sup>51</sup> (expressão de D.L): uma forma de se libertar e receber ideias e impulsos que com a sua vontade consciente não conseguiria captar. É sua pretensão usar a linguagem como um escultor que descobre a forma na matéria enquanto esculpe<sup>52</sup>.

Partindo do princípio de Andrei Ujica, realizador de cinema, que defende que as imagens dos filmes de Lynch não são mais que pinturas em movimento<sup>53</sup>, automaticamente se gera narrativa assim que o tempo começa a fluir: e as possibilidades que existem de passagem de uma pintura para a seguinte são intermináveis.

Em conformidade com o já referido, pode deduzir-se que a principal preocupação construtiva dos seus trabalhos é a de gerar contemplação, ao invés de transmitir mensagens aos outros, seja sobre o tema que for<sup>54</sup>. Poder-se-ia até dizer que D.L “pinta sempre a mesma pintura, desenha sempre o mesmo desenho, tira a mesma fotografia ou faz o mesmo filme”<sup>55</sup>: o que permanece e autentifica os seus trabalhos é a atmosfera sentida e vivenciada, um mundo sem limites que existe em tudo o que ele produz.

Andrei Ujica classifica-o de “artista universal, guiado por uma insaciável vontade de produzir que formula as questões do seu projecto nos mais diferentes médiums, de um modo independente em cada um deles e, para cada um, usando os respectivos meios e ferramentas.”<sup>56</sup>

---

<sup>50</sup> NOCHIMSON, Martha P. - “The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood”. Texas: University of Texas Press, 1997. p. 4

<sup>51</sup> idem. p. 17

<sup>52</sup> Ver Anexos de David Lynch - Fontes Adicionais 10) - p. 79

<sup>53</sup> LYNCH, David; Fondation Cartier pour l’art contemporain - “David Lynch - The air is on fire”. Paris: Éditions Xavier Barral, Fevereiro 2007. p. 379

<sup>54</sup> “Ele prefere expor ao invés de explicar, sentir ao invés de prescrever.” “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p.xi

<sup>55</sup> LYNCH, David; Fondation Cartier pour l’art contemporain - “David Lynch - The air is on fire”. Paris: Éditions Xavier Barral, Fevereiro 2007. p.215

<sup>56</sup> idem. p.214

David Lynch é um devoto a um específico caminho artístico. A sua convicção na imagem - o seu produto - como possível ponte de entrada para a realidade comum, não depende de nenhuma estrutura de trabalho personalizada, mas antes da verdade essencial de uma relação aberta com a arte<sup>57</sup>. A franqueza é a força do seu trabalho, amando a ideia e respeitando o metabolismo artístico consubstanciado numa união perfeita entre a mente e a natureza.

Lynch confirma-o, como nos referiu Martha Nochimson em reflexão após a entrevista ao artista: “(...) Para David Lynch, a imagem bela e verdadeira tem o poder de unir a cultura e a natureza. Nesta noção está o seu prazer artístico mais profundo.”<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> NOCHIMSON, Martha P. - “The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood”. Texas: University of Texas Press, 1997. p. 9

<sup>58</sup> idem. p. 10

**B) Matthew Barney**



Matthew Barney. Frame de “Drawing Restraint 7” (1993) in Drawing Restraint - “Drawing Restraint 7 - Action”.  
Acedido em 20 de Outubro de 2010, em <http://www.drawingrestraint.net/main.htm>

### ***Matthew; o nome próprio***

Matthew Barney nasceu em 1967 na Califórnia, São Francisco, contudo passados poucos anos mudou-se para Idaho onde permaneceu durante a sua adolescência, que ficou marcada pelo divórcio dos pais e consequente afastamento da mãe para Nova Iorque.

O rompimento do seu seio familiar revelou-se determinante no percurso como artista plástico: as viagens recorrentes à capital norte americana para visitar a mãe, também ela ligada às artes plásticas, abriram-lhe as portas à arte contemporânea e despertaram o fulgor criativo que hoje lhe é reconhecido.

Marsha Gibney (sua mãe) era pintora, e poder observá-la a trabalhar desenvolveu o intelecto de Barney, apurando as suas noções relativamente às possibilidades de comunicação com os outros. O próprio o reconhece: “Provavelmente, a minha maior influência foi contemplar a minha mãe a pintar. Crescer envolto de pinturas abstractas, compreendendo de que maneira é que estas podem operar como um modo de expressão ou linguagem, tal como qualquer outra forma de comunicação.”<sup>59</sup>.

Embora estimulado culturalmente, o que lhe interessava enquanto jovem era o desporto. A sua juventude foi passada a jogar futebol americano, entregando-se com tanta seriedade<sup>60</sup> a esta prática como hoje o faz com a arte. Ele mesmo afirma que a maior parte do seu tempo era passada com a equipa da escola a treinar<sup>61</sup>.

Em 1985, a par da ingressão na Yale University em New Haven para estudar Medicina, M.B foi forçado a desistir da ambição desportiva devido às rígidas regras da faculdade. A sua baixa estatura foi invocada como um impedimento irreversível para a prática de futebol no campeonato universitário. Este desgosto talvez tenha sido o despoletador da sua decisão por uma vida artística, em resultado da procura por outra motivação igualmente estimulante: o certo é que no ano seguinte transferiu-se para o departamento de Artes, concluindo o

---

<sup>59</sup> The Independent Newspaper - “Matthew Barney’s flying circus”. Acedido em 3 de Julho de 2010, em <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/matthew-barneys-flying-circus-536632.html>

<sup>60</sup> “(...)Ele levou o seu desporto muito a sério, conduzindo a equipa da escola ao campeonato do seu estado em 1983.” Geoffrey MacNab in The Independent Newspaper - “Matthew Barney’s flying circus”. idem ibidem

<sup>61</sup> Entrevista a Matthew Barney por Jonathan Jones em Postmedia - “Matthew Barney” (por cortesia do periódico Untitled n.21, 2000). Acedido em 5 de Julho de 2010, em <http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://www.postmedia.net/999/barney1.jpg>

bacharelato nessa área em 1989. A partir daí, o seu sucesso foi fulgurante, expondo a solo no Museum of Modern Art de São Francisco logo em 1991.

A figura de M. Barney perfaz, desde adolescente, a do típico americano perfeito: “(...) atlético, atraente e inteligente.”<sup>62</sup>. Em Idaho, foi considerado o herói que levou a equipa de futebol da sua escola secundária ao campeonato distrital; em New Haven, na universidade, valeu-se da imagem como modelo a fim de pagar os estudos, pousando para as marcas “Ralph Lauren” e “Gap”, entre outras de categoria internacional; hoje, residente em Nova Iorque, pode-se considerar um dos artistas plásticos mais cobiçados do mercado, casado com Bjork - uma mediática e talentosa música e actriz da cultura pop - com quem tem uma filha.

Apesar de recorrer maioritariamente aos médiuns artísticos, com o vídeo, instalação, escultura e fotografia, é inevitável a sua associação à profissão de cineasta e actor. “(...) Matthew Barney, antigo campeão de futebol de corpo atlético a fazer lembrar os cânones da beleza grega, entra em todos os filmes, entre actores que são também eles ícones da cultura americana.”<sup>63</sup>. As suas obras, sobre as quais age de um modo polivalente, são espectaculares e híbridas, circulam entre as artes plásticas e o cinema, nas duas áreas atingindo o mais alto nível.

“Cremaster Cycle”, uma série composta em cinco partes, que iniciou em 1994 e concluiu no ano 2002, é talvez o maior exemplo dessa fusão com a cinematografia, como salienta Jonathan Jones: “Cremaster Cycle deveria ser visto não só como uma obra de arte mas também como uma verdadeira peça de cinema. Não o podemos colocar no mesmo grupo da video-art, que está protegido do caos característico das salas de cinema. (...)”<sup>64</sup>. Peter Bradshaw, do jornal “The Guardian”, por seu lado nomeou esta série “(...) como um evento cinematográfico inigualável: uma obra de arte demasiado grandiosa para as paredes frias de uma galeria e mesmo assim absurdamente grande para uma sala de cinema.”<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> InLiquid - “The good Apprentice”. Acedido em 5 de Julho de 2010, em <http://www.inliquid.com/thought/articles/pafajournal/0303reay.shtml>

<sup>63</sup> cit. de Jade Lindgaard in AtalantaFilmes - “Cremaster”. Acedido em 12 de Julho de 2010, em <http://www.atalantafilmes.pt/2004/cremaster/ciclocremaster.htm>

<sup>64</sup> The Guardian - “The myth maker”. Acedido em 9 de Julho de 2010, em <http://www.guardian.co.uk/film/2002/oct/16/artsfeatures>

<sup>65</sup> cit. de Peter Bradshaw in AtalantaFilmes - “Cremaster”. Acedido em 12 de Julho de 2010, em <http://www.atalantafilmes.pt/2004/cremaster/ciclocremaster.htm>

Da sua filmografia<sup>66</sup> devem destacar-se ainda duas obras de relevo no panorama internacional: “Drawing Restraint” em 2005, e mais recentemente “Hoist” (2006), um filme com cariz pornográfico e onde se testam os limites da liberdade criativa.

Não obstante ser bastante novo (43 anos), Matthew Barney já recebeu os mais qualificados prémios<sup>67</sup> pelas suas criações e percurso artístico<sup>68</sup>. É um dos artistas incontornáveis da contemporaneidade, considerado pelo periódico New York Times como “ (...) o mais importante da sua geração.”<sup>69</sup>

### ***Matthew Barney; o próprio guião***

Embora no seu trabalho Matthew Barney influa sempre de acordo com a actualidade - quer seja pela “plasticidade multimédia” ou pelo recurso a imagens simbolizantes da cultura popular<sup>70</sup> - a sua maior influência transporta-nos para os anos 70, e é inevitável focarmo-nos nesse facto para o definir artisticamente.

Durante a adolescência do artista, o veterano Joseph Beuys revolucionava as Artes Plásticas ao usar a “lenda” sobre o próprio passado como matéria performativa<sup>71</sup>. O seu êxito foi global, tornando-se possível para os novos artistas comunicar os seus sonhos, inventar histórias, criar personagens ou até construir os próprios mitos<sup>72</sup>.

Barney foi um dos jovens que daí emergiram e a quem esse fenómeno artístico marcou profundamente. Como declarou o filósofo e crítico Mark C. Taylor, “(...) o trabalho de Matthew Barney não poderia existir sem a existência anterior de Beuys”<sup>73</sup>.

A relação directa entre as obras e os princípios artísticos de ambos possibilitam colocar o mais novo como discípulo do outro. M.B parece confirmá-lo: “(...) Joseph Beuys foi muito

---

<sup>66</sup> Ver Anexos de Matthew Barney - Filmografia - p. 82

<sup>67</sup> Ver Anexos de Matthew Barney - Prémios - p. 83

<sup>68</sup> Ver Anexos de Matthew Barney - Imagens - p. 80

<sup>69</sup> New York Times - “Matthew Barney”. Acedido em 7 de Julho de 2010, em <http://movies.nytimes.com/person/237238/Matthew-Barney/biography>

<sup>70</sup> Ver Anexos de Matthew Barney - Fontes Adicionais 1) - p. 83

<sup>71</sup> Ver Anexos de Matthew Barney - Fontes Adicionais 2) - p. 83

<sup>72</sup> BARNEY, Matthew (et all) - “Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed”. New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007. p. 21

<sup>73</sup> idem. p. 107

importante para mim, e continua a ser. Creio ter algo a ver com a crença que tinha na materialidade e nos objectos.”<sup>74</sup>.

Auto-intitulando-se de escultores, une-os uma reflexão idêntica sobre a arte, nomeadamente no que respeita à utilização da matéria. Falecido em 1986, Beuys outrora explicou a ideia que alicerça todo o seu trabalho: “(...) Se a criatividade se refere à transformação, à mudança e ao desenvolvimento de substâncias, então pode ser aplicada em tudo neste mundo, e não restritamente à arte.”<sup>75</sup>. Para ele, a transformação da matéria tinha muito mais interesse conceptual do que qualquer objecto terminado, estático, e por essa razão optou por criar formas artísticas que estão sempre em processo.

Similarmente, Matthew Barney também cria objectos cuja plasticidade deseja mutável, privilegiando a questão da temperatura para alterar a sua condição corpórea. A vaselina, que se colocada ao frio extremo fica dura, mas ao calor derrete, é um material vital do seu projecto artístico, agindo como “lubrificante”<sup>76</sup>: as suas obras nunca se finalizam em objectos; são enredos ficcionais sem princípio nem fim e cuja narrativa se auto-gera de acordo com situações de fricção (tensão) entre partes. A matéria gorda facilita a metamorfose, simbolizando-a.

Ainda relativamente à influência de Beuys, Barney mencionou: “O que encontro de mais útil é o modo como as suas narrativas são destiladas para formas bastantes simples, muito mais específicas que o minimalismo. Trata-se de destilação.”<sup>77</sup>.

Para M.B, a narrativa assume um papel crucial - o artista usa-a como uma linguagem abstracta para transmitir o próprio interior em formas visuais - procurando interpretar, do modo mais cru possível, a “visão mental” pressentida. Em última instância, as suas obras devem contemplar-se como “universos” seus (do artista) e ilimitados ao nível da leitura exterior. Em analogia a este processo, podemos aludir ao trabalho de David Lynch, aprofundado anteriormente nesta dissertação.

---

<sup>74</sup> Entrevista de Jonathan Jones a Matthew Barney em PostMedia - “Matthew Barney” (por cortesia do periódico “Untitled”, n.21, 2000). Acedido em 9 de Julho de 2010, em <http://www.postmedia.net/999/barney.htm>

<sup>75</sup> cit. de Joseph Beuys in BARNEY, Matthew (et all) - “Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed”. New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007. p. 22

<sup>76</sup> “(...) a vaselina serve para revelar uma elasticidade fundamental dos sentidos.” cit. de Nancy Spector in SEGURO, João - “Mitologia lubrificada” in *Pangloss*, 2003. p. 19

<sup>77</sup> Entrevista de Jonathan Jones a Matthew Barney em PostMedia - “Matthew Barney” (por cortesia do periódico “Untitled”, n.21, 2000). Acedido em 9 de Julho de 2010, em <http://www.postmedia.net/999/barney.htm>

Barney, como Beuys, acredita na arte como uma espécie de “(...) procura mítico-religiosa que deve superar os conflitos de qualquer índole (sociais, políticos e psicológicos), e recuperar uma desejada unidade perdida que noutra instância já existiu.”<sup>78</sup>. Para o desenvolvimento desta reflexão, o estudo da mitologia celta<sup>79</sup> e grega<sup>80</sup> foi essencial, até porque o cerne destas doutrinas permanece na fundação das mais importantes trajetórias da arte e filosofia moderna. M.B utiliza inclusivamente as características conceptuais e simbólicas dos mitos (celtas, gregos, maçónicos, religiosos, etc.) para elaborar e dar forma aos seus trabalhos, objectivando com isso criar um outro formato mitológico: singular, auto-biográfico - artístico.

Na filosofia Ocidental, desde sempre se questionou se um aglomerado se pode reduzir a um só elemento, “(...) se a pluralidade pode ou não originar uma unidade primordial”<sup>81</sup>. Se assim fosse, tal “(...) unidade seria tanto o início como o fim, e o desenvolvimento histórico-temporal deveria ser como um processo arqueológico e teológico em que o mesmo fim acontece pelo retorno do início”<sup>82</sup>.

Aqui se começa a delinear a especificidade de Matthew Barney: apesar de se inspirar na espiritualidade de Joseph Beuys<sup>83</sup> - sonhando com uma unidade primordial - ele não acredita literalmente na concretização desse desejo. Embora ambicionando regressar a uma época anterior à inicial, sem oposições nem conflitos, Barney permanece consciente de que essa possibilidade está barrada à partida. Como Edgar Allan Poe em tempos escreveu, trata-se de um desejo pelo “(...) segredo que nunca irá ser transmitido, e cuja realização é a destruição.”<sup>84</sup>.

Barney não crê no equilíbrio absoluto, por isso, em vez de pretender “experimentar a verdade” como Beuys o fez, pensa nas suas obras como propostas de uma possível acção que possa ter ocorrido no espaço<sup>85</sup>. Desde as obras mais antigas, como “OTTOshaft”, o seu

---

<sup>78</sup> BARNEY, Matthew (et all) - “Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed”. New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007. p. 107

<sup>79</sup> Ver Anexos de Matthew Barney - Fontes Adicionais 3) - p. 84

<sup>80</sup> Ver Anexos de Matthew Barney - Fontes Adicionais 4) - p. 84

<sup>81</sup> “(...)Desde os Pré-Socráticos até aos pos-estruturalistas, os filósofos têm perguntado se a pluralidade origina uma unidade primordial, e se um conjunto de coisas pode ser reduzido a uma(...)” BARNEY, Matthew (et all) - “Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed”. New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007. p. 107

<sup>82</sup> idem ibidem

<sup>83</sup> Ver Anexos de Matthew Barney - Fontes Adicionais 5) - p. 84

<sup>84</sup> “Some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction”. cit. de Edgar Allan Poe in BARNEY, Matthew (et all) - “Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed”. New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007. p. 122

<sup>85</sup> idem. p. 15

fundamento é o mesmo: “(...) um projecto que admite a ele próprio nunca vir a conseguir alcançar o equilíbrio, mas que continua a tentar, decretando repetidamente ensaios onde o equilíbrio era exibido.”<sup>86</sup>.

Em valorização de M.B, Mark C. Taylor acrescentou: “O que torna o seu trabalho único é essencialmente o facto de ser simultaneamente ancestral, moderno e pós-moderno: ancestral pela origem da sua visão, moderno pela sua missão transformadora, e pós-moderno na sua acção sobre a impossibilidade de cumprir a missão e realizar a visão sonhada”<sup>87</sup>.

Noutra instância, Delfim Sardo também se referiu ao projecto artístico de Barney como um mecanismo sistemático, totalitário: “(...) há uma tentativa de auto-inscrição como a derradeira possibilidade de uma gigante obra de arte total, simultaneamente providenciando todos os mecanismos internos da sua censura.”<sup>88</sup>

“Cremaster Cycle”, considerado pela crítica<sup>89</sup> o maior e mais relevante projecto de M.B, é um verdadeiro espectáculo multimédia a fazer lembrar a Gesamtkunstwerk de Wagner<sup>90</sup>. À semelhança das tragédias tradicionais, está dividido em cinco partes, todas elas minuciosamente trabalhadas para criar um novelo épico de significações. Seguindo João Seguro, “(...) cada filme do ciclo, apesar de poder ser visto e interpretado de um ponto de vista totalmente virado para o seu cerne narrativo estrutural, deve ser analisado como parte integrante de um organismo ou sistema auto-centrado e auto-referencial que é o corpo da pentalogia.”<sup>91</sup>.

Relativamente a esta série, podemos comparar o “Nascimento da Tragédia” de Nietzsche<sup>92</sup>: a obra explora a tensão entre Dionísios (o princípio da unidade ou da indiferenciação) e Apolo (o princípio da individualização e diferenciação). No ciclo de Matthew Barney, por sua vez,

---

<sup>86</sup> BARNEY, Matthew; SPECTOR Nancy e WAKEFIELD, Neville - “Matthew Barney: The Cremaster Cycle”. New York: Guggenheim Museum, Julho 2003. p. 16

<sup>87</sup> BARNEY, Matthew (et all) - “Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed”. New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007. p. 115

<sup>88</sup> SARDO, Delfim . “Isomorphisms: Matthew Barney and the memory of Beuys” in *Dardo Magazine*, 1962. p. 95

<sup>89</sup> “(...) Actualmente em Nova Iorque, a retrospectiva do ciclo ‘Cremaster’ de Matthew Barney vem chamar a atenção para um dos mais intrigantes discursos filmicos e escultóricos da última década (...)” SEGURO, João - “Mitologia lubrificada” in *Pangloss*, 2003. p. 16

<sup>90</sup> Nancy Spector, entre outros, chama-o de “Wagner da arte contemporânea”. Ver Anexos de Matthew Barney - Fontes Adicionais 6) - p. 85

<sup>91</sup> SEGURO, João - “Mitologia lubrificada” in *Pangloss*, 2003. p. 18

<sup>92</sup> BARNEY, Matthew (et all) - “Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed”. New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007. p. 115

esta tensão é activada por movimentos da ascensão e descensão sempre presentes nas coordenadas do espaço, unindo a totalidade dos episódios a uma só narrativa. Na constante luta entre as oposições jaz a obra, tanto no caso de Nietzsche como no de Barney.

Em termos anatómicos, “cremaster” é um músculo nos testículos que controla o movimento ascendente e descendente dos órgãos de acordo com a temperatura a que se encontra. A acção de suspensão e retracção protege o sistema reprodutivo masculino - em particular a produção e manutenção do esperma. Esta é a base processual inspiradora que activa e organiza a mitologia de Barney.

Numa publicação em 2003, João Seguro intitulou “Cremaster cycle” de “Mitologia Lubrificada”<sup>93</sup>, mas podemos englobar todo o trabalho de M. Barney nesse título. No entender do artista, o seu projecto artístico, de um ponto de vista global, é “(...) uma espécie de sistema digestivo sexualmente orientado, que ao mesmo tempo é o consumidor e produtor de matéria. Neste sistema, é o desejo sexual que orienta o seu funcionamento, e não a fome ou uma necessidade do género.”<sup>94</sup>.

No interior deste sistema delimitado por Barney, ele destaca ainda três fases determinantes do seu funcionamento, como três passos do seu processo criativo (Situação, Condição e Produção.)<sup>95</sup> - sobre estas devem passar as mais distintas energias do corpo, movimento-se do desejo à disciplina e por fim à produção, como se de uma digestão se tratasse.

O seu interesse por um sentido metabólico para definir o caminho criativo é derivado da consciência de que os sistemas biológicos têm uma lógica que lhes é intrínseca, e específicos tipos de pressões e conflitos<sup>96</sup>; enquanto estruturas fechadas em si, elas devem ser compreendidas como verdadeiros universos com vida.

Nancy Spector, curadora do museu Guggenheim em Nova Iorque, clarificou: “(...) Em qualquer dos seus trabalhos há sempre uma tensão entre a abstracção de um sistema (que é necessário para construir uma narrativa), e as implicações empíricas desse sistema.”<sup>97</sup> Na obra

---

<sup>93</sup> SEGURO, João - “Mitologia lubrificada” in *Pangloss*, 2003. p. 16

<sup>94</sup> Matthew Barney in Art:21 - “Matthew Barney”. Acedido em 12 de julho de 2010, em <http://www.pbs.org/art21/artists/barney/clip1.html>

<sup>95</sup> Ver Anexos de Matthew Barney - Fontes Adicionais 7) - p. 85

<sup>96</sup> Matthew Barney in Art:21 - “Matthew Barney”. Acedido em 12 de julho de 2010, em <http://www.pbs.org/art21/artists/barney/clip1.html>

<sup>97</sup> BARNEY, Matthew (et all) - “Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed”. New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007. p. 35

“Drawing Restraint”, por exemplo, o artista posiciona-se ele próprio como um observador impaciente, sempre à espera de qualquer impulso que produza reconhecimento, crítica ou empatia.

Para Matthew Barney, o seu trabalho é “(...) uma meditação sobre o processo que nos conduz a fazer coisas.”<sup>98</sup>. Ele pretende mergulhar na imaginação, analisando todas as instâncias de um metabolismo interno, focando-se nos momentos em que o desejo inerente a esse sistema se pode transformar em matéria. Desta forma, construtivamente, compor-se-á “uma rede de detalhes que posteriormente criará emoção no espectador”<sup>99</sup>.

As suas narrativas são sempre compostas por belos e bizarros personagens que, contudo, funcionam como “vectores”: todos facetas de um só organismo; repetições de um sistema em busca da harmonia perfeita. Provenientes da sua criatividade, estas figuras são o produto de construções psicológicas do artista: personificações do interior, topografias largamente inexploradas.

No entender do curador Nat Trotman, o que Barney pretende é a produção de “(...) uma espécie de lugar eterno onde as estranhas lógicas internas dos artistas se tornam possíveis e compreensíveis, como se fosse uma utópica filosofia política ou a fabulosa alegoria da génese da forma”<sup>100</sup>.

Por fim, deve lembrar-se o seu passado como atleta. Ciente das regras a cumprir para gerar força, essa experiência foi determinante no processo de criação das suas obras, cuja estrutura construtiva se rege por um conjunto de regras idêntico ao da geração de poder físico. A regra mais importante empregada na concepção artística, de acordo com Nancy Spector, foi a de que “(...)uma forma não se pode metamorfosear sem que haja uma luta entre si e qualquer resistência no decorrer do processo”<sup>101</sup>. O facto do corpo se esforçar para ultrapassar limite após limite as próprias limitações físicas, é um alicerce central nos fundamentos conceptuais do seu projecto. Tanto em “Cremaster cycle” como noutros trabalhos, Barney baseia-se

---

<sup>98</sup> Matthew Barney in AtalantaFilmes - “Cremaster”. Acedido em 12 de Julho de 2010, em <http://www.atalantafilmes.pt/2004/cremaster/ciclocremaster.htm>

<sup>99</sup> Matthew Barney in Art:21 - “Matthew Barney”. Acedido em 12 de julho de 2010, em <http://www.pbs.org/art21/artists/barney/clip1.html>

<sup>100</sup> BARNEY, Matthew (et all) - “Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed”. New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007. p. 141

<sup>101</sup> BARNEY, Matthew; SPECTOR Nancy e WAKEFIELD, Neville - “Matthew Barney: The Cremaster Cycle”. New York: Guggenheim Museum, Julho 2003. p. 4

sempre nesta compreensão do atrito como potencial criativo, procurando definir novas limitações/processos internos em que a força deva ser aproveitada e a forma gerada.

Nancy Spector referiu-se ainda aos universos de M.B como “onanistas”<sup>102</sup>: fechados em si mesmo por mecanismos de auto-disciplina, em que vontade é regida por um erotismo do controlo físico. Como o próprio mencionou, se este ciclo pulsional do desejo e disciplina se repete muitas vezes, “algo que é muito ilusivo pode sair - uma forma que *tem* forma, mas que não está determinada”<sup>103</sup>.

A sua imaginação é perversa, sendo, talvez, a facilidade em descodificá-la narrativamente a característica mais forte enquanto artista plástico. Para Matthew Barney, como Mark C. Taylor explicou, “(...) o adiamento infinito daquilo que nós ainda não conseguimos racionalizar abre uma entrada para a criatividade (falsificação), esta trazendo a arte para o real ao transformar vida numa obra de arte”<sup>104</sup>.

Sem necessitar de compreender o porquê das suas escolhas, o modo como se lança na concepção artística demonstra a simplicidade e frontalidade com que a encara. Entre o fantástico e o sonho, o narcisismo e um auto-erotismo cândido, o projecto artístico de Barney veio revelar-se “(...) um dos mais intrigantes discursos fílmicos e escultóricos da última década.”<sup>105</sup>

---

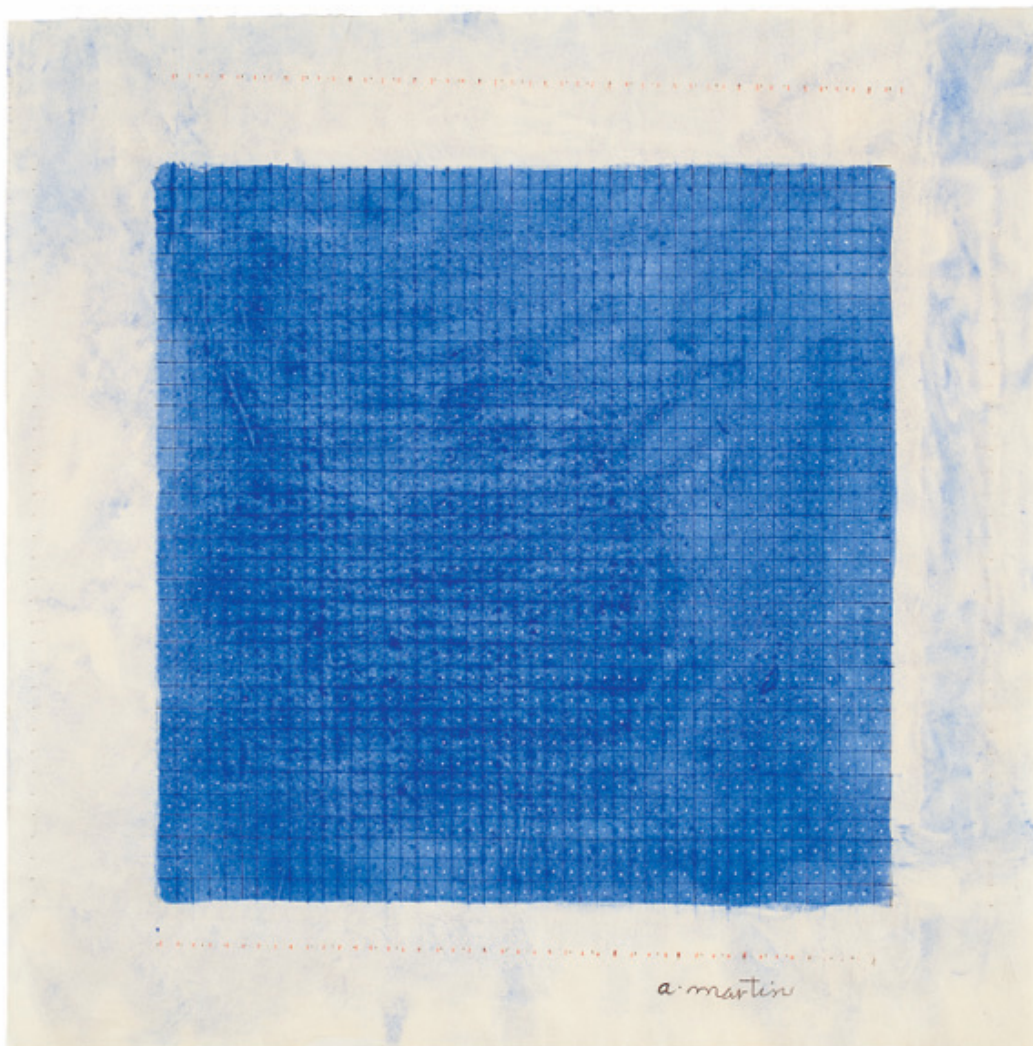
<sup>102</sup> idem. p. 7

<sup>103</sup> idem ibidem

<sup>104</sup> BARNEY, Matthew (et all) - “Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed”. New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007. p. 123

<sup>105</sup> SEGURO, João - “Mitologia lubrificada” in *Pangloss*, 2003. p. 16

**C) Agnes Martin**



Agnes Martin. “Stars” (1963); tinta ink e guache s/ papel; 30,5 cm x 30,5 cm in Live Auctioneers - “Agnes Martin”. Acedido em 15 de Outubro de 2010, em <http://www.liveauctioneers.com/item/939393>

### *Agnes; o nome próprio*

Agnes Martin nasceu em 1912 numa província do Canadá, Saskatchewan, e lá viveu durante grande parte da sua infância. Provinda de uma família de agricultores e sedimentada num local onde esta actividade é determinante, Agnes fruiu do contacto contínuo com o meio rural: “(...) em espaços abertos, somente delimitados pela geometria humana e fileiras de trigo.”<sup>106</sup>.

O modo de vida campestre instigou a sua reflexão sobre o que a rodeava, nomeadamente a natureza no seu estado mais puro, desenvolvendo nesse sentido complexas noções: os ritmos de elementos como água e o vento, e a conseqüente plenitude atingida aquando da sua contemplação, foram descobertas essenciais para o desenvolvimento de uma consciencialização sobre a existência - característica fortemente revelada no seu discurso artístico. A percepção crua dos fenómenos naturais, exercitada desde criança, relaciona-se com a sua busca constante por um estado perfeito, sempre presente nas obras que produziu<sup>107</sup>. Citando-a: “(...) Eu quero que as pessoas, quando olham para as minhas pinturas, tenham a mesma experiência que quando olham para uma paisagem. Tem tudo a ver com o sentimento de beleza e liberdade que se podem experimentar quando contemplos paisagens.”<sup>108</sup>.

Para além da vivência rural, também a morte precoce do seu pai, que faleceu quando Agnes tinha apenas dois anos, foi marcante no seu percurso pessoal e artístico. Observar a independência da mãe após a perda do marido estimulou o seu carácter solitário e autónomo; para além disso, a relação que enfatizou com o seu avô materno, Robert Kinnon - a figura paterna em substituição, moldou solidamente a sua posição na sociedade ao longo da vida.

Para A.M, o seu avô foi um “(...) mentor e um grande amigo (...)”<sup>109</sup>, além do vínculo familiar que os unia. Robert Kinnon era um presbiteriano, extremamente crente, que vivia dedicado às suas convicções morais e espirituais. A vivência entre os dois foi um factor incontornável na construção intelectual da artista, nos dias de hoje lembrada como uma seguidora obstinada dos seus ideais.

---

<sup>106</sup> cit. de Agnes Martin in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia - “Agnes Martin”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994. p. 47

<sup>107</sup> Ver Anexos de Agnes Martin - Imagens - p. 86

<sup>108</sup> Entrevista a Agnes Martin in ANDERSON, Emma; JONES, Julia - “Agnes Martin: paintings and drawings, 1977-1991”. Londres: Serpentine Gallery, 1993. p. 13

<sup>109</sup> cit. de Agnes Martin in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia - “Agnes Martin”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994. p. 47

Embora não se considerasse religiosa, pois entendia que para o ser teria de “crer num ser supremo”<sup>110</sup> (o que não acontecia), Agnes usufruiu das mais diversas religiões para se reger. A própria o confirmou: “(...) eu refiro-me à Bíblia porque é tão poética, mas isso não faz de mim uma cristã.”<sup>111</sup>.

As suas doutrinas acerca do “(...) trabalho, predestinação, humildade e igualdade (...)”<sup>112</sup>, introduzidas pelo avô, complementaram-se, com o decorrer do tempo, com outras filosofias, conformando a sua visão do mundo e as normas de conduta a seguir.

Vinculou-se à cultura Zen, um modo de vida que nos anos 50 teve o seu “boom” internacional; nos escritos de Agnes há várias referências ao Taoísmo e Budismo, especificamente. Como ela, estas doutrinas buscavam a serenidade mental, a humildade e a aceitação, sem adorar um Deus específico<sup>113</sup>.

A crescente confiança de Agnes nos seus princípios ditou que, logo em adolescente, atraída pela “independência mental”<sup>114</sup> que os Estados Unidos lhe podiam proporcionar, viajasse para este país, onde acabou por se graduar e inclusive nacionalizar-se americana<sup>115</sup> em 1940.

Ao longo da década de 40 especializou-se em artes plásticas e pedagogia artística, com um mestrado nestas áreas pela Teachers College of Columbia University of New York. Tais temas foram estudados a fundo pela artista, pois ela acreditava que “(...) a realidade é muito mais uma matéria da intuição do que do intelecto; e que a verdade tem a ver com o inefável, mais que com o quantificável, de uma experiência.”<sup>116</sup>. No seu entender, a história da arte tomou o caminho errado: “Há tanta coisa escrita sobre arte que esta acaba por ser confundida com um exercício intelectual... A nossa vida emocional é mais dominante que a nossa vida intelectual, mas nós não nos apercebemos disso.”<sup>117</sup>.

---

<sup>110</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “Agnes Martin”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994. p. 45

<sup>111</sup> Entrevista a Agnes Martin in ANDERSON, Emma; JONES, Julia - “Agnes Martin: paintings and drawings, 1977-1991”. Londres: Serpentine Gallery, 1993. p. 12

<sup>112</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “Agnes Martin”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994. p. 47

<sup>113</sup> idem. p. 46

<sup>114</sup> idem. p. 48

<sup>115</sup> idem ibidem

<sup>116</sup> idem. p. 49

<sup>117</sup> cit. de Agnes Martin in COTTER, Holland - “Agnes Martin: All the way to heaven” in Art in America N°4, Abril 1993. p. 93 e 94

Apaixonada pelas paisagens desérticas, Agnes viajou recorrentemente para o New Mexico, onde aprofundou os estudos e deu aulas na New Mexico University em Albuquerque. Dividindo-se entre o deserto e a cidade de Nova Iorque, amadureceu as suas ideias e projecto artístico até alcançar o abstraccionismo, chegando a destruir todas as pinturas que tinha realizado até à segunda metade dos anos 50. Só nesse período entendeu ter atingido o seu objectivo: agir artisticamente sem qualquer ambição narrativa<sup>118</sup>. Em 1958 concretizou a sua primeira exposição individual na capital norte americana.

Apesar do sucesso fulgurante que se sucedeu, em 1967 Agnes Martin decidiu abandonar definitivamente Nova Iorque e deixar de pintar, pois achava que tal frenetismo urbano não lhe oferecia descanso nem disponibilidade para criar<sup>119</sup>. A esta depressão decorreu-se uma longa viagem sem destino, até regressar finalmente a terras mexicanas onde permaneceu sozinha até morrer, numa casa que a própria construiu na cidade de Taos. Aí, recomeçou a pintar e não mais parou.

Morreu em 2004, mas até hoje ressoa o seu discurso aos novos artistas: “(...) não se preocupem com o mundo material.”<sup>120</sup>. Para ela, a intuição era a alavanca para a criação, por isso clamava que os criadores deveriam esperar seguros que tais pressentimentos chegassem. “Uma arte sobre ideias estimula ideias, mas uma arte que venha da inspiração estimula sentimentos de alegria, inocência e beleza”<sup>121</sup>.

À semelhança do avô R. Kinnon, Martin viveu inteiramente dedicada às próprias crenças, compreendendo a arte como o maior transmissor dos sentimentos universais, abstractos. Tais sentimentos, para ela, deviam fazer parte do dia a dia das pessoas.

---

<sup>118</sup> “(...) Pinteí 20 anos sem pintar uma pintura de que gostasse. Nunca pinteí uma pintura de que gostasse até ir para Nova Iorque, e aí elas eram completamente vazias de narrativa.” Entrevista a Agnes Martin in EMMA; JONES, Julia - “Agnes Martin: paintings and drawings, 1977-1991”. Londres: Serpentine Gallery, 1993. p. 13

<sup>119</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, “Agnes Martin”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994. p. 61

<sup>120</sup> Entrevista a Agnes Martin in ANDERSON, Emma; JONES, Julia - “Agnes Martin: paintings and drawings, 1977-1991”. Londres: Serpentine Gallery, 1993. p. 15

<sup>121</sup> idem ibidem

### *Agnes Martin; o próprio guião*

Tendo em conta a sua densidade biográfica, pode-se dizer que Agnes Martin carregou um fardo involuntariamente pesado na vida: o da profissão de artista.

Afastada das relações sociais - pois considerava que “(...) a vida de um artista é inspirada, auto-suficiente e independente (separada da sociedade) (...)”<sup>122</sup> - a sua principal preocupação foi experimentar o exercício da contemplação, no sentido em que tal visão despertaria sentimentos vitais como a alegria, a harmonia e a liberdade. Ela considerava que “(...) a obra de arte é a celebração da realidade do positivismo (...)”<sup>123</sup>.

Enquanto criadora, agiu como uma missionária<sup>124</sup>; sem cair nas façanhas opinativas do exterior, devia conseguir, sozinha, seguir livre e humildemente as suas inspirações - infusões iluminadas da sua consciência. Ela descreveu: “A inspiração é penetrante mas não é um poder. É uma coisa serena, uma consolação até para os animais e plantas. (...) Existe quando a mente não tem qualquer tipo de perturbações.”<sup>125</sup>. Sem bloqueios periféricos, e só assim, o seu trabalho podia transmitir verdadeira exaltação. Em entrevista ao crítico de arte Irving Sandler, na década de 90, Agnes confirmou: “Não respeito a arte negativista, acho que é ilustração. Considero a Exaltação o tema da arte e da vida.”<sup>126</sup>.

Usufruindo de um vocabulário estético complexo, A.M pretendeu expressar o próprio entendimento sobre as verdades primordiais da existência. “(...) O milagre da existência está em sermos capazes de reconhecer a perfeição e a beleza.”<sup>127</sup>. Para ela, a perfeição, a beleza e a felicidade eram como os três vértices de um triângulo, cambiantes entre si, interdependentes. De acordo com a explicação da curadora Barbara Haskell, “as nossas experiências da beleza e felicidade dependem da consciência de perfeição que existe na nossa mente; e, inversamente, a beleza e felicidade expressam a perfeição”<sup>128</sup>. Num texto que escreveu, Agnes metaforizou de certa forma esta noção: “Dizemos que a rosa é bela, e quando

---

<sup>122</sup> MARTIN, Agnes - “Writings”. Dieter Schwarz, 1992. p. 85

<sup>123</sup> idem. p. 113

<sup>124</sup> “Os seres humanos nascem para actuar no mundo. “cit. de Agnes Martin in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “Agnes Martin”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994. p. 62

<sup>125</sup> MARTIN, Agnes - “Writings”. Dieter Schwarz, 1992. p. 62

<sup>126</sup> Entrevista a Agnes Martin in ANDERSON, Emma; JONES, Julia - “Agnes Martin: paintings and drawings, 1977-1991”. Londres: Serpentine Gallery, 1993. p. 12

<sup>127</sup> cit. de Agnes Martin in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “Agnes Martin”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994. p. 45

<sup>128</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “Agnes Martin”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994. p. 45

a rosa é destruída perdemos algo, porque tal beleza se perdeu. Aflige-nos que a rosa seja destruída, mas a verdade é que a beleza não é atingida realmente, e qualquer mente consciente percebe isso. A rosa representa a natureza, mas a beleza não é a rosa. A beleza é independente - é a inspiração (...).”<sup>129</sup>.

Agnes entendia que a vida tinha duas faces: uma material e visível, e outra, invisível e sublime. A realidade exterior, concreta, seria como algo transitório e exaurível, alimentado pelo ego e o orgulho, preso num ciclo interminável de conquista e derrota - uma ilusão de sombras e sonhos. A realidade transcendente, pelo contrário, seria perfeita e eterna<sup>130</sup>.

Lutando contra as armadilhas do egocentrismo, que considerava um valor sedutor mas desprezível<sup>131</sup>, ela buscou a existência sublimada e inefável, explorando as suas percepções<sup>132</sup> sobre tal realidade.

A sua conduta, justificada em grande parte pela fé que manteve por uma transcendência experimentada aquando das suas inspirações, é a base e a estrutura de todo seu projecto artístico. Mas, como Martin insistiu, as suas ideias não se devem confundir com religião: “Não é necessário ser religioso para ter inspirações”<sup>133</sup>. Segundo ela, a perfeição não é uma sacralidade que habita na matéria física; trata-se antes da intensidade absoluta da beleza e da felicidade que todos vivenciamos quando o nosso pensamento se abstrai das distrações do mundo quotidiano. Nesses momentos, como nos explicou Barbara Haskell, “as preocupações dissipam-se e sentimos uma enorme exultação e paz, assim como no estado de graça da teologia cristã.”<sup>134</sup>.

Enquanto artista, a tarefa de Agnes consistiu em propulsionar a visão do que de perfeito há dentro da vida. Não lhe interessava tanto a aparência das suas pinturas, mas antes as emoções reveladoras que estas podiam desencadear.

---

<sup>129</sup> MARTIN, Agnes - “Writings”. Dieter Schwarz, 1992. p. 35

<sup>130</sup> idem. p. 111

<sup>131</sup> “Por vezes, coloquei-me acima do meu trabalho e sofri as consequências. Pensei em mim, mim, e sofri. (...) Pensei que era grande e o meu trabalho era pequeno.” idem. p. 61

<sup>132</sup> “Percepcionar é o mesmo que receber e o mesmo que responder. Percepção significa todos estes conceitos. Está sempre presente, quando estamos a dormir ou acordados. (...)” idem. p. 89

<sup>133</sup> cit. de Agnes Martin in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, “Agnes Martin”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994. p. 45

<sup>134</sup> idem ibidem

Convicta dos seus ideais, foi abdicando do trivial e decidiu ficar sozinha, custasse o que custasse, porque achava o dia-a-dia social perturbador. “Não há um meio termo com a arte. Acordamos e deitamo-nos a pensar nela. (...)”<sup>135</sup>. Embora concordando que alguns artistas pudessem viver socialmente sem que isto os afectasse, acreditava que, como ela, um outro grupo de artistas tinha a necessidade de “(...) viver as próprias experiências do pensamento, uma forma solitária de vida.”<sup>136</sup>.

Ao longo do seu percurso, reflectiu sobre a maneira de transferir a forma concreta daquilo que é intrinsecamente imaterial e, logo, impossível de reduzir a objecto. Embora reconhecendo os momentos de perfeição, Agnes Martin tinha a noção que não era possível materializar esse cerne<sup>137</sup>. Ela afirmou: “As nossas representações da inspiração estão longe de serem perfeitas. A perfeição é impossível de se obter, é irrealizável. (...) Uma verdadeira obra de arte, para o ser, deve sugerir a presença da perfeição. Se o conseguir, a obra estará viva.”<sup>138</sup>.

A não-figuração, através da linha e dos pontos, começou por ser a solução para as suas obras. Eram elementos imateriais, não tinham existência como entidades concretas. Como ela referiu: “O ponto não existe no mundo”<sup>139</sup>.

A.M não acreditava que a geometria pudesse representar a realidade do sublime, mas podia oferecer uma via de acesso a um plano de atenção e consciência da qual a percepção da sublimidade depende. A subtilidade das linhas, seguindo o escritor e curador Germano Celant, “(...) dá-nos acesso a ‘memórias’ e possíveis ‘inspirações’ da interpretação, sendo que os títulos das pinturas de A. Martin são normalmente escolhidos pela própria autora depois da sua observação das imagens.”<sup>140</sup>.

Agnes iniciou a jornada do abstraccionismo pela atracção às linhas horizontais, alusivas à visão ilimitada, infinita. Se visualizarmos as suas pinturas, vemos que estas parecem ter sido inspiradas pela contemplação da natureza. Muitas das suas obras, aliás, foram intituladas pela própria como “Montanha”, “Árvore”, “Pedra”, entre outros nomes à temática relativos. Eram esses elementos que modulavam a forma das suas pinturas, mesmo permanecendo

---

<sup>135</sup> MARTIN, Agnes - “Writings”. Dieter Schwarz, 1992. p. 68

<sup>136</sup> idem. p. 32

<sup>137</sup> Ver Anexos de Agnes Martin - Fontes Adicionais 1) - p. 89

<sup>138</sup> MARTIN, Agnes - “Writings”. Dieter Schwarz, 1992. p. 31 e 32

<sup>139</sup> idem, p. 54

<sup>140</sup> ANDERSON, Emma; JONES, Julia - “Agnes Martin: paintings and drawings, 1977-1991”. Londres: Serpentine Gallery, 1993. p. 7

essencialmente alterados. Tratavam-se de ritmos, como a sistemática queda da chuva. “As formas criadas por Agnes Martin adquirem uma ordem simétrica generalizada, repetindo-se e aproximando-se umas das outras para produzir várias combinações.”<sup>141</sup>.

Contudo, o alcance destes ritmos não foi o principal objectivo da artista. Para Martin, o mais importante foi encontrar analogias visuais com as emoções que normalmente se fazem acompanhar da experiência contemplativa (das pulsações e expansões visuais). Por outras palavras, não era uma questão de representar a natureza, mas sim as sensações de exultação que a natureza nos consegue despertar.

A artista afirmou: “A minha pintura é anti-natureza. Não é o que se vê, é o que se conhece desde sempre na nossa mente.”<sup>142</sup>. Para Agnes, a natureza era a roda da vida, um ciclo contínuo de acções e reacções; a arte, contrariamente, devia apelar-se desse sistema. “O mundo natural é imperfeito, nem a igualdade nem a repetição existem nele”<sup>143</sup>, disse Barbara Haskell. As linhas que Agnes traçava eram feitas a régua, confirmando que a perfeição não é possível na realidade.

Mais tarde, a A.M juntou linhas verticais à horizontalidade das suas pinturas. Apesar de dar ênfase ao horizonte, ela passou a desenhar grelhas, usando cores tão suaves que nos esquecemos da rigidez das formas matemáticas. Sobre estas obras, o crítico de arte Mark Stevens referiu: “O efeito é incomum, transmite segurança e é sonhador. Nestas pinturas, somos convidados a perdermo-nos sem medo porque nenhum avanço nos irá ser retirado. Se a obra de Martin evoca as grelhas da vida contemporânea, é só para as transformar. Nova Iorque torna-se a cidade da contemplação.”<sup>144</sup>.

A sua pretensão em construir um estilo pictórico que expressasse os sentimentos sublimados tem analogia com a Antiguidade clássica. A própria Agnes reconheceu aos gregos uma influência relevante, identificando-se recorrentemente com o seu estilo. Ela disse: “(...) gostaria que o meu trabalho fosse reconhecido como fazendo parte da tradição clássica (Egípcia, Grega, Chinesa), como uma representação do ideal da mente... uma memória da

---

<sup>141</sup> ANDERSON, Emma; JONES, Julia - “Agnes Martin: paintings and drawings, 1977-1991”. Londres: Serpentine Gallery, 1993. p. 7

<sup>142</sup> cit. de Agnes Martin in Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, “Agnes Martin”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994. p. 59

<sup>143</sup> idem ibidem

<sup>144</sup> Stedelijk Museum, “Agnes Martin: paintings and drawings”. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1991. p. 49

perfeição.”<sup>145</sup>. Paralelamente a A.M, os classicistas não suportavam o caos, dispensavam toda a condescendência subjectiva e quaisquer distrações passageiras.

A escolha de Agnes pela serenidade em detrimento da confusão social, tanto na arte como na sua vida, justifica-se pela firmeza da sua fé: uma necessidade de procurar padrões estáveis num mundo cheio de esperança, desejo, perda, culpa e medo; de encontrar um mecanismo para a serenidade que lhe permitisse estar sempre pronta para produzir artisticamente.

A importância dada à intuição, a que Martin por sua vez se referia como sendo a inspiração, sugere-nos ainda influências Orientais (Zen). “Para viver e trabalhar através da inspiração, tens de parar de pensar.”<sup>146</sup>. Em concordância com Agnes Martin e os gregos, religiões como o Taoísmo insistem na solidão, na concentração total como modo de orientação no mundo. A artista escreveu: “A mente consciente diz *Sim e Não*. Quando diz: ‘Sim, vai em frente, é este o caminho’, nós sentimo-nos felizes. Quando diz: ‘Não devias estar aí e não devias estar a fazer isto.’ Nessas alturas sentimo-nos tristes. (...) A mente consciente está ciente do sublime e diz-nos o que fazer, mostrando-nos quando estamos fora do caminho.”<sup>147</sup>

Talvez esta autora tenha tido sorte em viver na cidade de Nova Iorque na altura em que lá residiu. A década entre o Expressionismo abstracto, nos anos 50, e o desenvolvimento de um pluralismo artístico, nos anos 60, foi um período de grande fermentação intelectual. A espiritualidade, baseada no pensamento do Oriente, apresentava o seu maior crescimento na América precisamente por essa altura. Artistas como Barnett Newman partilhavam com ela o interesse pela metafísica da vida, insistiam na arte como uma chamada especial para o auto-reconhecimento.

Resta-nos compreender que não pode ter sido um destino fácil, o de Agnes Martin: expressar a percepção do que é perfeito como derradeiro objectivo de vida. Outrora Agnes desabafou: “(...) por isso é que fazer arte é tão difícil. É um trabalho que atravessa constantemente o descontentamento.”<sup>148</sup> Mesmo assim, como a mesma sempre insistiu, uma vez sendo artista, a inspiração está lá, todos os dias, e continua-se inevitavelmente a criar<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> cit. de Agnes Martin in COTTER, Holland - “Agnes Martin: All the way to heaven” in Art in America N°4, Abril 1993. p. 97 e 149

<sup>146</sup> cit. de Agnes Martin in COTTER, Holland - “Agnes Martin: All the way to heaven” in Art in America N°4, Abril 1993. p. 94

<sup>147</sup> MARTIN, Agnes - “Writings”. Dieter Schwarz, 1992. p. 112

<sup>148</sup> idem. p. 69

<sup>149</sup> idem ibidem

Sempre num tom pedagógico, ela deixou uma mensagem aos jovens artistas: “Gostaria de vos advertir para se afastarem do mundo material. (...) Vão para uma floresta e sintam a diferença. Se estão na praia a contemplar os reflexos da água e o voo dos pássaros, e estão tranquilizados por esse momento, se alguém aparece pela praia fora com um rádio ligado, ficam irritados. Essa é a diferença. A atitude artística é estarmos na praia antes do mundo interferir.”<sup>150</sup>

Agnes Martin foi uma artista que pensou com o coração, e sentiu com a mente. Apesar de não ser religiosa, podemos afirmar que tinha uma religião: a Arte.

---

<sup>150</sup> Entrevista a Agnes Martin in ANDERSON, Emma; JONES, Julia - “Agnes Martin: paintings and drawings, 1977-1991”. Londres: Serpentine Gallery, 1993. p. 15

## 2. Dos (pre)sentimentos do autor

David Lynch, Matthew Barney e Agnes Martin são figuras incontornáveis do panorama artístico internacional; para além disso, perfazem o perímetro das minhas influências mais importantes. Pela mesma ordem com que os venho dispondo, descobri-os em estados evolutivos da minha identidade, a cada uma dessas alturas patenteando-se um degrau superior de desenvolvimento, tanto ao nível profissional como pessoal.

O primeiro, D.L, foi o propulsor da relação que mantenho com as artes plásticas. O modo como usa a narrativa para nos remeter a uma contemplação etérea é um achado precioso na pesquisa (o suspense, o horror, a sensualidade e a beleza - todas estas características aliadas a uma só acção - fermentadas até que daí surja um ambiente ideal de introspecção estética). O caminho criativo seguido por este autor, centrado no amor à “ideia” e guiado pelos próprios pressentimentos em busca da criação artística, justifica, por inerência, a irracionalidade factualizada dos seus filmes em prol de uma coerência de emoções. O seu *modus operandi* estabiliza a ideia, que partilho, da intuição e da verdade em torno da arte e sua materialização como noções proeminentes da meta artística a atingir-se.

M.B e A.M, descobertas posteriores, revelaram-se conjuntamente determinantes para um possível delineamento expositivo das minhas convicções, como espero estabelecê-las no final da tese proposta. Estes autores agem sobre a potencialidade da obra de arte como uma resposta física a um estado perfeito, estabelecendo uma atitude assumida no meio artístico.

Memorando Joseph Beuys, Barney demonstrou-nos a possibilidade de realizar simbolicamente uma utopia universal do campo sensível, explorando as regras do próprio corpo como sendo transversais ao funcionamento da natureza (gerando uma espécie de organismo total); Martin, por sua vez - sustentada pela sua vertente literária de cariz bastante pedagógico, para além da plástica - transmitiu-nos a convicção por um percurso fiel rumo ao fundamento artístico que defendeu toda a sua vida: a insistência por uma via guiada pelos valores da humildade, sinceridade e dedicação à arte como doutrina, daí resultando a derradeira produção.

É certo que os caminhos escolhidos por estes autores são objectivamente díspares: como se preferiu, Lynch é um astro de Hollywood, um dos cineastas mais reconhecidos da

actualidade; Barney é o ícone americano da beleza e da cultura artística contemporânea; Martin foi uma devota que não ostentou fama ou riqueza a algum nível que não o intelectual, chegando inclusive a abandonar a popularidade que alcançou ao mudar-se em definitivo para a zona rural de New Mexico.

Não obstante estas diferenças, entre os três casos parece reforçar-se uma visão única sobre a arte. Para já, podemos estabelecer, pelo “guião” analisado de cada um, pelos menos, um denominador comum: a estranheza das suas criações. Embora as explicações às obras surjam, no seu cerne permanece uma atmosfera de alteridade que nos é incompreensível: não parece tratar-se de comunicar pensamentos, mas outra coisa de carácter transcendente.

Esta estranheza assente no todo resulta, a meu ver, das aspirações artísticas que os regem, cada vez mais me parecendo similares. É nessa ligação que me coloco e sobre a qual pretendo fazer incidir o próximo sub-capítulo da dissertação, “Dos (Pre)sentimentos do autor”, correlacionando ambos os autores e elevando noções presentes nos três discursos.

Sobre esse sub-capítulo, teço ainda algumas notas prévias:

Apesar de falecida, optei por colocar Agnes Martin no tempo presente quando comparo directamente os três autores (e só nessa situação) porque sub-entendo que se o estudo é feito à sua personalidade/experiência, devo discorrer a reflexão sobre as ideias do conjunto de um ponto de vista intemporal (por isso contemporâneo).

Ademais, as referências a conceitos intangíveis, como a “perfeição”, o “sublime”, a “intuição”, a “inspiração” e o “universal”, justificam-se à partida pelo seu antecedente surgimento em citações afirmativas de D.L, M.B e A.M, não sendo o meu objectivo tecer uma tese sobre essas matérias (como referi na introdução).

Apesar da densa significação destas palavras, relativas a uma unidade ideal, é recorrente a sua utilização por várias pessoas (e não só pelos autores em estudo) para comunicar o âmago da arte - também ela compreendida como uma essência superior aos acontecimentos mundanos. No livro “The Meaning of Art”, o historiador de arte britânico Herbet Read disse: “A arte é a expressão de qualquer ideal que o artista pode realizar em formas materiais.”<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> cit. de Herbet Read in MALINA, Roger F. (et all) - “Leonardo”, V. 26, nº 4. S. Francisco: 1993. p. 297

## A) Dos (pre)sentimentos do autor

Se até aqui este trabalho decorreu da exposição dos autores David Lynch, Matthew Barney e Agnes Martin, o presente capítulo compõe o enredo analítico do conjunto, esperando compreender uma estrutura comum que poderá, na sua efectivação, situar melhor a condição do meu discurso enquanto artista.

Para iniciar a análise, realço um objectivo que surge recorrentemente na própria conduta de cada um destes casos artísticos: a procura de uma *verdade* como resultado fundamental a alcançar-se no percurso criativo. Tal noção, embora não se aprofundando extensivamente neste exercício reflexivo, deve imanar-se nas demais ligações que pretendo estabelecer adiante, à partida inerente a todas.

Como ficou inferido atrás, a atitude que ambos mantêm com a arte releva-se nos valores da sinceridade e convicção, sendo essa mesma atitude a energia fundadora e concretizadora das suas criações artísticas. Trata-se de uma vontade de causar verdade como fim plástico, conseqüente do fim moral (enquanto profissionais) e do fim conceptual (enquanto criadores). Dessa forma se gera a atmosfera característica dos seus trabalhos: estranha, irracional, embora “sublimada” (termo de passarei a aprofundar mais à frente).

Recorrendo a Cézanne, que explicitou a ambição de atingir a verdade na sua pintura<sup>152</sup>, Jacques Derrida teceu um ponto de vista (hipótese que não legitima no seu livro “The Truth in Painting”) que me parece revelador neste contexto. Apoiado nas ideias de outros (Heidegger, Panofsky), ele sobrevoou a possibilidade de uma pintura se “validar” quando algo que lhe está contido se demonstra exterior a esta, sendo a sua presença nessa abordagem somente um rasto que, em real aparência, se deve traduzir como bastante mais extenso e complexo<sup>153</sup>. O “parergon” por ele afirmado, apesar de se colocar na periferia pela sua “invisibilidade”, é indispensável à obra (ergon) e definidor (no meu entender) da geração de verdade artística<sup>154</sup> como Heidegger e Panofsky a antevêm.

Ora, à leitura exterior tal pintura é ambígua por exaltar o desconhecido, mas ainda assim deve ser muito estimulante porque a entidade inclassificável em foco - que produz verdade - ao que

---

<sup>152</sup> “Eu prometo-te a verdade na pintura e irei cumpri-lo (para Emile Bernard) (...)”. cit. de Cézanne in DERRIDA, Jacques - “The Truth in Painting”. Chicago: University of Chicago, 1987. p. 2

<sup>153</sup> Ver Anexo Geral 1) - p. 90

<sup>154</sup> Ver Anexo Geral 2) - p. 90

parece se torna ela mesma presentida pelo espectador. Neste ponto, de acordo com o anterior estudo dos três autores em referência, devo proferir um pequeno apontamento que estabeleci relativamente à *intuição* - ou em termos menos concretos, ao pressentimento - como presença invariável em duas vertentes do panorama artístico: por um lado, esta noção traduz-se num género de certeza gerada nestes artistas aquando do seu processo criativo e que os guia; por outro, é uma autenticação metafísica apercebida pelo público nos momentos de contemplação das obras de arte - um facto validado até pelo reconhecimento que os seus trabalhos obtiveram, não obstante o seu carácter indecifrável. Neste meio, as duas vertentes do conceito parecem ser indissociáveis uma da outra.

Retomando a linha de pensamento até aqui, a relação entre a pintura e algo nela que transcende e que não conseguimos compreender (causando uma atmosfera de estranheza em imanência) pode ligar-se à associação tantas vezes induzida por D.L, M.B e A.M entre o patamar artístico e o *sublime* - uma espécie de perfeição universal a considerar como determinante da autenticidade nas suas obras. Assim sendo, o sublime assume o papel da entidade inclassificável que se apresenta em passagem na pintura (referida no parágrafo anterior). Este conceito vive nas convicções dos três artistas como imprescindível ao processo de trabalho e à derradeira concretização artística.

Veja-se o caso de David Lynch: a “Ideia”, a que ele recorrentemente se refere, ascende no seu próprio discurso à posição de entidade superior, pela qual se apaixona e segue com dedicação em busca de uma representação artística. Sem nunca confirmar directamente o seu ponto de vista sobre a arte, até porque o medium onde actua com mais frequência (cinema) o afasta dessa necessidade, Lynch direcciona todas as suas convicções na constatação das inspirações (ideias) como exteriores a si próprio, utópicas mas passíveis de se captarem, ainda que a sua materialização em formas físicas nunca atinja a total perfeição que lhes é intrínseca.

Influenciado por Carl Jung<sup>155</sup>, D.L considera que há um campo colectivo do inconsciente, onde é possível vislumbrar imagéticas transversais, do foro universal; quanto mais expandido esse campo estiver, mais profundamente o artista se poderá entranhar na visão pretendida para posteriormente a materializar. O grau artístico, segundo Lynch, é alcançado quando a

---

<sup>155</sup> Carl Jung, psiquiatra e artista, destaca diferentes níveis do nosso inconsciente. Há os ‘sonhos pessoais’ - que só existem a um nível individual - e os ‘grandes sonhos’ - que nós todos experimentamos e que vêm do inconsciente colectivo. Ver Anexo Geral 3) - p. 91

representação dessas visões (ideias) se encontra na maior sintonia possível com a percepção mental e sensível das mesmas, transportando-se parte da atmosfera<sup>156</sup> do interior para o exterior (a obra de arte).

Em Matthew Barney, embora de outra forma, o que se passa é análogo: para si, o “nível mais perfeito” do estado das coisas, que prevê existir ao mesmo tempo estando convicto da impossibilidade da sua realização, é o derradeiro impulso para a criatividade. Processualmente, a sua imaginação reproduz esse patamar intangível da existência num panorama fictício de vivência eterna<sup>157</sup>- numa era anterior à da fatalidade humana da diferenciação, morte e demais imperfeições.

Jogando na fricção entre possibilidade e a sua negação, Barney age em torno de uma visão mitológica desse equilíbrio, pretendendo congelar o momento em matéria: corporizando em obra o que entende ser o próprio metabolismo (sublimado) da arte.

Noutro registo bastante mais frontal que os anteriores, Agnes Martin trabalhou especificamente à volta da associação em vigor: como o demonstrou ao longo da sua vida e obra, a principal motivação desta artista foi a de criar obras alusivas a um estado sublime da mente humana.

Contra o uso de quaisquer temas propulsores da criação, pois achava que tais motivações eram enganosas e poluidoras da acção do artista, Agnes pretendeu exaltar os princípios clássicos da arte: premissas como a universalidade, pureza formal e harmonia foram condições essenciais do seu discurso. O ponto de vista da artista relativamente a uma transparência artística foi de tal forma assertivo, que renegou inclusive a própria expressão nas pinturas. A.M entendia que, se o ego se reflectisse nas obras, estas perderiam a virtude do que é autêntico. Quanto mais livres de trivialidades fossem, mais próximas estariam da forma desejada: uma alavanca para alcançar o estado de perfeição no interior das pessoas - para ela o âmago da arte.

---

<sup>156</sup> Esta atmosfera é abordada por Walter Benjamin, contudo nomeando-a de aura: “A aura é a aparição de uma distância metafísica, mesmo que o objecto que a despoletou se encontre fisicamente próximo.”. cit. de Walter Benjamin in PLATE, S. Brent - “Walter Benjamin, religion, and aesthetics: rethinking religion through the arts”. New York: Routledge, 2005. p.88

<sup>157</sup> “(...) a obra de arte só tem valor na medida em que vibrem nela os reflexos do futuro. (...)”. cit. de André Breton in BENJAMIN, Walter - “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in “Sobre arte, técnica, linguagem e política”. Lisboa: Relógio d’água editores, 1992. p. 106

Em função do referido, pode compreender-se uma visão comum da arte como um vestígio do sublime exaltado por factos (viventes na obra) que induzem o espectador a tal introspecção; factos esses um resultado dos próprios sentimentos intuídos (sobre um estado interior sublimado) pelo artista nos momentos da criação artística. Assim defendeu Barnett Newman, em “The Sublime is Now”<sup>158</sup>, sobre o caminho a dever seguir-se pelos artistas emergentes seus conterrâneos.

Contudo, é necessário precisar que a ideia que Agnes Martin defendeu (como se aborda no sub-capítulo dedicado à autora) de que tais estados só podem ser desencadeados por ambientes de harmonia e exultação da paz, não deve ser, a meu ver, corroborada. De forma a justificar esta opinião, remeto para a acepção Kantiana da palavra sublime, com a qual os restantes artistas parecem concordar pelo carácter das suas obras: “(...) O sublime move-se, o belo encanta. (...) O sublime pode viver-se de várias formas, muitas vezes acompanhado de alguma melancolia ou pavor, ou simplesmente com um tranquilo pasmo (...).”<sup>159</sup>. Segundo Kant, o sublime pode ser esplêndido, nobre ou aterrorizante: “(...) a solidão profunda é sublime, mas de uma maneira que estimula o terror.”<sup>160</sup>. Sobre este assunto devo referir também o filósofo Edmund Burke, para quem a última possibilidade era, aliás, a autêntica: “As ideias da dor são muito mais poderosas que aquelas que fazem parte do prazer.”<sup>161</sup>.

Colateral a estes filósofos, o sublime, numa óptica referente à sua contemplação, pode ver-se como um fantasma de imensidão universal, ditando o movimento secreto da fruição e legitimando a verdade da obra nos termos de uma destabilizante consciência intuitiva (colectiva).

Em seguida, considera-se a questão da *crença*, cuja ligação ao conceito nos três casos me parece clara e determinante. Confirmando-se a subjacência do sublime na criação artística, o modo como estes artistas se posicionam face à própria profissão é tautológica.

---

<sup>158</sup> Ver Anexo Geral 4) - p. 91

<sup>159</sup> KANT, Immanuel - “Observations on the feeling of the Beautiful and Sublime”. Berkeley: University of California Press, 2004. p. 47

<sup>160</sup> idem. p. 48

<sup>161</sup> “Tudo o que excite as ideias do medo e da dor, ou seja, tudo o que se inclua em algo terrível ou se relacione com objectos dessa índole, ou, ainda, que opere de forma análoga ao terror, é um fonte do sublime: produtora do sentimento mais forte que a mente tem capacidade de sentir. (...) “As ideias da dor são muito mais poderosas que aquelas que fazem parte do prazer.”. BURKE, Edmund - “A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful”. London: R. and J. Dodsley, 1759. P. 58 e 59

A confiança que David Lynch tem nas respostas do seu inconsciente é uma prova irreversível dessa evidência. O artista está certo que, mais cedo ou mais tarde, os impulsos intuitivos traçarão sempre os caminhos correctos rumo à concepção artística. Posto isto, é compreensível que a sua preocupação seja a de se manter o mais fiel possível à ideia perseguida, como tantas vezes afirma. O resto, surgirá por acréscimo. A intuição, para este autor assim como para outros, é a chave para a criação artística, vivente na charneira entre o auto-conhecimento e as forças do universo.

A sua esperança no próprio método de trabalho como uma verdade estabelecida à partida, só se compreende se a sua ligação com a arte for idêntica à de um religioso com a sua religião, como parece acontecer: mesmo sem poder prever um fim para as obras, o artista acredita que a sua fidelidade às ideias pode perfazer a materialização ambicionada.

Commumente, as convicções de Barney e Agnes Martin sobre uma espécie de existência transcendente do foro mental (criativo) também comprovam esta postura. Em M.B, o ritual fictício, sempre exigente de se realizar e alusivo a uma dimensão divinizada, factualiza-se na sua exposição ao público; em A.M, as pinturas são da responsabilidade da inspiração<sup>162</sup>: as suas obras vivem no reflexo desse momento sublimado.

Ambos se relacionam com a arte como uma obsessão e partilham a certeza de que, enquanto artistas com motivações e cientes do esforço necessário para as atingir, ser-lhes-á possível criar obras de arte se forem perseverantes e auto-disciplinados.

Nestes dois casos, tais comportamentos podem ter sido fomentados pelo respectivo passado: Barney experimentou a ambição desportiva desde muito novo, lutando competitivamente pelos seus objectivos; Martin teve uma infância humilde e rígida, com uma educação fortemente orientada por padrões religiosos. Não obstante, contrariamente a estes artistas, Lynch parece ter desenvolvido a sua posição por meio de uma maturação normal de pesquisa e aspirações pessoais (recorde-se a importância do livro “The Art Spirit”, de Robert Henry, na sua adolescência.).

Perante situações tão distintas, arrisco sustentar que a crença, como a perseverança e a auto-disciplina, são premissas que não se elevam por mero acaso, mas são um caso recorrente no

---

<sup>162</sup> Como já se referiu no capítulo anterior, a palavra “Inspiração” é usada pela própria autora para descrever o seu pressentimento do sublime.

meio artístico. O ser perseverante e auto-disciplinado, crente na arte como uma certeza absoluta, está presente nos três artistas, assim como penso poder caracterizar-me também enquanto criadora, e a outros como por exemplo Richard Tuttle<sup>163</sup>.

Adiante, fruto de uma observação mais prática do conjunto, saliento a importância da *natureza*. Quer a vontade de Lynch em deixar que os seus trabalhos se desenvolvam segundo uma ordem orgânica (intuitiva), como a analogia directa que Barney faz entre a sexualidade e o sistema de criação artística, e ainda a consciência sempre presente de Agnes Martin sobre os ritmos dos elementos naturais (água, vento, etc.), são factos óbvios da posição que este tema ocupa no leque das suas preocupações. É comum a todos a tentativa de alcançar, nas obras, uma lógica metabólica de índole universal, como se delas fizesse parte um organismo em constante função.

Foquemo-nos na organicidade das criações de D.L. A sonoridade dos seus filmes transporta o espectador para uma dimensão que não pretende ser a da história especificamente, mas a de um espaço interior que se activa com as sensações, ou, partindo de outro ângulo possível, de um ambiente misterioso, entre o animalesco e o industrial que, embora afastado da realidade proposta, é omnipresente e está sempre em vias de aparecer. Lynch explicou a sua proximidade a este tipo de expressão, invocando por exemplo a sua preferência por sonoridades mecânicas: “(...) para mim as fábricas são símbolos da criação, com os mesmos processos orgânicos da natureza.”<sup>164</sup>. Ou seja, nestes termos, para si o som é o metabolismo que mantém vivo o corpo videográfico dos seus trabalhos.

O mesmo se sucede na sexualidade trabalhada em Barney, que é um símbolo vital do acto de criar. Relativamente à sua analogia com a criação artística especificamente, remeto para uma citação de Jeff Koons: “Para mim a sexualidade é um tremendo veículo para a transcendência.”<sup>165</sup>. De certa forma, o junção destes dois conceitos está intimamente ligada à questão da arte no geral. Como nos confirmou o curador Eckhard Schneider, no seu âmagos prende-se a relação entre a realidade (vida) e a imaginação (imagem)<sup>166</sup>. Este ponto é fulcral

---

<sup>163</sup> “(...) A integridade, humildade, e a procura incessante pela verdade, estão, para Richard Tuttle, profundamente ligados à arte; esta é relação que ele vive com uma arte que comunica tais certezas (...)”. WALLER, Brett - “Reflections” in Institute of Contemporary Art of Amsterdam - “The poetry of form: Richard Tuttle, drawings from the Vogel collection -Volume 1”. Indiana: Indiana University Press, 1992. p. 55

<sup>164</sup> David Lynch in RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. 114

<sup>165</sup> cit. de Jeff Koons in PinchukArtCentre - “Exhibitions: Sexuality and transcendence”. Catálogo em pdf, p.2. Acedido em 1 de Maio de 2010 em <http://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/past/10445>

<sup>166</sup> idem ibidem

nesta análise, sobre o qual arrisco fazer a seguinte proposição: a meu ver, a transcendência está a arte e a natureza é a vida, no entanto só a imaginação pode exaltar tal estado superior.

Matthew Barney, que utiliza a criatividade para mitificar o metabolismo sexual/natural da vida, como Agnes Martin cujas pinturas remetem para a própria experiência do sublime (ou até David Lynch), têm um derradeiro objectivo ao partir para os seus projectos: desejam retirar a fatalidade do tempo - da morte e do erro - à natureza, representando-a perfeita.

Aqui, também se pode aludir à noção de verdade e conseqüente estranheza invocada anteriormente: trata-se de uma presença “espacial” nas obras que se visiona sempre incompleta, no fundo pressagiando um movimento infinito e fundamentalmente verdadeiro à nossa condição.

No meu trabalho, ao ambicionar representar a visão de momentos inspirados, estou a agir em torno de uma consciência alargada sobre o funcionamento físico das coisas, esquecida no entanto das inevitabilidades da existência. Tal como em Martin, parte das inscrições das minhas pinturas são relativas a ritmos, mas a sua cadência pretende ser eterna e a composição poética.

No mesmo sentido, aproximando a arte à natureza, Walter Benjamin outrora disse o seguinte: “(...) para se proceder ao reconhecimento das formas de arte, é válida a tentativa de as considerar todas como linguagens e procurar a sua conexão com as linguagens da natureza”<sup>167</sup>.

Para este filósofo, a *linguagem* existe em qualquer manifestação da vida intelectual: “Qualquer expressão, desde que seja comunicação de um conteúdo intelectual, é considerada linguagem.”<sup>168</sup>. Sobre este assunto devo compor algumas considerações já que, embora a matéria de trabalho seja distinta em cada um dos casos artísticos em questão, a sua comunicação com o público intende efeitos paralelos.

Segundo Benjamin, ao comunicarmos, seja de que maneira for, também exteriorizamos uma essência espiritual intrínseca ao discurso. Essa essência “comunica-se na linguagem e não

---

<sup>167</sup> BENJAMIN, Walter - “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” in “Sobre arte, técnica, linguagem e política”. Lisboa: Relógio d’água editores, 1992. p. 195

<sup>168</sup> idem. p. 178

através da mesma”<sup>169</sup>. Para que seja manifestada de modo puro, é necessário que o conceito comunicado remeta para uma denominação universal.

Ora, no que toca à linguagem plástica, que não necessita do recurso à palavra para comunicar, tal universalidade denominada deve expressar-se mais intensamente, em conjunto com a essência que lhe corresponde. Nos artistas em análise há uma relação directa do próprio interior com desígnios dessa índole<sup>170</sup>: o caso David Lynch e as “suas ideias”; o caso Matthew Barney e a idolatria por “um estado perfeito”; o caso Agnes Martin e o “sublime do mental”.

Ambos são conscientes da importância de ser fiel às denominações que pretendem comunicar, representando-as o mais próximo possível do seu real cerne. Em termos latos, todas as outras noções já abordadas, essa é a meta principal do conjunto: gerar obras de arte potenciadas por uma ordem universal da existência, relatando especificamente tal organismo essencial (sublime e estabilizador da verdade).

Em cada um, no entanto, a plasticidade das obras diverge. O processo de geração da linguagem acontece da seguinte forma: primeiro, o conceito a representar é decodificado - convertido em imagem mental - posteriormente essa interpretação é exteriorizada através da linguagem plástica de cada artista.

Como se entende, a linguagem (de cada pessoa e em consequência de cada artista) tem forte cariz idiossincrático. A comunicação do que quer que seja é, inevitavelmente, feita de modo diferente em cada caso, relacionando-se biografias e genéticas singulares. Relativamente aos artistas em análise, apesar de os unir um propósito comunicativo paralelo, as suas obras carregam pesadamente a marca da idiossincrasia. “Assim se acumulam no nome, a totalidade intensa da linguagem, enquanto essência espiritual absolutamente comunicável e a totalidade extensiva da linguagem, enquanto essência comunicante universal.”<sup>171</sup>.

Por último, evoco a *visão romântica*, que penso ser partilhada por Lynch, Barney, e Martin. Tal como Caspar David Friedrich<sup>172</sup>, que afirmou serem os sentimentos de um artista a ditar a

---

<sup>169</sup> idem. p. 179

<sup>170</sup> “(...) também toda a natureza é percorrida por uma linguagem muda sem nome.” idem, p. 196

<sup>171</sup> idem. p. 182 e 183

<sup>172</sup> Caspar David Friedrich (1774-1840) foi um dos mais importantes representantes da pintura romântica alemã.

sua própria lei<sup>173</sup>, também estes três casos se centram em si, procurando a conclusão perfeita da sua relação com a experiência do sublime para gerar obras de arte. À partida despreocupados com temas políticos, embora assumam a sua época, eles são seguidores activos das emoções e de uma sua conseqüente poesia exaltada.

A vontade do trio em alcançar um nível absoluto de espiritualidade, com óbvia ligação ao próprio interior e à natureza, é uma predisposição comum ao ser romântico dos séculos XVIII e XIX. Citando C. Friedrich: “A sensibilidade pura não pode nunca ser contrária à natureza, pelo contrário está sempre em acordo com ela.”<sup>174</sup>.

Como nas pinturas românticas, é evidente o surgimento de um certo senso nostálgico e suspeita de um mundo imperfeito nos discursos destes artistas. D.V, por exemplo, eleva ao mais alto grau o lado negro da fatalidade humana: a violência, o absurdo e a sedução no seu estado mais poético; M.B, por sua vez, cria histórias onde a inocência sugerida é claramente montada, mas desejada ainda assim pela sua perfeição plástica; A.M tentou desprezar essa consciência negativista, focando-se em idealizações formais, pintando a total harmonia nas suas peças, como se tentasse retirar as suas obras da imperfeição terrestre.

No fundo, trata-se de assumir os sentimentos como principal veículo condutor da acção artística. Como afirmou Friedrich, “A única fonte da arte é o nosso coração, a linguagem de um espírito puro, infantil.”<sup>175</sup>.

A afluência das matérias sobre as quais discorri - a *verdade*, a *intuição*, o *sublime*, a *crença*, a *natureza*, a *linguagem* e a *visão romântica* - tece, a meu ver, um linha condutora comum aos três autores que me determinam, delineando também um sentido para a atmosfera de estranheza inerente às suas obras: como um resultado necessário à condição dos mesmos.

Ao expor estes conceitos como elos de ligação, espero ter desvendado uma visão/atitude legítima sobre a criação artística, propondo o protótipo de um artista com o qual identifico as motivações pessoais e o projecto artístico a apresentar no próximo capítulo - “Open gates: para uma verdade em nome próprio”.

---

<sup>173</sup> FRIEDRICH, Caspar David - “Observations on Viewing a Collection of Paintings Largely by Living or Recently Deceased Artists” in HARRISON, Charles and WOOD, Paul - “Art in theory, 1900 - 2000: an anthology of changing Ideas”. USA: Blackwell Publishing, 2003. p. 49

<sup>174</sup> idem ibidem

<sup>175</sup> idem. p. 50

Para concluir, aponto três citações de forma a compor-se o âmago da posição reflexiva elaborada:

David Lynch: “O intelecto pode conter coisas fantásticas, maravilhosas. Excluindo-se a lógica ou a razão, há sempre mais qualquer coisa, algo invisível. O mundo é infinito ao invés de finito.”<sup>176</sup>

Matthew Barney: “A maior parte do meu trabalho tem a ver com o não deixar que os meus personagens tenham ego, assim como um estômago não tem ego quando quer vomitar. Simplesmente fã-lo.”<sup>177</sup>

Agnes Martin: “Uma obra de arte é bem sucedida quando há uma sugestão de perfeição presente - ao mais leve sinal... o trabalho está vivo.”<sup>178</sup>

Depois de entrelaçar o trio, assim deixo a minha compreensão sobre as ideias do conjunto (aventurando-me numa interpretação pessoal do papel do artista em busca da obra de arte): seguindo um ritmo orgânico, devo pressentir os passos da criação artística - esta presenteada quando a eternidade do sublime é indiciada na matéria, ambientando a obra de forma estranha mas verdadeira à sua contemplação.

---

<sup>176</sup> cit. de David Lynch in Articles and interviews - “Talking art”. Acedido em 2 de Outubro de 2010 em <http://www.lynch.net/talkart.html>

<sup>177</sup> cit. de Matthew Barney in Art:21 - “Matthew Barney”. Acedido em 3 de Outubro de 2010 em <http://www.pbs.org/art21/artists/barney/clip1.html>

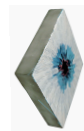
<sup>178</sup> cit. de Agnes Martin in MARTIN, Agnes - “Writings”. Dieter Schwarz, 1992. p. 32

### 3. *Open gates*: para uma verdade em nome próprio

#### A) Eu, a Sara



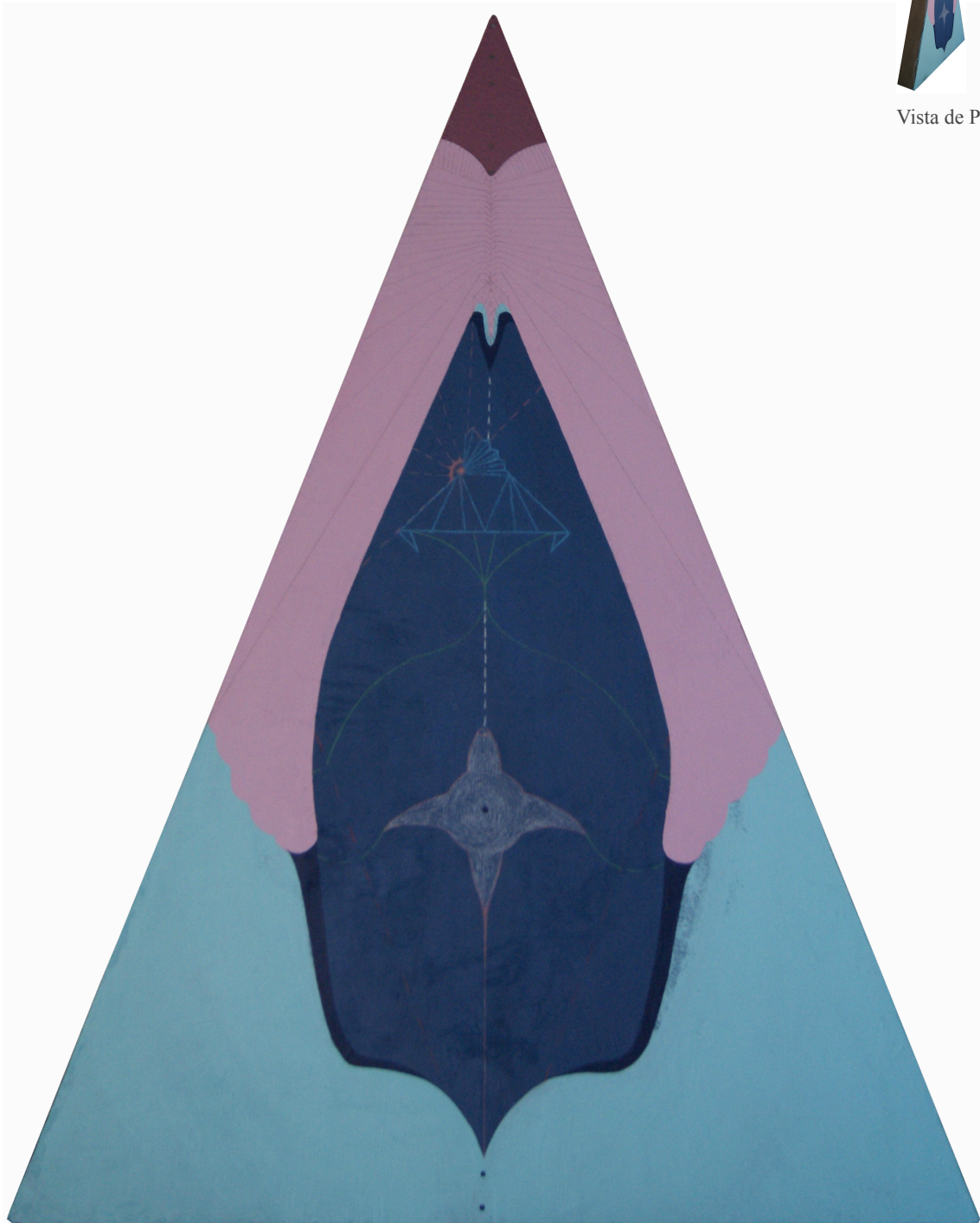
Sara Bichão. “S/ título” (2009); grafite e caneta de feltro; Formato A5. Desenho da série *gate A*, do projecto “Open Gates”.



Vista de Perfil



Sara Bichão. “f.9” (2010); tinta acrílica e grafite; (bloco) esferovite, fibra de vidro e cola composta com cimento; 70,5 x 70,5 x 10 cm. Pintura da série *gate B*, do projecto “Open Gates”.



Vista de Perfil:

Sara Bichão. “Univ. bloc 6” (2010). Tinta acrílica, caneta de feltro, lápis de cor e grafite; (bloco) esferovite, fibra de vidro e cola composta com cimento; 200 x 150 x 21 cm. Pintura da série *gate C*, do projecto “Open Gates”.

### ***Sara; o nome próprio***

Nasci em 1986 na cidade de Lisboa, num seio familiar bastante estável (como até hoje permanece), e posso agradecer uma educação cuidada.

Nutrindo da dupla experiência do campo e do mar, do sul e do norte de Portugal (ascendência materna e paterna, respectivamente), nada fazia adivinhar que enveredasse pelas artes plásticas, visto não haver cultura artística na família, pelo menos de forma manifesta. A minha mãe é formada em economia, o meu pai em engenharia.

Apesar de ter sido uma criança normal, ainda que socialmente algo problemática - desinteressada pela escola e por matérias mais concretas de uma existência no colectivo - os meus pais asseguraram, dentro do possível, o desenvolvimento saudável das minhas relações e a concretização de um percurso académico - atenuando eventuais frustrações que se pudessem vir a revelar no futuro.

Em retrospectiva, até aos dias de hoje sempre me considerei uma pessoa atenta, embora num sentido incomum da palavra. Na infância, a minha atenção raramente se virou para os acontecimentos diários e competitivos, mas antes para os sensíveis e de alguma forma, para mim, únicos. Ainda hoje assim me acontece; subtilmente e num ápice, tais momentos fogem-me, logo depois de surgirem, embora eu saiba que existem eternamente e que aparecem quando um conjunto perfeito de factores acontece.

Quantas vezes, estar atenta (na minha acepção da palavra) me envergonhou, no meio da multidão, alheada do porte físico, por causa do emaranhamento psicológico em que me encontrava. No meu entender, os momentos de contemplação são estados mentais e não físicos. No caso da fruição de um poema, por exemplo, apesar do estímulo ser exterior ao pensamento, a poesia é verdadeiramente uma atmosfera mental.

### ***Sara Bichão; o próprio guião***

A minha persistência, como artista, baseia-se nalgumas crenças que constatei:

Para mim, a obra de arte é um acontecimento físico, que gera em si um momento perfeito na relação com o espectador. O artista, seu criador, é aquele que tem a capacidade sensorial de

conjugar as coisas de modo a poder gerar tal acontecimento. A obra de arte pela fruição é um veículo para alcançar o sublime, no interior das pessoas.

Ser artista pode compreender-se como uma profissão, e enquanto profissional devo projectar uma carreira e obter recursos para a minha subsistência. Mas, para mim, considerar-me artista é um “fardo” e um estilo de vida, uma união entre um indivíduo e a arte. Desta forma, o meu derradeiro objectivo não deve ser a sedimentação do percurso profissional, mas a lealdade à arte, propulsora da criação. É necessária uma completa cumplicidade com a essência artística para se alcançar o nível criativo ambicionado; a fé que mantenho de que nesta relação co-habita o segredo da obra, é, talvez, a minha maior motivação.

Vejo a arte como um nível superior das sensações e intelecto, esse patamar passível de se exaltar independentemente do estilo discursivo usado: o importante é que a contemplação das mesmas conduza a mente do público aos momentos interiores de sublimação.

No meu caso artístico, decidi focar-me nos próprios momentos de pulsão criativa enquanto matéria de trabalho. Quando me refiro a tais pulsões, invoco-as precisamente como as propulsoras da criação artística. No projecto que desenvolvo não é relevante a forma como atinjo a predisposição para criar - se através de uma música específica, um sentimento, um filme ou qualquer acontecimento social - o que importa, como foco de trabalho, é o momento em que alcanço um estado mental inspirado<sup>179</sup>.

Trabalhar sobre estas condições pode levar a algum cepticismo por parte de apreciações exteriores, dado o carácter estranho do meu suporte conceptual. O certo é que a força da idiossincrasia sempre me estimulou, aprecio a ideia de Merleau-Ponty de que há um “terceiro olho”<sup>180</sup>, como ele refere, que vê as imagens mentais. A minha representação dessas imagens é abstracta: não há uma linguagem estudada que tenha em vista significados tão pessoais e imaginados, singulares e invisíveis. O modo abstractizado de, num mesmo instante, inscrever as sensações visualizadas no meu interior, deve *a posteriori* obrigar o espectador a entrar no meu universo criativo e sentir, livremente e sem prisões culturais, a poesia visual no seu estado mais universal.

---

<sup>179</sup> “(...) para fazê-lo precisa de estar muito atento, pois os movimentos da alma só se manifestam por instantes muito breves.” cit. de Gio Pietro Bellori in PANOFSKY, Erwin - “Ideia: a evolução do conceito de belo”. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1994. p. 151

<sup>180</sup> PONTY-Merleau - “O olho e o espírito”. Lisboa: Vega, 2006. p. 25

Resumindo, é minha pretensão simbolizar o metabolismo de uma espécie de perfeição universal como um vestígio pictórico da existência interior na sua condição mais bruta. Como artista, quero registrar tais sintonias mentais e mostrá-las aos outros, como fórmulas onde a cor, o traço e as formas, são o mecanismo activador da sua revelação ao olhar alheio.

Para exemplificar esta ideia, remeto para um diálogo que outrora tive numa exposição onde participei com a série “Univ. blocs”<sup>181</sup>. Alguém me disse: “(...) a tua pintura parece um oceano, é?”, e outra pessoa, prontamente, interrompeu, “Um oceano? Parece-me o céu! E não há um pássaro a voar?(...)”. Por minha vez, disse que poderia significar qualquer uma das hipóteses mencionadas.

Comum ao mar e ao céu está a possibilidade fruitiva que os une, e nesse sentido, penso e espero que o meu trabalho possa realmente fazer lembrar tais paisagens. Esta fruição que refiro pode ser vivenciada através de sentimentos como o amor, o suspense, o horror, a felicidade, e/ou outra infinidade de opções. Acredito que em qualquer um dos casos há uma equação estrutural idêntica. No meu trabalho, a liberdade interpretativa é real, mas a estrutura da interpretação está *a priori* implícita como uma intenção.

Adiante, devo também inferir sobre a inevitável consciência da contemporaneidade nestas matérias. Se vivo na actualidade, as minhas criações são invariavelmente um resultado deste tempo. Antes de mais, somos uma aglomeração de memórias, e por consequência, o nosso pensamento responde às sensibilidades que nos são familiares.

Desde a atracção por falhas digitais, sons de alta definição, até à construção de falsos blocos de cimento<sup>182</sup> onde opero através da pintura e desenho com grafite, lápis de cor e canetas de feltro, as minhas escolhas plásticas estão recorrentemente vincadas pela época em que me encontro inserida e sobre a qual o meu imaginário se vem formando.

Esta exposição talvez demonstre uma forma muito auto-centrada de ver o mundo e a arte. De facto, usufruo do próprio corpo para pesquisar sobre o acto criativo, acreditando, como venho propondo, que a contemplação artística é um acontecimento do foro mental<sup>183</sup>.

---

<sup>181</sup> Série adaptada ao projecto “Open Gates”, a abordar mais à frente.

<sup>182</sup> Blocos compostos por esferovite, fibra de vidro, e cola composta com cimento. São objectos compactos, resistentes e, ao contrário da aparência, muito leves.

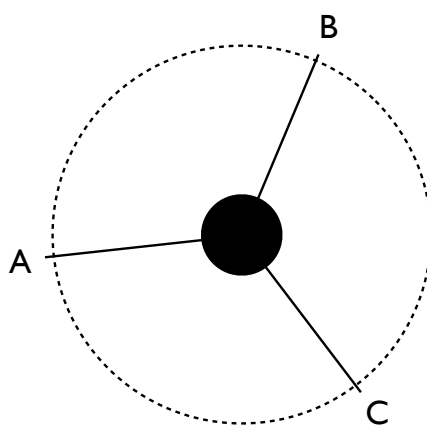
<sup>183</sup> “A arte nada mais é do que a forma da coisa produzida pela arte, e essa forma reside na alma do artista; é ela o princípio operatório da forma produzida pela arte na matéria.”. cit. de Avernois in PANOFSKY, Erwin - “Ideia: a evolução do conceito de belo”. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1994. p. 117

Assim, em virtude do discurso que venho tecendo sobre o meu próprio “guião” - com formato algo ensaísta mas que dificilmente poderia deixar de o ser (tendo em conta a minha condição de jovem artista a falar sobre si) - passarei a determinar as especificidades do projecto que estou a desenvolver na vertente prática desta dissertação, intitulado “«Open gates»”.

Como já foi referido, a minha matéria de trabalho preferencial é o processo criativo aquando da própria inspiração (movida por pressentimentos pulsativos da criatividade). Nestas situações, ao alcançar esse estado (seja pelo motivo que for) a criação deve iniciar-se de imediato, abstracta e relativa a uma percepção interior desse mesmo momento. Daí em diante, o progresso torna-se auto-suficiente: o desenvolvimento da obra estimula a intuição e vice versa, numa constante mutação construtiva.

Ora, a minha pretensão ao criar “«Open gates»” é a de dar respostas a esta facticidade metodológica que apresento, explorando possíveis estados singulares da minha predisposição criativa. Para diferentes níveis dos meus pressentimentos criativos, devem proceder-se diferentes discursos artísticos - ainda que o propósito seja o mesmo em ambas as situações, ou seja, representar a percepção mental de uma determinada atmosfera interior, sublime.

Até à data estabeleci três soluções - vias - físicas para os impulsos desencadeados por estados inspirados. Nomeio cada uma de “gate” (A, B e C respectivamente)<sup>184</sup>, o seu conjunto sugerindo um preâmbulo do meu universo criativo. A projectar uma planta conceptual sobre esta situação, seria a seguinte:



(Planta conceptual do sistema criativo intrínseco ao projecto “Open gates”)

<sup>184</sup> Ver Anexos de Sara Bichão - CD-ROM “Sara - Portfolio” - p. 92

Apresento a minha acção em cada uma das vias:

- **gate A:** Criação de desenhos com pequenas dimensões (A5 e A6 preferencialmente), em formato estilizado, recorrendo ao uso de materiais gráficos<sup>185</sup>. Apesar do carácter abstracto, é habitual o recurso à narrativa (como num sonho). A frequência produtiva deve ser diária, e a consciência criativa nula.

O facto do papel ser retirado de cadernos diários, possibilita desenhar em qualquer lugar e a qualquer altura, sem receio da acção automática e do possível erro irreversível, porque o material é relativamente barato e fácil de substituir. Neste estado criativo, a produção artística passa por constatar episódios da minha criatividade - registos poéticos da inspiração em breves intervalos de tempo.

- **gate B:** Produção de fragmentos relativos a um **corpo de cimento** (bloco de poliestireno forrado com fibra de vidro e totalmente acimentado, pintado na face frontal) que surge em pleno na “gate C”<sup>186</sup>.

A “gate C” é a mais complexa das três vias, mas nem sempre tenho disposição criativa para me debruçar sobre ela por motivos óbvios de tamanho/tempo e profundidade intelectual necessária. Nessas situações, a “gate B” torna-se o discurso mais adequado a usar, pois irá resultar em obras de pequeno porte e fechadas em si.

Aqui, os fragmentos a produzir são quadrados (varia a posição, podendo tornar-se losangos) e têm dimensões inferiores à escala humana. A minha acção sobre eles rege-se por um enfoque (através da pintura e desenho) na textura e análise rítmica do corpo de cimento (“Univ. bloc”) ambicionado, assim como no equilíbrio poético consequentemente gerado - como num metabolismo em operação constante.

Neste estado criativo, as obras produzidas são simbólicas e alusivas a um estado “atmosférico” sem outro interesse em vista que não o da harmonia metabólica.

- **gate C:** Construção de “Univ. blocs”, tendo estes, como já referi, dimensões superiores à escala humana. As obras adquirem um carácter arquitectónico e as suas formas devem coagir entre si.

---

<sup>185</sup> Canetas de feltro, canetas de tinta ink, canetas de acetato, caneta esferográfica, grafite, lápis de cor.

<sup>186</sup> A esse corpo de cimento presente na “gate C”, com escala superior à humana, dou o nome de “Univ. bloc”.

Por serem provenientes de um estado avançado de relação com a atmosfera mental percebida nos momentos inspirados, nestes objectos devo criar um universo de inscrições e outros vestígios pictóricos (através da pintura e desenho) a tal ponto fermentado, que a abstracção se torna narrável.

Entendo os “Univ. blocs” como corpos artísticos vivos, universos criativos em que acredito fisicamente, e por onde sou visualmente levada pelas novelas de acontecimentos psicológicos cambiantes, em clima de ritual.

Neste estado criativo, as obras têm um longo período de produção até se autenticarem, sendo o meu papel o de criadora e ao mesmo tempo visualizadora expectante do próximo pressentimento.

Tanto nesta solução plástica como nas outras, é comum a minha alusão a formas e sinais que parecem comunicar algo. Embora não sabendo interpretar a sua iconografia, estou certa de que se tratam de revelações simbólicas: resoluções físicas da poesia mental intrínseca à intuição. Para além disso, a sua relação entre si e o todo das obras funciona sempre como se ambas fossem peças de um sistema avistado pelo exterior, figurantes e necessárias ao seu funcionamento. Como construções, distribuem-se no espaço e desenvolvem-se de acordo com a predisposição da minha criatividade. Outro ponto a referir sobre estes símbolos, é a sua analogia a uma iconografia contemporânea ligada à robótica e animada que marca o meu imaginário.

Há uma leitura global relativamente a estas três vias: no fundo, são caminhos expressivos de uma unidade artística, gerados por impulsos que activam um ou outro nível criativo.

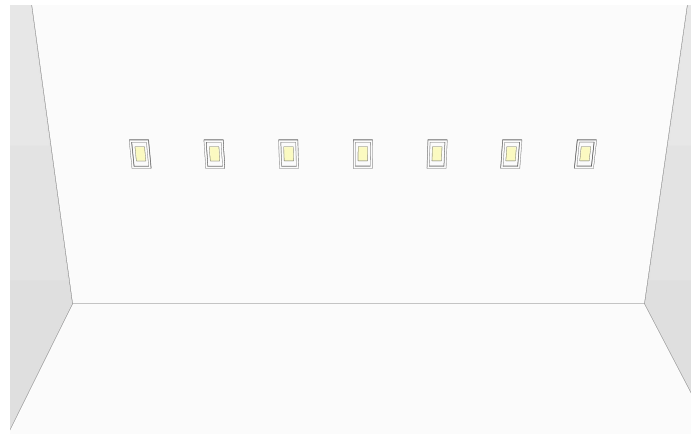
A sua disposição por ordem alfabética (A,B,C), serve para fazer a distinção no que toca à quantidade de tempo despendida por mim em cada uma, e à desigual profundidade relacional da minha atenção com cada estado inspirativo. Tal facto não desvirtualiza nenhuma das opções, pelo contrário diferencia-as em termos do discurso usado.

Devo também clarificar alguns pontos relativos à exposição do projecto no todo. Apesar de não haver uma fórmula expositiva à priori por motivos de dependência espacial, existem, contudo, algumas regras fixas acerca da mistura da “gate A”, “B” e “C” no mesmo lugar.

Ainda que seja passível às três exporem-se na parede, não pode haver intercalação de obras de uma e outra série. Tal situação destruiria a leitura e organização proposta.

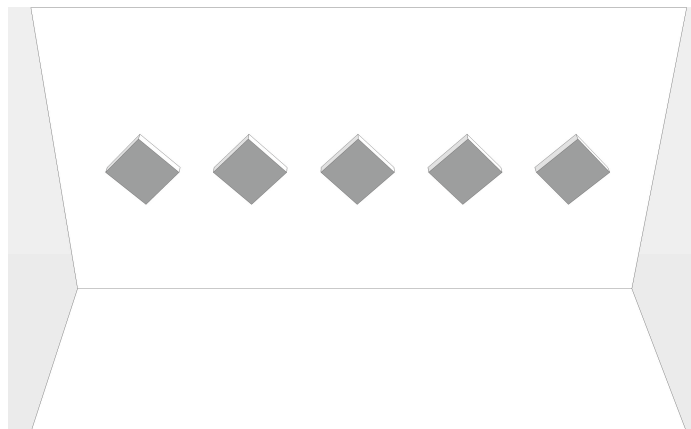
Para além disso, cada via tem um modo específico de se mostrar ao público:

- **gate A:** Os desenhos devem ser emoldurados individualmente (ou em díptico/tríptico, dependendo da lógica afectiva entre eles) e podem preencher o espaço de diversas maneiras (dependendo do lugar). As molduras são de madeira pintada a branco.



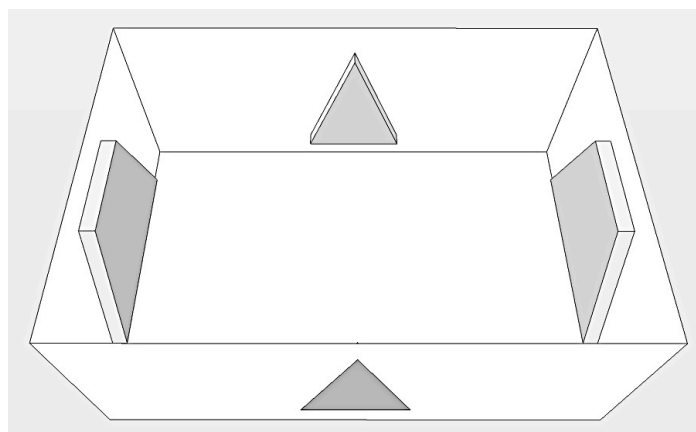
( Montagem 3D de exposição da “gate A” )

- **gate B:** As amostras devem ser colocadas na parede todas ao mesmo nível vertical, com um espaço compassado entre elas.



( Montagem 3D de exposição da “gate B” )

• **gate C:** Os Univ. blocs devem, em primeira opção, obedecer à ordem projectada para eles, já que são pensados para se correlacionarem. Um exemplo disso é a série que estou a produzir para o presente mestrado, em que quatro blocos em conjunto originam um espaço piramidal, fechado:



( Montagem 3D de exposição da “gate C” )

Em caso de impraticabilidade expositiva nestes moldes, os “Univ. blocs” podem ser colocados na mesma parede em combinações que demonstrem a construção pensada para os mesmos.

A possibilidade de expôr uma das soluções individualmente ao invés das 3, também é viável desde que exista informação detalhada (em papel ou outro medium) sobre o projecto no local da mostra ao público.

“«Open gates»”, antes de uma escolha estética e conceptual, pretende ser um aproveitamento das minhas potencialidades artísticas. A exploração do funcionamento mental em reacção aos acontecimentos exteriores é um campo com grande potencial produtivo: a minha intenção é dar espaço plástico à energia criativa de que disponho, embora em situações diferentes de sublimação e consciência construtiva. Esta é, para mim, a forma mais aliciante e completa de gerar e partilhar acontecimentos artísticos tal como os defino.

## Conclusão

Apoiada em David Lynch, Matthew Barney e Agnes Martin como pilares essenciais da reflexão, esta dissertação explanou uma forma de entender a criação artística, conformando-se uma unidade discursiva final entre eles e eu própria que espero ter conseguido elucidar. Apesar de não correlacionar o meu discurso com o dos três autores num mesmo campo de análise - que não faria sentido tendo em conta o nível prematuro em que me encontro - penso que a indução construída é conclusiva das conjecturas propostas.

A relevância destes casos artísticos no meu trabalho e a adequação das suas motivações às minhas, são, como suspeitava, factos fulcrais: na pesquisa de cada um deles foi possível tirar ilações que, num segundo tempo, contribuíram para uma corrente final de correlações.

Em David Lynch, por exemplo, começou por destacar-se a sua preocupação em possibilitar um estado contemplativo nos seus filmes, em vez de comunicar histórias com conteúdo “socio-ficcional”. Para além disso, pode inferir-se que cria sempre a mesma obra, sendo a grande característica dos seus trabalhos a própria ambiência, ilimitada e absorvente em permanência.

A atitude sincera quanto às próprias convicções fez constatar que David é um crente na arte como a compreende - convicto na obra como uma passagem para a realidade universal, em resultado do amor e dedicação às suas ideias.

Já em Matthew Barney, cujo passado na competição desportiva se mostrou marcante, a constatação fundamental a estabelecer-se foi a relação que mantém com as regras metabólicas da natureza. Ele relaciona o organismo das obras de arte com o da geração natural de energia (tensão/produção/resultado).

A sua perseverança como artista e personagem dos seus vídeos - esforçado para ultrapassar sempre todos os obstáculos - distinguiu-se como um ponto decisivo de ligação com as ideias a defender.

Barney demonstrou também muita simplicidade e frontalidade relativamente ao processo criativo: embora expondo novelas videográficas épicas, ficou explícito que ele não intende racionalizar as suas escolhas, deixando-se levar pela lei natural das emoções e por uma idealização sonhada que todos ambicionamos.

Por fim, Agnes Martin foi essencialmente importante pela extrema devoção revelada à doutrina artística: a sua intenção, no trabalho e até na vida, foi a de se encontrar com a perfeição (sublime), expressando-a do modo mais puro que conseguiu: visível quer no modo de trabalhar como na consequente plasticidade das suas obras.

Desta artista, evidenciou-se a franqueza de um discurso solitário e insatisfeito com o rumo que o panorama artístico vem tomando, ainda assim insistindo sempre no dilúvio da criação, uma atitude a ressaltar ao longo desta dissertação.

Em todos, une-os um certo modelo: o do artista devoto, perseverante e auto-disciplinado que tem em derradeira vista a criação de obras de arte com o cunho da “verdade”.

A relação entre eles tornou possível uma abordagem válida da *intuição*, do *sublime*, da *crença*, da *natureza*, da *linguagem* e da *visão romântica*, numa viagem que vinculou todos os conceitos a uma só interpretação. A busca pela *verdade* nas suas obras declarou-se como a despoletadora das demais noções apresentadas. É essa busca que nos faz chegar à relevância do *sublime*, e é nela que descobrimos o papel importante da *intuição* - presente em ambos casos como o volante criativo em constância, e também como factor indispensável à prática da contemplação artística.

O *sublime*, entre a *verdade* e a *intuição*, estabeleceu-se como o segredo sentido pelo artista e “insinuado” nas criações artísticas; embora incompleto (porque não é possível representá-lo na sua grandeza) é pressentido.

Estas relações sustentaram a defesa de uma *crença* do artista pela arte, sendo tautológica a sua conotação face à obsessão pelos valores artísticos e de conduta anteriormente destacados.

A convicção de que a arte se encontra num estado de perfeição universal, que defendi na introdução ser uma característica reveladora dos três autores, foi ademais compreendida pela emergência da *natureza* como ponto essencial: nesta dissertação propôs-se a ideia de que a ordem metabólica inerente a toda a existência (ritmos da chuva, sistema sexual, etc.) deve ditar as pulsões da obra de arte viva (verdadeira) onde, contrariamente à realidade fatal, se mantém um funcionamento infinito.

A problemática dos discursos/percursos díspares de D.L, M.B e A.M, foi explicada ao abordar a *linguagem* com Walter Benjamin. Por um lado, a estes artistas une-os a vontade de

comunicar uma essência do modo mais genuíno possível, por outro, eles estão marcados pela própria idiossincrasia, sendo essa singularidade inevitável e até preferível quando se trata de transmitir emoções.

Em seguimento e num último ponto, aferiu-se que o comportamento do trio faz em grande parte analogia à *visão romântica* de Kaspar Friedrich entre outros. Os sentimentos são os órgãos do sistema artístico em hipótese, cada autor demonstrando-o de forma directa nos seus trabalhos através da melancolia, sobre o pano de fundo do terror ou da fantasia ou da paz.

Finalmente, ao remeter o último capítulo para o meu caso enquanto pessoa e artista, espero ter confirmado que, tal como no discurso das minhas influências, o meu projecto “Open gates” se baseia igualmente nas emoções, explorando o próprio espaço mental, objectivando compreender de que forma a representação artística em diferentes níveis criativos deve ser encerrada. A procura de uma verdade artística, conduzida por específicos pressentimentos sobre um estado sublime, comprovou-se uma preocupação que preside em mim, em parceria com os autores estudados.

Em integração com eles, penso ter clarificado a ideia que fundamenta as minhas convicções, e em que se baseia o meu trabalho: a arte como um estado mental, expressado em matéria através das leis físicas da natureza, embora o momento a representar pelo artista seja aquele em que, por ideal imaginado, é eterno.

A estranheza (pre)sentida nas obras do conjunto, embora permaneça, por necessidade, indecifrável, é assim desvendada sob a linguagem própria: sedutora pela verdade que se lhe torna imanente ao se cumprirem as premissas estabelecidas da criação (estabelecidas na grelha de conceitos abordados).

“Open gates” funciona como projecto artístico que motiva toda a pesquisa e reflexão, cujas respostas (ou quiçá, novas questões) acabam desenvolvidas, na fase final, à própria obra - um caminho em aberto.

## **Bibliografia**

### ***Monografias***

ANDERSON, Emma; JONES, Julia - "Agnes Martin: paintings and drawings, 1977-1991". Londres: Serpentine Gallery, 1993

BARNEY, Matthew (et all) - "Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed". New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007

BARNEY, Matthew; SPECTOR Nancy e WAKEFIELD, Neville - "Matthew Barney: The Cremaster Cycle". New York: Guggenheim Museum, Julho 2003

BENJAMIN, Walter - "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" in "Sobre arte, técnica, linguagem e política". Lisboa: Relógio d'água editores, 1992

BREZINA, Corona - "Celtic Mythology". New York: The Rosen Publishing Group, 2008

BURKE, Edmund - "A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful". London: R. and J. Dodsley, 1759

COTTER, Holland - "Agnes Martin: All the way to heaven" in Art in America N°4, Abril 1993

FRIEDRICH, Caspar David - "Observations on Viewing a Collection of Paintings Largely by Living or Recently Deceased Artists" in HARRISON, Charles and WOOD, Paul - "Art in theory, 1900 - 2000: an anthology of changing Ideas". USA: Blackwell Publishing, 2003

Institute of Contemporary Art of Amsterdam - "The poetry of form: Richard Tuttle, drawings from the Vogel collection -Volume 1". Indiana: Indiana University Press, 1992

JUNG, Carl Gustav - "Modern man in search of a soul". Oxon: Routledge, 2005

KANT, Immanuel - "Observations on the feeling of the Beautiful and Sublime". Berkeley: University of California Press, 2004

LYNCH, David - "Em Busca do Grande Peixe". Cruz Quebrada: Estrela polar, 2006

LYNCH, David; Fondation Cartier pour l'art contemporain - "David Lynch - The air is on fire". Paris: Éditions Xavier Barral, Fevereiro 2007

MARTIN, Agnes - "Writings". Dieter Schwarz, 1992

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia - "Agnes Martin". Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994

NEWMAN, Barney - "The sublime is now" in O'NEILL, John P. - "Barnett Newman: selected writings and interviews". Berkeley: University of California Press, 1992

NOCHIMSON, Martha P. - "The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood". Texas: University of Texas Press, 1997

PANOFSKY, Erwin - “Ideia: a evolução do conceito de belo”. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1994

PLATÃO - “Íon”. Mem Martins: Editorial Inquérito, 1999

PLATE, S. Brent - “Walter Benjamin, religion, and aesthetics: rethinking religion through the arts”. New York: Routledge, 2005

PONTY-Merleau - “O olho e o espírito”. Lisboa: Vega, 2006

RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005

Stedelijk Museum, “Agnes Martin: paintings and drawings”. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1991

ZIZEK, Slavoj - “Lacrimae Rerum”. Lisboa: Orfeu Negro, 2008

### ***Publicações periódicas***

SARDO, Delfim . “Isomorphisms: Matthew Barney and the memory of Beuys” in *Dardo Magazine*, 1962

SEGURO, João - “Mitologia lubrificada” in *Pangloss*, 2003

### ***Sites***

Art:21 - “Matthew Barney”. Acedido em 3 de Outubro de 2010 em <http://www.pbs.org/art21/artists/barney/clip1.html>

Art:21 - “Richard Tuttle. Interview: Drawing & Exhibitions” . Acedido em 26 de Setembro de 2010, em <http://www.pbs.org/art21/artists/tuttle/clip2.html>

Articles and interviews - “Talking art”. Acedido em 2 de Outubro de 2010 em <http://www.lynchnet.com/talkart.html>

Artnet - “Matthew Barney”. Acedido em 16 de Julho de 2010, em <http://www.artnet.com/artist/1990/matthew-barney.html>

AtalantaFilmes - “Cremaster”. Acedido em 12 de Julho de 2010, em <http://www.atalantafilmes.pt/2004/cremaster/ciclocremaster.htm>

Conferência de imprensa no Festival de cinema de Cannes, 2001. Acedido em 25 de Junho de 2010, em <http://www.youtube.com/watch?v=v5fuCaoVIfg>

David Lynch Foundation - “Daily David - Staying true to the idea”. Acedido em 10 de Março de 2010, em <http://dlf.tv/2009/staying-true-to-the-idea/>

David Lynch Fondation - “Daily David - Knowing what his audience wants”. Acedido em 25 de junho de 2010, em <http://dlf.tv/2009/knowing-what-his-audience-wants/>

Drawing Restraint - "Drawing Restraint 7 - Action". Acedido em 20 de Outubro de 2010, em <http://www.drawingrestraint.net/main.htm>

InLiquid - "The good Apprentice". Acedido em 5 de Julho de 2010, em <http://www.inliquid.com/thought/articles/pafajournal/0303reay.shtml>

Internet Movie Data Base - "Awards for David Lynch". Acedido em 26 de Junho de 2010, em <http://www.imdb.com/name/nm0000186/awards>

Internet Movie Data Base - "Inland Empire". Acedido em 26 de Junho de 2010, em <http://www.imdb.com/title/tt0460829/>

Internet Movie Data Base - "Matthew Barney". Acedido em 16 de Julho de 2010, em <http://www.imdb.com/name/nm0056030/>

KCRW - "Morning becomes eclectic". Acedido em 10 de Março de 2010, em [http://www.kcrw.com/music/programs/mb/mb970219david\\_lynch](http://www.kcrw.com/music/programs/mb/mb970219david_lynch)

Live Auctioneers - "Agnes Martin". Acedido em 15 de Outubro de 2010, em <http://www.liveauctioneers.com/item/939393>

New York Times - "Matthew Barney". Acedido em 7 de Julho de 2010, em <http://movies.nytimes.com/person/237238/Matthew-Barney/biography>

PinchukArtCentre - "Exhibitions: Sexuality and transcendence". Catálogo em pdf, p.2. Acedido em 1 de Maio de 2010 em <http://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/past/10445>

PostMedia - "Matthew Barney" (por cortesia do periódico "Untitled", n.21, 2000). Acedido em 9 de Julho de 2010, em <http://www.postmedia.net/999/barney.htm>

Sotheby's - "Sold Lot Archive - Agnes Martin". Acedido em 12 de Outubro de 2010, em <http://browse.sothebys.com/?sla=1&slaform=1&q=Agnes%20Martin>

Tate Online - "The Legacy of a Myth Maker". Acedido em 15 de julho de 2010, em <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/legacymythmaker.htm>

The Cremaster Cycle - "C". Acedido em 12 de Outubro de 2010, em <http://www.cremaster.net/crem1.htm>

The Cremaster Cycle - "Cremaster 3". Acedido em 12 de Outubro de 2010, em <http://www.cremaster.net/crem3.htm>

The Cremaster Cycle - "Cremaster 5". Acedido em 12 de Outubro de 2010, em <http://www.cremaster.net/crem5.htm>

The Guardian - "The myth maker". Acedido em 9 de Julho de 2010, em <http://www.guardian.co.uk/film/2002/oct/16/artsfeatures>

The Independent Newspaper - "Matthew Barney's flying circus". Acedido em 3 de Julho de 2010, em <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/matthew-barneys-flying-circus-536632.html>

The New York Times Magazine - "The importance of Matthew Barney". Acedido em 14 de Julho de 2010, em <http://www.filmforum.org/cremaster/barneynytimesmag.html>

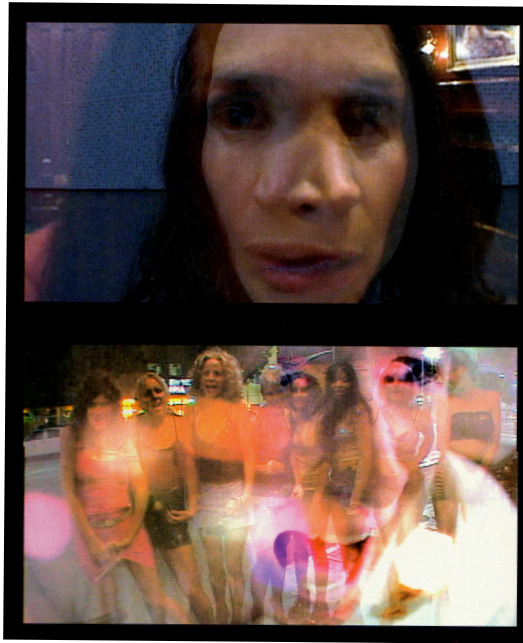
***Filmes***

LYNCH, David - "Mulholland Dr". Atalanta Films, 2001

## Anexos

### A) David Lynch

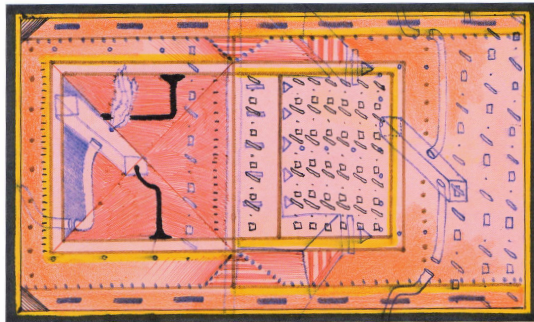
#### *Imagens*



David Lynch. Frames do filme “Inland Empire” (2006) in Fondation Cartier pour l’art contemporain - “David Lynch - The air is on fire”. Paris: Éditions Xavier Barral, Fevereiro 2007. p.429



David Lynch. Frames do filme “Mulholland Dr” (2001) in LYNCH, David; Fondation Cartier pour l’art contemporain - “David Lynch - The air is on fire”. Paris: Éditions Xavier Barral, Fevereiro 2007. p. 341



David Lynch. Desenhos soltos in Fondation Cartier pour l'art contemporain - "David Lynch - The air is on fire". Paris: Éditions Xavier Barral, Fevereiro 2007. p. 83 e 143

## ***Filmografia***

### ***1967 - Six Men Getting Sick***

Animated and photographed (in colour) by David Lynch 1 minute film loop (16mm) to be projected on a sculptured screen

### ***1968 -The Alphabet***

Written, directed, animated, photographed (in colour) and edited by David Lynch.

*Co-producer:* H. Barton Wasserman

*Sound:* David Lynch

*Opening song:* David Lynch

*Singers:* Bob Chadwick and Peggy Lynch

*Cast:* Peggy Lynch

4 minutes, 16mm

### ***1970 - The Grandmother***

*Producer:* David Lynch, with financial assistance from the American Film Institute.

*Directed, written, photographed (in colour), animated and edited by* David Lynch

*Assistants:* Margaret Lynch, C. K. Williams

*Still photography:* Doug Randall

*Sound:* Alan R. Spier

*Sound Effects:* David Lynch, Margaret Lynch, Robert Chadwick, Alan Spier

*Music/music effects:* Tractor

*Cast:* Richard White (Boy), Dorothy McGinnis (Grandmother), Virginia Maitland (Mother), Robert Chadwick (Father)

34 minutes, 16mm

### ***1974 - The Amputee***

*Produced, written and directed by David Lynch Photography (black and white):* Herb Cardwell Cash Catherine Coulson (Woman), David Lynch (Doctor)

5 minutes, videotape

### ***1976 - Eraserhead***

*Producer:* David Lynch, in association with the American Film Institute Centre for Advanced Film Studies

*Director:* David Lynch

*Screenplay:* David Lynch

*Cinematography (black and white):* Herbert Cardwell, Frederick Rimes

*Sound:* Alan R. Splet

*Editor:* David Lynch

*Music:* Fats Waller, Peter Ivers

*Production Design:* David Lynch

*Special Effects:* David Lynch

*Cast:* Jack Nance (Henry Spencer), Charlotte Stewart (Mary X), Allen Joseph (Bill X), Jeanne Bates (Mary's Mother), Judith Anna Roberts (Beautiful Girl across the Hall), Laurel Near (Lady in the Radiator), Jack Fisk (Man in the Planet), Jean Lange (Grandmother), Thomas Coulson (The Boy), John Monez (Bum) and others

89 minutes, 35mm

***1979*** - Lynch makes a cameo appearance as a painter (providing his own paintings) in John Byrum's *Heart Beat*

### ***1980 -The Elephant Man***

*Production Company:* Brookfilms Executive Producer:

Stuart Cornfeld *Producer:* Jonathan Sanger

*Director:* David Lynch

*Screenplay:* Christopher de Vore, Eric Bergren, David Lynch

*Cinematography (black and white):* Freddie Francis

*Sound Design:* Alan R. Splet

*Music:* John Morris

*Production Design:* Stuart Craig

*Elephant Man make-up:* Chris Tucker

*Cast:* Anthony Hopkins (Frederick Treves), John Hurt (John Merrick), Anne Bancroft (Mrs Madge Kendal), Sir John Gielgud (Carr Gomm), Wendy Hiller (Mothershead), Freddie Jones (Bytes), Michael Elphick (Night Porter), Hannah Gordon (Mrs Treves), Helen Ryan (Princess Alex), John Standing (Fox) and others

124 minutes

**1984** - *Dune*

*Production Company:* Dino De Laurentiis/Universal

*Producer:* Raffaella De Laurentiis

*Director:* David Lynch

*Screenplay:* David Lynch

*Cinematography (colour):* Freddie Francis

*Sound Design:* Alan R. Splet

*Editor:* Antony Gibbs

*Music:* Mary Paich, Toto, Brian Eno, Daniel Lanois, Roger Eno

*Production Design:* Anthony Masters

*Mechanical Creatures:* Carlo Rambaldi

*Cast:* Francesca Annis (Lady Jessica), Kyle MacLachlan (Paul Atreides), Dean Stockwell (Dr Wellington Yueh), Max Von Sydow (Dr Keynes), Jurgen Prochnow (Duke Leto Atreides), Brad Dourif (Peter De Vries), Jose Ferrer (Padisha Emperor Shaddam IV), Freddie Jones (Thufir Hawat), Silvana Mangano (Reverend Mother Ramallo), Kenneth McMillan (Baron Vladimir Harkonnen) and others

137 minutes, 70mm

**1986** - *Blue Velvet*

*Production Company:* De Laurentiis Entertainment Group

*Executive Producer:* Richard Roth

*Producer:* Fred Caruso

*Director:* David Lynch

*Screenplay:* David Lynch

*Cinematography (colour):* Frederick Elmes

*Sound Design:* Alan R. Splet

*Editor:* Duwayne Dunham

*Music:* Angelo Badalamenti

*Production Design:* Patricia Norris

*Cast:* Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Dorothy Vallens), Dennis Hopper (Frank Booth), Laura Dern (Sandy Williams), Hope Lange (Mrs Williams), Dean Stockwell (Ben), George Dickerson (Detective Williams), Brad Dourif (Raymond), Jack Nance (Paul), Priscilla Pointer (Mrs Beaumont), and others

12.0 minutes, 35mm

**1988** - *The Cowboy and the Frenchman*

*Production Company:* Erato Films, Socpress, Figaro

*Executive Producers:* Paul Cameron, Pierre Olivier

*Producer:* Daniel Toscan du Plantier

*Director:* David Lynch

*Screenplay:* David Lynch

*Cinematography (colour):* Frederick Elmes

*Sound:* John Huck

*Editor:* Scott Chestnut

*Production Design:* Patricia Norris

*Cast:* Harry Dean Stanton (Slim), Frederick Golchan (Pierre), Jack Nance, Michael Horse, Rick Guillory, Tracey Walters, Marie Lauren, Patrick Hauser, Eddi Dixon, Jackie Old Coyote and others 22 minutes, video

**1989** - *Twin Peaks* (pilot of the television series, with scenes from other episodes, released as a feature)

*Production Company:* Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment

*Executive Producers:* Mark Frost and David Lynch

*Producer:* David J. Latt

*Director:* David Lynch

*Screenplay:* David Lynch and Mark Frost

*Cinematography (in colour):* Ron Garcia

*Sound:* John Wentworth

*Editor:* Duwayne Dunham

*Music:* Angelo Badalamenti

*Production Design:* Patricia Norris

*Cast:* Kyle MacLachlan (Special Agent Dale Cooper), Michael Ontkean (Sheriff Harry S. Truman), Sheryl Lee (Laura Palmer), Ray Wise (Leland Palmer), Grace Zabriskie (Sarah Palmer), Dana Ashbrook (Bobby Briggs), Phoebe Augustine (Ronette Pulaski), Catherine Coulson (Log Lady), Al Strobel (One-armed Man), Frank Silva (Bob) and others

112 mins, 35mm

**1990** - *Wild at Heart*

*Production Company:* Propaganda Films for Polygram

*Executive Producer:* Michael Kuhn

*Producers:* Monty Montgomery, Steve Golin, Sigurjon Sighvatsson

*Director:* David Lynch

*Screenplay:* David Lynch

*Cinematography (colour):* Frederick Elmes

*Sound:* John Huck

*Editor:* Duwayne Dunham

*Music:* Angelo Badalamenti

*Production Design:* Patricia Norris

*Cast:* Nicolas Cage (Sailor Ripley), Laura Dern (Lula Pace Fortune), Diane Ladd (Marietta Pace), Willem Dafoe (Bobby Peru), Isabella Rossellini (Perdida Durango), Harry Dean Stanton (Johnnie Farragut), Crispin Glover (Dell), Grace Zabriskie (Jnana), J. E. Freeman (Marcello Santos), W. Morgan Shepherd (Mr Reindeer) and others

124 minutes, 35 mm

**1992** - *Twin Peaks: Fire Walk with Me*

*Production Company:* Twin Peaks Productions

*Executive Producers:* Mark Frost/David Lynch

*Producer:* Greg Fienberg

*Director:* David Lynch

*Screenplay:* David Lynch/Robert Engels

*Cinematography (colour):* Ron Garcia

*Sound Design:* David Lynch

*Editor:* Mary Sweeney

*Music:* Angelo Badalamenti

*Production Design:* Patricia Norris

*Cast:* Sheryl Lee (Laura Palmer), Ray Wise (Leland Palmer), Chris Isaak (Special Agent Chester Desmond), Kiefer Sutherland (Sam Stanley), Gracyn Zabriskie (Sarah Palmer), Kyle MacLachlan (Special Agent Dale Cooper), Dana Ashbrook (Bobby Briggs), Phoebe Augustine (Ronette Pulaski), Frank Silva (Bob), Moira Kelly (Donna Hayward), James Marshall (James Hurley), and others

134 minutes, 35mm

**1994** - *Lynch makes a cameo appearance as a mortuary attendant in Michael Almereyda's Nadja.*

**1995** - *Lumière and Company*

*Producer:* Neal F. Delstein *Director:* David Lynch

*Cinematography (black and white):* Peter Deming

*Wardrobe:* Patricia Norris

*Cast:* Jeff Alperi, Mark Wood, Stan Lothridge (Cops), Russ Pearlman (Dead Son), Pam Pierrocich (Mother), Clyde Small (Father), Joan Rurdlestein, Michele Cariyle, Kathleen Raymond (Women), Dawn Salcedo (Woman in Tank) and others

55 seconds, 35mm

*(Lumière and Company is a film comprising 40 short films, each lasting 55 seconds and each made by a different director, as part of the celebration of 100 years of cinema.)*

**1997** - *Lost Highway*

*Production Company:* CIBY-1000, Asymmetrical Productions

*Producers:* Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney

*Director:* David Lynch

*Screenplay:* David Lynch and Barry Gifford

*Cinematography (colour):* Peter Deming

*Sound:* Sasumu Tokunow

*Editor:* Mary Sweeney

*Music:* Angelo Badalamenti

*Production Design:* Patricia Norris

*Cast:* Bill Pullman (Fred Madison), Patricia Arquette (Renée Madison), Mice Wakefield, Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Blake (Mystery Man), Robert Loggia (Mr Eddy/Dick Laurant), Michael Manssee (Andy), Natasha Gregson Wagnera (Sheila), Gary Busey (Bill Dayton), Richard Pryor (Amie), Lucy Butler (Candice Dayton) and others

135 minutes, 35 mm

**1999** - *The Straight Story*

*Production Company:* Alain Sarde presents with Le Studio Canal, Film Four, Picture Factory

*Executive Producers:* Pierre Edelman, Michael Polaire

*Producers:* Mary Sweeney, Neal Edelstein *Director:* David Lynch

*Screenplay:* John Roach, Mary Sweeney

*Cinematography (colour):* Freddie Francis

*Sound:* Susumu Tokunow

*Editor:* Mary Sweeney

*Music:* Angelo Badalamenti

*Production Design:* Jack Fisk

*Cast:* Richard Farnsworth (Alvin Straight), Sissy Spacek (Rose Straight), Harry Dean Stanton (Lyle Straight), Everett McGill (Tom the John Deere dealer), John Farley (Thorvald Olsen), Kevin Farley (Harald Olsen), Jane Galloway Heitz (Dorothy), Joseph A. Carpenter (Bud), Donald Weigert (Sig), Tracey Maloney (nurse) and others

111 minutes, 35mm

**2001** - *Mulholland Drive*

*Production Company:* Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions

*Executive Producer:* Pierre Edelman

*Producers:* Mary Sweeney, Alain Sarde, Neal Edelstein, Michael Polaire, Tony Krantz

*Director:* David Lynch

*Screenplay:* David Lynch

*Cinematography (colour):* Peter Deming

*Sound:* Susumu Tokunow, Edward Novick

*Editor:* Mary Sweeney

*Music:* Angelo Badalamenti

*Production Design:* Jack Fisk

*Cast:* Naomi Watts (Betty Elms/Diane Selwyn), Laura Elena Harring (Rita/Camilla Rhodes), Justin Theroux (Adam Keshner), Ann Miller (Coco Lenoix), Dan Hedaya (Vincenzo Castigliane), Angelo Badalamenti (Luigi Castigliane), Robert Forster (Detective Harry McKnight), Brent Briscoe (Detective Domgaard), Michael J. Anderson (Mr Roque), Lafayette Montgomery (Cowboy) and others

146 minutes, 35mm

David Lynch in RODLEY, CHRIS - "Lynch on Lynch". London: Faber and Faber, 2005. p. 295 - 306

### **2006 - Inland Empire**

*Production Company:* Le Studio Canal

*Producers:* David Lynch, Mary Sweeney, Jeremy Alter, Laura Dern, Marek Zydowicz

*Director:* David Lynch

*Screenplay:* David Lynch

*Cinematography (colour):* David Lynch

*Sound Mix:* Dolby Digital

*Editor:* David Lynch

*Music:* David Lynch and Krzysztof Penderecki

*Cast:* Laura Dern (Nicky Grace/Susan Blue), Jeremy Irons (Kingsley Stewart), Justin Theroux (Devon Berk/Billy Side), Karolina Gruszka (Lost Girl), Jan Hencz (Janek), Krzysztof Majchrzak (Phantom), Ian Abercrombie (Henry the Butler), Karen Baird (Servant) and others

180 minutes, 35 mm

Internet Movie Data Base - "Inland Empire". Acedido em 26 de Junho de 2010, em <http://www.imdb.com/title/tt0460829/>

### **Prémios**

Independent Spirit Awards: *Special Distinction* (2007)

Venice Film Festival: *Future Film Festival Digital Award* for Inland Empire (2006)

César Awards: *Best Foreign Film* for The Elephant Man (1980) and Mulholland Dr. (2001)

Toronto Film Critics Association Awards: *Best Director* for Mulholland Dr. (2001)

Sitges - Catalanian International Film Festival: *Best Film* for Mulholland Dr. (2001)

Sant Jordi Awards: *Best Foreign Film* for The Straight Story (2001) and Mulholland Dr. (2001)

Online Film Critics Society Awards: *Best Director* for Mulholland Dr. (2001)

Los Angeles Film Critics Association Awards: *Best Director* for Blue Velvet (1986) and Mulholland Dr. (2001)

Fotogramas de Plata: *Best Foreign Film* for Blue Velvet (1986) and The Straight Story (1999)  
European Film Awards: *Screen International Award* for The Straight Story (1999)  
San Diego Film Critics Society Awards: *Best director* for The Straight Story (1999)  
Robert Festival: *Best American Film* for The Straight Story (1999)  
National Society of Film Critics Awards, USA: *Best Director* for Blue Velvet (1986)  
French Syndicate of Cinema Critics: *Best Foreign Film* for The Elephant Man (1980)  
Chlotrudis Award: *Best Screenplay* for Mulholland Dr. (2001)  
Chicago Film C. A. Awards: *Best Director* for Mulholland Dr. (2001)  
Cannes Film Festival: *Golden Palm* for Wild at Heart (1990) and *Best Director* for Mulholland Dr. (2001)  
Camerimage: *Special Award* (2000)  
Boston S. F. C. Awards: *Best American Film* for The Straight Story (1999) and Mulholland Dr. (2001)  
Avoriaz F. Film Festival: *Grand Prize* for The Elephant Man (1980) and Blue Velvet (1986)

**Principais nomeações:**

Oscar Award: *Best Director* for The Elephant Man (1980), Blue Velvet (1986) and Mulholland Dr. (2001). *Best Writing* for Elephant Man (1980)  
Bafta Film Award: *Best Direction and Best Screenplay* for The Elephant Man (1980)  
Golden Palm Award: for Twin Peaks: Fire Walk with Me (1992), for The Straight Story (1999) and Mulholland Dr. (2001)  
Golden Globe Award: *Best Director* for The Elephant Man (1980) and Mulholland Dr. (2001). *Best Screenplay* for Blue Velvet (1986) and Mulholland Dr. (2001).

Internet Movie Data Base - "Awards for David Lynch". Acedido em 26 de Junho de 2010, em <http://www.imdb.com/name/nm0000186/awards>

**Fontes adicionais**

1)

"My childhood was elegant homes, tree-lined streets, the milkman, building backyard forts, droning airplanes, blue skies, picket fences, green grass, cherry trees. Middle America as it's supposed to be. But on the cherry tree there's this pitch oozing out - some black, some yellow, and millions of red ants crawling all over it. I discovered that if one looks a little closer at this beautiful world, there are always red ants underneath. Because I grew up in a perfect world, other things were a contrast."

cit. de David Lynch em RODLEY, CHRIS - "Lynch on Lynch". London: Faber and Faber, 2005. p.10 e 11

2)

Excerto de entrevista a David Lynch sobre a limitação da linguagem:

**“Kristine McKenna:** Do you think all things are beautiful as they decay or only some things?

**David Lynch:** All things are.

**KM:** I mean, people are considered horrible when they decay.

**DL:** Well, because, like I say, when you *name* the thing, that’s when the problems start. If you just saw a close-up of something you’d say, ‘Oh my God, that’s so beautiful! What is that?’ and you say, ‘That’s a decaying body of a 97 - year old woman.’, and then you’d have another thought. But, alone it could be... unnamed, it could be very beautiful.”

LYNCH, David; Fondation Cartier pour l’art contemporain - “David Lynch - The air is on fire”. Paris: Éditions Xavier Barral, Fevereiro 2007. p. 35

3)

Excerto de entrevista a David Lynch:

**Interviewer:** Do you think about the public when you are making a movie?

**David Lynch:** No. I think about staying true to the idea. And I feel that if I’m true to the idea, and work on it, and the translation till it feels correct, than it may feel correct to others.”

David Lynch Fondation Television - “Daily David - Knowing what his audience wants”. Acedido em 25 de junho de 2010, em <http://dlf.tv/2009/knowing-what-his-audience-wants/>

4)

Explicação de Martha Nochimson sobre o subconsciente segundo David Lynch:

“Understanding Lynch’s collaboration with the subconscious hinges on the definition of the subconscious that we adopt, and there are a number in circulation. Although the subconscious is always evoked as distinct from voluntary and rational processes, there is much more controversy surrounding this crucial relationship. Lynch’s response to the paintings we viewed together, the totality of the time we spent together, his work, and everything he has said publicly all suggest to me his stance vis à vis the allogical diverges significantly from the dominant understanding of its influence. That is, when he refers to the subconscious, he does not mean what is meant by the logocentric Freudian tradition. The short version of the difference between Lynch’s attitude toward the subconscious and the Freudian attitude is that he trusts it and Freudians don’t.”

NOCHIMSON, Martha P. - “The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood”. Texas: Univesity of Texas Press, 1997. p. 8

“(…) During my later meetings with Lynch, he began to talk more directly than he had previously, clearly defining the way (...) aspects of the subconscious fit into his worldview, There is, he says, a base element in our involuntary energies. It tends to erupt in his work as a danger, but as one that must be encountered before we are released into the productions of the finer levels of the subconscious that are our major connections to the real. By the productions of the finer aspect of subconscious energies Lynch does not mean mimetic surfaces but rather the way such energies in art work to conform us to the life-affirming energies of nature.”

NOCHIMSON, Martha P. - “The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood”. Texas: University of Texas Press, 1997. p. 10

## 5)

“Waking dreams are the ones that are important, the ones that come when I’m quietly sitting in a chair, gently letting my mind wander. When you sleep, you don’t control your dream. I like to dive into a dream world that I’ve made or discovered; a world I choose.”

David Lynch in RODLEY, CHRIS - “Lynch on Lynch”. London: Faber and Faber, 2005. p. 15

## 6)

Os actores são escolhidos com uma fidelidade máxima à inspiração original: “Mulholland Dr., como em tudo, é baseado em ideias, e nós tentamos sintonizar essas ideias e deixamo-las falar conosco, e seguimo-las. Essas ideias conduziram-nos à história e essa história tem personagens e tu, no casting, tentas encontrar a pessoa certa para o papel. (...)”.

Conferência de imprensa no Festival de cinema de Cannes, 2001. Acedido em 25 de Junho de 2010, em <http://www.youtube.com/watch?v=v5fuCaoVIfg>

Há uma relação muito próxima entre Lynch e a sua equipa (actores, músicos, técnicos), que ao invés de lhes descrever regras compõe singularmente para cada um uma explanação representativa da sua ideia e daquilo que quer construir. Laura Harring, que interpreta Rita e Camilla em *Mulholland Dr.*, confirma: “Ao fim de tantos anos em Hollywood, percebi que, até trabalhar com o David, nunca tinha sido dirigida por ninguém. Ele é um director de actores e um poeta. Dirige-nos através de metáforas.”

Entrevista durante o *Making of* de “Mulholland Dr.” em LYNCH, David - “Mulholland Dr”. Atalanta Films, 2001.

7)

S. Zizek confirma a metogologia da psicanálise ao analisar 'Lost Highway' de David Lynch: "A lógica aqui é precisamente a da interpretação de Lacan do sonho de Freud «Pai, não vês que estou a arder?», em que o sonhador acorda quando o real do horror encontrado no sonho (a acusação do filho morto) é mais terrível do que a realidade acordada, de modo que o sonhador foge para a realidade para escapar ao real encontrado no sonho."

ZIZEK, Slavoj - "Lacrimae Rerum". Lisboa: Orfeu Negro, 2008. p. 250

8)

"There are moments in a day, we seem to see beyond the usual to become - become clairvoyant. We reach then into reality. Such are the greatest moments of our greatest happiness. Such are the moments of our greatest wisdom... At such times there is a song going on within us, a song to which we listen. It fills us with surprise... But few are capable of holding themselves in the state of listening to their own song... As the song within us is of the utmost sensitiveness, it retires in the presence of the cold material intellect... Yet we live in the memory of these songs which in moments of intellectual inadvertence have been possible for us."

cit. de Robert Henry em NOCHIMSON, Martha P. - "The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood". Texas: University of Texas Press, 1997. p. 21

9)

Excerto de entrevista a David Lynch:

**Chris Rodley:** Bacon's paintings often imply a narrative, but it's unclear exactly what is going on. Does that interest you?

**David Lynch:** Exactly right. Fragments of narrative. If Bacon had made a movie, what would it have been and where it have gone? And how would the cinema translate those textures and those spaces? 'Last Tango in Paris' was very influenced by Bacon. But there's something about that painting. That's what he should have been doing, and that's what he was a master at. Edward Hooper is another guy I love, but more for cinema than for painting. Instantly, when you see those works, you dream. And the same thing happened to me with Bacon - I can always take off from his paintings, like I can with a piece of music.

RODLEY, CHRIS - "Lynch on Lynch". London: Faber and Faber, 2005. p. 17

**10)**

“(…)Todas as coisas, qualquer coisa que seja coisa,vem ao de cima a partir do nível mais profundo. A Física moderna chama a esse nível o Campo Unificado. Quanto mais a nossa consciência - a nossa atenção - for expandida, mais fundo avança para esta fonte e maiores são os peixes (*ideias*) que podemos capturar.”

LYNCH, David -“Em Busca do Grande Peixe”. Cruz Quebrada: Estrela polar, 2006. p. 13

**11)**

“Lynch wanted to use language in a way usually associated with plastic artists who discover structure in materiality as they work. In mere conversation, he keenly felt the impossibility of discovering that form in his words.”

NOCHIMSON, Martha P. - “The passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood”. Texas: University of Texas Press, 1997. p. 6

## B) Matthew Barney

### *Imagens*



Matthew Barney. Personagem *The Entered Apprentice*, protagonizada pelo próprio artista, em “Cremater 3” (2002) in The Cremaster Cycle - “Cremaster 3”. Acedido em 12 de Outubro de 2010, em <http://www.cremaster.net/crem3.htm>



Matthew Barney. *Good Year Chorus Girls*, em “Cremaster 1” (1996) in The Cremaster Cycle - “Cremaster 1”. Acedido em 12 de Outubro de 2010, em <http://www.cremaster.net/crem1.htm>



Matthew Barney. Personagem *Giant of the Queen of Chaint*, protagonizada pelo próprio artista, em “Cremater 5” (1997) in The Cremaster Cycle - “Cremaster 5”. Acedido em 12 de Outubro de 2010, em <http://www.cremaster.net/crem5.htm>



Matthew Barney. *Agnostic Front vs. Murphys Law*, em “Cremater 3” (2002) in The Cremaster Cycle - “Cremaster 3”. Acedido em 12 de Outubro de 2010, em <http://www.cremaster.net/crem3.htm>

## ***Filmografia***

### ***1995 - Cremaster 4***

Written, directed, produced and edited by Matthew Barney.

*Cast:* Matthew Barney (The Loughton Candidate), Dave Molyneux (Ascending Hack 1), Graham Molyneux (Ascending Hack 2), etc.

### ***1996 - Cremaster 1***

Written, directed, produced and edited by Matthew Barney.

*Cast:* Gemma Smith (Goodyear Hostess), Nina Kotov (Goodyear Hostess), Marti Domination (Goodyear), etc.

### ***1996 - Cremaster 5***

Written, directed, produced and edited by Matthew Barney.

*Cast:* Matthew Barney (Diva/Giant/Magician), Ursula Andress (Queen of Chain), Joanne Rha (Queen's Usher/Fudor Sprite), Susan Rha (Queen's Usher/Fudor Sprite), etc.

### ***1998 - March of the Anal Sadistic Warrior***

Written, directed, produced and edited by Matthew Barney.

*Cast:* Matthew Barney, Helena Christensen

### ***1999 - Cremaster 2***

Written, directed, produced and edited by Matthew Barney.

*Cast:* Matthew Barney (Gary Gilmore), Norman Mailer (Harry Houdini), Lauren Pine (Bessie Gilmore), etc.

### ***2002 - Cremaster 3***

Written, directed, produced and edited by Matthew Barney.

*Cast:* Matthew Barney (The Entered Apprentice), Richard Serra (Hiram Abiff), Aime Mullins (The Entered Novitiate/Oonagh MacCumhail), etc.

### ***2005 - Drawing Restraint 9***

Written, directed, produced and edited by Matthew Barney.

*Cast:* Matthew Barney (Occidental Guest), Bjork (Occidental Guest), etc.

### ***2006 - Descripted (Hoist)***

Directed by Matthew Barney.

### ***2007 - De Lama Lamina***

Written, directed, produced and edited by Matthew Barney.

Internet Movie Data Base - "Matthew Barney". Acedido em 16 de Julho de 2010, em <http://www.imdb.com/name/nm0056030/>

## ***Prémios***

Europa 2000 Prize, Aperto '93, XLV Venice Biennale (1993)

Hugo Boss Award, Guggenheim Museum (1996)

James D. Phelan Art Award in Video, Bay Area Video Coalition, San Francisco (1999)

Glen Dimplex Award, Irish Museum of Modern Art, Dublin (2002)

Kaiser Ring Award, Monchehaus Museum für moderne Kunst, Golsar, Germany (2007)

Artnet - "Matthew Barney". Acedido em 16 de Julho de 2010, em <http://www.artnet.com/artist/1990/matthew-barney.html>

## ***Fontes adicionais***

1)

"(...) Barney utiliza dispositivos narrativos afectos a géneros como os *horror movies*, *western* góticos, filmes de *gangsters* ou *road movies* e até festividades desportivas, que facultam ao espectador um vocabulário comum aos cinco filmes, heranças visuais e estruturais que guiam os seus eixos hierárquicos. São identificáveis os estereótipos que arregimentam algum desse vocabulário, de Riefensthal a Lynch, dos *pin-ups* de Busby Berkeley ao *heavy-metal*, do desporto à moda."

SEGURO, João - "Mitologia lubrificada" in *Pangloss*, 2003. p. 18

2)

"When Joseph Beuys's Stuka plane crashed in the Crimea in 1944, he survived. A group of nomadic Tartars found him and wrapped him in fat and felt to keep him warm. It was a story that not only defined the source of his artistic materials, but also one that became an integral and enduring part of Beuys's legend.

However, the creation of a personal mythology is not without its dangers. One of the most melancholic images in the history of modern art is the Joseph Beuys two-part multiple *Enterprise* (1973). The right-hand section is a photograph set in a metal box that shows the artist and his three children at home watching an episode of *Star Trek* on TV. The room is bare: they could be in any nondescript American motel. Despite that, they look relaxed and comfortable – except Beuys, who sits uneasily behind them, his gaze not fixed on the TV, his thoughts elsewhere, perhaps ruminating on how the future would judge his own contribution to the world.

Even after his death in 1986, at the age of 64, Beuys remains an influential and complicated figure. He used the framework of artistic practice to build a style that mixed politics, anthropology and Celtic and Christian mythology, through which he presented a loose

philosophy manifested in his many installations, performances, lectures and sculptures. As a result, by the end of his career he emerged as an activist, a “social sculptor” intent on sociopolitical reform.”

Tate Online - “The Legacy of a Myth Maker”. Acedido em 15 de julho de 2010, em <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/legacymythmaker.htm>

### 3)

“The Celts were an ancient people whose culture once spread across much of Europe. According to several accounts written by Roman historians, they were fierce fighters who struck terror into their enemies. Due to this strong warrior tradition, Celtic mythology is dominated by tales of courageous combatants, their great feats, and activities related to tribal life, such as hunting and feasting.

Bards - tribal poets and singers - were said to have learned thousands of verses by heart, most of them dealing with heroic deeds. With the unlikely help of the Christian monks who supplanted the pagan bards, invaluable pieces of this rich, luminous oral tradition were recorded and preserved for the enjoyment and illumination of future generations. Though many of the legends have no doubt been lost to time, a wealth of material remains, and it provides a fascinating glimpse into the magical and mysterious world of the Celts.”

BREZINA, Corona - “Celtic Mythology”. New York: The Rosen Publishing Group, 2008. p. 4 e 5

### 4)

Sobre Pan, deus Grego:

The most awful, most secret forces... lie at the heart of all the things... a presence, that was neither man nor beast, neither the living nor the dead, but all things mingled, the form of all things but devoid of all form.

cit. de Arthur Machen in BARNEY, Matthew; SPECTOR Nancy e WAKEFIELD, Neville - “Matthew Barney: The Cremaster Cycle”. New York: Guggenheim Museum, Julho 2003. p. 22

### 5)

“Taken as commissures, Beuys’s sculptures exceed the status of documents. Not merely residues of some now-absent action, they establish contact across a temporal-spatial divide. As we have seen, the notion of contact between opposites was central to (his) Theory of

Sculpture; in *Mainstream*, Beuys attempted to create a psychological connection with his audience through a shared sense of tension. In other works, he explicitly symbolized this sort of contact in the figure of the Eurasian Staff, a long copper rod that doubled back on itself forming a U-shape at one end. Beuys saw the Eurasian Staff as 'the symbol of a future unity' that would blur the distinctions between East and West, transcendence and immanence, intuition and reason, and bring these disparate entities together into a grand unity."

BARNEY, Matthew (et all) - "Matthew Barney & Joseph Beuys: All the Present Must Be Transformed". New York: Guggenheim Museum, Janeiro 2007. p. 148 e 149

## 6)

"(...) Barney had plenty of stories to tell, and they were all eccentric. People began referring to him as the Wagner of contemporary art because, like Wagner, Barney operated in a mythological language that seemed willfully irrational, and he had a plan for a cycle of works (the five "Cremaster" films) that would take years to complete."

cit. de Michael Kimmelman in The New York Times Magazine - "The importance of Matthew Barney". Acedido em 14 de Julho de 2010, em <http://www.filmforum.org/cremaster/barneynytimesmag.html>

## 7)

"(...) Os três termos (Situação, Condição e Produção) são usados para descrever três fases de um ciclo chamado The Path. The Path é a meditação sobre o processo criativo."

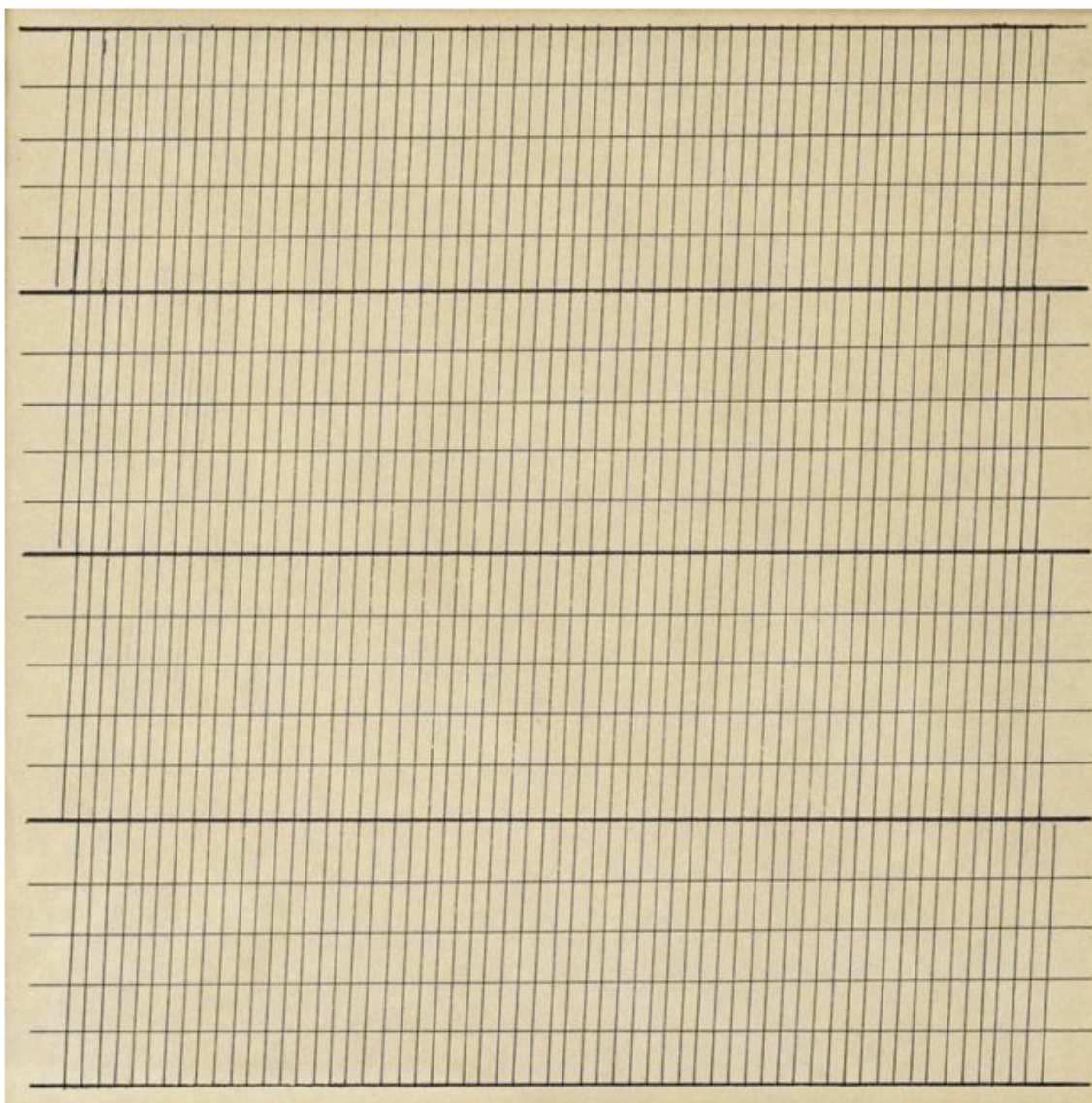
cit. de Matthew Barney in BARNEY, Matthew: WAKEFIELD, Neville - "Matthew Barney: Drawing Restraint Vol. I". Germany: Walther Konig edition, Março 2006. p. 88

"(...) Na primeira fase, a "Situação", toda a energia está desorganizada e é essencialmente inútil, no entanto com imenso potencial sexual. Na 2ª fase, a "Condição", toda essa energia do corpo que ainda se encontrava em bruto é processada por um filtro, em analogia ao funcionamento do aparelho digestivo (se antes a energia era criativa mas não estava direccionada, agora a mesma torna-se útil, como se fosse processada pelo estômago e intestinos superiores.) A última fase, "Produção", e aproveitando a metáfora da digestão, faz com que a energia no seu estado final se manifeste pelas vias anal e oral do corpo".

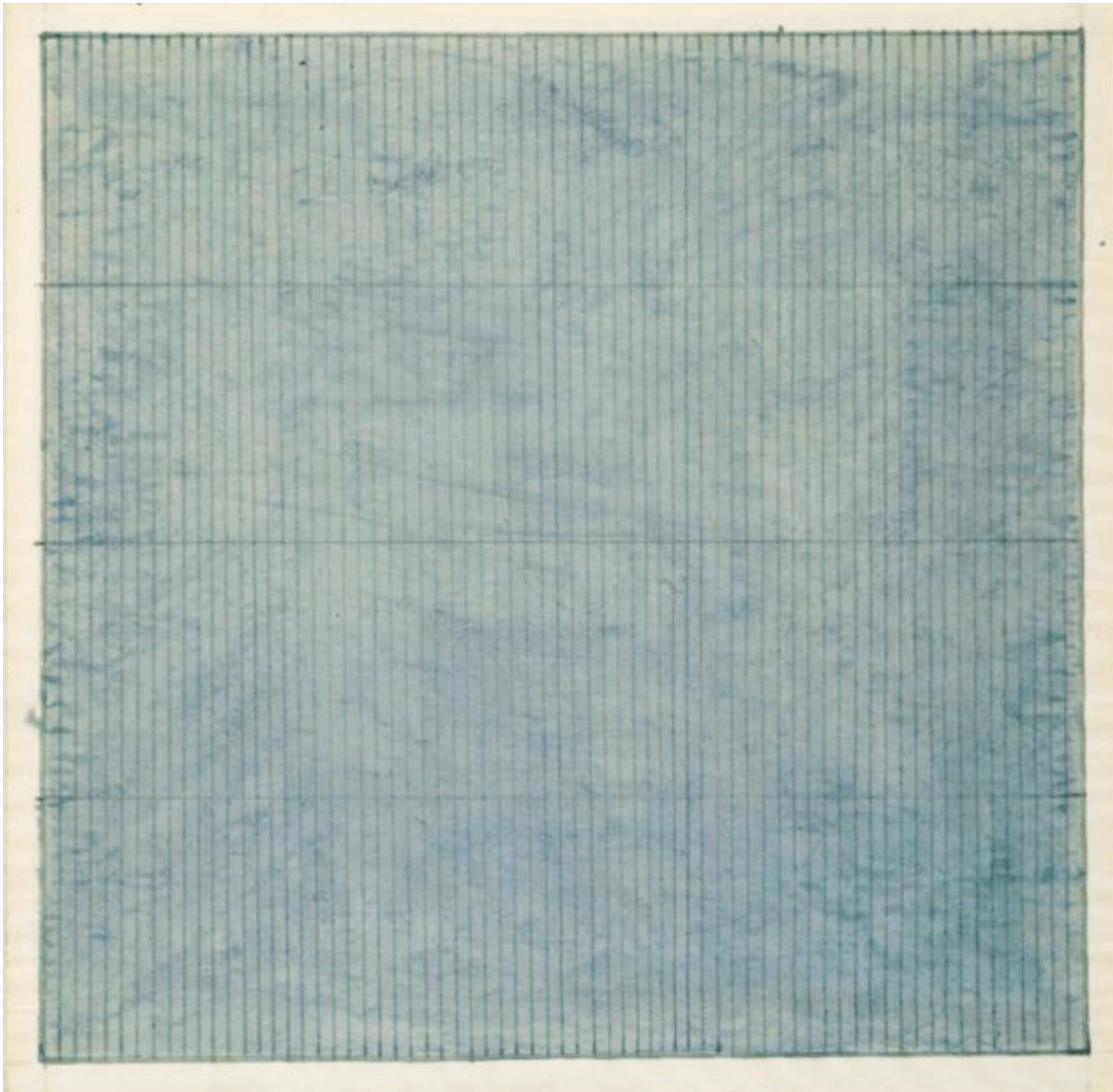
BARNEY, Matthew; SPECTOR Nancy e WAKEFIELD, Neville - "Matthew Barney: The Cremaster Cycle". New York: Guggenheim Museum, Julho 2003. p. 4

### C) Agnes Martin

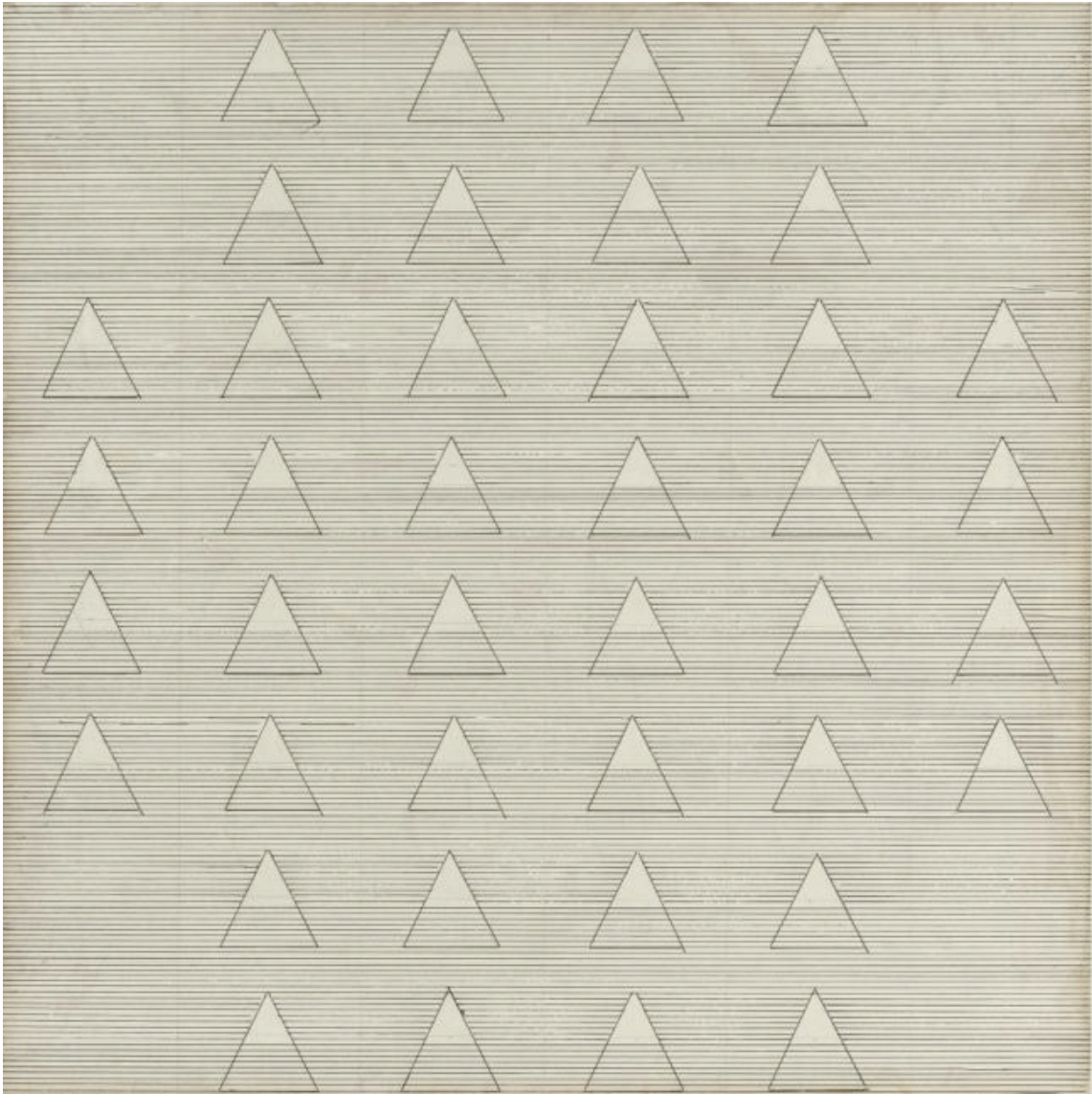
#### *Imagens*



Agnes Martin. "Untitled" (*data indefinida*); tinta ink s/ papel; 25,5 cm x 25,5 cm in Sotheby's - "Sold Lot Archive - Agnes Martin". Acedido em 12 de Outubro de 2010, em [http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot\\_id=4BG SX](http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=4BG SX)



Agnes Martin. "Untitled" (1962); tinta ink e guache s/ papel; 29,8 cm x 29,8 cm in Sotheby's - "Sold Lot Archive - Agnes Martin". Acedido em 12 de Outubro de 2010, em [http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot\\_id=44FGN](http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=44FGN)



Agnes Martin. "Words" (1961); tinta ink s/ papel colado em tela; 62,2 cm x 62,2 cm in Sotheby's - "Sold Lot Archive - Agnes Martin". Acedido em 12 de Outubro de 2010, em [http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot\\_id=159454845](http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159454845)

## *Fontes adicionais*

1)

### **“Perfection**

In Abstract art, certain austere idealists (notably Mondrian and Malevich) have relied on geometric rather than biomorphic forms. Martin is also interested in expressing an idealized state, in reaching the perfection; but, paradoxically, not in realizing it. *‘We have an awareness of perfection in our mind’, she says, ‘but perfection can’t be expressed, it can only be hinted at. People will interpret an interest in perfection as a matter of technique, whereas technique has nothing to do with it. In art and in life technique is a hazard. To live with technique - do you see how awful that would be?’.*”

Stedelijk Museum, “Agnes Martin: paintings and drawings”. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1991. p. 50

## D) Geral

### 1)

“By appealing to Heidegger, Derrida restitutes that metaphysical ground, so familiar to Panofsky’s readers, to what otherwise might appear to be a groundless interplay of simulacra. Switching to the problematic of how the truth in art is always a truth about Truth (the truth of the particular work in relation to a transcendental Truth), Derrida thinks of the work in terms of ‘multiple movements of appropriation’ that gather the work off from the world by delivering it over to a transcendental Truth so that it ‘remains’ cut off from the world as something singular, paradigmatic, or ‘truly beautiful’. Once this happens, Derrida says, the work undergoes a cut whereby we cannot any longer appropriate it to ourselves (i.e., take it back) because it accedes to the status of an untouchable remainder, what Derrida immodestly calls ‘a turd one would like to make one’s own’.”

RAPAPORT, Herman - “Is there Truth in Art?”. New York: Cornell University, 1997. p. 39

### 2)

Texto de Robin Marriner, com citações de Jacques Derrida sobre a palavra “Parergon”, a meu ver parte determinante da verdade na pintura:

#### “Parergon

*parergon*: neither work (*ergon*) nor outside the work [*hors d'oeuvre*], neither inside or outside, neither above nor below, it disconcerts any opposition but does not remain indeterminate and it *gives rise* to the work. (Derrida, 1987, p. 9)

During his discussion of Kant's *Critique of Judgement* in the essay 'Parergon' in the work *The Truth in Painting* there is a passage where Derrida writes of how when we look at a painting we take the frame to be part of the wall, yet when we look at the wall the frame is taken to be part of the painting: '... the parergonal frame stands out against two grounds, but with respect to each of these two grounds, it merges into the other' (Derrida, 1987, p. 61). The frame of the work marks or effects the divide between the work and that which is exterior to it, yet within our understanding and response to the work this boundary or divide between what is internal to the work and what is outside of it becomes invisible: 'There is always a form on a ground, but the *parergon* is a form which has as its traditional determination not that it stands out but that it disappears, buries itself, effaces itself, melts away at the moment it deploys its greatest energy' (Derrida, 1987, p. 61). In the paragraph immediately preceding this Derrida states:

*Parerga* have a thickness, a surface which separates them not only (as Kant would have it) from the integral inside, from the body proper of the *ergon*, but also from the outside, from the wall on which the painting is hung, from the space in which statue or column is erected, then, step by step, from the whole field of historical, economic, political inscription in which the drive to signature is produced (an analogous problem we shall see further on). No 'theory', no 'practice', no 'theoretical practice' can intervene effectively in this field if it does not weigh

up and bear on the frame, which is the decisive structure of what is at stake, at the invisible limit to (between) the interiority of meaning (put under shelter by the whole of hermeneuticist, semioticist, phenomenologist, and formalist tradition) and (to) all the empiricisms of the extrinsic which, incapable of either seeing or reading, miss the question completely. (Derrida, 1987, pp. 60-1)”

MARRINER, Robin - “Derrida and the Parergon” in SMITH, Paul; WILDE, Carolyn - “A Companion to Art Theory. Volume 5”. Wiley-Blackwell, 2002. p. 351

### 3)

“The collective unconscious (...) is something like an unceasing stream or perhaps an ocean of images and figures which drift into consciousness in our dreams or in abnormal states of mind. It would be positively grotesque for us to call this immense system of experience of the unconscious psyche an illusion, for our visible and tangible body itself is just such a system. It still carries within it the discernible traces of primeval evolution, and it is certainly a whole that functions purposively - for otherwise we could not live. It would never occur to anyone to look upon comparative anatomy or physiology as nonsense. And so we cannot dismiss the collective unconscious as illusion, or refuse to recognize and study it as a valuable source of knowledge.”

JUNG, Carl Gustav - “Modern man in search of a soul”. Oxon: Routledge, 2005. p. 191

### 4)

“We are reasserting man’s natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which outmoded images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making *cathedrals* out of Christ, man, or ‘life’, we are making [them] out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.”

NEWMAN, Barney - “The sublime is now” in O’NEILL, John P. - “Barnett Newman: selected writings and interviews”. Berkeley: University of California Press, 1992. p. 173

**E) Sara Bichão**

***Portfolio***

(Ver CD-ROM abaixo)