



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX

Ana Margarida de Andrade Tecedeiro

Mestrado em Artes Visuais - Intermédia

Dissertação orientada pela Professora Dra. Manuela Cristóvão

Outubro 2009

(Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri)

UNIVERSIDADE DE ÉVORA



174660

ANA MARGARIDA DE ANDRADE TECEDDEIRO

Mestrado em Artes Visuais – Intermédia

Dissertação orientada pela Professora Dra. Manuela Cristóvão

Outubro 2009

(Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri)

RESUMO

Do nada às pequenas coisas:

A herança das vanguardas da segunda metade do séc. XX

Ao longo do séc. XX, a necessidade de libertar a arte das regras que a oprimiam e o desejo de conhecer os seus limites e significados levaram os artistas a atitudes extremas.

Monocromia, ready-made, galerias vazias, objectos desmaterializados ou invisíveis são faces de uma aproximação da arte ao nada.

Estas atitudes deixaram todos os caminhos em aberto. Entre eles a arte das pequenas coisas, que privilegia o espírito criativo humano, o prazer de fazer, a atenção ao quotidiano e a reutilização de matérias-primas.

ABSTRACT

From nothing to little things:

The heritage of the late twentieth century vanguards

In the twentieth century, the unchained of art from the academic rules, and the push of knowledge to the edge brings artists to the extreme.

Monochrome painting, ready-mades, empty galleries, formlessness or invisible objects are actual results from this kind of attitude.

From this point forward every path is open for the artists. Among them the “*tiny things art*” emerges as an expression of human creativity, as a “*joie de faire*”, gathering the attention from the everyday’s world and reuse of quotidian materials.

PALAVRAS-CHAVE: modernismo, nada, monocromia, arte conceptual, ready-made, arte contemporânea

KEYWORDS: modernism, nothing, monochrome, conceptual art, ready-made, contemporary art

Ao Simão,

que nasceu e cresceu tanto
no entretanto

Agradeço

A todos os que me ouviram falar de *nada* e me ajudaram a organizar o pensamento.

À minha orientadora, Professora Dra. Manuela Cristóvão que me guiou, me transmitiu energia e nunca me deixou desanimar.

Ao Dr. José Manuel Martins pelas lições de filosofia.

Aos meus pais, por me terem sempre incentivado a estudar.

Ao Vasco, por estar sempre presente.

ÍNDICE

RESUMO.....	- 2 -
ABSTRACT.....	- 2 -
INTRODUÇÃO.....	- 8 -
A arte contemporânea no limite de ser: 3 artistas e 2 exposições paradoxais..	- 10 -
Martin Creed.....	- 10 -
Robert Barry.....	- 14 -
Tomo Savic-Gecan.....	- 16 -
2 exposições.....	- 18 -
PARTE 1:.....	- 20 -
Reflexão sobre o nada	- 20 -
Definindo as fronteiras do nada	- 21 -
O nada enquanto fonte de angústia e terror.....	- 25 -
A arte e o nada.....	- 33 -
A abstracção.....	- 33 -
Dada e non-sense e anti-arte.....	- 37 -
O <i>Ready-Made</i> e a possibilidade de não-fazer	- 42 -
Objectos específicos e monocromia.....	- 53 -
A arte na ausência da obra de arte.....	- 66 -
O Banal: o tudo e o nada	- 72 -
PARTE 2:.....	- 77 -
Reflexão sobre uma arte das pequenas coisas.....	- 77 -
As pequenas coisas	- 78 -
A relação do artista com o mundo envolvente.....	- 80 -
Matéria-prima.....	- 86 -
A valorização do fazer.....	- 97 -
O valor do tempo	- 105 -
Microcosmos/macrocosmos.....	- 110 -
A presença do jogo	- 113 -

A arte das pequenas coisas e o nada: o círculo completa-se	- 116 -
PARTE 3:	- 118 -
Considerações sobre o trabalho prático	- 118 -
Considerações sobre o trabalho prático	- 119 -
ANEXOS	- 127 -
Conteúdo do <i>blog</i> “terreno fértil”	- 128 -
Reflexões sobre o meu trabalho	- 159 -
Papéis	- 159 -
Coisinhas inexistentes	- 159 -
Objectos simples	- 160 -
Redes e Tecidos	- 160 -
Cartas de amor de Penélope para Ulisses	- 162 -
CONCLUSÃO	- 168 -
BIBLIOGRAFIA	- 171 -

INTRODUÇÃO

O fascínio pelo *nada* acompanhou o Homem ao longo de toda a sua história mas tomou durante o séc. XX proporções nunca antes vistas no ocidente. A sombra do nada sobre um mundo vitimado pelo poder de destruição de duas guerras foi tão pesada que os filósofos Jünger e Heidegger chegaram a afirmar que “*conhece muito pouco a nossa época quem não experimentou a enorme força do nada e não foi tentado por ela.*”¹

Com efeito, o *nada* (umas vezes “representado” pela forma ou pelo tema, outras vezes apenas pairando nas ideias) marcou fortemente a cultura moderna. Encontramo-lo na literatura, na filosofia niilista e existencialista, na música (John Cage), no cinema e, como veremos, nas artes plásticas, sob os mais diversos pretextos (o sublime, a agressão vanguardista, a ironia...)

Claro que nem toda a arte recente se encontra de alguma forma sob a égide do *nada*. Uma das principais características da arte moderna e contemporânea é precisamente a sua pluralidade. Na verdade, sob o epíteto do contemporâneo podemos agrupar posições tão diversas e de fronteiras tão imprecisas que fazem de qualquer tentativa de catalogação um terreno pantanoso. Albergar tudo sob a mesma capa ou tentar compreender a arte dos nossos dias segundo as categorias clássicas não faz sentido e tem originado mal-entendidos de todo o tipo. Como escreve Carlos Vidal, “*pode mesmo considerar-se a vanguarda como o espaço e o tempo do fim dos consensos em arte*” (VIDAL, 2002 p. 15).

No entanto, somos forçados a reconhecer a existência de tendências iconoclastas na arte do século XX, com dezenas de artistas a chegarem a formulações que podem até ser lidas como anti-arte. Ingrid Schaffner afirma que “*Nothing is certainly essential to the telling of modern art’s story, a history of reductivist impulses, refutations and refusals.*” (SCHAFFNER, 2004 p. 18).

¹ E. JÜNGER – M. HEIDEGGER, *Oltre la linea*, Milão: Adelphi, 1995, 104.

No sentido de introduzir o leitor à relação entre a arte e o nada, começamos por apresentar três artistas cuja obra ilustra claramente esta questão:

-Martin Creed, que apesar de premiado com o *Turner Prize* parece fazer “quase nada”,

-Robert Barry, artista conceptual interessado na invisibilidade e nas matérias intangíveis,

-Tomo Savic-Gecan, cujas obras apesar de monumentais são em grande maioria imperceptíveis pelo público.

Terminamos este preâmbulo com a referência a duas grandes exposições internacionais organizadas recentemente que testemunham o interesse que tem surgido em torno da relação da arte com o *nada*.

Segue-se a primeira parte do trabalho, onde nos debruçaremos sobre a questão do nada, analisando a evolução deste complexo conceito ao longo da história do pensamento humano. Abordaremos depois a sua relação com a arte do séc. XX, nomeadamente nos campos da abstracção, do movimento *dadá*, do *ready-made*, arte conceptual, minimalismo e *pop art*.

Na segunda parte, o círculo é fechado para nos determos num caso concreto dentro da arte contemporânea, que designaremos por *arte das pequenas coisas*. Trata-se de uma expressão que cunhámos para fazer referência a obras de arte que valorizam o pequeno, o simples, o efémero, o trabalho manual e a relação intimista com o quotidiano do artista.

A terceira parte corresponde a uma reflexão sobre a presença das “pequenas coisas” no trabalho prático que será apresentado na prova pública.

No sentido de alargar a compreensão que se possa ter das peças apresentadas, anexa-se ainda o conteúdo do *blog* “terreno fértil”, e alguns documentos escritos que testemunham o percurso para o pensamento plástico apresentado.

A arte contemporânea no limite de ser: 3 artistas e 2 exposições paradoxais

Martin Creed

Martin Creed ² celebrou-se com a peça que expôs na Tate Gallery na altura em que lhe foi atribuído o prestigiante Turner Prize: “*Work No. 227, the lights going on and off*”, uma obra que questionava a percepção e o papel do espectador e do artista e que consistia numa sala de exposição vazia onde apenas as luzes acendiam e apagavam periodicamente. A proposta foi polémica³, com protestos a eclodir de todo o tipo de público. A artista Jacqueline Crofton chegou mesmo a atirar ovos às paredes da sala onde o trabalho se encontrava (repare-se que este era de tal forma imaterial que seria impossível atirar ovos à peça em si), descartando a possibilidade de o trabalho de Martin Creed ser arte: "At worst, *The Lights Going On And Off* is an electrical work. At best, it is philosophy".

Os títulos das peças de Creed são desde 1987 constituídos por uma referência numérica e por uma descrição muito directa da substância física da peça. Por exemplo, o seu trabalho “*Work No. 79, some Blu-tack kneaded, rolled into a ball and depressed against a wall*” (1993), é precisamente isso: um pouco de massa azul usada geralmente para colar papéis ou outros objectos na parede, amassada, moldada em bola e esborrachada na parede. No entanto, aqui ela não serve para pendurar mais nada senão ela própria. Será que rolar um pequeno pedaço de plasticina entre os dedos é fazer uma escultura? Qual o mínimo de acção que temos de exercer sobre uma matéria para a transformar em “escultura”?

²Martin Creed (n. 1968, Wakefield, Inglaterra)

³ A atribuição do Turner Prize é frequentemente envolta em polémica. Para obter mais informação sobre esta questão, aceder a Youngs, Ian (2002) “The art of Turner protests”, BBC , www.bbc.co.uk, 31 October 2002.

Qual a escala mínima de uma “escultura” ou de uma “instalação”? E a impressão digital que permanece quando esborrachamos a bola contra a parede é uma marca de autoria? Uma assinatura? Os trabalhos de Martin Creed são *suficientemente mínimos* para levantar este tipo de questões.



Martin Creed

Work No. 79 Some Blue-Tack kneaded, rolled into a ball, and depressed against a wall, (1993)

aproximadamente 1 cm de diâmetro de Blue-Tack

O trabalho *no. 88, a sheet of A4 paper crumpled into a ball*, de 1995 reduz mais uma vez o esforço do artista a um “quase nada”: trata-se de uma simples folha A4 amachucada até formar uma bola.

Em 1994 Creed formou uma banda (os Owada) cujo primeiro CD se chamava precisamente “nothing”. Também aqui existe uma relação directa entre os trabalhos e os títulos: em músicas como “1-2-3-4” todo o texto presente na canção está contido no título.

Martin Creed está consciente da sua proximidade ao *nada*: “*num processo longo eu tento fazer e desfazer ao mesmo tempo...o que produz uma espécie de nada, mas que ao mesmo tempo também é alguma coisa*” (GROSENICK, et al., 2002 p. 98)

Creed tem afirmado que o seu trabalho parte de uma necessidade emocional e não de uma pesquisa académica conceptual. Ele tem necessidade de dizer algo mas não tem nada para dizer⁴ e os seus trabalhos são por isso pequenas intervenções no mundo, fazendo uso de situações pré-existentes em vez de trazer novos objectos. É notável a aproximação da atitude de Martin Creed ao famoso axioma do artista conceptual Doug Heubler⁵: “the world is full of objects, more or less interesting. I do not wish to add anymore”.

Para Creed, um trabalho muito elaborado não vale mais do que o gesto mais simples. Isto está implícito na forma como a sua página oficial na Web está organizada: as obras de grande produção têm o mesmo destaque de obras de simplicidade extrema, e a única lógica organizativa é a sequência numérica dos títulos: “*I started numbering my works because I wasn't happy with titles made of words. They meant too much and added too much extra, and I wanted a way of treating everything the same, big or small, whatever it was made of, whatever it was. Using numbers - just like catalogue numbers - seemed a good way of doing this. All numbers are equal.*” (CREED, 2005)⁶

O trabalho de Creed pode chocar-nos ao por em causa aquilo que estamos habituados a ver como uma das actividades intelectualmente superiores do ser humano: a obra de arte. No entanto os seus trabalhos resistem a uma primeira leitura rápida e talvez Creed, ao contrário do que afirma, tenha algo para dizer. Ainda que possamos ter a tentação de ver no seu trabalho “*no.232, the whole world + the work = the whole world*” uma afirmação da redução da arte a zero e uma relativização da sua utilidade para o mundo ($1+0=1$), se tivermos um sentido

⁴ John Cage terá feito uma afirmação muito semelhante em 1959: “I have nothing to say and I am saying it.”

⁵ Douglas Heubler (n.1924-1997)
Artista conceptual americano

⁶ Creed acabou por perceber que nem todos os números eram iguais ao não conseguir atribuir o número 1 a nenhum dos seus trabalhos. Ele afirma que não conseguiria viver com um trabalho número 1. A sua solução foi fazer uma espécie de *fade-in*: a numeração vai-se aproximando de 1 como se 1 fosse o infinito inalcançável.

espiritual que nos permita abarcar o infinito resolveremos a equação com um resultado muito diferente: $\infty+1=\infty$.

Da mesma forma entenderemos que a luz intermitente em “*Work No. 227, the lights going on and off*” nos permite ver que a galeria da Tate não está realmente vazia: metade do tempo está cheia de luz, ainda que para muitos a matéria luz seja igual a nada.



Martin Creed

Work No. 232: the whole world + the work = the whole world (2000)

néon branco

50 x 1550 cm

Exterior da Tate Britain

Robert Barry

Robert Barry⁷, foi um artista desde sempre impressionado pelo nada, que afirmava ser a força mais poderosa do mundo.

Os seus primeiros trabalhos, quase invisíveis, consistiam em instalações de fios de nylon. A sua base de pesquisa era uma reflexão sobre o volume espacial da peça e sobre o espaço invisível que a envolve, mas Barry, fascinado com a invocação do sublime através do invisível, do vazio e do ilimitado, acaba por ultrapassar os limites físicos da obra de arte, tornando-se um artista no domínio das realidades imperceptíveis.

Em *inert gas series*, de 1969, trabalhou com gases como o néon, o xénon e o hélio. No texto relativo ao seu trabalho *Helium* escreve: “ Em dada altura da manhã de 4 de Março de 1969, cerca de 0,056 metros cúbicos de hélio foram restituídos à atmosfera.” (apud. Wood, 2002, p. 36).



Robert Barry
Inert Gas: Néon (1969)
duas fotografias e texto

Em *Carrier Wave* usou as ondas de sinal de uma estação de rádio por um determinado período de tempo, não como forma de transportar informação mas

⁷ Robert Barry (n. 1936, Bronx, Nova Iorque)

antes como objecto passível de ser exposto numa galeria de arte, ainda que não houvesse nada para ver.

A questão da galeria onde não há nada para ver foi também explorada em exposições realizadas simultaneamente em diversos pontos dos EUA e da Europa que consistiam apenas na afixação de um letreiro que informava que a galeria ficaria fechada enquanto durasse a exposição.

A desmaterialização de Barry chega ao ponto da criação de uma obra em que comunica com o público mentalmente (*Telepathic Piece*⁸, 1969). A proposta era feita no catálogo da exposição "during the exhibition, I will try to communicate telepathically a work of art, the nature of which is a series of thoughts that are not applicable to language or image." Esta peça parece uma brincadeira, mas ao enfatizar as possibilidades comunicativas da arte renegando as suas qualidades visuais, ela tocava na ferida das pesquisas artísticas da sua época. Noutra situação (*Prospect '69*), a obra de arte consistia nas ideias existentes na cabeça do observador ao lerem uma entrevista do artista: "The piece consists of the ideas that people will have from reading this interview... The piece in its entirety is unknowable because it exists in the mind of so many people. Each person can really know that part which is in his own mind." Robert Barry, apud (LIPPARD, 2001)

As acções invisíveis de Barry eram registadas em palavras, sons ou fotografias segundo uma concepção pioneira da relação entre as artes plásticas e a linguagem que o aproximou de outros artistas conceptuais, nomeadamente do grupo Art & language.

⁸ Esta peça recebeu uma bem-humorada homenagem da parte do artista Keith Tyson com a peça "telepathic invitation to collaborate", cujo resultado era uma tela em branco.

Tomo Savic-Gecan

As obras de Tomo Savic-Gecan⁹ invocam o nada não só pela brancura e pelo vazio mas sobretudo pelo facto de Tomo trabalhar deslocamentos tão subtis que na maior parte das vezes o espectador não se apercebe que está na presença da obra de arte.

Na Manifesta 3 (Eslovénia, 2000), Tomo apresentou um espaço completamente branco e vazio, mas que apesar de o espectador não dar por isso estava de facto em constante mudança: as suas dimensões modificavam-se lentamente com o deslizar de uma parede sobre carris.

Em Bruxelas, a janela do edifício onde iria decorrer a exposição foi retirada e enviada a uma fábrica eslovena onde o vidro foi derretido e transformado em 150 copos banais nos quais foram servidas as bebidas na inauguração...de uma sala vazia onde a inexistência de vidros nas janelas parecia ser a única evidência.¹⁰

Um deslocamento habitual na obra de Savic- Gecan é a não coincidência entre o local da exposição e o espaço onde as acções abrangidas pela obra ocorrem. Por exemplo, um dos seus trabalhos consistia no facto da passagem dos visitantes numa exposição no Kunsthalle Fridericianum em Kassel determinar alterações arquitectónicas na galeria Isabella Bortolozzi em Berlim. Noutro trabalho, de 2001, os visitantes de uma exposição no Begane Grond Center for Contemporary Art, (Holanda) interferiam sem saber na movimentação de um elevador num centro comercial de Zagreb. Em 2005, no pavilhão da Croácia da 51ª Bienal de Veneza, a única fonte de informação ao alcance do espectador era um pequeno papel numa das paredes, onde se explicava que os movimentos dos visitantes do Centro de Arte Contemporânea W139 (Amesterdão) tinham o poder

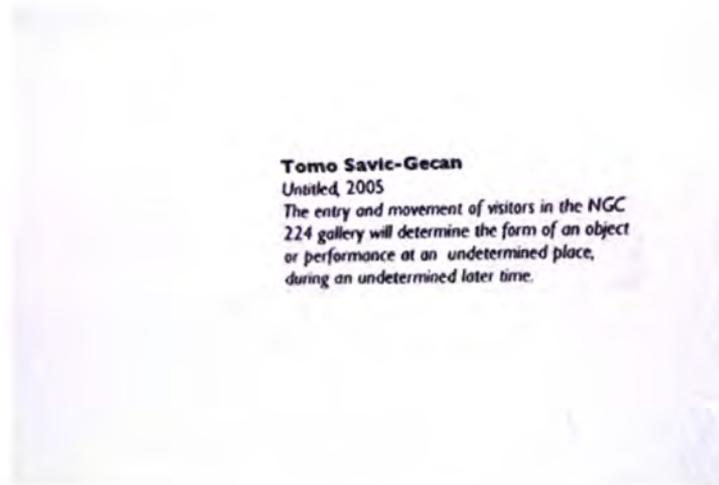
⁹ Tomo Savic-Gecan (n. 1967, Zagreb, Croácia)
Vive em Amesterdão

¹⁰ Podemos estabelecer aqui um curioso paralelo entre esta obra e a famosa galeria vazia de Yves Klein onde as janelas pintadas de azul e as bebidas servidas (um cocktail azul) eram elementos determinantes.

de alterar a temperatura da piscina de natação do *Reval-Esporte de Spordiklubi* na Estónia. A piscina estava programada para receber em tempo real informação para alterar a temperatura. O processo era lento e imperceptível, mas era ainda assim real.

Nalguns trabalhos de Tomo, a desconexão é temporal: em 2001 foram pedidos os números de telefone aos visitantes de uma exposição em Nova Iorque e cinco anos mais tarde estes telefones tocaram. A obra consistia apenas em telefonemas do curador da exposição para essas mesmas pessoas. As conversas daí resultantes não foram de forma alguma registadas, já que o seu conteúdo não tinha qualquer importância no âmbito da obra.

Em verdade, não podemos dizer que nas obras de Tomo não acontece nada. Elas são à sua maneira grandiosas. Simplesmente, o espectador imerso no real e com o acesso vedado à totalidade dos dados necessários à leitura da obra não se apercebe dessa grandiosidade, ainda que a sua presença seja primordial, já que é ele que desencadeia como que um efeito-borboleta com consequências num ponto distante do mundo. Nesse sentido, é notável o pendor existencialista da obra de Tomo Savic-Gecan.



Tomo Savic-Gecan
Sem título (2005)
etiqueta na parede da galeria

2 exposições

THE BIG NOTHING

ICA: Institute of contemporary art, Pennsylvania (USA)

1 de Maio a 1 de Agosto de 2004

Trata-se de uma exposição comissariada por Ingrid Schaffner, Bennett Simpson e Tanya Leighton que se centrou principalmente na arte desde 1970 até ao presente e que serviu de âncora a outras exposições e eventos espalhados por toda a região de Filadélfia. A exposição espalhava-se por 2 pisos: no primeiro eram traçadas diferentes aproximações artísticas ao nada: desde o vazio da sociedade de consumo (Andy Warhol, Richard Prince) às representações possíveis do invisível (Jack Goldstein), do infinito (os padrões às bolinhas de Yayoi Kusama) ou do vazio, representado entre outros, pelas fotografias de Louise Lawler, que desde os anos 70 capta imagens de espaços museológicos vazios ou abandonados.

Um outro grupo de trabalhos documentava actos artísticos que consistiam em fechar ou esvaziar o espaço da galeria: Yves Klein, Robert Barry, Gareth James.

O piso superior foi inteiramente dedicado ao filme e ao vídeo e incluía trabalhos de Bernadette Corporation, Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, John Smith, Nicolas Guagnini and Karin Schneider, and Charlemagne Palestine entre outros.

NOTHING

Trata-se de uma exposição apresentada em diversos países em 2001:

Reino Unido: Northern Gallery for Contemporary Art

Lituânia: Contemporary Art Centre

Suécia: ROOSEUM, Malmö's Center for Contemporary Art

Os curadores da exposição foram Ele Carpenter e Graham Gussin, que agruparam artistas que desde os anos 60 se têm debruçado sobre o tema do nada e do vazio ou em cujo trabalho é valorizado o invisível ou o imaterial.

Acompanhando a exposição foi publicado o livro *NOTHING*, editado por NGCA & August)

Artistas representados:

Gaia Alessi, Art & Language, Fiona Banner, Robert Barry, Joseph Beuys, Pierre Bismuth, David Connearn, Matthew Crawley, Martin Creed, Angela de la Cruz, Tacita Dean, Barry Flanagan, Ceal Floyer, Peter Fraser, Margarita Gluzberg, Gilbert & George, Liam Gillick, Kristjan Gudmundsson, Graham Gussin, Hans Haacke, Douglas Heubler, Dean Hughes, Yves Klein, Gerhard Lang, Jeremy Millar, Tatsuo Mijajima, Jonathan Monk, Gabriel Orozco, Hiroshi Sugimoto, Slaven Tolj, Lawrence Weiner, Ian Wilson, Keith Wilson, Carey Young

Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX

PARTE 1: Reflexão sobre o nada

Definindo as fronteiras do nada

Propormo-nos relacionar a arte com um tema tão complexo como “o *nada*” obriga-nos a definir este conceito e o sentido do seu uso no enquadramento deste trabalho.

Se em busca rápida de significado recorrermos a um dicionário, descobrimos que nada é “ausência de quantidade; ausência, quer absoluta, quer relativa, de ser ou de realidade; o que não existe; o que se opõe ao ser; bagatela” (COSTA, et al., 1999 p. 1137).

Conseguir uma definição tão límpida em duas linhas de texto dá-nos uma falsa sensação de segurança. Uma definição é como que um traço de contorno que damos às coisas: “aqui estão elas, é isto que elas são” e no caso do *nada*, logo que tentarmos visualizar a possibilidade da tal “ausência absoluta” percebemos que a linha de contorno é por demais difícil de traçar e que o *nada* é algo que não pode ser separado do zero, mas também do infinito, do informe, do tudo, do intangível.

O problema do *nada* absoluto reside precisamente no facto de que sendo *nada* não tem por onde se agarrar. Isto transforma-o num dos conceitos mais abstractos e ricos que alguma vez ocuparam o pensamento humano, tendo sido objecto de estudo de diversas disciplinas, entre as quais a história, a filosofia, matemática, teologia ou física.

Para a mecânica quântica, todo o Universo (incluindo o vácuo) está cheio de uma quantidade infinita de energia: “*um zero é responsável por uma fonte de energia bizarra – infinita e ubíqua, presente mesmo no vácuo mais perfeito – e uma força fantasma exercida por absolutamente nada.*” (SEIFE, 2001 p. 154). Ou seja, mesmo o vácuo nunca está completamente vazio, está a fervilhar com partículas virtuais em número infinito que aparecem e desaparecem em diversos pontos do espaço. É este o paradoxo do nada infinito dos poderosos buracos negros.

Resgatemos um momento da história da ciência que nos permitirá reflectir sobre a impossibilidade do nada absoluto e ilustrar a ideia de que a arte por mais que tenda para zero nunca é zero:

Em 1787, Jacques-Alexandre Charles, um físico fascinado com as propriedades dos gases, observa que, colocando em balões idênticos volumes iguais de diferentes gases e aquecendo-os com a mesma quantidade de calor, os balões se expandiam. Se os arrefecesse, estes contraíam-se de igual forma. A lei de Charles descreve a relação do volume de um gás com a sua temperatura. Contudo, em 1850 o físico britânico William Thomson (conhecido por Lord Kelvin) notou que se era verdade que o volume dos balões ia diminuindo gradualmente com o abaixamento regular da temperatura, estes não podiam continuar a encolher para sempre. Como teoricamente há um ponto em que o gás não ocupa espaço algum, a lei de Charles admitia que o balão de gás encolhesse até ao volume zero. Este volume zero, no qual o gás já não ocupa qualquer volume, equivale a uma temperatura mínima, pois se o volume não pode ser negativo não podemos continuar a baixar a temperatura. Esta temperatura é conhecida por zero absoluto (cerca de 273°C abaixo do ponto de fusão da água). Na escala de Kelvin, a escala universal da temperatura, zero graus é o zero absoluto.

Até aqui tudo bem. Mas acontece que este zero absoluto em que a uma massa de gás é retirada toda a energia é uma meta inatingível. Graças ao arrefecimento com laser, os físicos podem arrefecer os átomos até alguns milionésimos de grau acima do zero absoluto, mas para anular toda a energia de um objecto inutilizando os seus átomos, tínhamos de o impedir totalmente de transferir energia com o meio ambiente e isso não é possível, nem mesmo criando um ambiente de vácuo. O zero absoluto é uma barreira fisicamente impenetrável: “tudo no universo conspira para nos impedir de realmente atingirmos o zero absoluto” (SEIFE, 2001 p. 155)

Tal como zero absoluto, também o silêncio absoluto parece estar fora do alcance da experimentação humana. Quando em 1952, o compositor John Cage

visitou uma das câmaras anecóicas no laboratório psicoacústico da Universidade de Harvard (uma sala desenhada para absorver praticamente todos os ruídos), surpreendeu-se por ouvir dois sons distintos: uma vibração baixa e um tom musical alto. Logo lhe explicaram que o primeiro era o som do seu sangue e o segundo, o do sistema nervoso central. Foi esta tomada de consciência da impossibilidade do silêncio que levou Cage a interessar-se tanto por ele.

Parece pois que, nos domínios da ciência, o nada parece ser algo para o qual se pode tender mas que nunca se pode verdadeiramente obter. Como escreveu Sir Martin Rees: *“Para os físicos, o vácuo tem nele latentes todas as partículas e forças. É uma substância de longe mais rica do que o nada filosófico”*. (SEIFE, 2001 p. 160)

Mas será o nada filosófico verdadeiramente vazio?

Se a ideia de que o vazio pode ter uma importância significativa é recente no domínio do saber ocidental, o mesmo não se passa no oriente, onde noções como nada, zero, infinito ou vazio foram sempre bem recebidas, como se ilustra numa frase do Chandogya Upanishad¹¹ *“Onde houver o infinito há alegria. Não há alegria no finito”*. Para o hinduísmo não é só o nosso universo que é infinito. O cosmos é composto, para além do nosso, por inumeráveis outros universos infinitos, todos eles almejando regressar ao seu vazio primordial.

À medida que os deuses do hinduísmo politeísta inicial se iam fundindo, tornando-se aspectos de um só deus, a religião hindu foi-se tornando mais mística e introspectiva. Como o *yin* e o *yang* do extremo oriente, também os contrários complementares estão presentes no hinduísmo:

“O deus Xiva, que era tanto criador como destruidor do mundo, era representado com o tambor da criação numa mão e a chama da destruição na outra. No entanto, Xiva também representava o nada. Um aspecto da divindade, Nishkala Shiva, era, literalmente Xiva “sem partes”. Era o vazio último, o supremo nada – a falta de vida encarnada.” (SEIFE, 2001 p. 64).

¹¹ O Chandogya Upanishad é um dos mais antigos Upanishad hindus. Trata-se de transmissões orais do conhecimento dos Vedas, escrituras hindus que não têm um autor humano, já que os hindus acreditam serem instruções vindas directamente do Supremo. O sábio que as revela não é por isso considerado um autor.

Com tamanho à-vontade com questões como o vazio e o infinito, não espanta que tenham sido os indianos os inventores do zero (*sunya*, que significa vazio). Este existia já na Babilónia, mas servia apenas como marca-lugar.¹² A contribuição da Índia para a matemática é muitas vezes esquecida, mas é importantíssima: foi na Índia que se inventou a álgebra e que os números foram libertados da forma, da geometria e do ábaco. Foram inventados aqui os números negativos (um conceito incompatível com a lógica grega) e os algarismos tal como os conhecemos¹³. Mas mesmo para os indianos, o zero era um número especial: zero a multiplicar por qualquer coisa era zero, como se o zero sugasse os outros números para dentro de si. E o facto de parecer impossível dividir por zero chegou a sugerir comparações a Deus: Bhaskara, um matemático indiano do séc. XII diz que *“esta fracção, cujo denominador é zero, é designada por uma quantidade infinita”*, se adicionarmos um número a $1/0$ *“não há qualquer alteração, embora possam ser inseridas ou extraídas muitas, tal como nenhuma alteração tem lugar no Deus infinito e imutável”* (SEIFE, 2001 p. 71)

Também os muçulmanos, que acreditavam que Deus criara o Universo a partir do nada nutriam grande simpatia pelo vazio e seguir a doutrina Aristotélica (que como veremos negava o nada) chegou no séc. XI a ser punível com pena de morte no mundo muçulmano.

¹² Os babilónios inventaram o ábaco e criaram um símbolo para significar o vazio de uma coluna onde não tinha sido colocada qualquer pedrinha. Este símbolo (duas cunhas diagonais) não tinha valor numérico em si, era apenas uma marca-lugar como nós usamos o “zero à esquerda”.

¹³ Esta numeração ficou com o nome de Árabe porque foi através dos Árabes que o mundo ocidental tomou contacto com ela.

O nada enquanto fonte de angústia e terror

“O homem esquece-se de que Nós o criámos do nada?”

(O Corão)

Embora hoje seja aceite por grande parte da comunidade científica que o Universo tenha nascido de uma explosão cataclísmica (o *Big Bang*) que criou toda a matéria e energia, a ideia continua a ser inquietante.

A ausência absoluta que só podemos situar antes do nascimento do Universo é muito perturbadora. Embora muitos povos antigos acreditassem que o mundo tinha sido criado por deuses (o que pressupõe um momento zero), observando as suas cosmogonias notamos que se não se poupavam a esforços criativos para preencher com algo tangível o vazio angustiante que antecede este nascimento. Seja um deus, uma cor, um ruído ou o céu, algo habita sempre o nada.

Veja-se o que nos diz o *Popol Vuh*, da civilização Maia:

*“Esta é a história do princípio
Quando não existia nenhum pássaro,
Nenhum peixe,
Nenhuma montanha.
Apenas o céu
Apenas o mar.
Não existia mais nada,
Nenhum som, ou movimento.
Apenas o céu e o mar (...)”*

(PORTO 2001, 2001 p. 3)



Qual a aparência deste céu e deste mar sem som ou movimento e sem seres vivos que o habitem? Não seria mais do que um grande vazio azul¹⁴...

Para os Apaches Jicarilla, *“No inicio, nada havia onde agora está o mundo. Não havia terra, não havia nada senão escuridão, água e ciclones. Não havia seres humanos. Apenas existiam os Hactin.”* (PORTO 2001, 2001 p. 15).

Os Iuruparis da Amazônia contam-nos que *“Ainda a terra não existia e uma jovem virgem vivia sozinha no espaço vazio. Chamava-se Coadidop, a Avó dos Dias. Um dia, Coadidop resolveu fazer tabaco a partir do seu corpo; repousou-o sobre o chão, espremeu leite dos seus seios e fê-lo verter sobre o tabaco. Não só era o primeiro charuto do universo como era também a primeira das coisas criadas. (...)”*. (PORTO 2001, 2001 p. 18)

Para os Kuba do Congo *“No princípio dos tempos, Mboom, um enorme ser branco, reinava sobre as águas e as trevas primordiais. Mboom, tomado de cólicas muito dolorosas, pôs-se a vomitar o sol, a lua e as estrelas”*. (PORTO 2001, 2001 p. 6)

É também interessante ver a forma como os Tukunas da Amazônia têm necessidade de explicar a origem das trevas: *“Era o princípio das coisas e as trevas dominavam a terra porque uma gigantesca árvore insistia em cobrir o sol.”* (PORTO 2001, 2001 p. 35)

Percebemos nestes mitos um esforço por agarrar o indefinível, o informe, mas também a necessidade de dar forma, de preencher um vazio, porque o nada sempre foi uma ideia assustadora e até perigosa, como explica Charles Seife na biografia que escreveu sobre o zero.

No livro, Seife apresenta o zero como um número misterioso, perigoso, responsável pelo desmoronar de filosofias inteiras e explica *“O zero é perigoso porque é gémeo do infinito. Eles são iguais e opostos, yin e yang. São igualmente paradoxais e inquietantes. As grandes questões da ciência e da religião são acerca da não-existência e da eternidade, do vazio e do infinito, do zero e da infinidade”*. (SEIFE, 2001 p. 8)

¹⁴ Note-se a relação deste vazio azul com a escolha cromática de Klein para as suas pinturas imateriais. Recorde-se que Klein foi influenciado pela infinidade do céu e do mar da sua terra natal: Nice.

“O zero e a infinidade parecem sempre suspeitamente parecidos. Se multiplicarmos o zero por qualquer coisa, obtemos zero. Se multiplicarmos o infinito por qualquer coisa, obteremos infinito. Dividir um número por zero dá infinito, dividir um número por infinito dá zero. Adicionar um número a zero deixa o número inalterado. Adicionar um número a infinito deixa o infinito inalterado.” (SEIFE, 2001 p. 127)

Como o zero não era necessário para contar, foi o último dos números a surgir e foi posteriormente evitado por diversas civilizações, pela sua complexidade e pelas suas curiosas propriedades matemáticas, que têm o poder de destruir a estrutura da lógica. Repare-se que a numeração romana não possui nenhum símbolo para designar o zero. Os gregos também não o usavam, e até tarde todo o ocidente o ignorou ou fingiu ignorar.

Esta fuga ao zero dificultou o progresso da matemática e da ciência em geral.¹⁵ Tobias Danzig afirma que *“na história da cultura, a descoberta do zero vai sobressair sempre como um dos mais notáveis êxitos singulares da raça humana.”* apud. (SEIFE, 2001 p. 15)

Como muitos outros povos, os gregos acreditavam que no início reinava a escuridão, que deu origem ao caos, gerando depois o resto da criação. Inventores da lógica, nada enervava mais os gregos do que pensar que a desordem ou o vazio podiam voltar a reinar sobre a terra. Segundo Seife, a principal razão da rejeição do nada pelo ocidente advém do facto de esta ideia colidir com um dos pilares do Universo grego: a filosofia de Pitágoras¹⁶.

A filosofia numérica de Pitágoras baseia-se na equivalência entre números e formas e isso afasta-a do zero¹⁷. Um número que não tem uma equivalência

¹⁵ O nosso calendário, por exemplo, foi afectado pelo ignorar do zero, o “culpado” de a passagem do milénio não se fazer na noite de 31 de Dezembro de 1999, quando todos os algarismos do ano mudavam e nos apresentavam a um novo ano com número “redondo”, muito mais estético, convenhamos do que 2001...

¹⁶ Os grandes pilares do Universo grego eram o pensamento de Pitágoras, Aristóteles e Ptolomeu e o facto de nenhum destes filósofos acreditar no nada, no zero ou no infinito, fez com que o ocidente ficasse privado destes conceitos durante quase dois milénios.

¹⁷ Sabemos que os gregos tinham conhecimento da existência do zero porque a sua astronomia derivava da astronomia babilónica.

formal não pode ser um número. Incluir um conceito sem qualquer sentido geométrico na matemática grega seria ter de a refazer totalmente e isso não agradava a ninguém. Além disso o zero tinha propriedades que punham em causa a famosa “razão de ouro” grega, que servia de base às formas mais harmoniosas, como as do Parténon: as razões são expressas na forma a/b e no caso de b ser zero as consequências seriam desastrosas, pois não é possível dividir algo por zero.

Para os gregos o vazio não fazia qualquer sentido e implicava logo à partida uma contradição: uma coisa não pode ser e não ser simultaneamente!

Aristóteles afirmava que os matemáticos “*não precisam do infinito nem o usam*”. E situou o infinito no âmbito da imaginação humana. Para ele, o universo não só era finito como estava contido dentro de uma grande esfera onde estavam “desenhadas” as estrelas.

No entanto nem todos os gregos rejeitavam o vazio. Os atomistas acreditavam que o universo era feito de pequenas partículas (chamadas átomos) indivisíveis e eternas, cuja movimentação era a causa do movimento que observamos no mundo. Ora, para que estas partículas se movimentassem era necessário que houvesse espaço livre entre elas. Só algo como o vácuo permitia que os átomos não estivessem eternamente comprimidos. Por isso os atomistas defendiam que o universo estava cheio de vazio e aceitavam o conceito de vácuo infinito: a infinidade e o zero confundidos num só. Não foi esta a ideia que ficou para a posteridade. A idade média absorveu de Aristóteles os preconceitos contra o infinito e o vazio e prolongo-os ao longo de séculos¹⁸: “*Os eruditos medievais estigmatizavam o vazio como o mal e o mal como o vazio. Satanás era, literalmente, nada. Boécio construiu o argumento que se segue: Deus é onnipotente. Não há nada que Deus não possa fazer. Mas Deus, a bondade última, não pode fazer o mal. Por consequência o mal é o nada. Isto fazia perfeito sentido para a mente medieval*” (SEIFE, 2001 p. 61).

Em 1202, Leonardo de Pisa, mais conhecido por Fibonacci publica o *Liber Abaci*. Fibonacci tinha viajado pelo Norte de África, onde aprendeu matemática

¹⁸ Também Pascal afirmava convictamente que “a natureza tem horror do vazio”.

com os muçulmanos que usavam a numeração Árabe, incluindo o zero. O seu livro teve grande sucesso entre os mercadores, que ajudaram a sedimentar a ideia do zero com pressões económicas.

No renascimento, o zero passa a ter um papel importantíssimo nas artes visuais, quando o arquitecto italiano Filippo Brunelleschi demonstra o poder de um ponto no infinito: o ponto de fuga. Como todos aqueles que estudaram geometria descritiva saberão, por definição um ponto é um objecto zero-dimensional. É um zero: *“os pontos não têm qualquer dimensão e podemos imaginá-los fixos ou movimentando-se no espaço”* (AGUILAR, 1993 p. 7) .

O que acontece na perspectiva é que à medida que um objecto se afasta do observador e se aproxima do ponto de fuga, vai ficando mais pequeno até desaparecer esmagado por esse ponto adimensional. *“O zero no centro da pintura contém uma infinidade de espaço”* (SEIFE, 2001 p. 84). De uma forma quase mágica, um zero, um ponto sem dimensão abre uma nova dimensão, uma nova perspectiva ao mundo ocidental.

Temos aqui mais uma vez uma estreita relação entre o nada e o infinito: o ponto de fuga é um objecto adimensional que representa o espaço infinito. Para Charles Seife, a união do zero e do infinito no ponto de fuga não é coincidência: *“Tal como multiplicar por zero leva a linha numérica a colapsar num ponto, o ponto de fuga faz com que a maior parte do Universo esteja num ponto minúsculo. Isto é uma “singularidade”, um conceito que mais tarde se tornou muito importante na história da ciência”* (SEIFE, 2001 p. 84).

Em 1596 nasce René Descartes, filósofo e matemático, o inventor das coordenadas cartesianas, um sistema que permite localizar pontos no espaço e que tem o zero como centro. Mas a relação de Descartes com o nada é ambígua. Se por um lado procura Deus no vazio e no infinito, afirmando ser *“num certo sentido, algo intermédio entre Deus e o Nada”*, por outro não rejeitou totalmente Aristóteles: tinha tanto medo do vazio que negou a sua existência. Tal como os antigos, assumiu que nada, nem mesmo o conhecimento, podia ser criado a partir do nada, o que significava que todas as ideias, noções e descobertas futuras estavam já no cérebro dos homens quando nasciam. Aprender seria apenas descobrir o código de acesso a esse conhecimento. Uma vez que temos o conceito

de um ser infinitamente perfeito nas nossas mentes, então este só pode ser Deus. Deus tem de existir. Nós não somos Deus porque somos finitos, mas estamos entre Deus e o nada, somos uma combinação de infinito e de zero.

A angústia despoletada pelo nada acompanhou sempre o homem e chegou à época moderna sob a forma do Existencialismo.

O nada (um nada relativo) é a perspectiva possível de todos os que não acreditam na vida após a morte. É um nada da ordem do incognoscível que desde que o homem se pensa tem estado sempre, por oposição, ligado ao ser. Para o existencialismo, o *nada* é tanto o ponto de partida do ser como o termo para o qual se dirige.

É a possibilidade de *não-ser* que define o homem e esta descoberta é feita através do fenómeno existencial da angústia. Se este *nada* existencialista é por um lado origem de medo e repulsa, também exerce sobre os homens uma forte atracção com repercussões na vida de sucessivas gerações de seres humanos e obviamente nos seus escritos, nos seus pensamentos, nas suas formas de arte.

Para Heidegger, este reconhecimento da proximidade ao *nada* é uma qualidade essencial num filósofo: *“O ponto de comparação mais difícil, mas também menos enganador, para avaliar a autenticidade e o vigor de um filósofo é ver se ele capta, logo e radicalmente, no ser do ente, a proximidade do nada. Quem não tiver essa experiência ficará, de modo definitivo e sem esperança, fora da filosofia”* (VOLPI, 1999 p. 10)

A relação da modernidade com o nada manifesta-se também sob a forma de niilismo, filosofia que deixou também marcas na arte.

O termo niilista parece ter surgido pela 1ª vez no romance “Pais e filhos” (1852) do russo Turgueniev, que retrata o conflito de gerações anos antes da libertação dos servos da gleba e dos camponeses.

Bazarov é um jovem médico rebelde, materialista e sem ilusões, desagradado com a atitude do pai e do tio, ociosos e indiferentes à situação do povo às mudanças que estavam a acontecer no mundo. Estes questionam se o filho não seria um perigoso contestador dos valores vigentes, um niilista. O adjectivo agrada a Bazarov. Para ele ser niilista significa não só destruir o regime mas

também agir comprometidamente com os seus ideais. Para o autor, Bazarov é um herói, que sabe que deve negar e seguir em frente: pratica aquilo que Nietzsche definiria como um “nihilismo activo”.

O pensamento de Nietzsche sobre o nihilismo (ele chama-lhe nihilismo Europeu) encontra-se na compilação de anotações de 1886-1887, *Vontade de Poder*¹⁹.

Nietzsche vê o nihilismo como destino histórico inevitável desencadeado pela “morte de Deus” à mão do homem ocidental: um terrível assassinato que suprime por um lado toda a graça e por outro todo o perdão, lançando o homem num trágico vazio onde este vagueia sem o amparo dos modelos éticos cristãos e sem as certezas que a crença na existência de Deus lhe trazia.

O filósofo explica assim as raízes deste nihilismo:

“O homem moderno acredita experimentalmente ora num ora noutro valor, para depois esquecê-lo. Cresce sempre mais o círculo dos valores superados e esquecidos. Percebe-se sempre mais o vazio e a pobreza de valores. É um movimento incessante, apesar de todas as grandes tentativas para detê-lo. No máximo, o homem ousa uma crítica genérica dos valores. Reconhece a sua origem. Conhece demais para não crer mais em valor algum. Esse é o pathos, o novo frémito... Essa é a história dos dois próximos séculos...” (apud. Volpi, 1999)

A principal característica do nihilismo é a recusa radical de valores e de verdades. A existência é um peso, um arrastar-se sem sentido, os valores superiores deterioram-se, faltam respostas para as perguntas, o mundo perde densidade e nada tem significado (ou só o nada tem significado). O resultado é a sensação de desorientação, de insegurança, angústia, tédio e desprezo por tudo que estiver associado ao mutável e ao sensível, tal como o corpo, suas paixões e afectos.

Segundo Nietzsche, depois da morte de Deus, sobram apenas dois caminhos: ou um nihilismo activo (a invenção de uma nova inocência, o duro caminho do “além do homem”, a criação de sentido ainda que sabendo que se

¹⁹ Esta obra chegou até nós bastante mutilada: não só lhe faltam fragmentos como alguns foram adulterados pela edição pró-nacionalista da irmã de Nietzsche, Elizabeth.

trata de uma mera criação ditada pela vontade de potência) ou um niilismo passivo (“recoo e decadência das forças”, a vitória definitiva da decadência do “ultimo homem”, o vazio paralisante, uma hedonista ausência total de moral e o ateísmo fácil daqueles que mataram Deus mas continuam a viver como se ele não tivesse morrido).

Retomando o romance de Turgueniev, podemos dizer que todos são niilistas: o jovem Bazarov será um niilista activo e o pai e o tio (que baixam os braços com desanimo e indiferença face às dificuldades dos que os cercam) niilistas passivos.

Em pleno século XX, M. Heidegger²⁰ retoma o pensamento de Nietzsche e vê também o niilismo como destino de nossa história, entendida como história do esquecimento e do abandono do ser. Mas para Heidegger a raiz do niilismo é o facto de não se levar a sério o problema do nada, não o pensar. O domínio incontestável da técnica arreda do homem toda a presença do eterno e do sagrado e o lugar do poeta e do pensar é ocupado pelo pensamento objetivante, planificador, nivelador, marcado pela *ratio*. O homem sente-se o senhor do mundo, e o mundo é visto como seu instrumento à disposição. Este niilismo ronda todos os âmbitos da cultura do nosso tempo, e representa um enorme esvaziamento do homem e do seu ser-no-mundo.

No geral, o niilismo corresponde a uma descrença em relação à modernidade e é uma resposta pela negativa ao optimismo característico do racionalismo e do historicismo oitocentistas.

²⁰ Heidegger (1889-1976)

A arte e o nada

A abstracção

O séc. XX assistiu a uma descrença nas possibilidades expressivas da representação que conduziu por um lado ao silêncio e à não-representação e por outro a um pragmatismo onde as coisas “simplesmente são”, resultando nos chamados “objectos específicos”, sem referentes exteriores de que é exemplo o minimalismo americano. É a passagem da representação à apresentação e a abstracção foi a vanguarda deste caminho.

No seu texto “La atracción por la nada”, Ana María Preckler diz que a abstracção nasce do fascínio dos artistas pelo nada: “De esa fascinación por la nada hecha necesidad brotaría el arte abstracto del siglo XX: la Abstracción, una de las más importantes vanguardias históricas (...)” (PRECKLER, 2003).

Para a autora, a abstracção é, em última instância “la formalidad plástica de la nada, el hacer de esa nada una concreción. La plasmación de su esencia, su necesidad, su temor, su incertidumbre”. Segundo este ponto de vista, aquilo que os pintores abstractos faziam não estaria distante do esforço dos povos primitivos em elaborar mitos que tornassem o vazio tangível. No entanto, não nos parece que a relação entre o nada e a arte abstracta se fique por uma formalização do nada, já que os primeiros artistas abstractos fizeram precisamente o caminho inverso: partiram de um mundo plástico cheio de objectos, regras e referências e foram “limpando” em busca de uma essência, num duro trabalho de esvaziamento que abriu possibilidades à arte posterior.

Praticamente toda a pintura no século XX evoca a aproximação aos seus componentes formais e um conseqüente e cada vez maior esvaziamento de conteúdo narrativo e representativo: “*O processo de valorização e autonomização dos componentes formais (...) da pintura leva a subvalorizar e mesmo a anular a*

importância de as formas conterem a imagem do mundo exterior. Elas tornam-se, assim, válidas só por si, não pelo que nomeiam, mas pela sua capacidade de expressão, tomando consciência e assumindo inteiramente a sua liberdade”.

(SABINO, 2000 p. 84)

Com efeito, a pintura (e todo o campo artístico do fim do milénio) pensa-se a si própria, tenta compreender-se, vive uma espécie de adolescência e a respectiva irreverente experiênciação dos limites. Podemos encontrar as causas deste comportamento numa preocupação com a revitalização da linguagem plástica, que tinha sido ao longo dos séculos espartilhada e gasta pelo gosto académico não deixando já espaço para a livre expressão do universo de cada artista. As primeiras vanguardas do séc. XX procuravam a renovação pela renúncia, ou seja, trabalharam no sentido da destruição dos códigos vigentes²¹ com vista a atingir um grau zero²² a partir do qual se pudesse construir uma arte mais verdadeira.²³

Penso que nesta fase, mais do que uma verdadeira paixão pelo nada, os artistas revelam com as suas atitudes uma fervorosa sede de revolução. O nada é apenas o caminho.

Em 1910 Kandinski produz aquela que é considerada a primeira obra assumidamente abstracta, por ter uma linguagem puramente formal, sem referência à realidade. Por outras palavras: Não representava nada.

Foi esta ideia de uma arte auto-referencial centrada nos seus próprios procedimentos e afirmadora da bidimensionalidade que levou o crítico americano Clement Greenberg a desenvolver uma abordagem formalista, uma leitura do modernismo inflexível e redutora mas tão influente que marcou até meados dos

²¹ Octávio Paz escreve em 1965 que a rebeldia da arte pareceu niilista mas não foi senão uma imensa tentativa de reforma semântica.

²² “Grau Zero” foi um termo usado por Roland Barthes no seu famoso ensaio escrito entre 1947 e 1953. Barthes definiu o Grau Zero como “uma mitologia da linguagem literária” à qual era necessário regressar para libertar o escritor perdido no impasse entre a poesia clássica e a moderna.

²³ Esta ideia de reconstrução da arte pode no entanto ser posta em causa pela insistência de muitos pintores em criar “o último quadro” e em declarar a morte da arte, como veremos mais à frente.

anos 70²⁴ a forma como o movimento foi oficializado na América e por arrastamento no resto do mundo.

O estilo de análise de Greenberg levava-o a uma rígida separação de géneros artísticos (pintura, escultura, etc.) e a descrever a obra enfatizando a autonomia e a primazia das suas qualidades formais e visuais (composição, linha, cor, textura) esquecendo a questão do processo e da matéria, como se estes factores não tivessem nada a comunicar. Para ele, a obra de arte era autónoma e independente de quaisquer influências não artísticas. A visão restritiva de Greenberg foi polémica e foi condenada por diversos intelectuais, entre os quais Marleau Ponty, que condena o formalismo ressaltando que o erro deste “não está em sobrestimar a forma, mas em subestimá-la a ponto de separá-la do sentido” (DUPRAT).

No entanto, a noção de Greenberg, baseada em grande parte na autonomia do quadro e na estética visual, toca na ferida ao compreender que o modernismo estava a usar a arte para chamar a atenção para a própria arte.

Até o “nada de representação” tem sempre um sentido (mais uma vez, só nos aproximamos do zero, nunca o encontramos). A abstracção de Kandinski tem um fundamento espiritual que é a chave para uma correcta leitura da obra: o artista fecha-se às formas “reconhecidas” para se abrir para a vida interior. O mesmo acontece com Mondrian, cujas obras estão profundamente marcadas pela Teosofia (segundo a qual “um objecto é tanto mais belo quanto mais profundamente desvenda as leis que o condicionam e o lugar que ocupa no universo”)

Num dos seus textos, Kandinsky²⁵ escreve que “*é maravilhosa, a tela vazia – mais bela do que muitos quadros. É o elemento mais simples.*” (HESS, [s.d.] p. 176). Kandinsky, apesar do amor à tela vazia, optou por enchê-la de “cores amáveis”, ainda que livres de referência do mundo dos objectos reais, mas

²⁴ A herança do pensamento de Greenberg era tão forte que nos anos 60, modernismo era a mão-cheia de artistas que ele apreciava e para referir os restantes foi criado o termo pós-modernismo.

²⁵ Wassily Kandinsky (1866-1944)

Malévitch²⁶ levou a abstracção a instâncias nunca antes vistas em 1913, data em que pintou o seu quadrado preto sobre fundo branco. Malévitch afirma procurar exprimir um estado supremo da pintura, mas paradoxalmente diz que “*Já não se pode falar da pintura. A pintura sobreviveu tempo demais e o pintor é um preconceito do passado.*” (HESS, [s.d.] p. 188). Seguiram-se as telas em branco sobre branco, onde apenas o sentido da pincelada permite distinguir a forma do fundo.

Será a essência, esse estado supremo da pintura uma espécie de *nada*?

Maurice Blanchot escreve que Malévitch “luta por tornar manifesta uma experiência, por apreender, na sua origem, não o que torna a obra real, mas sim o que nela é a realidade impersonificada” avançando “para essa região anterior que só conseguimos designar sob a capa do não” e prossegue “ Na origem da formulação abstracta de Malévitch poderá jazer não apenas uma evolução formal do próprio processo da pintura, mas também o típico niilismo russo, negação radical do mundo tal como ele é, na sua injustiça, sofrimento, maldade, que provocam o desejo do seu fim, da sua destruição, da sua substituição por um mundo novo” (SABINO, 2000 p. 89)

No seu texto já citado, Ana Maria Preckler fala da abstracção como a mais duradoura das vanguardas históricas, “*cuya desaparición sería impensable*”, já que “*subsistirá como necesidad mientras persista en el hombre la atracción por la nada, la necesidad de su presencia imaginaria, de la huida de una realidad doliente, de una vida insoportable, de una vida infeliz o frustrante, y busque el abandono en él un mundo irreal, deshumanizado, desvitalizado, pero también narcotizante e hipnótico, bien que ello sea conseguido mediante la belleza de la forma, del color o de la geometría.*” (PRECKLER, 2003).

Esta afirmação, para além de negar à abstracção a possibilidade de morrer²⁷, pressupõe a abstracção como a única forma de a arte se encontrar com o nada, o que, como veremos ao longo deste trabalho, não corresponde de forma alguma à verdade.

²⁶ Kasimir Malévitch (1878-1935)

²⁷ Negar a possibilidade de morrer é de certa forma negar a possibilidade de vida, o que me parece um insulto a qualquer corrente artística e à arte em geral

Dada e non-sense e anti-arte

A relação entre o movimento Dada e o Nada começa logo no *non-sense* do nome, que parece fugir a todas as definições: existem muitas teorias e mitos em torno da origem da palavra Dada, mas ninguém conhece ao certo a sua proveniência. Há quem diga que foi retirada de um dicionário aberto ao acaso. Hugo Ball deixa o caminho aberto a todas as interpretações e segundo Hans Richter:

“Em francês lembra a expressão “Hue Dada!” (utilizada pelos carroceiros para incitar os cavalos), em alemão é uma forma exageradamente infantil de chamar o “carrinho de bebé”. Além disso, informam-nos os jornais, que os negros da tribo Kru chamam “Dada” à cauda de uma vaca sagrada. Em determinada zona de Itália, os peões e as mães de família são chamadas “Dada”; “Dada” é também uma ama e tudo o que há de nutritivo na etimologia da palavra. Quando cheguei a Zurique, em meados de Agosto de 1916, o termo “Dada” já existia e ninguém sequer se preocupava em saber por quem, quando e como. Por vezes aprovavam os discursos em romeno utilizando a expressão “Dada”. Concluí muito simplesmente que o termo tinha, para o nosso movimento, uma certa afinidade com a alegre afirmação “da-da” da língua eslava, o que aliás, aprovei inteiramente” (RICHTER, 1972 p. 4)

Os mitos em torno da origem da palavra Dada e a ideia de que "Dada não significa nada" só vem reforçar o carácter fugidio e de recusa deste “anti” movimento²⁸ (aliás, um dos pontos do manifesto de 1918 era precisamente a “abolição da memória”).

²⁸ A definição do dadaísmo enquanto movimento pode ser polémica, já que não se trata de um grupo organizada, mas penso ser adequada se notarmos a forma como se espalhou pela Europa (e chegando até Nova Iorque) como uma onda, espalhando uma atitude que embora heterogénea quanto às formas como se manifestou se baseia nos mesmos ideais.

Em 1916, Hugo Ball, poeta, escritor, filósofo e empresário teatral fundou o “Cabaret Voltaire” no nº 1 da Spiegelgasse, em Zurique.

O espaço era inicialmente palco de actividades musicais e literárias e era frequentado por Tristan Tzara, entre outros.

O movimento Dada diferencia-se de outros movimentos modernos de renovação da arte pelo seu carácter tempestivo e pelo facto de não existir qualquer coesão do ponto de vista formal: o Dada era um estado de espírito que podia tomar várias formas e a primeira foi a poesia, marcada para sempre pelos acontecimentos do dinâmico Cabaret Voltaire.

Tzara, Arp e Huelsenbeck leram um dia os seus poemas em conjunto e noutra ocasião Arp, Tzara e Walter Sernor (que publicava a revista niilista *Sirius*) compuseram em conjunto um ciclo de poemas para serem recitados simultaneamente: “A hipérbole do cabeleireiro-crocodilo e da bengala”, considerado o primeiro exercício de sempre de escrita automática.

Os protestos dos respeitáveis burgueses de Zurique acabaram por fechar as portas do Cabaret Voltaire²⁹ e no fim de 1916, Hugo Ball e Tzara fundaram a Galeria Dada e o dadaísmo tornou-se menos ruidoso e abriu-se às artes plásticas.

Em Junho de 1917, Hugo Ball lê na galeria o seu poema abstracto “KARAWANE”:

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung

²⁹ Embora no nº 12 da mesma rua vivesse por essa altura Lenine, as autoridades eram muito mais desconfiadas em relação aos dadaístas do que ao calmo filósofo russo que, no entanto, preparava uma revolução mundial.

bosso fataka

u uu u

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zumbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba – umf

kusagauma

ba – umf

Ball afirma: “A decisão que a poesia está prestes a tomar, de deixar de lado a linguagem, vai-se concretizar (como também a pintura põe de lado o objecto). Eis, provavelmente, algo que nunca antes existiu. Com estes poemas declamados, pretendemos renunciar a uma linguagem destruída pelo jornalismo. Devemos garantir à poesia o seu domínio mais sagrado”. (RICHTER, 1972 p. 6)

Ball situa assim muito claramente a sua fuga às regras da linguagem, não numa situação de simples rebeldia mas antes numa cruzada no sentido de regressar à pureza. Em conformidade com o seu ideal, de 1916 a 1918 os pintores dadaístas foram-se libertando do objecto para se orientarem para a forma pura. O grupo dada de Zurique tenta sempre extrair o sumo da união da arte à anti-arte. Em Julho de 1917 saiu o primeiro número da revista Dada, por iniciativa de Tzara.

Em Nova Iorque, deu-se uma revolução semelhante ao dadaísmo pelo impulso do fotógrafo Alfred Stieglitz e pelo encontro de três artistas: Picabia, Man Ray e Duchamp.

Picabia dizia que a arte era “um buraco no nada”. Em 1917 fundou em Barcelona a sua revista 391, na qual ilustrava as suas teses com reproduções estilizadas de máquinas. O número 6 da revista nasceu já em Nova Iorque e foi uma das primeiras manifestações *dadá* na América.

Na exposição na galeria Armory de Nova Iorque, também conhecida por *Armory Show* causou sensação e escândalo o quadro “nu descendo a escada” de

Duchamp. O acontecimento tornou famoso o nome de Duchamp e contribuiu para o desenvolvimento da arte moderna nos Estados Unidos.

Pouco tempo depois, Duchamp declarou a arte em geral como uma vigarice e criou o seu primeiro ready-made: uma roda de bicicleta montada num banco de cozinha. Mais tarde vieram pás de carvão, escovilhões e o famoso urinol.

A agressividade e desprezo pela arte são a pedra de toque do dadaísmo, tanto em Zurique como em Nova Iorque ou em Berlim, onde foi verdadeiramente violento.

Huelsenbeck declarou-se enviado por Zurique para levar o dadaísmo para Berlim. Com George Groz; Raoul Hausmann, John Heartfield e Hannah Höch, entre outros, faziam conferências nas quais injuriavam o público e que acabavam frequentemente em cenas de pancadaria. Aqui, o dadaísmo coincidiu com a revolução de 1918 e era sinónimo de rebelião. Para além das conferências, imprimiam-se panfletos, manifestos, revistas anti-arte, anti-anti-arte e finalmente “anti-tudo”.

Em Paris, onde o dadaísmo herdou a tradição de Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire e Apollinaire, quando os dadaístas anunciaram que iam cortar o cabelo uns aos outros em palco, foram atacados pelo público.

O dadaísmo soa como um monumental ataque à arte, mas uma análise mais profunda mostra que o que se pretendia contestar não seria a própria arte, mas a arte que se fazia, a sua forma. Retomando a afirmação de Ball, a poesia estava a por de lado a linguagem (a sua forma, o seu código) para alcançar uma nova pureza, e a pintura estava também a por de lado o objecto (o seu referente, a sua forma) com o mesmo objectivo. Este desprezo dos dadaístas pela arte deve portanto ser relativizado, mesmo quando afirmam que “a arte podia considerar-se acabada, desintegrada no *nada*” (RICHTER, 1972 p. 9), pois na prática “como em Zurique, Nova Iorque e Barcelona, esta revolta da anti-arte, quer quisessem, quer não, produzia arte” (RICHTER, 1972 p. 10).

O dadaísmo foi sem dúvida uma das expressões mais fortes do Nada na Arte. Tão forte que acabou por se auto detonar. Em 1922 Tristan Tzara abandona o movimento e afirma: “*Toda a gente sabe que Dada não é nada. Eu próprio me*

separei de Dada e de mim mesmo quando entendi a dimensão do nada" (apud. Bebiano)

O passar do tempo e a alargada herança cultural dadá, a forma como ele influenciou a toda a arte posterior até aos nossos dias só vem realçar este lado construtivo. Observando o fenómeno dadá com distância temporal percebemos finalmente como foi fervorosamente criativo, energético e prolífico: contribuiu para a criação da poesia fonética, divulgação da colagem (Zurique, Nova Iorque) e da fotomontagem (Berlim), explorando efeitos de deformação da fotografia e alterando “a realidade”, explorou a criação pelo acaso, pelo encontrado, pela contaminação e pelo híbrido e produziu um número incrível de obras.

Á instabilidade da situação política e cultural do início do séc. XX, os dadaístas respondem com acção. Dadá foi arte de guerrilha. Contrariaram-se as regras vigentes, e são obrigadas a fazê-lo com violência (presente em todas as vanguardas artísticas desta fase, com os seus manifestos e posições radicais), mas procura a construção, ainda que no caminho para a construção seja necessário destruir. O próprio Marcel Duchamp o aparente paradoxo do movimento “Dada is nothing. It is destructive, does not produce, and yet in just the way is it constructive” Apud. (SCHAFFNER, 2004 p. 18)

A recusa da arte levada a cabo pelos dadaístas acabou por alimentar a arte. O sentimento de liberdade em relação a regras, ofertas de colecionadores e aprovação da crítica, levou os artistas a ouvirem a sua voz interior e a não temerem o desconhecido, passando a dar valor ao acaso e à “mobilização do inconsciente”. Fernando Pernes afirma mesmo o dadá como a “matriz essencial da nossa actualidade”, sendo “a sua missão destrutiva ambigualmente inseparável da sua potencialidade de ressurreição vitalista” (PERNES, 1972 p. 23)

O Ready-Made e a possibilidade de não-fazer

*“Eu queria trabalhar, mas havia em mim uma preguiça enorme. Gosto
mais de viver e respirar do que trabalhar”*

Marcel Duchamp (MAISON ROUGE, 2003 p. 42).

*“Não tenho nada contra os objectos de arte, simplesmente não tenho
vontade de os fazer»*

Lawrence Weiner

"Até hoje não sabia que se pode não escrever.

*Gradualmente, gradualmente, até que de repente a descoberta muito
tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitamente mais
ambicioso. É quase inalcançável!"*

Clarisse Lispector, *Para não esquecer*, S. Paulo; editora Siciliano, 1992,

4ª edição, p. 51

*“It takes a lot of time to be a genius; you have to sit around so much doing
nothing, really doing nothing”*

Gertrude Stein, (SCHAFFNER, 2004 p. 18)

*“Para mim é fundamental não sujar as mãos. Reivindico a arte como
pensamento”*

Dan Flavin (Zabalbeascoa & Marcos, 2001, p. 27)

Pela importância e extensão do seu legado à arte contemporânea, o *ready-made* tornou-se um caso especial das heranças dadá, um gesto simples, mas com consequências revolucionárias:

-No campo da obra é esvaziado o conteúdo emocional e estético e o valor é subtraído ao objecto em si e atribuído à circunstância em que é mostrado.

-No que diz respeito ao artista é derrubada a carga mística, romântica e idealista. O artista não é mais aquele que cria e executa; é apenas quem mostra, escolhe e utiliza o objecto, conferindo-lhe aquilo a que Cauquelin chama um “coeficiente de arte” (CAUQUELIN, 1994 p. 97). Nesse acto não há qualquer virtuosismo, apenas atitude. E é a atitude que passa a ser valorizada como característica primordial do artista.

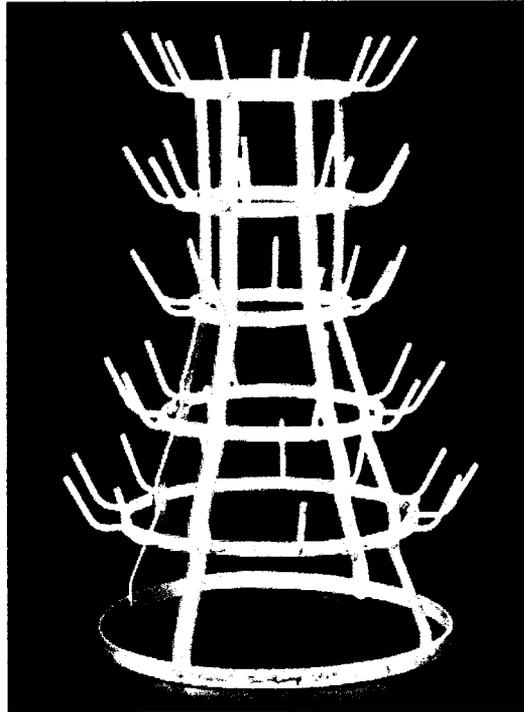
Mas o ready-made abre outro importante precedente para a arte vindoura: a possibilidade de não-fazer, provavelmente o mais polémico dos tentáculos do *nada* na arte.

A atitude de Duchamp criou a ruptura mas não nasceu do nada. Foi mais um passo da modernidade no sentido de ampliar o campo das possibilidades artísticas e levando conseqüentemente a um colapso da imagem tradicional do artista, que ao longo do séc. XX foi agindo cada vez menos sobre as matérias, largando os pincéis e as tintas e optando até por fazer *nada*, pondo em causa toda a lógica da criação e confundindo o espectador, que frequentemente se sente vítima de charlatanice.

Determo-nos nestas “possibilidades de não-fazer” torna-se pertinente num trabalho onde se pretende pensar as relações entre o nada e a arte e para reflectir sobre o tema é essencial referir Bartleby, um representante de peso do “não fazer” na literatura.

O conto “Bartleby, o escriturário”³⁰ de Herman Melville narra a história de um escriturário que apesar de ter sido um empregado exemplar, se rende um dia a uma crescente e injustificada imobilidade, cuja causa nunca é explicada ao leitor.

³⁰ Na edição consultada o conto toma o título de “Um homem inconcebível”



Marcel Duchamp
Porta-garrafas (1914)
Réplica, 1964 (edição de 8 réplicas)

A cada ordem do patrão ele responde que “preferia não fazer” ou “preferia que não” (repare-se que não se trata de um “não faço”, “não vou” mas de uma espécie de resistência pacífica que é reforçada no original: “I would prefer not to”). Ao longo da narrativa, o leitor apercebe-se de que o que parecia no início uma brincadeira ou uma birra infantil vai começando a causar um certo mal-estar no escritório até tomar proporções verdadeiramente trágicas.

Podemos dizer que a atitude de Bartleby (que deixa de fazer algo que sempre conseguiu fazer) corresponde a uma *Adynamia*, já que não representa uma ausência de potência mas a potência de não passar ao acto.

A enigmática figura de Bartleby suscitou o interesse de diversos escritores e pensadores que desenvolveram teses e interpretações em torno do personagem e da sua fórmula, entre eles Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, que analisa a

atitude de Bartleby recorrendo à noção aristotélica de potência. No seu texto “A potência do pensamento”, Agamben escreve:

“A grandeza - mas também a miséria – da potência humana está no facto de ela ser, também e sobretudo, potência de não passar ao acto, potência para as trevas. (...)”

Se a potência fosse, de facto, apenas potência de ver ou fazer, se ela existisse como tal apenas no acto que a realiza (e uma potencia assim é aquela que Aristóteles chama de natural e destina aos elementos e aos animais alógicos), então nunca poderíamos ter a experiencia do escuro e da anestesia, nunca poderíamos conhecer e, portanto dominar a steresis. O homem é o senhor da privação porque mais do que qualquer outro ser vivo ele está, no seu ser, destinado à potência. Mas isso significa que ele está, também, destinado e abandonado por ela, no sentido de que todo o poder de agir é constitutivamente um poder de não-agir e todo o seu conhecer, um poder de não-conhecer.”
(AGAMBEN, 1999)

Considerando que toda a potência de ser e fazer é também potência de não-ser e não fazer, a potência absoluta será aquele momento suspenso expresso pela fórmula de Bartleby. Para Agamben, o escrivão que deixou de escrever é o símbolo maior dessa suspensão, “o caso extremo do nada como uma pura e absoluta potência de ser e de fazer, quer, sobretudo, como potência de não ser e de não fazer”. (BENTO p. 8)

Assim estranhamente, um Bartleby que deixa de escrever torna-se a figura exemplar da potência da escrita.

Voltando ao campo das artes plásticas, encontramos como referência maior da arte contemporânea um artista que decidiu deixar de ser artista para se dedicar à sua paixão pelo xadrez: Marcel Duchamp.

Duchamp está de diversos modos ligado à estética do não-fazer, principalmente devido aos já referidos *ready-made*, objectos que como o nome indica se encontram “já feitos” e que o artista escolhe entre aqueles que lhe são indiferentes.

No prefácio da primeira edição francesa da sua famosa entrevista com Marcel Duchamp, Pierre Cabanne escreve: *«Alcançando, à força de “reduções”, o ponto onde a criação já não poderia ser considerada como um produto estético, mas como uma “coisa” totalmente liberta, Duchamp fechou-se numa inactividade quase total. Ele é um dos raros homens de quem se podia ouvir dizer, sem ficar surpreendido ou chocado: “Eu não faço nada”.*» (CABANNE, et al., 1990 p. 8)

De facto, a forma dessacralizante como Duchamp encara o acto artístico chega a ser desconcertante. Para ele, o artista é um homem cuja ocupação é *“fazer certas coisas, mas o homem de negócios também faz certas coisas, entende?”* (CABANNE, et al., 1990 p. 22). Em toda a entrevista perpassa a ideia (e ele di-lo directamente na p. 69) de que a força motriz da sua obra é o divertimento. Ora para a sociedade, o divertimento é algo que se pretende arredado da esfera do trabalho. O trabalho é fazer alguma coisa, é produzir. Divertir-se é *“fazer nada”*.

Mais à frente, quando Cabanne lhe pergunta *“como veio a escolher um objecto produzido em série, um ready-made, para fazer uma obra de arte”*, Marcel Duchamp responde: *“Note bem, eu não queria fazer uma obra de arte”*. (p. 61)

«(...) no fundo sinto-me muito bem sem ter produzido nada por muito tempo. Não atribuo ao artista uma espécie de função social em que ele se acha obrigado a fazer qualquer coisa, em que tenha um dever para o público. Tenho horror a todas essas considerações.» (CABANNE, et al., 1990 p. 124).

Duchamp não se limita portanto a criticar a arte retiniana ou a desvalorizar a arte enquanto ofício manual a favor da arte enquanto ideia: ele desmistifica e reposiciona o artista longe da criação, da necessidade ou obrigatoriedade de fazer. Mas se o artista não se definir pela criação (ainda que ela se situe apenas no campo das ideias), o que o define?

Parece que não temos ainda de nos preocupar com esta situação limite. Como temos visto, existem poucos conceitos tão abstractos como o nada, o que o torna algo muito difícil de atingir, de delimitar, de representar.



Marcel Duchamp

Fonte (1917)

Porcelana

Réplica

38 x 48 x 61 cm

Mesmo *fazer nada* é ironicamente difícil e o caso de Duchamp não é tão claro como parece, já que apesar do seu anúncio de abandono da pintura para se dedicar ao jogo de xadrez, vimos mais tarde a descobrir que ao longo de 20 anos ele trabalhara em segredo em “*Étand donnés: 1º. La chute d’eau, 2º. Le gaz d’éclairage*”...

A arte contemporânea está povoada de pintores que não pintam e escultores que não esculpem. A partir dos anos 60 ou 70, ver *a própria coisa* numa exposição de arte torna-se quase mais comum do que ver *a representação da coisa*: os Novos Realistas, por exemplo, apropriam-se directamente do real.

Veja-se o caso de César, artista francês que escolhia a dedo carros esmagados industrialmente para os expor como peças suas (ao contrário de Duchamp ele não procura os objectos que lhe eram indiferentes mas antes os mais expressivos).



César
Relief tôle (1961)
Assemblage de peças de automóvel

É também prática usual e aceite na arte contemporânea delegar o trabalho técnico e especializado, transferindo a concretização manual da obra para outra pessoa que não o artista e aproximando o modo de criação do artista ao de um arquitecto, que planeia a obra mas não a executa. Em 1974, o artista *povero* Alighiero Boetti escreve: “ Para mim, o mapa bordado não podia ser mais bonito. Eu não fiz nada naquele trabalho, não escolhi nada eu mesmo no sentido em que o mundo já tinha aquela forma, eu não o desenhei, as bandeiras são o que são, não as desenhei. Não criei nada. Quando a ideia fundamental, o conceito, emerge, não há necessidade de decidir mais nada” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1999 p. 237).

O não fazer pode ser mesmo a essência da própria criação: no início dos anos 70, o artista On Kawara³¹ começou a enviar diariamente telegramas para informar os seus destinatários que se encontrava “still alive”. Este processo rotineiro ganha sentido porque sabemos que haverá um dia em que NÃO enviará o telegrama. E é a inevitabilidade desse dia em que o artista “não faz” que dá sentido à obra.

O artista conceptual Lawrence Weiner, que na maior parte das vezes representa as suas obras apenas sob uma forma verbal, publicou em 1968 na Artnews uma “declaração de intenção”³² sobre o seu trabalho que deixa em aberto todas as possibilidades:

- 1) *“O artista pode realizar a obra”*
- 2) *“A obra pode ser realizada por qualquer outro”*
- 3) *“A obra não tem de ser necessariamente realizada”*³³

Paul Wood comenta que “ (...) Weiner aprofundou os limites de algumas hipóteses centrais a respeito da natureza de artistas e de obras de arte embora parecesse não fazer quase nada. Ali residia, senão a “arte”, pelo menos grande parte da atitude que a tornava interessante.” (WOOD, 2002 p. 37)

É importante que se note que mesmo este conjunto de intenções não corresponde verdadeiramente a um nada. Eles são já uma criação, da mesma maneira que os famosos “4 minutos e 33 segundos de silêncio” compostos por John Cage e servidos por um pianista dotado e vestido para um concerto mas que

³¹ On Kawara (Aichi, Japão 1933) As obras de On Kawara são sempre bastante programáticas e minimais. As suas famosas *Date Paintings* são pinturas de datas escritas a branco sobre fundos monocromáticos escuros. Iniciadas a 4 de Janeiro de 1966, cada pintura é realmente realizada na data representada. As obras são guardadas em caixas manufacturadas pelo artista e forradas com uma folha de jornal editado na data referida nas pinturas.

³² Esta declaração acompanha frequentemente os seus trabalhos posteriores

³³ No original: “the artist may construct the work / the work may be fabricated / the work need not be built”

permanece imóvel em frente ao seu piano correspondem já a qualquer coisa, seja à apologia da condição imaterial da música seja à intenção de não a produzir.

O *não-fazer* pode, portanto, surgir no mundo da arte sob as mais diversas aparências:

-a apropriação de um objecto já existente que o artista se limita a re-contextualizar, atribuindo-lhe um novo sentido. (ex: ready-made)

-a delegação da construção formal da peça (seja a técnicos especializados, ao público ou a uma figura cuja carga simbólica adicione novos sentidos à obra, ex: a mãe)

-a não necessidade de concretizar a peça (arte conceptual)

-abstinência criativa enquanto obra criativa

-o desfazer, em que o acto criativo toma a forma do seu avesso.

No campo do desfazer podemos inserir por exemplo as *cóleras* de Arman, compostas por pedaços de instrumentos musicais e peças de mobiliário violentamente destruído pelo artista, ou o desenho apagado de *De Kooning*, de Rauschenberg.

Admirador de De Kooning, então um artista já consagrado e respeitável, o jovem Rauschenberg aborda-o para lhe pedir um desenho para apagar e cria assim uma peça que é a própria negação da imagem, um iconoclasma.

Também Lawrence Weiner retira material em vez de o instalar em trabalhos como “*uma remoção de 36 por 36 polegadas de uma parede para a parede mestra de estuque*” (declaração 021, 1968) ” ou “*remoção de um quadrado de um tapete em uso*” (declaração 054, 1969).

O avesso da criação foi efectivamente um tema que apaixonou os artistas dos anos 60 e 70. Catherine Millet conta que “*Em 1971, Robert Morris instala na Tate Gallery de Londres construções feitas para serem pisadas, escaladas, etc. Em poucos dias, não se tendo os visitantes privado da experiência, a instalação ficou destruída e a exposição encerrada. Os responsáveis do museu reabriram-na, substituindo a parte destruída por outras obras do artista, provocando o descontentamento deste último. Mantida encerrada, a exposição teria tornado*

explícito o facto de que Morris assumia a destruição e a integrava na sua obra” (MILLET, 2000 p. 52).

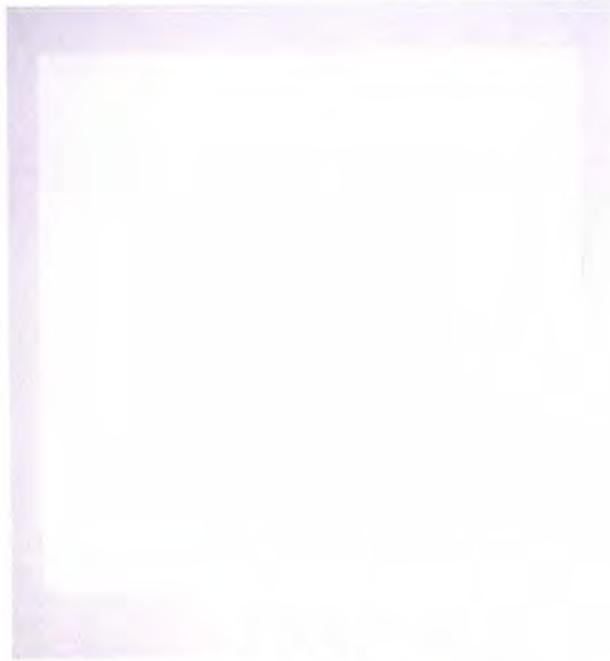


Robert Rauschenberg
Erased De Kooning Drawing (1953)
Desenho apagado sobre papel

Não há como fugir. Os artistas enquanto negam um gesto impõem outro. Criar pode ser não criar e o inverso também é verdade e após uma longa história de produção de imagens, a experiência da ausência faz todo o sentido: “Quando a ausência pode ser a forma mais rotunda de presença, deixar de fazer algo pode converter-se num gesto afirmativo. Inclusivamente, em determinadas ocasiões, já não se trata de subtrair, mas de não adicionar.” (ZABALBEASCOA, et al., 2001 p. 9).

Se na sua potência o acto de criação é sempre também um acto de não-criação ou de negação ou não da possibilidade de não-ser, o reconhecimento e

experienciação consciente desta potencialidade pelos artistas é um passo em frente na capacidade humana de viver aquilo que definimos como arte.



Tom Friedman

1,000 Hours of Staring (1992-97)

papel observado durante 1000 horas

82,5 x 82,5 cm

Objectos específicos e monocromia

Habitados a encarar a arte como veículo de expressão e comunicação, é natural que sejamos tomados por algum espanto quando Frank Stella afirma que a sua pintura “está baseada no facto de que está exposto somente o que pode ser visto. É realmente um objecto (...) O que se vê é o que está para ser visto”. (ZABALBEASCOA, et al., 2001 p. 27). Na mesma linha de pensamento, Donald Judd referia-se aos seus trabalhos como *objectos específicos* por não se referirem a nada para além de si próprios.

Mais tarde as obras de Judd, Carl Andre, Dan Flavin; Sol LeWitt e Robert Morris foram reunidas pela crítica sob o epíteto de minimalismo³⁴: uma corrente que nos habituámos a associar à redução extrema aos materiais industriais onde não é possível reconhecer a “mão” do artista. A obra relaciona-se com o espectador e o espaço que a rodeia e é apreendida de forma imediata, frustrando frequentemente o olhar do espectador que espera composições complexas e eloquentes jogos de pensamento. A este propósito, Donald Judd afirmou “Se a minha obra é reducionista é porque não contém os elementos que as pessoas pensam que deveriam estar presentes nela. Porém possui todos os elementos de que eu gosto” (ZABALBEASCOA, et al., 2001 p. 9).

O minimalismo corresponde a uma mudança de paradigma, e obriga-nos a adoptar novas formas de ver, já que os conceitos que anteriormente serviam para reconhecer uma obra de arte deixam de ser pertinentes e ninguém se senta a apreciar um objecto minimal, já que não há nada para ver através dele.

A noção de *Objectos específicos* de Judd torna-se a meu ver essencial para a compreensão do minimalismo: cada peça é apenas o que é, não há significado

³⁴ Antes da escolha do termo “*minimalismo*”, a arte destes artistas foi referenciada como “*estruturas primárias*”, “*objectos específicos*”, “*arte ABC*”, “*arte negativa*” e até “*arte niilista*”.

oculto para desvendar. A ideia é olhar para o objecto e não esperar ver algo através desse objecto: é o fim de qualquer visão transcendente da arte.

Claro que isso é facilmente interpretado por muitos como *nada*, mas esse nada que é aqui buscado pelos artistas para chegar ao resultado: como dizia Judd: “Nada de ilusões, nada de alusões” (ZABALBEASCOA, et al., 2001 p. 26)

Estes objectos específicos do minimalismo correspondem, num plano bidimensional, à monocromia, um caso especial dentro da pintura em que é retirada a força ao gesto, à figura, à representação e ao reconhecimento, conduzindo a uma hiper-representação da cor e da própria pintura.

É o que acontece muito claramente nos quadros de Robert Ryman³⁵, que recorreu ao branco para examinar a substância física da pintura. Reduzindo propositadamente o território do seu trabalho à cor branca e ao formato quadrado, ele consegue colocar em evidência aspectos visíveis que de outro modo passariam para segundo plano: os diferentes graus de branco, a pincelada mais ou menos translúcida, a textura das superfícies.

Embora Ryman não se identifique com os minimalistas e afirme que pinta de modo tradicional num *atelier* e sem delegar trabalho, ele encontra-se próximo da noção de objecto específico na medida em que não pretende aludir a nada para além da própria substância da pintura. Ele próprio afirma que as suas obras não podem ser vistas com a expectativa de uma ilusão: «pienso que muchas personas, al ver mi pintura, reaccionan igual que ante la pintura tradicional. Tienen la expectativa de ver algo, pero yo no estoy pintando una imagen ni una representación obvia, ni tampoco hago abstracción a partir de un objeto representativo, y esto puede confundir a la gente que está acostumbrada a mirar la pintura de una cierta manera. Por supuesto, si se mira la pintura como se fuera una representación, se puede decir: “ah, parece nieve”, o “ahí no hay nada”, o algo parecido.» (Montolio, et al., 1993)

Ao longo do séc. XX foram muitos os artistas que produziram quadros monocromos. Alguns de forma mais programática, outros como simples

³⁵ Robert Ryman (n. 1930, Nashville)

Em 1952 vai para Nova Iorque para se tornar músico de jazz, mas entre 1953 e 1961 trabalhou como vigilante no MoMa, onde se começou a interessar pela arte e onde aprendeu directamente da observação das obras de artistas como Picasso, Matisse ou Rothko.

experiência, uns por crenças espirituais, outros guiados pelo desejo de reduzir a pintura aos seus elementos mais básicos.

Como explicar a reincidência destes pintores numa pintura que aparentemente é esvaziada de tudo? Como se justifica que artistas como Ad Reinhardt tenham dedicado toda a sua carreira à produção de quadros em que é negada toda a representação?



Robert Ryman
Archive (1980)
óleo sobre aço
34.1×30.2 cm

Em 1905 os *fauves*³⁶ apostam já na mensagem significativa da cor, usando-a impulsivamente e independentemente da cor do modelo, mas é a partir de Kandinsky (cerca de 1910) e com o advento da abstracção que se perdem os referentes do mundo real e a pintura tende a dirigir-se para uma imaterialidade: a cor reflecte as emoções humanas, tem um sentido espiritual.

No início do séc. XX a caminhada da pintura rumo à depuração sofre um sobressalto com “quadrado negro”³⁷ de Malévitch³⁸. Nunca ninguém tinha ousado uma redução tão radical de uma pintura aos seus mais básicos elementos. Como H. W. Janson observa na sua famosa história da arte, aquele quadrado preto “representa o eclipse do sol da pintura ocidental e de tudo o que nela se baseava” (JANSON, 1992 p. 688). O quadrado preto de Malévitch chama a atenção para a pintura de uma forma mais eficaz do que qualquer quadro até ali: podemos não ser levados a contemplá-lo, mas por outro lado nada nos distraí e damos por nós a pensar que pintura é aquela e o que significa no meio de todas as outras pinturas. É um quadro que nos leva a pensar no seu exterior e não naquilo que representa.

Três anos depois, no enalço de um “estado supremo da pintura”, o pintor pinta a sua obra mais radical: “suprematismo: branco sobre branco”, em que o constate mínimo entre forma e fundo é dado somente pelo sentido da pincelada. Esta pode ser considerada a primeira obra verdadeiramente monocromática

Em 1955, o pintor Yves Klein estabelece-se em Paris e faz a sua entrada na cena artística com um monocromo: “Expressão do Universo de Cor Laranja”. No entanto a obra é rejeitada no Salon des Réalités Nouvelles com o argumento de que uma cor não basta para construir uma pintura. Como veremos, Klein não se deixa intimidar com esta crítica e constrói durante toda a sua curta vida um império em torno da monocromia, do vazio e da imaterialidade. Todavia, o argumento da comissão do salão leva-nos a pensar: “quais os elementos mínimos

³⁶ Os Fauves estavam ainda presos à representação, mas muitas vezes a forma parece ser só um pretexto para devaneios cromáticos, um recipiente para a cor.

³⁷ Na realidade não se trata de um quadrado mas de um rectângulo. A pintura em causa é também conhecida por “quadrilátero negro centrado num fundo branco”

³⁸ Kazimir Malévitch (1878-1935)

que têm de existir para que se possa reconhecer estar em frente a uma pintura?” ou até “o que esperamos de uma pintura?”

Uma pintura em que uma só cor cobre uniformemente a tela causa naturalmente alguma estranheza ou polémica.

Talvez porque no fundo, o que se espera de uma pintura não seja apenas uma “pintura” mas uma narrativa, por simples que seja. Um diálogo entre cores, pelo menos. De que nos pode falar uma tela em branco, ou azul, ou amarelo senão das diversas tonalidades do *nada*?

Alexander Rodchenko diz sobre as suas pinturas monocromáticas de 1921:

*“Eu tinha levado a pintura à sua conclusão lógica e exposto 3 telas: vermelha, azul e amarela. Afirmei que tudo tinha terminado. As cores fundamentais. Cada tela é uma tela e já não deve aí existir qualquer representação.”*³⁹

Como é óbvio, Rodchenko não estava a matar a pintura, mas quanto muito a destruir a representação na pintura, deixando no entanto permanecer as cores primárias auto-representadas. A pintura vira-se para si mesma, para os seus constituintes básicos e nega qualquer representação exterior.

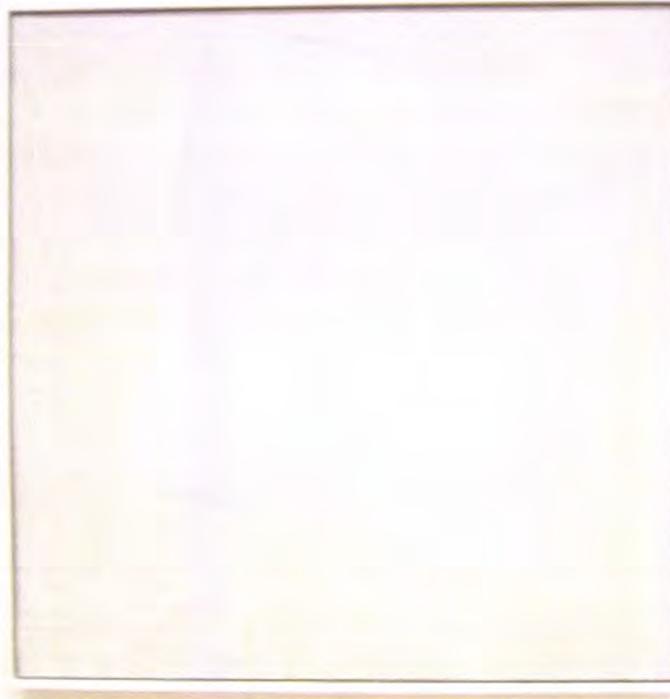
Encontramos esta tendência iconoclasta também na pintura de Clyfford Still⁴⁰, um dos nomes cimeiros do expressionismo abstracto americano, separado de Rodchenko por milhares de quilómetros e algumas dezenas de anos. A monocromia que encontramos nos quadros de Clifford resulta naturalmente da sua recusa da representação do mundo exterior e de um esforço constante em projectar a sua obra num espaço autónomo, fora de um tempo histórico e de envolvimento social e real. Sobre esta determinação, diz Clyfford:

“Não me interessa ilustrar o meu tempo. O “tempo” de uma pessoa é algo que a limita e não algo que verdadeiramente a liberte. A nossa época é uma época de ciência, de mecanismos, de poder e de morte. Não vejo como possa ter

³⁹ Depois de Rodchenko, muitos outros pintores foram declarando uns atrás dos outros a morte da arte e da pintura. Paradoxalmente, cada artista quer ser o primeiro a inventar um processo, uma linguagem, mas simultaneamente quer “partir a forma” e ser o último a fazer algo a que possa ser chamado “arte” ou “pintura”. Este é um tema que gostava de desenvolver num próximo trabalho.

⁴⁰ Clifford Still (1904-1980)

algum sentido acrescentar a cortesia de uma homenagem gráfica” (Jorge, 1995, p. 324)



Kazimir Malevich
Suprematist Composition: White on White (1918)
Oil on canvas
31 1/4 x 31 1/4"

Para tornar as suas obras menos referenciáveis e aumentar o seu isolamento face ao mundo, Clifford não lhes dava títulos e procurava dissociar a cor de referências e associações convencionais.

Esta exploração de uma linguagem cromática livre da submissão ao representado, tão característica do expressionismo abstracto, fora já explorada a outro nível pelos fauves, e resulta num realce da mensagem da cor, que será tanto mais forte e pura quanto menos sofrer as distrações do reconhecimento da imagem. Quando a tela é pintada de uma cor única, não há diálogo entre as cores. A cor usada pode significar-se a si mesma (como aconteceu nos monocromos de

Rodchenko, que pretendia reduzir a cor à sua natureza mais básica) ou remeter para um sentimento despertado pela própria cor, como acontece com o I.K.B.

(International-Klein-Blue) de Yves Klein⁴¹, o azul ultramarino que ele patenteou e escolheu pela sua imaterialidade, profundidade e sentido intangível

Quando Yves Klein realizou em Milão uma exposição composta por 11 telas azuis⁴² todas rigorosamente semelhantes em tom, valor, proporções e dimensões mas de preços diferentes, a desorientação do público foi total. No entanto, atendendo ao seu percurso e biografia, não devemos partir do princípio que o gesto de Klein é niilista ou simplesmente provocante: ele preocupava-se em fixar nas telas “o indefinível, esse momento poético do inefável” e as suas obras têm afinal motivações místicas: Yves foi praticante profissional de judo entre 1947 e 1948 (chegando mesmo a escrever um livro sobre a prática desta arte marcial) e estudante empenhado da filosofia zen e budista. A partir de meados dos anos 50, o artista toma contacto com a filosofia Rosa-Cruz, que marcará para sempre a sua vida e obra.

O livro “a cosmogonia rosa-cruz” de Max Heindel “*professa o fim da era fisico-material, da forma e do espírito prisioneiro do corpo e a instauração da era do espaço e do espírito puro, na qual não há fronteiras nem limites, e na qual a vida assume uma dimensão imaterial entendida como vazio puramente energético*” (GIANNETTI, 1994).

Através das suas cores puras, Klein busca uma ausência total, a essência do gesto purificante de pintar liberto ao máximo da materialidade ou da justificação:

“Eu pinto o momento pictural, que nasce dum estado de iluminação, impregnado na própria vida; sentir a alma sem a explicar, sem vocabulário, e representar esta sensação...é, segundo creio, o que me tem conduzido à monocromia” (GONÇALVES, 1991)

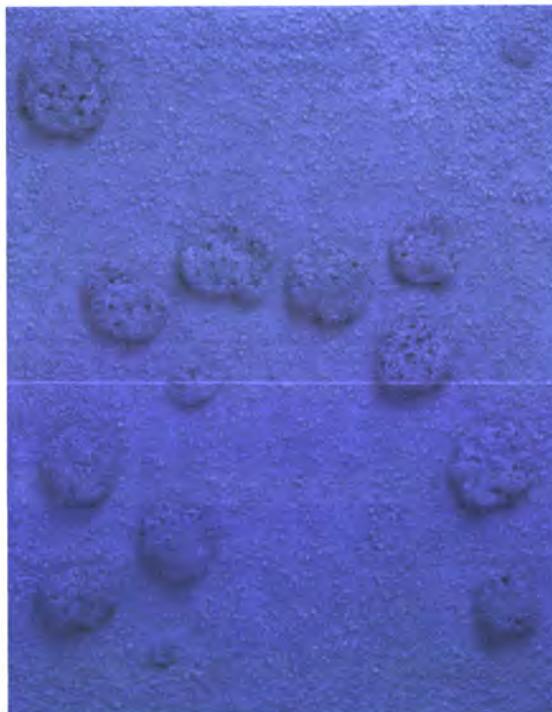
⁴¹ Yves Klein (n. 1928, Nice – m. 1962, Paris)

⁴² As pinturas monocromas de Yves Klein existem também em amarelo (ouro) e rosa, sendo que cada cor tem o seu significado simbólico.

A monocromia de Yves Klein estende-se a algo tanto ou mais imaterial do que a cor: o som. Em 1948/49, Yves escreve a sua sinfonia “Monoton-Silence”, que segundo o próprio resume os seus projectos de vida. A obra é constituída por um único acorde tocado durante aproximadamente 40 minutos, seguidos por um período de silêncio. Cláudia Giannetti diz que o resultado é “un único sonido que penetra en el espacio, crea una atmósfera y permanece presente en forma de silencio” (GIANNETTI, 1994 p. 54).

Apostado a libertar-se da tirania da matéria, Klein faz de toda a sua obra uma proposta artístico-filosófica da imaterialidade.

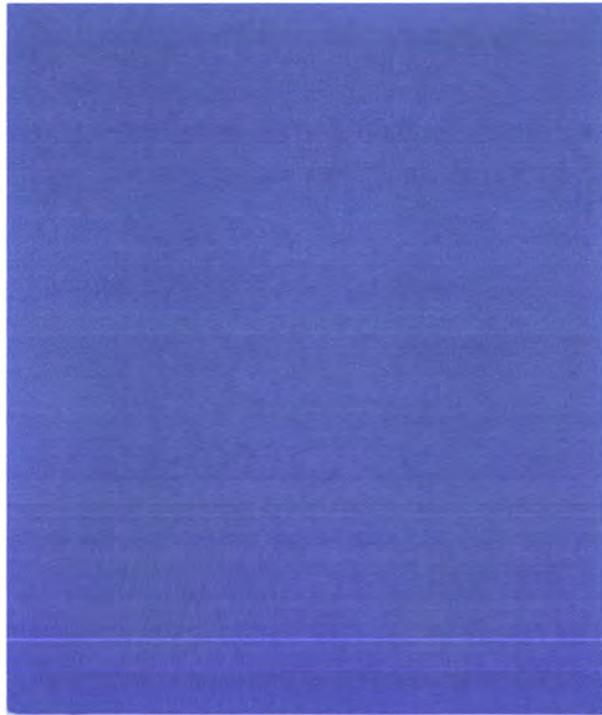
Para Klein, pintores como Mondrian e Malévitch são “poetas prisioneiros do academismo”, e as suas obras são “naturezas mortas” na medida em que apesar da economia formal e cromática mantêm intacta a obsessão pela forma e pelo visível. Segundo Klein, Malévitch tinha o infinito diante de si, mas ele (Klein) encontra-se no próprio infinito: algo que não se pode representar, algo que simplesmente É.



Yves Klein

Relief éponge bleu sans titre/RE 39 (1960)

Este “ser-se simplesmente” é também a motivação de Ad Reinhardt⁴³. Ele próprio confirma as suas “Ultimate Black Painting” (pinturas pretas fundamentais) como “uma pintura que é apenas uma pintura preta e nada mais”. Seja como for, Reinhardt passa 12 anos ocupado com os seus quadrados pretos todos com as mesmas dimensões, que são na verdade pinturas de paleta muito escura estruturadas sobre uma cruz grega com contrastes mínimos (quase imperceptíveis) de luminosidade.



Yves Klein
IKB 79 (1959)

Ad Reinhardt cria por negação, e isso é bem visível nas suas “12 regras para uma nova academia” em que ele estabelece uma série de regras sobre o que a

⁴³ Ad Reinhardt (1913-1967)

pintura não deve ser⁴⁴ e das quais fica a sobrar muito pouco para o que a pintura deve ser:

“No lines or imaginings, no shapes or composings or representings, no visions or sensations or impulses, no symbols or signs or impastos, no decoratings or colorings or picturings, no pleasures or pains, no accidents or ready-mades, no things, no ideas, no relations, no attributes, no qualities-nothing that is not the essence.” (SCHAFFNER, 2004 p. 21).

O que sobrar depois de retirarmos tudo isto será a essência da pintura. Parece pois que segundo Ad Reinhardt a comissão que rejeitou o monocromo laranja de Yves Klein estava redondamente enganada: uma pintura faz-se de quase nada.

Mas o que acontecerá se retirarmos à pintura a tinta? Foi o que fez Piero Manzoni⁴⁵, que começa em 1957 a criar pinturas que se pretendem alheias ao próprio fenómeno pictórico: os “*Achrome*”. Poderemos dizer que se tratam no fundo de objectos brancos, mas a preocupação de Manzoni é que estas superfícies, estes objectos, sejam brancos “em si” e não objectos pintados. Para realizar os seus *achromes*, Manzoni usa algodão hidrófilo, esferovite, fibra de vidro ou telas embebidas em gesso ou cola e caulino. Note-se que a tela não é pintada, mas embebida em matéria, geralmente cola branca e caulino, uma argila branca que se emprega no fabrico de cerâmica.

O *achrome*, um “incolor”, é uma entidade elementar que não procura ter referências exteriores, ele impõe-se como signo auto-significante: “*O meu objetivo é criar uma superfície inteiramente branca (totalmente incolor, neutra) que não mais se refere de modo algum a um fenómeno ou a um elemento pictórico estranho à natureza da superfície*”.

⁴⁴ Estas 12 linhas recordam-me a descrição inicial do romance “*Almas mortas*” de Gogol, na qual ele descreve um personagem dizendo apenas o que ele não é.

⁴⁵ Piero Manzoni (n. 1933, Soncino, Itália – m. 1963, Milão)

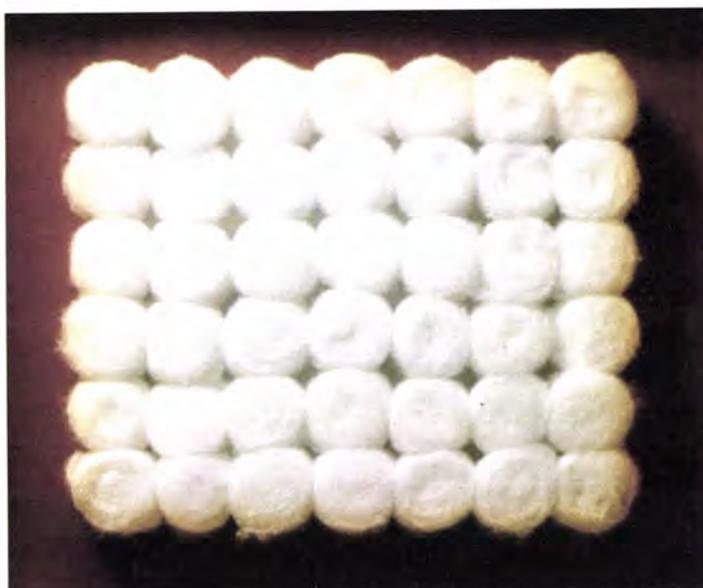
Proveniente de uma família aristocrática italiana, Piero Manzoni ficou fortemente impressionado com a arte de Yves Klein, que o influenciou muito directamente.

O seu percurso baseou-se na contradição profunda do sistema artístico vigente, e em 1957 publicou o manifesto “*Contre le style*”.

Morreu prematuramente, no seu *atelier*, vitimado por um enfarte.

Já anos antes (1951), no outro lado do Atlântico Robert Rauschenberg⁴⁶ criara as suas White Paintings, em que a única coisa que se vê são as sombras projectadas dos observadores ao aproximarem-se das obras.

Numa altura em que o expressionismo abstracto traçava a sua curva ascendente na cena artística Nova-Iorquina, o escândalo não se fez esperar: ali não havia nem gesto, nem narrativa nem qualquer referência externa. As telas apareciam como módulos muito básicos e foram inspiração para o minimalismo, mas também para o compositor John Cage, que criou a obra musical 4'33''⁴⁷.



Piero Manzoni
Achrome (1961)
Algodão sobre cartão
22 x 26 cm

Mais tarde fez uma serie de pinturas negras, aplicando tinta preta sobre uma superfície de jornais rasgados.

⁴⁶ Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas ,1925- 2008)

⁴⁷ Trata-se de uma obra musical para piano em que o pianista se limita a ficar em silêncio durante 4 minutos e 33 segundos.

As telas negras que Ad Reinhardt pintou na década de 60 não são absolutamente monocromáticas, mas para o percebermos temos de as observar prolongadamente.

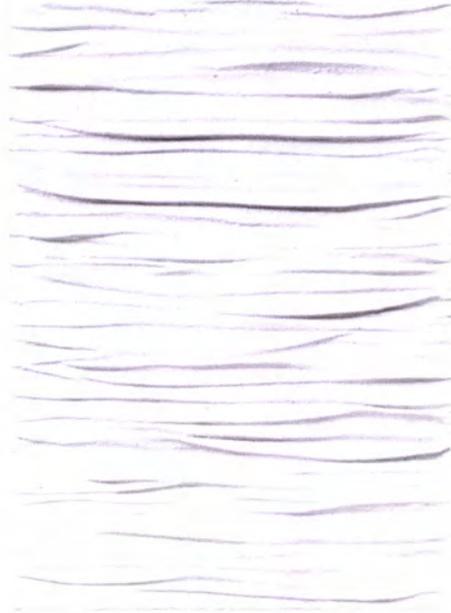
Ad Reinhardt dizia que fazia muito simplesmente o último quadro que alguém pode fazer (e fê-lo muitas vezes...), mas na verdade sempre que nos deparamos com uma pintura monocromática ela parece-nos a mais completa redução ao zero.

Dispondo-as lado a lado temos sobre elas uma visão diferente: notamos que a monocromia tem significados que variam de autor para autor e que afinal o zero não é algo assim tão fácil de atingir. A monocromia é apenas um caminho e é um caminho cheio de encruzilhadas: o que é mais “vazio”: as telas negras e negativistas de Ad Reinhardt, o azul imaterial e infinito de Yves Klein, ou as pinturas brancas de Rauschenberg?

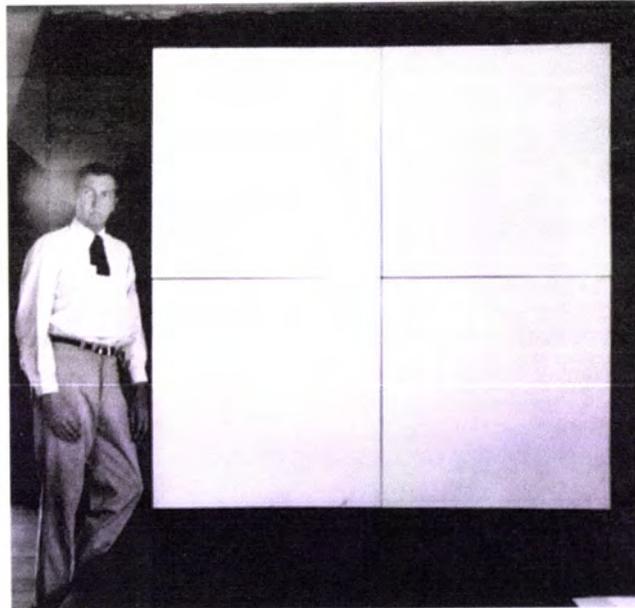
É espantoso como até esta pintura tão despojada dos seus meios expressivos pode falar tantas linguas diferentes. Encontramos no entanto nestes trabalhos uma linha coerente: a pintura pensando-se a si mesma, procurando a sua identidade na mais pura essência, a pintura tema de si própria.

Uma cor não chegará para representar o mundo exterior, mas não deixará de fazer uma pintura.⁴⁸

⁴⁸ Foram muitíssimos os pintores que recorreram à monocromia mas que tive de deixar de fora deste trabalho, entre eles o português Fernando Calhau, Rothko (que no fim da vida realizou uma série de pinturas negras), Arnulf Rainer e as suas “Übermalungen”



Piero Manzoni
Achrome (1958-59)



Robert Rauschenberg
White Painting (1951)
Tinta plástica sobre tela, quatro painéis
72x72 cm
Colecção do legado do artista

A arte na ausência da obra de arte

Vimos que nos casos do minimalismo e da monocromia a relação da obra com o nada se manifesta essencialmente de duas formas: pela recusa de um referente exterior e por uma não-sofisticação objectual levada ao limite. No entanto, comparado com a imaterialidade da arte conceptual dos anos 60, até o minimalismo pode ser encarado como um retorno à forma e ao espaço.

O termo “arte conceptual” parece ter sido usado pela primeira vez em 1967, no texto “Parágrafos acerca da Arte Conceptual” que Sol LeWitt (na realidade, um minimalista) publicou na ArtForum e onde se podia ler que “*na arte conceptual a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando o artista utiliza uma forma conceptual em arte, tal significa que todo o planeamento e decisões se processam antecipadamente e que a execução é uma mera concretização*” (apud Wood, 2002, p. 38).

A teórica e historiadora norte-americana Lucy Lippard criou a expressão *desmaterialização da arte* como sinónimo de arte conceptual: “entendo *arte conceptual* como uma manifestação na qual a ideia é o centro supremo e a forma material é secundária, efémera, barata, despreziosa e/ou desmaterializada”. Para Lippard, a desmaterialização da arte é a tendência comum da vanguarda conceptual e opunha-se às categorias artísticas tradicionais, aos lugares oficiais da arte e sobretudo à condição da arte como produto de mercado, vinculando a produção conceptual à contracultura ideológica dos anos 60⁴⁹.

Ao longo dos anos 60 dá-se efectivamente uma desmaterialização da obra de arte, ao ponto de as características estéticas e formais (problemas de superfície, efeitos, aparência) se tornarem completamente irrelevantes.

⁴⁹ Hoje em dia mesmo a arte desmaterializada foi apropriada pelo sistema económico. Numa época em que os bens de consumo imateriais se vulgarizaram de muitas formas (espaços virtuais, cartões de felicitações e ramos de flores virtuais enviados pela internet, vendas de terrenos na Second Life), ser imaterial já não significa de forma nenhuma estar fora das leis do mercado.

Em 1969, o artista americano Douglas Huebler⁵⁰ escreveu uma frase que influenciou os seus companheiros, assim como muitos artistas de gerações posteriores: *“o mundo está cheio de objectos mais ou menos interessantes, não tenciono acrescentar mais nenhum. Prefiro, simplesmente, declarar a existência de coisas em termos de tempo e espaço.”*apud (MARZONA, 2007 p. 17)

Um ano antes, Huebler abandonara as pinturas e esculturas minimalistas e começou a organizar o seu trabalho segundo três axiomas: *duração* (relativo ao tempo da peça), *localização* (espaço da peça) e variáveis. As suas obras passam a tomar a forma de cartas, diagramas, anotações e colagens fotográficas, acompanhadas de textos escritos à máquina com um tom científico e burocrático mas dotadas de poesia e humor. Só através desta documentação o espectador tem acesso à obra.

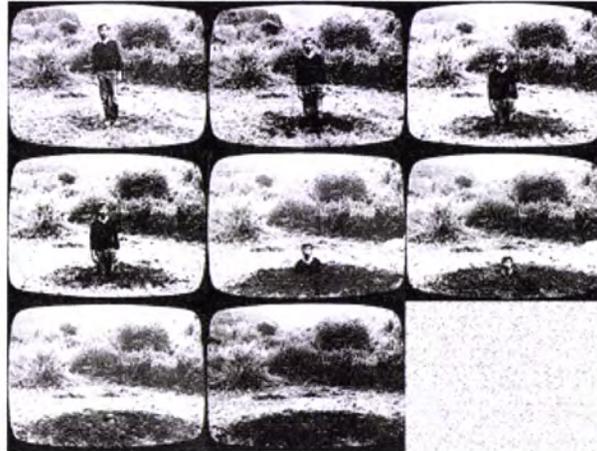
Embora a arte conceptual represente por si só um “desaparecimento” na medida em que valoriza a ideia relegando a imagem para segundo plano, a própria natureza das “ideias” que ela acolhe aproximam-na do nada: noções como invisibilidade⁵¹, desaparecimento, imaterialidade são temas caros a estes artistas, muitas vezes abordados como forma de reflexão sobre a natureza da arte e dos artistas.

O grupo Art & Language, por exemplo, designou o volume de ar de uma galeria climatizada como trabalho artístico, não com o objectivo de provocar qualquer sensibilidade mas para testemunhar (como Duchamp fizera com o ready-mades) que a arte se define mais pelo contexto cultural e conceitual do que pelas características visuais. Como este grupo de artistas declarou num ensaio de 1968: *“things are noticed and attended to not in virtue of some “naturally” obvious assertiveness but in respect of culturally, instrumentally, and materially conditioned discursive activity.”*

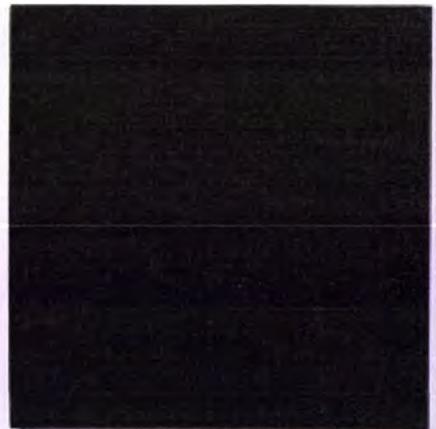
⁵⁰ Douglas Huebler (n. 1924, Ann Arbor - 1997)

⁵¹ Muito explorada por Robert Barry, como vimos no início deste trabalho

Em 1969, Keith Arnatt cria *Self-Burial* (auto funeral) e escreve: “a referência contínua ao desaparecimento do objecto de arte sugeriu-me o desaparecimento eventual do próprio artista. A sequência fotográfica pode ser encarada como uma metáfora para esta idealizada condição eminente”. (apud. Wood, 2002, p. 37)



Keith Arnatt
Auto-funeral (1968)



The content of this painting
is invisible; the character
and dimension of the content
are to be kept permanently
secret, known only to the
artist.

Mel Ramsden,
Secret Painting, 1967-8
Liquitex sobre tela (122x122)
Fotografia a preto e branco (91x122)
coleção de Bruno Bischofberger, Zurique

“Secret Paining” (quadro secreto) de Mel Ramsden, é uma obra composta por duas partes: uma pintura totalmente negra e um texto onde se podia ler: “O conteúdo desta tela é invisível; o carácter e as dimensões do conteúdo destinam-se a ser mantidos em sigilo, sendo apenas conhecidos pelo artista.”

Esta impossibilidade de apreensão total da obra de arte foi também abordada por Weiner, que na exposição *When Attitudes become forms*⁵², mostrou um trabalho em que apenas deixou escrito junto ao seu nome e ano: *Algo está perto no espaço e no tempo, mas ainda não é conhecido por mim.*



Joseph Kosuth

Arts as idea as idea / Nothing (1967)

⁵² Trata-se de uma exposição que decorreu em Londres, em 1968 que marcou a arte conceptual.

A partir de 1966, Joseph Kosuth⁵³ trabalha numa longa série de trabalhos a que chamou *Titled (art as Idea as Idea)* e que consistia na ampliação de definições de dicionário sobre papel fotográfico através do processo negativo, transformando definições de conceitos abstractos (incluindo *Arte*) em arte. Mais tarde, para destacar ainda mais a sua obra de qualquer interpretação pictórica, passou a apresentar estes trabalhos apenas pela publicação de anúncios em revistas.

Não podemos deixar de referir as “*zones de sensibilité picturale immatérielle*”, de Yves Klein, que consistiam em títulos de propriedade de determinada quantidade de vazio que o artista vendia a troco de ouro. Uma parte do ouro era cerimoniosamente lançada ao Sena.

Se em todos estes trabalhos ainda é possível encontrar algo tangível (um documento comprovativo, uma imagem ou um registo), o artista Ian Wilson desenvolve entre 1968 e 1980 uma prática artística que rejeitava qualquer forma de materialização: a arte falada. Em comunicações maioritariamente privadas que decorriam em encontros com os seus companheiros, baseia-se em palavras e conceitos como “tempo”, “comunicação oral” para elaborar um discurso. Durante a década de 70 apresentou a sua ideia de comunicação oral no contexto de exposições. No catálogo da exposição “*Arte conceptual e Aspectos conceptuais*” no Centro Cultural de Nova Iorque (1970) declarou: “*Eu apresento a comunicação oral como um objecto, toda a arte é informação e comunicação. Escolhi falar em vez de esculpir. Libertei a arte de um local específico. É possível para todos. Oponho-me diametralmente ao objecto precioso. A minha arte não é visual mas visualizada*” Ian Wilson, apud (MARZONA, 2007).

Wilson nunca permitiu gravar as suas “discussões”: elas são absolutamente efémeras, e a única coisa que as documenta são certificados realizados pelo artista onde são anotados o local e a data das acções em questão e que podem ser adquiridos por museus ou coleccionadores.

⁵³ Joseph Kosuth (n. 1945, Toledo, EUA)

Kosuth afirmou que a arte substitui a filosofia. Apesar do exagero da afirmação, há que admitir que os limites se tornam ténues quando a matéria da arte passam a ser as palavras, as ideias e os conceitos.

O Banal: o tudo e o nada

É célebre o episódio que conta que quando alguém perguntou a Andy Warhol⁵⁴ porque pintava latas de sopa de tomate ele respondeu que queria pintar o nada, e foi nas latas de sopa Campbell que encontrou a essência desse nada.



Andy Warhol
Campbell's Soup Cans (1962)
Tinta sintética sobre tela
32 peças, cada uma 50,8x40,6 cm

É interessante observar esta outra abordagem do nada pela arte, que não se expressa pela forma ou pela atitude mas pela representação de produtos que de tão omnipresentes no quotidiano deixam de ter presença, tornando-se como que invisíveis.

Nesse sentido, a Pop Arte está tão próxima do nada como do tudo. Se por um lado podemos admitir que os produtos de consumo que obcecavam Warhol eram banais nada, eles eram também acessíveis a toda gente, estavam por todo o lado e como se não bastasse a banalidade dos modelos, Warhol multiplicava-os ao

⁵⁴ Andy Warhol (1928-1987)

longo de séries intermináveis de serigrafias, acumulando os objectos tal como os vemos nas prateleiras dos supermercados e arrasando o que nos anos 60 ainda restasse do conceito de objecto único e de “toque inimitável do artista”. Aliás, Warhol não tinha qualquer problema em assumir que os seus assistentes eram tão bons como ele a fazer as serigrafias.



Arman

Le plein 1960

Instalação na galeria Iris Clert, Paris

Vamos encontrar este *tudo* também em “Le Plein”, a famosa instalação em que o artista francês Arman enche de lixo a galeria Iris Clert, a mesma que o seu amigo Yves Klein esvaziara dois anos antes. Arman pertencia ao grupo Neo-Realista, o equivalente francês da Pop Art, formado em Outubro de 1960 em torno do crítico Pierre Restany e caracterizado por uma apropriação da “realidade objectiva” e pela manipulação ou transformação dos objectos das formas mais inesperadas, revelando novas dimensões estéticas ou realçando o seu potencial emocional.

Em relação à Pop Arte impõe-se a reflexão: estamos perante uma inocente celebração da vida moderna ou uma calculada forma de trazer o moderno, o banal e o descartável à arte, alterando-lhe o sistema de valores?

A Pop Arte comunica com o público usando a linguagem própria desse público. Tal como os dadaístas sonhavam, a arte aproxima-se da vida, mas a vida toma a forma da banda desenhada, da publicidade, dos ícones da televisão e do cinema. O objectivo de comunicar com um público alargado de cultura média foi efectivamente conseguido. Exemplos disto são Andy Warhol (que se tornou ele próprio um ícone) e Peter Blake, artista pop inglês e autor da celeberrima capa de um álbum dos Beatles: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

De todos os artistas pop foi talvez Peter Blake⁵⁵ quem mais se aproximou da estética das pequenas coisas, já que ao invés de se centrar nas complexas imagens das marcas multinacionais e de se tornar ele próprio um ícone glamoroso (como sucedeu com Warhol) situa-se ao lado do consumidor que se fascina com essas imagens. Enquanto Warhol parece ser de uma só vez o marketing e a linha de montagem de objectos de arte (e não foi certamente por acaso que chamou “fábrica” ao seu gigantesco estúdio), quando Blake recorre aos objectos gráficos que alimentam a cultura popular, fá-lo com um prazer de coleccionador, olhando-os com uma certa ternura e explorando o seu vocabulário. Blake é ele próprio um coleccionador de efémera e memorabilia e apropria-se das memórias que são familiares a todos e conjugando-as de forma inesperada, dando-lhes uma nova vida.

No final dos anos 50 e início de 60, Blake cria uma série de painéis inspirados nos santuários em que os adolescentes transformam as portas dos seus quartos: há uma porta devotada aos Beatles, outra aos Beach Boys e em “*Girlie Door*” podemos ver imagens de Sophia Loren ou de Marilyn Monroe, provenientes da colecção de *pin-ups* do artista.

⁵⁵ Peter Blake (n. Dartford, Kent, 1932)

Expõe desde 1954. Em 1981 foi eleito membro da Royal Academy e armado cavaleiro em 2002

The Love Wall (O Mural do Amor, 1961), que pode ser apreciado no Centro de Arte da Fundação Gulbenkian, é composto por um painel base em madeira, sobre o qual Blake colou uma espécie de colecção de imagens favoritas (uma reprodução de uma pintura de Millais, postais e recortes de revistas), criando a montra de uma loja em que o amor pudesse ser encontrado. Em *No. 1 Museum of the Colour White* faz uma assemblagem de pequenos objectos que tem em comum o facto de ser brancos.

Na vasta obra de Peter Blake sobressaem também as pinturas, onde junta ícones populares a referências aos seus artistas de eleição (Duchamp, Courbet, Kurt Schwitters, entre outros), mas é nas suas assemblagens que sobressaem os pontos em comum com os artistas das pequenas coisas: uma atenção ao que o rodeia, o coleccionismo e a utilização de processos e objectos familiares ou que de alguma forma o fascinam como matéria-prima.



Peter Blake

Girly Door (pormenor), 1959

Pintura, colagem e objectos sobre painel



Peter Blake

No.1 Museum of the Color White (1995)

Assemblage

83.2 x 62.9 cm

PARTE 2:

Reflexão sobre uma arte das pequenas coisas

As pequenas coisas

Este estudo tem até agora incidido sobre a “arte do nada”, que como vimos não se refere a um esvaziamento total de conteúdo ou sentido mas antes a um nada reflexivo da perscrutação de limites, significados e possibilidades do campo artístico, tanto a nível formal como conceptual.

Mas que caminho fará sentido após esta arte tomada de assalto pelo nada? Hans Richter, referindo-se ao movimento *dadá*, prevê que a herdeira da consciência do nada será uma arte virada para a vida e o quotidiano:

“A arte foi pensada até ao fim; dissolve-se no nada. O nihil é tudo quanto nos resta. Em vez da ilusão, eliminada pela lógica, apareceu o vazio absoluto sem pretensões morais ou éticas. Vivemos a declaração do zero, sem cinismo nem desgosto...E temos de a seguir para redescobrir a alegria. De facto, agora, encontrar uma simples pedra torna-se uma aventura. Descobrir um mecanismo de relojoaria, uma linda perna, um insecto, ou explorar um recanto do seu próprio quarto, tudo isto pode mobilizar sensações puras e directas. Adaptando assim a arte à vida e às experiências quotidianas, a arte deixa de ser uma emoção séria e importante ou uma tragédia sentimental para se declarar no divertimento ou no insólito.” Hans Richter, Apud (PERNES, 1972)

A proposta de Hans Richter manifesta uma surpreendente aproximação àquilo a que chamaremos a arte das pequenas coisas: um conjunto de abordagens artísticas que apesar de heterogéneo mantém relações de proximidade entre si de acordo com uma série de características, entre as quais:

-O facto de parecerem pouco adequados a uma “grande arte” por se basearem em conceitos, gestos e materiais quotidianos ou banais (por vezes estranhamente próximos de campos culturais menos valorizados como o “artesanato” ou o “jogo”) ou por não fazerem uma valorização heróica ou romântica do acto artístico.

- a exploração de uma estética do frágil, do simples ou do efêmero
- uma relação próxima entre a arte e o cotidiano do artista
- a preponderância do modo presentativo (herança do dadaísmo e do modernismo), sobre o representativo, mas sob a forma de uma “apresentação manipulada” ou transformada pelo artista.
- a valorização do “fazer” na criação.

A relação do artista com o mundo envolvente

Em 1972, Szeemann organizou as “*Mitologias Individuais*” para a Documenta5, onde entre outros artistas estava representado o então jovem Christian Boltanski⁵⁶ que se entregava a ocupações que à primeira vista pareciam insignificantes e de carácter privado: fabricação de rolos de trapos, esculturas de açúcar, colecções de relíquias da história pessoal e familiar. Como Catherine Millet comenta, “*um pequeno objecto enfaixado não constitui, à primeira vista, uma obra de arte para todos. No entanto, alguns podem deixar-se comover, ao recordar-se das suas próprias brincadeiras de criança, ou ao reconhecer a dedicação com que, à mesa, amassam o miolo de pão*” (MILLET, 2000 p. 67)

Este poder de apelar à capacidade de ver através da criança que temos dentro de nós é uma das grandes buscas da *arte das pequenas coisas*. Aqui o que importa não é o ostensivo ou o eloquente, mas uma importância da insignificância, do simples, do efémero, do momentâneo.

O olhar do artista centra-se naquilo que embora estando perto passa muitas vezes despercebido e talvez por isso estes criadores pareçam mover-se num mundo pequeno, por vezes circunscrito ao *atelier*, à casa, aos itinerários quotidianos na cidade que habitam. Na verdade, estes pequenos espaços são suficientemente grandes para todo o tipo de explorações, já que o mais ínfimo objecto pode despertar interesse criativo: é o que sucede por exemplo com Tom Friedman, que tem usado nas suas obras de arte matérias como papel higiénico, esparguete, palitos, pêlos corporais, aspirina, fita-cola ou pastilha elástica.

Nico Israel, numa crítica ao trabalho de Friedman faz uma leitura perspicaz daquilo que distingue estes artistas dos seus antecessores: um traço pessoal ou autobiográfico:

⁵⁶ Christian Boltanski (n. 1944, Paris)

“Friedman belongs to a generation of American artists drawn to the phenomenology of Minimalism who infuse their work with a trace of the personal or quasi autobiographical. This exhibition convincingly revealed that Friedman’s elegantly spare visual vocabulary has long been counterbalanced by the dual pressures of a colorful, commodity-savvy Pop sensibility and a witty Conceptualism premised on the belief that less is a bore.” (ISRAEL, 2002)

Este traço pessoal vai elevar o sentido de humanidade da obra: se desde o modernismo a arte se pensa a si mesma e é o centro das suas atenções, a arte das pequenas coisas não analisa, exprime-se simplesmente: o impulso volta a ser o da expressão. E o que exprime? As impressões do mundo que rodeia o autor. Não no sentido óptico do impressionismo, mas dando atenção a todos os sentidos. O artista vive, é atento, retém as impressões do mundo, interpreta-as e responde ao impulso de as manifestar.

Isto é evidente na obra de Gabriel Orozco⁵⁷, um artista mexicano sem *atelier* fixo e cujas obras são o reflexo de deambulações pelos mais variados locais. O artista é neste caso um caminhante que se passeia pela cidade e vai intervindo no que encontra. Segundo Orozco, este processo de trabalho nasceu enquanto estudava em Madrid e vivia num estúdio muito pequeno e frio:

“No meu caminho desde Atocha até ao Circulo de Belas-Artes, fazia muitas coisas. Havia uma estância de madeiras ali perto onde encontrava desperdícios de tábuas que dispersava pelo chão para ver o resultado, reordenava os desenhos de carpintaria. Depois, caminhando pelo Parque do Retiro pegava em ramos velhos, juntava-os e amarrava-os. O caminho pela rua rumo ao Circulo de Belas-Artes era ele próprio um processo, encontrava coisas, fazia e desfazia. Não usava câmara e não pensava em fotografia, estava mais

⁵⁷ Gabriel Orozco (n. Jalapa, México; 1962)

Orozco tem ganho nos últimos anos um grande reconhecimento internacional, tendo participado em mostras como a Documenta X em Kassel (Alemanha) e nas Bienais de Veneza e de São Paulo. Expôs individualmente no Museu de Arte Moderna de Paris e de Nova Iorque. Vive e trabalha na Cidade do México e em Nova Iorque.

concentrado no fenómeno, nos objectos encontrados e em como os misturar” (OROZCO, 2005 p. 28)⁵⁸

Quando se apercebeu do potencial poético do momento irrepetível em que estabelecia os seus contactos com o mundo, Orozco passou a usar a máquina fotográfica para efectuar registos, evitando no entanto a abordagem característica da arte conceptual:

“Ainda que haja uma intenção de documentação nesses encontros, não me interessava reproduzir os sistemas de documentação dos anos 60 e 70 dos artistas conceptuais e do Fluxus. Sentia que a fotografia com um texto a explicar e as vitrinas com os objectozinhos que se usaram na acção se convertiam em relíquias e a ideia de relíquia não me interessava muito” (OROZCO, 2005 p. 28)

A importância que Orozco dá à capacidade de se deixar impressionar pelo mundo e por sua vez agir sobre ele é evidente na sua obra “*pedra que cede*” (1992). Orozco construiu uma grande bola de plasticina com um peso aproximado do seu e rolou-a pelas ruas de Nova Iorque, recolhendo no processo lixo e detritos que iam ficando embutidos na superfície vulnerável do material. Por sua vez a “pedra” ia cedendo às texturas das ruas por onde era empurrada.



Gabriel Orozco
Cats and Watermelons (1992)

⁵⁸ Em Castelhana no original.

Francis Alys⁵⁹ é outro artista que faz da deambulação uma arte. Em “*The collector*”, percorre as ruas a pé arrastando um brinquedo magnetizado que vai recolhendo a sucata urbana. Numa outra performance passou-se pelas ruas de Havana com sapatos magnetizados. Em 1997, na Cidade do México, empurrou durante horas um enorme bloco de gelo que se ia derretendo até se transformar numa pedrinha.⁶⁰



Gabriel Orozco
pedra que cede (1992)
plasticina, detritos
Walker Art Center

⁵⁹ Francis Alys (n. 1959, Bélgica)
Vive no México

⁶⁰ O vídeo desta performance pode ser acedido em:
<http://www.youtube.com/watch?v=ZedESyQEnMA&feature=related>



Francis Alÿs
The collector (1990-1992)
registo da performance



Francis Alÿs
Paradox of praxis (1997)
registo da performance



Brígida Baltar

Juazeiro (2008)

Pó de tijolo sobre parede

Centro Cultural Banco do Nordeste - Cariri

A relação íntima e poética do artista com o espaço que o envolve pode estabelecer-se a muitas escalas: a da cidade, da casa, *atelier* ou mesa de trabalho.

Nos anos 90, a artista brasileira Brígida Baltar começou a usar os próprios materiais da casa que lhe servia de habitação e *atelier* na construção do seu trabalho plástico.

Em 1996 escava a forma do seu corpo na parede de casa (“*Abrigo*”) e começa a trabalhar com materiais como goteiras, pedaços de reboco e tijolos. Mais tarde, quando mudou de casa, armazenou o pó dos tijolos como que guardando a memória desse local e utilizou-o para desenhar montanhas e florestas da região do Rio de Janeiro no chão e nas paredes da galeria de arte. Assim, a casa, espaço de intimidades e memórias, transforma-se em algo que vive e morre, como uma planta.

Matéria-prima

Da mesma forma que o impulso criativo dos artistas das pequenas coisas decorre da realidade que os envolve, os materiais com que trabalham são a matéria dessa realidade.

Isto não é novidade no mundo da arte: o trabalho com materiais encontrados foi amplamente explorado pelos dadaístas para quem “todas as coisas da existência são potencialmente entendíveis como obras de arte numa nova visão panteísta do maravilhoso cósmico” (PERNES, 1972 p. 24) ou pelos artistas *poveros*⁶¹, que viveram o difícil contexto económico da Itália do pós-guerra e recorreram a matérias humildes e naturais que devolviam transformadas por um olhar rico e fresco. Esta opção não foi apenas uma crítica à arte instituída e à desumanização da sociedade pós-industrial: a arte *povera* era efectivamente uma arte “pobre” e partilha com a arte das pequenas coisas a capacidade de elevação de materiais desvalorizados à nobreza da obra de arte, passando pela evidenciação das suas propriedades estéticas, significantes ou simbólicas.

Nas palavras de Germano Celant⁶², “*O seu trabalho [do artista povero] não busca servir-se dos mais simples materiais e elementos naturais (cobre, zinco, terra, água, rios, chumbo, neve, fogo, erva, arte, pedra, electricidade, urânio, céu, peso, gravidade, calor, crescimento etc.) para uma descrição ou representação da natureza; o que lhe interessa é, ao contrário, a descoberta, a apresentação, a insurreição do valor mágico e maravilhoso dos elementos naturais*”.

A influência das propostas da arte *povera* na produção contemporânea é grande, embora muitas vezes injustamente esquecidas. A sua liberdade estilística e

⁶¹ Michaelangelo Pistoletto, Alighiero e Boetti, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Mario Merz e Pier Paolo Calzolari

⁶² Germano Celant, crítico de arte italiano, foi o inventor do termo Arte Povera, que usou para caracterizar o movimento artístico que foi tomando forma a partir de 1967 na cidade de Turim, sob o mecenato de Marcello Levi.

experimental que se estendeu à performance, escultura e instalação salientou o contacto com a realidade e com as “propriedades energéticas da matéria, mais importantes do que a forma e as acções que podem ser pobres, efémeras” (CUVELIER, 1992).

Se a arte das pequenas coisas herdou da arte *povera* esta atenção às propriedades simbólicas da matéria, a grande ruptura entre as duas sucede ao nível do fazer, que a arte *povera* relega para 2º plano, estabelecendo um caminho paralelo ao da arte conceptual, para a qual, como vimos, só a ideia era relevante podendo o processo nem existir.



Alighiero e Boetti

Legnetti Colorati (pauzinhos coloridos), 1968

Madeira pintada, borracha

57 elementos 25 x 180 x 180 cm

Dick Higgins⁶³ afirma que muitos artistas de finais da década de 1950 e inícios de 60 começavam a crer que “as chávenas de café podiam ser mais bonitas que esculturas invulgares” Apud (WOOD, 2002 p. 22) . Paul Wood comenta que “*esta percepção da beleza potencial do que é subestimado e vulgar está em consonância com uma longa tradição de actividade avant-garde, que se distânciava da pompa e dos protocolos da cultura superior, identificada de forma inequívoca com a burguesia*”. A arte das pequenas coisas vai efectivamente beneficiar das

⁶³ Dick Higgins (1938, Cambridge -1998, Quebec)

Artista do grupo fluxus e criador do termo “intermédia” para descrever a sua actividade artística, que se estendia por campos como as artes gráficas, a poesia e a composição musical.

conquistas desta guerrilha contra a arte burguesa, apropriando-se das cargas energéticas dos objectos com grande liberdade poética: “Cada vez que utilizo um objecto industrial, como um pneu ou um carro ou até um pedaço de madeira de uma árvore, aproveito o seu potencial inato como objecto sociocultural e com memória. Ao desenvolver um novo objecto alongo a sua possibilidade de comunicação, porque continua a ter a sua história, para além da história da transformação sofrida” (OROZCO, 2005 p. 29)



Carmen Calvo

Tengo más sueño íntimo del que cabe en mi (2003)

Técnica mista e colagem sobre borracha

200x140 cm

A artista Espanhola Carmen Calvo⁶⁴ tem explorado de forma particularmente intensa estas propriedades emocionais e poéticas dos objectos que encontra, colecciona e compõe sobre fundos dourados ou negros. Os objectos, ao confrontarem-se uns com os outros no mesmo fundo, promovem um novo campo

⁶⁴ Carmen Calvo (Valência, 1950)
Representou Espanha na Bienal de Veneza em 1997

de significados com possibilidades de leituras mais amplas, ainda que fragmentadas e inquietantes.

No mesmo sentido, Brígida Baltar, que como vimos armazena a memória da casa/atelier sob a forma do pó do tijolo que a estruturava, testemunha: “*O tijolo mesmo em pó será sempre tijolo, é sempre estrutura, porque esta noção já vem colada à matéria.*” Brígida Baltar, Apud (CAMPOS, 2008)



Joseph Cornell

Sem título (The Hotel Eden), c.1945

National gallery of Canada

Objectos domésticos ou banais, situações ou gestos familiares são a matéria-prima destes artistas, para quem as acções de “encontrar”, “descobrir” ou “coleccionar” são parte importante do processo criativo. Neste sentido, é facilmente reconhecível a influência do americano Joseph Cornell⁶⁵.

⁶⁵ Joseph Cornell (1903, Nyack, Nova Iorque - 1972)

Em adulto, Cornell continuou a viver com a sua mãe e com um irmão inválido. Por volta de 1921 arranhou emprego como empresário de indústria têxtil e começou a coleccionar todo o tipo de pequenos objectos e a construir as suas caixas.

Durante toda a sua vida nunca saiu da periferia de Nova Iorque.

Na mesma medida artista e coleccionador apaixonado, Cornell recolhia todo o tipo de pequenos objectos: mapas, fotografias, bric-a-brac vitoriano, bolas de cortiça ou fragmentos de gravuras. Os itens eram organizados em caixotes segundo categorias como “luas”, “pássaros” ou “aranhas” e armazenados até serem usados nos seus trabalhos: pequenas caixas geralmente com frente em vidro onde os diferentes elementos eram conjugados de forma lírica. As suas caixas, que podiam levar anos a ser concluídas, não eram alheias à vertente do jogo: muitas eram interactivas, convidando o observador a manipulá-las (por exemplo agitando-as), provocando pequenas alterações naquele microcosmos.

Nem sempre o impulso de recorrer a objectos banais ou desperdiçados deriva de um fascínio como o que Cornell sentia pelos seus pequenos objectos. Por vezes é apenas inspirada pela observação da nossa sociedade de desperdício. Muitos artistas, como Kathryn Spence⁶⁶, desenvolvem uma prática artística motivada pelo impulso da sublimação de detritos: *“I started ripping up some of my clothes, whatever seemed like an owl to me. There is so much stuff; there's no reason to use new stuff. I feel like I'm helping in some kind of absurd way.”* (KENDLER, 2008)

Charlotte Becket construiu recentemente na galeria Taxter & Spengemann uma montanha de lixo compactado que incluía CDs, caixas de papelão, garrafas de plástico, latas de cerveja e o que quer que fosse que encontrasse no seu *atelier* no final do dia de trabalho. No entanto, a artista recusa a atribuição de um sentido ecológico ao seu trabalho, *“Eu seria uma completa hipócrita se dissesse que meu trabalho tem um tom ambiental, considerando a quantidade de cola tóxica que utilizo”*, e acrescenta uma frase que a vincula legitimamente à estética das pequenas coisas: *“o meu trabalho é realmente a*

⁶⁶ Kathryn Spence (n. 1963, Estugarda, Alemanha)

Vive e trabalha em S. Francisco.

Nos seus trabalhos recorre frequentemente a materiais sem uso (caixas de cartão, ganchos de cabelo, fios, fotografias, e roupa velha).

O seu trabalho está representado nas colecções do *Oakland Museum of California, San Francisco Museum of Modern Arte* e no *San Jose Museum of Art*

respeito de tentar fazer alguma coisa a partir de quase nada." (FINKEL, 2006 p. 103)⁶⁷.

“Tentar fazer alguma coisa a partir de quase nada” é um comportamento muito comum em artistas autodidactas ou na *arte bruta*, mas tem ganho adeptos entre artistas eruditos.

Jean Dubuffet ⁶⁸ criou a expressão *Arte Bruta* em 1947, para se referir à arte realizada por aqueles que desconhecem estar a fazer arte e que (por isso) criam só para si, muitas vezes em segredo. Estamos a falar de marginais, solitários, crianças e doentes psiquiátricos que por estarem impossibilitados de aceder facilmente a material artístico, vêem como material precioso tudo o que lhes venha parar à mão. Papel de embalagem, jornais, papel higiénico, cacos de loiças, vidros ou azulejos, fios desfiados de lençóis ou de roupas, tudo é aproveitado e usado até à exaustão.

Estes processos de trabalho obsessivo têm sido, como referimos anteriormente, absorvidos por artistas com formação académica. Repare-se no trabalho de Jerry Bleem⁶⁹, que transforma materiais comuns (selos cancelados, bandeiras dos Estados Unidos deterioradas, papel encontrado) em acumulações preciosas elaboradas com o recurso ao tempo⁷⁰ e a gestos simples, como colar, atar, desenhar e agrafar. Quando observadas à distância, as esculturas de Bleem são formas elegantes e equilibradas com aberturas que ampliam a complexidade formal, mas quando nos aproximamos, revelam uma superfície que testemunha um processo de trabalho obsessivo e laborioso. Na verdade, a superfície das suas peças não é lisa mas composta por uma enorme variedade de materiais

⁶⁷ Em inglês no original

⁶⁸ Jean Dubuffet (1901 – 1985)

⁶⁹ Jerry Bleem é artista e frade franciscano Estudou na Catholic Theological Union (Chicago) e no Art Institute of Chicago, onde lecciona a cadeira de “fiber and material studies”. Interessa-se pela intersecção entre arte e religião.

⁷⁰ Na arte das pequenas coisas, o factor tempo é um elemento determinante enquanto valorativo do objecto artístico e será como tal tratado em pormenor mais à frente.

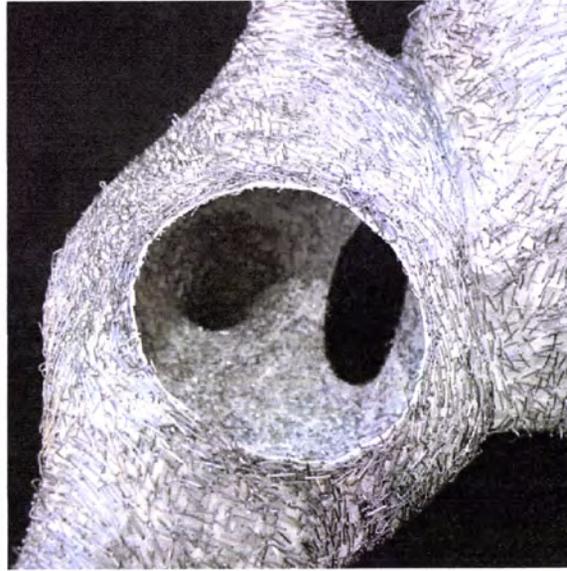
densamente agrafados que pode ir desde escamas de peixe a latas de cerveja, plásticos, e até páginas de um livro impresso em 1709.

No campo das matérias modestas, poucos irão mais longe que Catherine Bertola⁷¹, que nas suas instalações *site-specific* reflecte sobre a história de cada lugar recorrendo ao pó. Percebemos o interesse desta escolha se pensarmos que o pó é o próprio testemunho da história, um resíduo do tempo passado: ao pó tudo regressa e todo o presente será um dia pó. Na intervenção que fez no Victoria & Albert Museum, Catherine trabalhou com o que encontrou nos aspiradores do museu e transformou-o perversamente em complexos padrões florais idênticos a um belíssimo e antigo papel de parede do edifício. Noutra situação inverte o jogo e usa folha de ouro para preencher as rachas no chão de betão de uma galeria.



Charlotte Becket
The wishing well, 2004
Acumulação de detritos

⁷¹ Catherine Bertola (n. 1976, Rugby)



Jerry Bleem
Wade /pormenor (2008?)
Escamas de peixe e agrafos
37.6 x 41.9 x 29.2 cm



Catherine Bertola
After the fact (2006)
Pó encontrado e som
dimensões variáveis



Catherine Bertola

Scratching at the surface (2001)

Raspagem da superfície de uma parede em ruínas
Site specific



Catherine Bertola

Seam (2007)

instalação de folha de ouro

Mais do que construir mundos de raiz, a estes artistas interessa instituir pequenas alterações no mundo existente, conferindo-lhe como que um toque de magia e provocando no observador o pequeno “clique” mental que lhe devolve o prazer da descoberta e do maravilhamento. Chega mais perto e terá uma surpresa, é o que nos parece dizer o trabalho de Susan Collis⁷².

Os visitantes da exposição “Don’t get your hopes up” de Susan Collis podem ter ficado com a ideia de que chegaram cedo demais e a exposição não estava ainda montada. O espaço da galeria parecia desarrumado e sujo, havia parafusos pelas paredes, escadotes desarrumados, uma bata salpicada de tinta... Mas o que aparentava ser mais uma galeria vazia na sequência das intervenções de Yves Klein ou Robert Barry logo se transforma se persistirmos em ver e nos aproximarmos: afinal todas aquelas coisas banais têm algo de precioso e meticulosamente trabalhado à mão.

As buchas azuis perdidas nas paredes são afinal esculpidas em turquesa, os parafusos são em ouro e diamante e as manchas de tinta que proliferam no escadote de madeira são entalhes meticulosos em madrepérola. O fato de trabalho manchado de tinta é afinal um trompe l’oeil: quando nos aproximamos, aquilo que parecia manchado revela-se cuidadosamente bordado.

Tanto o trabalho de Susan Collis como o dos artistas que recorrem a materiais banais e ou efémeros têm a capacidade de chamar a atenção do espectador para aquilo que o rodeia, oferecendo um novo olhar sobre os objectos de convivência quotidiana.

⁷² Susan Collis (n. 1956, Edimburgo)
é representada pela Galeria Seventeen (Londres)



Susan Collis

As good as it gets /pormenor (2008)

Ouro branco de 18 quilates, safira branca, turquesa, ónix



Susan Collis

Paint Job (pormenor), 2004

Bordado sobre bata de pintura

A valorização do fazer

Embora o encontro com a matéria do quotidiano seja o motor da sua arte, Gabriel Orozco, não se limita (como fazia Duchamp) a escolher os objectos e a trazê-los para um enquadramento institucional: ele toca-os, transforma-os. Orozco afirma “*tento transformar a realidade com as suas próprias regras*” (GROSENICK, et al., 2002 p. 232).

Da mesma forma, Mitra Fabian⁷³ cria esculturas e instalações usando fita-cola, cola, e material de escritório, agindo sobre os materiais até que eles percam a sua identidade e voltando posteriormente a conferir-lhes forma com base naquilo que o objecto é capaz de fazer. Nas suas mãos, objectos artificiais voltam a ter uma aparência natural e orgânica.



Mitra Fabian
Proliferation series, 2005
Fita-cola

⁷³ Mitra Fabian (n.?, Irão)

Estudou antropologia no, Ohio e escultura no Califórnia State University, Northridge. Ensina escultura em Sacramento e regressa ao seu *atelier* em S. José todos os fins-de-semana. As suas esculturas chamam a atenção para o binómio natural/artificial e para o peso da acção humana sobre o mundo.

Este fazer “transformando a realidade segundo as suas próprias regras” ou “com base naquilo que o objecto é capaz de fazer” sublinha a importância dos pontos que estudámos anteriormente: a capacidade do artista escutar o mundo que o envolve e os objectos que o habitam, com atenção aos seus significados e potencialidades. Vai também revelar outra característica primordial destes artistas: a valorização do acto de fazer.

Se ao longo do séc. XX a noção de arte enquanto ofício manual foi dando lugar a uma arte enquanto ideia, liberta das imposições materiais e da rigidez das técnicas, o início do séc. XXI parece recuperar uma *joie de faire*: “...*Existe um prazer inerente no fazer. Podemos chamar isso de ‘joie de faire’ (como ‘joie de vivre’) para indicar que existe algo importante, até urgente, a ser dito sobre a satisfação diáfana de fazer alguma coisa existir, que não existia antes ou de usar a própria acção, perícia, sentimento e julgamento para moldar, dar forma, tocar, agarrar, produzir materiais físicos, além da antecipação do fato da sua eventual beleza, singularidade ou utilidade.*” (DISSANAYAKE, 1995)

Tem sido bastante discutida a questão do regresso dos artistas contemporâneos à pintura, mas numa época em que a arte inventa as suas próprias possibilidades e o artista pode (e deve) recorrer aos seus próprios meios, acções, leis e matérias, há tantas formas de fazer arte como artistas. Como afirma Miguel Lobo Antunes, “*o que caracteriza a criação contemporânea é a multiplicidade de caminhos e a falta de categorias e regras assentes. Actualmente, tudo é possível. E isso é estimulante.*” (MEDEIROS, et al., 2008 p. 53) . Na mesma linha, o crítico Cyril Jarton associa a noção de arte contemporânea a uma categoria de obras “activas” por constatar que hoje um grande número de artistas utiliza materiais que não são considerados à partida como artísticos e seguem métodos muito pessoais.

Retomando a noção do “minimalismo com traço autobiográfico” de que Nico Israel falava a propósito da obra de Tom Friedman, verificamos que apesar das pequenas coisas serem muitas vezes objectos específicos, (como por exemplo a obra *Pulp* de Kate Torgersen) o vínculo com o autor não é cortado porque a

memória do processo permanece na peça, como uma caução da sua ligação com o artista.

Criar passa pelo fazer: um fazer meticuloso (por vezes com contornos obsessivos), paciente, numa abordagem contemporânea do artesanal, onde por vezes transparece o tempo da realização, o cansaço ou até o aborrecimento.⁷⁴

O fazer é um acto alquímico que processa transformações sobre o objecto banal para que de “quase nada” se possa fazer muito. Não se trata de uma criação como a que advém da manipulação de tintas e pincéis, com os quais por meio de técnica e perícia tudo se poderá representar, mas de uma acção sobre o real de forma a produzir uma nova realidade ou a oferecer novas possibilidades de ver o existente e de dar significado à insignificância por meio do processo que transparece por detrás de um resultado: “*Tento chegar a um ponto onde, ao transformar um material, se possa ver outra coisa: uma revelação do material para se poder ver o que existe ali. É uma actividade de descoberta.*” (JIM HODGES, apud (AULT, 1996)

Kathryn Spence, observando os pombos que habitam as ruas da cidade, reparou que apesar de serem dos poucos elementos naturais no meio do betão, aquelas aves rodeadas de lixo urbano ficavam a parecer-se elas próprias com lixo. Depois desta observação, começou a recolher a sujidade nas ruas e a transforma-la em esculturas de pombos em tamanho real com que encheu uma galeria de arte. Note-se aqui a presença de duas particularidades que apresentámos anteriormente como características das pequenas coisas: a observação do real e o recurso à matéria-prima encontrada nessa realidade envolvente. No entanto, é o “fazer” que confere a incrível tensão vital destes pombos que são afinal amontoados de trapos e jornais sublimados pela acção do artista.

⁷⁴ Em entrevista a John Waters, Tom Friedman manifesta a presença do aborrecimento na execução das suas obras, nomeadamente em “*everything*”:
“JW: *How did you keep from getting bored doing that? Did you listen to music? Do you go into a Friedmanesque trance?*
TF: *Who says I didn't get bored?*” (FRIEDMAN, 2002)

Kate Torgersen é outra artista que trabalha no ponto de intersecção entre o doméstico e o extraordinário, construindo esculturas intrincadas pela repetição de gestos simples sobre materiais domésticos ou de escritório, questionando a sociedade cada vez mais tomada pelo automatizado em que vivemos.



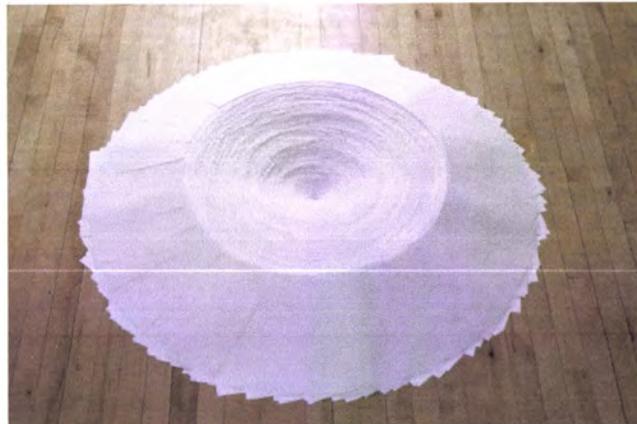
Kathryn Spence
Pigeons, 1997
(vista da instalação)



Kathryn Spence
Pigeons, 1997
Lixo das ruas, cordel, elásticos, cola
cerca de 20x 25x 13 cm (cada peça)



Kate Torgersen
Pulp, 2008
Sacos de papel
Dimensões variáveis



Kate Torgersen
Chronicle, 2006
Papel de fotocópia
127 x 127 cm

Este “faça você mesmo” não terá necessariamente uma vertente de luta contra os artistas que ao longo do séc. XX têm optado por recorrer a mão de obra mais especializada ou simplesmente alheia, mas antes a um gosto pela manualidade, uma interiorização das possibilidades comunicativas do próprio acto de fazer e sobretudo uma apropriação das vantagens do fazer enquanto gerador ele próprio de ideias, pela observação directa do comportamento dos materiais e dos acasos. Exemplo disso é a atitude do artista Rodrigo Oliveira⁷⁵: *“É importante ser eu próprio a fazer as peças, ou a testar as possibilidades, para perceber certas particularidades que acontecem no processo e pela experiência directa ao actuar no trabalho. Pretendo sempre tirar partido do acaso e do erro e assumir todos os factores como parte da obra. Quando uma peça tem componentes muito repetitivas ou de uma escala elevada assim como preceitos tecnológicos que permitem uma mão-de-obra adicional ou especializada não tenho nenhum problema em aceder a isso. Acho que não interfere sobre a obra.”* (OLIVEIRA, 2009)

O aproveitamento do acaso, do erro e do comportamento dos materiais para a construção da obra complementa o facto de não haver uma demarcação rígida entre o processo conceptual e o construtivo: eles intervêm um no outro e beneficiam desta falta de limites.

Também não se excluem estratégias artísticas: o fazer é vivo, experimental e multidisciplinar e pode seguir diversas vias, conforme o projecto em que o artista está imerso: *“I move from weaving, to sound, to glass, to video and collaborative practices very liberally, rather than being defined by a specific way of making”* (VICTORIA AND ALBERT MUSEUM , 2007) afirma a artista plástica Anne Wilson⁷⁶, que incorpora na sua prática artística técnicas tradicionais

⁷⁵ Rodrigo Oliveira (n.1978, Sintra)
Vive e trabalha em Lisboa

⁷⁶ Anne Wilson (n. 1949, Detroit, E.U.A.)
Vive em Chicago, onde é professora e regente do Department of Fiber and Material Studies, The School of the Art Institute of Chicago

como o croché e o tricô aplicadas de forma inesperada, sugerindo formas poderosas e complexas mas simultaneamente delicadas.



Rodrigo oliveira

Nada a declarar (Destinos exóticos), 2008

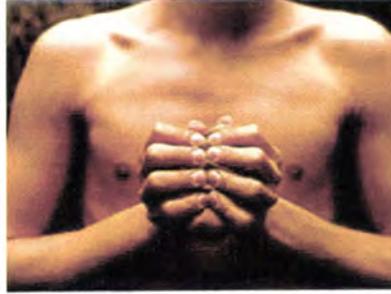
Plantas construídas a partir de sacos e malas falsas com padrões de marcas, peanha de madeira com douramento

100x 90 cm

Esta recuperação de técnicas antigas, *low tech*, domésticas ou fora do que é usual na prática artística é uma característica dos artistas das pequenas coisas, que, no entanto as pontuam com o recurso às novas tecnologias. Os gestos possíveis multiplicam-se incansavelmente e para além de esculpir ou pintar, o artista agrafa, aspira, cola, cose, tricota, agrupa, coloca, etc.

Mis Manos son mi Corazón (1991) de Gabriel Orozco é um díptico fotográfico captando o torso do artista. Na primeira vemos as suas mãos pressionando uma bola de argila e na segunda as mãos afastam-se para mostrar, frente ao peito a forma de coração que a argila tomou pela pressão das mãos. “As

minhas mãos são o meu coração”, podia ser o lema de todos estes artistas, para quem sentir e construir são impulsos gémeos e inseparáveis.



Gabriel Orozco
Mis manos son mi corazón
fotografia

O valor do tempo

Na nossa civilização, em que os bens essenciais à sobrevivência estão à partida garantidos, poucas coisas são mais valorizadas do que o tempo. Daí que seja quase impossível deparamo-nos com obras produzidas de forma lenta, repetitiva e laboriosa, como sejam as séries intermináveis de desenhos sobre guardanapos de papel de Jim Hodges⁷⁷ sem que nos ocorra reflectir sobre os minutos, dias e meses de trabalho que estão por detrás.



Jim Hodges

A diary of flowers - above the Clouds, 1995
Caneta sobre 100 guardanapos de papel, alfinetes

⁷⁷ Jim Hodges n. 1957 (Spokane, Washington, U.S.A.)

Concluiu seu bacharelado em belas-artes em 1980, no Fort Wright College em Spokane.

Em 1986, tornou-se mestre em belas-artes pelo Pratt Institute de Nova Iorque, onde reside e trabalha.

“Tanto tempo perdido a desenhar florezinhas num material perecível”, poder-se-á pensar. Mas é aí que reside a força do projecto. O artista escolhe deixar aquela marca singela sobre o tempo, opta por aquela forma de o ocupar. Mais esboçada ou mais trabalhada, cada flor torna-se o pequeno tesouro do dia, que Hodges agrupa sobre a parede com recurso a alfinetes e sob títulos que revelam determinada emoção (*A diary of flowers - when we met* ; *A diary of flowers - Black and Blue*; *A diary of flowers - Above the clouds*).

Na exposição “*Sweat*” (suor), Susan Collis coloca lado-a-lado práticas produtivas industriais e artesanais e manifesta de uma forma muito directa a importância do tempo na sua produção artística. O espaço expositivo é dominado pela azáfama de uma equipa de trabalhadores que produzem sacos como os que normalmente encontramos em feiras e mercados. No entanto, em vez de uma produção massiva e industrial, deparamo-nos com um ritual desconcertante: o padrão dos sacos é cuidadosamente marcado à mão sobre papel *fabriano*, com recurso a lápis e esferográfica. Quando totalmente preenchido, o papel é cortado e montado pelos trabalhadores dando forma a um objecto que não é nem desenho nem escultura. Na verdade, ele parece-se exactamente com o saco vulgar e quase descartável que lhe deu origem e apenas uma observação detalhada lhe faz justiça: este é um objecto precioso pelo valor do trabalho (o tal “suor” do título) e pelo tempo da sua produção, sublinhado pela presença de um relógio digital que pisca lentamente em frente aos trabalhadores. Mas ali nem o relógio é o que parece: trata-se na verdade de uma animação vídeo composta por 12.000 desenhos que, tal como os sacos, não está terminada: faltam cerca de dois anos de trabalho para ficar completa.

O trabalho de Collis manifesta a perseverança extrema de um processo de produção que tem o dom de valorizar as coisas mais ínfimas. O objecto final, ainda que terminado, nunca será tão importante como o processo, nem tão valioso como o tempo que lhe está inerente. O tempo é tão valorizado que quando o despendemos de forma aparentemente absurda contaminamos essa acção e o objecto produzido com o valor do próprio tempo.

Parece ser também o tempo inerente ao trabalho manual o valorizador a que a artista Catherine Bertola se refere quando afirma « *My work is about labour, investing time in a very ordinary material. I use daily domestic activities or chores such as vacuuming and dusting to make my work. The manual labour involved adds value to something that usually gets swept away.*” (V&A AND CRAFTS COUNCIL , 2008)



Susan Collis
On Vacation (2008)
Lápis e esferográfica sobre papel
50 x 28 x 61 cm



Susan Collis
On Vacation (2008)
(pormenor)

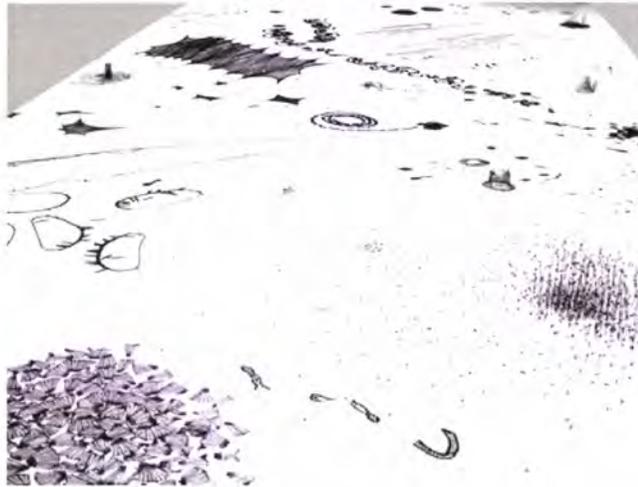
Esta consciência da possibilidade de valorização pelo recurso ao elemento “tempo” e aos desvios que ele provoca na leitura de obras criadas com materiais efêmeros tem sido sabiamente explorada pelos artistas e amplia o mal-estar que o efêmero só por si já provoca no observador. O público espera encontrar na obra de arte a expressão permanente da genialidade do homem, esse sim, um ser efêmero e imperfeito. Ao longo de milhares de anos a arte foi um instrumento de luta contra a morte e a precariedade: templos, esculturas, murais chegaram até nós como testemunhos históricos de civilizações passadas e moldaram o nosso entendimento do que deve ser a *grande arte*. Mas apesar das maiores angústias do homem continuarem a estar relacionadas com a consciência de sua efemeridade, esta arte que serve de memória e herança não parece nos nossos dias ser uma prioridade. Terá sido a arte influenciada pela fast-food, pelo descartável, pela *cultura-snack* e pela informação ao segundo? Outra possibilidade existe: será que estes artistas, o invés de lutar a todo o custo por fundar alguma coisa que

permaneça, lutam pela aceitação da mortalidade que é característica do ser humano? Buscarão uma criação “à sua imagem e semelhança”?

Microcosmos/macrocosmos

A noção de escala enquanto portadora de mensagem é um elemento muito explorado por estes artistas. É o jogo de escalas que pode dar monumentalidade ao pequeno gesto.

Alguns trabalhos são da ordem da micro dimensão, como auto-retrato que Tom Friedman esculpiu num comprimido de aspirina. Outras, apesar da grande dimensão, mantêm uma ligação ao pequeno ou ao frágil, como acontece por exemplo na instalação “*Topologies*”, de Anne Wilson, composta por milhares de peças minúsculas trabalhadas em croché com linha preta e posteriormente dispostas sobre uma plataforma branca segundo relações de proximidade, formando como que um grande mapa ou uma delicadíssima paisagem.



Anne Wilson
Topologies (pormenor), 2002
Instalação de renda, fio, pano, alfinetes, suporte de madeira pintada
dimensões variáveis
Whitney Biennial, New York

O jogo de escalas deste trabalho processa-se, aliás, a vários níveis, já que ao ser lido pelo observador ele tanto pode lembrar a ampliação de uma biologia microscópica como a maquete de uma gigantesca estrutura urbana. Nenhuma destas leituras é privilegiada em relação a outra e o olhar do observador saltita entre as duas possibilidades.

Um processo semelhante é explorado por Sarah Sze⁷⁸ nas suas complexas construções *site specific*: a artista colecciona milhares de pequenos objectos triviais e praticamente sem valor como cotonetes, rebuçados, fósforos, velas, plantas de plástico ou lanternas que depois combina cuidadosamente em estruturas tridimensionais incrivelmente complexas e não hierárquicas, onde cada elemento contribui para a forma final. O resultado parece conquistar o espaço envolvente como um organismo espontâneo e permite vários ângulos de aproximação, convidando o observador a descobrir cada vez mais detalhes e padrões.

Estes trabalhos não rejeitam totalmente a escala monumental, mas quando a atingem, é pela acumulação de pequenos gestos individuais e pelo jogo de influências entre o todo e a parte. Isto acontecia já nas famosas acumulações de Arman⁷⁹ que exploravam a repetição sistemática de elementos, para que o elemento numérico revelasse um novo olhar sobre a peça única. Estas peças falam da própria ordem das coisas, das relações entre os elementos do mundo.

Orozco reorreu também a esta estratégia na sua intervenção “*Home run*” (1993): colocando uma laranja no parapeito de cada janela dos prédios próximos do MoMa (Nova York) chegou a uma escala monumental a partir de pequenos gestos individuais, que podiam ser apreciados não na parede do museu mas através das suas janelas.

⁷⁸ Sarah Sze (n. 1969, Boston, E.U.A.)

Vive e trabalha em Nova Iorque.

Expôs na Bienal de Veneza em 1999, no the Whitney Museum in New York em 2003 e no Institute of Contemporary Arts in London em 1998.

⁷⁹ Arman (n. 1928, Nice - m. 2005, Nova York)

Expôs pela primeira vez em Paris, no ano de 1956.



Sarah Sze

Second means of egress, 1998

Instalação de objectos encontrados, dimensões variáveis conforme o espaço
Akademie der Künste, Berlim



Arman

Sem Título

Acumulação de martelos soldados entre si
44 x 35 x 38 cm

A presença do jogo

A arte das pequenas coisas, por estar ligada à observação, à curiosidade, à subversão de sentidos, é indissociável da noção de jogo.

Estes artistas lançam um olhar infantil sobre as coisas, na medida em que mantém uma capacidade de se surpreender, de descobrir em tudo a possibilidade do jogo e do espanto.

Seth Koen⁸⁰ é um artista que valoriza esta forma de criação:

“Exploring my ideas this way, by making and then reacting to the results, allows me to satisfy my curiosities, often by accident. How will these two colors read next to each other? What if I use this color instead? How will this form look if made in fabric? Or wood? How does gravity affect it? How much weight will this thread bear? Can I carve this piece of wood any thinner? What is the minimal sculptural gesture needed to activate a room? How is this object affected by the space around it? How can I make a piece evocative without being too literal or specific” (KOEN)

A presença do jogo é evidente em Tom Friedman⁸¹, numa mescla de tédio, demência e gozo que o leva a construir delicadas esculturas com aparas de lápis (1992), palitos, esparguete ou a desenhar uma espiral de pelos num sabonete.

As regras do jogo de Friedman são as que abordámos anteriormente: estar atento ao que o rodeia, aproveitar as características da matéria e manipulá-la segundo essas características, recorrendo ao “tempo” e ao “fazer”:

“JW: The one where you signed your name on a wall until the pen ran out, that’s so great. It’s the opposite of the usual megalomania of most artists: They

⁸⁰ Nasceu em Maine (?)

Vive em Sacramento (EUA), trabalha como assistente do escultor Ron Nagle em S. Francisco

⁸¹ Tom Friedman (n.St. Louis, E.U.A. 1965)

Estudou ilustração gráfica na Washington University em 1988 e licenciou-se em escultura na University of Illinois em 1990

Expôs, entre outras cidades, em Nova Iorque Londres, Roma, Genebra e Tóquio.

Vive em Conway, no Massachusetts.

would never admit that the ink ran out. But did you do that all at once or over time?

TF: I think it took several days.” (FRIEDMAN, 2002)

Não devemos no entanto julgar este jogo como algo sem importância. Friedman, conhecido como uma pessoa surpreendentemente séria, encara o jogo como uma forma fundamental de aprendizagem: *“I think that there’s this misconception that playful thinking is not serious and it’s not important. My four-year old son wakes up in the morning and plays, which is some serious work. He’s making some serious connections in his brain and learning so much through this play. I think people forget about that sort of play.” (FRIEDMAN, 2002)*

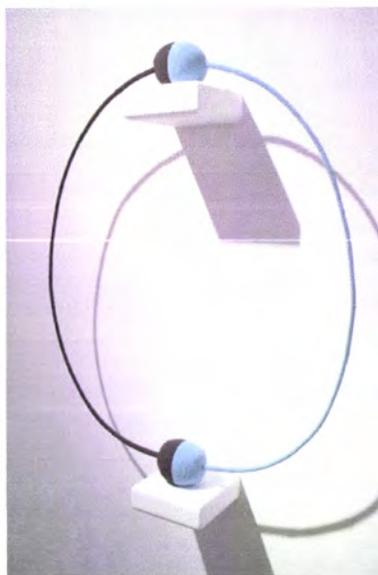
Na verdade, os seus trabalhos não são alheios a uma dimensão trágica. Para *“Loop”*, Friedman cozeu uma embalagem de esparguete, voltou a secá-lo e colocou cada segmento ponta-com-ponta, ligando a primeira peça com a última de modo a formar um loop. O processo, que parece à partida a brincadeira de uma criança com a comida, é na verdade (como acontece frequentemente nos seus trabalhos) um quebra-cabeças passível de conduzir a qualquer momento a um completo falhanço.



Tom Friedman
Loop, 1993/1995
Esparguete, cola
Cerca de 31 cm de diâmetro



Tom Friedman
Sem título
30 000 palitos



Seth Koen
Neither Here Nor There, 2003
fio de algodão, plástico, arame
71 x 55 x 12,5 cm

A arte das pequenas coisas e o nada: o círculo completa-se

Embalados pelas características desta arte das pequenas coisas, facilmente somos levados a pensar que esta se encontra já muito distante da arte do nada. No entanto, um olhar mais atento revela-nos que estes artistas têm um pé no nada:

Tom Friedman, por exemplo, tem trabalhos que resultam em invisibilidade ou em vazio. Em *“cursed spherical space”*, de 1992, o artista pagou a um bruxo para que amaldiçoasse o espaço esférico sobre um plinto e *“1.000 hours of staring”* (1992-1997) consiste num pedaço de papel em branco que supostamente foi observado pelo artista durante 1.000 horas.

Por outro lado, quando em *“Everything”* (1992-1995), Tom Friedman escreveu numa só folha de papel todas as palavras de um dicionário de inglês, aquele tudo transforma-se em nada: é apenas um amontoado de palavras, onde nada sobressai. Por tudo isto, podemos considerar Tom Friedman como um artista de transição entre o nada e as pequenas coisas.

Também em Brígida Baltar vamos descobrir o interesse pelo imaterial e pelo invisível, nomeadamente nos trabalhos em que a artista tenta capturar a neblina das serras, o orvalho ou a maresia ou nos livros de artista em que usa pó de tijolo para escrever palavras que remetem para a imaterialidade, como que dando-lhes corpo com um material portador da memória de uma edificação. O trabalho de Brígida parece seguir tanto a caminho do “fazer” como do “desfazer”: *“Eu tenho gostado de trabalhar com o “menos”, no sentido do não-espectacular, do mais efêmero, que pode ser alguma coisa agora e se desmanchar depois.”* Brígida Baltar apud (CAMPOS, 2008)

No entanto, no decorrer na pesquisa fomos nos apercebendo de que embora haja muitas zonas cinzentas, aquilo a que chamamos arte do nada se situa predominantemente no território do modernismo e das vanguardas enquanto “a arte das pequenas coisas” se revela um fenómeno contemporâneo. Isto não acontece por acaso mas é o resultado das possibilidades abertas pelas

características específicas de diferentes momentos da história de arte, como podemos verificar pela seguinte tabela:

Arte moderna	Arte contemporânea
Necessidade de testar os limites da arte, pondo em causa o estabelecido	Não tem que se preocupar com o que é passível de ser arte e o que não é
Horror à tradição e à academia	Dessacralização total do acto artístico
A arte como expressão de revolta	A arte como forma de comunicação
Falência da representação	Tanto a representação como a apresentação ou o nada são possibilidades passíveis de aceitação
Dissolução dos critérios estéticos clássicos	A questão do belo ou do feio deixa de ter pertinência
Nova concepção dos materiais	Ampla diversidade de suportes, materiais, e procedimentos
Abriu caminho à heterogeneidade das disciplinas artísticas	Em vez de pintor, escultor, arquitecto, temos o artista plástico, que pode usar todo tipo de tecnologia
Era uma arte considerada difícil para o observador, por ser abstracta e formal	Parece fácil e de consumo rápido
Desejo de inserir a arte na vida quotidiana	Traz o quotidiano para a arte
Operava em torno de reduções (de forma, de cor, etc.). <i>Less is more</i>	Entre uma enorme variedade de propostas, é explorada a acumulação. <i>Less is bore</i>

V

PARTE 3:
Considerações sobre o trabalho prático

Considerações sobre o trabalho prático

O projecto prático cuja apresentação complementar a defesa desta dissertação incidirá sobre gestos que não sendo específicos da *praxis* artística estão intimamente ligados ao quotidiano no atelier. Trabalhando sempre no sentido de uma valorização do processo mas sem o mostrar directamente, estes trabalhos elevam ao estatuto de obra a própria rotina de trabalho: os movimentos repetitivos, a arrumação dos espaços de trabalho, a recolha e a organização do material.

Desenvolvido a par da pesquisa teórica, o trabalho prático foi sofrendo naturalmente a sua influência, tanto ao nível da questão da arte do nada como da arte das pequenas coisas, no entanto é com a segunda proposta que estabelece uma identificação mais forte. Com efeito, ao longo do meu percurso têm-se acentuado as características próprias de uma “arte das pequenas coisas”, como sejam a valorização da escolha dos materiais de trabalho, da poética do gesto, do prazer de “fazer” e “descobrir”.

“*Pequena colecção de gestos simples*” é um conjunto de objectos que se apresentam enquanto manifestação de gestos despreziosos (como por exemplo enrolar uma tira de papel, prender um conjunto de papéis com um elástico ou repetir várias vezes o mesmo desenho/ rabisco). Aqui, como noutros trabalhos, explora-se o potencial poético de gestos como “encontrar”, “seleccionar”, “arrumar”, “acumular”, “registar”, não de uma forma descritiva mas através dos índices da acção destes gestos sobre a matéria. Por outro lado, eles traduzem o prazer do trabalho à escala da mão, do jogo e da descoberta e celebram os objectos que nascem da acção irreflectida e a inteligência própria da mão que se ocupa de alguma coisa. O importante não é que o trabalho faça sentido, mas antes que faça sentido para os sentidos.

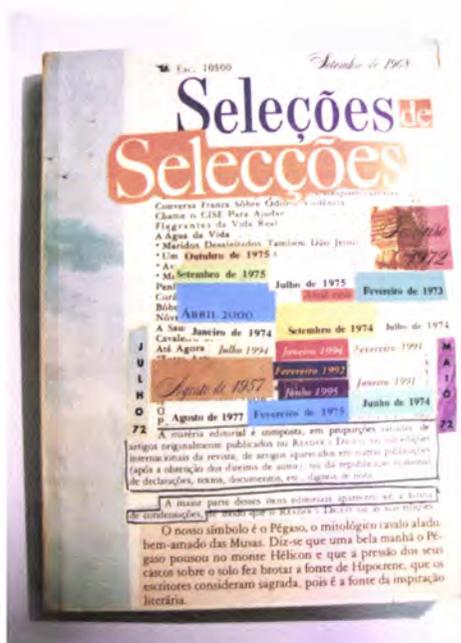
Houve sempre a preocupação de trabalhar segundo a noção de Intermédia que é o mote deste curso de mestrado e de não colocar barreiras à experimentação de meios e possibilidades processuais. Exemplo disso foi o recurso ao *blog* para a elaboração de “*Terreno Fértil*”⁸². Um *blog* é uma ferramenta *on-line* de uso generalizado e quotidiano e por isso coerente com a pesquisa que estava a ser desenvolvida. Além disso, por ter a forma de um diário, revelou-se um meio ideal para a apresentação de projectos *work-in-progress*, como era o caso. “*Terreno fértil*” é no fundo o diário de um espaço de trabalho, um conjunto de registos que são a memória de processos, experimentações ou simplesmente de encontros acidentais e surpreendentes de objectos sobre a superfície de uma mesa elevada à categoria de microcosmos criativo. É por outro lado testemunho da relação de honestidade que entendo manter com a arte ao mostrar a dúvida, os caminhos, as hesitações. Se há algo a que me furto é a esconder os vestígios do processo de criação. Ele é provavelmente o momento mais interessante da vida de uma obra de arte, e da mesma maneira que permito que o meu divertimento e o entusiasmo transpareçam, mostro também o erro, a angústia, as inquietações. Entendo que é a presença destes elementos que induz o espectador ao sentimento de estar frente a um trabalho vivo e humano e não apenas a um produto. Foi também isso que me levou à decisão de apresentar os meus cadernos de pesquisa, onde o trabalho se despe verdadeiramente e se revela sob a forma de ideias (nem sempre frutuosas), colagens, desenhos e anotações, abrindo uma nova perspectiva sobre o progresso lógico do trabalho.

Um outro trabalho a apresentar tem o título de “*Seleções de Seleções*”. Trata-se de um objecto-livro criado a partir de uma regra/constrangimento⁸³: condensar cerca de 50 volumes da revista “*Seleções do Reader’s Digest*” (que é desde logo uma revista de conteúdo condensado) num único número, recortando e colando tudo aquilo que me despertasse interesse.

⁸² <http://www.terreno-fertil.blogspot.com/>

⁸³ A criação impulsionada pelo constrangimento foi amplamente explorada pelo movimento literário francês Oulipo, que desenvolviam as suas produções literárias a partir de regras como escrever um romance recorrendo a uma só vogal (*Les Revenentes* de Georges Perec) ou a utilização extrema de linguagem oral.

Numa lógica de “aproveitamento de restos” (outra expressão da linguagem doméstica muito pertinente no meu trabalho), todas as folhas sobrantes serão dobradas segundo uma ordem pré-estabelecida e mostradas sob a forma de um pequeno painel, vedado desta forma o acesso ao conteúdo informativo de cada página.



Ana Tecedero

Selecções de Selecções, 2009

Recortes seleccionados de cerca de 50 volumes de revistas
“*Selecções do Reader's Digest*” colados sobre um único volume
Fotografia do trabalho em progresso

Os meus trabalhos são frequentemente a sublimação de uma tendência para acumular papéis e pequenos objectos com os quais estabeleço uma ligação afectiva. Esta motivação era evidente em trabalhos antigos como “papéis que

nunca consegui deitar fora”de 2002, que acabou por ser o ponto de partida para uma série de trabalhos em papel⁸⁴ que me ocupou durante anos.



Ana Tecedeiro

Papéis que nunca consegui deitar fora, 2002
Caixa de madeira, papéis coleccionados ao longo do tempo, cordel

Este recurso a objectos e papéis que não consigo deitar fora está muito presente em “*Sedimentos Sentimentais*”. Aqui recupero e acumulo sobre tela fragmentos de desenhos ou papéis coleccionados ao longo de anos.

Na série “*Aracné*” alargo o procedimento a objectos tridimensionais encontrados sobre a minha mesa: fios, tecidos, pequenos papéis (rabiscos, etiquetas, carrinhos de linhas de cartão), que são absorvidos pela construção de teias de aparência orgânica e parasitária. O prazer do “fazer” obsessivo e hipnótico que caracteriza o meu trabalho plástico é evidente nestas redes.

A “rede” tem sido um dos meus temas favoritos. Desenhadas, bordadas, ou pintadas, elas são uma forma privilegiada de me referir à complexidade do mundo e à necessidade de lhe dar sentidos. Neste caso, dar sentido aos objectos e gestos que povoam o atelier, guiá-los e relacioná-los num uno que seja representativo do todo. Se é verdade que os meus trabalhos testemunham a busca

⁸⁴ Falo da série “*espessuras*”, exposta em diversas ocasiões, nomeadamente por ocasião da exposição de nomeados para o 7º Prémio Fidelidade (na Culturgest) e para o Prémio Celpa Arpad Szenes/Vieira da Silva

de um Uno, é importante salientar que esse uno não se traduz na unidade, mas numa relação harmoniosa entre as partes. A rede exalta essa ligação harmoniosa⁸⁵.



Ana Tecedeiro

Sem título (série redes), 2005

Bordado sobre lona esticada sobre tela

81x120 cm

Colecção BancoMais

Acumular objectos encontrados sobre a mesa de trabalho e voltar a descobri-los meses depois é por si só uma fonte de emoção estética. Raramente trabalho a matéria em bruto ou em estado novo. Sair para comprar linhas escolhidas no catálogo da marca é muito diferente de guardar um tecido de que se gosta, desfia-lo e reutilizar a linha que o estruturava. O peso da história anterior do material expande a sua capacidade comunicativa, enriquecendo-a. Não é portanto o objecto que interessa mas o poder evocativo das memórias que transporta consigo.

Estes *objectos encontrados* são na realidade *objectos escolhidos*. Escolhidos entre os que me dizem alguma coisa e não de entre os que são indiferentes, como pretendia Duchamp. Os objectos que uso foram filtrados por

⁸⁵ A este propósito consultar em anexo o texto “redes e tecidos”, onde aprofundo um pouco o tema das “redes”

mim e passam a servir a minha intenção, e essa é uma das razões do título que dou à exposição deste corpo de trabalho: “*Sou Filtro, sou Feltro*”.



Ana Tecedeiro
Sem título (série redes), 2006
Tinta de caligrafia sobre papel
25,5 x 35,5 cm
Colecção particular

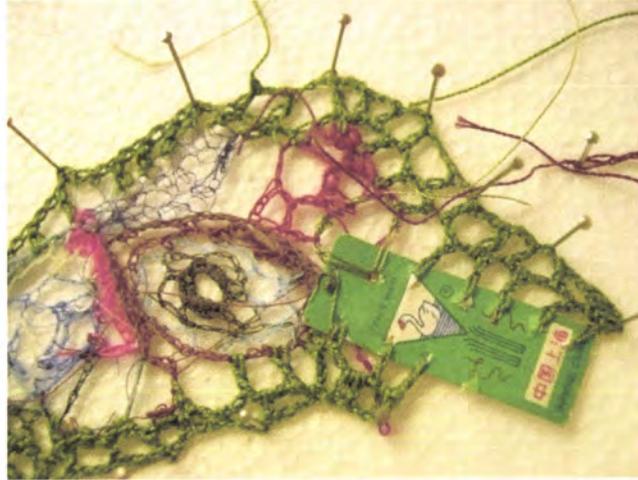
A expressão “*Sou filtro, sou feltro*” refere-se a uma auto-identificação com um *filtro* capaz de reter fragmentos do mundo e com um *feltro*, que por sua vez é a acumulação desses mesmos fragmentos. E desta forma, logo no título se manifesta a proximidade destes trabalhos a uma arte das pequenas coisas, com a qual me identifico plenamente.



Ana Tecedeiro
Sem título (serie "sedimentos sentimentais"), 2008
Pormenor
Técnica mista sobre tela



Ana Tecedeiro
Sem título (série cartas de amor de Penélope para Ulisses), 2009
Fios metálicos, tecidos desfiados, e pequenos objectos



Ana Tecedeiro

Sem título (série arcnè), 2009

Objectos têxteis criados a partir de fios, tecidos, desenhos e objectos encontrados no *atelier* e sobre a mesa de trabalho

Fotografia do trabalho em progresso

Conteúdo do *blog* “terreno fértil”

TERRENO FÉRTIL

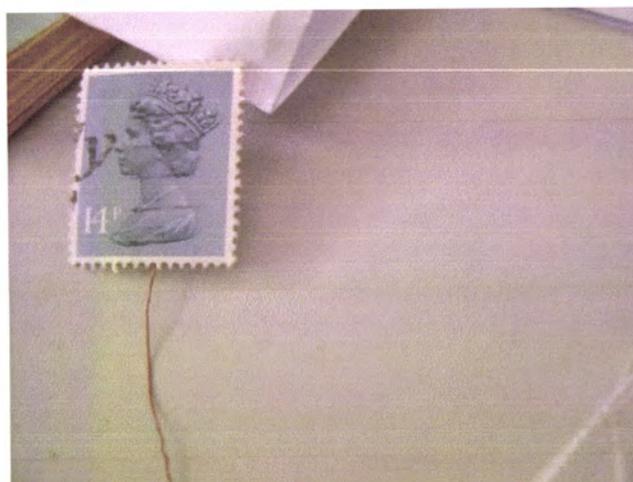
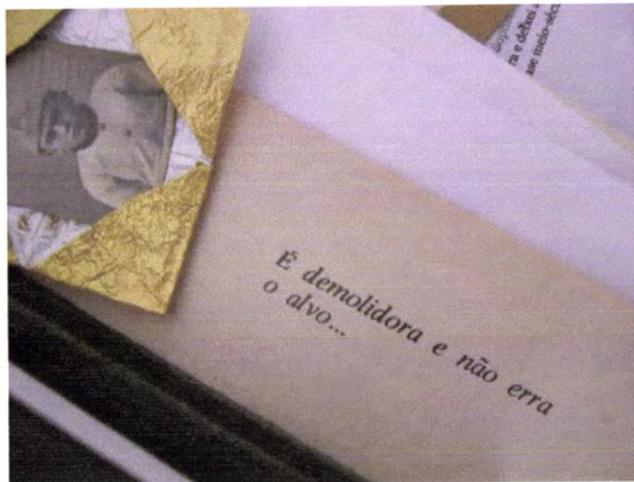
“Fotografo a minha mesa de trabalho desde 2000. Durante muito tempo ela foi todo o meu atelier. É o pousar das pequenas coisas que encontro na rua e passeio nos bolsos. É um universo transitório, um espaço de caos e de cosmos. Na minha mesa mede-se o fluir do tempo, a acumulação de experiências, os sucessos e os fracassos. Por testemunhar de forma pura e sincera o meu processo de trabalho, este diário é um manifesto.”

(fotos captadas entre Janeiro e Outubro de 2009)



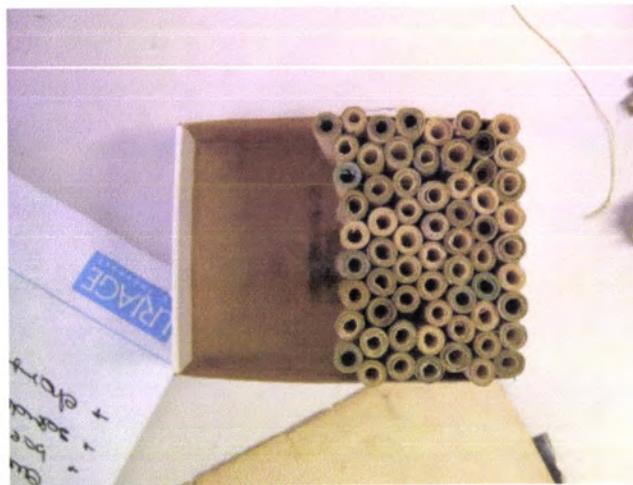
Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX



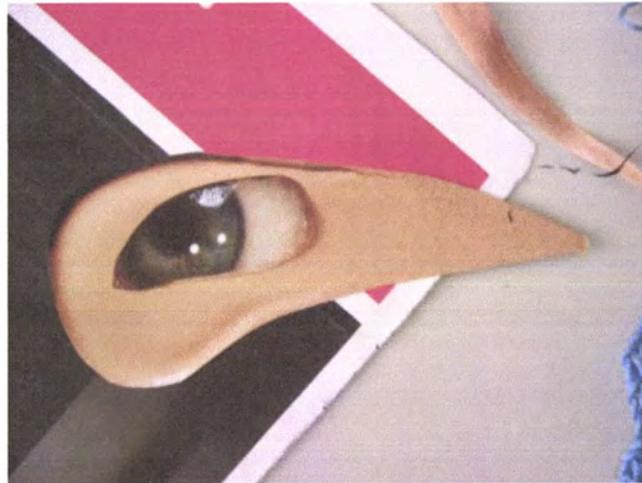
Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX



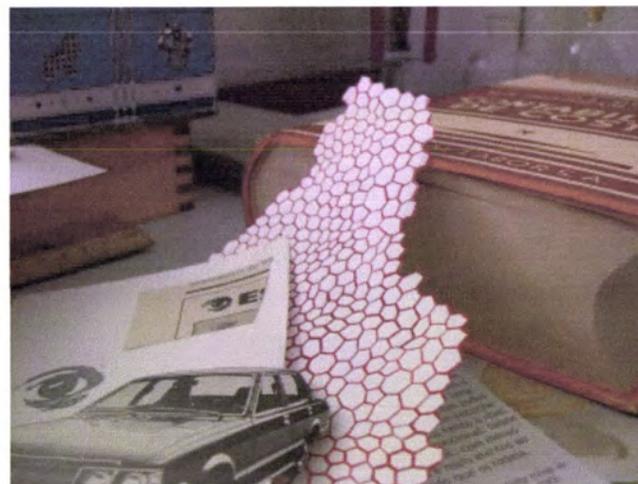
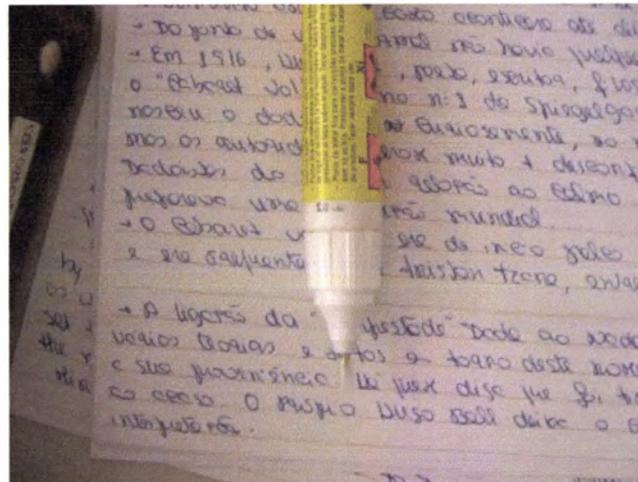
Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX



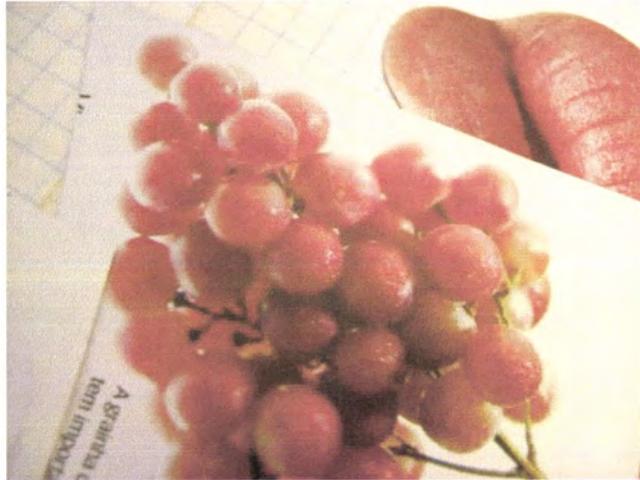
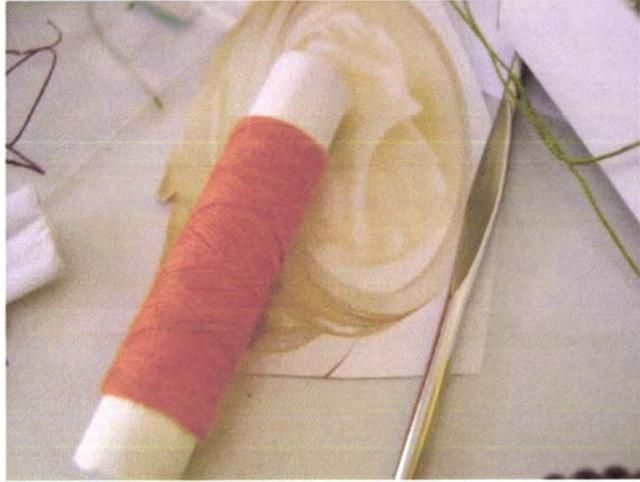
Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX



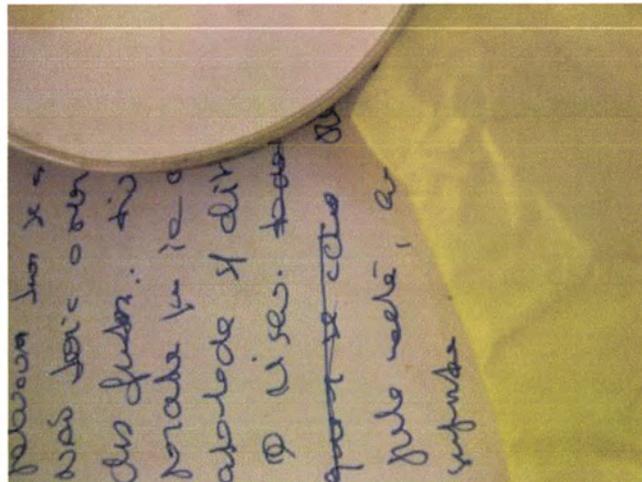
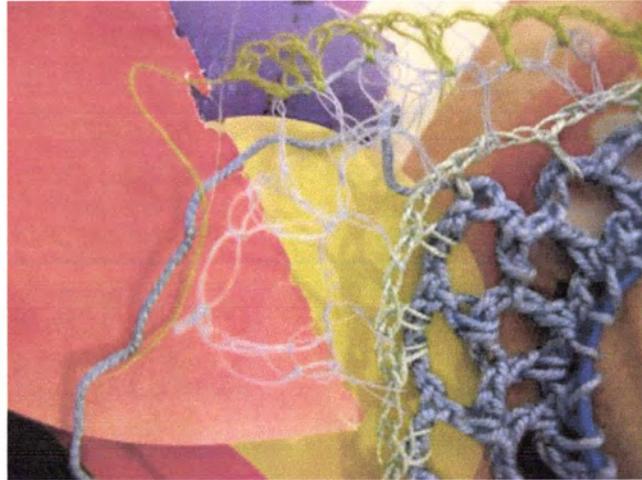
Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX

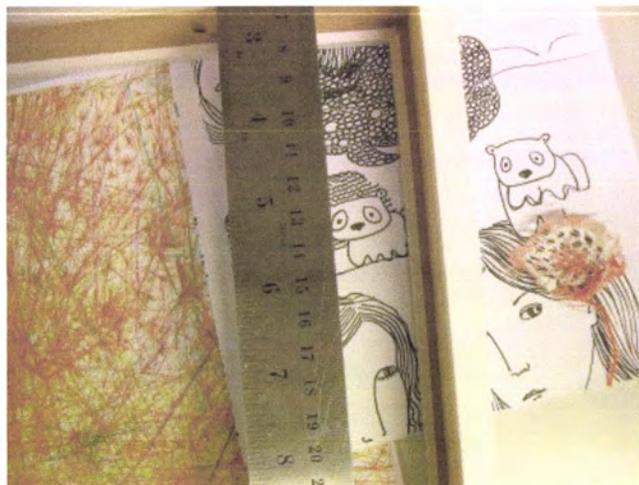


Do Nada às Pequenas Coisas

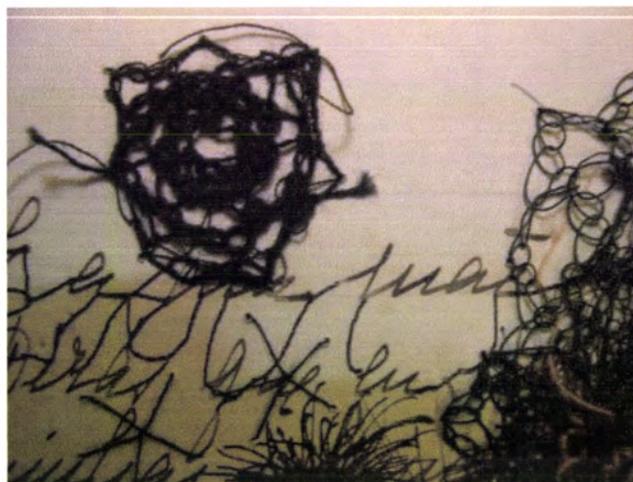
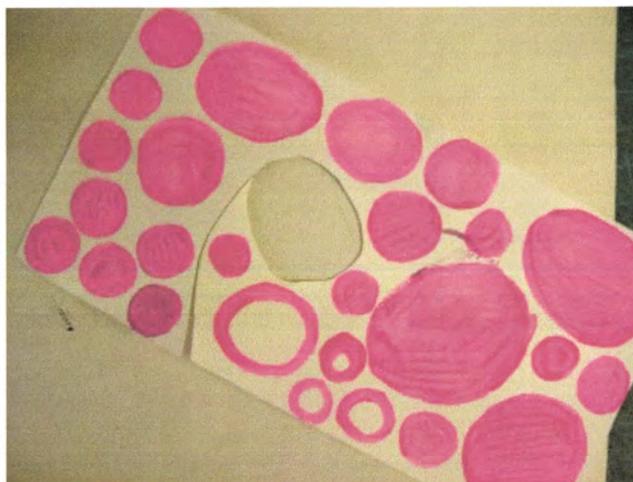
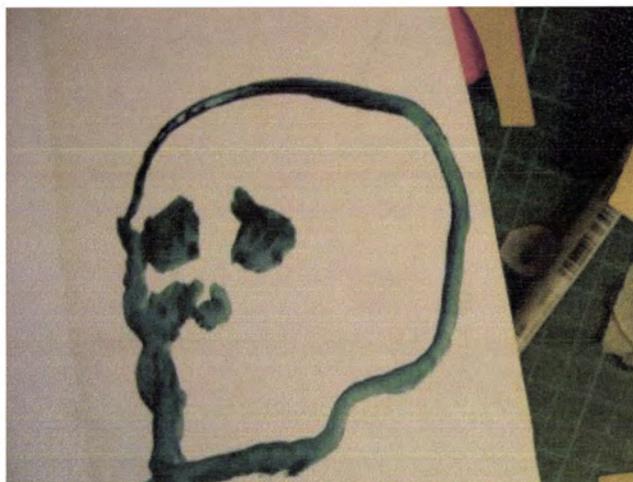
Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX

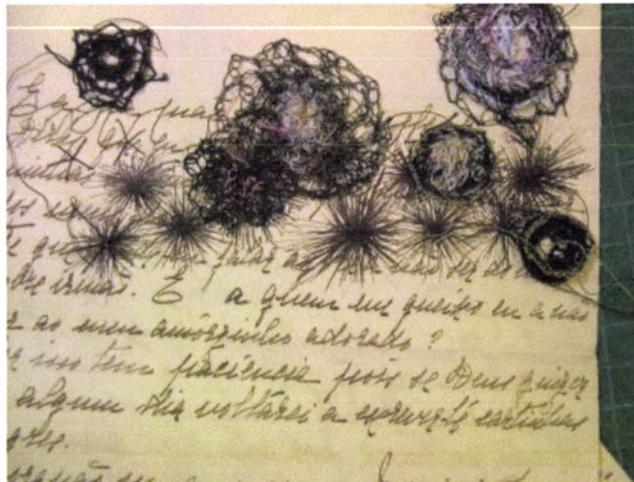


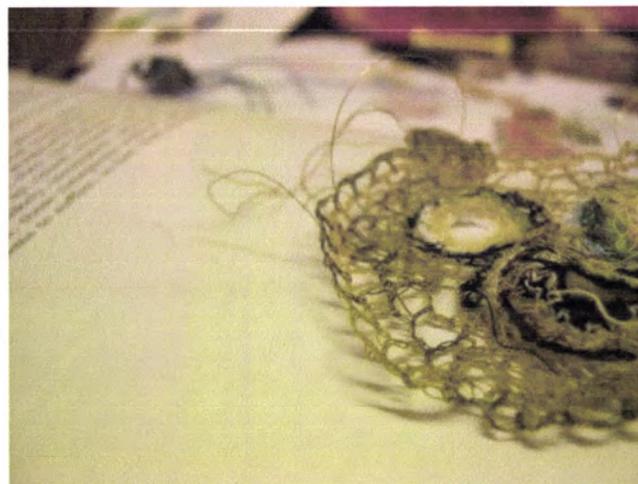
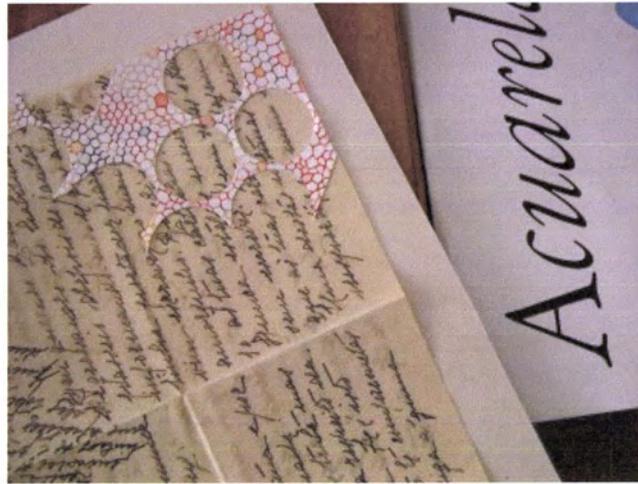












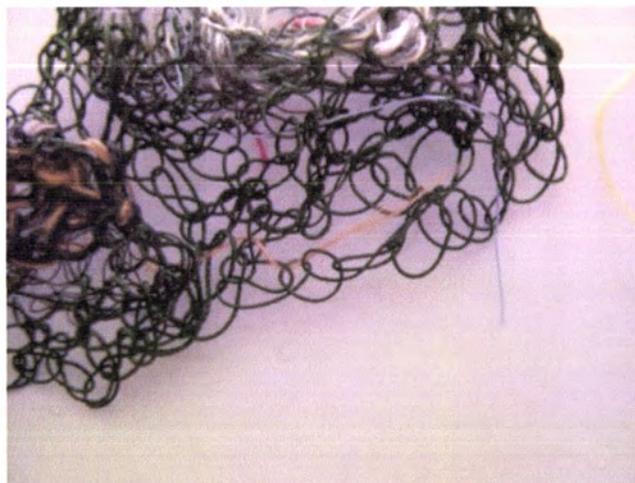
Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX



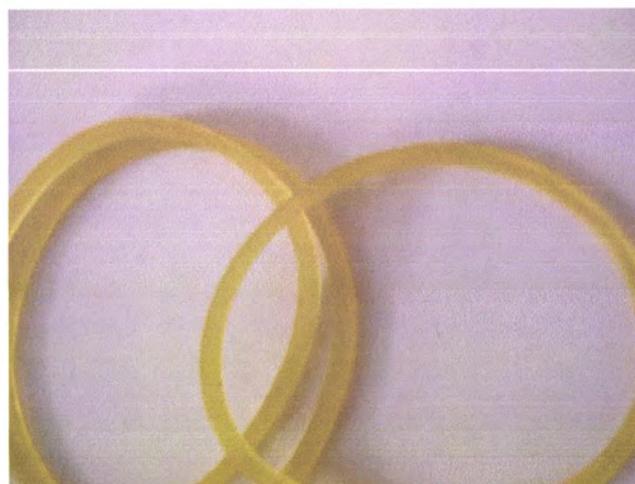
Do Nada às Pequenas Coisas

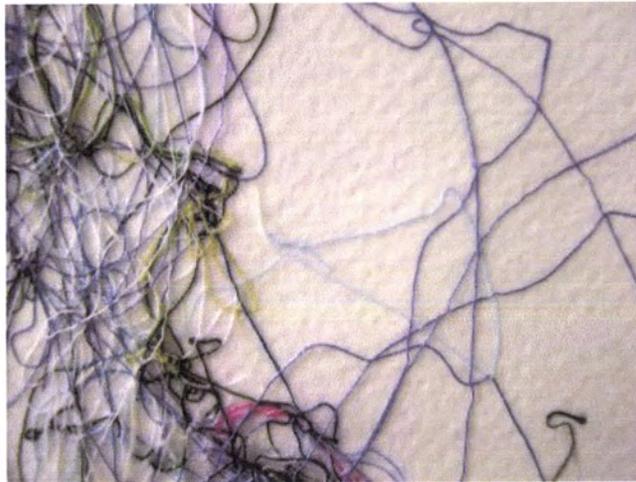
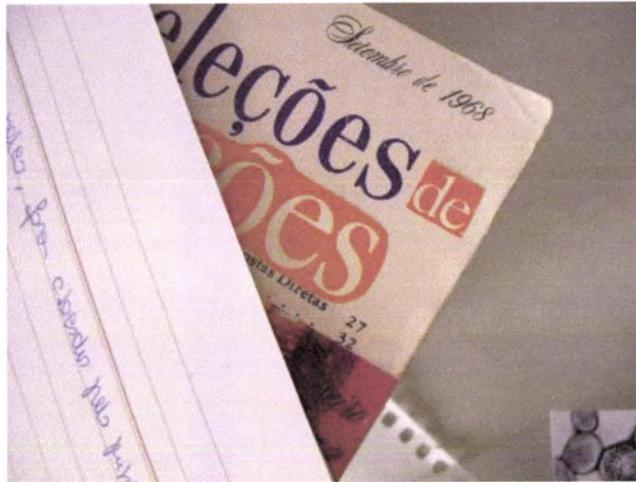
Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX



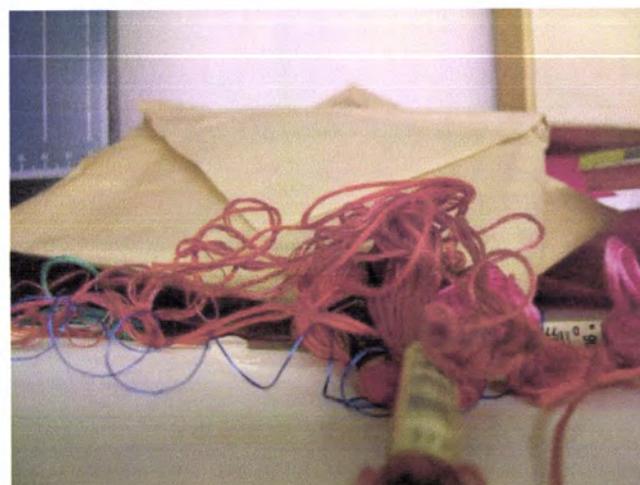
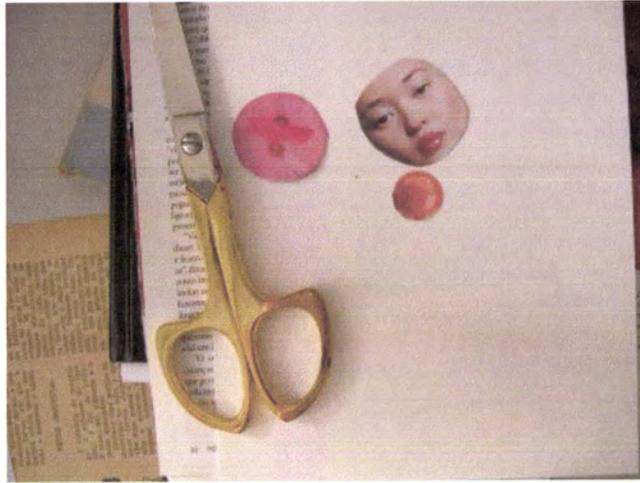


Nada → coisa nenhuma
um pequeno nada → bagatela
3110



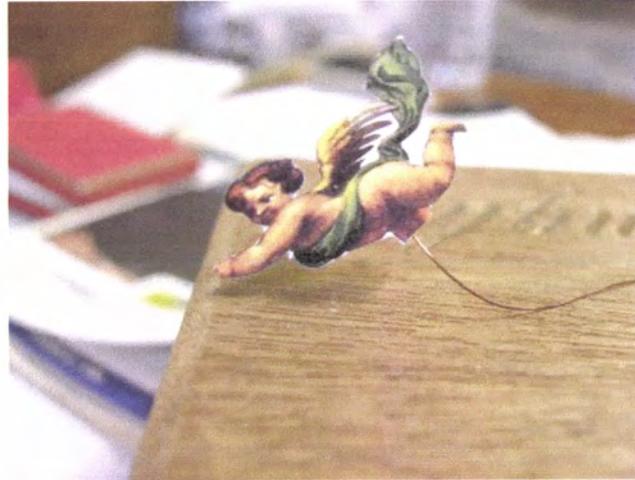


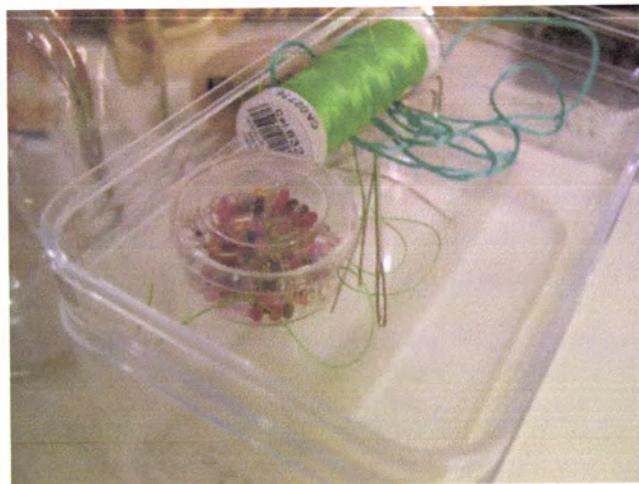
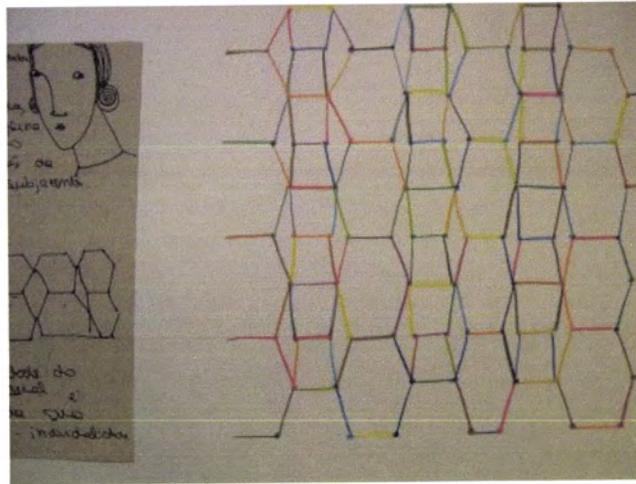
Do Nada às Pequenas Coisas
Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX

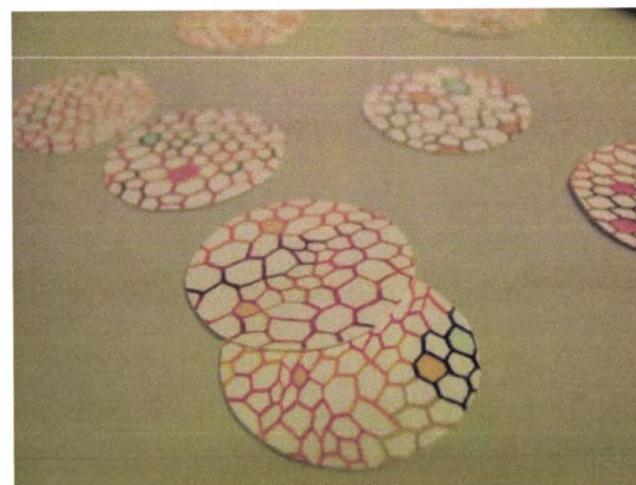


Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX

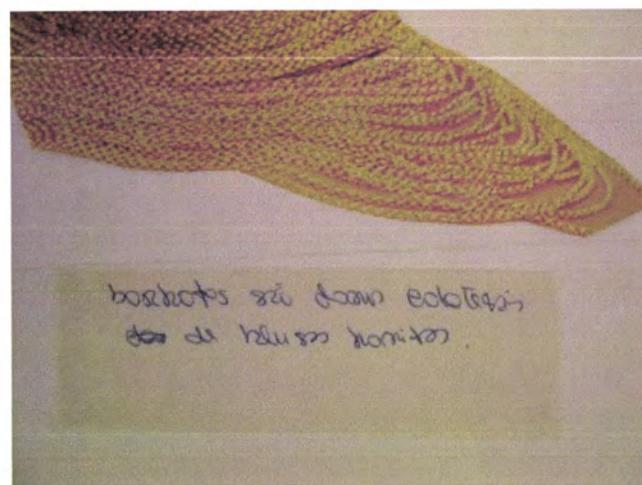
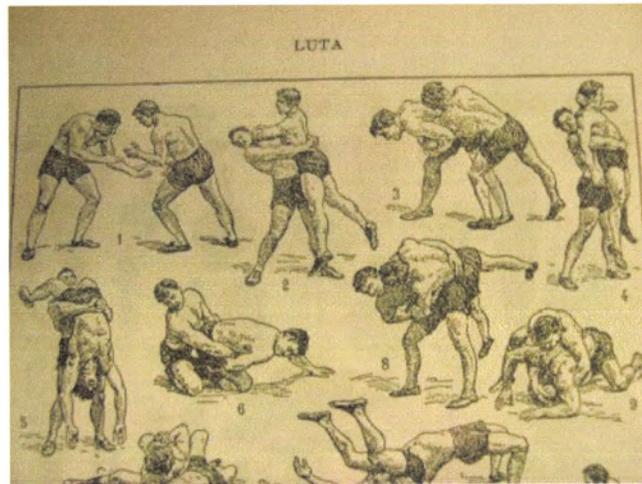






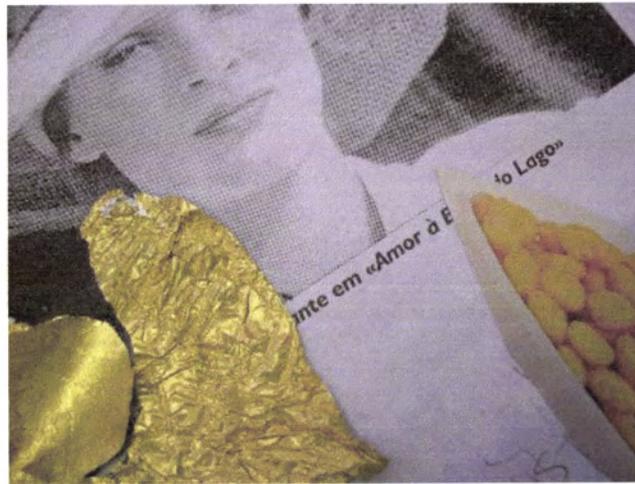
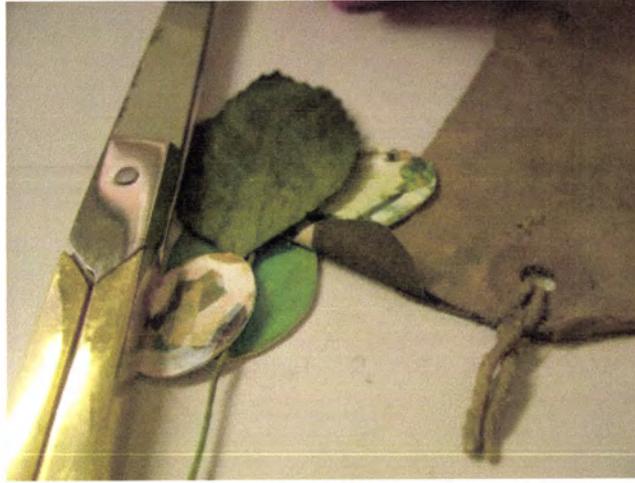
Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX



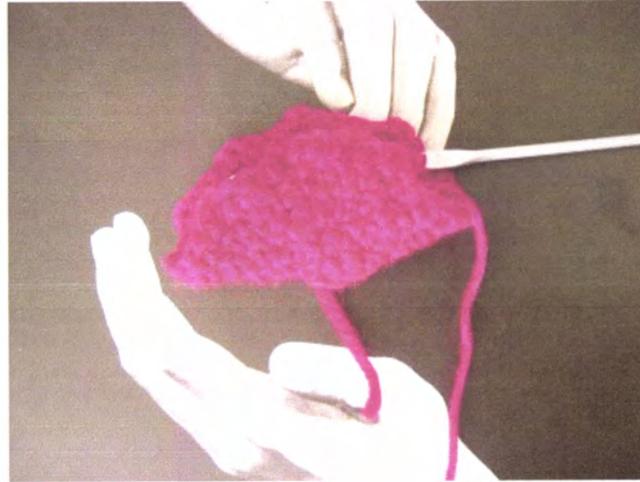
Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX

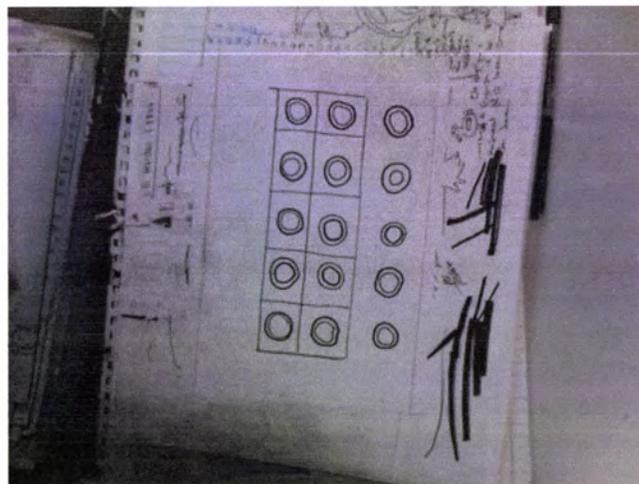


Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX

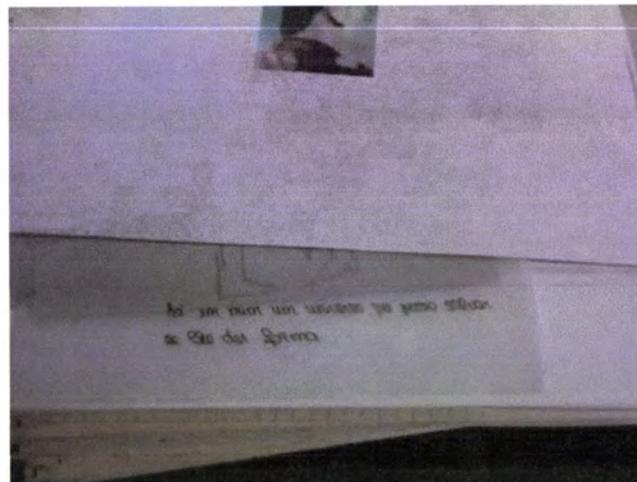
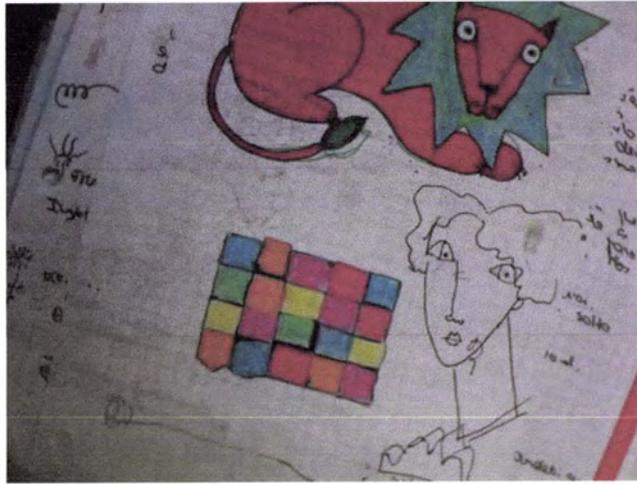


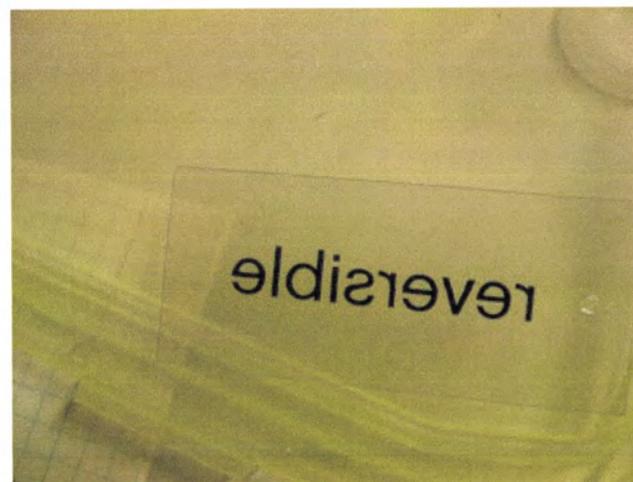
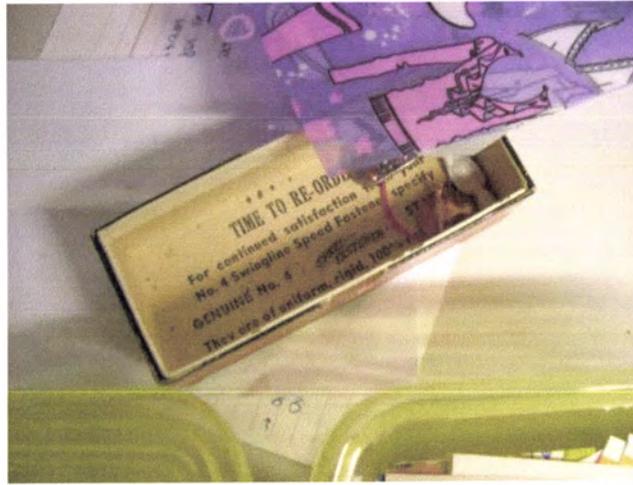
Gonçalo Frota pega na deixa e aponta que “ser ‘cute’ é a melhor forma de alguém nos confrontar com coisas menos óbvias. Esse lado encantador permite-lhe fazer as maiores patifarias sem haver grande julgamento.” De acordo com Frota “muito do encanto vem do lado perverso que lhe está associado. Ela explora muito bem esse universo de fábula.” “Perverso no sentido de nada ser o que parece. Num cenário em que aparentemente tudo é simples e bonitinho há sempre uma acção de auto-sabotagem.”

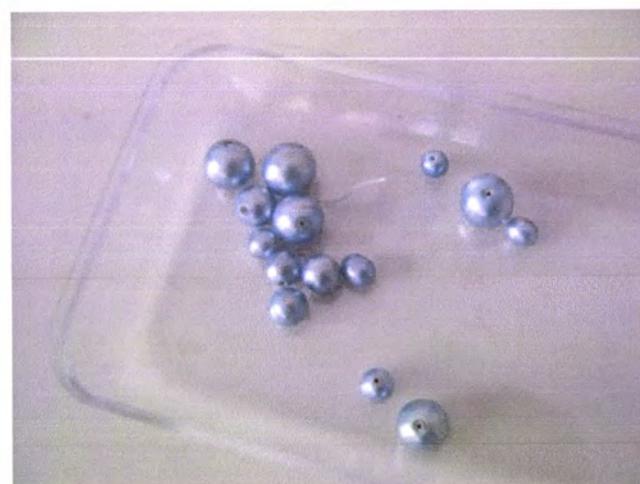
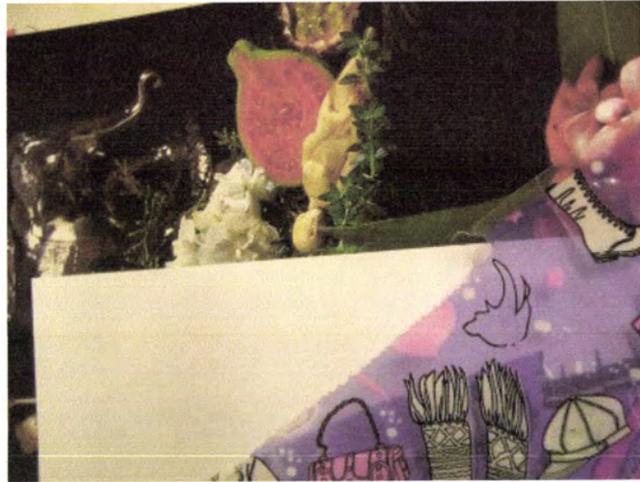


Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX

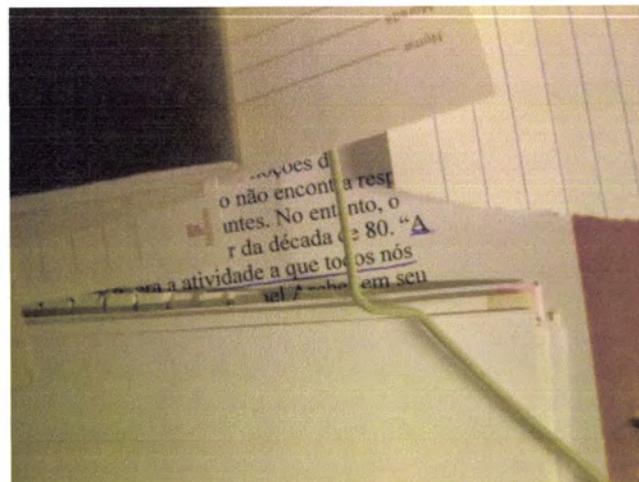
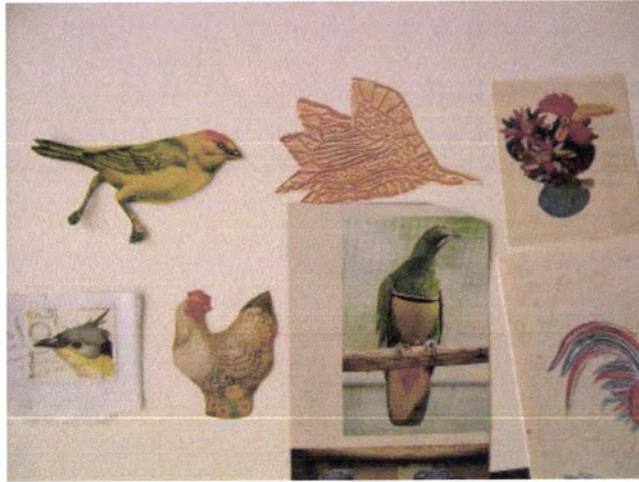


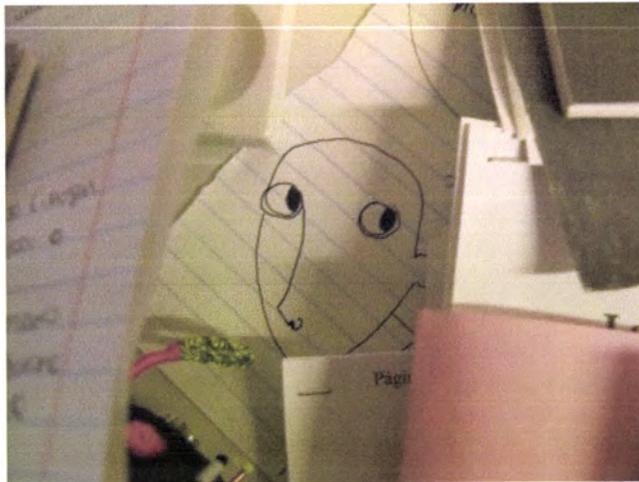




Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX





Reflexões / Textos

Papéis

“Aglomerados de papéis são camadas de experiência, de conhecimento, de vida. Os papéis são símbolo do humano, do envelhecimento, da mortalidade.

Só morre o que está vivo, e tudo o que está ou estará vivo morrerá. Nada está mais próximo da vida do que a morte.

Envelhecimento é sinónimo de vida vivida.”

TECEDEIRO, Ana - [documento escrito]. Proposta de trabalho para a cadeira de pintura, 5º ano, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa: 2003

Coisinhas inexistentes

“Coisinhas inexistentes” são todas aquelas que não foram projectos nem de Deus nem do Homem. Não têm qualquer finalidade prática e ninguém pára para as olhar. São resíduos do acaso que por vezes encontro sobre a minha mesa de trabalho e recolho e coleciono para as dar à luz.

Cada vez que torno consciencializáveis os objectos inexistentes, torno-me o veículo pelo qual as coisas passam do “não-ser” ao “ser”.”

(Idem, ibidem)

Objectos simples

“Colecciono compulsivamente. Ou melhor: acumulo objectos que me falem intimamente. Por vezes coisas muito simples, da família do Pouco ou do Quase.

Frequentemente coisas pequenas e banais nas quais só reparamos quando afinamos muito bem o olhar.

São objectos humildes, mas são as jóias da coroa do meu universo particular.”

TECEDEIRO, Ana - modos de operar [Lisboa: Galeria Pedro Serrenho, 2008]. 1
desdobrável: color.

Redes e Tecidos

“Olho para o mundo e descubro que a rede é a estrutura subjacente a tudo: as relações sociais, a internet, o ADN, os neurónios, a retina, as veias, os tecidos biológicos em geral, os grafos (na matemática), o croché e o tricô, as armas da pesca e da aranha, a forma como se expande o conhecimento...

A rede caminha para a união e simultaneamente para o fragmento (os ossos de um doente com osteoporose transformam-se numa rede cada vez mais aberta).

Acredito na possibilidade de a rede ser a organização formal mais próxima do Uno, da medida de todas as coisas. As redes satisfazem o meu fascínio pela totalidade.

Quando pesquisava tecidos na internet, deparei-me com imagens de tecidos biológicos (no caso vegetais) que me surpreenderam pela beleza, mas também pelas afinidades com as redes que eu andava por essa altura a desenhar. Estes padrões foram aperfeiçoados pela natureza ao longo de milhões de anos e a complexidade da sua organização comunica-nos de certa forma uma “possibilidade de vida”.

Proponho-me ao longo do ano trabalhar uma nova série de redes, bordadas sobre tela cuja organização e padrões possam de alguma forma remeter o observador para a leitura de uma anatomia misteriosa do Homem ou da Vida em geral.

Não se trata de representar um padrão celular concreto mas antes da construção de um padrão criado por mim com base na observação de padrões de tecidos existentes na natureza, orientando a leitura do espectador no sentido do reconhecimento de um tecido biológico.

Para além do “desenho com linha” que tenho explorado em trabalhos anteriores procurarei desta vez acrescentar mancha (através da aplicação de tecidos e pequenos objectos: botões, pedaços de plástico ou vidro etc.) num esforço de conversão de superfícies e materiais humildes em matérias preciosas. A magia da vida não é mais do que isso: uma possibilidade de transição entre o “quase nada” e o “ser”.

O trabalho apresentar-se-á sob a forma de bordados de grande formato mas repletos de pormenor, valorizando o fragmento dentro do conjunto e explorando a minha paixão por aquilo que exige ser olhado de perto.

Este trabalho aparece na sequência lógica do percurso que tenho vindo a desenvolver. Estes padrões (chamados tecidos) que me proponho bordar sobre tecido vêm enriquecer a metáfora que exploro nos meus trabalhos em que uso a linha de bordar como linha de desenho.”

TECEDEIRO, Ana - [documento escrito]. Proposta de trabalho prático do curso de Mestrado em Artes Visuais, Universidade de Évora, Évora: 2006.

Cartas de amor de Penélope para Ulisses

“Para o mundo grego o fio era o símbolo poderoso do destino dos homens e estava nas mãos das Moiras: Cloto, que fiava o fio da vida presidindo aos nascimentos, Láquesis que o media e enrolava e Átropos, que determinava o momento da morte cortando o fio da existência.

À luz da temível soberania destas divindades, Penélope é muito mais que a imagem da fidelidade que Homero lhe destinou: ela é afinal ousada e astuta ao recorrer ao fio para traçar o seu próprio destino. Promete ao pai (que insiste em ver a filha novamente casada) que aceitará outro esposo quando terminar de tecer a mortalha do seu marido, mas apaixonada e esperançosa no regresso de Odisseu (Ulisses), adia sempre o fim do trabalho, desfazendo durante a noite, em segredo, o que havia feito de dia.

Sendo o tempo de tecer e bordar propício à meditação, imagino Penélope escrevendo na mente e na mortalha cartas de amor a Ulisses. Cartas de amor que se fazem e desfazem.

A carta de amor não é um objecto qualquer: é um objecto impregnado, um feitiço.

Transmissora de um o desejo de proximidade, ela é a dádiva possível dos amantes apartados, suporte de presenças e pertenças impossíveis, lugar dos indizíveis e por isso sempre desesperadas.

Nas cartas de amor de Penélope para Ulisses retomo num tom mais intimista o tema da rede, que surge aqui enquanto construção do amor: frágil, sedutora, tantas vezes incerta e insegura.

Estas peças são híbridos que fui desenhando como quem tece e tecendo como quem escreve, recorrendo a elementos que a memória torna preciosos: antigas cartas de amor, papéis envelhecidos, construções com linhas obtidas pelo desfiar de tecidos, fios de cobre ou desenhos feitos com tinta de caligrafia.”

TECEDEIRO, Ana - Cartas de amor de Penélope para Ulisses [Lisboa: Galeria Pedro Serrenho, 2009]. 1 desdobrável: color

CONCLUSÃO

A arte sofreu ao longo de todo o séc. XX a provocação de artistas que uns atrás dos outros lhe iam testando os limites. Ela foi “*objecto encontrado*”, “*som*”, “*instalação*”, ou apenas “*declaração de intenção*”. Ganhou autonomia enquanto objecto, deixou de ser técnica ao serviço da representação, descartou-se do artista (*ready-made*), do peso da aura dos significantes (*pop art*), do corpo-físico (*arte conceptual*) sobrevivendo sempre às experiências mais extremas e próximas do nada.

Com o conhecimento que a distância temporal sempre dá, podemos interpretar mais justamente as ameaças de morte que os modernistas fizeram à arte. O desejo não seria matar a arte, mas antes matar a *arte instituída* fazendo a cultura descer do pedestal que a impedia de seguir por novos caminhos.

Nos anos 60 o campo artístico expandiu-se e o desejo passou a ser não apenas criar espaços de liberdade, mas experimentar os limites dessa liberdade e da própria arte. E isto não era visto como uma possibilidade: era a própria obrigação do artista, como chegou a afirmar Joseph Kosuth⁸⁶

Como encarar estes gestos de tendência ao nada? Quando os conhecemos e olhamos como um todo, compreendemos que ao invés de conduzir a um vazio negativo eles elevaram a arte a um estado de pureza a partir do qual ela se podia transformar em tudo.

Muito provavelmente a arte é hoje uma aura, uma imaterialização, uma manifestação do espírito criativo humano que pode tomar todas as formas.

Sem o desejo de revolução das vanguardas nem a vocação para a rebelião que caracterizou a arte dos anos 60 e 70⁸⁷, a arte contemporânea beneficia das

⁸⁶ “*Ser um artista agora, significa questionar a natureza da arte*” (SPECTOR)

⁸⁷ Sobre aquilo que nos distancia da arte deste período, Daniel Marzona afirma: “*A par da realidade social, a arte também mudou, e talvez a integridade, engenho utópico e afirmações*

conquistas das gerações anteriores e explora um infinito de possibilidades, atitudes, formas, matérias e meios.

Onde antes havia rupturas, hoje há alternativas e são diversas as tendências, os caminhos seguidos pelos artistas.

No entanto, numa época em que a saturação de imagens invisibiliza; onde temos frequentemente a sensação de ter visto tudo, onde a indústria do lazer e da publicidade produz ícones cuidadosamente produzidos a uma velocidade vertiginosa e recorre continuamente à escala monumental; as pequenas coisas acabam por ser a forma mais eficaz de nos devolver a capacidade da descoberta, chamando a atenção para a fragilidade da vida e do mundo.

Se a arte contemporânea tenta tantas vezes captar a atenção do público pelo choque, o caminho é aqui o do espanto, e através da presença do tempo e da elegância formal, da espectacularidade modesta e da modéstia espectacular, o banal quotidiano é subtilmente elevado a uma escala que toca por vezes o grandioso ou o espiritual.

Olu Amoda⁸⁸, um artista nigeriano que trabalha com materiais encontrados nas sucatas e nas ruas, reconhece o valor das pequenas coisas quando afirma *“What we call little things are merely the causes of great things: they are the beginning, the embryo and the point of departure, which generally speaking, decides the whole future of an existence.”* (VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, 2007).

A arte das pequenas coisas exalta o valor do que conseguimos fazer pelas nossas mãos, a capacidade de nos maravilharmos, de descobrir sentidos para lá

políticas da Arte Conceptual só possam ser compreendidas num plano de fundo no qual a mudança radical na arte e na sociedade ainda era uma possibilidade real para uma geração jovem” (MARZONA, 2007 p. 25). No mesmo sentido Sherrie Levine afirma: *“Já não podemos teimar nesse optimismo ingénuo, que acreditava que a arte podia mudar os sistemas políticos – uma aspiração partilhada por inúmeros projectos modernistas”* (Sherrie Levine, apud. (MILLET, 2000 p. 50)

⁸⁸Olu Amoda (N.Okere, Warri, Nigéria, em 1959)

Estudou escultura em Auchí, é professor no departamento de belas-artes do Yaba College, Lagos. No seu trabalho, solda e monta pregos rejeitados, trincos velhos transformando estes materiais em intrincadas esculturas. Interessa-se pelas vidas anteriores dos objectos que usa e nos novos sentidos que podem ganhar quando mostrados em conjunto. É representado pela Skoto Gallery, Nova Iorque

Do Nada às Pequenas Coisas

Heranças das Vanguardas da Segunda Metade do séc. XX

das coisas. Exalta no fundo as qualidades que distinguem o ser humano enquanto espécie e nesse sentido são as *Vanitas* do séc. XXI, onde a mensagem não será “*lembra-te de que morrerás*”, mas antes “*lembra-te de que estás vivo*”.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio - **Ideia do pensamento**. In AGAMBEN, Giorgio - **Ideia da prosa**. Lisboa : Cotovia, 1999. p. 101-103.

AGUILAR, Leonildo Teixeira de - **Alguns conceitos geométricos**. 1ª ed . Linda-a-Velha : Lusolivro, 1993.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de ; Galeria Fernando Santos. **Carmen Calvo**. Porto : Galeria Fernando Santos, 1999.

AMODA, Olu - **Olu Amoda: Artist Statement** [Em linha]: Skoto Gallery, Março de 2007. [consult. 12 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:
<URL:<http://www.skotogallery.com/viewer/press.release.oluamoda.asd/vts/design002>>.

ANJOS, Moacir dos - **Pó da casa - sobre o trabalho de Brigida Baltar** [Em linha]: Galeria Nara Roesler, 2007. [consult. 29 de Julho de 2009]. Disponível na WWW: <URL:http://www.nararoesler.com.br/exposicao_texto/paralela>.

ARCHIVIO OPERA PIERO MANZONI - **Piero Manzoni website**. [em linha]: Archivio Opera Piero Manzoni [consult. 13 de Agosto de 2009]. Disponível na WWW: URL:http://www.pieromanzoni.org/index_it.htm>

AULT, Julie - **Jim Hodges**. [Em linha]: 23ª Bienal Internacional de S. Paulo, 1996. [consult. 20 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:
<URL:http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/anteriores/1996/artistas/jim_hodges.jhtm>

BATAILLE, Georges - **A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh**. Lisboa : Hiena Editora, 1994.

BECKET, Samuel - **Teatro de Samuel Becket : À espera de Godot ; Fim de festa ; A última gravação**. Lisboa : Editora Arcádia, [s.d.].

BENTO, António - **"I would prefer not to"- Bartleby, a formula e a palavra de ordem**. [Em linha] . [consult. 20 de Maio de 2008.] Disponível na WWW:<URL: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bento-antonio-bartleby.pdf>>.

BORGNA, Claudia – **Artist's statement** . [Em linha]. Claudia Borgna Website. [consult. 21 de Julho de 2009.]. Disponível na WWW:<URL: <http://www.claudiaborgna.keepfree.de/cb/Statement.html>>.

BUCK, Louisa – Martin Creed. **Art Forum international**. (Fevereiro de 2000), pp. 110-111.

BUTLER, A.; STIRLING, S. e VAN CLEAVE, C. - **O livro da arte**. Lisboa : Texto Editora, 1997.

CABANNE, Pierre, DUCHAMP, Marcel e RODRIGUES, António - **Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne**. Lisboa : Assírio e Alvim, 1990.

CABRAL, Eunice - **Nibilismo**. [Em linha] . E-dicionario de termos literários. Carlos Ceia coord., 2005. [consult. 21 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL: <http://www.fash.unl.pt/edtl/verbetes/N/nihilismo.htm>>

CAMPOS, Marcelo - **E agora toda terra é barro- sobre o trabalho de Brigida Baltar**. [Em linha] . Galeria Nara Roesler. 2008. [consult. 29 de Julho de 2009.] . Disponível na WWW:<URL:<http://www.nararoesler.com.br/textos/brigida-baltar>>.

- CAPPELI, S. – **Biografia** [Em linha]. Archivo obra Piero Manzoni. [consult. 21 de julho de 2008.]. Disponível na WWW:<URL: <http://www.pieromanzoni.org/SP/biografia.htm>.>
- CARL BERG GALLERY . **Kathryn Spence** [Em linha]. Carl Berg Gallery, 2009. [consult. 4 de Agosto de 2009]. Disponível na WWW:<URL: <http://www.carlberggallery.com/artists.php?artist=kspence>.>.
- CAUQUELIN, Anne – **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. 1ª edição. S. Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CAUQUELIN, Anne - **L'art contemporain**. 3ª edição. Paris : Presses universitaires de France, 1994.
- CENTRO DE ARTE MODERNA / FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - **A Ilha do Tesouro**. Lisboa: CAMJAP/FCG, 1997.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. - **Arte Povera**. Londres : Phaidon, 1999.
- CLARK, Sonya - **Sonya Clark**. [Em linha]. Sonya Clark Website. [consult.: 16 de Julho de 2009.]. Disponível na WWW:<URL: <http://www.sonyaclarck.com/>.>
- CORDEIRO, Edmundo - **Técnica, mobilização e figura - a técnica segundo Ernst Jünger**. [Em linha]. biblioteca on-line de ciências da comunicação, Março de 1999 . [consult. 18 de Dezembro de 2008]. Disponível na WWW:<URL: <http://bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-edmundo-trab-figura.html#nota28>.>
- COSTA, J. Almeida; MELO, A. Sampaio - **Dicionário da Língua Portuguesa**. 8ª Edição. Porto : Porto Editora, 1999.
- CREED, Martin - **Numbers insted words**. [Em linha]. Martin Creed Website, 2005. [consult. 10 de Dezembro de 2008.]. Disponível na WWW:<URL: <http://www.martincreed.com/words/numbers.html>.>

CUVELIER, Pascaline - Arte povera: réducteurs de têtes. **l'architecture d'aujourd'hui**, nº284. (Dezembro de 1992), pp. 132-137.

BEBIANO, Rui (org.) - **Dada** [Em linha]. NON! Revista de Cultura e intervenção. [consult. 6 de Janeiro de 2009.]. Disponível na WWW:<URL: <http://ruibebiano.net/zonanon/non/abc/dada.html>.

DELEUZE, Gilles - **O acto de criação, por Gilles Deleuze**. [Em linha]. Blog Intermédias, 18 de Julho de 2007. [consult. 17 de Dezembro de 2008]. Disponível na WWW:<URL:<http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-ato-de-criao-por-gilles-deleuze.html>.>

DISSANAYAKE, Ellen - The pleasure and meaning of making. **American Craft**. (Abril/Maio, 1995).

DOMINO, Christophe - Quand les artistes font voeu de pauvreté. **Beaux Arts**, nº133. (Abril de 1995), pp. 86-92.

DUPRAT, Marcelo. **Parágrafo II** [Em linha]. [consult. 15 de Janeiro de 2009]. Disponível na WWW:<URL:http://www.marceloduprat.net/textos/2_comentario.pdf.>

FABIAN, Mitra - **Mitra Fabian Website**. [Em linha]. [consult 21 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL:<http://www.mitrafabian.com/links.php>.>

FILIPOVIC, Elena - **Tomorrow the work (tomorrow the one) will come**. [Em linha]. New General catalog 224. [consult. 06 de Março de 2009]. Disponível na WWW:<URL: http://www.cameandwent.com/theonecs_filipovic.html.>

FINKEL, Jori - Salons de refuse. **ARTnews**. (Fevereiro, 2006), vol. 105. pp.102-103.

FLUENT~COLLABORATIVE - **Tomo Savic-Gecan & Kate Green**. [Em linha].

Testsite, 2006. [consult. 6 de Março de 2009]. Disponível na
WWW:<URL:<http://www.fluentcollab.org/testsite/project.php?id=51§ion=archives>>

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN - **Sarah Sze**. s.l. :

Thames & Hudson, 1999.

FRIEDMAN, Tom - **Tom Friedman in conversation with John Waters**. [Em

linha]. Parkett. 2002. [consult. 20 de agosto de 2009]. Disponível na
WWW:<URL: <http://www.parkettart.com/library/64/pdf/friedman.pdf>>

GIANNETTI, Claudia - el salto en el vacío. **lapiz**. (Janeiro de 1994). pp. 52-57.

GONÇALVES, Eurico - Dada-zen: Yves, o monocromo. **Artes Plásticas**.
(Fevereiro de 1991), pp. 39-41.

GROSENICK, Uta e RIEMSCHEIDER, Burkhard, [ed.] - **Art at the turn of
the millennium**. Köln : Taschen, 1999.

GROSENICK, Uta e RIEMSCHEIDER, Burkhard, [ed.] - **Art Now**. Köln :
Taschen, 2002. pp. 96-99.

HESS, Walter - **Documentos para a compreensão da pintura moderna**.
Lisboa : Livros do Brasil, [s.d.].

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART - **ICA: Past exhibitions: The Big**

Nothing. [Em linha]. Institute of Contemporary Art | University of
Pennsylvania. [consult. 18 de Fevereiro de 2008]. Disponível na
WWW:<URL: http://www.icaphila.org/exhibitions/past/big_nothing.php>

ISRAEL, Nico - Tom Friedman. **Artforum**. (Março de 2002), p. 133.

JANSON, H.W - **História da Arte**. 5ª edição . Lisboa : Fundação Calouste
Gulbenkian, 1992.

JORGE, J. M. - **Abstract&Tartarugas: luz e sombra visível**. Lisboa : Relógio d'Água, 1995.

KENDLER, Jenny - **Kathryn Spence**. [Em linha]. Wunderkammer, 20 de Março de 2008. [consult. 4 de agosto de 2009]. Disponível na WWW:<URL: <http://www.environmentalartblog.com/2008/03/kathryn-spence.html>>

KOEN, Seth - **Artist's statement**. [Em linha]. Seth Koen Website. [consult. 17 de julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL: <http://www.sethkoen.com/mainpages/source.html>>

KOKIN, Lisa - **Lisa Kokin Web Site**. [Em linha]. [consult. 17 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL: <http://www.lisakokin.com/collage/>>

LIPPARD, Lucy - **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.

LOOCK, Ulrich (org.) – **A obra de arte debaixo de fogo: inovações artísticas 1965-1975**. S/l: Público e Fundação Serralves, 2004.

LUCINI, Doris - **A arte que ignora seu nome**. [Em linha]. Swissinfo.ch, 16 de outubro de 2006. [consult. 11 de Outubro de 2009]. Disponível na WWW:<URL:http://www.swissinfo.ch/por/especiais/museus_suicos/detail/A_arte_que_ignora_seu_nome.html?siteSect=641&sid=7087503&cKey=1161597664000&ty=st>

MAISON ROUGE, Isabelle de - **A arte contemporanea**. Mem Martins : Editorial Inquérito, 2003.

MANIFESTA3 - **Tomo Savić-Gecan**. [Em linha]. Manifesta3: international biennial of contemporary art Ljubljana, 2000. [consult. 6 de Março de 2009]. Disponível na WWW:<URL:http://www.manifesta.org/manifesta3/a_tomo.html>

MARZONA, Daniel - **Arte conceptual**. Colónia : Taschen, 2007.

- MARZONA, Daniel – **Minimal art**. Colónia : Taschen, 2005.
- MCCGWIRE, Kate - **Kate MccGwire Website**. [Em linha], 2009. [consult. 21 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL:<http://www.katemccgwire.com/>>
- MEDEIROS, Inês de; LOBO ANTUNES, Miguel. 2008. Miguel Lobo Antunes: entrevista de Inês de Medeiros. **Relance**. (Novembro de 2008), pp. 44-55.
- MEDIA ART NET - **Keith Arnatt, «Self Burial», 1969**. [Em linha]. Media Art Net, 2004. [consult. 19 de Fevereiro de 2009]. Disponível na WWW:<URL: <http://www.mediaartnet.org/works/self-burial/>>
- MELO, Alexandre - **O que é Arte**. Lisboa : ed. Quimera, 2001.
- MELVILLE, Herman - **Um homem inconcebível**. In: Os melhores contos americanos. Lisboa : Portugália, 1943.
- MIKE WEISS GALLERY - **Sofi Zezmer**. [Em linha]. Mike Weiss Gallery, 2009. [consult. 13 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL: <http://www.mikeweissgallery.com/html/ArtistBio.asp?artnum=15.>>
- MILLET, Catherine - **A arte contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- MURRIA, Alicia - La neutra realidad de la pintura: antológica de Robert Ryman. **Lapiz**. nº94. (1993), pp. 34-36.
- MUSÉE D'ART MODERNE DE COLLIOURE - **Expositon Sentimentale: Wolfgang Laib; Richard Long; Richard Serra & Lawrence Weiner**. Bordeaux : CAPC, musée d'art contemporain, 1992.
- MUSEUM GUGGENHEIM - **Museum Guggenheim**. [Em linha]. [consult. 22 de Julho de 2008]. Disponível na WWW:<URL: http://guggenheim.com/exhibitions/singular_forms/highlights_1a.html>

WIKIPEDIA - **Nam June Paik**. [Em linha]. Wikipedia, 13 de Novembro de 2008.

[consult. 17 de Dezembro de 2008]. Disponível na WWW:<URL:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Nam_June_Paik#cite_note-0.

NAM JUNE PAIK STUDIOS. **Página oficial de Nam June Paik**. [Em linha].

[consult. 17 de Dezembro de 2008]. Disponível na WWW:<URL:

<http://www.paikstudios.com/index.html>.

NEW GENERAL CATALOG 224 - **Tomo Savic-Gecan**. [Em linha]. New

general catalog 224. [consult. 17 de Dezembro de 2008]. Disponível na

WWW:<URL: <http://www.cameandwent.com/theonegecan.html>.>

OLIVEIRA, Rodrigo - **Entrevista a Rodrigo Oliveira**. [entrev.] Ana Tecedeiro.

Lisboa, 9 de Outubro de 2009.

OROZCO, Gabriel - Gabriel Orozco em conversación con Guillermo

Santamarina, Ciudad de México, agosto 2004. [autor do livro] Guillermo

Santamarina e Centro de Arte Reina Sofía. **Gabriel Orozco**. Madrid :

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, pp. 26-38.

PACKER SCHOPF GALLERY - **Jerry Bleem**. [Em linha]. Packer Schopf

gallery, 2009. [consult. 15 de Julho de 2009]. Disponível na

WWW:<URL: <http://www.packergallery.com/bleem2/index.php>.>

PAIK, Nam June - **Fluxus Film: Zen For Film (Nam June Paik, 1962-1964)**.

[Em linha]. YouTube. [consult. 17 de Dezembro de 2008]. Disponível na

WWW:<URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8z1sOsIrshU>.>

PERNES, Fernando - Dada: morte e ressurreição da arte. **Colóquio Artes**. (Abril

de 1972), pp.22-27.

PHANTOM GALLERIES. **Maura Bendett**. [Em linha]. Phantom Galleries.

[consult. 21 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL

<http://www.phantomgalleriesla.com/gallery0121.htm>.>

PORTO 2001 - **Rosa do Mundo-2001 poemas para o futuro.** [ed.] Manuel Hermínio MONTEIRO. 3ª edição. Lisboa : Assírio & Alvim, 2001.

PORTO EDITORA - **Robert Barry.** [Em linha]. Infopédia, 2003-2008. [consult. 19 de Fevereiro de 2009]. Disponível na WWW:<URL [http://www.infopedia.pt/\\$robert-barry](http://www.infopedia.pt/$robert-barry).

PRECKLER, Ana Maria - **Arte: la atraccion por la nada.** [Em linha], 2003. [consult. 18 de Novembro de 2007]. Disponível na WWW:<URL <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=495578>.

REGUERA, Galder - **La cara oculta de la luna/The dark side of the moon.** **Lapiz.** (Dezembro de 2005), pp. 34-53.

RICHTER, Hans - **Dada, 1916-1966: Documentação sobre o movimento Dadaísta internacional.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

RUGOFF, Ralph - **Touched By Your Presence.** [Em linha]. Frieze Magazine, (Janeiro/Fevereiro de 2000). [consult. 4 de Março de 2009]. Disponível na WWW:<URL http://www.frieze.com/issue/article/touched_by_your_presence/>

MONTOLIO, Celia ; RYMAN, Robert - **La experiencia de la visión: entrevista com Robert Ryman.** **Lapiz.** (1993). pp. 37-41.

SABINO, Isabel - **A pintura depois da pintura.** Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000.

SANT'ANNA, affonso romano de - **Affonso Romano de Sant'Anna faz críticas a Marcel Duchamp** [Em linha]. JB Online, 12 de Dezembro de 2008. [consult. 16 de Dezembro de 2008]. Disponível na WWW:<URL <http://jbonline.terra.com.br/extra/2008/12/12/e121211912.html>>

SANT'ANNA, Affonso Romano de - **Intelectuais do mundo e a crise na arte.** [Em linha] Pensarte. 8 de Dezembro de 2008. [Consult. 15 de Dezembro

de 2008]. Disponível na WWW:<URL

<http://www.affonsoromano.com.br/index.php?atual=9&min=0&max=4.>>

SANT'ANNA, Affonso Romano de - **Polemica: resposta a Mônica Mansur.**

[Em linha]. Pensarte, 14 de Dezembro de 2008. [consult. 15 de Dezembro de 2008]. Disponível na WWW:<URL

<http://www.affonsoromano.com.br/index.php?atual=0&min=0&max=4.>>.

SCHAFFNER, Ingrid - Doing Nothing. [autor do livro] University of Pennsylvania Institute of Contemporary Art. **The Big Nothing.** Philadelphia : Institute of Contemporary Art, 2004, pp. 17-34.

SEIFE, Charles - **Zero: biografia de uma ideia perigosa.** 1ª edição. Lisboa: Ed. Gradiva, 2001.

SEVENTEEN GALLERY - **Susan Collis.** [Em linha] Seventeen Gallery, 2007.

[consult. 12 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL

<http://www.seventeengallery.com/index.php?p=3&id=14>>

SHERWIN, Brian; KOKIN, Lisa - **entrevista com Lisa Kokin.** [Em linha] my art space blog, 27 de Maio de 2007. [consult. 17 de Julho de 2009].

Disponível na WWW:<URL

<http://www.myartspace.com/blog/2007/05/art-space-talk-lisa-kokin.html.>>

SPECTOR, Nancy - **Joseph Kosuth.** [Em linha]. Guggenheim. [consult. 6 de Agosto de 2009]. Disponível na WWW:<URL

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/showfull/piece/?search=Joseph%20Kosuth&page=1&f=People&cr=1.>>

STICH, S. - **Yves Klein.** Madrid, Stuttgart : museo nacional centro de arte reina Sofia; Cantz Verlag, 1994.

STORR, Robert - Robert Ryman: les dons simples. **Art press.** (Junho de 1993), pp. 17-21.

TÀPIES, Antoni - **A prática da arte**. Lisboa: livros cotovia, 2002.

THE ASSOCIATION OF NOTHING - **nothing**. [Em linha]. Portal to nothing, 5 de julho de 2007. [consult. 4 de março de 2009]. Disponível na WWW:<URL <http://nothing.no/index2.htm>.>

TORGENSEN, Kate. **Kate Torgersen Website**. [Em linha]. [consult. 21 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL [http://katetorgersen.com /home.html](http://katetorgersen.com/home.html).>

V&A AND CRAFTS COUNCIL - **Catherine Bertola**. [Em linha]. Out of the Ordinary: Spectacular Craft. 2008. [consult. 15 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1637_outoftheordinary/artists_detail.php?artistTag=bertola.>

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM - **Out of the Ordinary exhibition**. [Em linha] Victoria and Albert Museum, 2007. [consult. 12 de julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1637_outoftheordinary/artists.php.>

VIDAL, Carlos - **A representação da vanguarda : contradições dinâmicas na Arte Contemporânea**. Oeiras : Celta Editora, 2002.

VIDAL, Carlos - Gerhard Merz: entre o tardo-modernismo e a estética do desaparecimento. **Colóquio Artes**. (Dezembro de 1990), pp. 56-63.

VIDAL, Carlos - Os factos originais trazem consigo as suas origens: entrevista com Michelangelo Pistoletto. **Artes e Leilões**, nº9 (Abril/Maio de 1991), pp. 42-51.

VOLPI, Franco - **O niilismo**. S. Paulo : Edições Loyola, 1999.

WALDMAN, Diane – **Joseph Cornell: Master of dreams**. Chicago: Abrams books, 2002.

WARBURTON, Nigel – **O que é a arte?**. Lisboa: Bizâncio, 2007.

WILSON, Anne - **artist statement**. [Em linha] Anne Wilson Website. [consult. 25 de agosto de 2009]. Disponível na WWW:<URL <http://annewilsonartist.com/index.html>>

WOOD, Paul - **Arte Conceptual**. Lisboa : Editorial Presença, 2002.

WORKPLACE GALLERY - **Catherine Bertola**. [Em linha] Workplace Gallery, 2009. [consult. 15 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL http://www.workplacegallery.co.uk/artists/_Catherine%20Bertola/.

ZABALBEASCOA, Anatxu; RODRÍGUEZ, Javier Marcos - **Minimalismos**. Barcelona : Gustavo Gili, 2001.

ZEVI, Bruno - O grau zero é um valor essencial e constante do movimento modernista. **Arquitectura**. (Fevereiro de 1982), pp. 40-41.

ZEZMER, Sofi - **Sofi Zezmer**. [Em linha]. Sofi Zezmer Website. [consult. 13 de Julho de 2009]. Disponível na WWW:<URL <http://www.sofizezmer.com/index.php?SID=20>.
