

Dano Liminar
Destrução como Ato Transitório

João Forte

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Orientador Professor Doutor Pedro Tudela

30 de setembro, 2021

Agradecimentos

Um especial obrigado ao orientador, Professor Doutor Pedro Tudela, por todo o acompanhamento tanto em contexto teórico como prático, pela paciência e por todas as contribuições ao longo destes dois anos.

Aos meus pais, Olga e Pedro e à minha irmã, Maria, por tudo.

À Carolina por todo o apoio e pela companhia de estúdio, e todos os outros amigos e colegas com quem tive o prazer de partilhar ateliê neste percurso na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

À Faculdade e à cidade do Porto.

Índice

1. Agradecimentos	3
2. Resumo	5
3. Abstract	6
4. Motivação	7
5. Introdução	9
6. Destruição na Arte	13
6.1. Introdução	13
6.2. Espacialismo	19
6.3. Gutai Art	23
6.4. Arte Auto-Destrutiva	29
7. Metodologia	35
7.1. Parede	35
7.2. “Triptico”	39
7.3. “Calhau”	42
7.4. “Última Fila”	49
8. Conclusão	56
9. Índice de Imagens	58
10. Bibliografia	62
11. Anexos	65

Resumo

É comum associar conotações negativas à destruição. Fruto dos seus efeitos devastadores, a nossa experiência coletiva força a que construamos essa conexão de modo a quase não aplicar distinção. Para todos os efeitos, a destruição possui atributos que facilmente a tornam sinónimo de aniquilação e reforçam uma associação com o sentimento de finitude. Deste modo, retiram-se conclusões precipitadas por uma análise superficial do fenómeno, descartando por vezes a possibilidade de adquirir novas perspetivas e informações sobre o mesmo. Face a tais atribuições, surge uma oportunidade de encontrar diferentes métodos de tratar e trabalhar a destruição, de maneira que a possamos compreender melhor. Propõe-se então a exploração do conceito, através da análise de diferentes grupos e movimentos artísticos caracterizados pelo seu uso da destruição como ferramenta teórico-prática, aplicando parte dos seus métodos ao corpo de trabalho.

Este projeto estabelece como objetivo uma melhor compreensão da destruição através da experimentação com os seus processos. Pretende-se explorar o seu potencial plástico e as suas limitações técnicas, indo ao encontro da utilidade criativa presente na mesma. Ao refletir sobre o seu carácter transitório surgem novas oportunidades materiais proporcionadas pelo processo, enquadrando a destruição como um grande catalisador de mudança.

Palavras-chave: Destruição; Desconstrução; Desintegração; Processo; Materialidade.

Abstract

It's common to associate negative connotations with destruction. Fruit of its devastating effects, our collective experience forces us to build this connection, applying almost no distinction. For all intents and purposes, destruction has attributes that easily make it synonymous with annihilation and reinforce an association with the feeling of finitude. In this way, conclusions are hastily drawn by a superficial analysis of the phenomenon, sometimes discarding the possibility of acquiring new perspectives and information about it. Given these attributions, an opportunity arises to find different methods of dealing and working with destruction, so that we can better understand it. The exploration of the concept is then proposed, through the analysis of different groups and artistic movements characterized by their use of destruction as a theoretical-practical tool, applying part of their methods to the body of work.

This project aims to better understand destruction through experimentation with its processes. It's intended to explore its plastic potential and its technical limitations, finding the creative usefulness present in it. Reflecting on its transitory character, new material opportunities arise from the process, framing destruction as a great catalyst for change.

Keywords: Destruction; Deconstruction; Disintegration; Process; Materiality.

Motivação

Desde cedo, sempre existiu uma fascinação por diferentes tipos de subculturas, sendo de especial destaque, a do *Graffiti*. O facto de ser um registo amplamente encontrado em contexto citadino permite uma exposição ao movimento ainda em tenra idade. A ideia de poder utilizar publicamente paredes como suporte de intervenções pessoais, faz com que as possamos pensar como meios de comunicação, criando um subtexto urbano compreendido apenas por alguns. Ao mesmo tempo, este cunho pessoal que se atribui à parede a cada intervenção, ajuda a familiarizarmo-nos com o contexto citadino.

Da mesma forma que decoramos uma casa como forma de reclamarmos um espaço, também através de intervenções na cidade podemos alcançar esse sentimento de pertença. Ao mesmo tempo, a ideia de posse acaba por motivar uma certa competição entre quem intervém no espaço urbano, de modo que inevitavelmente surja uma forma de comunicação. Ao atribuímos essa condição ao ato, podemos valorizar a ação (normalmente considerada mera destruição niilista) como uma de criação de diálogo não só com os outros, mas também connosco. Regularmente servindo-se de superfícies em processo de deterioração, normalmente ao abandono ou caídas em esquecimento, concede-se nova *vida* à parede, transitando-a de um estado de obsolescência e concedendo-lhe uma nova utilidade plástica. É face a este facto que se inicia uma procura pelo mesmo fenómeno em contexto académico; O uso do ato destrutivo como meio de transição material.

À medida que se explorou diferentes movimentos e grupos artísticos cujo foco incide sobre a utilização da destruição como agente plástico, também o conhecimento relativo às diferentes possibilidades técnicas e conceptuais da mesma foi expandindo. Devido a estas novas perspetivas e abordagens, surge a possibilidade de enquadrar e implementar o conceito da destruição mais eficazmente na prática artística. Através de uma reavaliação do corpo de trabalho, certos aspetos que parecem já preceder essa integração, começam a tornar-se

evidentes. Desde a escolha dos materiais à forma como os projetos foram executados, o ímpeto destrutivo é algo que se vai manifestando, mesmo que subconscientemente. Trata-se então de assumir essa tendência como parte integrante e central do corpo de trabalho, servindo de força motriz para projetos futuros.

O que motiva o interesse pela destruição é exatamente uma necessidade de compreensão e de criar um senso de equilíbrio. Como parte integrante da natureza a ideia da destruição é algo que tormenta a nossa existência, sendo geralmente interpretado negativamente. No entanto, a tentativa de racionalização e compreensão dos seus fenómenos não deve ser descartada, pois o confronto com a ideia de finitude auxilia a desassociar a destruição dos seus aspetos mais negativos. Verdadeiramente, a possibilidade de explorar para além do que é assumido impulsiona toda a pesquisa, de modo que se possa produzir um trabalho coeso que incentive à discussão e ofereça novas perspetivas sobre a destruição.

Introdução

O presente relatório contempla o enquadramento teórico do corpo de trabalho prático desenvolvido em estúdio ao longo de dois anos, através da análise do mesmo, bem como de alguns grupos e movimentos artísticos que serviram de base para o projeto. O relatório será dividido em dois momentos principais; uma primeira parte onde se foca o enquadramento teórico e se apresenta uma discussão sobre diferentes instâncias da destruição na arte, e uma segunda parte onde se apresentam algumas das respostas práticas produzidas. Relativamente ao enquadramento teórico, incide-se um olhar cronológico que possibilita não só a distinção de vários métodos e técnicas do processo destrutivo, mas também como as várias abordagens evoluíram ao longo do tempo.

Similarmente, e apesar de muitas vezes o processo não ocorrer de forma linear, pretende-se criar um plano temporal coerente que permita uma correta interpretação dos vários momentos e fases da prática artística. Selecionou-se este método de estruturação evolutiva, para que se possa compreender o ponto de partida do projeto e demonstrar como se foi construindo conceitualmente através das diferentes experiências realizadas no âmbito de estúdio.

Apesar da presença da destruição enquanto ferramenta de trabalho no âmbito artístico ser vasta, na primeira parte do relatório escolheu-se enquadrar três casos de estudo em que o processo destrutivo é notório e cuja influência no corpo de trabalho é inegável. Assim sendo, fala-se de três movimentos artísticos que introduzem diferentes aspetos da destruição, tal como várias técnicas e métodos de utilização da mesma.

Iniciando o primeiro capítulo, estabelece-se uma secção introdutória que visa uma reflexão sobre a destruição enquanto conceito, aludindo às suas diferentes características e oferecendo várias perspetivas de alguns dos autores cujo trabalho representa uma grande

influência no enquadramento teórico-prático. Tal secção começa também por referir algumas das vias de experimentação pelas quais se conduziu o projeto bem como as principais ideias-chave.

Seguindo a mesma linha de pensamento, introduz-se o primeiro caso de estudo teórico referente ao Espacialismo. Tratando-se essencialmente do trabalho realizado por Lucio Fontana, observa-se uma descontextualização do suporte artístico através do recurso à destruição. Em traços largos, o que Fontana propõe é uma quebra dimensional da tela, libertando-a da sua bidimensionalidade enquanto suporte e passando a considerá-la como objeto artístico. Ao *ferir* a superfície da tela, consegue uma deslocação dimensional, não só ao utilizá-la como objeto tridimensional, mas simultaneamente introduzindo uma quarta dimensão temporal. Para tal, Fontana serve-se do ato destrutivo como forma de transição, criando um novo paradigma na utilização da tela.

Quase uma década depois de Fontana estabelecer o *Concetto Spaziale* (ou Conceito Espacial), surge, no Japão, o Grupo Gutai. Devido ao seu notório processo destrutivo, enquadram-se Jirō Yoshihara e Shozo Shimamoto e o subsequente Grupo Gutai como o segundo caso de estudo. Estabelecidos num período pós-segunda grande guerra, a abordagem dos artistas sob o manto dos Gutai é caracteristicamente agressiva e expressiva. Utilizando o corpo como ferramenta de pintura, criam, através de ações violentas, telas visualmente próximas das explosões experienciadas durante a guerra. Com o Grupo Gutai, o dano é expresso enquanto performance, em que o corpo desempenha o papel de agente da destruição e a tela o *palco* onde a ação se desempenha.

Como protesto à tecnologia militar da segunda guerra mundial, Gustav Metzger introduz na década de sessenta do séc. XX a Arte Autodestrutiva. Apesar de ser o terceiro e último caso de estudo, a relevância de Metzger para todo o projeto não pode deixar de ser frisada, pois o seu manifesto permitiu uma mais clara organização e orientação do corpo de

trabalho. Com a Arte Autodestrutiva, Metzger fundamentalmente pretende alertar para os perigos da tecnologia e os seus efeitos devastadores, no entanto, acredita que com o devido conhecimento deve ser criada uma relação simbiótica entre a ciência e a arte.

Verdadeiramente, a Arte Autodestrutiva permite que possamos acelerar os processos de desintegração natural dos materiais de modo a antecipar os seus efeitos a longo prazo. Aqui, a desintegração é praticada como meio de protesto, não contra o avanço tecnológico, mas sim contra a falta de reflexão sobre a sua capacidade destrutiva. Para que o avanço tecnológico possa ocorrer é necessário criar uma consciência sobre a destruição que dele advém, sendo exatamente essa a reflexão que a Arte Autodestrutiva propõe.

Após as considerações teóricas, inicia-se a segunda parte do relatório com uma secção que contextualiza o papel que a parede desempenha enquanto objeto de trabalho. Devido a um contínuo registo na Arte Urbana, a parede representa uma parte fundamental da prática artística circundante ao projeto, sendo onde frequentemente se incide o foco do mesmo. Em concordância, apresenta-se a primeira peça a ser considerada como ponto de partida do processo de desenvolvimento do projeto; “Tríptico”. Partindo de uma série de registos fotográficos de murais realizados previamente, inicia-se um processo de descontextualização dos vários elementos gráficos de forma a criar uma nova composição digital. Posteriormente, utilizou-se três tábuas de *skate* como suporte para o “Tríptico”, novamente reforçando a ideia de fragmentação. Após os resultados obtidos, surge um impulso que motiva a procura pela desconstrução em diferentes fases do processo criativo. Como tal, o “Tríptico” representa um primeiro passo na direção de integrar verdadeiramente a destruição no corpo de trabalho.

Como resposta, idealizou-se o “Calhau”. Criado a partir da destruição de uma parede, nasce fruto de um processo cuja evolução é motivada pela destruição da fase anterior. Isto é, iniciando-se pela construção da parede, o passo seguinte contempla a sua destruição, passando para a construção final do objeto, que por sua vez inicia o seu processo de desintegração.

Partindo deste método é possível garantir que a destruição representa a principal força motora do projeto, formalizada através da desconstrução e desintegração material.

O terceiro e último caso prático, forma-se a partir de uma série de peças que partem de uma introspeção. Se até agora o foco se incidia sobre os efeitos da destruição, a série “Última Fila” vem exatamente propor uma reflexão sobre o surgimento do ímpeto destrutivo. Para tal, contempla-se um retorno a métodos, técnicas e suportes primários, sobre os quais se podem considerar as primeiras aplicações de dano em suportes alheios. Refletindo sobre os *tempos de escola*, recorda-se um certo aborrecimento existente em contexto de sala-de-aula do qual essas primeiras expressões resultam. Desta forma, a série “Última Fila” pretende enquadrar esse comum *vandalismo* escolar enquanto o estímulo destrutivo responsável pela corrente prática artística, e do qual se tem vindo a construir o presente projeto.

É necessário referir que esta seleção de casos de estudo, tanto práticos como teóricos, representam uma fração do campo de investigação criado em torno deste projeto. A destruição é vasta, tal como todas as suas possíveis utilizações e abordagens, sendo que o presente relatório visa apenas documentar as mais importantes para o seu quadro de referências. Sendo assim, a probabilidade de interpretações variadas é certa, e nenhuma menos válida que a outra.

Destruição na Arte

Introdução

Quando se fala de destruição, por norma, considera-se como um aspeto negativo da existência. Tendemos a pensar sobre ela como o meio através do qual tudo atinge um estado de finitude, e como tal, desenvolve-se uma aversão natural ao conceito. Seja proveniente de um desejo inato de sobrevivência, de uma ideia de auto preservação ou de um impulso protetor, a destruição parece ser o exato oposto do que desejamos ao lidarmos não só connosco, mas também com aquilo que possuímos.

Desde cedo, seja empiricamente ou através de ensinamentos por parte de terceiros, aprendemos que devemos estimar. A nossa saúde, o nosso espaço, os nossos bens, os nossos entes, as nossas relações, entre outros, são pilares da nossa experiência coletiva, e como tal, desempenham um papel fundamental na forma como vemos e interagimos com o mundo. A importância destes fatores alimenta um certo cuidado, que por sua vez nos afasta de qualquer tipo de fenómeno que possa potencialmente pôr em risco a segurança e a estabilidade que procuramos obter. Naturalmente, qualquer tipo de dano ou destruição constitui uma ameaça a esses valores, produzindo um medo do desconhecido, de certa forma, justificável.

No entanto, fenómenos de destruição são comumente encontrados na natureza. A grande variedade de catástrofes naturais, bem como a brutalidade do mundo animal, são testemunhos de que a destruição desempenha um papel fundamental no funcionamento dos ecossistemas. Sendo nós enquanto humanos, fruto dessa natureza, encontramos-nos condicionados a uma predisposição para os seus fenómenos destrutivos. A nossa apetência para destruir é vasta, e ao longo da história o registo da sua utilização desmedida atesta para as consequências catastróficas que dela podem resultar. O imenso número de guerras e conflitos entre civilizações, bem como todo o dano ambiental que causamos, provam o quão

aptos somos para o uso da destruição em grande escala. Como consequência, a destruição torna-se sinónimo de fim, de aniquilação, e de certa forma, da própria morte.

Porém, a exploração das suas outras facetas, revela funcionalidades por norma ignoradas ou despercebidas. A experimentação com a destruição em pequena escala e em ambiente controlado, pode facilitar o encontro de novas perspetivas e emergir um outro carácter geralmente pouco considerado. O que alguns movimentos artísticos da década de cinquenta e sessenta do século passado nos mostram é o quão vasta a utilização da destruição pode ser, e a variedade de diferentes resultados que podem ser obtidos num contexto artístico. Através de técnicas como cortagem, divisão, queimamento, desfocagem, golpeadura, rasgagem, cosedura, alveijamento, bombardeamento com ácido e até pré digestão (Spieker, 2017), obtiveram-se resultados dispares e singulares que ampliaram o campo das capacidades destrutivas dos materiais.

Sendo que grande parte destas experimentações ocorre num período posterior à segunda guerra mundial, o ato destrutivo serve como tentativa de racionalizar e perceber os fenómenos catastróficos ocorridos nas décadas anteriores. É natural que um evento de tal escala e importância marque inúmeras áreas da atividade humana, e a arte não é exceção. Assim sendo, a compreensão dos fenómenos destrutivos serve como catalisador da necessidade de reconstruir. Face a um acontecimento tão devastador, foi possível confirmar que independentemente do volume e presença que a destruição atinja, o recomeço e a reconstrução são sempre possíveis. Ainda que com um futuro incerto, o arranque da segunda metade do séc. XX vem desassociar a aniquilação da destruição, contrariando o pensamento coletivo que tão frequentemente a emprega como seu sinónimo.

Destruction, then, is rarely tantamount to pure negation. Its creative potential often lies precisely in its incompleteness, in the lingering references to what is being decomposed or dismembered, or, more generally, in the vestiges and traces destruction leaves behind. [...] (Spieker, S., 2017, p. 15)

Contrariando esta noção, introduz-se uma perspectiva que caracteriza a destruição não como um agente de nulidade, mas sim como um processo de transição ao qual toda a matéria está vinculada. Neste estado transitório, a matéria liberta-se da sua forma condicionada e oferece uma oportunidade de renovação, permitida apenas pela destruição a que foi sujeita. Ao pensar a destruição desta forma, é possível perceber as suas capacidades como grande catalisador de mudança, e não como o meio pelo qual se obtém um estado final. Mais ainda, se existe algo que a destruição contraria é exatamente a ideia de permanência, sendo que constantemente nos relembra que o que outrora foi um dia voltará a ser, com outra forma, com diferentes características, mas proveniente da mesma matéria. Enquanto seres, somos caracteristicamente resistentes à mudança, contudo o que pode ser obtido a partir da destruição, é exatamente uma ferramenta de auxílio à aceitação e compreensão do contínuo processo de transformação não só de nós próprios, mas também do que nos rodeia.

“All change entails destruction, and the essence of nature is change. [...]” (Pellegrini, A., 1961).

No entanto, o desface material não está apenas sujeito à intervenção humana ou a catástrofes naturais. A matéria, como tudo, encontra-se vinculada ao tempo e aos efeitos causados pela sua passagem. Independentemente das possíveis alterações ou intervenções às quais se possa sujeitar a matéria, a passagem do tempo é constante e contínua, e as suas marcas (mais ou menos evidentes) atestam ao seu poder como agente de transformação.

“[...] This change appears to us as time. Thus, time turns out to be the great destroyer. A deliberate wave of destruction travels over material we consider permanent.” (Pellegrini, A., 1961).

Se considerarmos um objeto, o seu processo de transformação inicia-se mal o mesmo é definido e concluído, isto é, a partir do momento em que uma determinada matéria primária é confinada a uma forma fabricada. Os efeitos da deterioração, apesar de na maioria das vezes não serem automaticamente evidentes, resultam do processo da passagem do tempo inerente a toda a matéria. Não é incomum que se passem anos antes de se evidenciar qualquer tipo de dano numa boa parte dos objetos dos quais normalmente dispomos, contudo, esse período de tempo está diretamente relacionado com a qualidade e durabilidade da matéria utilizada no fabrico dos mesmos. No entanto, parte do que torna a destruição e degradação material tão apelativa é exatamente o quão drasticamente variam os seus efeitos dependendo de um conjunto de fatores.

Apesar da passagem do tempo ser transversal, os seus efeitos não se apresentam uniformemente em todas as matérias. As variações criadas a partir das diferentes relações temporais, tornam todo o processo de destruição num de transição, pois à medida que algo perde propriedades, também, através de disrupções fruto da passagem do tempo, ganha marcas que atestam à sua própria materialização. É através destas *cicatrizes* que a matéria aos poucos se vai libertando da sua forma inicial e transita para um estado de decadência que acolhe novamente a oportunidade de recomposição material. Neste estado, pode considerar-se que a matéria se encontra numa espécie de *limbo*, um momento entre o que outrora foi e o que poderá vir a ser, atestando à qualidade liminar da destruição. Apesar de este ser um estado de degradação, é possível encontrar uma certa *beleza* na maneira singular em que a matéria se destrói e na relação de perda/ganho que tem com o tempo.

Now, interestingly, we find a contemporary beauty in the art and architecture of the past ravaged by the passage of time or natural disasters. Although their beauty is considered decadent, it may be the innate beauty of matter is re-emerging from behind the mask of artificial embellishment. Ruins unexpectedly welcome us with warmth and friendliness; they speak to us through their beautiful cracks and rubble – which might be a revenge of matter that has regained its innate life. (Yoshihara, J., 1956)

Neste sentido, fissuras, buracos, rachas, quebras, rasgões, cortes, amolgadelas, em suma, marcas de degradação, tornam-se testemunhos da longevidade da matéria. São para ser considerados e apreciados, pois apesar de serem indicadores de desfiguração, assinalam uma fase do material tão essencial como todas as outras. Não obstante da forma inicial na qual um determinado objeto foi concebido, aquilo em que ele se transformará (fruto de ações por parte de terceiros agentes), está fundamentalmente desassociado da visão ou objetivo da sua criação. A *beleza* que Yoshihara menciona, surge do facto de que no instante em que algo se materializa, por muito controlado que esse fenómeno possa ser, a matéria inicia o seu processo de transformação alheio à intenção de fabrico original, como que oferecendo resistência às condicionantes que lhe foram impostas.

A destruição aplicada à arte, visa a experimentação com base no processo de desfiguração material como meio de transição para estados separados da sua conceção original. Rompe com a percepção da anulação do objeto, e utiliza a destruição como ferramenta de mudança. Aplicando técnicas que aceleram este processo, é possível obter-se resultados que alternativamente demorariam anos até serem visíveis. Ao presenciar este fenómeno de aceleração, dá-se uma nova apreciação pelo que existe momentaneamente, colocando em perspetiva a longevidade de toda a matéria. A destruição acentua a mudança, lembrando a

efemeridade de tudo e propondo que independentemente da transformação que possa ocorrer, deve existir uma apreciação pelos vários estados da matéria, pois a sua mutação é inevitável.

Deeper, vaster than the laws of construction are the laws of destruction. But destruction and construction are related mechanisms. Nothing can be constructed without a prior stage of destruction. A slow and concealed current of destruction circulates through nature all around us, and all this work of destruction converges in the construction of life. And that very current of destruction circulates within life, conferring on both its strength and its fragility and that magnificent quality particular to the ephemeral. (Pellegrini, A., 1961)

Espacialismo

Destruição da Bidimensionalidade

Tradicionalmente a abordagem à tela é bidimensional. Sendo possivelmente o suporte predileto da arte, ao longo dos séculos tem vindo a servir como base de inúmeros movimentos artísticos, técnicas, e de um modo geral, linguagens plásticas.

Sendo já um suporte centenário, é natural que ao longo dos anos vários artistas tenham vindo a explorar diferentes possibilidades de utilização da tela em contexto artístico. Desde métodos tradicionais a métodos contemporâneos, a tela viu uma panóplia de experiências às mãos de um vasto número de artistas que a elegeram como o seu suporte de trabalho. No entanto, apesar do seu estatuto, a tela é normalmente considerada como sendo um suporte bidimensional, visto que ao longo da história é geralmente o que se pinta sobre a tela que constitui a obra de arte e não a tela por si enquanto objeto.

Contudo, na segunda metade da década de quarenta do séc. XX, o movimento *Spazialismo* ou Espacialismo, apresenta uma nova forma de olhar e usar a tela. Introduzido por Lucio Fontana em 1946, o Espacialismo tinha como objetivo a interpretação tridimensional da tela, utilizando-a não como suporte, mas como parte integrante da obra. Desta forma, através de incisões, cortes e punções, pretendia-se sintetizar o gesto do artista, cor, espaço, movimento e tempo na tela (Griffin, N., 2012). No texto *White Manifesto* Fontana argumenta uma estagnação da arte e exprime a necessidade de mudança da essência e forma da arte, bem como as suas disciplinas tradicionais.



Figura 1. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Attese*, 1959.

“What is required is a change in both essence and form. It is necessary to transcend painting, sculpture, poetry, and music. We require a greater art, which will be consistent with the demands of the new spirit.” (Arias, B., Cazeneuve, H., Fridman, M., Arias, P., Burgos, R., Benito, E., ... Rocamonte, J., 1946).

Analisando a série *I Buchi*, é possível perceber que, apesar de ao longo dos anos os arranjos se terem alterado, os buracos que Fontana aplica sobre a tela são controlados e deliberados e nunca fruto de um ato espontâneo ou de uma particular emoção. Sejam as telas iniciais que apresentam composições próximas da espiral, ou as obras mais tardias que exibem composições mais lineares ou regulares, é evidente que servem um objetivo concreto

e apresentam um planeamento prévio bem como uma execução considerada e controlada (Fondazione Lucio Fontana).

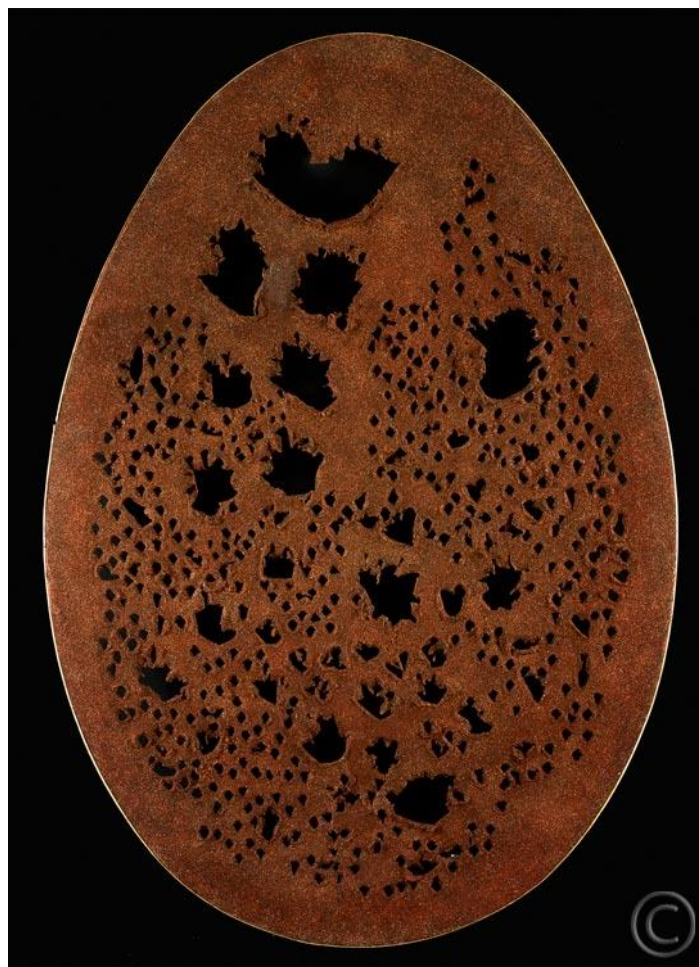


Figura 2. Lucio Fontana, Concetto Spaziale, La Fine Di Dio, 1963.

Tais ações concretizadas sob o *Concetto Spaziale*, exemplificam o potencial da destruição quando aplicada em contextos controlados. Ao propositadamente *destruir* a tela, Fontana abre de forma literal a *janela* para uma nova interpretação da superfície, estendendo o campo de representação do suporte e do que pode ser considerado pintura. Como proposto no Manifesto Branco, a necessidade de superar o foco figurativo proveniente do legado Renascentista, culmina no ato de centralizar a própria tela entre o espectador e o que existe *para além* (Sousa, M., 2016).

“I do not want to make a painting; I want to open up space, create a new dimension, tie in the cosmos, as it endlessly expands beyond the confining plane of the picture.” (Fontana, L., 1966).

Desta forma, a destruição é utilizada como elemento transitório a partir do qual se transcende a bidimensionalidade do suporte criando uma terceira dimensão, e de certa forma, através do tempo, uma quarta. O simples ato destrutivo assume um papel unificador entre a arte e espaço criando uma profundidade irreplicável por meios bidimensionais e implicando uma infinitude não restringida ao plano da tela. O dano causado representa uma nova fase, o início de um novo capítulo na utilização do suporte que ecoa até aos dias de hoje. No entanto, para que tal aconteça, é necessário assumir compromisso com uma forma de destruição controlada, um dano com propósito, que alveje as concessões e preconceitos da linguagem plástica e que rompa com barreiras de modo a descobrir o que está para além do que se conhece (Sooke, A., 2016).

Ao servir-se do ato destrutivo, Fontana assinala que apesar da tela ser um suporte centenário, as suas possibilidades plásticas ainda estão longe de serem esgotadas e incentiva a um pensamento menos convencional não só por parte do observador, mas também do artista, proporcionando que novas abordagens possam ser aplicadas ao formato da tela.

Gutai Art

Destruição como Performance

Num ambiente pós-segunda grande guerra, e em parte como reação a um governo fascista, o grupo Gutai surge no Japão com o objetivo de confrontar as regras e normas artísticas da arte oriental. Fundado em 1954 por Jirō Yoshihara e Shozo Shimamoto, o grupo Gutai estabelece uma filosofia central que se verifica na obra de todos os seus membros; fazer o que não foi feito. Gutai, do japonês *Gu* (ferramenta) e *Tai* (corpo), vem explorar novas formas de interpretar pintura bem como os materiais e técnicas que lhe são tradicionalmente associados (Sickles, S., 2016).

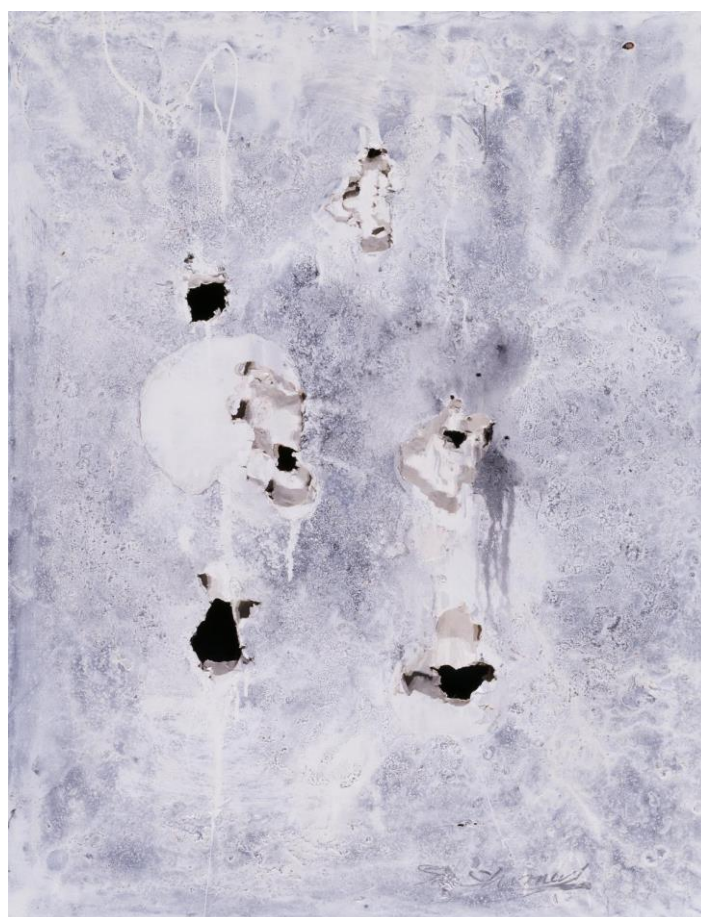


Figura 3. Shozo Shimamoto, Holes, 1954.

Estabelecidos em Ashiya (localizado entre a cidade de Kobe e o centro de Osaka), e, portanto, fora do circuito artístico das grandes cidades japonesas, desde a sua génese que o

grupo Gutai apresentou uma abordagem feroz, que apesar das suas origens humildes, ajudou a aumentar a sua visibilidade dentro do contexto artístico japonês. Como forma de disseminação da palavra, criaram o jornal Gutai, que serviu para documentação de eventos, processos e trabalhos de todos os membros do grupo (Maerkle, A., 2012).

Primando pela expressão individual e inovação, o grupo Gutai nunca foi tímido em relação à aplicação de técnicas pouco convencionais, tanto na sua abordagem à pintura e performance, bem como noutros variados media. Frequentemente, serviam-se de atos performativos agressivo na execução das pinturas, evidentes quando se observam as obras. Naturalmente, a violência presente nestes gestos traduz-se em telas dinâmicas, com explosões de cor e vestígios da fluidez dos movimentos de onde originam. Ao integrar tecnicamente a performance na pintura, a tela serve não só de suporte, mas também como objeto documental onde é registado o acontecimento. Intervindo desta forma, a tela passa a existir enquanto objeto de contato, relacionando-se mais intimamente com o artista (Kordic, A., 2015).



Figura 4. Kazuo Shiraga, Hatsu, 2007.

Tal pode ser verificado nas obras de Saburo Murakami realizadas na década de 1950. Murakami soqueava e pontapeava a tela, de forma a infligir golpes e deformações, representando temporariamente as feridas materiais. Desta forma, Murakami torna a tela numa espécie de *pele* que tal como a nossa, pode ser ferida e marcada, e cujos vestígios de tais ações são evidentes. Mesmo que violentas, estas ações aproximam as qualidades humanas das propriedades materiais, influenciando a sua inter-relação e ampliando a compreensão do espaço abstrato. Este conceito é central na filosofia do grupo Gutai, de aproximar e unir o indivíduo com a arte através de uma total liberdade de expressão (Smith, R., 2018).

In Gutai Art, the human spirit and matter shake hands with each other while keeping their distance. Matter never compromises itself with the spirit; the spirit never dominates matter. When matter remains intact and exposes its characteristics, it starts telling a story and even cries out. To make the fullest use of matter is to make use of the spirit. By enhancing the spirit, matter is brought to the height of the spirit. (Yoshihara, J., 1956)



Figura 5. Kiyoji Otsuji, Transfixion of Murakami Saburo, the second Gutai exhibition, 1956

Esta união entre o espírito e a matéria envolve não só as inerentes condições físicas, mas também questões que se prendem com a experiência tanto do indivíduo como coletiva. Tal é o caso das obras de Shozo Shimamoto, que bombardeava a superfície das telas com vários pigmentos e vidros, criando um efeito visual remetente dos fogos que devastaram cidades japonesas durante a guerra (Christie's, 2016). Estas representações servem então não só como interpretação dos acontecimentos, mas também como auxílio à racionalização dos mesmos, tudo através do recurso ao ato destrutivo.

Este desejo de alcançar a mais ampla liberdade de expressão possível, leva à compreensão da destruição como o meio a partir do qual se pode ampliar não só a linguagem

plástica, mas também a linguagem corporal do artista e a própria relação entre elas. Ao utilizar o corpo como ferramenta, os membros do grupo Gutai concediam *vida* às pinturas, proveniente da energia libertada durante a ação. É através deste ato performativo, que quebram convenções da pintura e se expande para o campo da *pintura/ação*, que permite ao artista distanciar-se do controlo tradicional e possibilita a expansão técnica e concetual da linguagem plástica (Higgie, J., 2021).

When the individual's character and the selected materiality meld together in the furnace of automatism, we are surprised to see the emergence of a space previously unknown, unseen, and unexperienced. Automatism inevitably transcends the artist's own image. We endeavor to achieve our own method of creating space rather than relying on our own images. (Yoshihara, J., 1956)



Figura 6. Kiyoji Otsuji, Shiraga Kazuo demonstrating his signature painting style, 1956.

Tal como Fontana, também no grupo Gutai se verifica a necessidade de exploração da tela para além do seu carácter bidimensional. A partir do ato performativo, a tela deixa de ser uma superfície onde a tinta é aplicada e passa a ser o *objeto* onde o artista atua. A tela desempenha uma função de *palco* e a pintura resultante surge como testemunho da ação nela realizada, acrescentando uma nova dimensão à obra final. Para todos os efeitos, o ato destrutivo auxilia na construção da relação entre o artista e a sua obra, sendo que é através dele que se testam os limites da matéria, concedendo assim uma nova perspectiva e intimidade material. A ideia de não distorcer a matéria, mas sim de a complementar com o espírito humano, é o que caracteriza as intervenções do grupo Gutai. Essencialmente, esta abordagem concede um certo respeito pela matéria, utilizando-a sem recorrer a modificações ou alterações que não lhe sejam naturais. Aqui, o ato destrutivo serve apenas como catalisador do processo de desintegração inerente a toda a matéria. Desta forma, alcança-se uma simbiose entre a vontade do artista e a vontade da matéria, resultando em pinturas expressivas que sugerem vitalidade. Como tal, a destruição assume um papel unificador, transitando a matéria de um estado de inatividade para um de expressão artística.

“Gutai Art does not alter matter. Gutai Art imparts life to matter. Gutai Art does not distort matter.” (Yoshihara, J., 1956).

Arte Autodestrutiva

Destruição como Protesto

“Auto-destructive arte re-enacts the obsession with destruction, the pummeling to which individuals and masses are subjected. Auto-destructive art demonstrates man’s power to accelerate disintegrative processes of nature and to order them”. (Metzger, G., 1960).

Emergindo no início da década de sessenta do séc. XX, a Arte Autodestrutiva vem introduzir uma nova perspectiva sobre a tecnologia e os novos media. Como reação aos avanços bélicos e tecnológicos potenciados pela segunda grande guerra, nasce este movimento que visa refletir sobre a capacidade de destruição potenciada pelo homem e como tal se relaciona com o processo de desintegração natural. Assim sendo, a Arte Autodestrutiva esteve desde a sua génese relacionada com um sentimento anticapitalista e com um forte espírito ativista. Também por isso, se estabeleceu como um tipo de arte pública, muitas vezes intervindo na rua com instalações que visavam a criação de diálogo e discussão, incentivando à interação por parte dos espetadores (Tate, 2015).



Figura 7. Gustav Metzger, Auto-Destructive Art, Demonstration, 1961.

Ainda que artistas como Jean Tinguely tenham sido os primeiros a criar peças que poderiam ser consideradas Arte Autodestrutiva (Greensberg, A., 2020), não seria até à chegada de Gustav Metzger que o movimento começaria a ser estabelecido formalmente. De 1959 a 1961, Metzger publica respetivamente, “Auto-Destructive Art”, “Manifesto Auto-Destructive Art” e “Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art”, que serviriam como os textos basilares do movimento. Neles, Metzger define várias diretrizes e condições a considerar quando se trabalha Arte Autodestrutiva, bem como objetivos que se deve almejar.

“Auto-destructive art is primarily a form of public art for industrial societies.”
(Metzger, G., 1959).

Devido ao seu caráter ativista, Metzger define o movimento como um de arte publica, que, em forma de protesto, se impõe aos transientes citadinos e os obriga a tornarem-se espectadores. Tome-se como exemplo a primeira demonstração pública de Arte Autodestrutiva em 1961, onde Metzger, instala junto ao rio Tamisa uma cortina de nylon sobre a qual intervém com ácido hidrocloreico, que faz com que a mesma se comece a desintegrar (Contemporary Films, 2011). Sobre a demonstração, Metzger nota que a importância de queimar um buraco na tela foi ter aberto uma nova vista sobre a Catedral de São Paulo (Metzger, G., 2012, citado em Dwyer, 2017). De certa forma, esta frase descreve sucintamente um dos principais objetivos da Arte Autodestrutiva; a criação de novas perspetivas.

Ao intervir com ácido, Metzger introduz uma condição temporal à obra que obriga à reflexão sobre a permanência das ações. A partir do momento que o pincel toca na tela, não há como retroceder ou refazer, e a tela desintegra-se naturalmente como uma repercussão fruto da ação do artista. Assim, Metzger demonstra que as ramificações das nossas ações se desencadeiam alheias da intenção original que motivou a ação e frisa a sua irreversibilidade. No entanto, como Metzger refere, a importância de tais ações reside não no que foi destruído,

mas sim na nova perspectiva que se cria. Através da aceleração dos processos naturais de desintegração, Metzger demonstra a capacidade da destruição para recontextualizar apresentando não só uma nova vista sobre a Catedral de São Paulo, mas também uma nova forma de observar a destruição material. Desta forma, a peça simultaneamente autodestrói-se e autocria-se, acentuando novamente a dualidade inerente aos processos destrutivos (Heathcote, 2021).



Figura 8. Metzger wears a gas mask while painting three nylon curtains with hydrochloric acid, causing them to disintegrate, in 1961.

“Auto creative art is art of change, growth movement” (Metzger, G., 1961).

A dimensão do tempo é um aspeto fundamental quando se fala de Arte Autodestrutiva. Sendo um movimento que enfatiza e considera o processo criativo como um dos grandes focos, a partir dele, inicia-se uma relação temporal incontornável. Para que a autodestruição de algo ocorra, inequivocamente é necessário que exista passagem de tempo. Esse tempo pode consistir de apenas alguns segundos como de um período tão extenso como vinte anos (condição estabelecida por Metzger no Manifesto Auto-Destructive Art). Porém, o processo

pelo qual se inicia essa autodestruição pode ser considerado tão ou mais importante quanto o resultado final. A procura por entender como nos relacionamos com a matéria, representa um papel tão importante quanto a destruição da matéria em si. Esta compreensão da agência que representamos na aceleração da desintegração material é a génese do ímpeto da autodestruição, sendo que, idealmente, possa revelar facetas do ser humano pouco exploradas. Centralmente, a arte da autodestruição prende-se não com um sentimento niilista, mas sim com uma abordagem direta à compreensão dos fenómenos de mudança que desafiam o nosso próprio senso de finitude e permitem pensar no futuro com um olhar mais otimista.

A forma de destruição que Metzger propõe é de protesto contra a destruição perpetuada em tempo de guerra, sem propósito, desmedida e que precede um estado de aniquilação (Hawksley, R., 2017). A sua destruição é de constante mutação, que avisa sobre os perigos dos avanços tecnológicos, mas que fundamentalmente pretende aliar-se à ciência e à tecnologia de forma a concretizar novos e mais eficazes métodos de comunicação. É exatamente por isso, que, enquanto movimento artístico, a Arte Autodestrutiva foge de se centrar numa única técnica plástica, e ao invés, assume-se como uma linguagem multimédia e multidisciplinar. Desde a origem do movimento, Metzger inúmera uma série de avenidas por onde a autodestruição pode ocorrer, de quadros a esculturas e técnicas tradicionais, ao uso da sonoridade, construções e tecnologia, incentivando à colaboração, não só dos artistas, mas também com cientistas e engenheiros.



Figura 9. Gustav Metzger, To Crawl Into – Anschluss, Vienna, March 1938.

Sendo sempre umas das preocupações a integração da tecnologia na arte pública, este vasto campo de pesquisa e experimentação demonstra o profundo caráter coletivo e social da Arte Autodestrutiva. Apesar da posição protestante contra os avanços bélicos, Metzger visava um uso eficaz da tecnologia aplicada à arte, auxiliada através do uso da computadorização para uma melhor simbiose com o espectador (Metzger, G., 1961). Através deste contato com o público, Metzger simultaneamente acentua o poder criativo da tecnologia ao mesmo tempo que frisava o perigo do seu potencial como agente de destruição.

Contudo, este sentimento revela uma ambiguidade presente no cerne da autodestruição. Em “The Social Conscience of Generative Art”, Lindsay Caplan refere essa mesma dualidade no trabalho de Metzger, questionando; “Is the work meant to demonstrate the destructive logic at the heart of our technologically mediated world? Or does auto-destructive art render the negative into a positive, harnessing disintegration as a creative principle?” (Caplan, L., 2020).

São estas mesmas questões levantadas por Caplan que aludem à multitude de interpretações existentes relativas à destruição. Ao explorar a linguagem plástica da destruição cria-se a possibilidade de colocar em perspectiva os seus aspetos negativos, e

contextualizá-los num vasto espectro de maneira a conseguir prever e racionalizar os seus efeitos. Sendo assim, a destruição funciona como catalisadora da mudança e, quando empregada em prol da produtividade, auxilia à integração do princípio artístico com o avanço da tecnologia. Caplan conclui que; “It seems almost impossible for destruction to be both, but this is exactly what Metzger posits. The worst manifestations of destructiveness (...) all need to be laid bare and eliminated. But destruction, at the metaphorical level of the artwork or social critique, can be wielded to create a productive opening” (Caplan, L., 2020).



Figura 10. Gustav Metzger, Kill the Cars, Camden Town, London, 1996.

No advento dos novos media e da contínua expansão tecnológica, é importante que se considere não só os seus aspetos positivos, mas também as repercussões negativas a longo prazo. Ao acelerar processualmente a desintegração torna-se possível observar os efeitos da devastação material, que caso contrário levariam anos ou até décadas a tornarem-se evidentes. Para todos os efeitos a Arte Autodestrutiva propõe que se considere a destruição não como algo a ser evitado, mas sim como um processo natural que deve ser explorado e utilizado como uma ferramenta de simulação, para que o progresso tecnológico ocorra o mais consciente possível.

Metodologia

O Papel da Parede

Tudo na parede é temporário. Escolher a parede como suporte é um compromisso, é aceitar que a longevidade de qualquer peça nela realizada é posta em causa e que a sua efemeridade é algo inerente à linguagem plástica. Sendo o futuro das obras incerto, as intervenções tornam-se algo momentâneo, o que lhes concede um impacto característico. De certa forma, ao escolher a parede, incorre-se numa troca da longevidade pelo instantâneo. Inicialmente, esta observação parece não favorecer o suporte, no entanto, é necessário perceber o contexto onde o mesmo se insere.

A parede como suporte está sujeita a alterações, à erosão, à constante mudança da paisagem urbana, à intervenção de terceiros, ao apagamento e esquecimento, e como tudo, à passagem do tempo. As cores desbotam, a tinta lasca, o cimento racha, e no limite, a parede cai. No entanto, o interesse e prevalência do meio persiste, pois, o foco não se encontra na preservação, mas sim na atualização. A procura de algo que é naturalmente fugaz, garante uma contínua renovação do meio e impede a sua estagnação. A partir do momento que um mural se dá por terminado, inicia imediatamente o seu processo de deterioração. Quando se trabalha com este suporte não existem ilusões. Sabe-se que as obras possuem um período e não devem existir extemporaneamente, pois seria contraproducente para o progresso da linguagem plástica. Trabalhar na parede é não só aceitar como valorizar a sua destruição, como parte do processo e da obra final.

Por estas razões a parede tem um papel central no corpo de trabalho, sendo não só o suporte de várias peças como também matéria-prima. Trabalhar sobre a parede é normalmente visto como um ato transgressor, seja uma criança que desenha na parede do quarto ou um adulto que pinta uma parede da cidade. Tudo isto confere um certo individualismo à prática,

no sentido em que a necessidade de expressão se sobrepõe à vontade coletiva. Tendo em conta que o suporte se encontra em contexto citadino muitas vezes sem supervisão ou ao abandono, faz com que muitas das vezes a necessidade seja suficiente para passar à prática. Isto leva sobretudo, a que pessoas com reduzidos meios possam ter acesso não só a um suporte como também a uma plataforma para apresentarem as suas intervenções publicamente. A interação com a cidade e com os seus habitantes é fundamental para que o fluxo de ideias se mantenha constante, ao mesmo tempo, criando uma dinâmica entre a construção e a destruição da paisagem urbana.

Não existe pretensão sobre preservar murais. Ao contrário de várias linguagens plásticas (pintura, escultura, desenho, etc), as peças em parede são realizadas com o seu eventual desaparecimento em mente. É possível que, através da escolha do local, do estado da parede ou do tipo de material que é construída, o seu tempo de vida varie drasticamente. No entanto, sendo esse resultado dependente de um vasto conjunto de variáveis, é natural não criar expectativas relativamente à longevidade da peça.

O que distingue a parede de tantas outras linguagens visuais é que, ao contrário de tantos outros suportes, esta possui uma outra finalidade. Uma tela não possui outra função senão a de ser tela, no entanto, uma parede, como elemento arquitetónico, existe na capacidade de suporte de edifícios ou enquanto delimitador de áreas espaciais. Esta particularidade do suporte, obriga a que qualquer intervenção nele realizada surja em segundo plano face ao propósito para o qual ele foi construído. Qualquer obra ou mural realizado está obrigatoriamente vinculado à parede como objeto de construção. Esta condição proporciona a inerente efemeridade das peças produzidas neste suporte, pois fundamentalmente, não é possível separar estes dois elementos. Isto leva a que as peças existam num tempo e espaço específico, e sejam contextualizadas dentro da paisagem que as rodeia. Neste sentido, os

murais diferem-se novamente de outras linguagens visuais que não estão necessariamente adjacentes ao seu contexto de produção.

Parte do interesse por este suporte surge exatamente destas limitações. Todas as condições impostas pela parede são como que um desafio proposto a quem nelas intervém. A falta de controlo de uma boa parte dos fatores envolvidos no processo de trabalho é parte do que caracteriza a sua plasticidade e lhe concede uma expressão singular. Quando se aborda uma parede com um plano, é necessário aceitar que o resultado previsto irá sofrer alterações face às condições impostas pelo suporte. É essencial possuir flexibilidade para trabalhar em sintonia com o que a parede exige, e aceitar que certas concessões fazem parte do processo do suporte. Apesar de ser o que por vezes complica o trabalho, é o que simultaneamente a torna tão característica.

Ao falar de intervenções na parede é inevitável discutir a ideia de apropriação. Quando escrevemos o nosso nome em algo, apropriamo-nos desse objeto nem que apenas num sentido simbólico. Da mesma forma que uma criança escreve o seu nome num brinquedo ou no caderno da escola, a noção de possuir algo através do cunho pessoal é primária. Existe para que possamos materializar a nossa identidade num contexto físico e informar terceiros de que este objeto é algo que nos pertence. No caso da parede, o ato de cunhar o nosso nome serve não só para a reclamar, mas também para nos inserirmos no contexto que a rodeia. Ao intervir na parede não estamos meramente a apropriámo-nos dela. Em simultâneo, estamos a deixar uma marca que se torna parte integrante não só do suporte, mas da paisagem circundante, mesmo que por vezes exista apenas por um curto espaço de tempo. Sendo assim, o poder de reclamar a parede meramente pela intervenção, é o que a torna um suporte tão característico e apelativo, mesmo que a longevidade da mesma seja posta em causa.

Ao obtermos uma tela, uma placa de linóleo ou até uma folha de papel, possuímos o suporte independentemente do que possamos vir a criar com ele. Com a parede (em contexto

citadino), o ato de trabalhar sobre ela é o que motiva essa apropriação. Este processo é especialmente relevante quando se tem em conta a interação com os cidadãos (neste caso o público), que por sua vez são também condicionados a experienciar estas intervenções. A apropriação dos muros da cidade permite não só a expressão do indivíduo como também o integra no espaço urbano bem como na vida dos seus habitantes.

Desta forma, o interveniente remove a parede do seu contexto inicial, expandindo a sua capacidade para lá do mero elemento arquitetónico e inserindo-a numa dimensão plástica. Através do seu desface, a parede inicia um processo de desconstrução, não literal, mas sim ao nível do que vai para além da sua função principal. É esta desconstrução que possibilita a transformação da parede num objeto plástico, e que permite a sua exploração enquanto suporte.

Este processo de transformação que ocorre em ambiente urbano, motivou a uma procura pelo mesmo fenómeno em contexto de estúdio, aplicando-o agora a novos suportes e técnicas que visam a concessão de novas peças. Sendo assim, a desconstrução possui um papel central no corpo de trabalho, manifestando-se como uma necessidade não só de compreender o potencial plástico dos objetos de trabalho, como também as suas limitações. Esta temática foi surgindo gradualmente à medida que se foram desenvolvendo os vários projetos, integrando-a cada vez mais.

Apesar de em fases mais tardias do desenvolvimento do corpo de trabalho a parede não ser o foco principal, vestígios da sua influência podem sempre ser encontrados. É importante e necessário frisar o seu papel como o elemento de onde a surge a motivação para a realização de todos os projetos subsequentes, pois foi nela que os fenómenos de desintegração material primeiro se manifestaram. Como tal, a parede ganha uma dimensão própria deixando de ser apenas um mero suporte.

Tríptico

Naturalmente, e motivado por experiências empíricas, o intuito destrutivo começa a surgir cada vez mais no corpo de trabalho. Inicialmente através da descontextualização fotográfica de murais, o possível potencial da desconstrução começa a tornar-se evidente. Utilizando vários registos fotográficos de elementos das diferentes composições, foi possível digitalmente, encontrar novas relações entre eles que produziram novos resultados independentes dos originais.

Ao recontextualizar as diferentes partes dos murais, cria-se não só uma nova perspectiva, mas também se evidencia a coerência estética entre eles. A identidade gráfica partilhada pelos registos é essencial para a sua desconstrução, pois é o que os contextualiza dentro do corpo de trabalho e permite a sua ligação com outras peças.



Figura 11. João Forte, composição digital, 2020.

Posteriormente, surge um interesse em materializar fisicamente as composições digitais. Com esta premissa, recuperaram-se três tábuas de *skate* que serviram como suporte para a criação de um tríptico. Para manter a coerência gráfica com os murais de onde provieram originalmente, as composições foram executadas com a mesma técnica. Tinta de parede aplicada com pincel e trincha, tendo um acabamento com tinta de esmalte para realçar o preto. A materialização destas composições permitiu não só unificar os diferentes murais, bem como expandir a sua técnica agora executada num novo suporte. Sendo os registos originais de carácter figurativo, a sua recontextualização cria uma ambiguidade que concede às composições uma dimensão abstrata, mesmo que mencionando o figurativo original. A sua fragmentação, não sendo total, possibilita a existência de elementos reconhecíveis do seu contexto original, no entanto é suficiente para ocultar a sua exata proveniência. A apresentação em tríptico acentua essa fragmentação, possibilitando a observação da peça como um todo ou tripartida, prologando a subdivisão composicional.



Figura 12. João Forte, Tríptico, acrílico e esmalte em madeira, 60 x 80 cm, 2021.

Com o Tríptico, trata-se de uma primeira abordagem (mesmo que um pouco tímida) de começar a compreender como os efeitos da desconstrução e descontextualização dos diferentes trabalhos podem criar resultados dispares. Ao incidir o foco sobre as diferentes componentes que formam os murais originais, é possível criar uma panóplia de composições desassociadas do seu ponto de partida. A partir dos resultados obtidos foi possível idealizar uma nova abordagem ao processo criativo, refinando os métodos e as técnicas de produção.

De certa forma, esta peça inicia um ponto de viragem no corpo de trabalho em geral, obrigando a uma reflexão e conseqüentemente a alterações no processo criativo. Apesar da desconstrução ocorrer já numa fase final do projeto, o resultado obtido a partir dela veio demonstrar a sua capacidade de criação de novas alternativas e vias de interpretação do próprio trabalho. No entanto, não sendo essa desconstrução pensada desde o início, a sua eficácia pode ver-se um pouco limitada. Logicamente, isso motivou uma procura e planeamento da desconstrução do objeto numa fase mais inicial. Ao invés de introduzir elementos de desconstrução após a conceção do objeto, sendo esse o resultado pretendido, procurou-se planear essa incorporação primariamente, comandando as diferentes fases do projeto. Como tal, é possível criar peças mais completas e focadas que corretamente apresentam o conceito principal e existem como parte de um todo. Daqui em diante, este foi o método sob o qual o restante trabalho foi produzido e concluído.

Calhau

O trabalho “Calhau” surge como uma primeira tentativa para alcançar esse fim, em que todos os passos do processo são uma desconstrução do anterior, de modo a centrar a temática desde o início. A escolha de trabalhar com o cimento é também primária, pois sendo um material de construção desperta interesse em explorar o seu potencial destrutivo. Sendo que tipicamente se utiliza blocos de cimento para construir, dá-se uma descontextualização material ao criar um objeto através da destruição dos mesmos. Para tal, estabeleceu-se como objetivo alcançar uma peça final cuja forma fosse o mais orgânica possível, criando uma dinâmica de contraste plástico entre a forma do objeto e o material do qual foi contruído.

Para garantir um maior controlo sobre a destruição do objeto de trabalho, foi construída uma parede composta por quatro filas de três blocos de cimento. Em seguida, iniciou-se a intervenção plástica através da aplicação de aerossol sobre a sua superfície. A composição aplicada (criada a partir de trabalhos prévios), serve para reforçar a ideia de fabricar algo novo através da recontextualização de elementos anteriores.

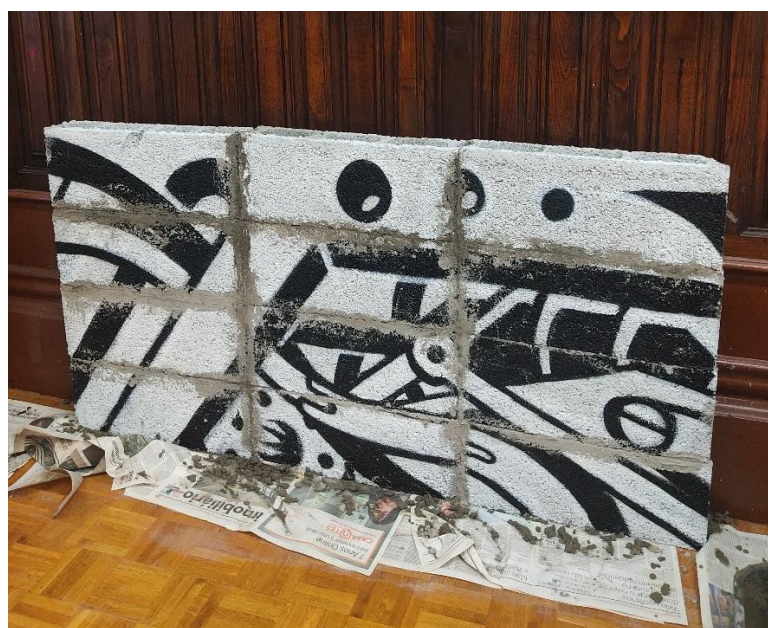


Figura 13. João Forte, aerossol sobre cimento, 2020.

De seguida, inicia-se a fase mais fundamental do projeto, a destruição da parede. Esta fase do processo é de especial menção, pois apresenta aspetos fulcrais para a sua compreensão. Sendo um trabalho preparado para a sua eventual destruição, o momento de demolição da parede é algo catártico. O peso de deliberadamente destruir uma parte do trabalho, sente-se a cada marretada. O ato em si coloca em evidência todo o esforço aplicado desde o início do projeto. Começando pela compreensão do mesmo, passando pela preparação dos materiais, a criação do suporte, a composição e a execução técnica, culminando numa violenta destruição do objeto resultante, é algo que evoca simultaneamente alívio e desespero. Apesar da noção de que essa destruição representa o começo de um novo ciclo para o objeto, não invalida que no tempo e lugar onde acontece, o sentimento que perdura é um de finitude, algo tão comumente associado à destruição. Colocar em justaposição as horas necessárias para chegar a este ponto, apenas para vê-lo ruir em meros segundos, é algo evocativo que nos obriga a refletir sobre o próprio processo de trabalho.

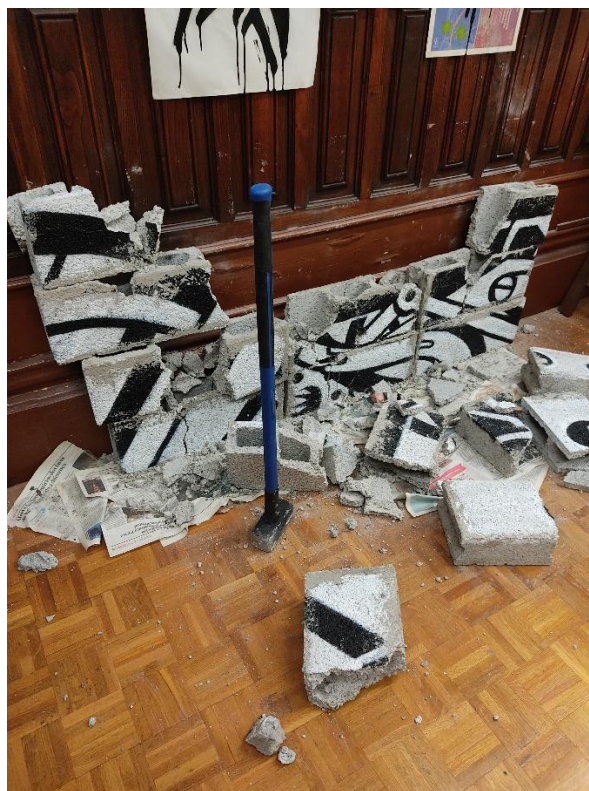


Figura 14. João Forte, destruição da parede com marreta, 2020.

Contudo, a recolha e processamento dos fragmentos resultantes, é, igualmente, gratificante. Ao proceder a essa recolha, novas relações começam a formar-se quase instantaneamente, seja na maneira como os pedaços de cimentos caíram no chão ou na forma como foram recolhidos e posteriormente armazenados. Estas novas relações entre eles surgem quase abruptamente, como que provenientes de um estímulo ou necessidade de criar, sendo tão evidentes ao ponto de pouco ou até nenhum planeamento ser necessário para que as peças façam sentido entre elas. As diferentes combinações possibilitadas pelos fragmentos, são o que permitiu que a fase seguinte decorresse fluidamente e sem necessidade de grandes planificações.

Posteriormente foi concebido um segundo objeto de trabalho, baseado na série fotográfica “Atomic Bomb Explosion” realizada entre 1946 e 1952 por Harold Edgerton, que visa a criação uma estrutura orgânica que simule em três dimensões as explosões atômicas na qual foi inspirada. Através das fotografias é possível observar que devido à grande explosão, é criada uma forma esférica deformada com saliências e concavidades e alguns espigões, concedendo à sua superfície um aspeto irregular.

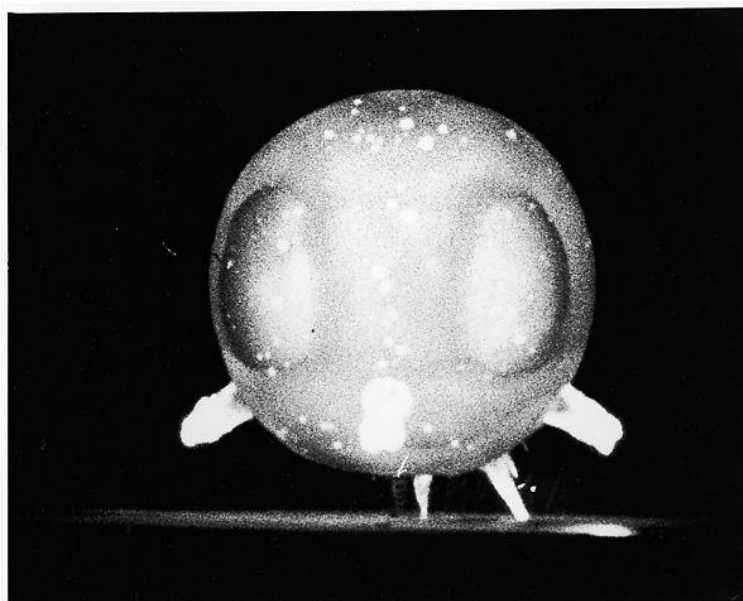


Figura 15. Harold Edgerton, Atomic Bomb Explosion, 1956-52.

Foi então concebida uma estrutura de arame, papel de jornal e rede, para replicar a forma natural das explosões e que serve como base para a escultura final. Posteriormente, foi coberta com camadas de cimento e fragmentos dos blocos que constituíam a parede original, sem existir qualquer pretensão de recriar a composição original de onde os mesmos surgiram. A nova composição foi criada à medida que o processo de trabalho ocorreu, a partir de acasos e ao encontro das relações pré-existentes entre os fragmentos, que, por vezes como um puzzle, pareciam encontrar sempre forma de se encaixarem.

Idealizaram-se duas versões da peça final, ambas concedendo uma interpretação ímpar. Respeitando a referência original, o “Calhau” seria então apoiado por uma estrutura metálica ou suspenso por cabos de aço para que a peça ganhe elevação. Devido ao processo de aplicação de cimento, a peça naturalmente aumenta significativamente em massa, porém, a suspensão sugere que o seu peso pode depender da perspectiva da qual se observa. Sendo assim, concede-se uma certa leveza a um objeto que é pesado, que por sua vez reflete a abordagem ao conceito. Apesar da ideia de destruição normalmente ter conotações negativas, a peça serve para demonstrar o seu potencial criativo, nomeadamente dentro do campo plástico. Esta dualidade reforça o contraste presente em todas as fases do processo, fulcral para a sua conceção. Sendo assim, a leveza que surge no trabalho é necessária pois não se trata de enfatizar os aspetos negativos da destruição, mas sim, o oposto. Por isso, a utilização da destruição é sempre pensada e premeditada e nunca é posta em prática aleatória ou desmedidamente. Ao evidenciar a leveza através da suspensão, cria-se também um contraste entre a peça e a referência inicial. Sendo uma explosão atômica de sua natureza caótica e associada com aspetos negativos da destruição, pretende-se que surja como o exato oposto da destruição explorada na peça. Através da reinterpretação plástica das imagens fotográficas, desassocia-se o resultado da explosão do seu contexto original e contextualiza-se agora numa nova perspectiva sobre o seu potencial destrutivo.

Contudo, devido a dificuldades técnicas a apresentação da peça através de suspensão não foi possível, e foi aplicada a segunda versão. Para a exposição final realizada no âmbito de Práticas de Estúdio e Investigação, escolheu-se apresentar a instalação no chão, o que veio não só mudar a sua perspetiva, como de certa forma colocá-la em oposição à ideia anterior. Se uma suspende a peça e lhe concede elevação e leveza, a outra assume o seu peso por completo, como se fosse um destroço esquecido. Contudo, esta nova interpretação tem também o seu espaço e pertinência, sendo que, a variedade de contextualizações que a peça oferece alude a uma certa versatilidade. O “Calhau” no chão evoca uma certa frieza e rudeza, como se fosse parte de algo que tivesse ficado esquecido e deixado para trás. No entanto, se a peça em elevação pede que se considere a destruição como ferramenta do criar, então, a pedra no chão obriga ao confronto com os seus aspetos mais negativos. Talvez por isso, tenha sido colocado num dos cantos da sala. O canto, normalmente associado a castigo e punição, aqui assume o papel de catalisador desse mesmo sentimento negativo, como que motivando um desinteresse pela peça. Neste espaço a peça é franca e frisa as comuns associações da destruição através da forma como é contextualizada.

Tendo a peça ganho propriedade de destroço, ficaria um vazio se não existisse referência ao seu todo original. Para tal, foi feita uma composição através do uso de pedaços em bruto da parede, com o “Calhau” no centro, como que servindo de ponto de convergência. Esta composição alude não só à parede de proveniência, como também fornece informação sobre como seria o estado bruto das pequenas peças de cimento que formam a peça central. Cria-se assim uma via de dois sentidos, na medida em que o “Calhau” resulta dos fragmentos, e ao mesmo tempo que os fragmentos convergem nele.



Figura 16. João Forte, Calhau, Instalação em cimento, 2021.

Estas duas perspetivas sobre a peça servem para ilustrar a grande dualidade existente na destruição. Uma destruição que erode e uma que eleva. Ao abrir estas duas linhas observa-se como elas podem ser expressas através de uma mudança de perspetiva sobre o objeto em causa.

Como se tem vindo a tornar evidente, o tempo representa um papel central no corpo de trabalho, pois é através dele que diversos processos ocorrem. Continuando a linha de pensamento que assume o “Calhau” enquanto destroço, após o término da exposição final de Práticas de Estúdio e Investigação, a peça foi armazenada no estúdio e esquecida até ao começo das preparações da exposição final do projeto. O propósito de tal decisão prende-se com a necessidade de deixar o processo de desintegração material da peça desenvolver-se o mais tempo possível. Durante este período a peça foi mantida coberta para que não existisse nenhum estímulo visual relativo à sua presença, permitindo que caísse no total esquecimento.

Naturalmente, quando o “Calhau” foi novamente revelado, várias modificações eram imediatamente evidentes. Desde rachas e buracos no cimento, até pedaços de cimento que se desprenderam, a peça estava visivelmente diferente. Para respeitar e evidenciar o seu processo de desintegração, optou-se por não concertar nenhuma *falha*, e apenas trabalhar com o que resta da peça original. Para tal, a exibição final da peça foi pensada com esse fator em mente.

Devido a todas as fases, ideias e perspectivas criadas a partir desta peça, ela acaba a tornar-se uma espécie de um *símbolo* que representa o propósito de todo este campo de trabalho. Utilizar a destruição como forma de criar, de exercer mudança, de incentivar à discussão e à reflexão, respeitando todas as fases e processos de transição que a matéria possui. Verdadeiramente o que o “Calhau” representa é a ideia de que independentemente de quantas vezes se destrua algo, há sempre a possibilidade de uma nova materialização.

Podemos sempre trabalhar com o que temos.

Última Fila

Ao abrigo de uma reflexão sobre os primeiros atos de destruição surge o ímpeto para o projeto intitulado “Última Fila”. Quando se pensa nas originais intervenções destrutivas em propriedade alheia, facilmente nos encontramos a refletir sobre os tempos de escola. De certa forma, o primeiro espaço *alugado* que habitamos diariamente enquanto jovens, e com o qual, inevitavelmente, estabelecemos uma familiaridade. Ao tentar decifrar a génese deste estímulo destrutivo, reconhece-se as bases da sua existência na relação com o espaço e material escolar. Independentemente das variadas formas através do qual ele se manifestou desde então, os primeiros traços, riscos, cortes, furos, e em geral, danos e estragos, foram causados em materiais escolares. As carteiras, as cadeiras, os bancos, as paredes, as portas, os armários, servem de superfície para as primeiras intervenções, que mesmo que ainda tímidas, formam a fundação sobre a qual grande parte da expressão artística se assenta.

Este projeto visa então, através da exploração plástica desses mesmos materiais, compreender a relação entre o ato destrutivo, a expressão artística individual e a apropriação espacial e material resultante. O título, prende-se com o facto de tradicionalmente tais comportamentos serem reservados aos alunos da última fila, tendencialmente os que mais perturbavam o bom funcionamento da sala de aula. Este projeto serve não só de reflexão, bem como um registo da importância criativa de tais disrupções e como podem servir de blocos de construção para exploração artística.

A priori foram estabelecidos alguns parâmetros que visam servir de guias para a execução do projeto. Os suportes utilizados devem restringir-se apenas aos materiais encontrados em contexto de sala de aula. Cadeiras, bancos e tampos de mesa foram os principais objetos de estudo, adquiridos em segunda mão de modo a tirar proveito do dano alheio que possuem. A estética de tais objetos representa um papel fundamental, pois sendo algo tão característico, é através dela que se estabelece a ligação entre o objeto e o meio do

qual provem, neste caso o ambiente escolar. Tal como os suportes, as ferramentas e utensílios devem ser equivalentes ao tipo de material utilizado em ambiente escolar. Objetos como lápis, borracha, canetas, marcadores, corretor, compasso, x-ato, e tesoura, foram utilizados de forma a atingir a estética definida o mais aproximadamente possível.

Contudo, o objetivo do projeto não passa por simular, recriar ou imitar o tipo de intervenções onde se inspira. Trata-se principalmente de recuperar a mentalidade e a atitude com que elas ocorrem, sendo que a componente estética desempenha um papel de ligação com as referências de onde o projeto origina. Não se pretende agir como uma criança, de um ponto de vista técnico e temático, mas sim explorar a motivação por detrás da ação. Para tal, a composição das intervenções é tida em conta para que o resultado final ocorra num meio termo entre o aleatório e o planeado. Desta forma, a componente estética remete a um tempo escolar e a um campo mais infantil, ao mesmo tempo que a execução apresenta uma perspetiva mais madura e sóbria sobre o tema.



Figura 17. João Forte, caneta, marcador, grafite e cortes sobre madeira, 37,5 x 35,5 cm, 2021.

Os diferentes tipos de dano causados ao suporte, podem ser analisados como um mapa que descodifica a intenção por detrás da sua execução. Através da frequência, profundidade e repetição, surgem padrões que sugerem uma ansiedade que nasce do aborrecimento e que se expressa através destas ações sobre o suporte. Sendo assim, o dano causado no objeto serve como um testemunho à experiência destas sensações, revelando a intenção por detrás da ação. Ao mesmo tempo, a predominância da esferográfica revela um caráter de imediação, pois tendencialmente é a ferramenta mais utilizada em contexto de sala de aula, sugerindo uma espontaneidade nas ações. Por outro lado, os apontamentos a marcador e lápis aparecem em menor número, apontando para uma ação mais deliberada ou atempada.



Figura 18. João Forte, caneta, marcador, grafite e cortes sobre madeira, 37,5 x 35,5 cm, 2021

Através desta análise emerge uma ligação entre os diferentes fatores que resultam neste dano, quebrando a ideia de aleatoriedade comumente associada com este tipo de intervenções. A génese desta expressão despreocupada está na necessidade de marcar, sendo

que o meio destrutivo se torna a forma mais acessível e imediata de satisfazer essa necessidade. Esta informalidade torna-se chave para a compreensão do fenómeno. A destruição convida ao descuido e ao desinteresse, desprovida de formalidades ou normas, estabelece um campo de experimentação que motiva a criação para lá das concessões tradicionais.

Após esta análise é possível reconhecer a influência de Cy Twombly no projeto, sendo que a repetição presente nas intervenções traça um paralelo com a sua série de pinturas de quadro negro. Nelas, Twombly regista vários movimentos cíclicos com lápis de cera branco sobre um fundo negro, evocando a estética do giz sobre quadro de ardósia característico de sala de aula. Desta forma Twombly cria uma forma de escrita assémica, sem palavras ou conteúdo semântico, apenas mimizando os movimentos naturais da escrita deixando um vazio de significado (The Canvas, 2020). Sendo que a repetição se encontra na base da maior parte dos processos de aprendizagem, naturalmente a escrita não é exceção. Sendo assim, a repetição ilustra não só o processo de aprendizagem da escrita, como também evidencia o quão enraizados estes processos podem estar na memória.

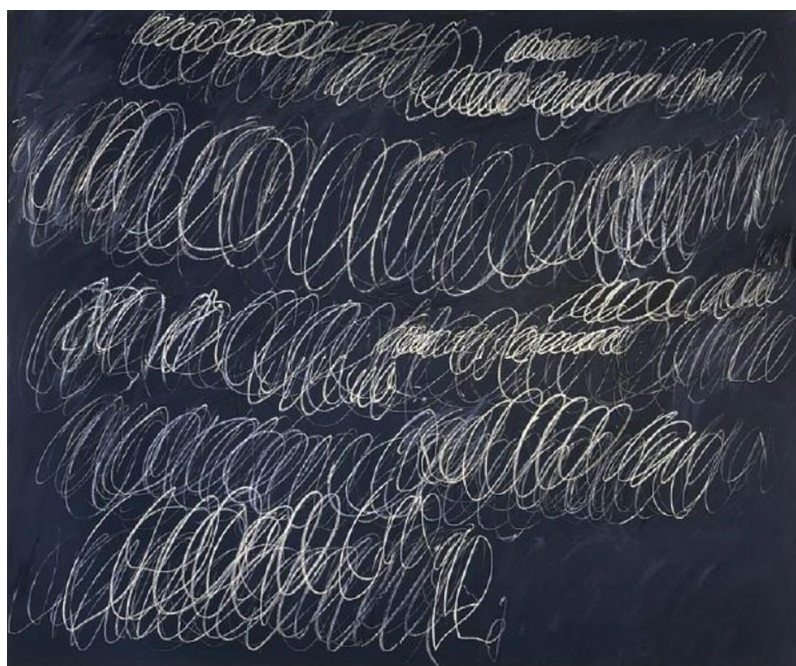


Figura 19. Cy Twombly, lápis de cera sobre óleo, 147 x 177 cm, 1967.

Aludindo aos tradicionais cadernos de duas linhas, frequentemente utilizados como forma de confinar a escrita, e através da repetição, frisar a importância de manter as letras dentro das guias do caderno. De certa forma, neste caso, a repetição é utilizada como um exercício que visa a padronização da escrita, de maneira que se possa interiorizar o processo homogeneamente, facilitando assim a comunicação com os outros. Porém, ao repetir um determinado exercício indeterminadamente, o ato em si torna-se vazio e sem significado. Sendo o objetivo o de alcançar uma escrita homogênea, os exercícios servem apenas de veículo, que mecaniza o movimento e força uma certa desconexão mental do ato em questão.



Figura 20. João Forte, corretor em madeira, 2021.



Figura 21. João Forte, corretor em madeira, 2021.

Contudo, este projeto almeja demonstrar um outro lado da repetição, que permite significar uma determinada ação através dela. Um ato furtivo e momentâneo, como o de riscar uma mesa, torna-se através da sua repetição, uma manifestação de uma vontade criativa. Isto é, através da utilização constante do dano, a destruição parcial do objeto deixa de ser vulgar e singular e passa a fazer parte de um processo criativo que visa a construção de um novo objeto, ou no mínimo, uma nova perspectiva sobre o mesmo. Aqui, o processo é tão significativo como o que dele resulta, sendo essa importância concedida com recurso à repetição.

De certa forma, Twombly, presta atenção a esses processos de aprendizagem, guiados pela repetição e mecanização dos movimentos. Ao incidir um foco sobre eles, evidencia as suas características e o quão enraizados estão em nós. Uma tela passa a remeter a um quadro de escola, o óleo transforma-se em ardósia e o lápis de cera em giz, meramente através da associação entre os movimentos cíclicos e o contexto de onde eles naturalmente surgem. A

possibilidade de criar estas ligações advém do facto de tais processos, por norma, serem aprendidos na infância, e como tal o seu impacto no indivíduo ser muito maior.

A série a “Última Fila” captura o registo de uma retrospeção, trazendo de volta a simplicidade dos primeiros ciclos de aprendizagem e deixando-se conduzir pelo impulso de danificar. Proporciona-se um reencontro com uma atitude despreocupada, ao mesmo tempo mantendo uma abordagem técnica e estética treinada ao longo dos anos. Desta forma, consegue-se captar a essência desses primeiros atos destrutivos, sem recorrer à imitação.

Conclusão

Após a elaboração do presente relatório, proporciona-se um momento de considerações finais, no qual se reflete sobre todo o percurso artístico percorrido ao longo dos últimos dois anos. A investigação prática, culmina agora neste documento estruturado em duas partes, onde se explora e reflete todo o enquadramento teórico que motiva a prática artística. Naturalmente, em parte devido ao período de tempo no qual foi desenvolvido, o projeto foi sofrendo alterações e mutações faseadas, concedendo-lhe um caráter em constante transição. O seu título “Dano Liminar – Destruição como Ato Transitório”, pretende, de forma sucinta, capturar esse sentimento de incerteza característico do projeto. O estado liminar alude exatamente à ideia de impermanência, referente ao tempo que se passa entre duas etapas ou a um espaço de transição, espelha não só o processo criativo e de investigação, mas também o caráter transitório da destruição.

Ao longo de todo o projeto, pretendeu-se aplicar dano como forma de modificar e catalisar processos de desintegração inerentes aos materiais, através de variados métodos. Naturalmente, as primeiras aplicações surgem de forma pontual e geralmente em fases mais tardias do processo, no entanto, à medida que se foram desenvolvendo tornaram-se cada vez mais presentes e interligadas concetualmente com a investigação prática. Todo o corpo de pesquisa permitiu uma melhor compreensão dos fenómenos da destruição, criando pontos de ligação entre artistas e autores cujos campos de trabalho possuem semelhanças, permitindo unificar a componente prática à teórica. Contudo, essa simbiose nem sempre foi facilmente alcançada. Raramente o processo criativo ocorre de forma linear, dando prioridade à exploração e experimentação plástica, a prática artística desenvolve-se com um ritmo muito próprio e característico. Por vezes, conciliar ambas as componentes de forma coerente, provou ser um desafio. Porém, com o devido tempo a que estes processos obrigam, aos poucos foram-se dissipando dúvidas e incertezas e formulando um projeto cada vez mais coeso.

Com a devida distância foi possível começar a compilar e interpretar os resultados obtidos através da pesquisa. Em retrospectiva, analisam-se os primeiros trabalhos com um olhar mais assertivo, que nos permitem assimilar todo o percurso e progresso que dele resulta. Algo que parte de uma inquietação e culmina agora num projeto que representa todo o percurso académico percorrido ao longo dos últimos dois anos.

Efetivamente, todo o campo de pesquisa e experimentação serviu para expandir não só como se pensa sobre a destruição, mas também as diferentes formas de a utilizar. Ao relacionarmo-nos com ela mais intimamente torna-se claro todo o seu potencial criativo, especialmente em contexto artístico. Em suma, a destruição *respira* possibilidades, sendo que por vezes, para criarmos algo novo basta que estejamos dispostos a descobrir os processos inerentes à matéria, pois a destruição não significa o fim.

Índice de Imagens

Figura 1. Lucio Fontana, Concetto Spaziale, Attese, anilina em tela, 100 x 100 cm,

1959, Milão, Fondazione Lucio Fontana.

Fonte: <https://www.fondazioneeluciofontana.it/index.php/en/features-2/photographic-archives>

Figura 2. Lucio Fontana, Concetto Spaziale, La Fine di Dio, óleo, cortes, buracos,

Arranhões e lantejolas, 178 x 123 cm, 1963, Milão, Fondazione Lucio Fontana.

Fonte: <https://www.fondazioneeluciofontana.it/index.php/en/features-2/photographic-archives>

Figura 3. Shozo Shimamoto, Holes, 1954, Tate.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/gutai>

Figura 4. Kazuo Shiraga, Hatsu, Aguarela, guache, tinta e óleo em papel, 108,5 x 76,5

cm, 2007, Christie's.

Fonte: <https://www.christies.com/features/The-art-of-destruction-in-the-1950s-7006-1.aspx>

Figura 5. Kiyoji Otsuji, Transfixion of Murakami Saburo, the second Gutai Exhibition,

Fotografia, prata coloidal em papel, 19,8 x 30 cm, 1956, Seiko Otsuji, Makiko

Murakami e Musashino Art University Museum & Library / Cortesia de Taka

Ishii Gallery Photography / Film, the Estate of Saburo Murakami e ARTCOURT

Gallery.

Fonte: <https://ocula.com/art-galleries/taka-ishii-gallery/artworks/kiyoji-otsuji/transfixion-of-murakami-saburo-the-second-gut/>

Figura 6. Kiyoji Otsuji, Shiraga Kazuo demonstrating his signature painting style, 2nd

Gutai Exhibition, fotografia, prata coloidal em papel, 31,5 x 20,7 cm, 1956,

Impressa em 2012, Tate.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/otsuji-shiraga-kazuo-demonstrating-his-signature-painting-style-2nd-gutai-exhibition-p82274>

Figura 7. Gustav Metzger, Auto-Destructive Art, Demonstration, ácido hidrolórico em

Cortina de nylon, 1961, the Estate of Gustav Metzger e the Foundation of

Gustav Metzger, Getty Images, Keystone, Hulton Archive.

Fonte: <https://www.artnews.com/art-news/news/hauser-and-wirth-gustave-metzger-estate-1202695715/>

Figura 8. Gustav Metzger, Auto-Destructive Art, Demonstration, ácido hidrolórico em

Cortina de nylon, 1961, Getty Images, Keystone.

Fonte: <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2017/03/03/518350960/gustav-metzger-whose-creations-were-works-of-destruction-dies-at-90>

Figura 9. Gustav Metzger, To Crawl Into – Anschluss, fotografia, cor, impresso em

PVC e algodão, dimensões variáveis, 1938, Vienna, cortesia do artista.

Fonte: <https://www.frieze.com/article/gustav-metzger-influences>

Figura 10. Gustav Metzger, Kill the Cars, instalação, 1996, Camden Town, Londres.

Fonte: <https://www.wikiart.org/en/gustav-metzger/historic-photographs-kill-the-cars-camden-town-london-1996>

Figura 11. João Forte, composição digital, 2020.

Fonte: Arquivo do artista.

Figura 12. João Forte, Tríptico, acrílico e esmalte em madeira, 60 x 80 cm, 2021.

Fonte: Arquivo do artista.

Figura 13. João Forte, aerossol sobre cimento, 2020.

Fonte: Arquivo do artista.

Figura 14. João Forte, destruição da parede com marreta, 2020.

Fonte: Arquivo do artista.

Figura 15. Harold Edgerton, Atomic Bomb Explosion, fotografia, impressão em prata

Coloidal, 19,2 x 24,1 cm, 1946-52, MIT, Harold Edgerton, 2014, cortesia de Palm

Press, Inc.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/281785>

Figura 16. João Forte, Calhau, Instalação em cimento, 2021.

Fonte: Arquivo do artista.

Figura 17. João Forte, caneta, marcador, grafite e cortes sobre madeira, 37,5 x 35,5 cm, 2021.

Fonte: Arquivo do artista.

Figura 18. João Forte, caneta, marcador, grafite e cortes sobre madeira, 37,5 x 35,5 cm, 2021

Fonte: Arquivo do artista

Figura 19. Cy Twombly, lápis de cera sobre óleo, 147 x 177 cm, 1967. Larry Gagosian Gallery, December 1978. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles the Barry Lowen Collection.

Fonte: <https://www.sartle.com/artwork/untitled-cy-twombly>

Figura 20. João Forte, corretor em madeira, 2021.

Fonte: Arquivo do artista.

Figura 21. João Forte, corretor em madeira, 2021.

Fonte: Arquivo do artista.

Bibliografia

Arias, B., Cazeneuve, H., Fridman, M., Arias, P., Burgos, R., Benito, E., ... Rocamonte, J.

(1946). *Manifiesto Blanco*.

Caplan, L. (5 de janeiro, 2020). The Social Conscience of Generative Art. *ARTnews*.

<https://www.artnews.com/art-in-america/features/max-bense-gustav-metzger-generative-art-1202674265/>

Christie's. (26 de janeiro, 2016). *Rip it, burn it, tear it, cut it – the art of destruction*.

<https://www.christies.com/features/The-art-of-destruction-in-the-1950s-7006-1.aspx>

Contemporary Films. (24 de fevereiro, 2011). *Gustav Metzger: “Auto-Destructive Art” (1965,*

H. Liversidge) [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9nzzLdiI9eg>

Fondazione Lucio Fontana. *I Buchi – Holes (1949-1968)*.

<https://www.fondazioneeluciofontana.it/index.php/en/en-1931-1940/15-lucio-fontana/93-holes-1949-1968>

Fontana, L. (1966). Citado em: EXH. CAT. Minneapolis. Walker Art Center.

Greenberger, A. (30 de julho, 2020). Hauser & Wirth Gallery Takes on Estate of Gustav

Metzger, Who Made Destruction an Art Form. *ARTnews*.

<https://www.artnews.com/art-news/news/hauser-and-wirth-gustave-metzger-estate-1202695715/>

Griffin, N. (30 de junho, 2012). Spatialism in Action: Lucio Fontana at Gagosian Gallery.

Artcritical. <https://artcritical.com/2012/07/05/lucio-fontana/>

Hawksley, R. (3 de março, 2017). *Gustav Metzger, Pioneer of Auto-Destructive Art*

Movement, Inspiration to The Who. Public Reading Rooms.

<https://prruk.org/gustav-metzger-pioneer-of-auto-destructive-art-inspiration-to-the-who-dies-aged-90/>

Heathcote, E. (16 de agosto, 2021). Gustav Metzger – The Art of Auto-Destruction.

Financial Times. <https://www.ft.com/content/21a00035-9b2e-4516-88b2-a8f26ab271df>

Higgie, J. (21 de janeiro, 2021). *The Tate Etc. Guide to... Gutai*. Tate.

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-51-spring-2021/jennifer-higgie-guide-gutai>

Kordic, A. (24 de setembro, 2015). What is the Significance of the Japanese Gutai Group?

Widewalls. <https://www.widewalls.ch/magazine/the-gutai-group>

Maerke, A. (27 de setembro, 2012). Gutai: The Spirit of na Era. *Frieze*.

<https://www.frieze.com/article/gutai-spirit-era>

Metzger, G. (1959). *Auto-Destructive Art*.

Metzger, G. (1961). *Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto Creative Art*.

Metzger, G. (2012). Citado em: Dwyer, C. (3 de março, 2017). Gustav Metzger, Whose

Creations Were Works Of Destruction, Dies At 90. *The Two-Way*.

<https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2017/03/03/518350960/gustav-metzger-whose-creations-were-works-of-destruction-dies-at-90>

Metzger, G. (1960). *Manifesto Auto-Destructive Art*.

Pellegrini, A. (1961). *Fundamentos de una estética de la Destrucción em Arte Destructivo*.

Garlería Lirolay.

Sickles, S. (2016). *Shozo Shimamoto and Gutai*. De Buck Gallery.

<https://www.debuckgallery.com/shozo-shimamoto-gutai/>

Smith, R. (14 de junho, 2018). Japanese Gutai in the 1950's: Fast and Fearless. *The New*

York Times. <https://www.nytimes.com/2018/06/14/arts/design/japanese-gutai-art-1950s.html>

Sooke, A. (26 de abril, 2016). *To Infinity and Beyond*. Intesa Sanpaolo.

<https://www.world.intesasanpaolo.com/to-infinity-and-beyond/>

Sousa, M. (21 de dezembro, 2016). “Concetto Spaziale” de Lucio Fontana. *Umbigo*

<http://umbigomagazine.com/um/2016-12-21/concetto-spaziale-de-lucio-fontana.html>

Spieker, S. (2017). *Destruction: Documentos of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery e

The MIT Press.

Tate. (28 de maio, 2015). *Gustav Metzger – Auto-Destructive Art* | *TateShots* [Video].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=5ioYs20rnL8>

The Canvas. (17 de abril, 2020). *Cy Twombly: Prompting Curiosity* [Video]. Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=DxKdAzYkfcI&t=29s>

Yoshihara, J. (1956). Gutai Bijutsu Sengen. *Geijutsu Shinchō*, 7, Artigo 12.

Anexos



Imagens 1, 2, 3 e 4. João Forte, desenho cego, caneta em post-it, 2020.



Imagens 5, 6, 7 e 8. João Forte, desenho cego, grafite em papel, 2019

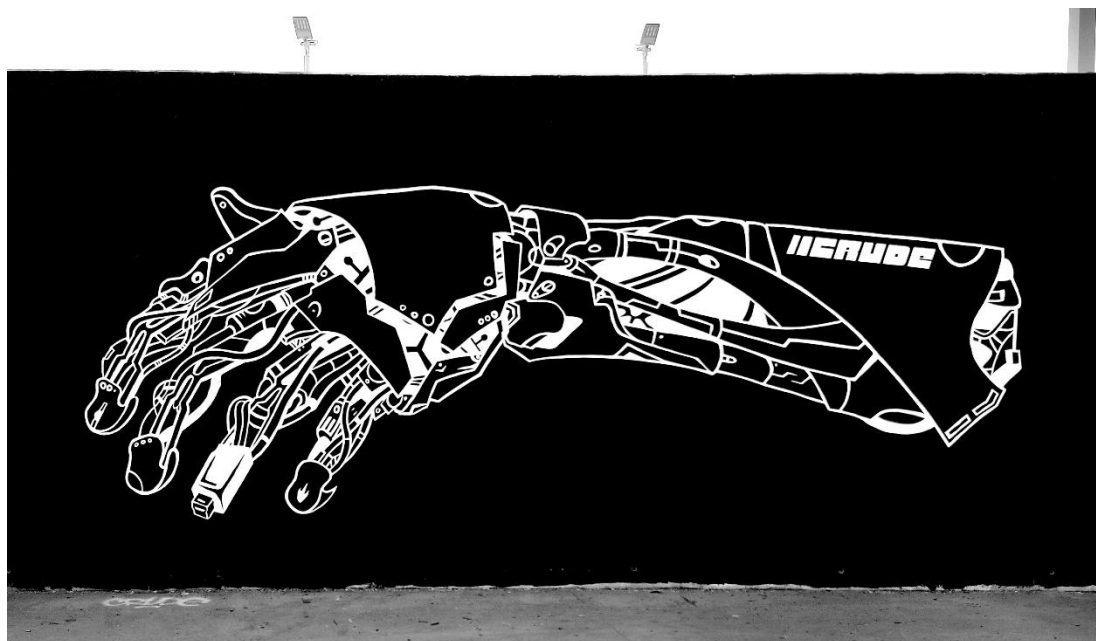


Imagem 9. João Forte, Mão, aerossol e tinta em parede, 2020.



Imagem 10. João Forte, composição digital, 2020.



Imagem 11. João Forte, crude, aerossol em parede, 2020.



Imagem 12 e 13. João Forte, composição digital, 2020.



Imagem 14, 15, 16 e 17. João Forte, componentes electrónicas impressas em papel, 2020.