

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Belas Artes

A CRUCIFICAÇÃO NA ARTE APÓS OS ANOS 60

FILIPE CORTEZ

Trabalho de Projecto para a Obtenção
do Grau de Mestre em Pintura

ORIENTADOR:
Prof. Doutor José Ramalheira Vaz

PORTO, 2012

AGRADECIMENTOS

Ao Professor José Ramalheira Vaz, pelo conhecimento e inteligência que partilhou na orientação desta dissertação, pela sua disponibilidade durante este percurso e pelo rigor a que tentou submeter esta prova, através da sua atenta revisão e sugestões. Muito grato por tudo.

Ao Professor António Pascoal, pelos conhecimentos passados na aprendizagem da técnica da cerâmica.

Ao Professor Paulo Cunha e Silva e ao Professor Fernando Pinto Coelho, pela paciência demonstrada perante os desabafos e lamúrias sobre a dificuldade da obtenção de um espaço de exposição e pela sua ajuda para a resolução do mesmo.

Aos técnicos Henrique Delgado e Joaquim Tato pelas horas despendidas e por toda a ajuda prestada durante todo o processo dos moldes e das tiragens das peças em barbotina.

À Professora Maria Cristina Vieira, pelas traduções que me realizou e pela revisão do texto da dissertação.

Ao Professor José Coelho, pela revisão atenta de toda a minha parte escrita e suas pertinentes sugestões.

Aos meus colegas mestrandos pelo que com eles aprendi, ao longo dos últimos dois anos, em especial ao amigo Carlos Mensil, pelas conversas e conhecimentos travados durante todo este percurso e por todo o apoio dado.

Aos professores que me acompanharam também durante estes dois anos, em especial ao Professor António Quadros Ferreira e ao Professor Domingos Loureiro, pelo seguimento atento de todo o trabalho.

A todo o *staff* da biblioteca da Faculdade de Belas Artes da UP e da Fundação de Serralves, que me aturou e ajudou durante este último ano de investigação.

A todo o grupo *Bacanal*, que esteve presente nas minhas dúvidas e questões sobre o trabalho produzido, em especial ao amigo Jérémy de Carvalho, que me ajudou durante todo o processo reflexivo do projeto *Crucifixus* e que pôs mãos à obra, quando eu necessitava.

Aos meus amigos, àqueles que, de alguma forma, se interessam pelo que faço e aos que visitaram o ateliê.

A todas as pessoas e entidades que contribuíram, de algum modo, para o resultado do projeto e da dissertação, em especial aos fotógrafos Altina Gonçalves e Hugo Flores, à *designer* Maria Fernandes, à Sra. Carla Malheiro (pessoa responsável pelo acesso ao matadouro *Carnes Landeiro, S.A.*), ao Sr. António Costa (carpinteiro que trabalhou comigo ao longo do projeto), e por fim à gráfica *Costa Carregal, Lda.*

À Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

À Ana, minha namorada, que me apoiou nos momentos mais difíceis e aguentou todos os meus disparates para com ela, relacionados com a pressão assumida durante o mestrado e aos seus pais, de igual modo.

Aos meus pais, ao meu irmão e mulher, à minha irmã e ao meu sobrinho, no apoio e afeto constantes que me deram e pela paciência que tiveram comigo, e ao quais igualmente dedico esta dissertação.

11
RESUMO *ABSTRACT*

13
INTRODUÇÃO



PARTE

19
A CRUCIFICAÇÃO

23
ORIGEM E PRÁTICA

29
FUNÇÃO E VARIANTES

35
O SIGNIFICADO ICÔNICO DA CRUZ

41
O APARECIMENTO DO CRUCIFIXO
NA HISTÓRIA DA ARTE

51
A TEMÁTICA DA CRUCIFICAÇÃO
NA ARTE, APÓS OS ANOS 60

53
O CORPO VIOLENTADO NA ARTE

69
A CRUCIFICAÇÃO
NA ARTE CONTEMPORÂNEA



PARTE

83
CRUCIFIXUS

85
CRUCIFIXUS

89
O EXERCÍCIO PICTÓRICO

91
O ACRÍLICO COMO SUPORTE
E O *TRANSFER*

99
A PINTURA - INSTALAÇÃO

107

A ABORDAGEM DO TRIDIMENSIONAL/
ESCULTURAS

113

ANÁLISE DE RESULTADOS
DO PROJETO *CRUCIFIXUS*

119

CONCLUSÃO

129

BIBLIOGRAFIA

135

ÍNDICE DE IMAGENS



PARTE

143

CATÁLOGO

RESUMO *ABSTRACT*

A presente dissertação apresenta os resultados da investigação que servem de base à realização dos exercícios plásticos apresentados no final. Esta investigação compreende e analisa a crucificação, desde a sua origem, os seus métodos, o seu significado e o seu papel na arte.

Após o século XVII, o tema da crucificação é raramente representado, o que viria a mudar durante o século XX, onde nomes como Picasso, Dalí e Bacon retomam a temática com as suas espetaculares interpretações. No entanto, é com os novos meios nas artes, e após os anos 60, que se tenta compreender de novo o tema, com fortes raízes na *body art*, na *performance*, nos problemas da sociedade e na martirização do corpo, impulsionado, na Europa, pelos ativistas vienenses e, nos EUA, por Paul McCarthy principalmente.

A investigação trata, ainda, dos três artistas contemporâneos mais influentes no decorrer do projeto, cuja obra se liga ao tema da crucificação, daqui resultando os pressupostos para a compreensão do projeto individual e do seu enquadramento estético, conceptual e plástico, a partir da abordagem da pintura-instalação e do tridimensional.

The dissertation here presented displays the results of an investigation, which are the basis for the realization of the plastic exercises shown in the end. This investigation comprises and analyses the crucifixion, from its origin, its methods, its meaning and its role in art.

After the XVII century the crucifixion theme is rarely represented, what would change during the XX century, where names like Picasso, Dalí and Bacon retake the crucifixion with their incredible interpretations. However, it is with the new resources in art and after the 60's, that tries to understand again this theme with strong roots in body art, in performance, on the society problems and in the martyrism of the body, impelled in Europe, by the Viennese activists, and in the USA, by, principally, Paul McCarthy.

The investigation also deals with the three most effluent contemporary artists, throughout the project, whose work connects to the crucifixion theme, resulting the assumptions for understanding the individual project and its aesthetic, conceptual and plastic framework, from the approach of the painting-installation and the tridimensional.

INTRODUÇÃO

A presente dissertação apresenta pressupostos e resultados da investigação que serviu de base à realização dos exercícios plásticos apresentados no final.

Pretende-se a partir desta investigação compreender o fenómeno da *crucificação* na sua raiz, a sua origem, a sua intenção e perceber não só como participa na história da arte, mas também, simultaneamente, como os seus efeitos/tradições ainda se fazem sentir na atualidade, tanto na sociedade como no campo artístico.

O esquema da presente investigação é muito simples: numa primeira parte, abrange a crucificação no seu contexto histórico e social, os seus primeiros sinais no campo artístico, a temática da crucificação na arte após os anos 60 de noventa (abordando-se aqui os novos meios artísticos, o corpo martirizado como linguagem artística) e, posteriormente, aqueles artistas que mais irão influenciar o projeto prático apresentado no final. Numa segunda parte, é apresentado o projeto *Crucifixus*, o que o envolve, como se traduz e a análise de resultados.

Na fase inicial, sentiu-se a necessidade de compreender o porquê de se enveredar por um tema como a crucificação, sendo para isso necessário conhecer as suas raízes. Estudou-se, assim, a origem desta prática capital, a forma como se propagou entre assírios, egípcios, persas e romanos e como o tema da crucificação ainda se mantém nos dias de hoje (atos devocionistas, punições de regimes ditatoriais, etc.), os métodos e as variantes desta pena capital, do empalamento até à verdadeira cruz, adotada pelos romanos.

Com a necessidade de desmistificar o tema, não o relacionando apenas com a crucificação de Jesus Cristo, entra-se no campo dos significados e do aparecimento do crucifixo na arte. Num primeiro ponto, pretendeu-se compreender o significado icónico da cruz e as variantes que esta possui, para posteriormente se poder falar do crucifixo na história da arte, de forma generalizada, dos seus primeiros exemplos, envolvendo simples símbolos, até às representações mais complexas, repletas de personagens e sentimento.

Depois de se compreender as bases e os princípios da crucificação, pretender-se-á

perceber a temática na arte após os anos 60 do século XX, surgindo a necessidade de encaminhar a investigação pelo campo da *martirização* do corpo na arte.

Nesse momento da história da arte moderna, o corpo passa a ter vários papéis, assumindo-se como meio, resultado ou suporte. Juntamente com os novos meios artísticos, como a *performance*, o *happening* ou a arte conceptual, o panorama artístico mergulha numa abordagem de ocorrências marginais, explorando áreas sombrias, crepusculares e mesmo mórbidas, que até então seriam temas-tabu. É desta forma que a ideia de crucificação ou a sua pose volta a ser abordada em força. Vários artistas, usando os seus próprios corpos, sujeitam-se a uma autoflagelação, optando pelo travestismo e pela *performance* de atos tabus, como resposta ou crítica da situação social e política vivida na altura. Este género de trabalho, considerado ofensivo e insultuoso, fez parte da cena artística por mais de duas décadas e abordou temas como a homossexualidade, o racismo e machismo.

Embora vários artistas tenham trabalhado ou usado a crucificação na sua obra, existe a necessidade de reduzir esse vasto

leque, Maurizio Cattelan, Hermann Nitsch e Damien Hirst são selecionados como as principais referências artísticas ao projeto pessoal *Crucifixus*.

A investigação teórica tenta enquadrar a investigação plástica, apresentada na segunda parte da dissertação, onde são explicados os objetivos de *Crucifixus*, o seu desenvolvimento processual, os seus resultados e as razões de uma abordagem também tridimensional e do uso de certos tipos de materiais.

A visualização física será também muito importante para um melhor entendimento do projeto e para a compreensão de questões que são abordadas na segunda parte desta investigação.

Com esta investigação teórico-prática pretende-se apreender o tema e, posteriormente, transformá-lo, de forma coerente, pensada e, de certa forma, original, quanto ao passado artístico do mestrando.



PARTE

A CRUCIFICAÇÃO

“Crucificação, s.fem. Acção ou efeito de crucificar.

*Pena de morte em que os condenados eram atados
ou pregados de pés e mãos a uma cruz. ...”*

(Correia 1963-95, p. 142)

*“... O termo vem do Latim crucifixo (“fixar a uma cruz”,
do prefixo cruci-, de crux (“cruz”), + verbo figere, “fixar
ou prender”).”¹*

¹Teixeira, Graciete (ed.). — *Grande Dicionário - Língua Portuguesa*, p. 421. Porto: Porto Editora, 2004.

ORIGEM E PRÁTICA

A crucificação foi um método de execução bastante cruel, exercido majoritariamente na Antiguidade. Embora esta prática nos remeta imediatamente para a execução de Jesus Cristo na cruz, foi algumas décadas antes que apareceu.

Focando nas mais recentes investigações, o primeiro caso da crucificação (ou prática semelhante) terá surgido por ordem do rei assírio Salmanasar, no séc. IX a.C., através de brutais campanhas militares exercidas pelo império assírio sobre as civilizações vizinhas. Todos os que se opusessem ao regime ou conquistas do rei de Assur eram empalados (espetados pela zona abdominal) sob estacas ou vigas de madeira e suspensos por estas no ar,

sendo abandonados os corpos empalados depois de já se encontrarem sem vida. (Frank 2008)

Os primeiros registos destes atos foram descobertos no palácio do rei Salmanasar em algumas esculturas e altos-relevos [1.ver página 24], sendo possível observar uma série de corpos a serem empalados.

Acontecimentos semelhantes terão acontecido no reinado de Dário I, rei do império persa, em 518 a.C., na conquista da cidade de Babilónia.

Mas é, em 332 a.C., que surge a transição entre a empalação assíria e a crucificação romana. Alexandre, o Grande, terá sido o responsável por esta mudança e também pela vinda desta prática para o Ocidente.



1. PARTE DE UM DOS PRIMEIROS REGISTOS DA EMPALAÇÃO,
ENCONTRADO NO PALÁCIO DO REI SALMANASAR, EM ASSUR
(HOJE IRAQUE), E QUE CONSTA DE X-VI A.C..

British Museum, Londres, Reino Unido.

O primeiro episódio terá acontecido após a conquista da ilha de Tiro, onde o rei macedónico mandou crucificar mais de dois mil dos sobreviventes, sendo, pela primeira vez, pendurados em estacas pelas mãos, encontrando-se todo o corpo esticado e suspenso, o que levava à morte. (*The New Encyclopaedia Britannica* 1993, p. 762)

Foi desta forma que a crucificação evoluiu, tornando-se numa prática comum entre assírios, persas, egípcios, cartagineses e romanos. Seria a partir destes últimos que a prática se tornaria ainda mais humilhante e cruel, acabando por ser a maior arma de intimidação do império de Roma, com novas fórmulas capazes de provocar um maior sofrimento.

É com os romanos que surge a primeira crucificação numa verdadeira cruz.

A morte na cruz era destinada aos cidadãos não romanos, escravos desobedientes, líderes rebeldes e outros desordeiros, assim entendidos pelo Estado.

Um exemplo da eficácia, do poder e do terror causado pelos romanos foi em 71 a.C. (“guerra dos escravos”), após a vitó-

ria sobre um exército de 250 mil escravos, liderado por Espártaco, contra o império romano. Depois de terem sido derrotados, 6 mil homens foram crucificados ao longo da via Ápia, tendo formado uma linha de 200 km entre Cápua até Roma. (*The New Encyclopaedia Britannica* 1993, p. 762)

Este ato violento tornou-se numa mensagem iminente para todos os que tentassem opor-se ao poder romano, tendo sido o maior episódio de crucificação em massa da história da humanidade.

Apenas no séc. IV, e já depois de Jesus Cristo ter sido crucificado, é que a prática da crucificação chegaria ao fim. Constantino, governador do ocidente romano, transformou Jerusalém na cidade sagrada dos cristãos e aboliu a crucificação como meio de punição do conjunto das penas capitais.

Em 313 d.C., já o cristianismo era a religião oficial do império romano, a cruz viria a tornar-se num símbolo de piedade e fé para todos os cristãos. (Oliveira 1967, p. 478)

Mil e duzentos anos mais tarde, vários casos de crucificação surgiram novamente. Em 1597, em Nagasaki, no Japão, com a morte

de vinte e seis cristãos crucificados, deu-se início a uma longa história de perseguição ao cristianismo no Japão. (Frank 2008)

Mais tarde, são relatados casos, como no regime de Hitler, em que se crucificavam e torturavam os prisioneiros judeus, assim como, durante a segunda guerra mundial, em que se julga que a crucificação foi usada pelas forças soviéticas pontualmente. (Frank 2008)

Embora pouco falada, a prática da crucificação continua a assombrar-nos na atualidade. Em 2002, no Sudão, oitenta e oito pessoas foram executadas e crucificadas. Os acusados foram condenados por crimes relacionados com homicídio, assalto à mão armada e participação em confrontos étnicos no sul de Darfur. (Answers [2011?])

A crucificação de uma freira, com apenas 25 anos, na Roménia, foi notícia em 2005. Acreditava-se que Maricica Irina Cornici estava possuída pelo demónio e a prática foi usada como método de exorcismo. (Answers [2011?])

Um outro caso surge a 23 de Novembro de 2009, na Arábia Saudita, onde um homem de 22 anos foi condenado à decapitação e crucificação póstuma, tendo sido

amarrado o seu corpo, já decapitado, sobre vigas de madeira, de modo a ser exibido em público. O homem foi condenado por ter sequestrado e violentado cinco crianças, com idades entre 3 e 7 anos, tendo-as abandonado no deserto. (Answers [2011?])

O significado da morte de Jesus Cristo na cruz levou a que o ato de martirizar alguém na cruz passasse a ser realizado com fins devocionistas.

Desde meados do séc. XIX, um grupo de flagelantes católicos no Novo México, chamados *Hermanos de la Luz*, têm anualmente realizado encenações da crucificação de Jesus Cristo, durante a Semana Santa, em que um penitente está ligado à cruz. (Frank 2008)

Estas práticas devocionistas existem também nas Filipinas. Embora a igreja católica seja dominante no país e desaprove o ritual, o governo filipino aclama-o e não pode proibir os devotos de se crucificarem e de se chicotear. Em vários casos, a pessoa, representando Jesus, e usando uma coroa de espinhos, é primeiro submetida à flagelação existindo frequentemente todo um jogo de paixão (que em latim significa sofrimento) e dramatismo à volta deste ato. (Frank 2008)

FUNÇÕES E VARIANTES

Conforme já foi mencionado, a crucificação era frequentemente utilizada para aterrorizar e dissuadir eventuais testemunhas de cometerem crimes ou oferecerem resistência contra as leis e vontade do Estado. Os corpos eram deixados na cruz, após a morte do condenado, como aviso e dissuasão para outros. O objetivo da crucificação consistia numa morte lenta, dolorosa, humilhante e pública, acabando também por ser um meio de exibição do estatuto social do criminoso e, ao mesmo tempo, um meio de coação para as testemunhas destes atos.

Esta prática era frequentemente realizada entre os séculos VI a.C. e IV d.C., tendo atingido o seu lado mais sofredor e humilhante durante o império romano.

Destinada principalmente a escravos e a quem, aos olhos do Estado, tivesse uma ação destabilizadora, a crucificação era considerada a pena mais ultrajante e vergonhosa a ser aplicada. Os condenados eram injuriados e ultrajados pelos soldados responsáveis pela execução.

Num passado recente, foram transmitidas pelos *media* de todo o mundo cenas de execuções ao vivo realizadas pelas forças do ex-governo de Saddam Hussein, numa espécie de terrorismo de estado. O seu povo era controlado através de uma política de medo, demonstrando uma boa analogia com as atrocidades cometidas pelos diferentes impérios da Antiguidade.

Os métodos de crucificação foram evoluindo, desde os seus primórdios, da empalação assíria até à morte na cruz romana.

No império romano, o prelúdio cruel de flagelação passou a ser frequente nas crucificações. O condenado era preso a uma coluna pelos braços, numa pequena arena própria para o ato, sendo chicoteado, alternadamente, por dois soldados. A violência do *flagrum* romano variava, segundo a vontade e o sadismo dos soldados que açoitavam violentamente o réu com uma chibata ou um flagro (chicote de tiras de couro revestido por pedaços de osso, vidro, metal e pesos de chumbo). Consequentemente, o condenado perdia grandes quantidades de sangue e entrava depois em estado de choque, frequentemente, com alguns órgãos perfurados. Seguia-se depois a caminhada até ao local onde a crucificação seria executada. (Brunec 1967, p. 476)

Segundo os historiadores, o condenado era ocasionalmente obrigado a carregar o patíbulo nos seus ombros até ao local da sua execução. Esta trave pesaria entre 35 e 60 quilos, sendo depois anexada à estaca. Tácito, historiador romano, revela que, na cidade de Roma, as execuções eram realizadas fora do Portão Esquilino, numa área específica a elas reservada, onde estacas previamente preparadas aguardavam a chegada do réu. Este era preso à cruz por cordas envoltas nos seus pulsos e, em algumas ocasiões, por

cordas e pregos que seriam cravados numa zona entre o antebraço ou pulso e a palma da mão. (Brunec 1967, p. 476)

Embora o crucificado seja representado pelos artistas vestido com um tecido branco, que cobre os órgãos genitais, Séneca sugere nos seus escritos que um jovem fora crucificado completamente nu. Quando a vítima urinava ou defecava, fazia-o a céu aberto, resultando em desconforto, maus odores e atração de insetos. Também nestes escritos são reportados, por um lado, mais do que um tipo de cruz e, por outro, variadas posições das vítimas: umas com a cabeça no chão, outras a esticar os braços na trave e outras ainda com as suas partes íntimas empaladas.

As cruzes são descritas como tendo duas formas: a cruz tau (com forma T) e a cruz latina (com a forma †) que era menos utilizada. Um supedâneo seria anexado à cruz, com o propósito, talvez, de impedir que o crucificado estivesse apenas preso pelos pulsos, que, de outra maneira, poderiam rasgar. É também referida nos escritos antigos a existência de uma espécie de assento (*sedile*), no qual se encontraria um pico curto vertical (*cornu*), cujo propósito, julga-se, era aumentar o sofrimento e a humilhação



**2. PROVA ARQUEOLÓGICA - OSSO DO CALCANHAR E PREGO
ENCONTRADO NO OSSÁRIO DE YEHOHANAN, DESCOBERTO
EM JERUSALÉM EM 1968.**

The Iraq Museum, Bagdade, Iraque.

do crucificado (quando a vítima tentava sentar-se, o *cornu* perfurá-la-ia por baixo). Os soldados responsáveis pela execução só poderiam abandonar o local, quando o condenado já estivesse morto. Existem, ainda, relatos de pernas quebradas, golpes de lança no coração ou nos pulmões e fogueiras no pé da cruz cujo fumo asfixiava a vítima, práticas que se destinavam a apressar a morte do condenado. (*The New Encyclopaedia Britannica* 1993, p.762)

O tempo necessário para a morte do réu na cruz variava de algumas horas a dias, consoante o método e o estado de saúde da vítima. A morte poderia resultar de vários factores, desde o choque hemorrágico a infeções, septicemias causadas pelo encravamento dos pregos e, também, por desidratação ou asfixia. A ocorrência deste último motivo foi referida por Pierre Barbet, assumindo que o peso do corpo, suspenso pelos braços esticados levaria o condenado a ter graves dificuldades em respirar, devido à hiperexpansão do corpo e dos seus músculos torácicos. (Answers [2011?])

Apesar dos testemunhos, suposições e teorias, estranha-se a falta de provas desta prática, usada milhares de vezes na Antiguidade,

o que poderá ser explicado pelo facto da madeira e as cordas usadas para prender o corpo à cruz apodrecerem, os pregos serem reutilizados devido ao elevado valor do ferro na época e os corpos permanecerem na cruz até à sua decomposição, pois não era permitido realizar uma cerimónia fúnebre de um corpo crucificado.

Só um corpo foi descoberto em 1968, na cidade de Jerusalém. Julga-se que *Yehohanan* (homem, cujo corpo foi encontrado) seria filho de uma família importante, pois foi descoberto num ossário, o que nos leva a crer que a sua família lhe pôde realizar uma cerimónia fúnebre. O esqueleto apresentava algumas mazelas, como, por exemplo, a fratura da tíbia, marcas de rasgos no osso do rádio e ulna e um prego, com cerca de 11 cm, espetado no calcanhar [2], indicando que os pés terão sido pregados na parte lateral da estaca. Era normal colocar um pedaço de madeira de acácia entre a parte lateral do pé e a cabeça do prego, impedindo o condenado de se libertar. O motivo para a tíbia estar fraturada está relacionado, provavelmente, com o apressar da morte e a existência do prego, ainda no esqueleto, com a sua forte dobra, de tal forma que não era possível retirá-lo da madeira. (Frank 2008)

O SIGNIFICADO ICÔNICO DA CRUZ

“A tradição cristã enriqueceu prodigiosamente o simbolismo da cruz, condensando nesta imagem a história da salvação e da paixão do Salvador. A cruz simboliza o Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Trindade. Ela é mais do que uma representação de Jesus Cristo, ela identifica-se com a sua história humana, com a sua pessoa.”

(Chevalier and Gheerbrant 1982, p. 246)

“O símbolo do sacrifício de Cristo e, geralmente, da religião cristã. Depois do reconhecimento do Cristianismo por Constantino o Grande, e ainda depois do séc. V, a cruz passou a ser representada em sarcófagos, velas, caixões e outros objetos, tomando o lugar do MONOGRAMA CHI-RHO, até então emblema dos primeiros Cristãos”

(tradução de Hall and Clark 1974, p. 77)

A cruz, assumida pela iconografia cristã para exprimir não só o suplício de Cristo, mas também a sua presença e a sua salvação, foi um símbolo várias vezes representado na arte e apresenta-se ou sozinha ou com a figura de Jesus Cristo, significando sempre o crucificado.

Na iconografia cristã, distinguem-se quatro espécies principais de cruz: a cruz sem cabeça e uma trave transversal (T), a cruz com cabeça e uma barra transversal e também as cruces com cabeça, com duas e três traves transversais — mais tarde viriam a surgir ainda as cruces de S. Pedro e Sto. André, simbologia da cruz onde estes foram crucificados. [3.]

A primeira, a cruz tau, simbolizaria a vitória da morte sobre a cruz e, segundo a tradição, terá sido nesta que Jesus Cristo foi crucificado. (Chevalier and Gheerbrant 1982, p. 246)

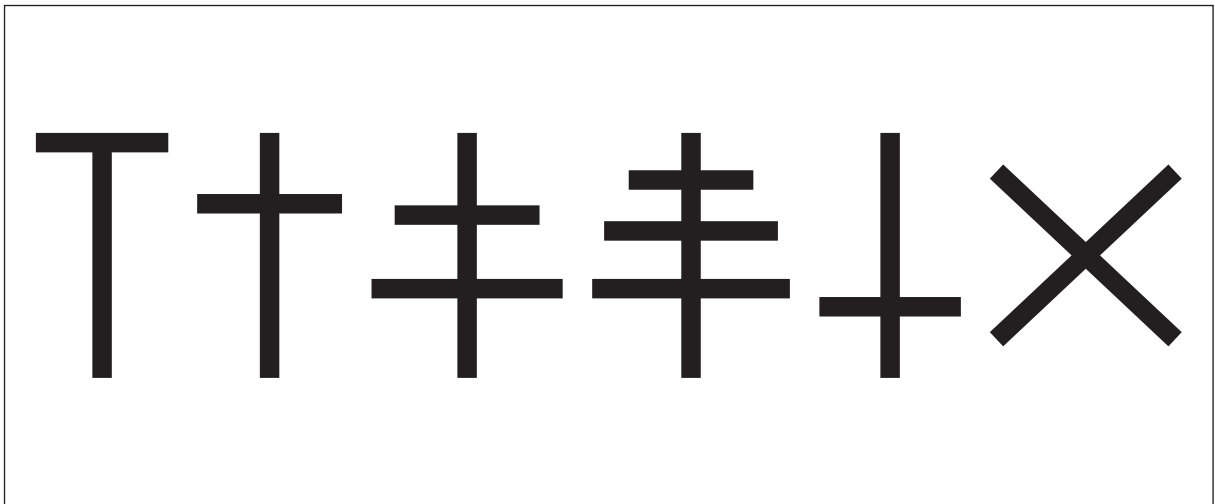
A cruz latina, apenas atravessada por um único componente horizontal, é também conhecida como cruz do Evangelho, tendo cada um dos seus braços o seu próprio significado. O pé da cruz enterrado na terra

está ligado à fé, o lado oposto significa a esperança de ascender aos céus, enquanto a largura e o comprimento da cruz apontam para a caridade, o perdão e a perseverança na salvação. (Chevalier and Gheerbrant 1982, p. 246)

A cruz de Lorena, constituída por dois braços transversais, provém dos gregos. Na primeira trave existe a inscrição “*Jesus de Nazaré, rei dos Judeus*” e, na segunda, seria onde se estendiam os braços de Jesus Cristo.

Por fim, a cruz papal, constituída por três braços transversais, é um símbolo da hierarquia eclesiástica. Após o séc. XV, só o Papa pode exhibir a cruz de três traves transversais (cardeal e arcebispo a cruz dupla e o bispo a cruz simples). (Chevalier and Gheerbrant 1982, p. 246)

Na iconografia cristã, são também distinguidas a cruz da paixão, que lembra o sofrimento e a morte de Jesus Cristo, e a cruz da ressurreição, símbolo da sua vitória sobre a morte. Esta última é, normalmente, ornamentada por um estandarte ou galhardete, que seria empunhado por Cristo ao sair do sepulcro. (Hall and Clark 1974, p. 78)



3. CRUZES CRISTÃS (por ordem da esquerda para a direita): CRUZ TAU, CRUZ LATINA, CRUZ DE LORENA, CRUZ PAPAL, CRUZ DE S. PEDRO, E CRUZ DE STO. ANDRÉ.



4. IMAGEM REPRESENTADA NUM SARCÓFAGO CRISTÃO DATADO DO SÉCULO IV d.C.

Onde é possível observar o monograma de Cristo, isto é, as duas primeiras letras da palavra grega CHRISTOS (XP). As duas figuras na parte exterior representam os soldados que guardam o túmulo.

Em simultâneo com estas cruzes cristãs, surgem as formas gregas, onde há uma série de motivos zoomórficos, à volta dos quais existe toda uma simbologia. Didron, na sua “História de Deus”, escreve sobre estes motivos, afirmando que a águia e o pavão proclamam o orgulho no símbolo da redenção, enquanto o falcão e o leão nos remetem ou lembram a violência. Numa outra perspetiva, estes animais representam os aspetos da própria personalidade de Jesus Cristo, que triunfa sobre a sua própria morte através da cruz, sendo o leão a figura de realeza, o falcão a visão profética, a águia a sublimidade e o pavão a revelação divina. (Chevalier and Gheerbrant 1982, p. 246)

Outros desenhos foram criados com letras do alfabeto grego, repletas de significado. É possível observar as duas primeiras letras do nome Cristo, em grego, **X** e **P** [4.], juntamente com alfa e ómega (**A** e **Ω**), significando que Jesus Cristo é o início e o fim da evolução criadora. Na cruz de seis braços, a letra **P**(rho) é substituída pelo **I**(iota de Iesus). Estas cruzes inscrevem-se em quadrados, referindo-se à vida terrestre e humana do Redentor ou, em círculos, evocando a sua vida celeste e divina.

Outro exemplo do forte poder simbólico atribuído à cruz, no início do Cristianismo, revela-se na cruz mística. (Oakes 1996, p. 195)

A cruz passa a ocupar o centro do mundo ocidental. Ela assume os temas fundamentais da Bíblia, tornando-se também o símbolo da salvação humana.

Depois do século V, a cruz transforma-se no símbolo oficial de todo o mundo cristão, substituindo o crisma que, até então, era utilizado no cristianismo primitivo. (Réau 2000, p. 495)

Embora seja um símbolo universal do mundo cristão e da sua religião, a cruz adquire significados diferentes nas civilizações índias, asiáticas e africanas.

O APARECIMENTO DO CRUCIFIXO NA HISTÓRIA DA ARTE

Entende-se, por crucifixo, a imagem de Jesus Cristo preso ou cravado na cruz, reproduzido através de diversos materiais e tamanhos e usado como objecto de devoção privada ou pública.

Inicialmente preocupados com a simbologia da salvação e da vida eterna, e repelindo a ideia de punição, as primeiras crucificações não eram representadas de forma realista, mas sim pela simbologia de elementos, como o cordeiro, a âncora (cruz oculta), a água (vida eterna) e o peixe, simbolizando Jesus Cristo, o Filho de Deus.

Não revelando a imagem de um Cristo sofredor, a primeira imagem cristã é o rebanho de Deus, onde o cordeiro surge como símbolo de sacrifício e de salvação, tal

como o Messias. O rebanho de Deus e os outros símbolos referidos surgem, principalmente nas catacumbas, entre os séculos II e V. (Oakes 1996, p. 210)

A partir do século V, começam, então, a surgir as primeiras representações de Cristo na cruz, mas sempre como imagens triunfantes, encarnando a personagem heroica de um homem vivo, sem vestígios de sofrimento, de olhos abertos e triunfando sobre a morte. (Réau 2000, p. 495)

Desta época, a peça que mais se destaca é uma pequena placa de marfim, datada de 420-30 d.C., que representa um Cristo triunfante na cruz, enquanto Judas, enforcado, se encontra à sua esquerda. Aparecem também Maria, a sua mãe, João, o seu discípulo mais próximo, bem como o

soldado que perfurou o lado de Cristo com uma lança.

Julga-se ser esta a primeira representação da crucificação de Jesus Cristo, sendo, por isso, uma peça repleta de significado histórico e religioso, atualmente em exibição no *British Museum* [5.]. (Burrresi and Caleca (ed.) 2005, p. 278)

Nesta fase existiam dois tipos de representações: Cristo, representado como um orador, nu, apenas uma espécie de tecido cobria as partes íntimas, sem os pés cravados na cruz e uma segunda espécie de representação, de origem síria, onde o Messias aparece vestido com uma larga túnica com ou sem mangas e onde se veem, pela primeira vez, elementos simbólicos como o sol, a lua e o lanceiro, entre outros, que surge, principalmente, em frescos do séc. VIII.

Majestat Batlló [6. ver página 44], séc. XII, é um dos exemplos do Salvador triunfante com uma larga túnica pintada com elementos decorativos de origem bizantina ou islâmica.

Outra interpretação surgiu, no século XI, na arte bizantina. Aqui, Jesus Cristo aparece, enquanto homem frágil, morto e de olhos fechados. Esta interpretação disseminou-se amplamente, ao ser alvo de estudo e interesse crescente o sofrimento da crucificação, de acordo com o misticismo vivido ao longo dos tempos. É, aliás, representativa do interesse atual de historiadores, intelectuais e artistas plásticos sobre o mistério da morte e da encarnação de Cristo. (Réau 2000, p. 497)

O crucifixo de Cimabue [7. ver página 45], do séc. XIII, é um dos primeiros grandes exemplos de um Cristo envolto em dor, expressa nas cavidades e nos tons escuros da face e no corpo completamente contorcido, tornando-se um marco de viragem para a arte pós-medieval. (Adams 1996, p. 212)

Paralelamente a esta evolução na representação do próprio Cristo, houve uma evolução na iconografia, tornando-se cada vez mais complexa, abarcando mais personagens e figurantes no cenário da crucificação.

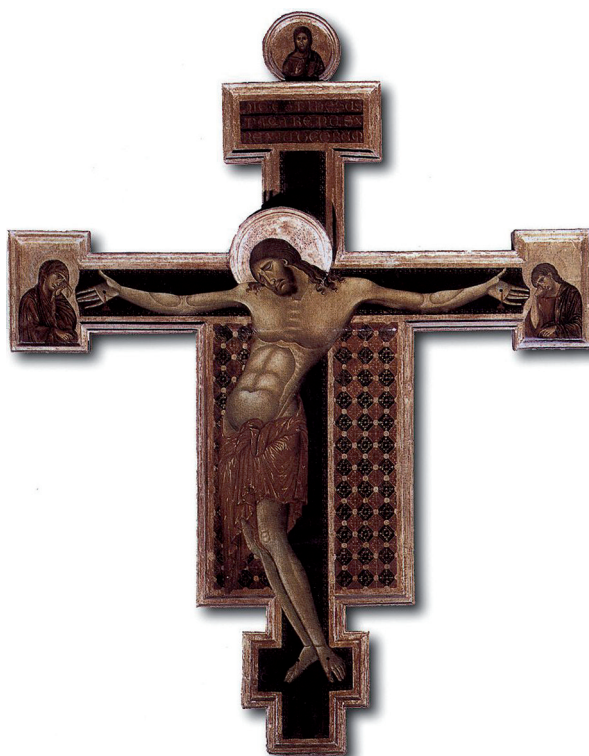


5. PLACA DE MARFIM DA PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DE JESUS
CRISTO CRUCIFICADO, SÉCULO V.

British Museum, Londres, Reino Unido.



6. MAJESTAT BATLLÓ, CRUCIFIXO DO SÉCULO XII;
Escultura em madeira pintada a tempera.
*Museu Nacional d'Art
de Catalunya, Barcelona, Espanha.*

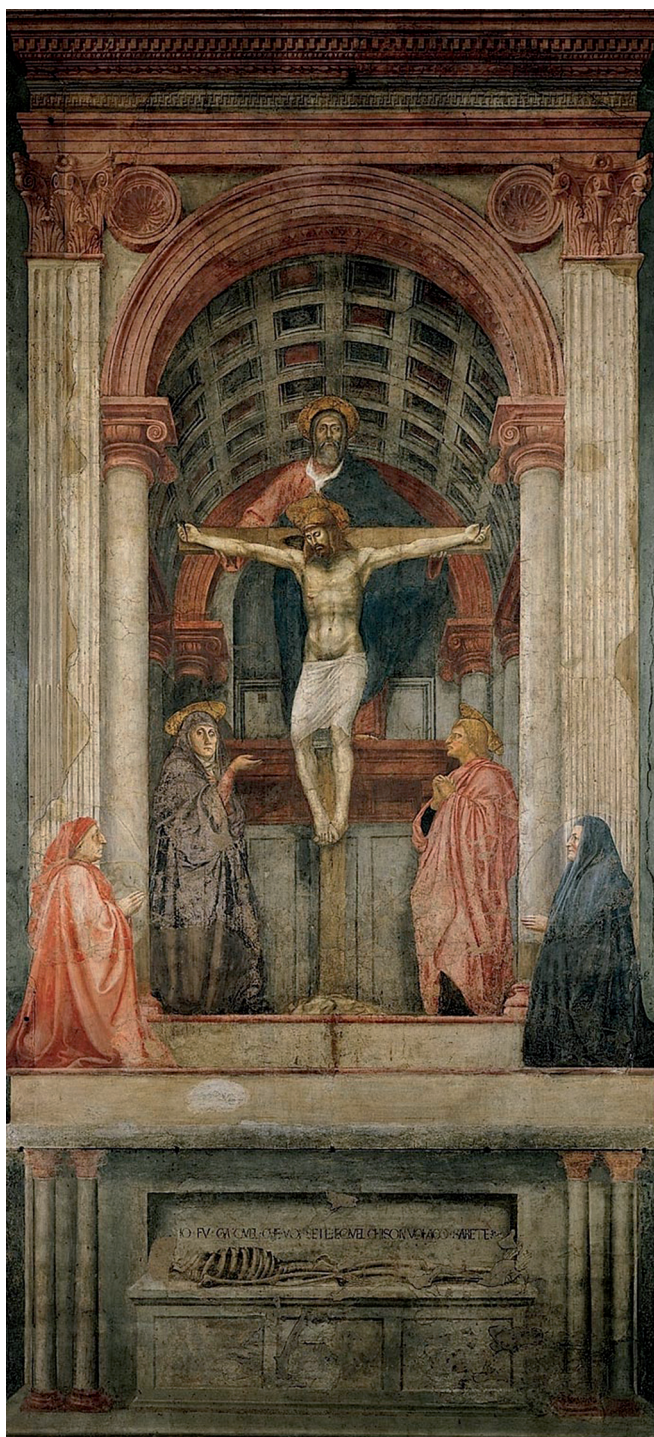


7. GIOVANNI CIMABUE

CRUCIFIXO (1268-71)

Tempera sobre painel de madeira.

Chiesa di San Domenico, Arezzo, Itália.



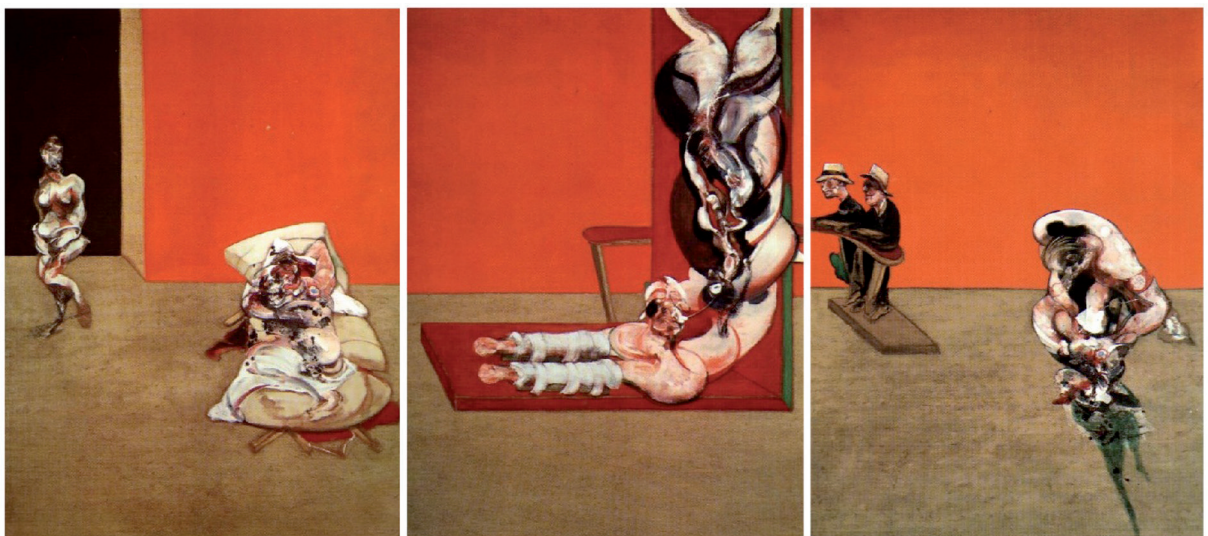
8. MASACCIO
TRINITY (1425-27)
Fresco, 640cm x 317cm.
Santa Maria Novella, Florença, Itália.

Giotto seria dos primeiros pintores a abordar este tipo de representação e viria a influenciar fortemente Masaccio, o seu principal herdeiro. A sua crucificação *Trinity* [8.] introduz, pela primeira vez, o uso da perspetiva na pintura, influenciando todos os grandes mestres do Renascimento.

Desta mesma época, provém uma iconografia de Cristo na cruz, caracterizada por uma idealização, pela impassibilidade, tanto na figura como na cena. Esta característica é acentuada na época seguinte, conhecendo o seu auge no período Barroco, onde adquire uma expressão de maior emoção e movimento, apelando à sensibilidade e capacidade de transcendência do observador.

Foi através das representações artísticas, como aquelas que acabamos de referir, que desenvolvemos a nossa ideia de crucificação; no entanto, essas representações raramente se preocuparam com a verdade histórica desta pena capital. A forma como Cristo foi preso à cruz e as suas vestes foram sempre idealizadas, consoante o gosto do artista. (Adams 1996, p. 211)

Após o séc. XVII, o tema da crucificação é cada vez menos representado, algo que viria a ser alterado por alguns artistas do século XX, que retomaram o tema, criando interpretações altamente individuais, como Marc Chagall, Paul Gauguin, Edward Munch, Dalí e Francis Bacon [9. ver página 49].



9. FRANCIS BACON
CRUCIFIXION TRIPTYCH (1965)
Óleo sobre tela, 198cm x 147,5cm.
Tate Britain, Londres, Reino Unido.



PARTE

A TEMÁTICA DA CRUCIFICAÇÃO NA ARTE, APÓS OS ANOS 60

O CORPO VIOLENTADO NA ARTE

Ao longo dos últimos cem anos, a história da arte revela-nos uma mudança significativa da atitude dos artistas na sua perceção e conceção do corpo humano. Esta deixa de ser apenas um tema ou elemento a representar (pintar, desenhar ou esculpir), passando a ser um meio, um resultado ou um suporte. Os artistas passaram a explorar a noção de consciência, procurando o invisível. Questões como a morte, o medo, o perigo e a sexualidade são agora abordadas de um modo peculiar, ameaçando muitas vezes o próprio corpo com estas abordagens. (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 11)

O desenvolvimento dos novos meios artísticos, como a *performance* ou a arte conceptual nos anos 60, mudaram os limites do que

até aí seriam os parâmetros da chamada arte. A atividade artística passa a mergulhar numa abordagem de escuridão, explorando áreas que até então eram temas tabu.

Para esta evolução devemos ter em conta vários factores.

Em primeiro lugar, a teoria do inconsciente, de Sigmund Freud, influenciou a forma como a mente e o corpo eram compreendidos. A ideia de que o inconsciente afeta o comportamento, por intermédio de processos de que o sujeito não é necessariamente consciente, mudou o modo como a relação entre corpo, mente e comportamento são agora percebidos. (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 11)

É com os dadaístas, na década compreendida entre 1910 e 1920, que é incorporada,

na tradição artística, uma nova fórmula de realidades físicas do corpo, através de táticas irreverentes, performativas e multidisciplinares. A arte passa a rejeitar, ignorar e desdenhar espaços tradicionais, como o museu, preferindo outros, considerados mais relevantes e “reais” como cafés, jornais, salas de *cabaret* e a rua. (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 11)

Além dos dadaístas, mas também importantes para a evolução da estética do corpo na arte, surgem os surrealistas. Estes introduziram um toque psicológico e ajudaram a divulgar o fascínio freudiano pelo sexo, pelos sonhos e pelo inconsciente. (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 11)

Através de novas abordagens, como a colagem, a fotomontagem, a instalação, a *performance* e a *assemblage*, dadaístas e surrealistas quebram a fronteira do quadro e da superfície plana da pintura, empenhando-se ou comprometendo-se agora com a vida quotidiana. (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 11)

Mais tarde, a violência exercida na primeira guerra mundial viria a ser marcante. A elevada escala de morte e destruição forçou a dar-se a devida atenção à verdadeira

importância do corpo, obrigando a uma reflexão sobre aspectos como as classes sociais, raças e géneros. Com o surgir da segunda grande guerra, num mundo que mal teve tempo para se curar das feridas físicas e emocionais da primeira, as atitudes para com o corpo alteraram-se definitivamente. (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 12)

“O novo médium artístico é um muito mais direto: o corpo humano”

Oskar Schlemmer

(Warr and Jones (ed.) 2000, p. 12)

A forma macabra como os corpos eram tratados nas batalhas, nos campos de concentração e nas bárbaras experiências médicas, durante a segunda grande guerra, mostrou aos artistas, entre eles os ativistas vienenses, a simbologia de termos como tortura, carnificina e sacrifício. É a partir dos artistas vienenses que surgem os primeiros trabalhos, chamados de *body art*, com um cariz altamente violento e macabro, sendo demasiado complexos para serem assimilados ou compreendidos. O público e os críticos acharam muitas vezes perturbador este tipo de arte, julgando-o como algo psicótico e exibicionista; no fundo, tratava-se de uma resposta ou reação à situação da Alemanha

e da Áustria no pós-guerra. Do outro lado do oceano atlântico, menos extremistas, mas da mesma forma significativos, surgiam os artistas Nam June Paik, Carolee Scheemann e Paul McCarthy, também empenhados na quebra de tabus e de limites. (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 12)

É então, após os anos 60 do século passado, que os artistas, usando os seus próprios corpos, exploram as identidades construídas, visuais e linguísticas, da sexualidade, género e raça, apresentando estas representações como hierarquias de poder. A forma como vestimos ou penteamos pode refletir as normas de controlo e expectativas sociais que nos rodeiam, tendo sido, a partir delas, que os artistas se serviram dos seus corpos e desmantelaram estas normas, rompendo com os significados aceites da identidade destes conceitos. Definições provocadoras de género e sexualidade surgiram a partir de reformulações criadoras de identidade, estimuladas por visões fantásticas e imperativos políticos. O corpo é um sistema significativo muito versátil, que, no século XX, esteve continuamente a desafiar e a liberalizar novas transformações. (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 12)

Noutra investigação, Thomas McEvilley fala sobre a questão das origens, em que a maioria dos artistas, ligados a trabalhos de autoflagelação, imitação feminina (transformismo), e *performances* de atos tabus, atribuem a origem dos seus trabalhos às influências freudianas ou junguianas (Jungian) e, mais tarde, a alguns estudos da literatura xamânica. (McEvilley 1983, p. 66)

Não compreendidos pelo público, ainda habituado aos limites tradicionais da arte, estes novos trabalhos apresentados através da *performance*, por exemplo, eram ofensivos e insultuosos. No entanto, eles fizeram parte da cena artística por mais de vinte anos. (McEvilley 1983, p. 66)

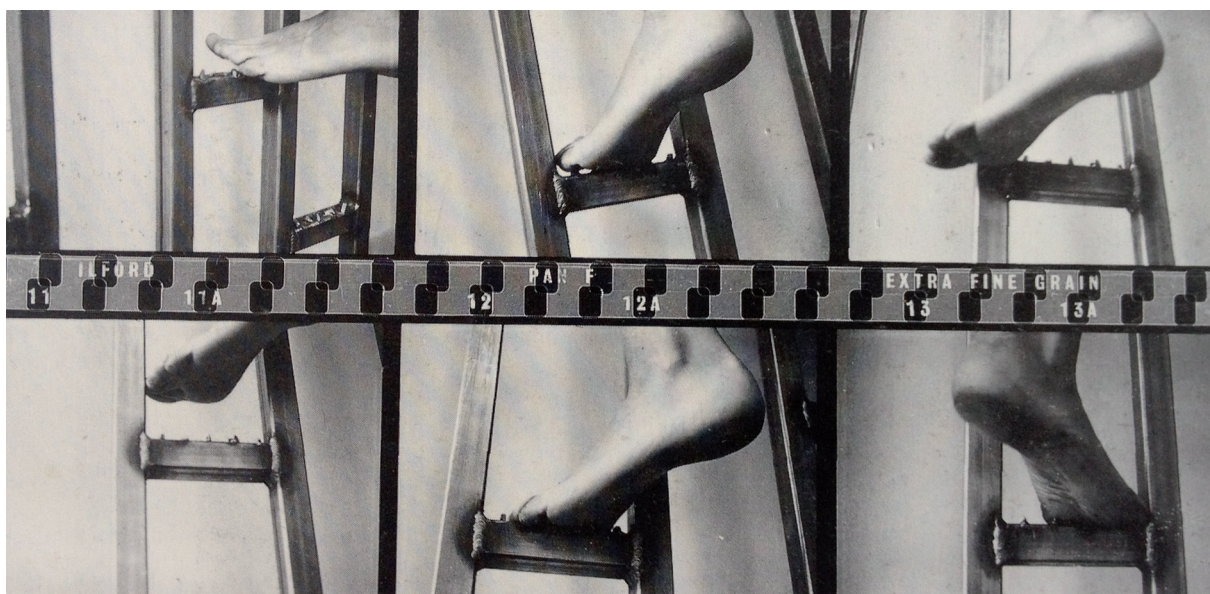
Segundo Kathy O'Dell, o uso do masoquismo na *body art*, na década de 70, era um sinal de combate à quebra do contrato social evidenciado pela tragédia da guerra no Vietnam. (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 32)

Influenciados por artistas como Paul McCarthy e pelos ativistas vienenses, foram vários os que seguiram o seu exemplo de violência ou mutilação simulada, como a famosa *performance* de castração [10.] de Rudolf Schwarzogler, em 1965, por trás de



10. RUDOLF SCHWARZKOGLER
UNTILED PORTRAIT DE ACTION 3 (1965)

Daguerreótipo - processo fotográfico feito sem uma imagem negativa;
edição de 10 exemplares pela artista Edith Adams, em 1982.



11. GINA PANE

L'ESCALADE (1971)

Registo de detalhe de *performance*.

Realizada em Paris, França.

cuja violência há uma simulação, assim como a maioria dos trabalhos dos ativistas, nos seus derramamentos de sangue. Paul McCarthy protagonizou, nas suas *performances* e vídeos dessa altura, o mais irónico corpo masculino ensanguentado em dor, coberto de *ketchup* em substituição de sangue e, frequentemente, chocolate líquido, para efeitos de simulação fecal. Até Chris Burden, em peças como *Shoot* (1971), em que infligia no próprio braço o disparo de uma arma, cuidadosamente coreografava a ação, numa medida de controlo destas ações violentas. O mesmo acontece com Ron Athey, e a dupla sado-masoquista Bob Flanagan e Sheree Rose que usam a violência performativa como se exorcizassem a violência interna a que a doença sujeitava os seus corpos (Athey era um artista *gay* seropositivo e Flanagan sofria de fibrose cística, da qual acabou por falecer em 1996). (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 32)

De Gina Pane, uma das poucas mulheres na *body art* a entalhar e ferir o próprio corpo, até às mais recentes cirurgias plásticas da artista francesa Orlan, assistimos à realização efetiva de atos ou atitudes que artistas, como Ana Mendieta e Hannah Wilke, metaforizavam através de cortes simbólicos.

L'Escalade [n.], de 1971, é talvez uma das obras mais emblemáticas da artista Gina Pane, em que sobe e desce uma estrutura de metal, do género de escada ou grade, cujos degraus são revestidos por lâminas de navalha salientes. A artista afirma que os cortes são as marcas da sociedade sobre o corpo, que ela mesma afirma nunca ser completamente “nosso”. As gotas de sangue deixadas nos degraus horizontais da grade são sinais do impacto do corpo no seu ambiente encarnado. (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 32)

A violência e a dor no corpo foram expressas, de diversas formas, também por outros artistas, que não se sentiam inseridos na subjetividade normativa da heterossexualidade, da raça branca e do poder do homem. As artistas feministas, por exemplo, trabalharam várias vezes a imagem da violência contra a mulher, tornando o pessoal como algo político. Aliás, a imagem da violência contra a mulher pode ser considerado o lema das artistas feministas, cujas experiências com o corpo acarretavam um carácter social, partindo do princípio de que tudo o que tem um compromisso político tem, ao mesmo tempo, uma componente corporal. Em teoria, a *performance* do corpo de um artista como obra

produz nesse mesmo corpo o significado de um comunicador público. Contudo, alguns artistas, principalmente mulheres e artistas de cor, tenderam a ser mais pessoais, fazendo do espaço da sua *performance* como que um “confessionário”. Exemplo disso é o trabalho *Interior Scroll* [12.] (1975), de Carolee Schneemann, em que, nua e coberta de tinta, puxa um pergaminho de dentro da sua vagina em frente a uma audiência, enquanto lê um texto de raiva como se se estivesse a confessar. (Warr and Jones (ed.) 2000, p. 33)

Thomas McEvilley fala também na importância da apropriação para esta rutura de barreiras ou limites no campo artístico. Refere que o processo de universalização do contexto artístico remonta aos tempos de Duchamp e do ready-made, bem como à entrada do movimento Dada e Surrealista no campo das artes. No entanto, a ideia só atinge a sua maturidade quando, nos finais da década de 50, Alain Robbe Grillet assume que, se a arte vai ser qualquer coisa, então tem de ser tudo. Como estas, surgiram outras afirmações, desde Yves Klein a Allan Kaprow, que iriam desmistificar as barreiras da até então arte de cavalete. Resumindo, o processo de apropriação pode reorganizar todo o universo ao nível de

uma sombra ou reflexo, sendo esse o seu grande poder. (McEvilley 1983, p. 63)

Segundo o autor (T. McEvilley), foi também em parte a ênfase dos Expressionistas Abstratos que levou a que se percebesse que a expressão direta da personalidade única do artista preparou o caminho para a afirmação de que a personalidade do artista era, de facto, a própria arte em si. (McEvilley 1983, p. 63)

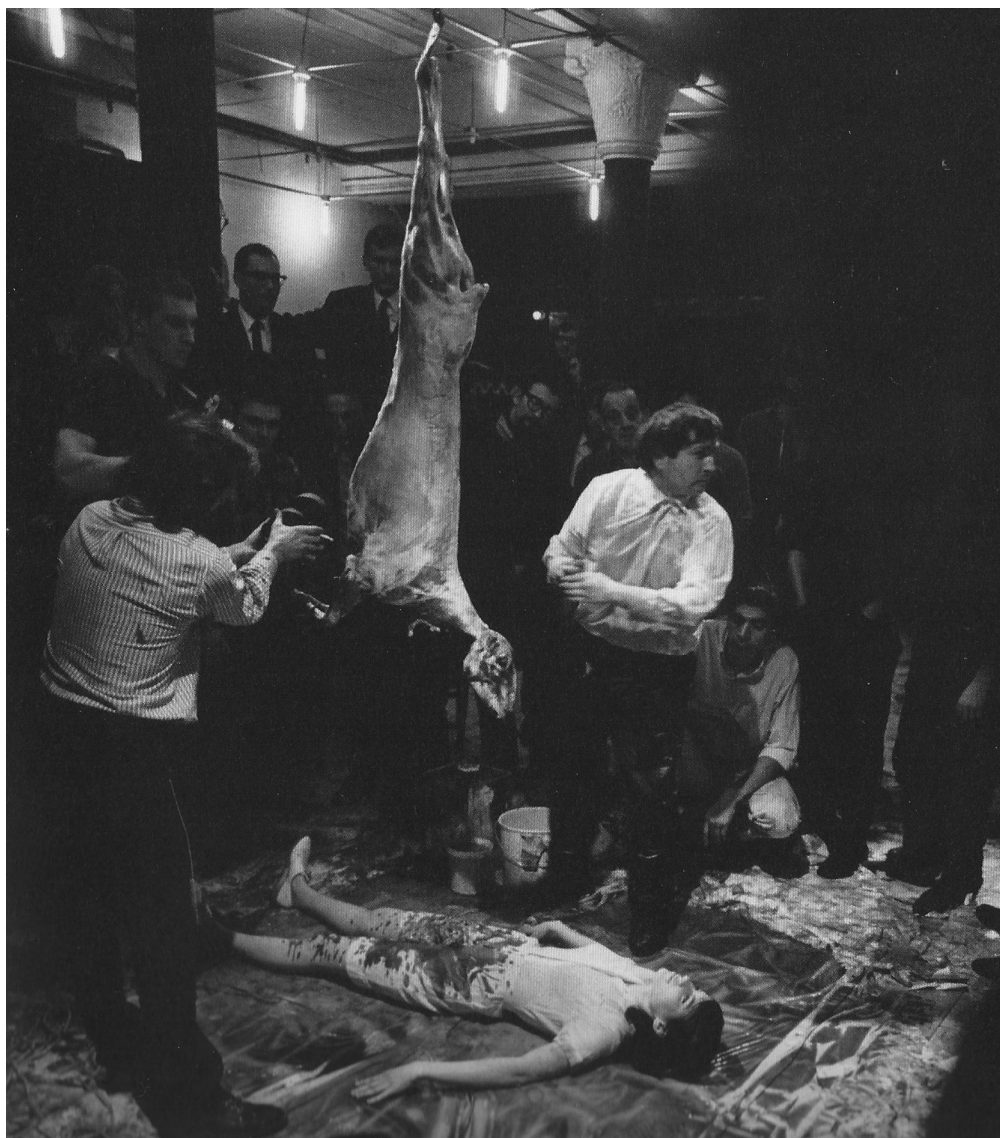
A arte da apropriação é uma espécie de recriação do universo sombrio, desenhando-o, parte por parte, nos suportes de contemplação artística. Os artistas focados nessa busca concentraram-se na apropriação de formas religiosas, de formas filosóficas, de formas políticas, de formas populares e, mais recentemente, de estilos artísticos e históricos, tendo conhecido estas formas ou abordagens destinos diferentes. (McEvilley 1983, p. 65)

Hermann Nitsch começa, em 1960, a apresentar as suas séries performativas *OM* ou *Orgies Mysteries* [13. ver página 62], cujo objetivo terá sido trazer a *performance* para o seu lado mais sombrio. Nesta série, os *performers* rasgam e estripam um cordeiro ou



12. CAROLEE SCHNEEMANN
INTERIOR SCROLL (1975)
Registo de performance.

Realizada em *East Hampton*, Nova Iorque,
Estados Unidos da América.



13. HERMANN NITSCH
ORGIES MYSTERIES (1962)
Registo de *performance*.
Realizada em Viena, Áustria.

um touro e derramam o seu sangue e as suas entranhas por eles mesmos e pelo espaço onde acontece a ação. As *performances* teriam uma duração superior a três horas e ocorriam em espaços de galerias de arte, sendo depois publicadas em livros e *magazines*, chegando algumas delas mesmo a ser interrompidas e canceladas pelas forças policiais. (McEvilley 1983, p. 65)

Hermann Nitsch terá sido, provavelmente, o grande impulsionador dos ativistas vienenses e será abordado, assim como as *performances OM*, mais pormenorizada-mente no capítulo seguinte *A crucificação na arte contemporânea*.

Logo depois da primeira *performance* de Nitsch em Viena, Carolee Schneemann apresentou séries de peças clássicas baseadas na apropriação de atividades rituais das fontes antigas e primitivas. Esses trabalhos surgiram a partir de uma variedade de fontes como os antigos xamãs, desde produtos para sonhar a drogas psicadélicas. Tal como Nitsch, Schneemann baseia-se na psicologia profunda e na apropriação de conteúdos do estrato histórico religioso, mais propriamente o rito da fertilidade. (McEvilley 1983, p. 65)

Geralmente, as *performances* com conteúdo religioso estão sempre ligadas a dois tipos de grupos, ou ao ritual da fertilidade e do sacrifício sanguíneo ou ao calvário e à magia xamã. Embora o primeiro grupo tenha criado algum choque, foram os trabalhos ligados ao calvário que criaram maior desconforto e dificuldade na compreensão por parte do público. Resta salientar que, num contexto adequado, o objetivo destes artistas era o da expressão e não o da agressão.

(McEvilley 1983, p. 66)

Em 1965, Hermann Nitsch forma o grupo *Wiener Aktionismus*, juntamente com Otto Muhl, Gunter Brus e Rudolf Schwarzkogler. Estes, conhecidos como os ativistas vienenses, focavam o seu trabalho em motivos de automutilação e sacrifício implícito, embora não em primeiro plano. Brus, por exemplo, cujas *performances* consistiam também em atos tabus nos locais públicos, como defecar, vomitar e urinar e, seguidamente, consumir o que resultava desses atos, aparecia vestido com meias pretas de mulher, sutiã e ligas, enquanto se cortava com uma tesoura até se esventrar em sangue. As suas *performances* viriam a influenciar, mesmo que não diretamente, os trabalhos de vários artistas performativos americanos. (McEvilley 1983, p. 66)

“O Accionismo Vienense inscreve-se numa linha de acção próxima do mito do puro e do impuro, de acções ‘shoch’, com pontos de contacto com a teoria psicanalista dos instintos (sexual, de agressão ou de destruição) e da introdução de requisitos simbólicos – por exemplo a cruz.” (Machado 2000, p. 105)

Paul McCarthy, assim como Brus, apareceu algumas vezes vestido como mulher e trabalhou, como Schwarzkogler, com temas de automutilação e castração. Em algumas peças, desenvolveu uma imitação básica feminina de menstruação ou parto, noutras cortou as mãos e misturou o sangue com comida e água em taças, ecoando diversos ritos sacramentais dionisíacos e cristãos [14.]. Assim, como com Nitsch, várias das suas atuações foram paradas pela polícia. (McEvilley 1983, p. 66)

Toda esta violência no corpo foi explorada por diversos artistas e de diversas formas, o que viria a culminar no seu fim ou “luto” na abordagem da arte contemporânea. O recuo da violência como ganho confirma-se no século XXI, em todos os registos.

Os artistas compreenderam o equilíbrio a encontrar entre a violência implícita e ex-

plícita, como é evocado pelo historiador de arte Paul Ardenne, estando a partir desse momento perfeitamente conscientes de que a violência se encarna em partes iguais entre o espectador e eles próprios. Desde as estratégias musculadas dos dadaístas até às imagens dos campos de concentração, desde a execução de um Vietcongue, criada em 1968 por Eddie Adams, até à declamação literal ostentada pelos irmãos Chapman, a violência é construída a partir de situações chocantes. (Farine 2010, p. 35)

É, portanto, “natural” que a violência seja, hoje, vítima do destino comum reservado às imagens, como resultado talvez dum desejo de objetividade e de economia, incluindo, na prática do desempenho, o lugar paradigmático duma violência não mediatizada. O extremismo da alusão está mais forte que a própria representação.

A pintura retoma um pouco o estandarte da representação da violência no mundo, a começar pelos defensores da figuração narrativa, seguidos da nova pintura alemã, mas contando agora com a entrada de vídeos e fotografias. O registo documental impõe-se e as imagens bem reais começam a aumentar, redesenhando uma linha



14. PAUL MCCARTHY
CONTEMPORARY CURE ALL (1979)
Registo de *performance*.
Realizada em Lós Angeles, Estados Unidos da América.

de partilha flutuante com os artistas. Se os anos 1990 e 2000 libertam, de novo, uma sequência de obras infernais de impacto imediato, a concretização dispersa-se. Por um lado, a vertente barulhenta, mas eficaz, com o espetáculo da violência poderosa e apalçada que orquestram os Californianos Mike Kelley ou McCarthy, oferecendo a exibição nojenta da sociedade contemporânea americana e atingindo ao mesmo tempo todo o sistema da crença. (Farine 2010, p. 33) Por outro lado, a vertente barulhenta, mas literal, em que os comediantes austríacos de Gelitin regulam as suas *performances* ultrajosas nos passos dos artistas vienenses ou as representações dantescas dos irmãos Chapman, jogando o inferno à figura jovial do espectador que se inclina para a história da arte para melhor fazer passar a pílula de uma violência literal para seduzir.

A retórica do murro encontra ainda os seus defensores e as suas necessidades em regiões de violência política e económica. No ano de 1990, artistas chineses, mexicanos e russos tornaram-se os arautos desordeiros, à imagem das famosas ações de Oleg Kulik, interpretando um cão com latido forte no espaço público, nu, acorrentado e extremamente agressivo. (Farine 2010, p. 33)

Parece que a violência, como engrenagem, encontrou nos dias de hoje os seus limites. A *performance*, que conhece nos nossos dias uma inflação exponencial, arrasta o exercício da violência frontal, parodiando os seus mecanismos. O artista terá então feito o luto da violência, como parece pensar o filósofo Yves Michaud numa recente conversa. Este afirma que, mesmo através da transgressão, hoje, a arte não vai muito longe, visto já estar contextualizada e aceite no público. É difícil levar esta transgressão mais longe, primeiro, por tudo o que já foi feito e explorado e, segundo, devido aos enquadramentos legais que são hoje largamente reconhecidos e concedidos. (Farine 2010, p. 34)

A CRUCIFICAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Como já referido anteriormente, a crucificação foi uma temática abordada na arte desde os princípios do século V. Após o seu auge, no período Barroco, o tema tendeu a desaparecer do quotidiano dos artistas e só mais tarde, no século XX, é que iria surgir novamente no meio artístico, mas desta vez com composições e representações completamente diferentes do que até à data era conhecido.

Poderíamos falar de Picasso, Dalí, Bacon, Munch, entre muitos outros, no entanto o objetivo é tentar compreender o que de mais recente foi realizado sobre o tema da crucificação, após a década de 60. Para isto contribuiu tudo o que foi apresentado no ponto anterior, como os novos meios de representação na arte, o assumir da apro-

priação como linguagem artística, a *body art*, etc., etc.

Artistas, como Mike Kelley, Bob Flanagan, Guillermo Gomez Pena, Marina Abramovic, Francesca Woodman, Martin Kippenberger, David Mach, Rudolf Schwarzkogler, Carolee Schneemann, Jan Fabre, Maurizio Cattelan, Robert Gober, Damien Hirst, Andrés Serrano, Hermann Nitsch, entre tantos outros, têm obras que nos remetem imediatamente para o crucifixo. Já Joseph Beuys ou Antoni Tàpies utilizavam a cruz como uma espécie de assinatura pessoal nos seus trabalhos, onde é constantemente representada.

O objetivo, aqui, será apresentar os três artistas que mais predominância tiveram na realização do projeto *Crucifixus*, e ainda obras suas ligadas ao tema da crucificação.

Esta seleção deve-se ao facto de o presente texto dever sujeitar-se ao limite máximo de palavras estipulado pelos regulamentos.

Aos ativistas vienenses, são apontados como a origem de uma linguagem próxima das dimensões rituais e das práticas religiosas.

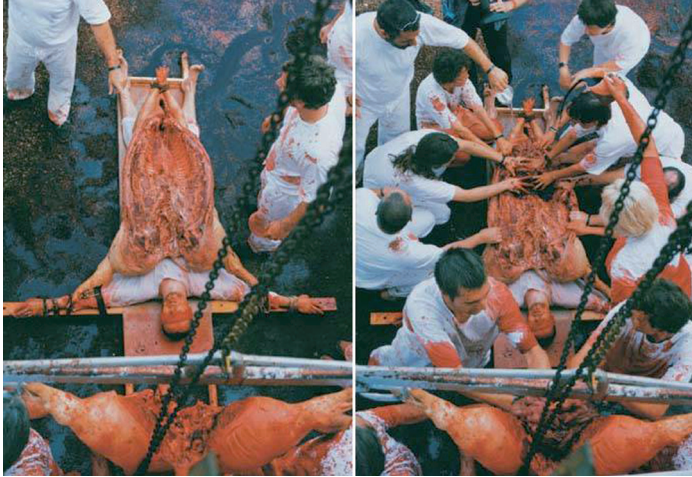
Hermann Nitsch, talvez o mais emblemático ativista vienense, ficou famoso pelo seu *Orgien-Mysterien-Theater* [15.], que começou por volta de 1960. Esta peça/ação combinava o simbolismo cristão com rituais pagãos, recheados de extras e *performers*. O artista encena *performances* rituais e atos de sacrifício caracterizados pelo excessivo uso de sangue e entranhas de animal. As suas pinturas surgem através das *performances*, onde o derramamento de sangue e das vísceras animais produzidas pelo estripar do touro ou do cordeiro crucificados provocam a matéria da pintura [16.]. Esse rasto é captado em telas de grandes dimensões assumidas pelo artista como *action paintings*. (Biesenbach 2007, p. 69)

Em várias *performances* existe uma série de extras: cruzes, *performers* ou animais crucificados, sangue, vísceras, telas brancas, toda uma espécie de ritual que tem como objeti-

vo durar várias horas ou dias, como parte do processo da obra [17.].

Para o artista, o êxtase destes atos é também o comer, o beber, a música e o contacto com as pessoas à sua volta. Assim, a religião não é blasfemada, mas pertence, sim, a uma outra estética. Para o artista não é aceitável o ato de blasfémia perante o crucifixo. Estas ações passam-se em galerias ou espaços fechados, que, mesmo assim, não deixam de estar sujeitas a serem interrompidas e terminadas pela intervenção da polícia. (Martel 2001, p. 166)

A sua obra mais emblemática é, sem dúvida, o *OM Theatre*, obra que acabou por influenciar tudo o que produziu posteriormente e que envolveu essencialmente reencenações do ritual dionisiano, caracterizado por um *desmembramento*, em que, primitivamente, se rasgava e comia uma cabra crua, que representava o deus Dionísio e, cuja substância, os participantes como que “interiorizavam”, através da referida ingestão. As ações de Nitsch, que incluíam danças selvagens (dionisiacas, justamente), realizadas sob o efeito de álcool e de drogas, representavam uma espécie de abandono da própria identidade dos participantes,



15.



16.



17.

15./17. HERMANN NITSCH
ORGIEN-MYSTERIEN (1960 - 1998)
 Registo de várias *performances*.
 Realizada em várias
 cidades, entre elas Viena,
 Munique e Nova Iorque.

16. HERMANN NITSCH
PAINTING PERFORMANCE (1995)
 Registo de *performance* onde a
 pintura é realizada com sangue de
 animal e tinta sobre telas.
 Realizada em *Jahres*
Museum, Mürrzuschlag,
Kunsthau.



18. HERMANN NITSCH

ORGIE-MYSTERIEN (1960 - 1998)

Registo de várias *performances*.

Realizada em várias cidades, entre elas Viena,
Munique e Nova Iorque.

abandonados a estados de inconsciência, insciência e de escuridão.

Em *OM Theatre Manifesto*, o artista revela-nos que os seus atos, estripando e dilacerando o cordeiro já morto, funcionam como uma ação de manifesto [18.]. Hermann Nitsch afirma pôr sobre o cordeiro tudo o que parece negativo, desagradável, perverso e obscuro, como a luxúria e a histeria resultantes do sacrifício, a fim de poupá-lo da corrupção e vergonha imposta pela descida ao extremo. Nitsch afirma-se como uma expressão de toda a criação. Mais uma vez fala-nos da purificação e da regeneração das personagens presentes nas *Orgies Mysteries Theatre*. Este êxtase quase perverso dos sentimentos põe a mente num estado onde as tensões são libertadas. A sua preocupação é ir além dos extremos orgiásticos dos sentidos chicoteados na sua pintura e penetrar mais fundo em estados de simulações sadomasoquistas. (Hummel and Parcerisas 2008, p. 418-419)

Nitsch persegue, assim, a exploração da catarse e da regeneração ou purificação da comunidade, através das suas pinturas e *performances*. (Biesenbach 2007, p. 69)

A dimensão desta série de rituais de manipulação entre as entranhas animais, as cruzes, e a exibição de órgãos genitais e das funções escatológicas, enquadram-se na arte como uma linguagem, segundo Cavalcanti em 1975, de "liturgia escatológica". (Machado 2000, p. 104)

Damien Hirst é outro dos artistas que "joga" com animais (ovelhas, tubarões, vacas ou pombas) na realização do seu trabalho. Como artista plástico, dedica-se aos temas da vida, da morte e da doença. Instalações, como *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [19. ver página 75] (1991) ou *Away from the Flock* [20. ver página 75] (1994), são expressões emblemáticas do seu trabalho, onde animais, dentro de grandes aquários cheios de formol, representam o seu interesse pela mortalidade, beleza, passagem do tempo e pelo desejo humano de apresentar e dominar a natureza por meio da tecnologia e da medicina. (Biesenbach 2007, p. 58)

Damien Hirst sempre atraiu a controvérsia e as suas instalações podem ser sentidas como chocantes ou reveladoras do mau gosto. Ao longo de mais de vinte anos, o

seu trabalho é caracterizado por uma dimensão e ambição peculiares, explorando o tema da morte, mas, paradoxalmente, celebrando a vida de diversas formas. (Gallagher 2012, p. 203)

Influenciado pelo minimalismo de Donald Judd e Dan Flavin, pelo conceitualismo de Dan Graham e de Sol LeWitt, pelas diferentes abordagens pictóricas de Chaim Soutine, Francis Bacon e Gerhard Richter e, ainda, pelas ideias de Warhol, Koons e também Duchamp, absorvendo todas estas fontes e manipulando-as à sua maneira, Hirst criou uma linguagem idiossincrática. (Gallagher 2012, p. 203)

Na raiz do trabalho de Damien Hirst, está o desejo de apresentar objetos reais que, de alguma forma, transmitem uma força visual. Em vez de representar a realidade, o artista cria arte através do envolvimento direto com os materiais da vida, para que estes se possam tornar a própria vida, querendo que o seu trabalho comunique a verdade de um encontro com as realidades da vida e da morte, dispensando artifícios ou ilusões. (Gallagher 2012, p. 205-207) Uma característica importante destas obras é o contraste entre a natureza visceral dos

objetos apresentados e as vitrinas limpas, quase antissépticas, onde são expostos.

Damien Hirst possui algumas obras relacionadas com temas religiosos. Em *Romance in the Age of Uncertainty* [21.] (2003), os sofrimentos a que se sujeitaram os vários mártires constituem um horrível catálogo de submissão à morte, a que estes homens e mulheres foram levados pela inabalável fé em Cristo. Cada uma das arcas/aquários que integram a obra oferece uma “autópsia” da vida e martírio de um santo, através de uma exposição em que ao enérgico e violento se acrescenta algo de patético e mesmo grotesco. Onde, anteriormente, o artista teria abordado a morte como uma experiência irreconhecível, que dá sentido à vida, aqui ele dá da morte uma imagem concreta em termos de crença questionável. Para os discípulos, a morte é o momento onde a vida pode ser atingida. Esta convicção não é simples nem certa e o trabalho de Hirst parece perguntar o que acontece, quando ela falha ou parece ser falsa. Ao mostrar a morte, como um terrível fim para a vida, o artista questionou a crença na possibilidade de redenção e na vida para além da morte, em que os discípulos de Cristo tão fortemente acreditavam. (Gallagher 2012, p. 215-216)

19.



22.



20.



21.



19. DAMIEN HIRST
THE PHYSICAL IMPOSSIBILITY OF DEATH IN THE MIND OF SOMEONE LIVING (1991)
 Vidro, aço pintado, silicone, monofilamento, tubarão e formol, 217 cm x 542 cm x 180 cm.
Tate Britain, Londres, Reino Unido.

20. DAMIEN HIRST
AWAY FROM THE FLOCK (1994)
 Vidro, aço pintado, silicone, acrílico, plástico, cordeiro e formol, 96 cm x 149 cm x 51 cm.
Tate Britain, Londres, Reino Unido.

21. DAMIEN HIRST
ROMANCE IN THE AGE OF UNCERTAINTY (2003)
 Vista da instalação, fotografado por Stephen White.
White Cube, Londres, Reino Unido.

22. DAMIEN HIRST
SAINT SEBASTIAN, EXQUISITE PAIN (2007)
 Vidro, aço pintado, silicone, setas, virotes de besta, cabo e grampos de aço inoxidável, mosquetão, novilho e formol, 321 cm x 155 cm x 155 cm.
White Cube, Londres, Reino Unido.



23. MAURIZIO CATTELAN
A PERFECT DAY (1999)
Fotografia da instalação de Armin Linke.
Galleria Massimo De Carlo, Milão, Itália.

Para além de *Twelve Disciples*, Hirst produziu outros trabalhos ligados ao tema da fé ou crença religiosa, como *Judas*, de 1994, *The Suicide of Judas Iscariot*, de 2002, *In the Name of the Father*, de 2005 e *Saint Sebastian* [22.ver página 75], de 2007, entre outros.

Damien Hirst propõe, por um lado, a correlação entre crente e a salvação e, por outro, entre doente e a pesquisa médica e científica que eventualmente o cure. Ambos os temas dependem da crença. Hirst sabe que não pode haver uma resposta definitiva para qualquer um destes temas – a crença na realidade, Deus, ciência ou arte – mas, ao mesmo tempo, sabe que tais questões têm de ser colocadas para proveito da nossa evolução. (Gallagher 2012, p. 216)

Finalmente, o trabalho de Maurizio Cattelan, artista italiano, nascido em Pádua, em 1960, e que aparece nas artes relativamente tarde, passa por desconstruir as regras do jogo do mercado artístico, através de representações irónicas e críticas sobre assuntos sociais controversos, cujos alvos vão desde Joseph Beuys ao Papa João Paulo II e Adolf Hitler. (Riemschneider and Grosenick (ed.) 1999, p. 94)

A sua reputação, como personalidade problemática, advém da falta de respeito que entende demonstrar por topo o tipo de autoridade. A seus olhos, o trabalho a que se dedica poderia ser classificado como um conjunto de saltos, de insubordinação em insubordinação, em que, com cada projeto exposto, é aumentado o grau de complexidade e o respetivo carácter concetual.

(Spector 2011, p. 83)

Um dos trabalhos de Cattelan gira em torno de ações performativas dos seus próprios galeristas, que ele incorpora como obras de arte colocadas em exposição. O último exemplo deste tipo de ações performativas é *A Perfect Day* [23.] (1999), onde Massimo De Carlo (o seu galerista em Milão) é fixado à parede da galeria com fita adesiva, como se estivesse crucificado. Martirizado, De Carlo foi levado com urgência para o hospital antes do fim da inauguração, após ter perdido a consciência por ter estado nessas condições durante tanto tempo. (O'Reilly 2009, p. 173) O impulso, por trás destes esforços, para criar espetáculo não foi enraizado numa condenação do sistema de galeria, mas com o objetivo de ativar o ambiente da exposição, criando desvios entre a estética do espaço da

arte e do mundo em geral, a fim de esclarecer ambos. (Spector 2011, p. 83-86)

O artista tem uma série de trabalhos em que faz referência direta à igreja e, consequentemente, à respetiva autoridade moral. *Cattelan* [24.] (1994) é um dos exemplos da sua relação com a igreja. Nesta peça de néon, os três TTT no seu nome simulam as cruzes do calvário. Cattelan faz uma ligação entre as suas próprias provações e a paixão e morte de Cristo. Ao transformar o seu nome num pictograma da crucificação, o artista parece sugerir uma correlação entre a sua pessoa, como tolo sofredor, e o sofrimento de Cristo, sendo considerado inegavelmente um trabalho de blasfêmia, pois Cattelan apresenta-se como uma vítima sacrificial. (Spector 2011, p. 64-65)

Untitled [25.] (2009), apresentando um cavalo, cujos membros têm a rigidez do cadáver e cujo focinho tem congelado um esgar final, é mais um dos vários exemplos ligados à temática religiosa. No cavalo existe uma estaca de madeira, perfurando-o, com a inscrição “INRI” (*Jesus Nazarenus Rex Iudeorum* – Jesus de Nazaré, Rei dos Judeus), que, segundo o Novo Testamento, estaria afixada à cruz de Cristo. Complementarmente, o animal prostrado também lembra o ditado *beating a dead horse*, ou seja, a

persistência de um projeto que tenha perdido sua relevância, como é o caso da crucificação nos dias de hoje. (Spector 2011, p. 241)

Mais trabalhos, como *Him* (2001), *La Nona Ora* (1999) – provavelmente, o trabalho polémico mais conhecido do artista – ou *Untitled* (2007), que mostra a crucificação de uma mulher, à imagem de uma fotografia de Francesca Woodman, de 1977, e que, posteriormente, é exposta de costas, transformando-a numa mártir, devido às mãos cravadas no suporte de exposição [26.], são exemplos de outras obras em que Maurizio Cattelan dá provas das suas polémicas opções relativamente à religião.

Poder-se-ia falar de mais uma dezena de artistas ou trabalhos importantes para a história do uso do crucifixo na arte contemporânea – por exemplo, *Piss Christ* [27. ver página 81], obra de Andrés Serrano, datada de 1987, ou, ainda, uma instalação de Robert Gober, na Matthew Marks Gallery, em Nova Iorque, datada de 2005, tendo-se transformado a galeria numa espécie de igreja, em cujo altar reinava um crucificado sem cabeça, entre outros – no entanto, os artistas mais influentes para o projeto prático que desenvolvi foram aqueles que referi anteriormente, pelo que estou em condições de poder explicar esse projeto sem mais demoras.



24.

24. MAURIZIO CATTELAN

CATTELAN (1994)

Luz néon, 40 cm x 130 cm x 3 cm.

Fondazion Sandretto

Rebaudengo, Turim, Itália.



25.

25. MAURIZIO CATTELAN

UNTITLED (2009)

Pele de cavalo, resina e fibra de

vidro, 55 cm x 201 cm x 188 cm.

Tate Modern, Londres,

Reino Unido.

26. FRANCESCA WOODMAN,

MAURIZIO CATTELAN, E

MAURIZIO CATTELAN

UNTITLED (1977), UNTITLED

(2007), UNTITLED (2008)

A primeira trata-se de uma fotografia a preto e branco da série *Angel*, 20 cm x 25 cm.

A segunda imagem representa a peça de MC pela primeira vez exposta, posteriormente apresentada como é visível na imagem da direita.

Resina, roupas, cabelo humano, papel de seda, parafusos, e madeira, 235 cm x 137 cm x 47 cm.



26.



27. ANDRÉS SERRANO

PISS CHRIST (1987)

Cibachrome (processo fotográfico),
silicone e acrílico, 152 cm x 102 cm.



PARTE

CRUCIFIXUS

CRUCIFIXUS CRUCIFIX US

CRUCIFIX US

A realização de um projeto de investigação aplicado no campo artístico, neste caso particular a pintura, envolve uma série de procedimentos que vão para além da simples pesquisa teórica, objetiva e racional. Pela primeira vez no meu trabalho, assumi a obrigação de realizar uma série de propostas que correspondessem a um tema específico, neste caso a crucificação, abandonando, por conseguinte, a metodologia de realizar exercícios entre os quais se tornava eventualmente difícil encontrar um elo de ligação.

Num exercício que se espera ser rigoroso, como é o caso de um projeto de investigação, é importante referir a necessidade de avanços e recuos, mudanças e afinações em tudo o que é a prática ou o processo artístico.

Abordar um tema tão vasto, quanto a crucificação na arte, poderia ter resultados dispersivos que não convém a uma dissertação como esta. Diferentemente, a ideia foi compreender a origem de um tal tema do campo histórico e social ao artístico, e perceber qual a charneira feita na mudança para as novas abordagens artísticas nos séculos XX e XXI. O objetivo é, assim, entender como a investigação poderá fortalecer um projeto individual de pintura/escultura e, por outro lado, como o conceito poderá assumir a relação entre a obra e o público, numa revisitação do tema.

O macabro e a violência têm feito parte das palavras-chave do trabalho realizado por mim até ao momento. A relação entre o corpo e a carne sempre teve um papel preponderante na minha realização pictórica,

dada a relação próxima que acabamos por ter com estes elementos no quotidiano. Foi a partir desta relação que se chegou à ideia de trabalhar a crucificação de uma forma inesperada, dado o carácter mais subtil e “limpo” do modo como julgo encarar agora a violência e também o facto de, pela primeira vez, me envolver com abordagens tridimensionais – resultados a que não foi estranho o estudo que entretanto fiz sobre o tema.

As crises existenciais, políticas e culturais que vivemos atualmente têm-se feito notar de uma forma cada vez mais vincada.

É aqui que surge toda a ideia de *Crucifixus* [28.], palavra formada a partir de *crucifix* + *us* — em português, crucifixo + nós —, com que pretendo designar a ideia de sermos nós quem está na cruz, neste caso particular o artista, ocupando o lugar de Cristo e levando o tema da crucificação a um processo de auto-envolvimento, atualizando, de certa forma, toda a tradição cristã, resumida na frase *Ele está no meio de nós*.

Após tantos anos de evolução humana, ainda são permitidas atitudes reprováveis, como justificação de ideologias e sistemas morais e éticos opressores. A pena de morte existe, ainda, em cinquenta países

e, dentro destes, são vários os que a praticam de forma ativa, como, por exemplo, os EUA, potência mundial do século XXI e com matrizes ocidentais. É esta visão e abordagem contemporânea da temática que se ambicionou desenvolver.

Estudando a crucificação, num contexto histórico, social e artístico, o objetivo passou por selecionar pormenores dela indissociáveis e transportá-los para trabalhos ou exercícios que pretendem jogar com um conceito contemporâneo da prática da pena de morte, juntamente com uma perspetiva pessoal de como apresentar o meu trabalho pictórico.

Num mundo artístico no qual nos é difícil distinguir os limites daquilo que é pintura, o propósito foi elaborar trabalhos em que a base de pensamento é a de um pintor, cuja pintura é feita num contexto de artes plásticas, que encorajará em certas circunstâncias o aparecimento de trabalhos puramente escultóricos. Cada trabalho contará uma história, existindo nele um jogo entre o suporte, onde são feitas as pinturas, e o suporte da instalação a que as pinturas acabam por se ligar, colocando o espectador perante o desafio de compreender a ligação entre os componentes do que vê.



28. CRUCIFIXUS I (2011)

É a partir deste primeiro trabalho que se desenvolve todo o projeto *Crucifixus*. Óleo e *transfer* sobre vidros em moldura de alumínio, 150 cm x 120 cm x 5 cm.

29. REGISTO FOTOGRÁFICO
A PARTIR DE UM VÍDEO, ONDE
SE EXEMPLIFICA O PROCESSO
DO TRANSFER.



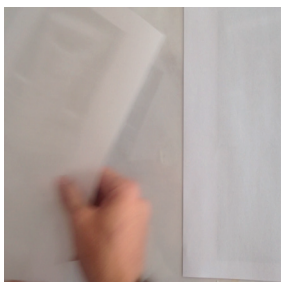
1.



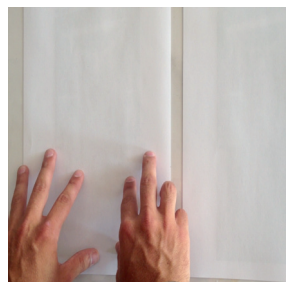
2.



3.



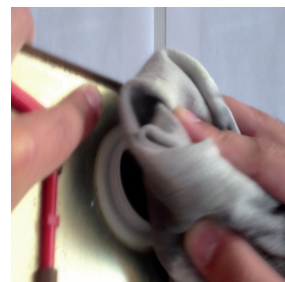
4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.

O EXERCÍCIO PICTÓRICO

Antes de começar qualquer desenvolvimento no que toca a este ponto do projeto, é necessário definir três conceitos:

A) Quando aqui é referido *acrílico*, refiro-me a um suporte de natureza plástica com esse nome, e não a acrílico, na sua aceção corrente, como tinta.

B) Já por *transfer*, entende-se a passagem do pigmento de uma fotocópia a preto e branco para o suporte do acrílico, através

de um de diluente líquido, chamado *xilol*. Este processo envolve de certa parte com o acaso, não sendo possível controlar onde e quando acontecem as bolhas de acumulação ou excesso de pigmento. Este processo encontra-se ilustrado nas imagens ao lado de seguida apresentadas. [29.]

C) Em quase todas as pinturas existe a presença de dois suportes acrílicos: num primeiro, situado atrás, encontra-se realizada a pintura; no segundo, montado à frente, é onde o *transfer* foi processado.

O EXERCÍCIO PICTÓRICO O ACRÍLICO COMO SUPORTE E O *TRANSFER*

O acrílico, como suporte do exercício pictórico, terá resultado de uma primeira experimentação com vidro como superfície onde se coloca a tinta. Embora o acrílico não consiga ter o mesmo brilho e o mesmo reflexo do vidro, tem a vantagem de uma maior resistência, maneabilidade, assegurando ainda uma melhor aderência da tinta a óleo e do *transfer*. O uso de tamanhos relativamente grandes como que obrigou à mudança do material de suporte; na verdade, o vidro tornava-se extremamente pesado e frágil, estalando ou quebrando, tornando necessária uma moldura, que infelizmente afectava o jogo ou a ligação entre os vários elementos observáveis.

O uso de um suporte transparente acaba por permitir que o trabalho possa tirar par-

tido do espaço envolvente da exposição, quebrando, assim, a bidimensionalidade tradicional da tela. Devido à transparência do acrílico, as figuras pintadas acabam por se apropriar do espaço ou do fundo que a rodeia; paralelamente, o público passa a fazer parte da obra, dado aparecer refletido no acrílico, e também porque a observação da frente e do verso da obra como que o integra no seu espaço.

O estatuto da imagem pintada no acrílico de trás é afectado por uma série de factores, como a passagem das pessoas que a observam, o reflexo criado pelo espaço, luz e contingências exteriores à obra e ao *transfer* que, dependendo do ponto de vista, coincide ou não com o contorno criado pela mesma imagem.

Pegando nas palavras de Bernardo Pinto de Almeida, em *Plano de Imagem*, sobre *Le Grand Verre* [30.], de Marcel Duchamp (Almeida 1996, p. 227), o mesmo se passa com algumas das pinturas que apresento nesta investigação, como *Crosshead* [31.], *Fifty* [32.] ou *Voyeur* [33.]. Aqui, a imagem no acrílico pretende ultrapassar o respetivo suporte, pois o facto de este ser transparente e se encontrar suspenso permite ao crucificado conquistar um espaço exterior à pintura; complementarmente, o espectador passa a ser uma espécie de testemunha da crucificação, pela sua presença no plano do quadro através de um reflexo contingente, ou porque circunvaga a estrutura do acrílico.

Assim, as pinturas atrás referidas podem alargar a observação tradicional do plano pictórico e incluir pelo menos o que lhes está à frente ou atrás.

Já no tríptico *TTT* [34. ver página 94], o desafio colocado pelo uso do suporte transparente foi outro. Aqui, a pintura e o *transfer* convivem entre si num só acrílico, ao contrário do que acontecia anteriormente, em que cada um dos processos era realizado em suportes separados. Devido a esta con-

vência, o processo é dividido da seguinte forma: no verso do suporte é realizada a pintura; no anverso, processa-se o *transfer* da imagem representada [35. ver página 94].

Na pintura, são trabalhados primeiramente os tons luminosos e só depois as sombras, sendo deixados alguns espaços “em branco”, onde as cores do espaço físico da exposição incorporam também o torso do animal.

As primeiras camadas são as mais visíveis e, depois de cobertas, devem ser assumidas, devido à impossibilidade de serem corrigidas. Outra dificuldade do processo resulta do uso do acrílico como um espelho [35. ver página 94], que não nos reflete a imagem ao mesmo tempo que a pintamos, pois pintamos de um lado e vemos do outro o resultado, ou seja, trata-se de uma pintura “cega” em que o resultado está de costas voltadas para o autor.

O processo presta-se, de certa forma, ao descontrolo, mostrando-se contrariamente à forma como foi realizada.

O *transfer* funciona como uma espécie de rede que liga as pinceladas lançadas no verso do acrílico. Sem as manchas pretas do *trans-*

31.



32.



33.



30.

30. MARCEL DUCHAMP
LE GRANDE VERRE (1915-23)
 Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo, e pó em dois painéis de vidro, 277 cm x 175 cm.
Modern Art Museum, Filadélfia, Estados Unidos da América.

31. CROSSHEAD
 Óleo e *transfer* sobre acrílicos, tiras de alumínio, grampos, cabos de aço e madeira (objeto), 160 cm x 130 cm, 40 cm x 90 cm x 3 cm (cruzeta em madeira).
 2012

32. FIFTY
 Óleo e *transfer* sobre acrílicos, tiras de alumínio, grampos, cabos de aço, madeira, tijolos, estuque e pena, 160 cm x 130 cm, 38 cm x 94 cm x 63 cm (caixa em madeira).
 2012

33. VOYEUR
 Óleo e *transfer* sobre acrílicos, tiras de alumínio, grampos, cabos de aço e madeira (muro), 160 cm x 130 cm, 200 cm x 150 cm x 3 cm (muro em madeira).
 2012

34.



34. TTT (tríptico)

Óleo e *transfer* sobre acrílico, tiras de alumínio, grampos, cabos de aço e madeira (cadeiras), 180 cm x 110 cm, 50 cm x 30 cm x 30 cm (cadeiras em madeira - estas da imagem são provisórias).

2012

35. TTT (detalhes)

Em cima vemos o acrílico no seu verso, onde é realizada a pintura; em baixo temos o anverso, onde se realiza o *transfer* e se vê a junção da pintura com o *transfer*. É também notório nas imagens a ideia de espelho de que se fala.

35.

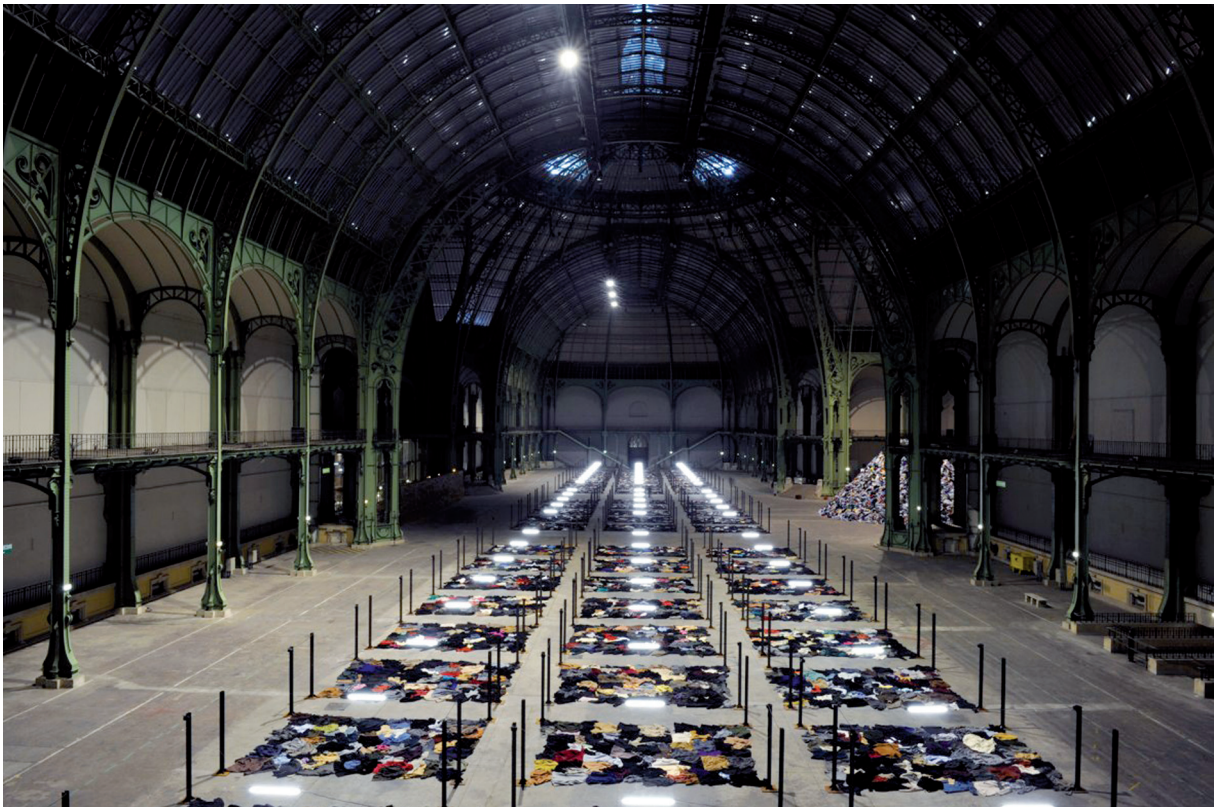


fer, o torso seria um corpo desconchavado, sem volumes ligados e sem forma definida.

TTT parte de uma visita a um matadouro, pensada através de obras como *Personnes* (2010) [36. ver página 97] ou *Dance of Death* (2012), de Christian Boltanski. Acontecimentos como as crucificações da “guerra dos escravos” relatada atrás em *Crucificação: origem e prática*, ou a organização dos campos de judeus, na era nazi, suscitaram a referida visita, dado que, atualmente e perto de nós, o que aí se processa pode ser comparado ao suplicio de que falo, embora os fins sejam obviamente outros, e a figura do crucificado seja substituída pela de um animal.

Do *transfer* resulta uma espécie de verdade distorcida ou ruidosa, pois nasce de uma representação fotográfica, mas que, durante a sua transformação, de fotocópia a *transfer*, muda como uma história que, porque é contada repetidamente, se gasta. Assim como a pintura de uma crucificação, qualquer que seja a sua origem, a mostra de acordo com a concepção de verdade do respetivo autor, o *transfer* sujeita a verdade da imagem impressa de que parte a um tipo equivalente de interferências ruidosas.

O *transfer* esconde a pintura, escurece-a e transforma-a, forçando o observador a envolver-se numa relação de estreita proximidade com a própria pintura, na ausência da qual não é possível decifrá-la devidamente.



36. CHRISTIAN BOLTANSKI

PERSONNES (2010)

Vista de uma das três partes que constituem a instalação.

Grand Palais, Paris, França.

O EXERCÍCIO PICTÓRICO A PINTURA - INSTALAÇÃO

A cada trabalho desenvolvido uma nova ideia criada: eis o lema/objetivo proposto para cada pintura que ia sendo produzida. Seleccionando pormenores pertencentes ao desenrolar da prática da crucificação na Antiguidade e um ou outro caso na atualidade, foram sendo anexados às pinturas elementos exteriores à superfície pintada, envolvendo-se com a figura ali representada, crucificada, num espaço vazio.

Cada exercício acaba por ter a sua história, o seu propósito e interferir (por vezes de forma irónica, como se verá) com um tema que ainda hoje existe na sua forma mais pura, mas, de certa forma, encoberta.

O objetivo é não só ter esses elementos exteriores a dialogar com a pintura, mas

também quebrar a barreira do seu suporte tradicional (o quadro), envolvendo-a num espaço que dialogue com o público, com o espaço físico que envolve a exposição, fertilizando-a, contaminando-a (se se quiser).

Existe uma série de pormenores que, à primeira vista, poderia passar despercebida e que é fundamentada segundo a ideia de uma crucificação pessoal do próprio artista ou do seu trabalho. Expliquemo-nos:

O corpo que preenche o acrílico está suspenso e isolado no ar, como se estivesse preso numa cruz de madeira, indefeso e vulnerável; o suporte é perfurado por dois parafusos quais pregos cravados no patíbulo, que vieram a criar algumas “chagas” no suporte, isto é, rupturas no acrílico; por trás do réu, vítima, temos uma “paisagem” de fundo, avistada sem os impedimentos

que o uso de um suporte tradicional (painel, suporte têxtil) de outro modo instauraria. O objetivo é poder inserir este corpo/vítima em qualquer espaço e, assim, conseguir relacioná-lo com o seu espaço físico. O elemento exterior, que a pintura por todos os lados, acaba por se tornar numa pequena charada, que obriga o observador (caso decida tentar compreender a obra) a imaginar a razão de ser de uma coisa que contamina o espaço onde o corpo pintado/crucificado se encontra.

Analisemos, então, particularmente, esses elementos isógenos e, para isso, o melhor será fazê-lo mesmo exercício a exercício.

O primeiro é *Crosshead* [ver fig. 31], em que se encontra um Eu crucificado, sereno e paradoxalmente impassível. Atrás, vemos uma cruzeta [37.], em substituição talvez de uma cruz, permitindo uma espécie de trocadilho com a palavra *cross head*, explorar a ideia de uma cruzeta vertebrar a roupa como o esqueleto estrutura o corpo (exemplo de *Dance of Death*, de Boltanski, em que uma cruzeta acompanha cada peça de roupa, representando um corpo, ou mesmo o trabalho *La Rivoluzione siamo noi* (2000) [38.], de Cattelan, em que o próprio se pendura/crucifica num cabide).

Neste trabalho torna-se óbvia a ironia, com a substituição de um instrumento de suplício por um elemento de uso quotidiano, que serve para pendurar algo cuja forma molda e é moldada pelo corpo humano. Neste exercício, o objetivo não foi circunscrever nada relacionado com o método ou a prática da crucificação, mas apenas apresentar um crucifixo de forma mais subtil, sem o sentimento direto de sofrimento.

Segue-se *Fifty* [fig. 32], à frente de cujo acrílico se observa um elemento estranho, uma espécie de caixa aberta, de madeira, da qual desponta uma superfície de estuque, quebrada, sobre a qual encontramos uma pena pousada [39.].

Fifty, cinquenta, é o número de países onde atualmente existe a pena capital; verifica-se que, dentro destes cinquenta, mais de vinte aplicaram a sentença nos últimos cinco anos. Assim, dentro da caixa, temos cinquenta tijolos, representando cada um deles um desses países, podendo o branco do estuque ter dois significados: por um lado, o branco é muitas vezes associado com opções irónicas; por outro, simboliza o sangue nas *performances* de Albuquerque Mendes. Por fim, cremos haver um significado irónico no facto de uma pequena rivalizar com a

37.



39.



38.

37. CRUZETA EM MADEIRA
Detalhe da peça *Crosshead*.

38. MAURIZIO CATTELAN
LA RIVOLUZIONE SIAMO NOI
(2000)
Resina de poliéster, cera,
pigmento, fato e cabide de metal,
123 cm x 35 cm x 43 cm (figura);
189 cm x 47 cm x 52 cm (cabide).
Solomon R. Guggenheim
Museum, Nova Iorque,
Estados Unidos da
América.

39. PENA SOBRE ESTUQUE
E TIJOLOS
Detalhe da peça *Fifty*.

densidade e dureza do estuque e do tijolo, a que se acrescenta ainda uma alusão à *pena* de morte, ou a um dos mais correntes símbolos da paz (a pomba).

Prossigamos com *Voyeur* [ver fig. 33], onde pela última vez o crucificado tem uma forma humana e que um observador desprevenido ignorará, dado haver entre ele e o trabalho um muro de madeira [40. ver página 104]. Vivemos numa sociedade rodeada pelos *media* e pelo conceito do *reality show* que encorajam, expondo as pessoas a devassas mais ou menos consentidas, que a TV divulga a milhões de outras pessoas, confortavelmente transformadas numa espécie de *voyeurs*.

O mesmo acontecia, de certo modo, com a crucificação na Antiguidade, em que todo o processo de execução era da esfera pública, dando origem a um espécie de procissão, um espetáculo, que, mesmo não sendo agradável de se ver, era testemunhado por quem quisesse. Hoje, a pena de morte é visualizada por meia dúzia de indivíduos em países como os Estados Unidos da América, cujo sistema legal exige a sua presença como testemunhas da execução, ou por observadores indiscriminados, como é o

caso da morte por apedrejamento no Médio Oriente, realizado em praça pública.

Em *Voyeur*, o crucificado apresenta uma pose circense, dando lugar a um espetáculo a que se tem acesso visual através de fissuras do muro de madeira, estimulando o *voyeurisme* de quem observa a pintura provavelmente com a mesma curiosidade com que, outrora, se assistia a crucificações ou, hoje em dia, a *reality shows* que nada mais fazem do que sujeitar as pessoas ao ridículo.

O tríptico *TTT* [fig. 34] acaba por ser uma alegoria à crucificação de Jesus Cristo e dos dois ladrões, juntamente com ele executados. Realizado, como já foi anteriormente referido, após a visita propositada a um matadouro, neste exercício o ser humano é substituído pelo animal, num contexto que mais se aproximará do dos antigos campos de concentração, embora com fins diferentes. Mais uma vez, foi da consideração de um pormenor do processo da crucificação que surgiu a ideia para o elemento isógeno que acompanha esta obra. Assim como os crucificados eram “protegidos” por guardas até os seus corpos se encontrarem sem



40. Detalhe da peça *Voyeur*,
vista lateral.

vida, espera-se também de um museu ou galeria que proteja aquilo que neles sucede ser exposto, garantindo a sua invulnerabilidade relativamente a um exterior potencialmente ofensivo. É assim que, em *TTT*, as duas cadeiras que flanqueiam os acrílicos aludem à presença dos funcionários do museu ou galeria que, muitas vezes sentados, zelam pelo bom funcionamento da instituição.

Ficam, assim, descritos e explicados todos os elementos isógenos ao suporte pictórico e que o acompanham, bem como a razão por que são mostrados num espaço habitualmente reservado a pinturas ou esculturas e o que eles acrescentam ou querem acrescentar à obra.

A observação da pintura ultrapassa, assim, uma interpretação bidimensional, passando a integrar-se num espaço físico, que será a galeria ou o local onde a obra é apresentada, e que contém outros elementos, como o público, o espaço e objetos, que se encontram a dialogar com cada pintura. Esta deixa de se poder considerar na sua aceção clássica, visto *instalar-se* e relacionar-se com o espaço, expondo-se a tudo quanto a rodeie e contamine.

A ABORDAGEM DO TRIDIMENSIONAL/ESCULTURAS

Torna-se difícil falar em esculturas, quando todo o trabalho parte de um pensamento pictórico, de uma visão de pintor e cujas bases o próprio nome do mestrado indica: *pintura*. No entanto, à medida que o meu projeto amadurecia, e não podendo ignorar toda a evolução do panorama artístico atual, verifiquei que, às tantas, me tornava cada vez mais artista plástico, sem razões para distinguir perentoriamente entre pintura, escultura, multimédia, etc.

Quando decidi candidatar-me a um mestrado em pintura, não sentia qualquer indício deste fascínio pela abordagem do tridimensional, mas no decorrer do segundo ano, e com a maturação das ideias sobre o trabalho efectuado, tornou-se muito clara a necessidade desta inflexão, mesmo no âmbito

de um mestrado em pintura. Influenciado, desde logo, pela abordagem da pintura-instalação e pelo facto de a maioria das minhas referências artísticas terem trabalho escultórico, nada obstou a que pusesse em prática as ideias correspondentes.

Seguindo o mesmo conjunto de ideias dos trabalhos anteriormente descritos, as esculturas foram sendo desenvolvidas com alusões ao sistema penitenciário da atualidade e aos seus novos paradigmas. No fundo, trata-se do mesmo assunto, mas, numa sociedade moderna, organizado segundo os princípios da racionalização. Se me é permitido aqui recorrer a Foucault, o poder de punir com a morte era um exercício comum à luz dos padrões de racionalidade da soberania clássica; nas sociedades atuais onde existe a pena de morte, o soberano continua a ter o poder de vida ou de morte sobre

um súbdito resignado a uma posição neutra em relação ao poder. Esta pequena ideia pertence ao conceito de biopolítica, cuja definição, dada pelo filósofo Michel Foucault, é bem mais complexa do que aquilo que acabou de ser resumido; não pretendo alongá-la muito mais. Foucault fez coincidir o conceito de biopolítica com a modernidade política, tornando-se o homem, enquanto espécie, uma questão fundamental nas estratégias políticas das sociedades ocidentais. (Foucault 1995, p. 35)

Alimentando-se deste conjunto de ideias, as esculturas seguem o pensamento pictórico, convertido num objeto tridimensional.

O primeiro trabalho é uma reformulação de uma experiência realizada no ano curricular do mestrado. *Confessionary* [41.] pretende remeter-nos para a ideia de uma cadeira elétrica, instrumento que, ainda hoje, é usado para a prática da pena capital. É constituída por uma cadeira de madeira, acompanhada por representações de parte dos membros humanos. Nesta peça os pregos da cruz podem ser sugeridos por cada cinta que prende o corpo e que, ao mesmo tempo, o quebra.

O segundo trabalho é *Faith* [42.], cuja estrutura lembra um genuflexório. Alude-se aqui obviamente à religião, que indiscutivelmente acompanha tudo o que é tema de pena capital, sobretudo nos seus momentos derradeiros. Esta peça acaba por desempenhar um papel secundário no conjunto dos trabalhos apresentados; será equivalente às personagens de que, ao longo da história da pintura, os pintores se serviram, nas suas encenações da crucificação de Cristo (Maria, apóstolos, etc.). Desta forma, poder-se-á mesmo dizer que *Faith* não apenas vive no mesmo espaço das outras esculturas e pinturas-instalação, como vive delas.

Segue-se mais um exercício que joga com a ironia do seu título.

Bath Time [43.] foca a prática do apedrejamento no Médio Oriente, onde se é apedrejado em praça pública até à sua morte. Em *Bath Time*, o condenado é “premiado” com um banho de entulho, e mostrado fora do contexto de privacidade em que normalmente decorrem as abluções individuais.

Embora a identidade da vítima nestas esculturas nunca seja revelada, os fragmentos anatómicos que as integram são



41.

42.



41. CONFESSIONARY

Madeira, barro e cintas em couro,

117 cm x 55 cm x 50 cm.

2012

42. FAITH

Madeira e barro,

80 cm x 65 cm x 30 cm.

2012

43. BATH TIME

Madeira, barro, banheira

e entulho, 45 cm x 130 cm x 70 cm.

2012



43.



44. GRID

Madeira, barro, lençol e pregos, 220 cm x 120 cm x 10 cm.

2012

representações de partes do meu próprio corpo, sem que aliás consiga perceber se inconscientemente me apresento como o carrasco do meu próprio trabalho, ou como “vítima”, pronta para ser sentenciada, julgada por quem vai avaliar o presente trabalho de mestrado.

Finalmente, temos *Grid* [44.], um exercício que culmina todo o trabalho desenvolvido, e que é uma espécie de tributo a todas as imagens de crucificação vistas ao longo da investigação. *Grid* apresenta a curiosidade de recorrer à ideia de moldura, algo que vinha sendo afastado ao longo de todo o trabalho.

Seguramente afectado pela fotografia de Francesca Woodman, de 1977, e pelo trabalho de Cattelan que dela resultou [ver Fig. 26], *Grid* acaba por se parecer com estas duas imagens, não de forma propositada, mas talvez porque subterraneamente sofre os efeitos da mistura de todas as obras vistas e revistas dos vários artistas que fui necessitando ao longo de todo este trajeto de mestrado. É, no fundo, o último crucifixo do Eu, com o qual se pretende terminar toda uma investigação.

ANÁLISE DE RESULTADOS DO PROJETO *CRUCIFIXUS*

A análise dos resultados deste projeto, que envolve a pintura, a instalação e a escultura, vai realizar-se em duas fases distintas: a análise da investigação, do saber que com esta adquiri dos fenómenos abordados, da sua pertinência e do seu sucesso, será desenvolvida na conclusão deste trabalho; a do resultado dos objetos realizados a par da investigação far-se-á de seguida.

Desde logo, deve salientar-se o desafio que foi desenvolver todo um projeto, novo para mim, ligado ao tema da crucificação, e que abordou questões e meios nunca tratara anteriormente. As abordagens da escultura e da instalação foram alternativas desafiantes, que obrigaram a uma carga considerável de horas dedicadas à elaboração e aperfeiçoamento de cada trabalho.

Tudo nasce com aquela que foi a primeira pintura que fiz de uma crucificação, com ela surgindo as primeiras dúvidas e questões de como abordar e tratar antes de mais pictoricamente tema tão vasto e, de certa forma, intemporal — *Crucifixus I* [ver Fig. 28].

Este primeiro exercício, realizado ainda sobre suporte de vidro, é a semente de todo o projeto que se viria a desenvolver. As questões que me colocou foram as da inserção ou adaptação ao espaço de uma galeria, museu, etc. Por fim, o mesmo trabalho é quase que obrigado a fechar-se numa moldura, devido à fragilidade do suporte. Mas este fechamento colide com o princípio de “comunicação” e de “abertura” entre os diversos componentes que decidi constituir cada obra. Quatro furos visíveis em cada um dos vidros, e pelos quais pensei

num primeiro momento poder passar cabos de aço (para efeitos de suspensão), e antes de me aperceber das consequências estruturalmente funestas da opção, são o testemunho de um dos problemas com que então me deparei, e que não pude resolver sem recorrer, como disse, a molduras.

Para além das adversidades por que passei com o suporte, foi neste trabalho que pela primeira vez percebi a necessidade de querer fazer uso da transparência e do reflexo, para futuro jogo ou diálogo entre observador, espaço e obra.

Foram, então, feitas algumas experiências com suportes transparentes, que pudessem reter brilhos e reflexos e, ao mesmo tempo, assegurar alguma resistência, dispensando, a sua exposição cuidados especiais e proteções embaraçosas. Após alguns testes, optei pelo acrílico, pelas razões já referidas anteriormente [página 91]; repetindo, o seu uso mantém reflexos, brilhos (embora não tão acentuadamente como o vidro), transparências (sem a tonalidade azul esverdeada que o vidro acaba por adquirir à medida que a espessura aumenta), a resistência e, finalmente, a boa e indispensável aderência do óleo e do *transfer*.

A pintura surgiu sempre de forma despreocupada, quase que automatizada, pois as cores já são as de uma paleta pessoal — verdes, azuis, ocre, roxos e vermelhos — que vem caracterizando todo o meu trabalho dos últimos anos. Não existe a exigência do pormenor, pois qualquer pretensão minha neste domínio acabaria por ser desautorizada por aquilo que, como disse, há de aleatório no acrílico onde se aplica o *transfer*, e porque em todo o processo é apenas essencial respeitar os limites do corpo pintado, de forma a o observador não ter dúvidas de que está perante um corpo suspenso no ar.

Este método de pintura despreocupado altera-se em *TTT*. O ato de pintar como que num espelho [página 92], a inversão na aplicação das cores, a impossibilidade de avaliar imediatamente o resultado das pinceladas, a ocorrência de erros inesperados, — tudo isto tornou *TTT* um trabalho inquietante e repleto de desafios, que, na opinião do autor, tiveram um desenlace positivo.

O *transfer*, como já foi explicado anteriormente [página 95], surge como uma espécie de *ruído* em todas as pinturas, algo que ocorre para inquietar quem pretende

perceber melhor a pintura. Ao mesmo tempo que foca ou pormenoriza algo, também corrói ou importuna a visualização do todo. Acrescenta à verdade da imagem inicial uma camada de significados que, como tradição, acrescenta, suprime ou altera a veracidade de um conteúdo.

Houve ao longo de todo o trabalho, o propósito de assegurar alguma coesão a nível dos materiais. Há uma afinidade deliberada entre as várias peças, não só pelo tema, mas também pelo uso do pinho e da adopção de um desenho simples. Não se pretendia uma variação de materiais e cores, pois como as peças jogam com o espaço expositivo e com o fundo entre cada uma delas, proceder de modo contrário poderia ter efeitos distrativos. No exercício *Fifty*, por exemplo, senti a necessidade de estruturar a face superior dos tijolos, de forma a impedir impactos visuais funestos. Esta preocupação mantém-se em toda a obra, até nos pormenores do alumínio adonizado presente na margem superior do acrílico, me grampos e cabos.

A escultura foi outro desafio. Pela primeira vez, a seu pretexto, servi-me de uma técnica cerâmica, envolvendo-me horas e

horas em moldes, contramoldes, tiragens, cozeduras, retoques, colagens, quebras e acertos, que levaram a que o processo fosse muito positivo. A aprendizagem desta técnica, os padrões de rigor que reclama e, em geral, todo o trabalho não seriam possíveis sem a ajuda de algumas pessoas que faço questão de agradecer na devida parte desta dissertação.

Não me servi do barro líquido de imediatamente. Esta matéria exigiu experimentação prévia com processos alternativos, como por exemplo, silicões de corpo, látex natural e a cera de abelha — materiais cujo uso considerei depois dispensável. Foi, sem dúvida, e como disse antes, a parte mais dura de todo o trabalho desenvolvido. No fim, não poderia deixar de estar satisfeito com esta opção, não apenas pelas tiragens múltiplas que permite (realidade técnica que conheci pela primeira vez), mas também sobretudo pelos resultados.

No âmbito da experimentação acabada de referir, foram ensaiados enumeras outras pinturas, instalações e objetos, a que, contudo, renunciei, por considerar que iriam destoar e desequilibrar o resto.

Acrescento que foi a primeira vez que me obriguei a efetuar este trabalho de eliminação (“darwiana” se se quiser). Os resultados agora expostos, e que constituem a substância desta dissertação, pressupõem uma série de “cadáveres”, de não pouco dinheiro investido sem retorno e de muito lixo e desperdício. Efetivamente, todos os materiais usados foram mais caros do que a tradicional pintura sobre tela.

Pela primeira vez, sinto a coesão de todo um projeto desenvolvido, marcado pelo uso de diferentes técnicas, materiais e modos de exposição. Existe um conceito por trás da obra e pensamento por trás de cada peça elaborada. Tudo foi feito e pensado de forma a conseguir a coesão e o equilíbrio entre o espaço, a pintura, o objeto, a escultura e o conceito que os anima, chegando ao fim com um sentimento de missão cumprida.

Além da pesquisa, da contextualização e do estudo de um tema/projeto, senti-me com frequência a correr o risco inerente à interdisciplinaridade na abordagem de técnicas e processos diferentes, a que sobrepujaram as exigências de constância, num trabalho no qual as decisões pessoais têm

um peso maior do que aquilo que acontece numa licenciatura.

Aventurei-me pelo tema da crucificação, não me cingindo a repetir práticas e procedimentos com que até então estava familiarizado. Tentei abordagens diferentes. No fim de tudo senti-me a romper limites e a abranger territórios situados para além dos confins da pintura tradicional.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

É sempre difícil tirar conclusões. Trabalhos, investigações nunca chegam ao fim. Surgem diariamente ideias, pensamentos ou acontecimentos inesperados, que remetem para os assuntos que vou investigando, e proporcionam, assim, abordagens diferentes para novos trabalhos ou mesmo para a reformulação de trabalhos antigos.

O principal objetivo desta dissertação foi, sem dúvida, conseguir tirar partido da investigação teórica que acompanhou o projeto individual, que com ela beneficiou. Pela primeira vez, enquanto artista, sujeitei o meu trabalho a uma investigação sistemática, de que, assim, retirei diversos elementos para meu usufruto.

Antes de mais, era preciso reflectir sobre a crucificação, e como, no contexto social atual, ela se encontra presente ou ativa.

Como se se tratasse de uma investigação histórica, houve uma pesquisa apropriada de livros, enciclopédias, documentos *online* e documentários sobre a origem desta pena capital. Tanto quanto me pude aperceber, a maioria das fontes sobre o assunto é, compreensivelmente, de cariz religioso. Tive portanto de recorrer a fontes por vezes “exóticas”, como enciclopédias e documentos exibidos pelo canal *História* sobre o tema, disponíveis com facilidade no *Youtube*.

Feita a triagem do tema, nestas condições de relativa penúria documental, descobrimos

o primeiro registo de uma crucificação ou empalação, a forma como o suplicio foi adoptado diferentes civilizações e como foi utilizado, como retaliação, durante várias guerras ou batalhas. Fala-se da crucificação de milhares de pessoas, de como esta foi desenvolvida pelos romanos e dos principais alvos desta pena capital.

No primeiro ponto *Crucificação: origem e prática* são também referidos vários exemplos recentes de como esta prática se manteve viva para além da sua prevista extinção, no século IV d.C. (tal como se refere no ponto). Em *Crucificação: função e variantes*, percebemos a humilhação e o sofrimento causado por uma crucificação, revelando-se os aspectos mais doentios desta pena capital. (Várias ideias sobre que objeto exterior ao plano pictórico haveria de escolher, e como, tiveram aqui a sua origem.)

Após esta abordagem, senti a necessidade de perceber o tema na história da arte, desde o significado da cruz, até ao surgimento do crucifixo na arte.

Não sendo o tema central de investigação a cruz e o conjunto de significados, com

que a tradição cristã a enriqueceu, senti contudo a necessidade de dar a devida importância a tal tradição. Assim, a cruz foi assumida pelos cristãos como simbolizando o suplício de Cristo, a Sua presença e a salvação da humanidade. Neste contexto existem várias tipologias de cruz que acabam por ter um papel hierárquico.

Nas cruzes gregas, por exemplo, — plenas de elementos zoomórficos ou de letras do alfabeto grego —, há referências constantes a Jesus Cristo. Não desenvolvemos este ponto, que apenas surge como uma curiosidade, dado que, a bem dizer, nem sequer utilizei a cruz no meu trabalho.

Surge, então, o tema da crucificação na arte. O assunto é tão vasto, que fui obrigado a balizar com rigor o âmbito desta investigação. A primeira abordagem foi de ordem geral: concentrei-me, principalmente, nas primeiras aparições de crucifixos na arte.

A representação da crucificação na arte veio influenciar a forma como vemos o tema, pois não se tratava, na verdade, de ilustrações do que realmente se passara, mas, sim, de versões de como entidades promotoras e eventualmente cada artista

a teria imaginado. Dada a preocupação primeira com a simbologia da salvação e da vida eterna, o tema é representado por elementos carregados de simbologia — tal como o cordeiro, a âncora, a água e o peixe. Só a partir do século V apareceriam as primeiras representações de Cristo na cruz, ainda vitorioso, passando, a partir do século XI, a mostrar o verdadeiro sofrimento de uma prática tremendamente cruel.

Após o apogeu do tema da crucificação na arte, durante o período Barroco, o tema tal como já tinha sido indicado antes [página 47] foi rareando na cena artística, ressurgindo, então, quando os artistas modernos voltaram a pegar na imagem da cruz e de Cristo, por razões inerentes às crises sociais e políticas que na altura viviam.

Encerra-se aqui a primeira parte de contextualização do projeto, servindo, de certa forma, como raiz de todo o trabalho desenvolvido, como se estudássemos o esqueleto, antes do esfolado, em desenho. Só depois deste “esqueleto” interiorizado se dá o salto até aos anos 60, donde retiraria as influências para *Crucifixus*.

O desenvolvimento dos novos meios artísticos — *performance*, *happening*, arte conceptual, *body art*... — e a nova concepção do corpo, como meio/resultado, mudaram os limites e os parâmetros da até então chamada arte. Com os anos 60, os artistas, através dos seus próprios corpos, viriam a explorar temas-tabu como a sexualidade, género e raça. Disto são exemplo os primeiros trabalhos dos ativistas vienenses, cujas obras são indiscutivelmente inquietantes e que têm correspondência com aquilo que nos EUA, Nam June Paik, Carolee Schneemann e Paul McCarthy faziam.

O corpo era, agora, um sistema significativo muito versátil disposto a quebrar barreiras e tabus. Em *O corpo violentado na arte* são referidos inúmeros artistas cujas abordagens são equiparáveis.

A apropriação, o uso de substâncias alucinogénias, o masoquismo e a influência freudiana e junguiana são outros aspetos desenvolvidos neste ponto, com que se tentou perceber como a violência assumiu na arte o protagonismo que se sabe, até chegarmos a um ponto de “exaustão”, perceptível na arte contemporânea, em que se nota a necessidade de encontrar o equilíbrio

CONCLUSÃO

entre a violência implícita e explícita. Foi durante essa fase violenta na arte que se difundiu o uso de variados elementos ligados à crucificação, da representação/apresentação da posição que lhe é própria, ao uso de cruzes, passando pela flagelação, ou, melhor, autoflagelação.

Este ponto (*O corpo violentado na arte*) serve, de certa forma, para perpecionar os limites do trabalho a desenvolver, pela demarcação de já explorado, ficando assim em condições de avançar para as obras que constam do presente trabalho.

Chega, então, o ponto dedicado às influências artísticas, sem as quais este mesmo trabalho não podia ser o que é.

Tratei assim de procurar trabalhos ligados à crucificação, cuja relativa abundância me pôs contido perante a necessidade de ser seletivo. Maurizio Cattelan e a forma satírica como trabalha o tema da sociedade atual com várias alusões à religião ou à crucificação, Damien Hirst pela perspectiva macabra e, ao mesmo tempo, muito *clean* de como imortaliza os animais presos em enormes aquários de formol, e Hermann Nitsch, por todo o espetáculo em volta da

cruz, do sangue e das vísceras de um corpo crucificado, foram a espoleta inspiradora de todo este meu trajeto. Foi a partir disso, que cheguei onde cheguei — a paragens menos comprometidas com a pintura convencional, cuja visita proporcionou a construção da obra que agora se apresenta, parcialmente assumida nesse campo da tridimensionalidade, que, à partida, não previra ocupar.

Com o projeto *Crucifixus* um ciclo de interesse e trabalhos chegou ao fim. Mas, a partir dele, adivinho o desenvolvimento de novas ideias, e a vontade de avançar para outros projetos ligados ao tema do macabro, numa perspectiva do século XXI, da tridimensionalidade, da continuação da pintura e da continuidade do trabalho como artista e, ao mesmo tempo, investigador.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Doug “Crucifix” In Turner, Jane (ed.). - *The Dictionary of Art*. Vol. 8, London: Macmillan Publisher Limited, 1996.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. - *O Plano De Imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- BENJAMIN, Andrew. *Object - Painting*. London: Academy Editions, 1994.
- BIESENBAACH, Klaus. *Into Me/out of Me*. Edited by P.S.1 Contemporary Art Center, KW Institute for Contemporary Art Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007.
- BRUNEC, Miguel. “Cruz” In Barbosa, Arnaldo de Miranda e [et. al.] - *Enciclopédia Luso - Brasileira De Cultura*. Vol. 6, Lisboa Verbo, 1967.
- BURRESI, Mariagiulia, and Antonino Caleca (ed.). *Cimabue a Pisa - La Pittura Pisana Del Duecento Da Giunta a Giotto*. Pisa: Pacini Editore, 2005.
- CASH, Stephanie. - “Acting Out.” *Art in America* March 1999 (1999).
- CHEVALIER, Jean, and Alain Gheerbrant. - *Dicionário Dos Símbolos - mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Translated by Cristina Guerra and Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema, 1982.
- CICELYN, Eduardo, Mario Codognato, and Mirta d’Argenzio. - *Damien Hirst - the Agony and the Ecstasy*. Edited by Naples Museu Archeologico Nazionale Naples: AA, 2005.
- “Crucifixão” In Correia, Antónios Mendes [et al.] (col.) - *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 8, Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1963-65.
- “Crucifixion” In - *The New Enciclopedia Britannica*, Inc., 1993.
- “Crucifixión” In - *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo - Americana*. Vol. 16, Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1994.
- “Cruz” In Correia, Antónios Mendes [et al.] (col.) - *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 8, Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1963-95.
- FARINE, Manou. - “Violence Et Performances, Histoire D’une Pratique Banalisée.” *L’œil* Avril 2010 (2010).
- FERREIRA, António Quadros. - *Fazer Falar a Pintura*. Porto: U. Porto Editorial, 2011.
- FINEBERG, Jonathan (ed.). - *Art since 1940 - Strategies of Being*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1995.
- FINGER, Brad, and Christiane Weidemann (ed.). - *50 Contemporary Artists - You Should Know*. London: Prestel Publishing, Ltd., 2011.
- FOUCAULT, Michel. - *Discipline & Punish - the Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995.
- GALLAGHER, Ann. - *Damien Hirst*. Edited by Tate Modern London: Tate Publishing, 2012.

- GOLDBERG, RoseLee. - *Performances - L'Art En Action*. Paris: Thames & Hudson, 1999.
- HALL, James, and Kenneth Clark. "Cross" In Hall, James, and Kenneth Clark. - *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. New York: Harper & Row Publishers, Inc., 1974.
- HOPTAM, Laura. - *Maurizio Cattelan*. Edited by Kunsthalle Basel Basel: Schwabe & Co. AG, 1999.
- HUMMEL, Julius, and Pilar Parcerisas. - *Viennese Actionism*. Edited by Dolors Soriano Barcelona: Junta de Andalucía - Consejería de Cultura, 2008.
- KEMP, Martin (ed.). - *The Oxford History of Western Art*. New York: Oxford University Press Inc., 2000.
- JOSELIT, David. - "Between Objects and Actions." *Art in america* November 1998 (1998).
- MACHADO, Isabel Maria de Castro. - *Corpo e Espaço: Elementos Para Uma Leitura Do Corpo Performativo Através Das Artes Plásticas No Século XX*. Porto, 2000. (dissertação de mestrado).
- MARTEL, Richard. - *Art Action 1958 - 1998*. Edited by Richard Martel Quebec: Éditions Intervantion, 2001.
- MCEVILLEY, Thomas. - "Art in the Dark." *Artforum* Summer 1983 (1983).
- OAKES, Catherine "Cross" In Turner, Jane (ed.). - *The Dictionary of Art*. Vol. 8, London: Macmillan Publishers Limited, 1996.
- OAKES, Catherine "Crucifix" In Turner, Jane (ed.). - *The Dictionary of Art*. Vol. 8, London: Macmillan Publishers Limited, 1996.
- OLIVEIRA, M. Alves de. "Cruz" In Barbosa, Arnaldo de Miranda e [et. al.] - *Enciclopédia Luso-Brasileira De Cultura*. Vol. 6, Lisboa Verbo, 1967.
- O'REILLY, Sally (ed.). - *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson Ltd, 2009.
- RÉAU, Louis (ed.). - *Iconografía Del Arte Cristiano - Iconografía De La Biblia*. Vol. Tomo I / volume 2, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- RIEMSCHENEIDER, Burkhard, and Uta Grosenick (ed.). - *Art at the Turn of the Millennium*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GMBH, 1999.
- RUDOLF, Kristine Stiles, and Giacinto Di Pietrantonio. - *Paul Mccarthy*. London: Phaidon, 1996.
- SARMIENTO, José Antonio. - *El Arte De La Acción*. Edited by Carlos Gaviño de Franchy Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2000.
- SILVA, Paulo Cunha e. - *O Lugar Do Corpo - Elementos Para Uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- SPECTOR, Nancy. — *Maurizio Cattelan - All*. Edited by Guggenheim New York: Guggenheim Museum Publications, 2011.

BIBLIOGRAFIA

TURNER, Jane (ed.). *The Dictionary of Art*. Vol. 8, London: Macmillan Publishers Limited, 1996.

WARR, Tracey, and Amelia Jones (ed.). — *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2000.

ARTIGOS ONLINE

Answers — “Crucifixion.” (2011).
In <http://www.answers.com/topic/crucifixion>.
[cited Novembro 2011].

Frank, David M. — “Crucifixion”, ed.
Indigo Films Productions, (2008).
In <http://www.youtube.com/watch?v=v2CQDLyS4sI>.
[cited Novembro 2011].

ÍNDICE DE IMAGENS

1. PARTE DE UM DOS PRIMEIROS REGISTOS DA EMPALAÇÃO, ENCONTRADO NO PALÁCIO DO REI SALMANASAR, EM ASSUR (HOJE IRAQUE), E QUE CONSTA DE X-VI A.C..

British Museum, Londres, Reino Unido.

In: <http://www.lessing-photo.com/disping.asp?i=08020354+&cr=58&cl=1>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 24

2. PROVA ARQUEOLÓGICA - OSSO DO CALCANHAR E PREGO ENCONTRADO NO OSSÁRIO DE YEHOHANAN, DESCOBERTO EM JERUSALÉM EM 1968.

The Iraq Museum, Bagdade, Iraque.

In: <http://www.timesofisrael.com/in-a-stone-box-a-rare-trace-of-crucifixion/>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 32

3. CRUZES CRISTÃS (por ordem da esquerda para a direita): CRUZ TAU, CRUZ LATINA, CRUZ DE LORENA, CRUZ PAPAL, CRUZ DE S. PEDRO, E CRUZ DE STO. ANDRÉ.

In: Arquivo próprio, 2012.

página 37

4. IMAGEM REPRESENTADA NUM SARCÓFAGO CRISTÃO DATADO DO SÉCULO IV d.C.

Onde é possível observar o monograma de Cristo, isto é, as duas primeiras letras da palavra grega CHRISTOS (XP). As duas figuras na parte exterior representam os soldados que guardam o túmulo.

In: http://litteraeclassicae.blogspot.pt/2010_04_01_archive.html.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 38

5. PLACA DE MARFIM DA PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DE JESUS CRISTO CRUCIFICADO, SÉCULO V.

British Museum, Londres, Reino Unido.

In: Burrese, Mariagiulia, and Antonino Caleca (ed.). *Cimabue a Pisa - La Pittura Pisana Del Duecento Da Giunta a Giotto*, p. 279. Pisa: Pacini Editore, 2005.

página 43

6. MAJESTAT BATLLÓ, CRUCIFIXO DO SÉCULO XII; Escultura em madeira pintada a tempera.

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Espanha.

In: http://home.comcast.net/~hadleyives/eric/Spain_2008_15.html.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 44

**7. GIOVANNI CIMABUE
CRUCIFIXO (1268-71)**

Tempera sobre painel de madeira.

Chiesa di San Domenico, Arezzo, Itália.

In: <http://arthistory-uga.tripod.com/id8.html>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 45

**8. MASACCIO
TRINITY (1425-27)**

Fresco, 640cm x 317cm.

Santa Maria Novella, Florença, Itália.

In: <http://introarthistory.wordpress.com/classes/class-5/>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 46

9. FRANCIS BACON

CRUCIFIXION TRIPTYCH (1965)

Óleo sobre tela, 198cm x 147,5cm.

Tate Britain, Londres, Reino Unido.

In: <http://www.ananasamiami.com/2011/06/paintings-by-francis-bacon.html>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 49

10. RUDOLF SCHWARZKOGLER

UNTILED PORTAIT DE ACTION 3 (1965)

Daguerreótipo - processo fotográfico feito sem uma imagem negativa; edição de 10 exemplares pela artista Edith Adams, em 1982.

In: <http://angelfloresjr.multiply.com/journal/item/6241>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 57

11. GINA PANE

L'ESCALADE (1971)

Registo de detalhe de *performance*.

Realizada em Paris, França.

In: Goldberg, RoseLee. — *Performances - L'Art En Action*, p. 119. Paris: Thames & Hudson, 1999.

página 58

12. CAROLEE SCHNEEMANN

INTERIOR SCROLL (1975)

Registo de *performance*.

Realizada em *East Hampton*, Nova Iorque, Estados Unidos da América.

In: Warr, Tracey, and Amelia Jones (ed.). — *The Artist's Body*, p. 145. London: Phaidon, 2000.

página 61

13. HERMANN NITSCH

ORGIES MYSTERIES (1962)

Registo de *performance*.

Realizada em Viena, Áustria.

In: <http://urt.parsons.edu/urt/research/record/949>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 62

14. PAUL MCCARTHY

CONTEMPORARY CURE ALL (1979)

Registo de *performance*.

Realizada em Lós Angeles, Estados Unidos da América.

In: Rugoff, Rudolf, Kristine Stiles, and Giacinto Di Pietrantonio. — Paul McCarthy, p. 121. London: Phaidon, 1996.

página 65

15./17./18. HERMANN NITSCH

ORGIEN-MYSTERIEN (1960 - 1998)

Registo de várias *performances*.

Realizada em várias cidades, entre elas Viena, Munique e Nova Iorque.

In: <http://www.nitsch.org/index-en.html>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 71/72

16. HERMANN NITSCH

PAINTING PERFORMANCE (1995)

Registo de *performance* onde a pintura é realizada com sangue de animal e tinta sobre telas.

Realizada em *Jahres Museum, Mürrzuschlag, Kunsthaus*.

In: <http://www.nitsch.org/index-en.html>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 71

19. DAMIEN HIRST

THE PHYSICAL IMPOSSIBILITY OF DEATH IN THE MIND OF SOMEONE LIVING (1991)

Vidro, aço pintado, silicone, monofilamento, tubarão e formol, 217 cm x 542 cm x 180 cm.

Tate Britain, Londres, Reino Unido.

In: <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of->

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 75

20. DAMIEN HIRST

AWAY FROM THE FLOCK (1994)

Vidro, aço pintado, silicone, acrílico, plástico, cordeiro e formol, 96 cm x 149 cm x 51 cm.

Tate Britain, Londres, Reino Unido.

In: <http://www.damienhirst.com/away-from-the-flock>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 75

21. DAMIEN HIRST

ROMANCE IN THE AGE OF UNCERTAINTY (2003)

Vista da instalação, fotografado por Stephen White.

White Cube, Londres, Reino Unido.

In: <http://www.damienhirst.com/exhibitions/solo/2003/romance>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 75

22. DAMIEN HIRST

SAINT SEBASTIAN, EXQUISITE PAIN (2007)

Vidro, aço pintado, silicone, setas, virotes de besta, cabo e grampos de aço inoxidável, mosquetão, novilho e formol, 321 cm x 155 cm x 155 cm.

White Cube, Londres, Reino Unido.

In: <http://www.damienhirst.com/saint-sebastian-exquisite-pai>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 75

23. MAURIZIO CATTELAN

A PERFECT DAY (1999)

Fotografia da instalação de Armin Linke.

Galleria Massimo De Carlo, Milão, Itália.

In: <http://abajurpropaganda.com.br/tag/maurizio-cattelan/>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 76

24. MAURIZIO CATTELAN

CATTELAN (1994)

Luz néon, 40 cm x 130 cm x 3 cm.

Fondazion Sandretto Rebaudengo, Turim, Itália.

In: <http://search.it.online.fr/covers/?m=1920>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 79

25. MAURIZIO CATTELAN

UNTITLED (2009)

Pele de cavalo, resina e fibra de vidro,

55 cm x 201 cm x 188 cm.

Tate Modern, Londres, Reino Unido.

In: http://mnml080.blogspot.pt/2011/05/maurizio-cattelan_27.html.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 79

26. FRANCESCA WOODMAN, MAURIZIO CATTELAN, E MAURIZIO CATTELAN

UNTITLED (1977), *UNTITLED* (2007), *UNTITLED* (2008)

A primeira trata-se de uma fotografia a preto e branco da série *Angel*, 20 cm x 25 cm.

A segunda imagem representa a peça de MC pela primeira vez exposta, posteriormente apresentada como é visível na imagem da direita.

Resina, roupas, cabelo humano, papel de seda, parafusos, e madeira, 235 cm x 137 cm x 47 cm.

In: Arquivo próprio, 2012.

página 79

27. ANDRÉS SERRANO

PISS CHRIST (1987)

Cibachrome (processo fotográfico),
silicone e acrílico, 152 cm x 102 cm.

In: Warr, Tracey, and Amelia Jones (ed.). — *The Artist's Body*, p. 107. London: Phaidon, 2000.

página 81

28. CRUCIFIXUS I (2011)

É a partir deste primeiro trabalho que
se desenvolve todo o projeto *Crucifixus*.

Óleo e *transfer* sobre vidros em moldura
de alumínio, 150 cm x 120 cm x 5 cm.

In: Arquivo próprio, 2012.

página 87

**29. REGISTO FOTOGRÁFICO A PARTIR DE UM VÍDEO,
ONDE SE EXEMPLIFICA O PROCESSO DO TRANSFER.**

In: Arquivo próprio, 2012.

página 88

30. MARCEL DUCHAMP

LE GRANDE VERRE (1915-23)

Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo, e pó em dois
painéis de vidro, 277 cm x 175 cm.

Modern Art Museum, Filadélfia,
Estados Unidos da América.

In: <http://admiveypole.blogspot.pt/2011/04/niepce-man-ray.html>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 93

31. CROSSHEAD

Óleo e *transfer* sobre acrílicos, tiras de alumínio, grampos,
cabos de aço e madeira (objeto), 160 cm x 130 cm,
40 cm x 90 cm x 3 cm (cruzeta em madeira).

2012

In: Arquivo próprio, 2012.

página 93

32. FIFTY

Óleo e *transfer* sobre acrílicos, tiras de alumínio, grampos,
cabos de aço, madeira, tijolos, estuque e pena, 160 cm x 130
cm, 38 cm x 94 cm x 63 cm (caixa em madeira).

2012

In: Arquivo próprio, 2012.

página 93

33. VOYEUR

Óleo e *transfer* sobre acrílicos, tiras de alumínio, grampos,
cabos de aço e madeira (muro), 160 cm x 130 cm,
200 cm x 150 cm x 3 cm (muro em madeira).

2012

In: Arquivo próprio, 2012.

página 93

34. TTT (tríptico)

Óleo e *transfer* sobre acrílico, tiras de alumínio, grampos,
cabos de aço e madeira (cadeiras), 180 cm x 110 cm,
50 cm x 30 cm x 30 cm (cadeiras em madeira - estas da
imagem são provisórias).

2012

In: Arquivo próprio, 2012.

página 94

35. TTT (detalhes)

Em cima vemos o acrílico no seu verso, onde é realizada
a pintura; em baixo temos o anverso, onde se realiza
o *transfer* e se vê a junção da pintura com o *transfer*.
É também notório nas imagens a ideia de espelho de
que se fala.

In: Arquivo próprio, 2012.

página 94

36. CHRISTIAN BOLTANSKI

PERSONNES (2010)

Vista de uma das três partes que constituem a instalação.

Grand Palais, Paris, França.

In: <http://voiretmanger.fr/2010/02/20/personnes-boltanski-grand-palais/>.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 97

37. CRUZETA EM MADEIRA

Detalhe da peça *Crosshead*.

In: Arquivo próprio, 2012.

página 101

38. MAURIZIO CATTELAN

LA RIVOLUZIONE SIAMO NOI (2000)

Resina de poliéster, cera, pigmento, fato e cabide de metal, 123 cm x 35 cm x 43 cm (figura);

189 cm x 47 cm x 52 cm (cabide).

Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, Estados Unidos da América.

In: http://www.1fmediaproject.net/2011/11/04/first-retrospective-of-maurizio-cattelan-solomon-r-guggenheim-museum-ny/2000_la-rivoluzione-siamo-noi/.

[consulta realizada em Agosto de 2012]

página 101

39. PENA SOBRE ESTUQUE E TIJOLOS

Detalhe da peça *Fifty*.

In: Arquivo próprio, 2012.

página 101

40.

Detalhe da peça *Voyeur*, vista lateral.

In: Arquivo próprio, 2012.

página 104

41. CONFESSIONARY

Madeira, barro e cintas em couro, 117 cm x 55 cm x 50 cm.

2012

In: Arquivo próprio, 2012.

página 109

42. FAITH

Madeira e barro,

80 cm x 65 cm x 30 cm.

2012

In: Arquivo próprio, 2012.

página 109

43. BATH TIME

Madeira, barro, banheira

e entulho, 45 cm x 130 cm x 70 cm.

2012

In: Arquivo próprio, 2012.

página 109

44. GRID

Madeira, barro, lençol e pregos, 220 cm x 120 cm x 10 cm.

2012

In: Arquivo próprio, 2012.

página 110



PARTE

CATÁLOGO

CRUCIFIXUS

EXPOSIÇÃO

MUSEU DA FBAUP



CRUCIFIXUS I



(2011)

Óleo e *transfer* sobre vidros em moldura
de alumínio, 150 cm x 120 cm x 5 cm.





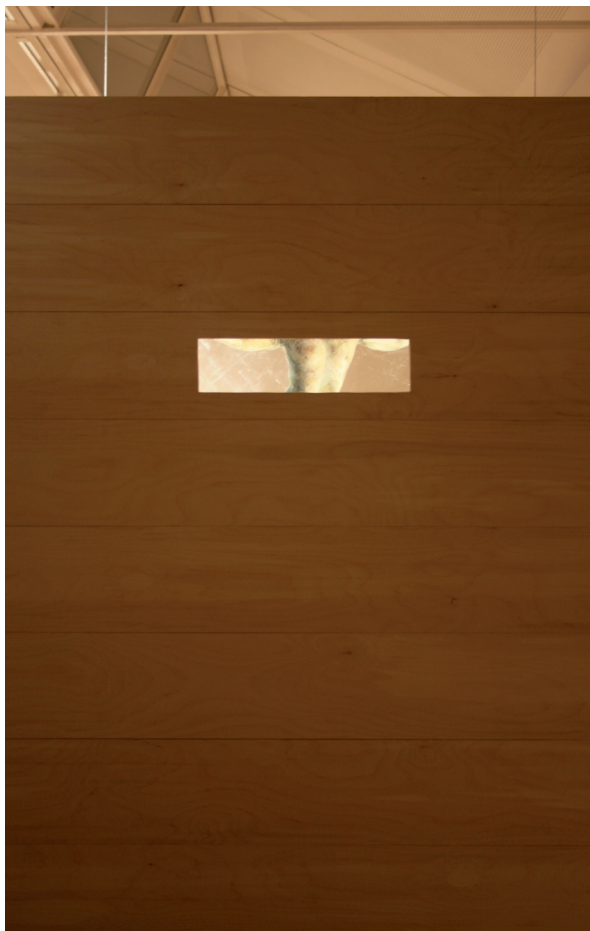
VOYEUR



(2012)

Óleo e *transfer* sobre acrílicos, tiras de alumínio, grampos,
cabos de aço e madeira (muro), 160 cm x 130 cm,
200 cm x 150 cm x 3 cm (muro em madeira).

VOYEUR



(2012)

Óleo e *transfer* sobre acrílicos, tiras de alumínio, grampos,
cabos de aço e madeira (muro), 160 cm x 130 cm,
200 cm x 150 cm x 3 cm (muro em madeira).

FIFTY



(2012)

Óleo e *transfer* sobre acrílicos, tiras de alumínio, grampos,
cabos de aço, madeira, tijolos, estuque e pena,
160 cm x 130 cm, 38 cm x 94 cm x 63 cm (caixa em madeira).

CROSSHEAD



(2012)

Óleo e *transfer* sobre acrílicos, tiras de alumínio, grampos,
cabos de aço e madeira (objeto), 160 cm x 130 cm,
40 cm x 90 cm x 3 cm (cruzeta em madeira).

TTT



(2012)

Óleo e *transfer* sobre acrílico, tiras de alumínio, grampos,
cabos de aço e madeira (cadeiras),
180 cm x 110 cm, 50 cm x 30 cm x 30 cm
(cadeiras em madeira - estas da imagem são provisórias).

GRID



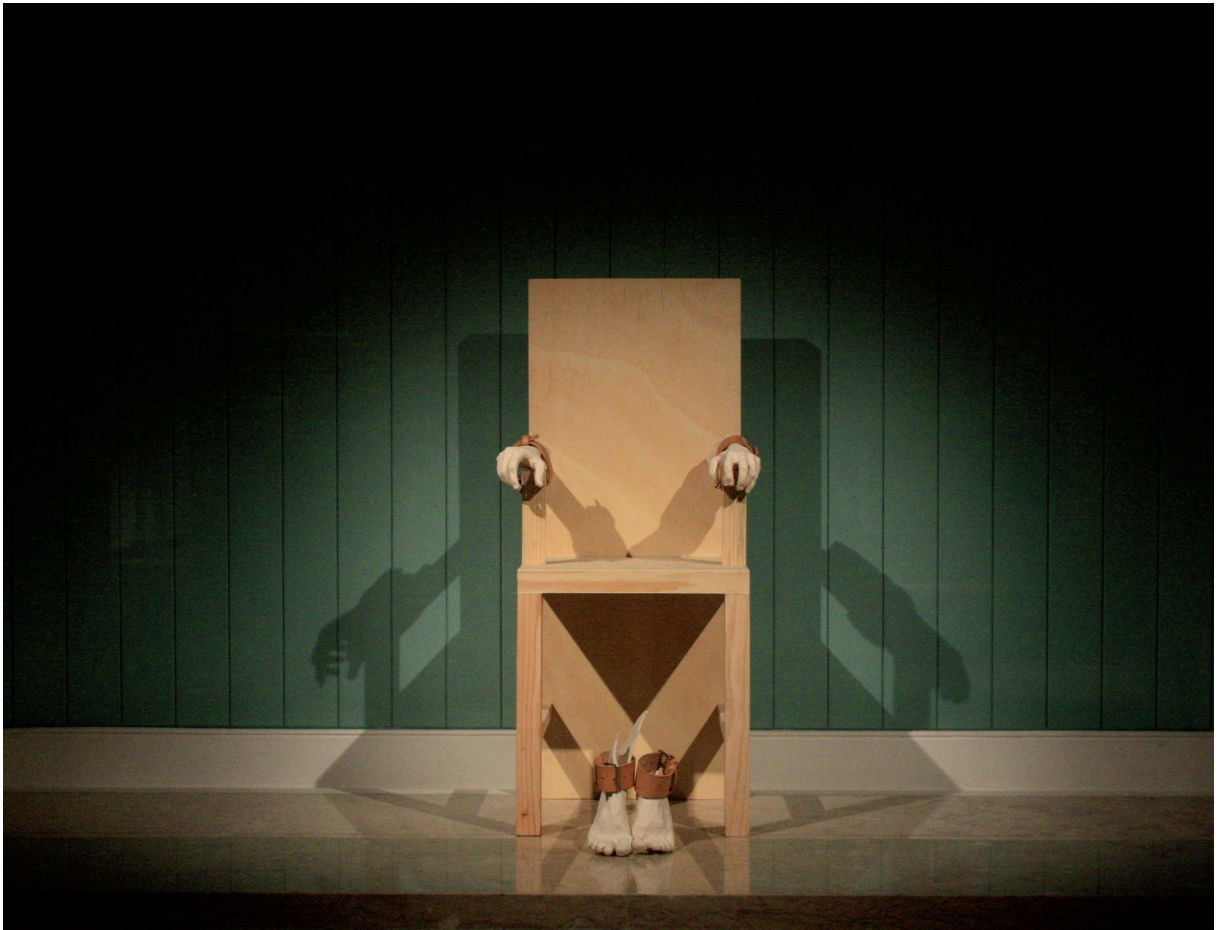
(2012)
Madeira, barro, lençol e pregos,
220 cm x 120 cm x 10 cm.

FAITH



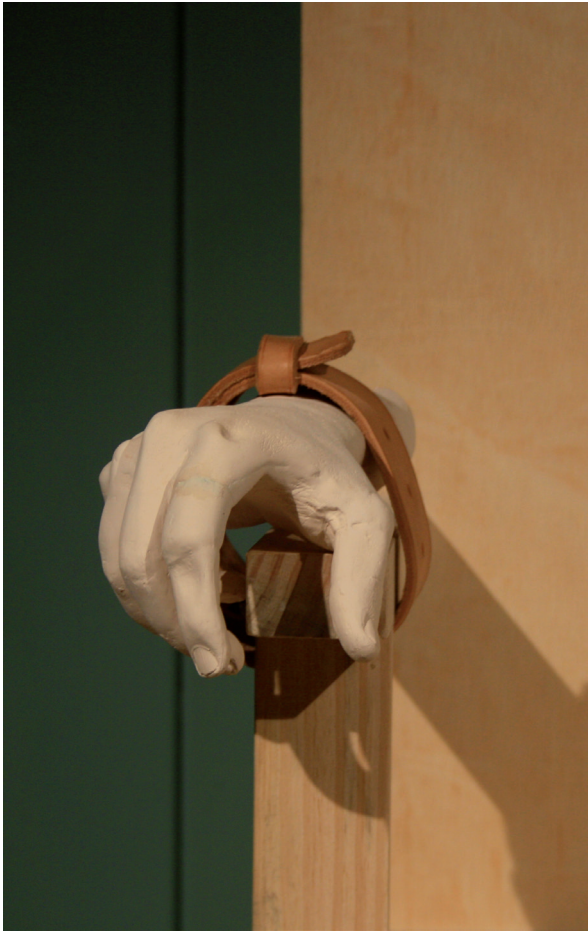
(2012)
Madeira e barro,
80 cm x 65 cm x 30 cm.

CONFESSIONARY



(2012)
Madeira, barro e cintas em couro,
117 cm x 55 cm x 50 cm.

CONFESSIONARY



(2012)
Madeira, barro e cintas em couro,
117 cm x 55 cm x 50 cm.

BATH TIME



(2012)
Madeira, barro, banheira e entulho,
45 cm x 130 cm x 70 cm.

CRUCIFIXUS

FILIPPE CORTEZ

FILIPE CORTEZ

Trabalho de Projecto para a Obtenção
do Grau de Mestre em Pintura

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Belas Artes