

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Belas Artes

Apropriação e Representação - Prática contemporânea

José António Almeida Pereira

Relatório final para a obtenção do grau de Mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas
Orientador: António José Olaio Correia de Carvalho

Porto, 2008



7

Título – *Sem título* (no taboo)
Técnica – Óleo sobre tela
Dimensão – 130x146 cm
Ano – 2007

Agradecimentos: António Leal, José Maia, António Olaio, Rodolfo Pereira, Cristina Regadas e Fernando Santos

RESUMO

Este texto é uma breve análise às estratégias de apropriação e representação na arte. Motivado pela prática artística que tenho vindo a realizar, este estudo de alguns textos seminais, da noção de apropriação como prática comumente exercida e culturalmente identificada, é a reflexão que me propus desenvolver para melhor sistematizar e identificar o fio condutor do projecto artístico que tenho vindo a trabalhar ao longo dos últimos anos. Um projecto que toma a diversidade e heterogeneidade estilística como axioma necessário para problematizar as representações culturais contemporâneas. Da morte do autor, preconizada nos finais dos anos 60, à recente figura do artista *pós-produtor*, não esquecendo o *readymade* como estratégia fundamental no incitamento da arte à reflexão filosófica; este ensaio visa sistematizar uma das características fundamentais do início da pós-modernidade, e desde então enraizada – a *citação* como estratégia reflexiva da diversidade dos discursos contemporâneos.

ABSTRACT

This text is a brief analysis of representation and appropriation in art. Motivated by the artistic practice that I have been working on at the moment, this study of some seminal texts, at the notion of appropriation as a practice commonly exercised and culturally identified, is the reflection that I proposed myself to develop for better identify and systematize the coherent aspects of the artistic project that I have been developing during the last years. A project that takes the stylistic diversity and heterogeneity as a necessary axiom to question contemporary cultural representations. From the death of the author, preconised in the late 60's, until the recent figure of the artist as a *postproducer*, and remembering the *readymade* fundamental strategy on the notion of art as a philosophical reflection; this essay intends to think one of the fundamental characteristics from postmodernism beginning, and since then enraised – the *citation* as a reflexive strategy of the diverse contemporary discourses.

SUMÁRIO

4 - ABSTRACT

4 - RESUMO

6 - INTRODUÇÃO

9 - A REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO.
“LAS MENINAS” DE VELAZQUEZ

10 - *Transparência e metonímia*

12 - READYMADE

13 - “IMPORTA QUEM FALA?”

13 - *O autor*

14 - *A morte do autor*

17 - A APROPRIAÇÃO COMO MODELO OU O IMPULSO ALEGÓRICO.
FINAIS DOS ANOS SETENTA INÍCIOS DE OITENTA.

18 - *Apropriar-se da fotografia*

19 - *Dois exemplos*

21 - *O impulso alegórico*

22 - *A razão cínica*

24 - BOURRIAUD E A PÓS-PRODUÇÃO

29 - “LOURO”

34 - CONCLUSÃO

35 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

39 - ÍNDICE DE FIGURAS

41 - REGISTOS DO PROJECTO “LOURO”

INTRODUÇÃO

É a evidência de uma prática artística generalizada, mais ao menos sedimentada, que tem por base a apropriação e a citação das imagens que circulam pelo magma visual contemporâneo, que faz do título deste texto uma proposição no singular. O subtítulo – *Prática contemporânea* – tem a intenção de reflectir a *apropriação* e a *representação* como operações artísticas comumente praticadas.

Correndo os riscos que se correm aquando da tentativa de generalizar numa ideia a pluralidade dos fenómenos, parece demais consensual a inevitabilidade de que os actores artísticos estão constantemente coordenados num vasto jogo de referências e citações, como se estas mesmas personificassem o tabuleiro por onde as peças, que constituem o jogo, tomam uma infinidade de movimentos. É este olhar sobre as artes visuais como uma rede complexa de referências simbólicas que verifico ser, até ao momento, o motor de arranque para, através de muitos dos seus signos, construir reflexões visuais a partir da ambiguidade e ambivalência da realidade visual e cultural contemporânea.

Mesmo quando o referente de um qualquer trabalho que realize seja claramente não exclusivo do universo artístico, a forma de apropriação dessa imagem parece-me aspirar, de modo mais ou menos evidente, a uma formalização da obra que não descure a memória visual artística. A minha proposta neste texto passa por *mapear* e sintetizar alguns exemplos, mais ou menos recentes, do universo artístico e teórico ocidental, que revelam a concretização da citação e apropriação como estratégias às quais o fazer artístico contemporâneo não pode passar incólume. Assim a análise de alguns textos basilares da ideia de *inter-referencialidade* do imaginário visual contemporâneo, servem-me para explanar uma das características essenciais da condição pós-moderna, e que me parece ser uma das heranças intrínsecas à totalidade do projecto que tenho desenvolvido. Não uma investigação que se baseia no desdobramento estilístico ou técnico de formas de introdução de referências, numa prática e técnica artística particular, mas um fazer que com este abrangente legado pretende *complexificar* e extrapolar enquadramentos sistematizados.

Começo estas páginas com uma breve repescagem do texto de Foucault sobre “*Las meninas*” de Velazquez, para revelar, a partir da análise do filósofo ao quadro, as estruturas da representação na pintura (clássica). Esta obra de Velazquez, com o complemento do discurso de Foucault, torna-se num exemplo da intemporalidade das obras de arte, no seu efeito revelador da complexidade dos mecanismos do olhar e da representação, um testemunho que nos parece indicar que, mais que o artista, o espectador é o lugar fundamental onde se inscreve o sentido das obras.

No capítulo seguinte passo do estudo da obra de arte como elemento de substituição, imitação e ilusão da realidade, a partir de materiais inerentes a linguagens artísticas específicas, para considerar a inclusão do *readymade* – apropriação e deslocamento contextual dos objectos da realidade quotidiana – como estratégia radical da tentativa de aniquilação da *instituição*

arte (BÜRGER, org.1974, ed.1993, p.19), da vontade dos seus protagonistas ligarem definitivamente a arte à *praxis vital*, desvalorizando por completo o fazer *manual* do artista tecnicamente hábil.

Já num terceiro capítulo abordo a noção de *autoria* a partir do pensamento de Foucault e Barthes dos finais dos anos 60, um período em que se discutia a morte do sujeito, e no qual se avançava o questionamento do *autor*, fruto do pensamento moderno ocidental, como única e principal fonte de significação das obras. Servi-me ao mesmo tempo dos trabalhos de Marcel Duchamp e Gerhard Richter como dois exemplos diferentes do uso e negação da *função-autor*.

No quarto capítulo falo da prática tornada corrente e culturalmente sistematizada, nos finais dos anos setenta e inícios de oitenta, da apropriação como tema e assunto das obras de arte. Descrevo o resultado das acções e investigações dos artistas, efeitos de uma procura baseada no questionamento das representações culturais disseminadas pelos *media* e enraizadas na sociedade ocidental. Analiso as implicações e motivações de Douglas Crimp e dos artistas (posteriormente designados - *apropriacionistas*) por ele reunidos na exposição seminal “*Pictures*” em Nova York. Recorro também a Craig Owens, e à ideia avançada pelo mesmo, a meados dos anos oitenta, de que uma das características da obra de arte pós-moderna é a sua qualidade alegórica, em contraposição ao formalismo modernista. Reservando ainda espaço para um breve comentário sublinhado pelo *cinismo* que Hal Foster atribuiu à prática – *neo-geo* – descrevendo-a como paradoxalmente estratégica ao denunciar o fiasco da modernidade pelo o uso das formas e estilos da mesma.

Já num quinto capítulo evoco o ensaio do francês Nicolas Bourriaud no qual o crítico adjectiva o artista como *pós-produtor*. Bourriaud descreve o artista contemporâneo comparando-o à figura de um trabalhador do sector terciário, ou seja, para este autor o artista é um actor que trabalha com a informação disponível no universo cultural, alguém que se apropria das suas formas e lhes dá outra configuração, modificando o contexto alterando-lhes a imagem ou simplesmente *re-apresentando* as suas escolhas numa sequência diferente da original. A noção de sequência serve aqui para definir a prática do artista em comparação à do DJ, figura que Bourriaud utiliza para apresentar as técnicas de *crossfading* (interpolando fontes diferentes simultaneamente), *pitch-control* (regulador da velocidade das batidas da música), *cutting* (corte e colagem de uma ou várias músicas) e a ideia de *playlist* (a escolha de um conjunto de referências e músicas que o DJ selecciona para a construção de uma sequência sonora (a *performance musical*)), como metáforas das ferramentas que atribuem ao artista o papel de uma figura que se desvia progressivamente da construção das obras a partir de uma matéria-prima para trabalhar na sua *pós-produção*.

Termino o ensaio com uma análise ao trabalho prático realizado durante esta etapa do mestrado nesta instituição.



A REPRESENTAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO. “LAS MENINAS” DE VELAZQUEZ

“(...) Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está a dizer por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas se resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.”

Michel Foucault – “As palavras e as coisas”

No primeiro capítulo de “*As palavras e as coisas*” (tradução para português), Michel Foucault dedica-se à análise de uma das obras mais emblemáticas de Velazquez – “*Las Meninas*”. Começando por descrever detalhadamente a figura do pintor representada no trabalho (auto-retrato do artista) a observar e analisar aquilo que está a representar numa tela, da qual nós (espectadores) só percebemos o seu reverso, Foucault determina-nos que aquilo que a figura do pintor olha é o lugar do espectador – “ (...) dos olhos do pintor até aquilo que ele olha, está traçada uma linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar: ela atravessa o quadro real e alcança, à frente da sua superfície, o lugar de onde vemos o pintor que nos observa (...) ligando-nos infalivelmente à representação” (FOUCAULT, orig.1966, ed.1987, p.20).

No entanto, e Foucault sublinha-o, nós (assistência) só somos o ponto para onde se dirige o olhar do pintor porque nos encontramos no lugar do seu motivo. Assim, nós estamos em excesso (op. cit.).

Foucault subjaz a questão – Somos vistos ou vemos? – O olhar do pintor representado na tela parece fixar um lugar – o lugar – em constante mutação, que não cessa de se transfigurar e é constituído por todos aqueles que passam diante do quadro.

É na parede em frente, paralela ao plano da imagem, que entre outros quadros na penumbra, ressalta um quadro vertical, com moldura larga, mas com um brilho e clarão singulares (op. cit., p.22). A luz que provoca o brilho não tem um foco determinável, pelo menos exterior a este pequeno quadro, assim só se pode identificar esta luminosidade como surgida do interior do mesmo.

Este quadro é um espelho. Um espelho que reflecte a luz – a única fonte de luz que banha o interior do estúdio – e rebate as figuras do rei Filipe IV e sua esposa Mariana, que só se poderão encontrar para “cá” do primeiro plano de toda a representação (fora da imagem, algures no ponto onde nos encontramos).

De todas as representações que o quadro contém (quadros pendurados nas paredes da sala, e tela que o pintor pinta, da qual só vemos as costas e a grade que a sustenta), este espelho é a única visível; mas que ninguém, na cena, a olha (op. cit., p.23).

Na sua profundidade não é o visível da cena que este pequeno quadro reflecte mas aquilo que se encontra à sua frente, em frente às personagens que olham essa região necessariamente invisível que forma a parte exterior; este espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de

todo o olhar (op. cit., p.24). O que nele se reflecte são na verdade aqueles que quase todas as personagens do quadro estão fixando, aqueles que veríamos, de costas para nós, caso o plano de enquadramento se aproximasse mais, na “nossa” direcção, até envolver as figuras que servem de modelo ao pintor (op. cit., p.24).

O que vemos é aquilo que os reis vêm, como se nos apossássemos dos olhos deles para fazer dos mesmos os nossos, como se tomássemos o lugar daqueles a que Velazquez atribuiu o principal motivo da sua representação.

“O rosto que o espelho reflecte é igualmente aquele que o contempla; o que todas as personagens do quadro olham são também as personagens a cujos olhos elas são oferecidas como uma cena a contemplar; o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena.” (op. cit., p.29).

O mesmo espelho é simultaneamente um buraco uma abertura para um outro espaço, que contém as figuras dos soberanos, que são simultaneamente o principal foco de atenção das figuras de toda a cena visível, mas também desprezados por todos que se encontram de costas para o quadro/espelho – índice exclusivo da presença do casal que figura o único retrato que os liga à imagem.

“*Las meninas*” representa aquilo que seria a visão do Rei e não a do pintor; Vélazquez parece abdicar da sua própria condição de “autor” da imagem, para a autoridade superior que sustenta o pintor e a sua arte. A pintura mostra-nos um jogo de – quem vê quem? - Numa aparente subordinação do verdadeiro autor à condição de observado. E nesse jogo – quem vê quem? – o casal real é soberano, praticamente ubíquo, encontra-se na imagem e fora dela, circunscrevendo todos os outros representados.

O que nos é dado a contemplar em *Las Meninas* é delimitado, circunscrito pela visão do rei, não vemos nem mais nem menos do que aquilo que ele vê. A pintura funciona como uma armadilha para o olhar do espectador, que é convocado pelos olhares do pintor e da princesa, apenas para se sujeitar, a partir deles, ao olhar da realeza. (OWENS, org.1984, ed.1992, p.107).

Transparência e metonímia

Esta obra de Velazquez parece revelar a função de qualquer representação clássica, e ao mesmo tempo a sua limitação – “um fragmento de um todo impossível de substituir em plenitude” (FOUCAULT, orig.1966, ed.1987, p.31).

Uma representação é sempre uma escolha de um ponto (ou mais, mas nunca todos os possíveis), de um enquadramento, de uma situação que exclui mais do que aquilo que mostra. Socorre-se da metonímia, substituindo o todo pela parte, aspirando *falar*, por indícios, de tudo aquilo que não conseguimos ver no enquadramento.

Las Meninas mostra-se como uma representação da representação, encenação pictórica que se representa a si mesma, que se representa representando aqueles que se encontram fora da

obra, fazendo desaparecer o motivo daquilo que a funda – aqueles que se vêm a ser representados.

“O discurso de Foucault não interpreta obras de arte, interpretar é conferir significado. Foucault está menos interessado no que as obras de arte *dizem*, e mais no que elas *provocam*; enaltecendo a sua visão *performativa* da produção cultural. A representação não é – nem pode ser – neutra; é um acto – na verdade, o acto fundador – do poder na nossa cultura” (OWENS, org.1984, ed.1992, p.91).

Na pintura clássica o principal objectivo da obra de arte era fazer da tela uma superfície *transparente*, uma “janela”, por isso a obra deveria ser trabalhada de modo a que a sua materialidade fosse anulada com o ilusionismo pictórico. Os traços e a geometria implícitos tornados invisíveis para que a representação atinja a sua suposta transparência. Quando Foucault se dirige às questões da representação pretende articular as estratégias e tácticas implícitas e invisíveis por onde a representação tenta atingir a sua transparência putativa, deslocando o seu ponto de interesse daquilo que a representação revela, para o que ela oculta (op.cit., p.99).

READYMADE

Tratarei a noção de apropriação como a acção abrangente de um ou mais autores se apossarem de elementos, de modo mais ou menos evidente, de territórios definidos à priori. Ou seja: objectos, imagens e estilos provenientes da cultura (tudo aquilo que é produzido e partilhado pelos indivíduos de uma determinada colectividade e que lhes confere identidade) são os ingredientes prioritários para novas construções e reelaborações criativas, que por sua vez se tornam produtos culturais, por isso susceptíveis de apropriação para a realização de outras obras, e assim sucessivamente ad-infinitum.

As primeiras décadas do século XX foram pontuadas pelo sucessivo ataque dos artistas ao plano ilusório da representação pictórica (“a janela para a realidade”) segundo o sistema renascentista da perspectiva linear. As acções de Picasso e Braque atingem o limite da negação da retórica tradicional da pintura com a inclusão de objectos exteriores à linguagem do *medium* no plano da tela, sublinhando assim a sua materialidade.

Para além do uso da cor e do desenho se afastarem progressivamente da representação figurativa e naturalista da realidade visual, com a geometrização das formas, o estilizar da perspectiva linear, a fragmentação e sintetizar num plano único de múltiplos pontos de vista da cena, e com a inserção de objectos estranhos à pintura clássica, as vanguardas destituíam a obra de arte da sua construção *orgânica*, a qual visava ocultar o seu artifício (a ilusão), para apresentá-la, em oposição, como produto artístico, como artefacto (“materialidade”) (BÜRGER, org.1974, ed.1993, p.121).

É no entanto a obra de Marcel Duchamp que surge como um dos exemplos mais radicais da aventura *anti-artística* (op. cit.) e da superação da qualidade ilusionista da obra de arte, na procura da diluição das fronteiras que separam a arte da realidade quotidiana. Esta “cruzada”, porém, resulta paradoxalmente no alargamento do território artístico, sublinhando o seu carácter filosófico e metafísico. Ou seja, Duchamp na criação da “*Fonte*” (1917) evidencia o facto de que a arte é fundamentalmente o resultado do pensamento, da capacidade humana de reconfigurar o visível em múltiplas significações, revelando a complexidade e ambivalência do real, por gestos tão simples como a deslocação das coisas do seu contexto habitual. Para tal Duchamp apropriou-se de objectos de funcionalidade específica, aparentemente unívocos na sua finalidade, para transformar a natureza simbólica da arte. A arte deixaria de estar inevitavelmente acoplada à *manualidade* do fazer artístico, para adquirir a capacidade de nomeação e legitimação de qualquer forma/coisa ao estatuto de objecto artístico. Assim Duchamp questiona a natureza da obra de arte, com o *readymade* como estratégia, sugerindo que o trabalho pode não ancorar apenas e exclusivamente nas características do objecto, mas na questão que a sua presença coloca ao observador.

Mas mesmo este acto radical que se apresentava como potencial integrador da arte na *praxis vital*, transforma-se simultaneamente em “obra autónoma, perdendo o seu carácter anti-artístico ou niilista, com lugar reservado, tal como as outras, nos museus” (op. cit., 104).

“IMPORTA QUEM FALA?”

O autor

É comum a Roland Barthes e a Michel Foucault a consideração da noção de “autor” como o resultado do momento da elevação do ser humano como indivíduo a assunto de autoridade própria no despertar da idade moderna.

A explicação de uma obra, para além de analisada nos parâmetros das disciplinas que a podem enquadrar, assenta preferencialmente na unidade sólida da pessoa que a produz, como dizia Barthes “como se, pela ficção alegórica mais ou menos transparente resultasse no final a voz de uma única entidade, o *autor*, que nos deixava o seu segredo” (BARTHES, 1977, p.2). Assim o autor é a figura em torno da qual se procura entender as origens e o sentido de uma obra.

O nome do autor permite determinar uma voz, um discurso, saber se algo foi “feito por tal indivíduo, ou tal indivíduo é o autor de...”.

A marca do autor está sempre presente delimitando os limites da obra, revelando ou caracterizando o seu modo de ser. O nome do autor declara o surgimento de um conjunto discursivo indicando o status desse discurso dentro de uma sociedade e cultura (FOUCAULT, 1969, ed. WOOD, HARRISON, 2002, p.950).

A metáfora de Foucault é clara, “um texto anónimo desenhado num muro terá um escritor, mas não um autor. A *função-autor* é por isso característica do modo de existência, circulação, e funcionamento de certos discursos numa sociedade” (op cit.).

Foucault fala-nos em “*O que é um autor?*” sobre a *função-autor*, passando pela descrição dos critérios que S. Jerónimo determinou para avaliar diferentes escritos como pertença de um mesmo criador, S. Jerónimo propunha quatro:

1) *O autor é definido como um nível de valor constante – quando as obras apresentam desníveis de qualidade é necessário apartar da autoria de um indivíduo aqueles que não correspondem ao nível comum do autor;* 2) *o autor é definido como um campo de coerência teórica e conceptual – quando textos apresentam doutrinas contraditórias há que excluir aqueles que não se integram na dominante;* 3) *o autor é concebido como uma unidade estilística;* 4) *e por último, o autor é entendido como uma figura histórica que pertence a um período determinado que engloba um número específico de acontecimentos, por isso se existirem na obra relatos de acontecimentos posteriores à morte do autor, estes serão desqualificados do conjunto do seu trabalho* (op. cit., p.951).

O autor, na modernidade, fornece as bases para explicar não apenas a presença de certos eventos num trabalho mas também as suas transformações, distorções, e diversas modificações. O autor é simultaneamente o princípio de uma unidade de escrita – todas as diferenças devem ser resolvidas, por princípios de influência, evolução e maturação (op. cit.). A *função-autor* servirá para neutralizar as contradições que emergem na própria obra, definir um ponto onde

a incompatibilidade de diferentes elementos são alinhados à volta de uma questão fundamental (op. cit., p.952).

O autor é o princípio de moderação na proliferação de significado (op. cit.). Assim a *função-autor* não é aquilo que assenta numa fonte indefinida de significações que preenchem um trabalho, o autor não precede o trabalho, ele é um certo princípio funcional que, limita, exclui e escolhe – o modo como se impede a circulação, manipulação, composição e decomposição livres da ficção (op.cit., 953).

“O autor é desta forma a figura ideológica pela qual se traça apreensivamente a proliferação do sentido (op. cit.). O autor, desde o século XVIII contém o papel regulador do ficcional, papel característico da era industrial e da sociedade burguesa, do individualismo e propriedade privada (...) mas à medida que a sociedade muda, no preciso momento em que se encontra em processo de mudança, a *função-autor* desaparecerá, e de certa forma as obras polissémicas funcionarão de acordo com outro modo, mas subordinadas igualmente a um sistema de constrangimento” (...) (op. cit.)

Foucault termina a sua comunicação sobre a questão avançando com a hipótese de um território onde os discursos pudessem circular e ser recebidos sem a regulação da *função-autor*, desaparecendo o questionamento da origem, certificado, autenticidade, e singularidade das obras. E então às preocupações com o modo de existência, circulação, apropriação e identificação autoral dos discursos a indiferença proclamaria: “*Que importa quem fala?*”

Duchamp poderá servir aqui como o exemplo paradigmático de uma figura das artes plásticas a quem podemos atribuir a designação daquilo a que Foucault chamou de *instauradores de discursividade*, usando como referência os casos de Freud com a psicanálise, e Marx com o Marxismo. Assim é com o *readymade* que Duchamp parece instaurar um discurso para sempre ligado a si, qualquer acção de apropriação de elementos cuja origem é alheia às artes-plásticas, que contenham funções outras que não exclusivamente estéticas, é, sem dúvida, forçada a uma reflexão enquadrada na estratégia que Duchamp inaugurou com o *readymade*. Não é a noção de *readymade* que se estuda relacionada à obra de Duchamp, mas é o próprio conceito de *readymade*, e ulteriores pesquisas, que se relacionam com a obra deste artista e a tomam como uma primeira coordenada.

A morte do autor

Para Roland Barthes não é o autor que fala numa obra, mas sim a própria linguagem. Para ele criar é alcançar de forma impessoal o ponto onde as linguagens se autonomizam actuando por direito próprio – representando – em lugar do indivíduo.

Prevalece à sua abordagem do discurso, e por extensão à criação em geral, a noção de que uma obra é fundamentalmente um espaço de múltiplas escritas, nenhuma delas original: “um texto é um tecido de citações, resultando de uma centena de fontes culturais” (BARTHES, 1977, p.2). Assim segundo Barthes o artista “só pode imitar um gesto para sempre anterior,

nunca original” (op. cit., p.4), a única tarefa a que se pode dedicar é a de combinar os diferentes modos de fazer, colocando-os em confronto e oposição, nunca se sustentando por apenas um deles.

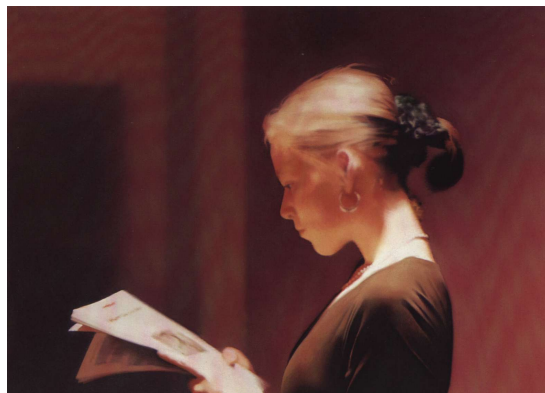
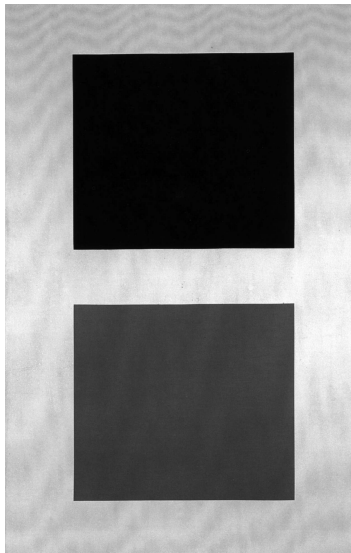
É então que o autor deixa de ser uma entidade sentimental, com paixões, humor, impressões dele próprio, para passar a constituir-se como um território de indexação, um dicionário, do qual deriva uma obra que não conhece limites nem travões (op. cit.).

Expandindo o texto de Barthes a todas as linguagens da arte, podíamos pensar a obra como *o lugar de múltiplos estilos, construída a partir de várias culturas que entram em diálogo mútuo, dentro da paródia e da contestação; no entanto o lugar onde esta multiplicidade se une e coleciona é o do espectador (leitor): ele é o espaço onde estão inscritas, sem se perder nenhuma, todas as citações em que consiste uma obra; a unidade da obra deixa de estar na sua origem e passa a estar no seu destino; um destino que deixa de ser pessoal – o observador (leitor) é um indivíduo sem história, sem biografia, sem psicologia, ele é aquele alguém que mantém recolhidos num único território todos os caminhos pelos quais uma obra é constituída.*

Servi-me de Duchamp para exemplificar um discurso que nas artes plásticas poderíamos designar de legítimo *instaurador de discursividade*.

Mas para terminar este capítulo faço aqui um aparte com a referência à obra de Gerhard Richter, para referir um exemplo paradigmático de um artista que a partir da linguagem da pintura recusa os princípios convencionais de coerência e uniformidade estilística, segundo os quais fomos educados a reconhecer a “presença” de um autor (OWENS, org.1984, ed.1992, p.124). Richter movendo-se entre a pintura de cariz “foto-realista”, a abstracção nas suas mais derivadas formalizações estilísticas (monocromia, sistemática, e gestual), pela intervenção pictórica sobre fotografia e mesmo pelo uso da própria fotografia, parece desaparecer como individualidade, como um autor.

A crítica por vezes restringe-se a enquadrar a prática de Richter na convencional tensão da dialéctica *fotografia/pintura*, com a vontade de legitimar num tema coerente a incómoda e inesgotável imposição artística de Gerhard Richter, ignorando a abrangência e heterogeneidade de uma obra que se movimenta no questionamento das capacidades discursivas de um *medium* constantemente declarado como morto.



A APROPRIAÇÃO COMO MODELO OU O IMPULSO ALEGÓRICO. FINAIS DOS ANOS SETENTA INÍCIOS DE OITENTA.

A forma da apropriação que mais me interessa aqui desenvolver é a que considera esta prática como o resgate e apreensão de imagens, mais que objectos tridimensionais, enquanto elementos representativos de um estilo, corrente ou identidade cultural. Neste sentido tornou-se pela primeira vez culturalmente explícita a estratégia *apropriacionista* como modelo ou assunto da obra de arte nos finais dos anos 70 e inícios de 80. Surgindo paralelamente como resposta e subversão à ortodoxia iconoclasta que as vanguardas de origem conceptual haviam declarado (minimalismo e arte conceptual).

A tendência *apropriacionista* foi apadrinhada na cidade de Nova York, de finais dos anos setenta, pelos artistas que exponham no *Artists Space* e nas galerias *Metro Pictures* e *Nature Morte*, participando, alguns deles, na exposição seminal – *Pictures* – considerada por Anna Maria Guasch como o início da pós-modernidade *teórico-citacionista* (GUASCH, 2000, p.241).

Eram artistas que com uma atitude reflexiva e crítica se serviam das imagens provenientes dos *media* num processo de selecção centrado na crítica da representação e na criação de imagens a partir de outras.

Num processo de *rematerialização*, a pintura começou a ser entendida como ecrã ou plano neutro no qual se projectava um mundo de imagens. Desta forma entendemos as obras como planos que apresentam a imagem, ou imagens, como imagem; já não é o plano da janela ou da superfície transparente que deixa ver a realidade representada, mas o espaço bidimensional onde se colocam e projectam imagens (metáfora possível será o placar ou o tradicional rectângulo de cortiça onde colocaríamos as fotografias, desenhos e notas, exclui-se desta comparação a materialidade do suporte). Ao mesmo tempo plano que já não é o *plano* (*flatness*) da modernidade pictórica – materialidade do *medium*.

Douglas Crimp curador da exposição *Pictures* (Artists Space, 1977), convidado pela directora do Artists Space, Helene Winer, chama a participar artistas que não trabalham com imagens “originais”, ou fruto da imaginação, mas sim com imagens apropriadas directamente de outras imagens que reflectiam o mundo circundante com o que, consequentemente, mantinham um tenso diálogo de significações.

Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith, eliminavam o significado primordial de fotografias publicitárias, de imagens televisivas e cinematográficas e inclusive de imagens procedentes da própria história da arte, para outorgar-lhes uma significação totalmente nova (op. cit., 342). No texto do catálogo Crimp justificava a eleição do termo *pictures* (imagens) tanto pela capacidade comunicativa das imagens – reconhecíveis em todos os casos – como, paradoxalmente, pela sua capacidade de criar ambiguidades. Mais que procurar as fontes ou origens, o que pretendiam os artistas e D. Crimp, era indagar as estruturas de significação, já que, como defendia o curador “por trás de cada imagem poder-se-á sempre falar de uma outra” (op. cit., p.343). Nestes trabalhos Crimp via uma ruptura com os dogmas da modernidade (ligados à materialidade e propriedades de cada meio

de expressão artística) relacionando-os com a emergência pós-moderna, não de um ponto de vista cronológico, mas como uma contraposição *estratigráfica* à modernidade *topográfica* (op. cit.).

Apropriar-se da fotografia

“Sabes exactamente o que eu penso da fotografia. Eu gostava que ela fizesse as pessoas desprezarem a pintura até que outra coisa torne a fotografia insuportável.”

Marcel Duchamp, numa carta a Alfred Stieglitz

Douglas Crimp pensava a fotografia como única alternativa à pintura no enquadramento da pós-modernidade. Tendo em consideração o conceito de *aura* e a sua consequente perda a que a obra de arte se submeteu com democratização dos meios de reprodutibilidade técnica, segundo Walter Benjamin – “o aqui e agora” da obra de arte tradicional constituem a sua originalidade. O que murcha com a reprodutibilidade técnica é a *aura*” (BENJAMIN, org.1936, ed.1992, p.79).

Crimp considerou a fotografia como o meio capaz de superar as representações baseadas no conceito de *aura* (GUASCH, 2000, p.344).

“Se a fotografia foi inventada em 1839, não foi descoberta até à década de setenta do século XX” (CRIMP, org.1993, ed.1997, p.93). Em “*The end of painting*” Crimp afirma: “o apetite pela fotografia na década passada (1970) foi insaciável. Artistas, críticos, coleccionadores, curadores de exposições e estudantes de escolas de arte apropriaram-se da fotografia para fugir à sua inimiga – a pintura” (op. cit.). Apropriando-se da retórica da fotografia, não significa que estes artistas passem a ser aquilo a que comumente designaríamos de fotógrafos, pois a sua abordagem ao *medium* é sempre prioritariamente conduzida pela crítica à sua hegemonia visual e privilegiada na construção de representações *modelo*, e não por uma aproximação à técnica como meio de construção de imagens novas a partir da sua exploração.

Crimp reconhece o valor de Robert Longo, Barbara Kruger e Richard Prince, na censura da representação, ao desenvolverem programas de crítica normativa e estandardizada dos *media*, adoptando a fotografia e a metodologia da apropriação como elementos prescritivos para inscrever a “nova pintura” no território da pós-modernidade (GUASCH, 2000, p.345). A imagem apropriada (fotograma, fotografia, desenho, etc.) devia ser submetida, segundo Craig Owens, a uma série de manipulações que a esvaziariam da sua ressonância e significação, tornando-a opaca: “As imagens destes artistas solicitam, frustrando simultaneamente, o nosso desejo de que a imagem seja directamente transparente quanto ao seu significado. Em consequência, parecem estranhamente incompletas: ruínas ou fragmentos que têm de ser decifrados” (op. cit.).

Na segunda parte do ensaio “*The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Posmodernism*”, C. Owens estabelece a relação entre a alegoria e a arte contemporânea, aprofundando o papel

desempenhado pela *ruína*, como algo fragmentário, imperfeito e incompleto nessa relação: “Na ruína – C.Owens referenciando Benjamin que tinha considerado a ruína como o emblema alegórico por excelência – as criações humanas retornam à paisagem; a ruína representa a história, um irreversível processo de dissolução e decadência, um distanciamento progressivo das origens” (op. cit., 346).

Dois exemplos

Já nas obras de finais dos anos setenta, Richard Prince (Panamá, 1949) *re-fotografa* – fazendo fotografias de fotografias – sem denunciar directamente o referente fotográfico (a evidência de que se trata de uma fotografia fotografada) através de um enquadramento serrado que não atinge os limites da fotografia/modelo, ou atingindo-os mas não os revelando; o autor infiltra-se nos interstícios da dialéctica realidade e ficção: “*Refotografando* uma imagem fotográfica faço uma pintura sem nenhum esforço (...) não posso construir uma história a partir do nada” (op. cit., p.348). O artista navega explicitamente por estereótipos da sociedade norte-americana, desde anúncios publicitários a clichés comportamentais, *refotografando* lugares-comuns da imagem do *ser* norte-americano Prince atribui uma outra camada à imagem estereotipada, sublinhando a sua opacidade, mas parecendo evidenciar, simultânea e paradoxalmente, a sua estrutura enquanto construção e modelo de costumes culturais.

Robert Longo (New York, 1953) percorre a iconografia do cinema e da televisão, meios dos quais retira imagens para manipular e converter em naturezas mortas de grande escala. “*Men in the cities*” é uma série de desenhos a negro de grande formato sobre papel branco, onde representa homens de fato e gravata atingidos por balas. Tais figuras têm o seu referente numa sequência do filme de R. W. Fassbinder “*An American Soldier*” de 1970. Longo descontextualiza as figuras tornando as imagens cerradas, convidando o espectador a questionar sobre o fenómeno que ocorre aos indivíduos de fato e gravata: “Ao capturar o instante em que o homem é abatido pela bala – comenta Douglas Crimp – Longo suspende o momento entre a vida e a morte num êxtase ambíguo. Sendo ainda mais estranho estes trabalhos adquirirem a elegância de uma dança” (exposição “Pictures”). Nesta série de trabalhos, mais do que representar pessoas concretas, Longo trata o homem como um ser anónimo pertencente a uma qualquer entidade corporativa, como um logótipo de carne viva, alegoria de uma situação social específica (op. cit., p.349)



O impulso alegórico

“Uma alegoria ocorre quando um texto é lido a partir de um outro, conquanto fragmentária, intermitente, ou caótica seja a sua relação; o paradigma do trabalho alegórico é o palimpsesto.”

Criag Owens – “The allegorical impulse. Toward a theory of postmodernism, part 1”

Entendida desta forma a alegoria torna-se o modo de todo o comentário e de toda a crítica que se envolva na reescrita de um texto primário em relação ao seu significado figurativo. As imagens alegóricas são imagens apropriadas; o *alegorista* não inventa imagens, confisca-as. Ele reclama o significante cultural, coloca-se como seu intérprete. E nas suas mãos a imagem torna-se outra coisa (*allos* = outro + *agoteuei* = falar). Ele não restaura um significado original que poderia ter desaparecido ou obscurecido: alegoria não é hermenêutica. Pelo contrário, acrescenta mais um significado à imagem. Se acrescenta, contudo, fá-lo com o intuito de substituir: o significado alegórico substitui o antecedente; é um suplemento.

Podemos aplicar ao exemplo mais recente que é o trabalho de Luc Tuymans (modelo e influência de artistas mais novos, ex: Wilhelm Sasnal Eberhard Havekost e Magnus von Plessen, etc.) aquilo que Owens fala acerca da qualidade melancólica e difusa das imagens de Troy Brauntuch. Ambas as obras são representações que simultaneamente proferem e adiam uma promessa de significado, frustrando as expectativas do observador ver correspondido o desejo de se confrontar com imagens de significados transparentes e directos. Assim estas obras parecem-nos sempre incompletas, fragmentos e mistérios a serem decifrados.

A fotografia como uma arte alegórica representa o nosso desejo de fixar o transitório numa estável e estabilizante imagem (OWENS, org.1984, ed.1992, p.56).

A teoria de Benjamin sobre a alegoria reclama que qualquer pessoa, qualquer objecto, qualquer relação podem significar coisas completamente diferentes (op. cit., p.58). No modernismo a alegoria permanece em potência, e é actualizada apenas na actividade de leitura, sugerindo que o impulso alegórico que caracteriza o pós-modernismo é uma consequência directa da preocupação com a *interpretação*.

Quando Sherrie Levine pretende uma imagem da natureza, ela não realiza uma, mas apropria-se de outra já existente, e fá-lo de forma a expor o grau de implicação a que a própria natureza está sujeita no sistema de valores culturais que lhe conferem um estatuto cultural específico. Desta forma a artista *re-infecte* a estratégia do readymade de Duchamp, utilizando-a como inquietante instrumento *desconstrutivo*. Esta referência a Duchamp sugere que a “mudança” pós-moderna não deve ser caracterizada como a passagem da natureza para a cultura, mas como a mudança da história para o discurso. (op. cit., p.75).

A razão cínica

Neo-geo

“A arte da razão cínica” (*the art of cynical reason*) foi o que Hal Foster designou, no capítulo homónimo do livro “*Return of the real. The avant-garde at the end of the century*”, às vertentes artísticas de exploração pictórica – *neo-geo* e *simulacionismo* – surgidas a meados dos anos oitenta. Esta *razão cínica* aplica-se, na ideia do autor, à contradição que as estratégias de distanciamento irónico e simultâneo uso das formas da pintura abstracta aportavam na postura destas práticas, que tomavam os formalismos da abstracção (maioritariamente geométrica) como uma loja de *readymades* para apropriar.

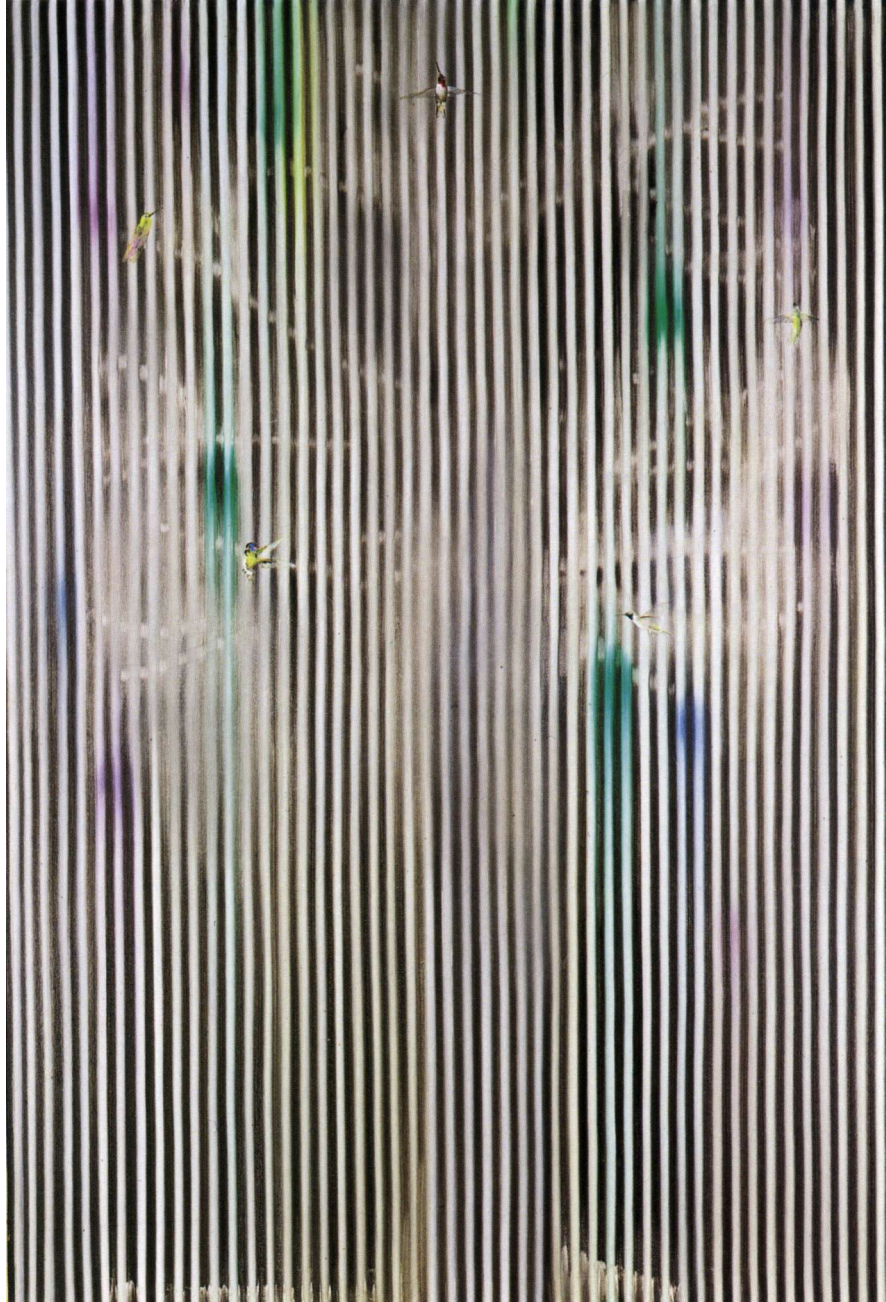
Com a evocação, no trabalho pictórico de Sherrie Levine, de artistas da geração anterior como Frank Stella, Robert Ryman e Brice Marden, e a explícita apropriação das formas da linguagem visual destes autores, a artista apelava ao fracasso da promessa de pureza pictórica que a obra dos artistas preconizava como o único caminho possível para o futuro. Levine partilhava com outros artistas o tratamento da arte abstracta como um conjunto de estilos, entre outros, com mais ou menos necessidade histórica que o seguinte. A ligeireza com que pareciam manipular o legado da arte abstracta, conduzia-os a uma ligação com as artes decorativas, com o design, e até com o *Kitsch*; que atingia o seu extremo nas citações da *optical art* de Ross Bleckner, Phillip Taaffe, etc. Estes autores tratavam os estilos da pintura modernista como signos.

“Na *op art* a abstracção já estava reduzida ao design, e estes artistas *neo-geo* só reiteravam este fracasso. Reiteravam-no não para o resgatar criticamente mas para compô-lo cinicamente” (FOSTER, org.1996, ed.2002, p.100).

A *neo-geo* desenvolveu-se a partir da apropriação da abstracção modernista de forma a zombar das aspirações do paradigma modernista na sua procura da originalidade e do sublime. A *neo-geo* parecia transportar consigo a negatividade que expunha o fiasco da abstracção, servindo-se das aparências da mesma.

“Mais que dialéctica esta vaga era derrotista, se bem que sofisticada, um derrotismo adolescente que era simultaneamente agressor e defensivo, uma pose obstinada que intimava um pretexto para a aceitação” (op. cit., 103).

Uma maneira de definir a estratégia *neo-geo* passa pela sua ambiguidade, particularmente na sua relação com a representação e abstracção. *Neo-geo* adopta os dois modos, mas não os trata como opostos, ou antes, não tentou reconciliá-los como se fossem opostos. Em vez disso trata-os como *já reconciliados*, sugerindo um repensar da relação entre os dois. “A abstracção não se desfez da representação, no momento do alto modernismo, reprimiu-a, e nesta repressão a representação foi preservada mesmo quando apagada. Basta pensar nos resíduos de referencialidade das composições iniciais de Kandinsky ou nas grelhas iniciais de Mondrian. Longe de enganos, estes vestígios de caminhos e montanhas em Kandinsky ou ramos e folhas de árvores em Mondrian, eram necessários não apenas para defini-los como abstracções mas também para sedimentá-los, resgatando-os da maior ameaça à abstracção – a arbitrariedade” (op. cit.).



BOURRIAUD E A PÓS-PRODUÇÃO

“A obra de arte contemporânea não se posiciona como a terminação de um “processo criativo” (um “produto finito” a contemplar), mas como um lugar de orientação, um portal, um gerador de actividades. Cada exposição contém o guião de uma outra; cada obra pode ser inserida em diferentes programas e servir múltiplos cenários. Ela não é mais um terminal, mas um momento na infinita cadeia de contribuições.”

Nicolas Bourriaud – “Postproduction”

Nicolas Bourriaud já este milénio refere que aquilo que pareceu marcar a prática dos anos noventa do século XX foi a consolidação do artista como “*trabalhador terciário*”. Com isto o curador e crítico francês sugere que o artista a partir dos anos noventa confirma o seu papel como um gestor de actividades num mundo de serviços e reciclagem. O artista como pós-produtor distingue-se da ideia do trabalhador de matéria bruta. Assim o artista parece fazer parte do conjunto, cada vez maior, de indivíduos que pertence ao mundo dos serviços. Os artistas contemporâneos consciencializam-se de que a cultura disponibiliza um infindável magma de produtos dos quais os artistas podem apropriar-se, reinterpretando e reproduzindo, ou simplesmente *re-expondo-os* em contextos alterados.

O artista como pós-produtor faz conviver o seu trabalho com o de outros, servindo-se de formas culturais mais ou menos conhecidas, contribuindo desta forma para a abolição da tradicional distinção entre produção e consumo, original e cópia. A matéria que estes autores manipulam deixou de ser primária (BOURRIAUD, 2003, p.5).

Desinteressando-se de projectos que visam a elaboração de formas exclusivamente a partir de uma matéria-prima, os artistas servem-se dos objectos de outros autores já em circulação no mercado cultural, usando a *informação* que eles contêm como mais um elemento de trabalho. “As noções de original (estar na origem de...), e mesmo de criação (fazer a partir de nada) esbatem-se lentamente nesta nova paisagem cultural marcada pelas figuras do DJ e do programador, os quais se encarregam de seleccionar objectos culturais e de os inserir em contextos específicos” (op. cit., p.5).

Em 1993, Maurizio Cattelan expõe *Sem título*, uma tela que reproduz o famoso Z de Zorro no estilo dos cortes na tela característicos de Lucio Fontana. Este trabalho pode servir aqui como um exemplo, entre muitos, da prática artística generalizada – a citação como meio essencial da paródia, a paródia como forma eleita para questionar as construções e representações da história e da cultura. Neste trabalho Cattelan convoca uma espécie de rebaixamento de uma marca de erudição artística ao símbolo popular oriundo do romance e ficção juvenil televisiva.

Estas práticas concretizam-se em formas heterogéneas, a evidência de intervenções motivadas pela pós-produção não significa a existência duma corrente formalmente singular e unívoca, mas demonstra uma vontade dos seus intervenientes em inscrever as obras de arte no seio de uma rede partilhada de signos e significações, em detrimento da ideia de originalidade e autonomia. Perde sentido a procura de trabalhar material virgem para se passar à procura de um modo de inserção e *re-combinação* nos inumeráveis fluxos da produção.

A arte reequaciona a questão – “que fazer de novo?” para “que fazer com?”. Como produzir singularidade, como elaborar sentido a partir da massa caótica de objectos que constituem o nosso quotidiano. “No lugar do papel e da tela em branco passa-se a utilizar o dado existente” (op. cit., p.9).

“O prefixo “pós” não assinala qualquer negação nem qualquer ultrapassagem, mas designa uma zona de actividade, uma atitude. As tentativas aqui em questão não consistem em criar imagens de imagens, o que seria uma postura maneirista, nem são a lamentação sobre o facto de que tudo está «já feito», mas sim uma vontade de descobrir protocolos de uso para os modos de representação e das estruturas formais existentes” (op. cit., p.5). Nicolas Bourriaud dá o exemplo das performances de Rirkrit Tiravanija quando este nos propõe experimentar uma estrutura formal no interior da qual ele cozinha, alegando que o artista não realiza uma performance, mas serve-se da *forma – performance*. O seu objectivo não é questionar os limites da arte: ele utiliza os meios que serviram nos anos sessenta para questionar os limites da prática artística, mas com a finalidade de produzir efeitos diferentes. Tiravanija cita algures com naturalidade a frase de Ludwig Wittgenstein: «Don’t look for the meaning, look for the use» (op. cit., p.9).

As acções de apropriação contemporâneas, para Bourriaud, passam por todos os códigos da cultura, por todo o espectro de formas da vida quotidiana, pelo legado de todas as obras do património histórico mundial, colocando em relação, segundo o projecto ou diferentes projectos de cada artista, elementos de modo a *funcionarem* numa obra diferente das que originaram os “empréstimos”.

As práticas do DJ (Disc Jockey), do VJ (Video Jockey), e do cibernauta (web surfer) implicam uma semelhante figura de conhecimento da dos artistas que se integram na *pós-produção*, todos actuam de modo a conceber e descobrir novos itinerários ao longo da cultura. Bourriaud designa-os como uma espécie de *semionautas* (navegadores entre signos) que percorrem todo o tipo de trilhos por entre os ilimitados indícios significantes da cultura visual e sonora, de forma a estabelecerem um *set* (a sequência e a totalidade das músicas da sessão de um DJ) ou uma obra que produza um outro sentido apresentando-nos sempre algo de familiar mas ao mesmo tempo prospectivo (op. cit.).

A navegação nos meandros da história da(s) cultura(s) com o objectivo de reciclar e relacionar os seus signos, é muitas vezes ela mesma o assunto das práticas artísticas. E sob o paradigma da pós-produção podem assentar as estratégias que confirmam aquilo que Duchamp atribuía à arte – “um jogo entre todos os homens de todas as épocas.”

Marcel Duchamp expõe em 1914 um *porta-garrafas*, e utiliza como “instrumento de produção” um objecto serial, ele importa para o território da arte o processo capitalista de produção (trabalhar a partir do trabalho acumulado) indexando o papel do artista no mundo das trocas económicas: ele assemelha-se ao negociante, cujo trabalho consiste em deslocar um produto de um lugar para outro.

Servir-se de um objecto, é forçosamente interpretá-lo. Utilizar um produto, é por vezes trair o conceito; e o acto de ler, de contemplar uma obra de arte ou visionar um filme significa saber desviar-se: o uso é um acto de *micro-pirataria*, o grau zero da pós-produção (op. cit., p.18).

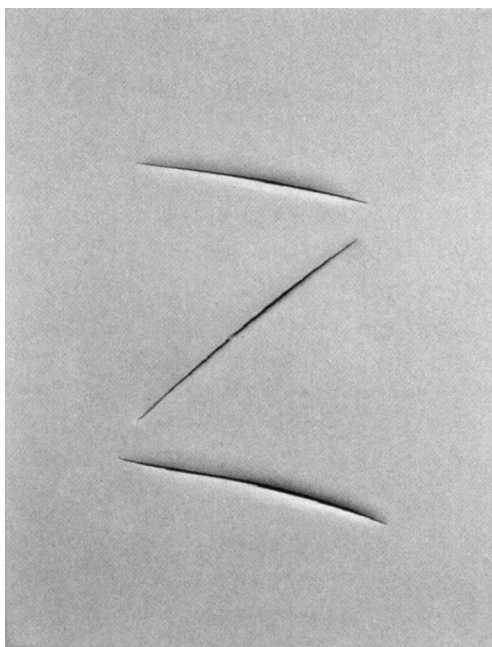
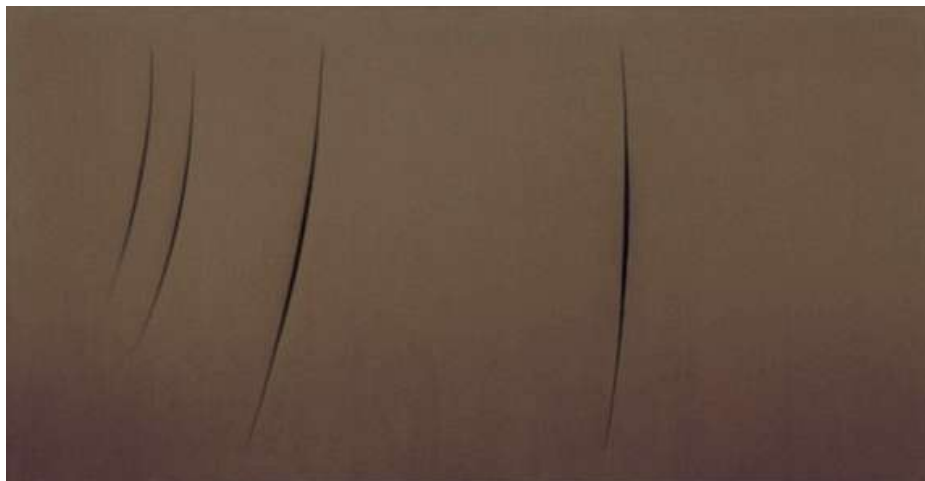
A apropriação passa a ser a primeira fase da pós-produção (tal como o editor monta os *takes* de uma película cinematográfica), o acto de relacionar elementos dispersos, e sem ordem fixa à priori, torna-se a actividade fundamental da prática contemporânea que desta forma utiliza e modifica as peças segundo uma intenção específica (*footage*). No decorrer dos anos noventa democratiza-se o acesso à informática e a possibilidade de registar sons e imagens da realidade, codificando-os num código binário passível de ser transformado e manipulado infinitamente, através de técnicas como o *sampling* fazendo emergir na paisagem cultural as figuras emblemáticas do programador e do DJ. Aquele que remistura parece tornar-se entidade tão ou mais central que o instrumentista, a rave-party mais excitante que o concerto. De algum modo a arte contemporânea tende a abolir a propriedade das formas, perturbando a sua tradicional jurisprudência.

Guy Debord publica em 1956 – *Modo de emprego do détournement*: “No seu conjunto, a herança literária e artística da humanidade deve ser utilizada com a finalidade de propaganda partidária. (...) Todos os elementos, achados não importa onde, podem dotar o objecto de novas relações. (...) Tudo pode servir. E assim podemos, não apenas corrigir uma obra ou integrar diferentes fragmentos de obras caducas numa nova, mas ainda transformar o sentido dos seus fragmentos e manipular de todas as maneiras que julgemos interessantes o que os imbecis obstinadamente nomeiam de citações” (op. cit., p.31). Todas as obras do passado, como afirmava Asger Jorn em *Peinture Détournée* (1959), devem ser reinventadas ou desaparecer. Assim o *détournement* situacionista “não era simplesmente a negação do estilo, mas o estilo da negação”, que Asger Jorn definia como “um jogo diviso da capacidade de negação”. Se o *détournement* de obras pré-existent é uma ferramenta comumente utilizada nos dias de hoje, os artistas praticam-no sem a mesma intenção de “desvalorizar a obra de arte”, mas de lhe dar uso, da mesma maneira que os surrealistas usaram de forma construtiva as técnicas iniciadas pelos dadaístas (op. cit., p.33). Por analogia podemos pensar no papel dos artistas contemporâneos da mesma forma que encaramos a tarefa de um Disc Jockey. O mestre de cerimónia que passa os seus discos de selecção, de forma a contar uma história, a propor uma sessão composta por um encadeamento de escolhas musicais retiradas do seu percurso pessoal no universo musical. O objectivo é criar um ambiente através do alinhamento e da mistura de sonoridades por ele eleitas (*playlist*), operando consoante a reacção do público, reagindo aos seus movimentos, contando simultaneamente com o efeito concreto da sonoridade que coloca a seguir. Estas acções não se limitam apenas a encadear os trechos musicais mas estão abertas à intervenção no “objecto” que produz a sonoridade, aplicando filtros, manipulando as frequências sonoras, modificando e jogando com a velocidade do ritmo – produzindo *scratch*. O seu *set* pode ser entendido do

mesmo modo que uma exposição de objectos, aos quais Marcel Duchamp denominava de “*readymade aidés* (auxiliados)”.

Assim o estilo de um DJ depende da sua capacidade de utilização de um campo alargado (história do som), e da lógica que organiza as ligações das faixas com que joga. “Podemos realizar uma obra musical sem saber tocar uma única nota de música, servindo-nos de discos já existentes. Geralmente o consumidor adapta os produtos que compra às suas necessidades. Um produto pode servir para fazer uma obra, a obra pode devir objecto: uma rotação instaure-se, determinada pelo uso que fazemos das formas” (op. cit., p.35)

“Caminharemos para uma cultura que despenaliza o copyright em prol de uma gestão do direito de acesso às obras, em direcção a uma espécie de esboço de um comunismo das formas?” (op. cit., 31)



LOURO

Louro é o apelido da exposição que é constituída pelo confronto dos trabalhos seleccionados do que fui desenvolvendo ao longo desta última fase do mestrado em práticas artísticas nesta instituição.

Este nome surge praticamente no final da concepção total do trabalho a apresentar. O termo *louro* advém da semelhança figurativa de um ícone – uma coroa de louro – presente no trabalho que preenche parte do chão do espaço da galeria onde este trabalho é apresentado. Na realidade a imagem surge da apropriação duma porção de um emblema que contém a figura estilizada de dois ramos de oliveira – símbolo da paz.

No entanto a imagem é de tal forma sintética que se confunde com uma coroa de louro. A coroa de louro é por sua vez metáfora da vitória e do triunfo, sinal de honorificação e homenagem àquele que é bem sucedido, que se distingue (herança da antiguidade grega). O signo é repetido quatro vezes em cada um dos módulos que correspondem aos mosaicos quadrangulares que desenham o piso da galeria onde se apresenta o trabalho. Alinhados a 90° no sentido das diagonais do quadrado, os signos são distribuídos pelos vértices do enquadramento.

Louro é também a designação familiar de papagaio. Parte da figura desta mesma ave serve-me para elaborar o *flyer* da exposição. Assim, o termo *louro* liga-se ao signo das folhas de loureiro que constituem uma das obras da exposição, e à imagem do papagaio que é representado no convite, colocando em diálogo conceitos como: *vitória*, *triunfo*, *ornamento* (função a que se prestam as folhas de loureiro), *condimento* (outra finalidade atribuída ao loureiro), *repetição* e *imitação* (característica de alguns papagaios), e ainda a *cor* que oscila entre o amarelo e o castanho-claro.

Acredito que o papagaio é a alegoria que faz convergir as diferentes peças da exposição. É na verdade o único retrato explícito com ligação à mostra, uma cabeça enquadrada de forma a cortar parte do bico da ave, como se o discurso, sempre patético, fosse motivo de censura. O fragmento do papagaio louro de bico negro é o único complemento aos corpos representados em parte das telas que não permitem vislumbrar os rostos dos retratados. É o crânio que não figura no tronco e membros do hipomorfo dourado; é o cérebro dos uniformes, de fato e gravata, que se congratulam na “*União*”; é a cara, que não aparece no *túnel* de fundo de “*Sem título (that’s all folks)*”; e é o indivíduo emblemático que se oblitera do centro de “*In god we trust*”.

Para completar as obras, até aqui mencionadas, que fazem o todo da exposição, refiro a que será visionada em último lugar, apresentada numa sala contígua à primeira (que exhibe os trabalhos atrás referidos). Esta peça formaliza-se numa animação vídeo que não é mais que um bailado de marcas de empresas privadas de produtos de consumo. Um bailado, em desenho animado, sem cor, apenas com o contorno das formas. A morfologia de toda a animação resulta da função *flyper* que o ícone da Nike adquire no filme, colocando um dos vértices

da marca no centro do ecrã e duplicando o símbolo simetricamente, sendo este vértice o equivalente ao eixo de simetria, o resultado são dois braços contíguos. O filme inicia-se com a tentativa destes dois elementos se tocarem pelos vértices das suas extremidades opostas ao centro que os liga. Este encontro, que resultaria numa estilização que oscila entre o signo de uma seta invertida e o de um coração, nunca se concretiza em todo o tempo da projecção de “*O decorrer de outras coisas*” (título emprestado a “*The way things go*” de Peter Fischli e David Weiss). Duas garras, um bigode, um par de asas, até o batman ou o robin, esta configuração da marca Nike, e seu simétrico, constitui a anatomia de uma inúmera possibilidade de significações, mas que ao longo das primeiras dezenas de segundos da animação se faz perceber do que se trata realmente.

1 – “*Quatro cantos*”

“*Quatro cantos*” poder-se-ia enquadrar no âmbito daquilo que se tem vindo a designar de – *campo expandido da pintura* – designação que deriva do texto homólogo de Rosalind Krauss (substituído o termo inicial - *escultura* - por - *pintura*). Um território que considera a pintura como uma disciplina que se vê ontologicamente adaptável e extensível, disseminada em múltiplas formas, extrapolando o conceito de *plano*, e *originalidade* para se permitir formar como híbrido material – escultura e ecrã simultaneamente, pintura e arquitectura em consonância, etc.

A peça é no entanto fruto da apropriação de elementos provenientes do universo visual e simbólico das representações gráficas contemporâneas, é parte de um símbolo que se revela familiar mas híbrido, nunca totalmente inequívoco, pois parte do verdadeiro referente é obliterado, e a parte apossada é simultaneamente comum a vários ícones gráficos heterónimos, heterogéneos e antagónicos. Um ícone que se multiplica quatro vezes, num mesmo módulo, e constitui um padrão ornamental, que se integra no chão em forma de mosaico da galeria. Não é um *site-specific*, mas serve-se das características do lugar onde se exhibe para melhor se integrar como representação, permitindo um alargamento significativo e significativo na confrontação e deslocação física do observador ao longo da galeria.

O título refere, anacronicamente, a ideia renascentista da divisão terrestre em quatro partes (correspondente aos quatro continentes e pontos cardeais), mas que continua a prevalecer na linguagem corrente e descrição trivial do espaço terrestre – os *quatro cantos do mundo* – descrição que é paradoxal à morfologia do globo que habitámos – *esférica*. Desta forma o título de “*Quatro cantos*” aponta a armadilha prosaica da descrição plana do que é *esférico*, do que não tem vértices nem esquinas.

2 - *Sem título (That' all folks)*

Sem título (That' all folks) é a designação correspondente à obra literalmente circular do conjunto. Um óleo sobre tela montada em grade com o diâmetro de 150 cm. A peça é um múltiplo de ambiguidades referenciais, desde as abstracções de Kenneth Noland, ao exemplo

mais recente do ecletismo formal de Ugo Rondinone. Esta pintura é inequivocamente herdeira da ironia e cinismo que referenciei atrás, no sub-capítulo dedicado à reflexão de Hal Foster intitulada “*A razão cínica*”, adjetivo que o autor atribuía à estratégia *neo-geo* e *simulacionista* de meados dos anos oitenta.

A paródia surge se considerarmos a peça como homenagem à *op art* ou mesmo às suas neo-investigações, sabendo simultaneamente o verdadeiro modelo que lhe dá origem. Conquanto não é minha intenção o revelar ou denunciar a falência da promessa e utopia purista da arte abstracta, este trabalho existe antes como uma presentificação em pintura da ambígua dialéctica figuração/abstracção. Este círculo é motivado pelo convívio numa mesma forma tanto de uma abstracção geométrica rigorosa como de uma representação “*foto-realista*”. Com a ajuda do sub-título, ou não (para os mais familiarizados com o universo da animação da *Warner Brothers*), o observador tem acesso ao referente da imitação – o fundo em forma de moldura de anéis concêntricos afunilados – genérico dos desenhos animados *Looney Tunes*. Esta peça surge no conjunto da exposição como o início e o fim da mesma, fazendo jus ao referente, representa o genérico de entrada e saída na aventura visual.

3 – “*In god we trust*”

O apelido desta obra é o rastilho capital para a descodificação de uma imagem que se assemelha a uma renda, a uma teia, a um género de trama ornamental; uma moldura dentro de um enquadramento que não encaixa nenhum elemento para além daquilo que seria o remate da imagem principal. Reminiscência da *Art nouveau*, “*In god we trust*” reclama, pelo seu título, o lema de uma das, ainda, mais potentes nações do mundo. Na verdade este rendilhado provém, paradoxalmente, de uma imagem simbólica do valor, melhor, o desenho da personificação do próprio valor, o valor de troca, o valor que tudo pode mensurar, comparar e calcular. *Paradoxalmente* porque se o que é ornamental é acessório e destituído de valor significativo, aquilo que foi o referente desta pintura é a representação e presentificação “mais capaz”, até ao momento, da abstracção que é o *valor*.

4 – “*União*”

“*União*” é uma pintura a óleo sobre tela na qual se representa em primeiro plano um grupo de quatro indivíduos naquilo que parece ser uma troca de gestos de congratulação. Homens de gravata em uniformes negros. Uniforme é também o modo como os fatos dos representados ocupam a maior parte do espaço da tela, um negro plano e homogéneo, que alcança a figuração pela presença dos membros e fragmentos das cabeças das personagens. Estes gestos captaram-me a atenção aquando do encontro com a imagem que serviu de modelo a esta pintura – uma fotografia de primeira página de um diário jornalístico nacional.

Pareceu-me existir neste retrato, do qual procurei tornar indiscernível a identidade dos sujeitos pelo recorte do enquadramento, a ambivalência de gestos que oscilam entre o cumprimento, o assédio e a ameaça. Foi procurada uma assinalável fidelidade ao modelo que resultou da

digitalização da folha de jornal, recorte e ampliação da imagem. O processo de transposição e ampliação conduziu a uma rarefacção do modelo. Pretendi servir-me deste resultado para dar ao trabalho a qualidade de um resíduo, um *close up*, um zoom interpolado, que chega mesmo a tornar as mãos dos representados pouco morfológicas.

5 – *Nº 0*

Esta pintura de – 172.7x 264.2 cm – é a obra do conjunto que poderá quebrar a aparente coerência inicial do conteúdo das diferentes peças, dada a latência similar em cada um dos outros quadros. De dimensões idênticas a um dos primeiros “*Number one*” de Jackson Pollock, esta imagem mostra-se como metáfora do início e do fim, o Big Bang que inaugura o decorrer dos fenómenos, e o rebentamento que tudo faz terminar. Para além das medidas do trabalho, a referência à obra de Pollock está presente no título – “*Nº 0*” – que evoca a designação matemática utilizada por alguns artistas abstractos nos títulos das suas obras, quando estes pretendem obliterar quaisquer referência figurativa, qualquer ligação à realidade *empírica*. “0” é nulo, é o lugar onde tudo é inerte e sem valor. “*Nº 0*” é, a meu ver, o elemento da exposição que tudo integra e desintegra simultaneamente.

6 – “*Sem título*”

Esta tela é a pintura que sempre quis fazer, a representação de um cavalo. Animal que tem sido o motivo de inúmeras representações ao longo de toda a história da arte, do paleolítico à contemporaneidade.

A notável figura do hipomorfo teve outrora mais dedicação por parte dos artistas, salvo algumas incursões recentes tais como as de Maurício Cattelan e até de Lucien Freud, o cavalo deixou de ter o papel fundamental que os artistas lhe atribuíam até à invenção do motor. Companheiro fiel do homem, elemento imprescindível na guerra, transporte e trabalho. Figura que enaltecia qualquer retrato.

Mas fazer um retrato do animal sem o revelar como imagem anacrónica, como algo que pertence a outro tempo, transforma-se numa acção reaccionária e infrutífera. A atitude aqui é *literalizante*, este cavalo/égua é pintado com as mesmas características da pintura dos séculos XVI e XVII, foco de luz quente, contraste acentuado, sombras negras. Poderia ser uma homenagem à pintura clássica, não fosse o isolamento e decapitação da figura provocada pelo enquadramento.

7 – “*O decorrer de outras coisas*”

Este vídeo/animação é representação visual e sonora de uma valsa de um dilúvio de marcas. Símbolos de empresas privadas de produtos de consumo, cujos seus principais objectivos se centram em construir imagens e aplicações dos seus logótipos.

A distribuição de imagens e mensagens *pseudo-filosóficas* que condicionam e subordinam

o consumidor à compra e vontade de uso de uma marca ou um estilo, substitui a prioridade inicial das empresas na fabricação de artigos que correspondam à necessidade do consumidor, para, imperativamente, dar lugar ao marketing, visando, perversamente, criar necessidades no comprador até então inexistentes. Assim a tendência destas companhias é retirar os seus investimentos do mundo das coisas para aplicarem todos os seus esforços na imagem das suas *etiquetas*. A estratégia passa mesmo pela aquisição de todo o material, que constitui um produto, a corporações menores, para no final revesti-lo com a assinatura da empresa que o comercializará.

Deste modo o vídeo apresenta-se em formas lineares, apenas com contorno das figuras, numa espécie de revelação do esvaziamento inerente a estas películas que tudo pretendem envolver – da educação à política – na ambição desmedida de se promoverem como novas religiosidades. A abordagem aos ícones, representativos de cada uma das marcas utilizadas, foi orientada pelas características formais de cada um deles, colocando-os num mesmo nível de valorização, à excepção do símbolo da Nike, visto a eficácia da sua morfologia, numa espécie de adaptação das suas características à ideia daquilo que pretendi criar no movimento do vídeo.

8 – “*Sem título (no taboo)*”

Termino pelo que foi o princípio do trabalho deste segundo ano do mestrado. Ainda em 2007, no mês de Novembro, pinto uma tela com a inscrição da frase “*There is no taboo in art*”. A pintura representa a proposição em forma de néon, ao jeito do que Bruce Nauman faz com verdadeiras lâmpadas de néon moldadas. É a ideia, contraditória, de representar, no mais clássico e tradicional dos meios, pelo qual a arte se manifesta, a declaração de que no mundo da arte não há lugar para a censura e repressão. O que se manifesta como um axioma inerente à arte contemporânea é representado a óleo sobre tela, com uma linguagem próxima do realismo fotográfico. É a imitação de um meio luminoso que se clareia a si mesmo, mais do que o contexto onde se exhibe (do qual o fundo negro é a evidência); *gás nobre* no interior de tubos que visam tornar visível no escuro a sua própria forma – um indicador publicitário.

CONCLUSÃO

A enxurrada de estímulos imperativamente disponíveis da realidade visual contemporânea tornou-se o calcanhar de Aquiles de qualquer projecto de criação de sentido. Como referia Bourriaud, o desafio do artista contemporâneo reside no engenho para a criação de projectos geradores de discursos que extrapolem lugares-comuns, de modo a potenciar outras singularidades.

As obras que constituem o todo deste trabalho visual não pretendem ser o resultado literal do acolhimento dos conceitos explorados nos primeiros capítulos deste texto, ou a consequente tradução em imagens dos postulados das ideias descritas. Não são o resultado da aplicação estratégica e metodológica de uma doutrina visual. Não são a ilustração do modo pelo qual se deve praticar a apropriação e a representação na contemporaneidade. Não são a finalidade prática de um ensaio teórico, aliás, a obra visual acontece em paralelo, simultaneamente e à priori até.

Parece-me ser sob o primado do *ecletismo* que a contemporaneidade artística se manifesta, a falência das grandes narrativas modernas de que nos falava Lyotard, ao descrever a condição pós-moderna (LYOTARD, org.1982, ed. 1987) deu origem àquilo que Perniola definiu como um dissídio estático, uma permanente oposição à ideia de novidade e originalidade características da modernidade. E este ecletismo, sempre vago, que se define pela recolha heterodoxa dos rastros do passado, faz com que o “pós-moderno deva ser entendido não tanto como uma simples repetição do moderno, mas mais como a sua “anamnese”, o seu exame desencantado e sem preconceitos, a sua versão crítica e desmistificada” (PERNIOLA, org.2005, ed.2006, p.51).

As imagens que tenho vindo a realizar parecem não escapar a este estado líquido, a esta espécie de espaço plano, em que aparentemente tudo parece manter um mesmo nível um mesmo estatuto, seja uma explosão, seja uma natureza morta, um animal; as representações tornam-se epidérmicas, e revelam a sua superficialidade.

Encaro este trabalho como a etapa de um projecto que se encontra no limiar da passagem de um estado embrionário para uma condição fetal, num lugar onde se começa a tornar mais evidente e sedimentado o fio condutor de uma prática que se quer estender para além de um estilo visual, de um formalismo, de um *medium*, para se estruturar num discurso questionador e *problematizador* das representações culturais em que se inscreve, como um espião, que tanto pode trabalhar como peça fundamental no triunfo da ideologia de uma entidade e que, pela sua condição dissimulada, se pode tornar imediatamente numa figura sem patrono.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. – **Teoria estética**. Edições 70. Lisboa, 1993. ISBN 972-44-0671-7
- BAUMAN, Zygmunt – **A vida fragmentada. Ensaios sobre a Moral pós-moderna**. Relógio D'Água Editores. Lisboa, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean – **Le Complot de l'art. Entrevues à propos du complot de l'art**. Sens & Tonka. France, 1999. ISBN 2-910170-86-1
- BENJAMIN, Walter - **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Relógio D'Água, Lisboa, 1992. ISBN 972-708-177-0
- BIRNBAUM, Daniel – Chegadas tardias. In SARDO, Delfim – **Pintura Redux. Desenvolvimentos na última década**. Público e fundação de Serralves. Porto, 2006. IBSN 989-619-055-0.
- BOIS, Yve-Alain. **Painting as Model**. Mit Press. Massachusetts, 1993. ISBN 0-262-02306-7
- BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind – **Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. Thames and Hudson. Londres, 2004. ISBN 0-500-23818-9
- BORGES, Jorge Luis – **Ficções**. Editioal Teorema. Lisboa, 1998. ISBN: 972-695-330-8
- BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans – **Free Exchange**. Polity Press. United Kingdom, 1995. ISBN 0 7456 1521 X
- BOURRIAUD, Nicolas – **Relational Aesthetics**. Les presses du réel. Dijon- Quetigny (France), 2004. ISBN–2–84066–060-1
- BOURRIAUD, Nicolas – **Postproduction**. Les presses du réel. Dijon-Quetigny (France), 2003. ISBN 2-84066-101-2
- BÜRGER, Peter - **Teoria da Vanguarda**. Vega. Lisboa, 1993. ISBN – 972-699-33-8
- CRIMP, Douglas – **On the museum's ruins**. The Mit press. Cambridge, Massachusetts, Londres, terceira edição, 1997. ISBN O-262-03209-0
- DEBORD, Guy – **A sociedade do espetáculo**. Mobilis in mobile. Lisboa ,1991. ISBN 972-

716-002-6

DANTO, Arthur C. - **Despues del fin del arte**. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.. Barcelona, 1999. ISBN: 84-493-0700-7

DUFRENE, François; HAINS, Raymond; VILLEGLÉ, Jacques de la - **Raymond Hains**. Actar, Museu d' Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 2001. ISBN 84-95273-08-X

FOSTER, Hal – **The Return of the Real. The avant-garde at the end of the century**. Mit press. Cambridge, Massachusetts, Londres, quinta edição, 2002. ISBN 0-262-06187-2

FOUCAULT, Michel – **O que é um autor?** Vega, Passagens. Lisboa, 1992. ISBN 972-699-303-2

FOUCAULT, Michel – **As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas**. Editora Parma Lda. São Paulo, 1987.

GUASCH, Anna Maria – **El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural**. Alianza Editorial. Madrid, 2000. ISBN: 84-206-4445-5

GUASCH, Anna Maria – **Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995**. Ediciones Akal, S.A.. Madrid, 2000. ISBN: 84-460-1110-7

HALL, Stuart – **Representation. Cultural representations and signifying practices**. SAGE Publications Ltd. London, 2003. ISBN 0 7619 5431 7

KLEIN, Naomi – **No Logo**. Relógio D'Água. Lisboa, 2002. ISBN 972-708-673-X

KRAUSS, Rosalind - **A Voyage on the North Sea - Art in the Age of the Post-Medium Condition**. London, Thames & Hudson, London, 1999. ISBN 0-500-28207-2

KUSPIT, Donald B. – **The end of art**. Cambridge University Press. Cambridge, 2004. ISBN-13 978-0-521-83252-6

LYOTARD, Jean-François – **O pós-moderno explicado às crianças**. Publicações Dom Quixote. Lisboa, 1987

MARQUES, Susana Lourenço – **Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade**. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2007

OBRIST, Hans Ulrich - **...dontstopdontstopdontstopdontstop**. Les presses du réel. Dijon,

2006. ISBN 978-2-84066-140-5

OLAIO, António – **Ser um individuo chez Marcel Duchamp**. Dafne Editora. Porto, 2005. ISBN 972-99019-7-X

OWENS, Craig – **Beyond Recognition. Representation, Power and Culture**. University of California Press. Londres, 1992. ISBN 0-520-07740-7

PERNIOLA, Mário – **A arte e a sua sombra**. Assírio & Alvim. Lisboa, 2006. ISBN 978-972-37-1087-8

RICHTER, Gerhard - **The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993**. The MIT Press. Londres, 1995. ISBN-10: 026268084X

RICHTER, Gerhard, BUCHLOH, Benjamin H. D. – Entrevista com Benjamin H.D. Buchloh. In SARDO, Delfim – **Pintura Redux. Desenvolvimentos na última década**. Público e fundação de Serralves. Porto, 2006. ISBN 989-619-055-0.

SLOTERDIJK, Peter – **Palácio de Cristal. Para uma teoria filosófica da globalização**. Relógio D'Água Editores. Lisboa, 2008.

STORR, Robert – **Gerhard Richter. Doubt and belief in painting**. Moma. New York, 2003. ISBN 0-87070-355-2

HACKETT, Pat; WARHOL, Andy – **POPism. The Warhol sixties**. Penguin Modern Classics. Londres, 2007. ISBN 978-0-141-18942-0

WATZLAWICK, Paul – **A realidade é real?** Relógio D'Água. Lisboa, 1991. ISBN 972-708-140-1

WOOD, Paul, HARRISON, Charles – **Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas**. Blackwell. Reino Unido, 2002. ISBN 0-631-2270-5

ZIZEK, Slavoj – **Bem-vindo ao Deserto do Real**. Relógio D'Água Editores. Lisboa, 2006

Textos consultados na Internet

BARTHES, Roland – **The death of the autor**. Publicado inicialmente no jornal americano *Aspen*, 1977.

Disponível em: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html>

JAMESON, Fredric - **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. Duke UP, 1991.

Disponível em: <http://homepage.newschool.edu/~quigley/vcs/jameson/jameson.html>

VIRILIO, Paul – **The Financial Advantages of Anti-copyright**. Originalmente publicado *Enfants du Savoir Numerique: Une Anthologie du “Libre”* (Paris: Editions de l'Éclat).

Disponível em : <http://www.critical-art.net/books/digital/tact8.pdf>

Índice de figuras

8 - Diego Velazquez, *Las Meninas*, 1656

Óleo sobre tela

318 x 276 cm

retirada de: www.museodelprado.es, acrescentado o esquema

16 - Gerhard Richter, *Zwei Grau*, 1966

Óleo sobre tela

200 x 130 cm.

retirada do catálogo: *Gerhard Richter 100 Pictures*, editado por Hans Obrist, Cantz, 1996

Gerhard Richter, *Lesende*, 1994

Óleo sobre tela

72 x 102 cm.

retirada do catálogo: *Gerhard Richter 100 Pictures*, editado por Hans Obrist, Cantz, 1996

Gerhard Richter, *Abstr. B., Mohn*, 1995

Óleo sobre tela

140 x 200 cm.

retirada do catálogo: *Gerhard Richter 100 Pictures*, editado por Hans Obrist, Cantz, 1996

20 - Richard Prince, *Sem título*, 2001

Fotografia Ektacolor

254 x 168 cm

retirada do catálogo: *Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, editado por SMB-DuMont, 2004

Robert Longo, *James*, da série “*Men in the cities*”, 2002

Litografia

177,8x 101,6 cm

retirada de: www.djtfineart.com

23 - Ross Bleckner, *Circle of us*, 1987

Óleo sobre tela

274 x 183 cm

Retirado do livro: *In the Power of Painting*, edição Scalo, Berlin - New York, 2000

28 - Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 1959

Acrílico sobre tela

49 x 98 cm

retirada de: www.guggenheimcollection.org

28 - Maurizio Cattelan, Sem título, 1986
Acrílico sobre tela
101, 5 x 75 cm.
Foto – Peggy Lebouf
(retirada da revista: *Parkett*, Nº 59 – 2000)

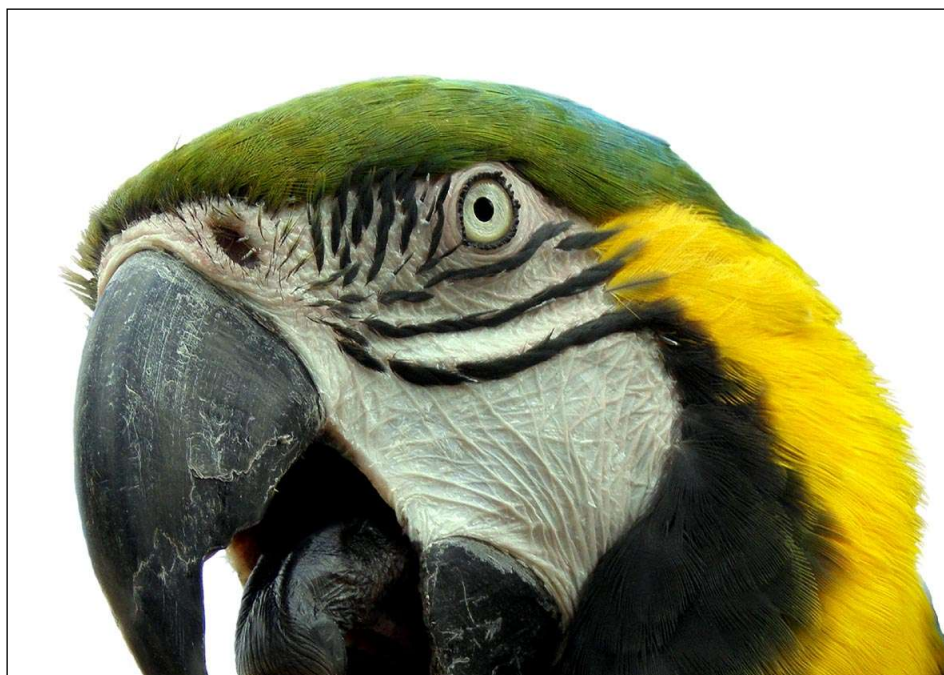
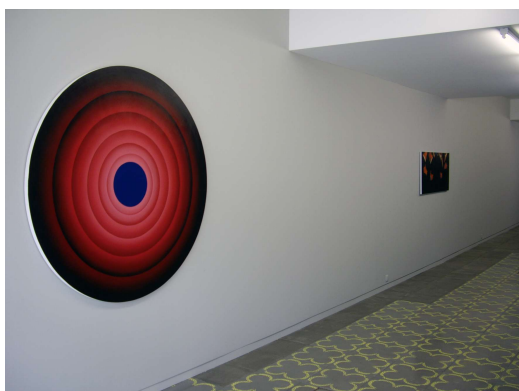


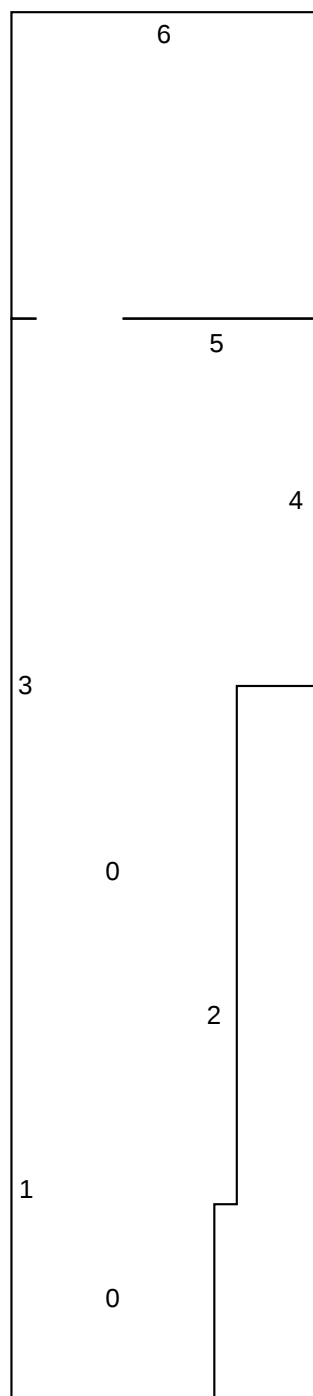
Imagem do Flyer da exposição - Louro (galeria Fernando Santos - Porto)



Vistas da exposição final



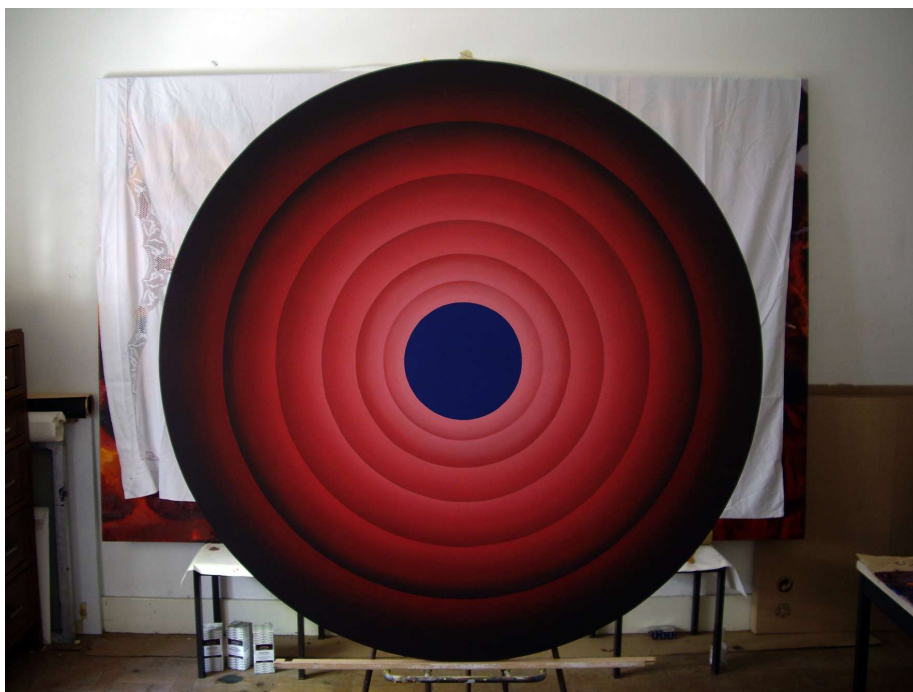




Planta do espaço da galeria



0
Título – Quatro cantos
Técnica – variável
Dimensão – variável
Ano – 2008



1
Título – Sem título (that's all folks)
Técnica – Óleo sobre tela
Dimensão – 150 cm (diâmetro)
Ano – 2008



2
Título – In god we trust
Técnica – Acrílico sobre tela
Dimensão – 54x120 cm
Ano – 2008



3

Título – União

Técnica – Óleo sobre tela

Dimensão – 60x130 cm

Ano – 2008



4

Título – Sem título

Técnica – Óleo sobre tela

Dimensão – 130x160 cm

Ano – 2008



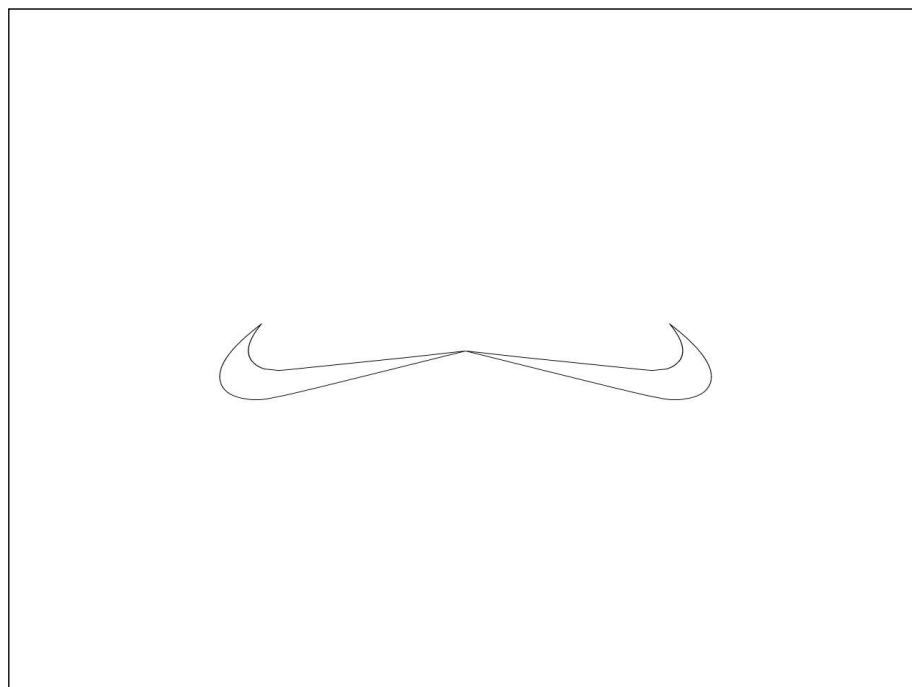
5

Título – Nº 0

Técnica – Óleo sobre tela

Dimensão – 172,7x264,2 cm

Ano – 2008



6

Título – O decorrer de outras coisas

Técnica – preto e branco, som, dvd pal

Duração – 3'35''

Ano – 2008