



Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha

**IPL**  
escola superior  
de artes e design  
instituto politécnico  
de leiria

## **O objecto em fuga**

Júlio Manuel Ferreira da Silva



Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha

**IPL**  
escola superior  
de artes e design  
instituto politécnico  
de leiria

## **O objecto em fuga**

Júlio Manuel Ferreira da Silva

Mestrado em Artes Plásticas – Caldas da Rainha 2013

Orientação: Pintora Marta Soares

**Palavras-chave: Enigma, interpretação, processo, factura, respigar**

## **Resumo**

A práxis de *atelier* é analisada neste trabalho escrito com o intuito de visionar causas para a ambiguidade da obra de arte. Paralelamente, reflecte-se sobre a capacidade intrínseca do objecto artístico, como móbil para jogos de significação fugidios e polissémicos. É estudada a própria subjectividade do acto de ver, com a respectiva recriação da obra pelo espectador. O título da tese *Objecto em Fuga* é uma alusão a esse poder evasivo do objecto perante o jogo da interpretação.

## **Abstract**

The practice of the studio is analyzed in this paper in order to see what causes ambiguity in artwork. At the same time it reflects the intrinsic ability of the artistic object, which is accepted as the cause for the meanings of the elusive and polysemantic games. The subjectivity of the act of seeing is studied, allowing the work to be recreated by the viewer. The title of the thesis *Objecto em Fuga / Subject Runaway* is a suggestion to the subtle power that the object has, as it is being interpreted.

## **Agradecimentos**

Ao pintor Alírio Seabra, à minha orientadora, a todos os meus professores, à minha família e a todos os amigos que deixaram marcas.

Para a Gabriela.

## Índice

<b>Prólogo</b> -----	p.7
<b>1. Introdução</b> -----	p. 8
<b>2. Metodologias do percurso plástico</b> -----	p.10
2.1. Premissas: uma introdução-----	p.10
2.1.1. Os materiais-----	p.10
2.1.2. Trabalhar intuitivamente-----	p.11
2.2. Processos-----	p. 13
<b>3. O objecto em fuga I</b> -----	p.15
3.1. Olhar refractivo: Tàpies, Franz West e Thomas Hirschhorn-----	p.15
3.1.1. Tàpies-----	p.15
3.1.2. Franz West-----	p.18
3.1.3. Thomas Hirschhorn-----	p.22
3.2. Ecos: escutar a visão-----	p.25
<b>4. O objecto em fuga II</b> -----	p.35
4.1. Sede-----	p.35
4.2. Pintura suspensa-----	p.38
4.3. Auto-retrato esperando o sucesso-----	p.40
4.4. ¼ Perfeito-----	p.42
<b>5. Conclusão</b> -----	p.44
<b>6. Bibliografia</b> -----	p.46
<b>7. Índice de imagens</b> -----	p.48

## Prólogo

Este trabalho é a componente escrita da tese do Mestrado em Artes Plásticas, que de acordo com o que foi estabelecido pela Comissão Científica do Mestrado de Artes Plásticas, deve ser estruturada como um ensaio. De modo a esclarecer o sentido da proposta, decidi usar o dicionário para melhor perceber o significado do termo “ensaio”. Conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, um dos significados de *ensaio* (e que julgo ser o mais adequado para este trabalho) é: *prosa livre que versa sobre tema específico, sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas que as de um tratado formal, feito em profundidade*<sup>1</sup>. É dentro dessa possibilidade de escrever em “prosa livre” que julgo ser possível fazer a componente escrita de uma tese em Artes Plásticas.

A principal razão para este entendimento, parte da especificidade da construção de um objecto artístico, cujas complexidades próprias são a substância principal do autor. É na obra que se encontra materializada a reflexão do autor sobre a mesma. Por este facto, o documento escrito de uma tese prática em Artes Plásticas é subordinado relativamente ao objecto artístico.

A escrita do artista plástico sobre o seu trabalho pode estar inclusive condicionada pelo próprio jogo que executa, tornando-se o silêncio, a desorientação e o desvio, uma necessidade inerente à sua criação artística. O que circunscreve este trabalho de escrita ao campo próprio da arte e do fazer artístico, sem submissão à objectividade científica, exigida em provas similares de outras áreas académicas. Pretende-se salvaguardar a importância da reflexão escrita do artista plástico, evidenciando a natureza distinta dessa reflexão, simultaneamente reivindicar para a construção da própria obra plástica, o local onde esta pode, eventualmente, assumir a sua legitimidade académica.

---

<sup>1</sup> HOUAISS, Antônio, e VILLAR, Mauro de Salles – *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003. p. 1501.

## 1. Introdução

Quando surgiu o título da tese *Objecto em fuga* havia nele uma referência directa às condições de apresentação do trabalho. Pretendia colocá-lo num espaço público, ocupando-o clandestinamente, lugar onde o objecto estivesse descontextualizado e sem qualquer referência ao autor. Seria o objecto uma *coisa* a descobrir por quem passasse, cujo futuro estava entregue aos circunstancialismos próprios. O título da tese estava adstrito à pretensão de um encontro casual entre o objecto e o espectador. Um objecto a ser olhado apenas por si, sem relação com autor, e logo, sem qualquer elemento valorativo que não fosse intrínseco ao próprio objecto. Mas essa separação desejada entre o autor e a obra inviabilizou-se com o contexto académico para o qual estava a ser produzido, obrigando a uma reformulação do sentido do título. Pensei então, que a *fuga* poderia ser transferida para dentro do próprio objecto: fuga ao plano inicial com que havia surgido; fuga à própria concepção e reflexão do autor. O “objecto em fuga” começou então a ser pensado como a resistência intrínseca do objecto à tentativa de lhe encontrar um sentido fixo, inclusive pelo próprio autor.

Mas como pode o objecto *fugir* até ao próprio autor? Este é o mote com que partirei para este trabalho, procurando encontrar quer no trabalho plástico desenvolvido, quer em outros autores, referências ou manifestações sobre esta questão que com ela possam ser relacionados.

Iniciarei com um primeiro capítulo sobre as premissas existentes no meu trabalho plástico, no qual serão expostos os critérios e motivações para a selecção dos materiais; de seguida definirei o método intuitivo utilizado, caracterizando o entendimento pessoal que tenho sobre o que é a intuição e descreverei também o processo de trabalho usado.

Segue-se o capítulo *Objecto em fuga I* no qual irei apresentar três artistas plásticos cujo trabalho contém afinidades com o meu. Para a selecção destes artistas foram estabelecidas algumas condições, que julgo serem essenciais para que a obra desses artistas possa ser mencionada como influente. Esses critérios foram:

1º A contiguidade do trabalho do artista citado com a série de trabalho desenvolvido no Mestrado. Este ponto parece uma condição óbvia, mas penso ser necessário apresentá-lo porque foram excluídos, por estas razões, outros artistas que embora importantes para a minha formação, a sua influência não se manifesta declaradamente no presente trabalho.

2º Ter visto pelo menos uma grande exposição do artista, porque penso ser impossível a fruição da obra de arte sem ser na sua presença. Há ainda neste ponto

que referir a importância de o tempo de visualização da exposição ter sido o suficiente, para que a recepção possa ser *justa* com o trabalho do artista. Tento ter sempre presente os *tempos* que o artista necessitou para construir a peça observada: os anos de formação; a idade do artista aquando a realização da obra; o tempo que foi necessário para pensar e executar a peça. Logo, os artistas citados são aqueles cujas exposições foram vistas várias vezes, possibilitando assim testar, perante a obra, as inquietações resultantes do primeiro impacto.

3º Ter a consciência que ao escrever sobre os artistas citados, estarei a discorrer sobre o que da sua obra suscitou o meu interesse. Sabendo portanto, que não estarei a seguir escrupulosamente a visão do artista ou a visão de teóricos sobre a obra. Parto sobretudo da minha experiência estética perante essas obras e do que de assinalável há nela para o trabalho desenvolvido neste mestrado. E faço-o porque não só é intelectualmente mais honesto, como também mais esclarecedor do que desses artistas poderá estar absorvido no meu trabalho.

No subcapítulo *Ecos* faço menção à frequente resistência dos artistas a interpretarem a sua obra, procurando avançar com algumas das possíveis razões que poderão estar na origem dessa recusa. Ainda reflectindo sobre a complexidade de interpretação do objecto artístico, incido a atenção sobre a dificuldade do próprio acto de ver e a importância do observador se confrontar com o objecto, experienciando-o.

Apresentarei seguidamente, quatro trabalhos realizados ao longo dos últimos dois anos, descrevendo todas as etapas do seu desenvolvimento.

## **2. Metodologias do percurso plástico**

### **2.1. Premissas: uma introdução**

Este capítulo pretende expor os princípios operativos comuns, no momento inicial da generalidade dos trabalhos concretizados. Serão referidos quais os materiais escolhidos para trabalhar e as razões da sua selecção. Será também referida a importância da intuição para a produção do trabalho plástico e de que modo ela é compreendida no meu trabalho artístico. Por último será descrito o processo de trabalho, colocando especial enfoque na atitude (intenção) processual, sem contudo ignorar a explicitação do fazer comportamental (acção).

#### **2.1.1. Os materiais**

A selecção de materiais assume bastante importância no meu trabalho, não só pelo lado visual que os objectos adquirem, mas também pelo que de implícito está na escolha desses materiais. São usados materiais maioritariamente gratuitos, muitos deles recolhidos no lixo. Faço um trabalho de relector, de respigador urbano, que escolhe os materiais disponíveis no local onde habita. Tenho como critérios para a selecção apenas o interesse suscitado pelo material e a possibilidade de transportá-lo para o *atelier*. A opção pela respiga não decorre de qualquer pretensão em apropriar-se o valor simbólico inerente aos materiais pobres, mas sim de poder usá-los como matérias com potencial plástico de fácil acesso. Libertando-se de condicionamentos derivados de circunstancialismos económicos. Tenho sempre contudo, uma atenção particular em adequar ao objecto a construir, os materiais disponíveis, que melhor cumpram a função. Não excluo, no entanto, materiais com outras proveniências, inclusive os tradicionalmente ditos materiais nobres. O trabalho e a circunstância determinam essas escolhas. Não há profundas razões ideológicas, nem moralismos para escolher os materiais, mas razões pragmáticas. Tenho contudo, a consciência que os mesmos poderão estar presentes em interpretação alheia, mas os meus critérios de escolha do material resumem-se a acessibilidade, disponibilidade e utilidade.

Há inclusive a questão, que embora aqui não seja a raiz do trabalho, de pensar o que são materiais pobres e quais os materiais que poderão ser actualmente considerados materiais nobres. O pintor Álvaro Lapa, em entrevista concedida em 1995, diz não usar *materiais pobres mas sim de pobre*, e afirma ainda, que do ponto de vista de

utilização corrente (nas artes plásticas) *não há materiais mais pobres que os classificados historicamente como nobres.*<sup>i</sup>

[...] *Museu de Évora: Fala-se também a propósito de alguma da sua pintura da «cruza expressiva de materiais pobres».*

*Álvaro Lapa: Eu corrigi. Disse que os materiais não eram pobres, eram de pobre, porque não há materiais pobres. Por exemplo não há materiais mais pobres do que a tela e o óleo que são paupérrimos na utilização corrente. Até porque estão fora de época<sup>2</sup>.*

Ainda nessa entrevista, o artista respondendo à pergunta se ao falar em materiais pobres estaria a pretender referir a sua qualidade perecível, de menor consistência, responde que quem sabe e se poderia interessar sobre a durabilidade dos materiais seriam os químicos, não estando nas suas preocupações tais considerações.

E, tal como para Álvaro Lapa, a razão principal para a minha escolha de materiais ditos pobres é uma mera questão circunstancial, não atribuindo importância à efemeridade do objecto, que possa resultar dessa escolha. A conservação dos objectos é também ela circunstancial, dependendo de inúmeras variáveis que, impossíveis de controlar totalmente, impedem vaticínios sobre a duração dos mesmos.

Ainda a propósito dos materiais, constato que não foi feita qualquer menção sobre quais são, de facto, os materiais respigados. Porém, essa é uma resposta difícil de dar, porque apesar de haver uma predominância no uso de alguns materiais, há na *respiga* uma possibilidade continuamente aberta; depende sempre do local onde trabalho e do que se encontra deitado fora nas cidades<sup>3</sup>. Contudo, irei apresentar em formato de lista, os que mais foram usados neste projecto. Assim, devo destacar o uso de: cartão, papel, madeira, panos, arame, corda, plásticos.

### **2.1.2. Trabalhar intuitivamente**

Ao definir o meu método de trabalho como intuitivo impõe-se como necessário balizar o que é a “intuição” neste contexto. Segundo o dicionário de Língua Portuguesa da Houaiss, um dos significados de “intuição” é *a faculdade de perceber, discernir ou pressentir coisas, independente de raciocínio ou de análise e ainda uma forma directa,*

---

<sup>2</sup> PINHARANDA, João [et al.] – *Álvaro Lapa. Textos*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006. p 99.

<sup>3</sup> Trabalho frequentemente em cidade, por essa razão, é mais comum os materiais usados serem aí recolhidos.

*clara e imediata, capaz de investigar objectos pertencentes ao âmbito intelectual, a uma dimensão metafísica ou à realidade concreta.*<sup>4</sup>

E é principalmente essa capacidade de discernir independente de raciocínio que distingo para o meu fazer “intuitivo”, que se traduz por não ter um programa ou um plano de acção aquando o início de um trabalho, apenas um gesto inaugural que poderá consistir apenas na selecção de um material. Com a opção por este modo de trabalhar, pretendo justapor o projecto à realização, transferindo para a construção da coisa uma autonomia relativamente a qualquer ideia anterior à construção. O trabalho final adquire assim um carácter de esboço, com essa finalidade em si mesmo. A intuição surge como uma forma de explorar, como havia dito, as ocorrências não projectadas, com o intuito de não dominar o objecto *a priori*, mas tentar percebê-lo depois de feito.

O artista André Lhote atribuía à “intuição” o papel de abertura ao pensamento, defendia que se deveria trabalhar com a intuição e depois tentar compreender *a posteriori* o que o instinto havia revelado:

*As teorias são as muletas do artista no caminho misterioso que o instinto lhe abre. Elas constituem, não uma antecipação, mas um esforço a posteriori para justificar uma obra que anteriormente não tinha sido compreendida. [...] A salvação será daqueles que, através de meditações cristalizadas em «Teorias», conseguirem libertar a inteligência submersa pelo instinto e também daqueles que, renunciando a todos os apriorismos, saibam colorir a água pura da intuição com o vinho da sensibilidade reencontrada.*<sup>5</sup>

André Lhote sugere que o instinto contém, mas esconde, a sua inteligência e que esta se encontra materializada no objecto, devendo a teoria fazer emergir essa inteligência, libertando-a. Todavia, uma outra questão se ergue: em que consistirá essa teoria *libertada*? A palavra *teoria* na filosofia grega, significava o *conhecimento de carácter estritamente especulativo, desinteressado e abstracto, voltado para a contemplação da realidade, em oposição à e a qualquer saber técnico ou aplicado.*<sup>6</sup>

Portanto, pode-se pensar a teoria como sendo uma acção contemplativa do artista, que ocorre após a conclusão da obra e da qual tenta extrair conhecimento

---

<sup>4</sup> HOUAISS, Antônio, e VILLAR, Mauro de Salles – *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003. p. 2127.

<sup>5</sup> HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Edição «Livros do Brasil». p. 9-10.

<sup>6</sup> HOUAISS, Antônio, e VILLAR, Mauro de Salles – *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003. p. 3492.

especulativo e abstracto, o qual se poderá manifestar no desenvolvimento das obras subsequentes. Parece então ser possível pensar a teoria como algo que o artista descobre e expressa na obra.

Convém salientar que a *intuição*, para mim, é o resultado de uma construção que tem tanto de visível quanto de invisível. Ela é consequência de reflexões/experiências (plásticas e estéticas) anteriores, que depois emergem durante o fazer, *independentes de raciocínio*. Tais emergências intuitivas são portanto, consequência de laborações passadas, porventura em estado subliminar, accionadas durante a construção da coisa. Por isso, é necessário pensar a intuição como algo que está em constante evolução. Não é uma intuição *naïf* ou de inspiração divina, mas sim resultado de construções sensíveis e racionais; construções que no momento do fazer artístico surgem sem ser necessário pensamento profundo e reflexivo, como *a priori* do mesmo.

### **2.3. Processos**

O meu processo de trabalho tem início com a recolha de materiais e o seu transporte para o local de trabalho. Depois tudo se cumpre entre a vontade de fazer alguma coisa, embora não sabendo precisamente em que consistirá essa coisa, e o olhar em redor para escolher o material por onde começar a construção. Não posso dizer que saiba sequer como a vou fazer, penso que esse é idealmente o desafio que me coloco para trabalhar. Saber que apesar da formação técnica, académica, da experiência que poderei ter, a mesma não será fundamental, pois poderá manifestar-se meramente através de resquícios, aparecer como emergência, mas nunca de forma planeada. Interessa-me habitar a ideia de fazer algo que seja independente de todos os academismos, inclusive os próprios, mesmo sabendo que os vícios do fazer acabam sempre por se manifestar. Quero partir do desconforto originário na ausência de controlo técnico, privilegiando a procura de soluções para resolver os problemas emergentes no desenvolvimento do trabalho. Procuro estar atento a acontecimentos ocasionais, que funcionam como um manual invisível que revela o objecto, como se em parte ele se autoconstruísse, ditasse as suas leis.

Para me organizar nessa descoberta do objecto, uso um diário de campo durante a construção, no qual aponto tudo, desde uma ideia que porventura pense ser importante, como também o maior disparate, aparentemente desconexo com o trabalho. Faço desenhos de ideias para etapas seguintes do objecto, que depois não sigo rigorosamente, faço igualmente desenhos para ir pensando o trabalho fora do *atelier*. Registo frases escutadas sobre o trabalho, no fundo, toda a informação própria

ou alheia sobre o objecto que poderá ser eventualmente útil. Contudo, o seu uso posterior nem sempre é de utilização directa, a intensidade com que eles se impõem no acto de fazer é que dita a sua pertinência e utilização.

Há trabalhos que têm ritmos de construção rápidos, em que o passo seguinte ocorre em catadupa, o seu desenvolvimento é fácil, quase prazeroso. Outros porém, são lentos, requerem que os abandone um tempo e comece a construção de um outro similar, como se estivesse a criar uma família de objectos que em conjunto evidenciasse os traços comuns e revelasse a sua identidade. Por vezes, sento-me à frente deles, coloco-me perguntas sobre o que tenho pela frente, que relação há no confronto com esse objecto? Quando nada acontece, encosto o trabalho, espero por ele, talvez passado algum tempo volte a surgir alguma coisa que o active, que o faça funcionar. Alguns são definitivamente encostados, não há nada a fazer com eles, não resultaram, o que não significa que não tenham sido úteis, por vezes algumas descobertas feitas nesses trabalhos são possibilitadoras de outros bem-sucedidos.

Mas como é o objecto que funciona? É de uma maneira indeterminada, não sei bem quais as qualidades que fazem do objecto um trabalho “concluído”. Por vezes é um título, que ao surgir acomoda-se ao objecto e possibilita que o dê por terminado. Há também alguns trabalhos cuja conclusão é por exaustão: quando não me ocorrem mais gestos e o enfraquecimento da vontade inicial força o afastamento do objecto. Prostração é talvez a palavra indicada para caracterizar esse momento provocado pelo objecto ou pelo seu fazer, perco o ânimo para o acabar e é dado por concluído, materialmente concluído.

Em diversos trabalhos, após terminada a execução física do trabalho é iniciada a procura de um título, que entendo como parte essencial do trabalho. Uma das características dos títulos que atribuo é a sua possibilidade de produzir subjectividade de sentido; procuro sempre títulos ambíguos, que deixem em aberto várias possibilidades de entendimento. Julgo haver neles uma ironia que se desfaz, que se vai perdendo como pura ironia à medida que se confronta o objecto. Talvez porque o fazer do objecto seja experimental, e o título analítico, crítico, testando a própria existência do objecto. A distinção entre experimentalismo e vanguardismo feita por Umberto Eco é algo que penso servir para definir o que penso dessa cisão entre o objecto e o título. Diz o autor que o experimentalismo *discute as possibilidades* e o vanguardismo *a própria ideia de arte e de museificabilidade*.<sup>7</sup> Portanto, a possibilidade de pensar a ironia como algo que se vai diluindo com a observação do objecto, poderá

---

<sup>7</sup> ECO, Umberto – *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989. p. 113.

ser resultante de o mesmo ser experimental e de só depois lhe ser colocado um título subversivo.

Há ainda alguns objectos que depois de concluídos, são reutilizados em posição diferente, em combinação com outros objectos, constituindo um novo trabalho ao qual é atribuído novo título. Faz parte dos meus processos de fazer, retirar objectos que apresentei em determinado contexto e voltar a utilizá-los em situação diferente, podendo essa reconversão consistir em rodar o objecto, alterando a posição em que havia sido construído e concluído. Procuo com isso outras possibilidades de relação com o mesmo objecto, fugindo às próprias concepções produzidas durante a construção.

### **3. Objecto em fuga I**

#### **3.1. Olhar refractivo: Tàpies, Franz West e Thomas Hirschhorn**

O título *olhar refractivo* pretende ilustrar o desvio que o meu olhar executa sobre a obra dos artistas citados; um olhar que de maneira enviesada estabelece proximidades entre ambos. Uma refacção que chega sem leis, com mudanças de direcção imprevisíveis, mas que ainda assim, permite encontrar no meu trabalho a luz refractada dos artistas mencionados.

Rememoro a imaterialidade da matéria em Tàpies; o papel activo do espectador que completa o objecto, de Franz West; e a impossibilidade do “todo” em Thomas Hirschhorn.

##### **3.1.1. Tàpies**

Antoni Tàpies é um artista que exerceu, desde que tive contacto com a sua obra no início dos anos 90, um grande fascínio sobre mim. Interessava-me não só o lado matérico da sua obra, mas principalmente a forma como essa matéria parece remeter para uma certa imaterialidade, como se estivesse perante um ícone religioso, cuja imagem se tivesse desvanecido mas conservasse ainda o seu rasto. Não sentia necessidade de tentar decifrar as suas obras, a pura contemplação fazia simultaneamente que esse recolhimento estabelecesse, de forma intuída, uma ligação com a existência humana. Prestava atenção à fragilidade e efemeridade de alguns dos materiais utilizados, que pela sua deterioração, faziam com que as suas obras assinalassem a própria passagem do tempo (fig.1). Esse contacto com a obra de Tàpies coincidiu temporalmente com a minha leitura de Matsu Bashô e Omar

Khayyam, autores nos quais há uma atenção ao real, ao olhar as estações, à efemeridade humana, o que potenciava essa fruição introspectiva. Havia na obra de Tàpies algo desse real, que aparecia com um aspecto poético, mas uma poesia feita com matérias que por si não despertariam a curiosidade do olhar. Era através do gesto do artista que, incorporando-as na sua obra, lhes insuflava essa aura.



Fig. 1 Tàpies. *Palha e madeira*, 150 x 116 cm, 1969.

A inclusão que Tàpies faz de objectos reais nos seus trabalhos cria uma dimensão ambígua, onde o objecto do quotidiano adquire propriedades novas, cujas significações são fugidias, deixando o espectador em suspenso. O artista através da sua acção alquímica dá a presença ao objecto, separando-o da indiferença a que estava anteriormente confinado. O objecto real só se torna real após ser deslocado para fora dessa realidade através da arte (fig.2). Um jogo no qual o objecto do quotidiano ao se deslocar da sua existência anterior reclama através da arte, não só a sua presença anterior mas também alguma transcendência, pelo poder do artista em depositar-lhe uma dimensão simbólica.



Fig. 2 Tàpies. *Armário*, 231 x 201 x 156 cm, 1973.

*[...] Toda a pintura significa algo. Este “significar algo”, no entanto, não pode ser entendido como quando se dá a definição de um vocábulo científico ou se explica o significado de um sinal de trânsito. Não se pode dizer por palavras tudo o que uma pintura “significa”. “Significar” deve ser aqui entendido de modo amplo, como*

*capacidade de suscitar respostas, emoções, ideias, que vão para além do objecto “pintura” e o relacionam com sentimentos e conhecimentos de tipo geral.*<sup>8</sup>

O papel do espectador é especial, é ele alguém que participa da significação do objecto. Não sendo esse jogo significativo um incitamento à decifração, mas um apelo para que seja estabelecida uma relação com o objecto, que poderá surgir da sua experiência exclusivamente pessoal.

*É da própria linguagem que o espectador deverá ser capaz de tirar consequências. Seguramente inconscientes, porque eu tento provocar na sua mente uma série de reacções, que não é necessário que analise intelectualmente, que deverá sentir no interior do seu ser.*<sup>9</sup>

Esse papel activo do espectador é partilhado também pelo próprio autor, que é somente o primeiro espectador da obra. É nesse papel que o autor se encontra quando está a realizar a obra, procurando essa espiritualização da matéria, que aparece de forma imprevisível. O artista ao dar forma é igualmente surpreendido por aquilo que executa, é da sua atenção que desponta o súbito “aparecer” da obra. Obra essa que contribui simultaneamente para a transformação do artista. O artista não só faz o objecto como é transformado por ele.

*[...] Eu sou o primeiro espectador dessas imagens. Eu procuro, quando termino ou quando vou começar, distanciar-me e receber a emoção que me propus como primeiro espectador que sou.*<sup>10</sup>

Uma das obras de Tàpies que maior impacto me causou foi a sua instalação *Rinzen*, (fig.3 e 4) presente no museu MACBA<sup>11</sup>. Uma peça concebida para o pavilhão de Espanha na Bienal de Veneza em 1993 e exposta na totalidade em 1998, no referido museu. Foi neste último espaço que a vi, e despertou-me a atenção a sua distribuição pelos três pisos do museu, fazendo com que não houvesse de imediato uma visualização total, mas a mesma se fosse revelando à medida que subia os patamares. Uma enorme cama de hospital fixada na parede, camas de madeiras sobrepostas, com cobertores, travesseiros, tudo isto num equilíbrio aparentemente precário, onde o peso dos elementos se faz sentir. No último piso temos acesso a um terraço, onde se encontram cadeiras metálicas e uma parede com a palavra *Rinzen*, que é uma palavra de origem japonesa cuja tradução significa “despertar súbito”.

---

<sup>8</sup> BORJA-VILLEL, Manuel [et al.] – *Antoni Tàpies: uma antológica 1959-1995*. Lisboa: CCB, 1996. p.111.

<sup>9</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de [et al.] – *Tàpies*. Porto: Galeria Fernando Santos, 2002. p.25.

<sup>10</sup> Ibidem p.30.

<sup>11</sup> Museu de Arte Contemporânea de Barcelona

Apelando a um despertar da consciência do espectador, que através da contemplação chegue a um estado reflexivo. Apesar de não ser determinante para a minha experiência com a obra (o acesso a esta informação foi posterior), esta instalação foi apresentada aquando do conflito bélico na Bósnia, havendo quem a relacionasse com a guerra. A instalação foi também relacionada com um episódio da infância de Tàpies, o qual terá visto um espectáculo de feira, que consistia em fazer cair uma mulher na cama, sempre que acertassem no alvo com uma espingarda de pressão. Estas diferentes interpretações da instalação, que vão desde a ligação a conflitos internacionais a narrativas de carácter biográfico, mais do que se anularem, colocam em relevância o poder evocativo que a instalação suscita. Não há uma narrativa convergente, mas uma sobreposição de narrativas, que se podem multiplicar indeterminadamente, com o olhar ulterior dos observadores participantes.



Fig. 3 e 4. Tàpies. *Rinzem*, 1992-1993.

### 3.1.2. Franz West

O contacto com a obra de Franz West ocorreu através de uma exposição na Fundação de Serralves, no ano de 1997. Por essa altura estava a cumprir a licenciatura em Pintura, na Faculdade de Belas Artes do Porto e a exposição de West provocou uma cisão no meu trabalho. Pensar o lugar do espectador e a sua participação activa, passaram a ser assuntos incontornáveis no meu trabalho, permanecendo presentes na proposta que desenvolvi no contexto deste Mestrado em artes Plásticas.



Fig. 5 Franz West. *PaBstücke*, 1998.

Da exposição em causa destaco o meu particular interesse pelas peças *PaBstücke* (fig.5), pelo facto de incorporarem o espectador como parte fundamental da obra. O espectador é parte activa da peça, o seu lugar de participante é reservado pelo artista, convidando-o a experienciar o objecto, tocando-lhe, adaptando-o ao seu corpo. Cumpria-se deste modo, uma ultrapassagem da barreira física na relação com o objecto artístico, como se, de uma dessacralização da obra de arte se tratasse.



Fig. 6 Franz West. *Pass-stücke*, 1997.

*[...] as Pass-stücke ou Peças Adaptáveis, o primeiro grupo amadurecido de trabalhos de West, não se limitam a convidar à interacção, exigem-na. “Sem esta recepção activa”, como o artista tem repetidamente afirmado, “a obra permaneceria de algum modo incompleta, incumprida. Sem este gesto de amor, cuja teatralidade, ousadia ou elegância cada um articula de acordo com a sua própria vontade, a obra permaneceria como o equivalente de um vazio, de uma falta. Por isso, avancem e agarrem-na”.*<sup>12</sup>

Esse acto comportamental com o objecto artístico fazia com que o espectador enquanto manipulava os objectos, complementando-os, fosse também ele parte da

<sup>12</sup> FERNANDES, João [et al.] – *Franz West*. Porto: Fundação de Serralves, 1997. p.19

obra, como actor durante a sua performance. Essa parte humana da obra, era então, observada pelos outros espectadores como uma totalidade em cena, que pese embora a teatralidade, mais não era que uma experiência real, de uma certa aproximação da arte com a vida. Na qual o espectador se multiplica em variados papéis: observador participante, observador não-participante, actor, criador.

O comissário da exposição, Vicente Todolí, referia o facto da obra de Franz West despertar um *sentido de Comunidade*, e que pela completude das peças somente se cumprir através da manipulação do espectador, este passa a ser também produtor, adquirindo a dupla função de ver e fazer.

*A obra de Franz West suscita um particular sentido de Comunidade. Quando se visita uma sua exposição, participa-se dela, o espectador interage com as peças, estas só se constituem enquanto obra de arte na medida em que são por ele intervencionadas. Concretiza-se deste modo uma cumplicidade entre o ver e o fazer, entre o ser e o estar, entre o objecto e o corpo que o revela e manifesta. Espectador e obra de arte convergem numa relação fenomenológica que os situa nos princípios de uma comunidade definível pela movimentação livre dentro de um espaço localizado pelos objectos que o constituem.*<sup>13</sup>

Para João Fernandes<sup>14</sup>, as *PaBstücke*, manifestam uma crítica da *condição do objecto escultórico*, que conservado a sua matriz objectual é simultaneamente uma paródia do objecto. Um gesto do artista que por paradoxal que pareça, numa única acção é capaz de negar e afirmar o objecto. Com a participação activa do espectador desconstrói a relação secular que o espectador tinha com as obras de arte, permitindo-lhe tocar nas peças - o que é em si uma separação da iconolatria - mas reafirma também a importância do objecto, ao torna-lo algo de íntimo do espectador participante. O espectador ao assumir um lugar de protagonista distancia-se da relação clássica de observador passivo do espectáculo proporcionado pelo artista e aproxima-se intimamente do objecto.

*[...] a série dos PaBstücke, estes revelam uma crítica evidente da condição do objecto escultórico, se bem que esta crítica se dissocie manifestamente da sua desmaterialização, cultivada anteriormente pelas linguagens conceptuais. Assumidamente objectuais, eles são no entanto paródicos desta sua objectualidade, na medida em que, apesar de um “fazer” evidenciado nas suas matéria e forma de tradição aparentemente expressionista, eles só se realizam quando usados pelo*

---

<sup>13</sup> Idem, p 13.

<sup>14</sup> Organização da exposição de Franz West na Fundação de Serralves.

*espectador que os remova dos seus pedestais, para lhes procurar adaptabilidades ergonómicas, funcionalidades livres que reconstituam uma relação entre corpo, a escultura e o espaço, propondo a performance do espectador como alternativa à performance-espectáculo do artista.*<sup>15</sup>

Segundo João Fernandes, Franz West é *um produtor de situações*, que tem no real o seu suporte, ainda que esse real esteja descontextualizado das vivências quotidianas das pessoas. A utilização de objectos de uso doméstico, como *exercício do ready-made* expressa essa vontade de aproximação ao quotidiano. Contudo, esses objectos estão transformados, o espectador identifica o objecto do dia-a-dia, mas é convidado a submeter-se à sua nova lógica de funcionamento.

*Sendo o autor, na obra de Franz West, um produtor de situações, estas relevam de uma realidade prática e quase quotidiana da qual a obra do artista jamais se afasta. O real representa por si a possibilidade do encontro com situações nunca artificializadas, se bem que por vezes descontextualizadas das suas rotinas mais comuns. [...] A exigência do real leva-o ao exercício do “ready-made”, intervencionando objectos de mobiliário como cadeira, mesas, camas, sofás, etc., os quais são reapresentados através da valorização de tudo o que lhes confira a condição de instâncias enunciativas de situações e vivências do quotidiano.*<sup>16</sup>

A participação do espectador, ao activar as peças com a sua manipulação, não só as completa como também as vai destruindo, pois contribui para o desgaste das mesmas. As obras vão envelhecendo, necessitando de cuidados, de sucessivos restauros. A plenitude atingida com a utilização do espectador é também aceleradora do seu desastre. Segundo Lynne Cooke a própria activação das peças através do toque, é assim constituída de sensações díspares, entre a sensação de transgressão de tocar na obra de arte e a sensação de contaminação provocada por ela.

*[...] A sua manipulação acaba muitas vezes por corromper ou por desgastar as suas superfícies, do mesmo modo que esta repetida interacção acaba por exigir reparações e restauros. Daí que longe de se apresentarem como intactas ou elegantes, elas apresentem um convite ao envolvimento físico que acaba por se revelar uma faca de dois gumes. Se é verdade que existe quase sempre uma sensação de transgressão associada à manipulação de qualquer obra de arte, também é verdade que no caso*

---

<sup>15</sup> FERNANDES, João [et al.] – *Franz West*. Porto: Fundação de Serralves, 1997. p.13.

<sup>16</sup> *Idem*, p.14.

das obras de West esta manipulação surge indelevelmente marcada por um sentimento de contaminação ou de violação dada a impureza das suas formas e a deselegância das suas superfícies.<sup>17</sup>

É também sobre essa sensação de contaminação que a vivência comunitária das peças de Franz West se constitui. O espectador aproxima-se do objecto artístico, mas essa experiência real (contacto com o objecto) contamina-o, quer metaforicamente como também da sensação imanada da superfície impura, suja.

*[...] E uma vez que o toque é sempre e inevitavelmente um acto de reciprocidade – não é possível tocar sem ser tocado – este tipo de envolvimento arrasta consigo a contaminação, literalmente definida como infecção por contacto. A singularidade e a natureza distinta, a integridade, do observador autónomo é conseqüentemente sacrificada em benefício de uma interacção que distorce, que marca, reconfigura, invade...e socializa, ou melhor, que revela a base social fundamental de qualquer encontro com a arte deste austríaco.*<sup>18</sup>

As *PaBstücke* são, na sua simplicidade formal, parte de um jogo complexo que possibilita várias *camadas* na experiência estética; o espectador completa as peças estando implícito nesse movimento a indeterminação dessas mesmas obras, em estado de contínua transfiguração. Assim como, através da experiência participativa, o espectador é transformado em performer e os demais observadores em *voyeurs*. Assume, ao mesmo tempo, o papel de destruidor da obra; que com as suas marcas, sujidade, permitem alusões à contaminação..., etc. Entre outras possibilidades imaginativas suscitadas pela obra (na sua totalidade, composta com o espectador e a peça). Uma sucessão de narrativas dentro de narrativas, como se de um *mise en abyme*<sup>19</sup> interpretativo se tratasse.

### 3.1.3. Thomas Hirschhorn

A opção por integrar este artista como referência parece ser facilmente justificável, quase evidente, sobretudo pela escolha e uso dos materiais, contudo, foi dos artistas citados o que maior resistência me causou. Essa dificuldade deveu-se principalmente ao facto de Thomas Hirschhorn ser, para mim, aparentemente demasiado explícito no

---

<sup>17</sup> Idem, p. 20

<sup>18</sup> Idem, pp.22-23.

<sup>19</sup> Termo francês que significa cair no abismo, referente a narrativas que contém narrativas, narrativas em cadeia.

uso das temáticas de cariz político. Há, penso eu, no meu trabalho uma forma indirecta de abordar as temáticas, o que automaticamente nos distancia. Porém, recordando a experiência que tive na exposição *Anschool I*<sup>20</sup>, verifiquei que alguns aspectos se constituíam como importantes para o meu trabalho. A ideia de percurso do espectador, a impossibilidade deste chegar ao *todo* da exposição, a sensação de excedência de informação, o ruído comunicacional. A excedência que está não só no excesso do objecto, como também na sensação do espectador perante a instalação, de que algo terá de “ficar para trás”, que “algo não será visto”. Uma decisão do espectador que ao tomá-la, está simultaneamente a resignar-se com os seus limites de fruição. É limite cuja origem pode advir quer da distanciação estética, mas também de limitação física, resultante do cansaço provocado pelo objecto excessivo. Resulta dessa decisão de *não ver*, a certeza de que “algo se está a abandonar” e que esse algo poderia eventualmente ser importante, que poderia ser o elo de ligação que resolveria o hipotético *enigma*.

A instalação *Anschool II* é, como disse João Fernandes, uma exposição que tanto se poderia ver em meia hora como em três meses.<sup>21</sup>

*[...] João Fernandes, salientando que a arte de Hirschhorn tanto pode ser vista em meia hora ou em três meses devido ao "excesso" de informação que apresenta.*

Admitir essa remota possibilidade de o espectador *ver em três meses*, de tentar ver tudo, que *ver* seria esse? Talvez mais do que a tentativa de ver, seria uma expressão de um olhar patológico, de um *olhar bulímico*. Um olhar que se afundaria no próprio acto de ver, um olhar que se autodestrói pela incapacidade de aceitar a perda.

*[...] imagens quotidianas, que no espaço da instalação só um olho bulímico pode pretender ver e compreender na sua totalidade[...]*<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Exposição que decorreu no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2005/06.

<sup>21</sup> Entrevista ao jornal Público em 3/11/2005. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/thomas-hirschhorn-transforma-museu-de-serralves- numa-escola-1237708> (consultado a 13 de Julho de 2013).

<sup>22</sup> POEIRAS, Fernando, “O ganso e o monstro” in PROJECTO PANACEIA – *Paisagens com Retrato e Natureza Morta*: Albuquerque Mendes. Óbidos. [s.n], 2013. p.9.



Fig. 7; 8 e 9. Fotografias da exposição *Anschool II*.

Referi inicialmente que a razão, quase evidente, para a referência de Thomas Hirschhorn, era a comum escolha dos materiais, pela pregnância com que estes se afirmam. E, de facto, há não só nos materiais, como também nas razões para os utilizar uma proximidade fortíssima com Hirschhorn. O artista plástico disse em entrevista que a razão para o uso desses materiais se prendia com factores políticos e pragmáticos, que eram principalmente materiais que estavam em seu redor, disponíveis.

*A questão da escolha do material é política, mas também é pragmática. Joseph Beuys disse: "Eu trabalho com o que tenho, com o que encontro ao meu redor." No meu caso, eu não tenho gordura ou feltro, eu não tenho vidro sandblasted em meu redor, nem estou cercado por ouro e mármore. [...] O que eu tenho ao meu redor é alguma fita de embalagem; há alguma folha de alumínio na cozinha e há caixas de papelão e painéis de madeira na rua. Isso faz sentido para mim: eu uso os materiais que estão à minha volta.*<sup>23</sup>

Esse factor de disponibilidade dos materiais faz que o trabalho não esteja dependente de circunstancialismos económicos, permite pelo seu fácil acesso estar sempre pronto a operar, assim como está também implícita a possibilidade de um nomadismo do artista.

Portanto, além dos materiais, o que de mais relevante há para o meu trabalho na obra de Hirschhorn é a forma como implica o público, a necessidade de o mesmo tomar

<sup>23</sup> Tradução do autor, original: *The issue of the choice of material is political but it's also pragmatic. Joseph Beuys said, 'I work with what I've got, what I find around me.' In my case, I don't have fat or felt, I don't have sandblasted glass around me; nor am I surrounded by gold and marble. [...] What I've got around me is some packing tape; there's some aluminum foil in the kitchen and there are cardboard boxes and wood panels downstairs on the street. That makes sense to me: I use the materials around me.* In BUCHLOH, Benjamin H. D.; GINGERAS, Alison M.; BASUALDO, Carlos – *Thomas Hirschhorn*. 1ª ed. London: Phaidon, 2004. p.15.

decisões, o constante exercício de orientação a que se é obrigado. Essa sensação desconfortável que o objecto provoca, que ao permitir visualizações de algum carácter lúdico, direi mesmo encantatório, são paralelamente exercícios violentos de confronto com o objecto. Onde o ver é acompanhado da sensação de perda, de um objecto parece evadir-se sempre que nos aproximámos.

### 3.2. Ecos: escutar a visão

Mas como pode o significado do objecto *fugir* inclusive ao próprio autor? Esta é a pergunta que coloquei ao iniciar este trabalho escrito, e é partindo dela que iniciarei a reflexão neste capítulo. Começarei por encontrar alguns momentos onde este problema é apresentado por alguns artistas e teóricos; será depois analisado o pensamento de Didi-Huberman (sobre as pretensões tautológicas dos artistas minimalistas e a forma como essas pretensões colidem com o acto de ver). Estamos à procura não de uma fuga de sentido do objecto pelas acções inconscientes do artista, mas também do seu oposto. Parti das teorizações e pretensões conscientes (tautologia) de alguns destes artistas, demonstrando como o objecto se encarrega de as ultrapassar, adquirindo novas relações significativas que frustram os confinamentos tautológicos iniciais dos criadores.

A interpretação da própria obra é algo que frequentemente os artistas rejeitam fazer. No prefácio da *História da Arte* de Janson, o historiador expõe esse impasse ao analisar o trabalho *Alvo com Quatro Caras*, de Jasper Johns. Apesar de o trabalho em questão ser motivo de múltiplas interpretações, o artista afirmava que o mesmo não tinha qualquer significância, motivando a pergunta do historiador sobre em qual deveremos acreditar: se no artista ou no crítico?

*[...] Viramo-nos então para os críticos, em busca de auxílio, e encontramos-os divididos quanto ao significado de Alvo com Quatro Caras, embora concordem que deverá tê-lo. Johns, por seu turno, insiste que não tem nenhum! Em quem devemos acreditar, nos críticos ou no próprio artista?*<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> JANSON, Harst Woldemar – *História da Arte*. 5ª ed. – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. p.19.

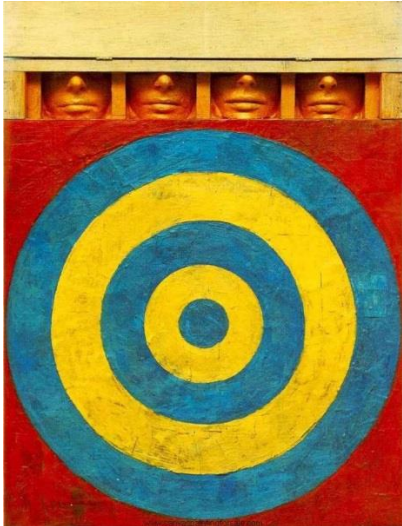


Fig. 10 Jasper Johns. *Alvo com quatro caras*, 1955.

A resposta adiantada por Janson é que ambos têm razão, porque o artista nem sempre tem consciência sobre as suas acções, sendo o acto de fazer o “salto da imaginação” a que o artista se entrega, devendo a interpretação ser feita pelo crítico/espectador, na busca de “explicação satisfatória”.

*«Quanto mais pensamos no assunto, mais nos parece provável que ambos os lados tenham razão. Nem sempre o artista tem consciência das razões que o levaram a fazer determinada obra. Mas isto não quer dizer que não tenha havido razões, apenas que algumas delas foram inconscientes. Nestas circunstâncias, é bem possível que o crítico saiba o que vai no espírito do artista melhor do que ele próprio e seja assim mais capaz de interpretar a obra. Compreendemos agora que o “salto” da imaginação que levou à criação de *Alvo com Quatro Caras* seja tão incompreensível para Johns como o foi inicialmente para nós. A nossa interpretação reconcilia as preocupações estéticas do artista com a busca de significado do crítico e, conquanto reconheçamos não ser possível chegar a solução definitiva, chegámos a uma explicação satisfatória, olhando e pensando por nós próprios.»<sup>25</sup>*

Mas essa relutância em dar significado à obra por parte dos artistas poderá não se prender apenas com o facto de parte das suas acções terem origens inconscientes, mas também da sua resistência em revelá-las, constituindo-se assim como uma *boutade*<sup>26</sup> artística.

A negação de qualquer interpretação teórica sobre o próprio trabalho estava já patente na afirmação do artista Pablo Picasso quando respondendo à interrogação (da sociedade) sobre as motivações do movimento cubista refere: *«É expressamente*

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Segundo o dicionário da Houaiss da língua portuguesa, *boutade* é: *um pensamento ou dito subtil, original e imprevisto que frequentemente contraria propositadamente a verdade [...]*, p 644. Uma *boutade* artística que pretende delimitar um terreno de acção, embora consciente da fragilidade que a mesma arrasta consigo. Demarcação de território.

*proibido falar com o piloto.»*<sup>27</sup> Esta indisponibilidade para falar sobre o trabalho poderá ser originária de uma inexistente concepção explanativa sobre o mesmo, como também da vontade de circunscrever o trabalho do artista a um campo onde a factura<sup>28</sup> é em si a sua ocupação. Contudo, o facto é que o artista se recusou a falar sobre o seu trabalho, as suas teorias estavam expressas no próprio fazer.<sup>29</sup>

A inexistência de uma ideia anterior ao objecto poderá ser também uma das razões para não existir da parte do artista uma explanação teórica, servindo como exemplo as declarações proferidas por Marcel Duchamp sobre a sua interpretação de *O Grande Vidro*: [...] *não tenho nenhuma, porque o fiz sem ter uma ideia. Eram coisas que iam surgindo aos poucos. A ideia de conjunto era pura e simplesmente a própria execução, [...] Era uma renúncia a toda a estética, no sentido vulgar da palavra. Não era mais um manifesto da nova pintura*<sup>30</sup>. Remetendo-nos novamente para a factura do trabalho como legitimadora em si. Contudo, relativamente as interpretações alheias (Breton, Michel Carrouges, Lebel) dizia serem a nota pessoal de quem as profere [...] *a sua nota particular, a qual não é necessariamente falsa nem verdadeira, é interessante; [...] Acredita-se numa ou noutra, conforme o autor de quem se está mais próximo*<sup>31</sup>. Ainda nessa entrevista, a Pierre Cabanne, Marcel Duchamp assume ter dito *que o artista é inconsciente em relação ao significado real da sua obra, e que o espectador deve participar numa criação suplementar, interpretando-a*<sup>32</sup>.

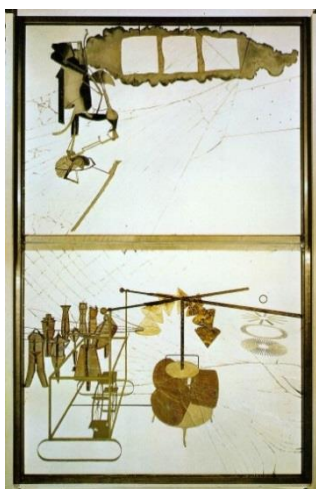


Fig. 11 Marcel Duchamp. *O grande vidro*, 1915-1923.

<sup>27</sup> HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Edição «Livros do Brasil» Lisboa, 19---. p.97.

<sup>28</sup> Segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, factura é: 1. acto ou efeito de fazer, feitura. 2. Obra feita por alguém; modo característico de cada autor compor a sua obra de arte [...]., p.1684.

<sup>29</sup> [...] «Não há obra menos teórica do que a deles» acentua Kahnweiler, amigo e negociante dos quadros dos cubistas. Citado por Walter Hess, Op. Cit., p. 97.

<sup>30</sup> DUCHAMP, Marcel – *Engenheiro do tempo perdido* – entrevista com Pierre Cabanne. 2ªedição. Lisboa: Assírio & Alvin, 2002. p.63.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Idem, p. 109.

Mas voltemos à pergunta de Janson: *Em quem devemos acreditar, nos críticos ou no próprio artista?*<sup>33</sup> Partindo da vontade de Jasper Johns em não atribuir nenhum significado à sua obra, fomos conduzidos ao livro de Didi-Huberman, *O que nós vemos, o que nos olha*<sup>34</sup>, e mais concretamente aos capítulos *O objecto mais simples a ver*, no qual Huberman analisa e questiona o *paralelepípedo da arte minimalista*<sup>35</sup> na sua pretensão em ser um objecto tautológico, quer na sua rejeição da metáfora, como também de qualquer ilusionismo e pretensões representativas; e *O dilema do visível, ou o jogo das evidências*, em que o autor confronta o discurso de artistas minimalistas com as obras de arte por eles realizadas, encontrando contradições entre as suas pretensões tautológicas e as relações teatrais reconhecidas e identificadas nas suas obras. Didi-Huberman começa nessa obra por constatar a cisão do olhar, entre o que nós vemos e o que nos olha e a inevitabilidade dessa mesma cisão.

*O que vemos não vale – não vive – aos nossos olhos senão pelo que nos olha. Inelutável é porém a cisão que separa em nós o que vemos do que nos olha. Seria pois necessário voltar a partir desse paradoxo em que o acto de ver não se manifesta senão ao abrir-se em dois.*<sup>36</sup>

Esse paradoxo que reside e resulta do facto de o olhar ao incidir sobre algo apenas começar a ver aquando do momento em que o “objecto” observado retribui o olhar; activando através dessa devolução do olhar uma resistência interpretativa que se impõe como inevitável e inultrapassável, onde o objecto afirma e questiona o sentido da sua presença. Um paradoxo que obriga o observador à emissão de sons produtores de ecos no objecto que funcionam como as ondas de um radar. É então esse paradoxo da visão, *inelutável modalidade do visível*<sup>37</sup> onde os objectos olhados aparentam ser simultaneamente transparentes e opacos, num movimento de impenetrabilidade aberta que tenderia a perpetuar-se no vazio inquietante, onde a visão ora penetra e simultaneamente parece não entrar.

*Como se o acto de ver culminasse sempre na experimentação táctil de um pano [pan] erguido diante de nós, obstáculo talvez bordado, trabalhado, tecido de vazios.*<sup>38</sup>

Ver é então, segundo Huberman, uma experiência *em última estância* táctil, onde os objectos são destapados, pano por pano, cortina a cortina. Contudo quando o toque do objecto se apresenta fugidio, provocando o vazio, deveremos então fechar os olhos para ver, e só assim seremos olhados. Porque ver é também perder, por aquilo que

---

<sup>33</sup> JANSON, Harst Woldemar – *História da Arte*. 5ª ed. – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. p.19.

<sup>34</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011.

<sup>35</sup> O paralelepípedo minimalista é uma referência feita por Huberman aos *puros e simples volumes (...) desprovidos de qualquer imagem (...) reduzidos voluntariamente a essa espécie de aridez geométrica que davam a ver*. Idem, p.9.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Joyce, 1922 citado por Huberman, 1992, idem, p. 9.

<sup>38</sup> Idem, p. 11.

sentimos escapar-nos, onde a evidência é parcial e a possibilidade de *ter*<sup>39</sup> não se cumpre. Resta a experiência do olhar consciente da perda, resultante desse acto que é ver.

[...] **Abramos os olhos para experienciar o que não vemos**<sup>40</sup>, o que não mais veremos ou melhor, para experienciar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) nos olha, apesar de tudo, como um trabalho (um trabalho visual) de perda. É certo que a experiência familiar do que vemos parece dar lugar, na maioria das vezes, a um **ter**: ao ver algo, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, destinada a uma questão de **ser**- quando ver é sentir que alguma coisa nos escapa inelutavelmente; por outras palavras: quando ver é perder.<sup>41</sup>

Essa consciência de que algo nos escapa no acto de ver, é um assunto antigo, como escreve Huberman; já na Idade Média houvera a necessidade de distinguir o [...] conceito de *imagem (imago)* do de *vestigium*: o *vestígio*, o *traço*, a *ruína* sendo este último a parte restante da semelhança perdida com Deus. Há no visível um *traço de uma semelhança perdida*, um vazio no olhar devolvido. Huberman encontra semelhanças entre essa *ruína* e a pretensão de Jaspers Jonhs em criar objectos que falassem da *perda*, da *destruição*, do *desaparecimento dos objectos* e projecta a possibilidade de *volumes dotados de vazio*, um corpo que se apresentasse e ao mesmo tempo se evadisse.<sup>42</sup>

Huberman vê no túmulo esse volume dotado de vazio, um corpo que mostra a perda do corpo, um volume que avança e recua. É no túmulo que Huberman descobre o objecto capaz de testar a sua *fábula*, em torno do homem da crença e da tautologia<sup>43</sup>. É a angústia da morte, perante o corpo sepultado a espelhar a nossa própria mortalidade, que despoleta as duas figuras testadas pelo teórico: a da tautologia, [...] *esta tumba que vejo ali não é outra coisa senão o que eu lá vejo*; e a da crença, [...] *a vida já não será ali, mas alhures, onde o corpo será sonhado como permanecendo belo e bem proporcionado, cheio de substância, cheio de vida. [...]*<sup>44</sup>.

O filósofo coloca frente a frente o sujeito com o túmulo, objecto com capacidades de despertar crenças, mas também um objecto perante o qual se pode ver apenas o

---

<sup>39</sup> Ter é, neste contexto, referente à tentativa de compreensão absoluta, a qual é impossível, dada a natureza subjectiva da obra de arte ou de outro qualquer objecto, que não confina na sua imediata apreensão visual o seu sentido lógico.

<sup>40</sup> Destaque feito por Huberman.

<sup>41</sup> Idem, p.15.

<sup>42</sup> Idem, pp 15-16.

<sup>43</sup> Segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, “tautologia” é: 1.uso de palavras diferentes para expressar uma mesma ideia; redundância, pleonasma 2. Proposição analítica que permanece sempre verdadeira, uma vez que o atributo é uma repetição do sujeito «o sal é salgado» 3.expressão que repete o mesmo conceito já emitido, ou que só desenvolve uma ideia citada, sem aclarar ou aprofundar a sua compreensão [...]. p. 3469.

<sup>44</sup> Idem, pp. 19-21.

volume, na sua matéria visível. Para evitar o vazio (a inquietação provocada pelo objecto, pela sua incompreensibilidade), Huberman concebe então dois sujeitos com olhares diferentes sobre o túmulo: o homem da crença, que perante o túmulo vê sempre algo mais que a matéria visível que o compõe, que nega o vazio na tentativa de escapar da angústia; e um outro homem, o da tautologia, que unicamente vê o túmulo, negando a aura e remetendo unicamente ao visível. Quer o homem da tautologia como o homem da crença negam o vazio, evitando assim a angústia resultante do confronto com o alcance da imagem.

Mas o homem da tautologia é para Huberman uma tentativa falaciosa de ver, uma fuga ao inquietante constrangimento da cisão do olhar. Rejeitando as latências e metáforas do túmulo, o homem da tautologia afirma *o que vejo é aquilo que vejo apenas o visível e nada mais*.<sup>45</sup>

*[...] Ele terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objecto, afirmando, triunfante, a identidade manifesta- minimal, tautológica- desse mesmo objecto: Este objecto que vejo é aquilo que vejo, ponto final e pronto. [...] Ou seja, ele terá feito tudo para recusar a aura do objecto, exibindo uma forma de indiferença em relação ao que precisamente se encontra por baixo, escondido, presente, jacente.*<sup>46</sup>

Nos antípodas encontra-se o homem da crença, que procura transpor o olhar devolvido do túmulo, nada é somente o que se vê, o vazio não inquieta, não esvazia porque tudo se projecta num lugar invisível, numa promessa de cumprimento num outro tempo e num outro lugar.

O corpo não apodrece no sonho da crença, esvaziando o túmulo das *suas carnes putrefactas* e substituindo-as por *imagens corporais sublimes*, o homem da crença reconforta-se, *o que nos olha resolver-se-á mais tarde*. Huberman caracteriza este olhar como uma *vitória obsessiva, miserável da linguagem sobre o olhar, é a afirmação petrificada num dogma*<sup>47</sup>. É um olhar que trespassa o objecto, ignorando-o cegamente na perseguição do *éden*, que é apenas fuga ao visível, uma outra forma de recalçamento.

*O homem da crença prefere esvaziar os túmulos das suas carnes putrefactas, desesperadamente informes, para as encher de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar- quer dizer, fixar- as nossas memórias, os nossos medos e os nossos desejos.*<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Idem, p. 20.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Idem, pp. 21-27.

<sup>48</sup> Idem, p. 27.

O filósofo entra depois no campo da história da arte para destapar a forma encarcerada a que a imagem foi submetida, referindo-se à arte cristã como castradora da capacidade intrínseca às imagens de provocarem *vazio* e *angústia*. O objecto artístico é, para Huberman, resistente a leituras formalistas e iconológicas, há nele algo inefável que se encontra além dos limites explanatórios. Com a história de arte (cristã) assistimos a uma fuga pela imagem da crença (do túmulo vazio), que recalca a capacidade de ver; não formando imagem do objecto, mas apenas encontrando no objecto o ponto de partida para as imagens preconcebidas. É uma leitura destituída de presente, que entra na imagem com uma visão anacrónica, olhando com simbologias passadas que projectam uma crença que se cumprirá num futuro.

*A «arte» cristã terá assim produzido incontáveis imagens de túmulos fantasmaticamente **esvaziados dos seus corpos** - e assim, num certo sentido, esvaziadas da sua própria capacidade **esvaziante** ou angustiante. O modelo permanece, certamente, o do próprio Cristo, que, pelo simples facto de (se assim se pode dizer) ter abandonado o túmulo, suscita e dá início à crença aqui em questão.*<sup>49</sup>

Entre o que observamos e o olhar devolvido há uma visão singular do sujeito e uma posterior e hipotética resposta segredada pelo objecto (a devolução do olhar, o olhar é constituído de dois movimentos: do sujeito para o objecto e do objecto para o sujeito). Quando essa resposta é negada pelo sujeito, estamos perante o homem da tautologia. Para testar o olhar tautológico, Huberman recorre às obras minimalistas, objectos com um *mínimo de conteúdo de arte*<sup>50</sup>, desprovidos de imagem nos seus volumes simples, sem elementos de crença e portanto perfeitos para o confronto pretendido. Nesses objectos que reclamam o *presente*,<sup>51</sup> rejeitando as metáforas e latências, Huberman encontra a falência da pretensão dos autores, demonstrando a inexistência de objectos tautológicos. Começa por analisar os textos de Donald Judd e Robert Morris, onde estes propunham a eliminação de todas as ilusões, na tentativa (simples na teoria, mas questionável na concretização) de impor os objectos específicos, como objectos a serem vistos apenas como são, na sua presença física. Huberman percorre a insatisfação de Morris com o discurso académico, que *extrai* do objecto olhares iconográficos e iconológicos e que assim *trai* o objecto na sua especificidade. Passa de seguida pela pretensão de Donald Judd em *pensar a essência* do que seria entendível como ilusório no objecto minimalista; negando para tal, não só o conteúdo *tradicional* do objecto, mas também toda a *opticalidade* (discurso no qual Huberman vê

---

<sup>49</sup> Idem, p. 23.

<sup>50</sup> Wollheim, 1965 citado por Huberman, 1992, idem, p.29.

<sup>51</sup> Pretende-se com o uso da palavra presente referir a relação com o objecto, em que não há nele nada que exija ao espectador estar munido de carga que possibilite a sua percepção. O presente é a relação fenomenológica que o espectador estabelece com o “fenómeno”, com o sempre novo, sem raízes.

a sua própria negação; pois trata-se da reapresentação da proposta modernista, da negação da tridimensionalidade da pintura). Donald Judd, encaminha-se então para a construção de um objecto tridimensional (constatada a *impotência* da pintura na supressão da ilusão), que fosse presentativo (que figure apenas presença referente a ele próprio), portanto, sem representações nem invocações de tempo ou espaço, para lá do visível. Donald Judd, no seu texto *Specific Objects*<sup>52</sup>, relaciona-a com o suporte e espaço (estar num espaço e sobre a tela, é um simulacro) e invoca uma leitura de relações, da qual derivará um dos pontos importantes do objecto minimalista: a supressão da relação, procurando assim a valorização do *todo*, *totalidades indivisíveis*, *objectos não relacionais*<sup>53</sup>.

Os resultados materializados de tais pretensões originaram volumes simples, geralmente simétricos, paralelepípedos tautológicos, objectos irrefutáveis da sua própria natureza, onde apenas se vê imediatamente, eliminando toda a temporalidade, aura ou demais relações excluídas. Peças estáveis e sem jogos de significação, esvaziadas de conotações, e das quais foi suprimido todo o antropomorfismo, peças onde apenas se poderia ver o que se vê.

Didi-Huberman, após discorrer sobre o minimalismo e seus objectos, confronta a pretensão de ausência de metáforas (na obra de arte minimalista) com as declarações de Judd, de Stella e de Morris, encontrando nessas afirmações relações fenomenológicas, que vão desde o adjectivar o objecto minimalista, a personifica-lo como sujeito e também como potenciador de subjectividade. Estava instalado o dilema no objecto minimalista, a sua especificidade não era imune, nem estanque. Robert Morris, reconheceria contudo que apesar da simplicidade das formas não era necessário existir uma simplicidade da experiência. O que nas palavras de Rosalind Krauss<sup>54</sup> será a deslocação do objecto específico para uma relação específica. O objecto deixa de ser um *último termo dominador* passando a uma *variável transitória*, um objecto susceptível a relações temporais, espaciais e experienciais. O filósofo continua a sua análise e vai desmontando passo a passo as propostas minimalistas, os objectos passam a ser relacionais, teatrais (criando ilusão) e antropomórficos<sup>55</sup>. As colunas de Morris apresentam-se de pé ou deitadas, fruto da sua teatralidade e poder relacional, assim como o cubo de Tony Smith será relacionado com o homem vitruviano de Leonardo da Vinci, na sua estatura. Mas esta mudança de termos no objecto minimalista, não é na perspectiva de Huberman algo negativo, as contradições entre o que se diz e o que se faz pertencem ao campo da beleza da obra, servindo

---

<sup>52</sup> Judd, 1965 citado por Huberman, 1992, idem, p. 31-32.

<sup>53</sup> Morris, 1996 citado por Huberman, 1992, idem, p.33.

<sup>54</sup> Krauss citada por Huberman, idem, p.44.

<sup>55</sup> Fried, 1967 citado por Huberman, 1992, idem, p.51.

para a revelar. Os intervalos entre os discursos e os objectos são oportunidades dialécticas, transportadoras de profundidade para a obra, perante as quais o crítico deve trabalhar. Não é necessário escolher um lado no dilema, ao fazê-lo está-se a entrar na *imobilidade inapelável das ideias fixas*, confiante na estabilidade parcial (de quem escolhe uma parte), entra-se na simetria do considerado erro, do qual se é reflexo invertido e espelhado, mas que é também ele erro.



Fig. 12 R. Morris, *Columns*, 1961-1973.



Fig. 13 T.Smith. *Die*, 1962.

Huberman caracteriza a tautologia e a crença como os lados contrários da luva<sup>56</sup>, que prendem o objecto, fixando termos na ilusória satisfação, limitando o objecto, o tempo e o sujeito. O filósofo aponta um caminho, um olhar **entre** o que vemos e o que nos olha, como espaço de inquietação suscitador de processos dialécticos com o objecto, não na tentativa de o subordinar a palavras, mas somente como forma de jogar com o objecto, na justa medida do que é passível de ser verbalizado. A dialéctica não é uma tentativa de síntese da imagem, mas antes de sintoma, no qual procura revelar a imagem cristalizando o seu poder de inquietação. O poder da imagem em cindir agrilhoamentos reside na sua capacidade de inquietação intrínseca, o exercício dialéctico é um eco da imagem. O autor recupera a aura de Walter Benjamim (como manifestação única de lonjura e não como objecto único, irrepitível) transportando-a para o espaço **entre** o que vemos e o que nos olha, no qual o objecto exerce o seu poder de inquietação e se torna inefável, indomável, inalcançável. A aura actua nesse espaço que é o **entre**, no qual existe uma dupla distância que nos separa do objecto: os sentidos da visão, do olhar táctil e a análise interpretativa.

---

<sup>56</sup> Idem, p. 57.

Haverá um ponto a meu ver fundamental, é que perante um objecto inquietante é-se obrigado a *pensar*, a pensar o objecto que temos na frente, pensar a imagem que nos provoca, a ver verdadeiramente, a ter uma posição activa na relação com o objecto exposto, contrapondo à relação de inércia tida com objectos (como os de cariz publicitário) feitos de ideias mastigadas, dos quais usualmente se é consumidor passivo. Os objectos *enigmáticos* convocam o espectador a abandonar a posição cómoda, do relacionamento fácil, para acozando os sentidos recuperarem a pertinência do olhar, indispensável aos que realmente vêem.

Não querendo entrar numa lógica divisionista da arte, entre os que a percebem e os que a não percebem, mas pensar o objecto como algo que exige um olhar verdadeiro, interessado, não necessariamente cómodo nem confortável, mas pertinente e inquietado. Não interessa o nível a que se penetra no objecto, mas a posição activa que se tem perante ele; não sendo possível descobrir o objecto sem tentar compreendê-lo no que dele é imanado. O ânimo do espectador é intransferível para existir uma relação positiva com o objecto, devendo procurar nesse movimento relacional circunscrever-se às condições de possibilidade que estão no objecto.

A devolução do olhar abre a possibilidade de o espectador pensar e construir a obra, quer pela formação interior da imagem, quer pelo repensar a estrutura do objecto. Esse olhar entra no conceito desenvolvido por Umberto Eco, no livro, *Obra aberta*<sup>57</sup>, em que remete para o sujeito a continuidade da construção da obra, descrevendo a obra de arte como um objecto com análises e interpretações abertas, construídas *ad aeternum* após finalizada a acção do artista; diferindo de um sinal de trânsito, que deve ser de apreensão imediata, sem suscitar dúvidas. Apesar de, contudo, mesmo o sinal de trânsito ser passível de suscitar informações dúbias, para quem não estiver possuidor do código usado, ou se este se apresenta fora do contexto para o qual foi concebido. Há em toda a imagem um potencial comunicativo dúbio e o sinal de trânsito é um bom exemplo para o constatar.<sup>57</sup>

Facto que está presente na visão de Huberman sobre os objectos minimalistas, na sua impotência de fixar a recepção do objecto. Pensar a obra de arte como tautológica seria não permitir uma fuga ao presente, remetendo o sujeito para a inacção e criando a relação superficial com o objecto. Essa ausência de interioridade e construção imaginativa do olhar sobre o objecto seria limitada e limitadora da liberdade de pensamento humano, exprimindo essa negação uma incapacidade de processar informação nova e criativa a partir dos objectos. Contudo, mesmo o objecto minimalista não é, como foi demonstrado, tautológico, pois há mesmo nos objectos

---

<sup>57</sup> ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1989. pp. 67-68.

simples a perplexidade da fuga, a sensação do logro, de que algo nos escapa e portanto há que procurá-lo nem que seja no *puramente especulativo*, uma necessidade de domar o objecto através da relação dialéctica que estabelecemos com ele (no limite da verborreia possível e adequada com o objecto artístico), retirá-lo desse estado perturbador que seria o silêncio objectual, sem criar uma gaveta que arrume a janela perturbadora.

#### 4. Objecto em fuga II

Irei apresentar neste capítulo quatro trabalhos realizados ao longo do Mestrado em Artes Plásticas. Procurarei demonstrar as suas etapas de construção, com os seus avanços e recuos, até chegar à sua conclusão. Tentarei descrever com o máximo rigor o desenvolvimento de cada trabalho, procurando dessa forma elucidar como foi a minha forma de operar em cada um deles, demonstrando as especificidades próprias da sua construção. Esta selecção foi ao encontro dos trabalhos que melhor esclarecessem as minhas formas de fazer.

##### 4.1. Sede



Fig. 14 Júlio Silva. *Sede*, 2012.

Este trabalho foi o primeiro a ser executado no âmbito do curso, foi principiado no primeiro semestre e assumido como concluído no segundo. Parti da ideia de fazer um *atelier*, que fosse em simultâneo um dispositivo para fazer e ver pintura. Uma construção que fosse não só um trabalho em si, mas também um espaço reservado, que permitisse futuramente a produção de pintura. Queria fazer um *atelier* para uma pessoa só, onde pudesse trabalhar sem público, sem assistentes. Sabia contudo, que durante a execução haveria de encontrar outros caminhos, no entanto, cheguei a escrever uma memória descritiva. Narrava assim:

*Realizarei uma construção de cartão e corda com aproximadamente três metros quadrados, iniciada sem uma estrutura rígida, obtendo com isso um aspecto exterior frágil, de paredes desaprumadas. Essa construção terá uma porta com apenas setenta centímetros de altura, dando acesso a uma antecâmara de pé-direito com igual altura e forçando o interessado a engatinhar para poder aceder à câmara principal, na qual será possível erguer-se. Essa câmara será feita em madeira, executada à parte e depois inserida na estrutura de cartão. A câmara principal será então uma estrutura ortogonal, sólida, onde estará realizada pintura, embora essa seja dificilmente vista devido à deficiente iluminação.<sup>58</sup>*

*Haverá uma clarabóia/caixa que inserida no interior, apenas poderá ser observada do exterior, dentro da qual estará colocado um frasco com suor do autor e uma inscrição com a célebre frase do artista Pablo Picasso, “90% transpiração e 10% de inspiração” O objecto depois de finalizado será destinado a um lugar público, sem ligações a actividades artísticas, um espaço não legitimador, onde a peça será colocada sem qualquer autorização e ficará então órfã e abandonada, sujeita às relações que o “destino” lhe provier.*

Apesar de parecer ter o trabalho bastante definido à partida, a sua construção iria, como disse anteriormente, indicar os seus próprios caminhos. Neste caso, sabia apenas que o cartão seria o material principal, mas a forma como montar o objecto era indeterminada. Num primeiro momento usei arame para unir os cartões, ao qual juntei fita-cola, mas descontente com o resultado, surgiu-me a ideia de furar os cartões e costurá-los. Não obstante o desagrado da utilização de arame, agradava-me a possibilidade da relação com a expressão “preso por arames”. Este dito foi substituído por outro que apareceu do uso da corda, os pontos eram rematados pelo interior da construção e a partir de certa altura apareceram as “pontas soltas”, que abria para uma sedutora metáfora. Após esta ocorrência constatei que muitas dessas costuras formavam linhas tracejadas, que anunciavam no exterior as formas apenas visíveis no interior e vice-versa. Associei-as às linhas tracejadas do desenho técnico, mas que apareciam aqui em simultâneo com o fazer.

Quando o trabalho já estava com paredes levantadas, definindo um espaço interior, ocorreu-me fazer um tabuleiro interno com pontas soltas, que quase tocando o chão preenchesse toda a antecâmara, e filtrasse a luz do exterior. Assim, quem resolvesse entrar na caixa, era tocado literalmente pelo objecto.

Seguidamente, no interior da câmara principal (o atelier utópico) onde há apenas setenta centímetros de largura que impossibilitam o recuo, aparece-me a ideia de

---

<sup>58</sup> Texto do autor, não publicado, 2011.

“pintura sem recuo”. Uma ideia de pintura que estava constantemente presente, mas cuja concretização estava a ser adiada. Entretanto, foram preparadas as paredes dessa câmara principal, com tinta plástica branca misturada com pigmento preto, uma mistura incompleta, fazendo com que o pigmento se soltasse com o toque. Um toque na parede que mancha o corpo do espectador, o qual devido à ausência de iluminação, só o descobre quando sai do objecto. Abandonei nesta altura a ideia de pintar as suas paredes, já não havia espaço para pintura.



Fig. 15 Júlio Silva. *Sede*, 2012.

Ainda inacabado o objecto foi exposto no átrio da ESAD das Caldas da Rainha. Como o trabalho não estava inicialmente pensado para ocupar esse espaço (espaço expositivo com conexão ao autor), senti a necessidade de reformulá-lo. Pensando na ideia de exposição, resolvi rodar o objecto noventa graus, expondo o seu interior, tornando visível o que não estava pensado para o ser, e expondo o interior do *atelier* à comunidade. Esta operação simples serviu para cumprir uma nova possibilidade de existência do objecto e abriu caminho para explorar a rotação como processo.

Este trabalho se cumprisse a ideia da memória descritiva, deveria ser abandonado em local público, e não teria título (público). Contudo, o título é, para mim, uma parte importante do trabalho. A partir do momento em que desisti da ideia de abandonar o objecto, a apresentação do título tornou-se algo indispensável. Neste caso, foi durante a execução que surgiu o título “Sede”; achei adequado, funcional, pela possibilidade múltipla do seu significado. De todos os significados da palavra *sede* destaco alguns como mais consideráveis:

- Como edifício onde se concentra o poder
- Como necessidade ou vontade de beber
- Como imperativo do verbo ser

Após o trabalho concluído, tive curiosidade de o ver em outra disposição, passando a mudar-lhe a posição frequentemente no *atelier*. Fotografava-o, desenhava-o e pensava que deveria apresentá-lo em diferentes posições, com manual de instruções. Passava de um objecto penetrável pelo espectador para ser um objecto de natureza

volúvel e contraditória. O espectador ora é convidado a entrar, a estar dentro do objecto, como depois lhe é negado esse acesso. Poder entrar no objecto ou apenas poder andar á sua roda. O objecto que obriga o corpo a experienciá-lo, percorrendo-o.

#### 4.2. Pintura suspensa



Fig. 16 Júlio Silva. *Pintura suspensa*, 2012.

Esta construção foi executada em simultâneo com a *Sede*, estava interessado em explorar a ideia de compartimento para uma única pessoa, em construir espaços que funcionassem como *ateliers*, mas cuja dimensão fosse limitadora para esse uso. Não fiz nenhum desenho prévio; no entanto, tive desde o seu começo a ideia de que esse *atelier* estaria suspenso, e no seu interior haveria pintura. Da parte inferior da caixa saíam cordas que se estenderiam até ao chão, com a dimensão aproximada de três metros. Essas pontas soltas que na *Sede* haviam sido vistas como um filtro de luz, eram neste trabalho pensadas como uma velatura, que aplicada sobre o observador participante, transformava-o em parte do objecto, durante o seu momento frutivo.

Quando o trabalho estava quase construído (fig. 1) verifiquei que as fitas ao caírem da caixa e tocarem o chão, criando círculos, traziam-me memórias de água, uma evocação de água. Foi nesse momento que me ocorreu o título *Fonte*. Uma fonte que seria como espaço pensado para pintar um sequeiro. Uma pintura que nunca acontecendo, pelas limitações de espaço para a realização, transformava esse espaço em lugar onde o autor e o espectador tinham o mesmo papel.

Comecei a ponderar que a pintura havia passado a ser uma recordação de um fazer, que agora apenas aparecia como acto performativo. E resolvi fazer uma performance

com este objecto, que deixaria de ser fonte e passaria a ser outra coisa, um elemento de performance.



Fig. 17 Júlio Silva. *Pintura suspensa*, 2012.

A operação consistiu em colocar a caixa a uma altura de nove cabeças, cânone reservado a heróis na representação clássica da figura humana. Na base foi colocado papel em diferentes estádios, perfazendo a altura de uma cabeça. A primeira camada de papel consistia em papel reciclado, a segunda uma pilha de jornais (Jornal de Letras), embrulhados numa estrutura de arame e uma terceira camada com revistas de arte envoltas em plástico. A acção iniciava-se com o autor trajado de fato a abrir uma caixa de pintura a óleo e a preparar a paleta, de acordo com a tradição clássica. Após terminada esta parte, o autor coloca um papel com a inscrição “o cão está a obrar” e sobe para cima da pilha de papel, tentando-se equilibrar para poder pintar na estrutura suspensa. A dificuldade de equilíbrio e a instabilidade do suporte de pintura não permite pintar, e o autor suspende a pintura, terminando a performance.

Após a performance o objecto regressou ao *atelier* e esteve um ano parado, sem nada lhe ser acrescentado, até ao momento em que comecei a escrever sobre ele e descobri que o título *Fonte* se havia esgotado. Quase de imediato decidi que o mesmo seria *Pintura suspensa*, e afirmei não voltar a pensar no assunto. Há trabalhos com os quais crio resistência, uma relação tensa que me obriga a *virar-lhes as costas*, a recalca-los para poder prosseguir.

### 4.3 Auto-Retrato esperando o sucesso

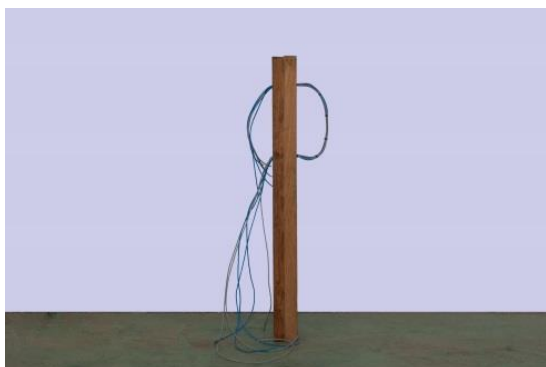


Fig. 18 Júlio Silva. Auto-retrato esperando o sucesso.

Há um fenómeno que acontece durante o sono que é vulgarmente referido como “sonhar com a resposta” e consiste em encontrar a solução para um determinado problema através de um sonho. Sem pretender entrar por análises psicanalíticas, julgo ser do senso comum que esse fenómeno deriva, pelo menos em parte, dos problemas com que nos enfrentamos no quotidiano. E faço esta introdução, porque este trabalho surgiu durante o sono, não como solução, mas como problema. Eu tenho o hábito de dormir com um caderno ao lado da cama, o qual uso para ir desenvolvendo trabalho antes de adormecer. Aconteceu durante o sono, sonhar com um barrote de madeira atravessado por fios eléctricos (fig.1). Talvez “sonho” não seja bem o termo a aplicar, talvez “pesadelo” fosse o mais adequado, pois o mesmo fez com que despertasse e sem pensar sobre o assunto, registasse essa forma no caderno. Passado uns dias achei que deveria executar esse objecto, e ver no que ele resultava. Tenho sempre presente, a minha constante necessidade de ver com as mãos, de fazer para pensar e foi nessa tentativa de esclarecimento que o construí. Não o construí contudo, plasmando o *pesadelo*, eliminei-lhe algumas partes que durante a execução julguei como desnecessárias. Depois de feito, passei a olhar para ele no esforço de o tentar ver, mostrava-o aos professores, colegas e escutava. O trabalho ainda não estava para mim resolvido, a sua incompletude só se viria a estabilizar aquando da ocorrência dum título: *Auto-retrato*. Aguentou assim mais uns meses até voltar a sentir necessidade de intervir, completando o título com *esperando o sucesso*. E este complemento possuía duas funções principais: testar a possibilidade do trabalho como um auto-retrato bem-sucedido e evocar através da apropriação do título o trabalho de Henrique Pousão (fig 2.).



Fig. 19 Henrique Pousão. Esperando o sucesso, 1882.

E porquê o meu interesse no trabalho de Henrique Pousão? São várias as razões, o facto de ele ser uma demonstração de perícia (contendo alguma ironia) para cumprir as obrigações académicas, durante o período em que se encontrava em Itália; a ambiguidade do título que nos faz questionar sobre quem está esperando o sucesso, se o artista, se o modelo projectando uma carreira, ou se ambos; a relação que a obra estabelece com o observador através do olhar directo do modelo e do seu sorriso travesso. E lembrando esta pintura de Pousão, com as suas qualidades e contexto de produção, estava ao apropriar somente o título, a contrapô-la com a contemporaneidade.

#### 4.4. $\frac{1}{4}$ Perfeito



Fig. 20 e 21 Fotografias da construção de  $\frac{1}{4}$  Perfeito.

Quando iniciei este trabalho não tinha desenhado, escrito ou pensado nada sobre o que iria fazer. Estava completamente vazio, apenas com a vontade de começar um trabalho novo, em parte para romper o vínculo com os trabalhos que havia começado e que por essa altura me causavam desassossego. Na sala de projecto tinha uma porta que havia recolhido do depósito de lixo da escola, estava pintada de vermelho e achei que seria com ela que iria trabalhar. Peguei nela e coloquei uns barrotes para servirem de base, com o intuito de a suportarem na posição vertical (fig.20). Reparei depois que o barrote maior tinha o mesmo comprimento que a altura da porta. Como não tinha uma fita métrica disponível usei uma corda para verificar se eram realmente iguais. Coloquei um prego na união da porta com o barrote, para servir de centro, depois amarrei a corda ao prego e estiquei-a até ao ponto mais alto da porta, e levei-a à extremidade do barrote. Ao fazer a medição reparei que não só a medida era aproximadamente igual, como durante a mesma havia realizado um gesto no ar que traçava um quarto de círculo. Associei automaticamente a ideia de um quarto (como divisão de habitação) com a construção de um *atelier*, em que já havia trabalhado antes. Fiz uns apontamentos rápidos no caderno e comecei a trabalhar essa ideia de um quarto (divisão) com a relação de  $\frac{1}{4}$  de círculo. Esbocei com corda um círculo no chão (fig.21) e voltei a fazer uns apontamentos no caderno, usando também a câmara fotográfica do telemóvel para registar o momento. Estávamos em Julho de 2012 e só poderia voltar a usar a sala no mês de Setembro, e por isso registava todos os passos que considerasse importantes. Um desses registos foi o que pensava ser o título para o trabalho:  $\frac{1}{4}$  de perfeição. Quando regresssei em Setembro não comecei logo a trabalhar neste projecto. Havia juntado publicidade que distribuem pelo correio e decidi fazer pasta de papel com ela. Alguns pedaços de papel não ficaram bem triturados e

meti-os dentro de um saco de plástico para reaproveitá-los mais tarde. Para não serem deitados fora, confundidos com lixo, resolvi amarrar-lhe uma corda e coloquei-os na porta (fig.20). Quando voltei a trabalhar neste projecto fui deixando ficar o saco. Entretanto havia construído uma das paredes em cartão (fig.22) e pensava erguer uma outra e fechar depois o compartimento, deixando uma pequena porta lateral. Porém, sempre que ia para o fazer hesitava, até que pensei que talvez fosse mais lógico deixar o trabalho como estava. Se este se havia encaminhado para a ideia de um *atelier* utópico, o seu encerramento fazia com que ele fosse já um espaço completo, ainda que na sua incompletude circular. Restava apenas pensar o que fazer do saco de plástico com papel reciclado. Fui deixando ficar e com o passar do tempo fui-me habituando à sua presença, dizendo a quem me perguntava, que me fazia recordar os sacos com água que em muitas tabernas eram colocados à porta para não entrarem moscas. Até que, sem encontrar qualquer justificação para que ele ficasse ou para o retirar, pensei que ele era como os muitos segredos de *atelier*, aos quais nunca temos acesso. Mais tarde, em conversa sobre o trabalho com uma artista, sou questionado se não faria mais sentido  $\frac{1}{4}$  *perfeito* como título e como não havia maneira de discordar, alterei-lhe o título.

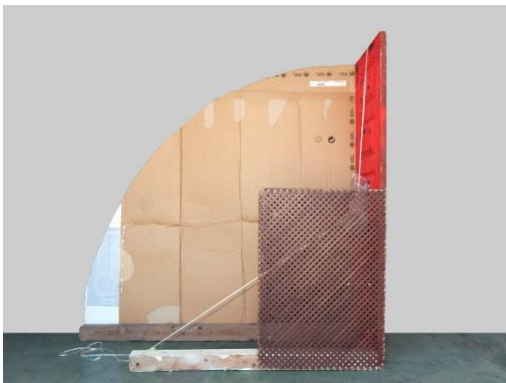


Fig. 22 Júlio Silva.  $\frac{1}{4}$  *Perfeito*, 2013.

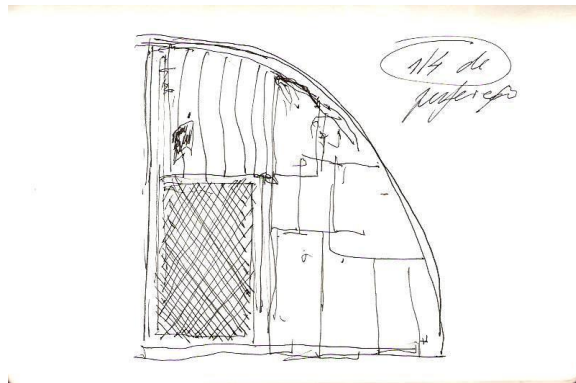


Fig. 23 Júlio Silva. Esboço de  $\frac{1}{4}$  *Perfeito*.

## 5. Conclusão

Comecei esta exposição escrita descrevendo os contextos de construção, desde a escolha de materiais, ao uso privilegiado da intuição, como negação de um fazer planeado; aos processos que não se pretendem estabelecer como academia. Cumpria desse modo a apresentação das metodologias do trabalho prático, mas procurava circunscrever as razões porque o objecto surge, no final, como algo desconhecido. Com uma estranheza familiar, formado de uma relação íntima mas sem identidade constituída, fixa. Uma distância por vezes intensamente provocada, com a inversão dos trabalhos, com o seu uso anexado a trabalhos novos, com fins distintos. Um estranhamento perseguido, que se pretendia desconfortável para o próprio autor, mas que era simultaneamente desejado por ele.

Encontrei no discurso de artistas sobre a própria obra, a mesma resistência e ou dificuldade em explanar sobre o trabalho. Por vezes, negando inclusive a existência de qualquer ideia ou interpretação (própria ou alheia) para o seu trabalho. Verifiquei que a razão para tal suceder, pode ter muitos motivos: uma *boutade* artística, um manifesto de acção, um silêncio não comprometedor, entre outras razões possíveis. Interessava constatar essa resistência para poder pensar o próprio acto de ver como a causa dessa mesma dificuldade.

A partir do acto de ver, pensámos como um objecto pode ser enigmático para o próprio autor. De como esse *enigma* pode surgir não só do processo de trabalho, mas também da recepção do objecto, do salto imaginativo do espectador (incluindo o autor como primeiro espectador). Constatámos, como discursos com pretensões a encerrar o olhar do espectador, se derrubam pelo próprio acto de ver.

E debruçamo-nos sobre o olhar, para concluir que há uma perda no próprio acto de ver, e que entre o olhar depositado no objecto e o retorno desse olhar, se deve aceitar o confronto, não negando o visível nem colocando o objecto num plano onde apenas se vê além dele. O espectador deve aceitar a perda, situando-se no espaço entre o movimento do olhar e a devolução do mesmo. Deve aprender que ao querer ver tem de decidir ver, tomar decisões, e aceitar a perda inultrapassável do olhar. Tem de lidar com a perda perante o objecto, mas também da resultante da decisão de afastamento do mesmo. Ter de assumir a posição de não ver fisicamente a totalidade, não ver para poder ver. Um procurar ver, que obriga ao afastamento do objecto, colocando-o num horizonte imaginário para ver o todo, perdendo as partes ruidosas. Decidir não ver, é então a única possibilidade de ver, pela consciência do excesso do objecto que a isso obriga.

Uma aprendizagem contudo, que não se constitui como regra, em que cada objecto suscita e estabelece o seu modo próprio de ver. E o querer ver é que constitui um exercício para o observador, o ter de aceitar o próprio dilema do visível, resultante da inesgotável fonte que é o objecto.

Em que a dificuldade de ver obriga por vezes a ignorar o autor, pois este quando se pronuncia sobre a obra pode estar a iludir, mas é na obra que inscreveu o seu contraditório. A hipotética mentira do discurso do autor e o desmentido contido na obra são expectantes do julgamento feito pelo olhar do espectador atento.

Mas um objecto é sempre olhado com o contexto próprio em que está inserido, a relação do público com ele está dependente do local onde é observado, das circunstâncias que fazem com que ele ocupe esse lugar, da carga cultural do público que o observa, variando em grau, em cultura. O objecto não recebe um olhar comum de culturas distintas, estabelece vínculos diferentes consoante o padrão cultural do território no qual é visto. Tem variações culturais em grau dentro desse território. Tem uma relação temporal que também opera cortes e acrescentos, deslocações. Apropriações do público que transformam a carga do próprio objecto, distanciando-o da identidade com que havia sido produzido, do espaço para o qual havia sido feito. Portanto o objecto é em permanência algo que está em transformação, apesar de poder conservar intacta a sua estabilidade formal. Um objecto que assume características camaleónicas, um objecto fugaz.

## 6. Bibliografia

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O Plano de Imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de [et al.] – *Tàpies*. Porto: Galeria Fernando Santos, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BERGER, John – *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BORJA-VILLEL, Manuel [et al.] – *Antoni Tàpies: uma antológica 1959-1995*. Lisboa: CCB, 1996.
- BUCHLOH, Benjamin H. D; GINGERAS, Alison M; BASUALDO, Carlos – *Thomas Hirschhorn*. 1ª ed. London : Phaidon, 2004.
- CALABRESE, Omar – *Como se lê uma Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011.
- DUCHAMP, Marcel – *Engenheiro do Tempo Perdido – entrevista com Pierre Cabanne*. 2ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- ECO, Umberto – *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
- ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1989.
- FERNANDES, João [et al.] – *Franz West*. Porto: Fundação de Serralves, 1997.
- FERREIRA, Vergílio – *Pensar*. Lisboa: Bertrand Editora, 1992.
- FLECK, Robert; CURIGER, Bice; BENEZRA, Neal – *Franz West*. London: Phaidon, 1999.
- GASSET, José Ortega y – *A desumanização da arte*. Lisboa: Veja, Limitada. 1ª edição, 1996.
- GIL, José – «SEM TÍTULO» *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D' Água, 2º edição. Novembro, 2005.
- HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Edição «Livros do Brasil», 19--.
- HIRSCHHORN, Thomas – *Textos, projectos, cartas an “Anschool II”*. Porto: Museu de Serralves, 2005.
- HOUAISS, Antônio, e VILLAR, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.
- JANSON, Harst Woldemar, *História da Arte*. 5ª ed. – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- MILLET, Catherine – *Arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- MORA, José Ferrater – *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- PINHARANDA, João [et al.] – *Álvaro Lapa. Textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

PROJECTO PANACEIA – *Paisagens com Retrato e Natureza Morta: Albuquerque Mendes*. Óbidos. [s.n], 2013.

RODRIGUES, António – *Henrique Pousão*. Lisboa: Edições Inapa, 2004.

SANTOS, Fernando [et al.] – *Antoni Tàpies*. Porto: Galeria Fernando Santos, 1997.

SILVEIRA, Carlos – *Henrique Pousão: Pintores portugueses*. Lisboa: Quidnovi: Instituto de História de Arte, 2010.

### **Webgrafia**

FERNANDES, João, 2005 (entrevista). Disponível em:

<http://www.publico.pt/cultura/noticia/thomas-hirschhorn-transforma-museu-de-serralves-numa-escola-1237708> (consultada 16/9/2013)

## 7. Índice de imagens

Fig. 1 – Tàpies. *Palha e madeira*, 150 x 116 cm, 1969. Disponível em:  
[http://www.fundaciotapies.com/site/images/activities/WEB\\_T-1367\\_Palla\\_fusta.jpg](http://www.fundaciotapies.com/site/images/activities/WEB_T-1367_Palla_fusta.jpg)  
(consultada 1/9/2013)

Fig. 2 – Tàpies. *Armário*, 231 x 201 x 156 cm, 1973. Disponível em:  
<http://www.fundaciotapies.org/site/IMG/arton5808.jpg> (consultada 1/9/2013)

Fig. 3 – Tàpies. *Rinzem*, 1992-1993. Disponível em:  
<http://makingarthappen.files.wordpress.com/2012/02/at3.jpg> (consultada 1/9/2013)

Fig. 4 – Tàpies. *Rinzem*, 1992-1993. Disponível em:  
<http://unanoiaanglesaabarcelona.files.wordpress.com/2012/07/macba-4.jpg>  
(consultada 1/9/2013)

Fig. 5 – Franz West. *PaBstücke*, 1998. Disponível em:  
<http://perfectionofperplexion.wordpress.com/2011/01/01/nom-51/>  
(consultada 15/9/2013)

Fig. 6 – Franz West. *Pass-stücke*, 1997. Disponível em:  
<http://www.artsconnected.org/resource/88778/3-pass-st-cke-3-adaptives>  
(consultada 15/9/2013)

Fig. 7 – Fotografia da exposição *Anschool II*. Disponível em:  
<http://photos1.blogger.com/blogger/353/2826/1600/P2270442.jpg>  
(consultada 16/9/2013)

Fig. 8 – Fotografia da exposição *Anschool II*. Disponível em:  
<http://i6.photobucket.com/albums/y208/nuplural/th.jpg> (consultada 16/9/2013)

Fig. 9 – Fotografia da exposição *Anschool II*. Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/isabellah/2514156125/in/photostream/>  
(consultada 16/9/2013)

Fig. 10 – Jasper Johns. *Alvo com quatro caras*, 1955. Disponível em:  
<http://falacean.files.wordpress.com/2012/09/jasper-johns-target-with-four-faces-1955.jpg> (consultada 9/9/2013)

Fig. 11 – Marcel Duchamp. *O grande vidro*, 1915-1923. Disponível em:  
<http://100mim.files.wordpress.com/2011/03/duchamp-o-grande-vidro.jpg>  
(consultada 9/9/2013)

Fig.12 – R. Morris, *Columns*, 1961-1973. Disponível em:  
[http://spruethmagers.com/bilder/works/morris\\_00038.jpg](http://spruethmagers.com/bilder/works/morris_00038.jpg) (consultada 9/9/2013)

Fig. 13 – T. Smith. *Die*, 1962. Disponível em:  
<http://classconnection.s3.amazonaws.com/313/flashcards/1225313/jpg/smith-die1332880489935.jpg> (consultada 9/9/2013)

Fig. 14 – Júlio Silva. *Sede*, 2012. Portefólio do autor.

Fig. 15 – Júlio Silva. *Sede*, 2012. Portefólio do autor.

Fig. 16 – Júlio Silva. *Pintura suspensa*, 2012. Portefólio do autor.

Fig. 17 – Júlio Silva. *Pintura suspensa*, 2012. Portefólio do autor.

Fig. 18 – Júlio Silva. *Auto-retrato esperando o sucesso*, 2012. Portefólio do autor.

Fig. 19 – Henrique Pousão. *Esperando o sucesso*, 1882. Disponível em: [http://www.patiodosgentios.com/wp-content/uploads/2013/02/HenriquePousao\\_det.jpg](http://www.patiodosgentios.com/wp-content/uploads/2013/02/HenriquePousao_det.jpg) (consultada 16/9/2013)

Fig. 20 – Fotografia da construção de  $\frac{1}{4}$  *Perfeito*. Portefólio do autor.

Fig. 21 – Fotografia da construção de  $\frac{1}{4}$  *Perfeito*. Portefólio do autor.

Fig. 22 – Júlio Silva.  $\frac{1}{4}$  *Perfeito* 2012. Portefólio do autor.

Fig. 23 – Júlio Silva. Esboço de  $\frac{1}{4}$  *Perfeito*. Portefólio do autor.

---

<sup>i</sup> Museu de Évora: *Fala-se também a propósito de alguma da sua pintura da «cruza expressiva de materiais pobres».*

Álvaro Lapa: *Eu corrigi. Disse que os materiais não eram pobres, eram de pobre, porque não há materiais pobres. Por exemplo, não há materiais mais pobres do que a tela e o óleo que são paupérrimos na utilização corrente. Até porque estão fora da época.*

Museu de Évora: *Quando se fala em materiais pobres, não querará dizer que são mais perecíveis, menos consistentes?*

Álvaro Lapa: *Isso só os químicos é que sabem dessas coisas, eu disso não sei.*

Museu de Évora: *Não lhe interessa isso. Você não está a pintar para a eternidade?*

Álvaro Lapa: *Não, não. Onde pinto para a eternidade, se um quadro for muito grande - pintei um desses- eu acredito que o quadro aguenta e os materiais são os mesmos. Mas direi que tive o respectivo cuidado, o que não quer dizer que tenha a respectiva consequência. Também há o exemplo histórico de indivíduos preocupadíssimos, Marcel Duchamp, por exemplo, preocupadíssimo na altura, ainda jovem, com a qualidade, análise dos materiais. Esses quadros estão falhados tecnicamente, estão falhados tecnicamente, estão desgraçados, e ele generalizou isso e disse que a pintura por mais cuidada cinquenta anos depois era invisível, só por snobismo e à força de verniz é que se vai vendo qualquer coisa. Fez essa declaração.*

In PINHARANDA, João [et al.] – *Álvaro Lapa. Textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p.99.

---

<sup>ii</sup> *Em estética, com efeito, tem-se discutido acerca da «definibilidade» e acerca da «abertura» de uma obra de arte: e estes dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentámos e que muitas vezes somos levados a definir: uma obra de arte é um objecto produzido por um autor que organiza uma rede de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recomprender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos, sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a própria obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido o autor produz uma forma, em si completa, na intenção de que tal forma seja compreendida e usufruída tal como ele a produziu; todavia, no acto de reacção à rede dos estímulos e de compreensão da sua relação, cada fruidor leva uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, propensões, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária apareça segundo uma perspectiva individual. No fundo, a forma é esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando uma riqueza de aspectos e de ressonâncias sem nunca deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, pelo contrário, pode ser visto, inequivocamente, num único sentido, e se for transfigurado por qualquer interpretação fantasista, deixa de ser aquele sinal com aquele significado especial). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é igualmente aberta, com a possibilidade de ser interpretada de mil modos diferente sem que a irreproduzível singularidade seja por isso alterada. Cada interpretação é assim uma interpretação e uma execução, pois que em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.* In ECO, Umberto – *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 1989. pp.67-68.