

**Sérgio António Martins Bruno Pires**

***Size Does(n't) Really Matter***

**Professora Marta Soares, Orientadora**

**2015**

**Mestrado**

**Artes Plásticas**



**IPL**

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

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

**Resumo:**

Pretendemos demonstrar, por intermédio de um conjunto de peças, a possibilidade da pintura, através dos seus modos expressivos próprios, veicular múltiplas expressões ideográficas do *falo* como ponto de partida para um pensamento plástico que se desenvolve em torno da ideia de *poder*.

**Palavras-chave:** Poder, Falo, Pintura, Processo, Cor.

**Abstract:**

We intend to show, over a series of works, the ability of painting, through it's own specific medium, to operate multiple ideographic expressions of the phallus as a starting point to a visual thinking about the idea of *power*.

**Key words:** Power, Phallus, Painting, Process, Colour.

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

**Agradecimentos:**

A título pessoal gostaria de agradecer à professora Marta Soares a sua generosidade, entusiasmo e apoio ao longo de todo o meu percurso, tanto como professora como orientadora.

Agradeço também o apoio e assistência de todo o corpo docente que me acompanhou e ajudou a formar durante estes dois anos de mestrado.

Não posso deixar de agradecer a todos os colegas pelo contributo prestado através de inúmeras discussões construtivas acerca do trabalho desenvolvido.

Este projeto é dedicado à minha família e amigos sem os quais seria impossível conseguir chegar até aqui.

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

*Para a Tia Joana*

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

PREFÁCIO.....	11
INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I – PÊNIS .....	15
CAPÍTULO II - PHALLUS COMO METÁFORA .....	17
CAPÍTULO II – PINTURA ENQUANTO OBJETO LITERAL.....	37
A) <i>A ESCALA DA PINTURA ENQUANTO OBJETO LITERAL</i> .....	39
B) <i>OS MÉDIUMS DA PINTURA ENQUANTO OBJECTO LITERAL</i> .....	50
CAPÍTULO III - PERCURSO .....	63
CAPÍTULO IV - PROJECTO “SIZE DOES(N'T) REALLY MATTER”.....	76
CAPÍTULO V – CONCLUSÃO.....	87
BIBLIOGRAFIA.....	89
FILMOGRAFIA.....	93

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

## Prefácio

No nosso entender a pintura é sempre um processo de descoberta. Fazemos algo e vemos o que acontece. É um processo de decisão sempre baseado numa intuição artística, na espontaneidade e na experimentação de imagens e materiais. Acima de tudo queremos surpreender-nos. Interessam-nos os comportamentos dos materiais. Enquanto artistas questionamo-nos acerca de qual será a melhor expressão dos mesmos e de como podemos manipulá-los a favor dos nossos objetivos, mesmo que não determinados à partida. Devemos exercer esse poder.

O termo *poder* é central na discussão da Arte e das Humanidades. O conceito de *poder* não é simplesmente negativo ou repressivo. Pelo contrário, *poder* é tornar possível uma abertura de domínios de ação, produção e conhecimento. Esta capacidade de apreensão de novas ideias é possível através de determinados tipos de ação e produção, que se manifestam empregando métodos aprazíveis bem como métodos repressivos. O poder não é possuído mas sim exercido<sup>1</sup>.

A ideia de *poder* não é indissociável, na nossa sociedade, das mais variadas expressões ideográficas associadas à masculinidade e aos seus atributos próprios, como a relação entre o pénis e *phallus*. O termo *phallus* deriva etimologicamente da palavra grega *Phallos* que dá origem à palavra do latim *Fascinum*, que significa, ao mesmo tempo, pénis, *falo* e espírito mágico. Espírito mágico que nos remete para a veneração fálica ou a adoração dos órgãos generativos masculinos como símbolos dos poderes criativos da natureza. Esta prática [veneração fálica] existe desde o princípio da História e através das eras até ao mais moderno dos tempos, nomeadamente no Oriente; em países como a China ou Índia, o *falismo* continua a prevalecer nos rituais de culto religioso: neste último, nos templos de *Shiva*, “falos” são coroados com flores e estrelas



Mural de Priapus  
Também chamado “Priapus – Mercúrio”  
89 A.C. – 79 A.D.  
Fresco

Museo archeologico nazionale (Pompeia, Nápoles)

<sup>1</sup> Ver capítulo “*Falo* como metáfora de poder”.

douradas, expostos nos santuários e iluminados por lamparinas e velas. Na China e no Butão, ainda hoje, são feitas oferendas de pequenos falos de madeira em templos budistas, por mulheres solteiras, tal como eram feitas por mulheres romanas no templo de Vénus.

No mundo ocidental moderno a expressão *phallus* surge enquanto expressão simbólica e imagética do poder masculino. Emprestada da expressão clássica, *phallus* aparece como representação de um duplo simbólico para o pénis (Freud<sup>2</sup> [1923<sup>3</sup>], Lacan[1958<sup>4</sup>]). Este [phallus] representa tanto a base biológica da paternidade como a base ideológica do *poder*, a esta comumente associado. Contudo, ao considerarmos esta concepção de *phallus*, percebemos que o carácter repressivo deste poder tem sido talvez, sobrestimado, em detrimento das suas múltiplas expressões metafóricas e imagéticas. Deste modo, a nossa pintura desenvolve-se a partir da relação entre o processo criativo de construção plástica e o *fascinum*, ou o poder mágico do falo. Consideramos deste modo a hipótese da nossa série de trabalhos participar numa atualização das múltiplas expressões imagéticas que o *phallus* pode tomar.

---

<sup>2</sup> Na teoria psicanalítica, o phallus representa o símbolo supremo do poder masculino e, conseqüentemente, a Falta feminina. *Falocentrismo* é um termo usado, principalmente, por teóricas feministas para conotar o privilégio masculino dentro inserido num sistema de significação. O termo foi cunhado por Ernest Jones, um psicanalista britânico quando se referia à primacia do *phallus* nas teorias de Sigmund Freud. Freud que aponta a fase fálica na infância, durante a qual a diferenciação sexual surge pela primeira vez. Nesta fase, a distinção entre os sexos é visível principalmente através da genitália, especificamente o pénis que Freud associa ao phallus como símbolo de poder - Ryan, Michael. The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory. Consultado online em Junho 2015. Disponível em [http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405183123\\_chunk\\_g978140518312339\\_ss1-2](http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405183123_chunk_g978140518312339_ss1-2)

<sup>3</sup> Freud, Sigmund. *Infantile Genital Organization* 1923. Psychoanalytic Training Institute of the Contemporary Freudian Society. Consultado online em Junho 2015. Disponível em <http://instituteofcfs.org/informationresources/the-freud-abstracts/volume-19/>

<sup>4</sup> Lacan, Jacques. *Definition of the phallus*. In Écrits: A Selection. Trans. Alan Sheridan. 1977. London: Tavistock Publications.

## **Introdução**

Com a tese *Size Does(n't) Really Matter* pretendemos demonstrar, por intermédio de um conjunto de obras, a possibilidade da pintura, através dos seus modos expressivos próprios, veicular múltiplas expressões ideográficas do *falo* como ponto de partida para um pensamento plástico que se desenvolve em torno da ideia de *poder*.

No *Capítulo I – Falo como metáfora* investigamos o *Phallus* como duplo simbólico na representação da genitália masculina, através de diferentes posturas de artistas ao longo da história da arte e observamos a relação de simbiose entre três conceitos: a metáfora, o *poder* e o *phallus*.

No *Capítulo II – Pintura enquanto objeto literal* vamos examinar como a pintura, enquanto objecto expressivo, se relaciona com o poder metafórico do *Fascinum* através de uma análise ao trabalho de artistas do Expressionismo Abstrato. A primeira parte deste capítulo é dedicada à escala na pintura, um dos elementos cruciais da nossa tese *Size does(n't) really matter*, na qual iremos observar de que forma a alteração na escala das obras pode ser fundamental para o que estas veiculam enquanto sentido. Na segunda parte deste capítulo examinaremos os instrumentos, os suportes e os materiais na pintura, como elementos que proporcionam uma exploração do próprio médium, dos seus limites e possibilidades.

No *Capítulo III – Percurso* iremos observar e analisar o nosso percurso artístico. Ao identificar aspetos do nosso percurso criativo, apresentamos uma sistematização de ideias que atravessam a fundamentação da nossa pintura e revelam a nossa posição reflexiva e crítica, enquanto artistas, no presente contexto.

O *Capítulo IV – Projeto Size Does(n't) Really Matter* constitui-se como uma apresentação do nosso projeto plástico que é também síntese de um percurso. Neste capítulo descrevemos e analisamos o nosso processo de trabalho e aquele que é o escopo da nossa atividade artística no presente.

Por último, no *Capítulo V – Conclusão* iremos demonstrar a consonância entre o trabalho artístico e a nossa pesquisa teórica. Iremos também fundamentar a relação entre a hipótese colocada – *pode a pintura, através dos seus processos constitutivos, ser representativa de um imaginário de poder?* – e o trabalho artístico apresentado, recorrendo a uma síntese dos processos, das referências artísticas e das referências teóricas analisadas ao longo do *Capítulo I – Falo como metáfora* e do *Capítulo II – Pintura enquanto objeto literal*.

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

## **Capítulo I – Pénis**

A ciência demonstrou também, desde os seus primórdios, o interesse pelo estudo do pénis. Os primeiros estudos específicos sobre esta matéria começaram por traçar uma ligação entre a visão do pénis no mundo animal e o órgão humano. Referimos-nos aqui ao interesse que cientistas como Dr. Jacobus Sutor ou o Professor Alfred Kinsey demonstraram ao longo das suas vidas por este tópico.

Nos documentos disponíveis, que remontam ao século XIX, estes cientistas constataam que os gorilas têm o membro generativo mais pequeno de todos os símios com uns, humildes, 3 cm, justificados pelo sistema dominado por apenas um macho alfa, que, garante a procriação do clã. Este fato faz com que a competição peníl seja desnecessária. Muitas outras espécies de macacos estabelecem hierarquias de grupo e direitos de coito pela demonstração do pénis erecto: quando confrontado com uma ereção superior, um macho de estatuto inferior responde apresentando as nádegas para ser montado, mostrando assim a sua vassalagem a um “poder” maior.

Um resultado evolucionário interessante dos primatas que se envolvem na demonstração do pénis é que estes são, também, aqueles que possuem um membro maior. Os chimpanzés, por exemplo, têm de competir com outros machos pela atenção das fêmeas, que são livres de escolher o seu parceiro. São, portanto, fervorosos demonstradores, com pénis 3 vezes maiores do que os dos gorilas. O Homem tem, de longe, o maior pénis. É, portanto, o que mais se gaba.

Os pénis, invulgarmente grandes, de homens exóticos eram objecto de enorme fascínio na Europa Vitoriana. O Dr. “Jacobus X”, um cirurgião militar francês do séc. XIX, Jacobus Sutor, serviu durante 28 anos por todo o mundo. Sutor era livre de conduzir experiências entre os povos nativos e era um medidor de pénis. No seu livro *Untrodden Fields of Anthropology*, publicado pela primeira vez em 1898, Jacobus reporta as características sexuais do homem e da mulher, mas mostra uma clara preferência pelos sujeitos masculinos, medindo-os em ambos os estados, flácido e erecto.

A primeira missão de Sutor foi em Cochim no Vietname, onde encontrou os pénis menores do seu estudo, em perfeita proporção à baixa estatura dos indivíduos. Os árabes, por sua vez, apresentaram o maior tamanho médio. O que mais impressionou Sutor foi o pénis africano, que descreve como “um tubo de borracha indiana cheio de

líquido”<sup>5</sup> quando erecto. Foi entre as tribos Malinkes no Senegal que encontrou o maior espécime com uns “impressionantes” 30,5 cm de comprimento e 6 cm de diâmetro: “Mais como um burro do que como um homem”<sup>6</sup>, citando as palavras de Sutor.

A teoria de Sutor baseava-se na circuncisão, praticada pelos árabes e muitas tribos africanas, como principal responsável pelo maior tamanho. Uma teoria que foi recuperada pelo professor Alfred Kinsey (1894-1956), nas suas medições de americanos circuncidados. Kinsey foi, provavelmente, o mais prolífico medidor de pênis da história, recolhendo estatísticas de mais de 3500 indivíduos para a sua publicação de 1948 *Sexual Behavior in the Human Male*. Estes estudos foram na sua maioria patrocinados pela instituição que ele próprio dirigia, o *Kinsey Institute for Research in Sex, Gender, and Reproduction* fundado pelo próprio, em 1947, como *Institute for Sex Research* (Universidade de Indiana, EUA). Os resultados das suas investigações foram sempre vistos com desconfiança pela generalidade da população da época. Esta mesma dificuldade estendia-se a outras formas de observação e representação do pênis no mundo da arte.

Conseguimos ver que o Dr. Jacobus Sutor e o professor Alfred Kinsey, apesar de olharem através do óculo da ciência, partilhavam um deslumbramento pelo *membrum virile* e trilharam um caminho, na maior parte das vezes sombrio, devido ao preconceito e ao pudor que pairam sobre esta matéria.

---

<sup>5</sup> Sutor, Jacobus. *Untrodden Fields of Anthropology* (Vol. 1 & 2). (1898). p. 433. Consultado em setembro 2014. Disponível online em

[http://www.forgottenbooks.com/readbook\\_text/Untrodden\\_Fields\\_of\\_Anthropology\\_v1\\_1000094230/433](http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Untrodden_Fields_of_Anthropology_v1_1000094230/433)

<sup>6</sup> Sutor, Jacobus. *Untrodden Fields of Anthropology* (Vol. 1 & 2). (1898). p. 433. Consultado em setembro 2014. Disponível online em

[http://www.forgottenbooks.com/readbook\\_text/Untrodden\\_Fields\\_of\\_Anthropology\\_v1\\_1000094230/433](http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Untrodden_Fields_of_Anthropology_v1_1000094230/433)

## **Capítulo II - Phallus Como Metáfora**

A ciência tem um olhar muito específico sobre o *membum virile* que não é o mesmo olhar da arte, sendo que este último, poético, não se baseia meramente em fatos científicos mas sim em metáforas pictóricas. Como tal, começaremos por examinar o conceito de metáfora e algumas das suas aplicações. Este último é importante para entender a dicotomia pénis/*phallus*, em torno da qual se desenvolve o entendimento de uma ideia de poder baseada no *phallus* enquanto representação do órgão masculino.

Começemos então pela metáfora. Metáfora é uma figura de estilo que implica uma comparação entre duas entidades diferentes, distinta de um símile, uma comparação assinalada pela palavra “como”<sup>7</sup>. Quando falamos, por vezes dizemos as coisas diretamente: “Vou à loja, volto daqui a 5 minutos”. Outras vezes falamos de uma forma que invoca a imagem de uma pequena cena: “Está a chover a cântaros”. As metáforas são uma maneira de falar de algo descrevendo outra coisa. Podem parecer desvios, mas não são. As metáforas estimulam o pensamento com a imaginação e os sentidos: não paramos para pensar sobre se um pingo de chuva cai de um cântaro, mas assim que o pensamos, percebemos que certamente seriam cântaros muito grandes.

Uma metáfora não é verdade nem mentira num sentido comum. Há um paradoxo nas metáforas. Quase sempre enunciam algo que não é verdadeiro.

Estamos habituados a pensar em imagens. Todas as noites sonhamos coisas impossíveis e quando acordamos, esse modo de pensar ainda está connosco. As metáforas permitem-nos sentir diretamente. Um dos lugares comuns para a metáfora é a poesia. Num *Haiku* do poeta japonês do século XVIII Kobayashi Issa (1763-1828) podemos ler: “Num ramo a boiar no rio; um grilo canta”<sup>8</sup>. A primeira maneira de nos encontrarmos com a metáfora é ver o mundo pelos seus olhos: um insecto canta num ramo a boiar num rio. Quando visualizamos este pensamento, parte de nós reconhece na imagem um pequeno retrato de como é viver neste mundo de mudanças e de tempo. O nosso destino humano é desaparecer, como o pequeno grilo desaparecerá e ainda assim, fazemos o que o grilo faz: vivemos, cantamos.

Algumas vezes a poesia usa uma metáfora e expande-a, construindo uma ideia de muitas formas. No início do poema “De mãe para filho”, de Langston Hughes, (1902-

---

<sup>7</sup> Goetz, Philip W. (1927). *Encyclopædia Britannica*. (15<sup>a</sup> edição, 1985-presente).

<sup>8</sup> Poetry Foundation (2003). Poems & Poets (em linha). Site acedido a Fevereiro 11, 2015, em <http://www.poetryfoundation.org/poem/178443>.

1967) podemos ler: "Bem, filho, vou contar-te: A vida para mim não tem sido uma escadaria de cristal. Tem sido uma escadaria com pontas de prego, com muitas lascas e tábuas rachadas, e sem tapete nenhum, sem nada"<sup>9</sup>. A metáfora neste excerto compara a vida a uma casa delapidada na qual ainda temos de viver. As lascas e as tábuas rachadas parecem reais, magoam-nos os pés e o coração, mas a mãe está a descrever a sua vida, não a sua casa. A fome, o trabalho forçado e a pobreza são o que se encontra naquelas lascas e tábuas rachadas.

A metáfora não é um puzzle ou uma forma de transmitir um significado escondido, é um modo de nos permitir sentir e conhecer de uma forma diferente. As metáforas dão às palavras uma vida para além do seu próprio significado. São as maçanetas nas portas do que podemos conhecer e do que podemos imaginar. Cada porta leva a uma casa nova e a um mundo novo que só aquela maçaneta pode abrir. O que é extraordinário é que ao criar uma maçaneta podemos criar um mundo. Uma metáfora visual usa imagens ao invés de palavras.

É importante nesta altura avançar para uma conceptualização do termo *poder* na medida em que percebemos que a metáfora possibilita ou potencializa o seu entendimento.

A concepção de *poder* que Michel Foucault (1926-1984) faz não é simplesmente negativa ou repressiva. Pelo contrário, *poder* é tornar possível uma abertura de domínios de ação, produção e conhecimento. Foucault afirma que "o poder está em toda a parte" e "vem de toda a parte"<sup>10</sup>. Esta capacidade de apreensão de novas ideias é possível através de técnicas aprazíveis como a arte, bem como de técnicas repressivas como a violência: "O poder apenas existe quando é posto em ação"<sup>11</sup>.

Tendo a metáfora o poder de dar às palavras e às imagens uma outra existência, uma outra força, entusiasmo ou atividade que ultrapassa o seu próprio significado, é importante considerar a dicotomia pénis/*phallus* no mundo da arte e como esta se relaciona com o exercício de um "poder".

A literalidade do membro masculino tem vindo a ser protegida na arte ocidental. Se quisermos aprender sobre a fisionomia da genitália masculina através da pintura ou escultura deparamo-nos com uma discrepância entre o falocentrismo cultural, sexual e

---

<sup>9</sup> Hughes, Langston (1902-1967). "Mother to Son", *Collected Poems*. (1994). The Estate of Langston Hughes.

<sup>10</sup> Foucault, Michel (1926-1984). *The History of Sexuality: The Will to Knowledge*. (1998). Londres, Penguin.

<sup>11</sup> Foucault, Michel (1926-1984). "The Subject and Power." *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. 2ª edição. (1982). Ed. Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow. Chicago: U of Chicago Press.

político do homem e as menos impressionantes representações do nu masculino na arte, embora não seja este o objetivo do nosso trabalho.

A escritora norte-americana Jane Gallop (1952) na sua obra *The Daughter's Seduction* de 1982 afirma que “O *Phallus*, ao contrário do pênis, é o sítio de uma falta para qualquer sujeito, masculino ou feminino”<sup>12</sup>. “Nenhum dos sexos pode ser ou ter o *phallus*” pois este é um “poder original, essencial, transcendental”<sup>13</sup>. Ao que o artista conceptual Victor Burgin (1941) acrescenta “o mesmo é verdade para a mulher, mas o homem tem os meios de representação do *phallus* como parte integral do seu corpo através do pênis”<sup>14</sup>. Por isso, o homem privilegia a visibilidade do pênis, contudo, paradoxalmente, a representação tem sido focada na sua invisibilidade. O *phallus* é representado na invisibilidade do pênis. Ou representa a falta em si próprio. O *phallus* é a falta. A representação do pênis e do poder patriarcal tem lugar no intervalo entre o *phallus* e a falta.

Na pintura *Adão e Eva* de Hans Baldung Grien (1484 – 1545) Adão está escondido por detrás de Eva, por isso o seu pênis está escondido.

*Phallus* é também a lei do Pai, da linguagem, da filosofia e da história da qual a mulher foi largamente excluída. Jane Gallop (1952), numa outra obra sua intitulada *Phallus/Penis: Same Difference* de 1981, localiza a motivação do esforço do psicanalista Jacques Lacan (1901 – 1981) e dos seus seguidores em separar *Phallus* de pênis num desejo de manter um discurso falocêntrico e androcêntrico ao afirmar:

“O desejo dos Lacanianos de separar claramente *phallus* de pênis, para controlar o significado do significador *phallus* é, precisamente, sintomático do seu desejo de ter *phallus*, isto é, do seu desejo de estar no centro da linguagem, na sua origem. (...) Mas desde que o atributo de poder seja o *falo*, que só pode ter significado ao referir-se e ao ser confundido com o pênis, esta confusão irá suportar a estrutura, na qual, parece ser razoável que os homens tenham o poder e as mulheres não. E, enquanto os



**Adão e Eva**  
1531  
147.5 x 67.3 cm  
Hans Baldung Grien  
Óleo sobre painel  
Museo Thyssen-Bornemisza,  
Madrid

<sup>12</sup> Gallop, Jane. (1952) *The Daughter's Seduction*. 1982. Ithaca, New York: Cornell University Press. p. 95.

<sup>13</sup> Gallop, Jane. (1952) *The Daughter's Seduction*. 1982. Ithaca, New York: Cornell University Press. p. 96.

<sup>14</sup> Burgin, Victor. (1941) *Art After Modernism: Rethinking Representation*. 1984. New York: The New Museum of Contemporary Art and David R. Godine, Boston, p. 303.

psicanalistas mantiverem o ideal de separação entre *phallus* e pênis, podem agarrar-se ao seu *falo* na crença de que o seu discurso falocêntrico não tem qualquer relação com a desigualdade sexual”<sup>15</sup>.

Ao observarmos as representações clássicas do nu masculino rapidamente percebemos que o homem foi sempre representado respeitando um ideal de beleza física, com musculatura definida mas não exagerada, com face muito inexpressiva (a força era o ideal físico de beleza) e, principalmente, dotado de um pênis pequeno, flácido, quase como um apêndice vestigial. O tempo erodiu o pênis das estátuas de mármore e as de bronze eram dotadas de apêndices minúsculos.

A razão para estas proporções na representação do nu masculino podem ser encontradas no texto histórico de Kenneth Clark *El Desnudo*, de acordo com o qual o nu masculino é conceptualizado em termos matemáticos, de simetria e de cânones de proporção: “Os gregos não tinham dúvidas que o deus Apolo era um homem perfeitamente belo. Era belo porque tinha um corpo conformado a determinadas leis de proporção e partilhava da beleza divina da matemática”<sup>16</sup>. No ideal de perfeição masculino o pênis é tratado como um apêndice sem qualquer erotismo ou verosimilhança. Os “órgãos sexuais grandes”, segundo a autora Eva C. Keuls (1923), “eram considerados (pelos gregos) brutos e feios e foram banidos para os domínios da abstração, da caricatura, da sátira e do bárbaro”<sup>17</sup>. Keuls estudou o regime falocêntrico em Atenas e é importante para evidenciar a base falocrática e misógina da representação e do discurso ocidentais. O nu masculino que desliza de alguma forma para a sensualidade é visto por Clark como desviante em termos de história da arte considerando-o “decorativo” e “decadente” (mais feminino e homossexual)<sup>18</sup>. Clark recorre a duas linguagens diferentes em *El Desnudo*: para descrever o nu masculino usa a linguagem da matemática e da proporção mas cede ao erotismo no que se refere ao nu feminino onde “a luxúria do bode (o artista/homem) é a glória de Deus”<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Gallop, Jane. *Phallus/Penis: Same Difference*. 1981. In Janet Todd *Men by women*. 1981. Holmes & Meier.

<sup>16</sup> Clark, Kenneth. *El desnudo*. 1996. Ed. Alianza, p. 35.

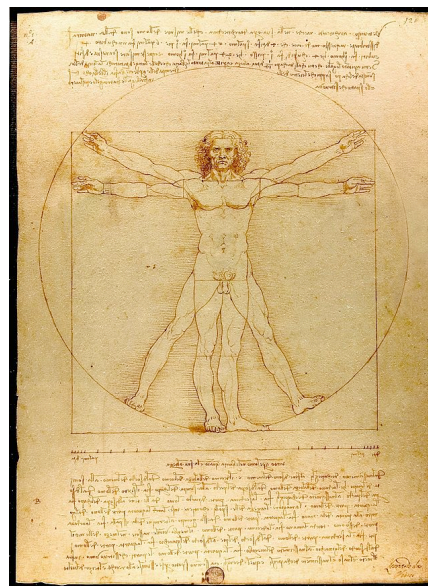
<sup>17</sup> Keuls, Eva C. *The Reign of the Phallus - Sexual Politics in Ancient Athens*. 1985. Harper & Row, Nova Iorque p. 68.

<sup>18</sup> Clark, Kenneth. *El desnudo*. 1996. Ed. Alianza, p. 52, 72, 73, 79, 82

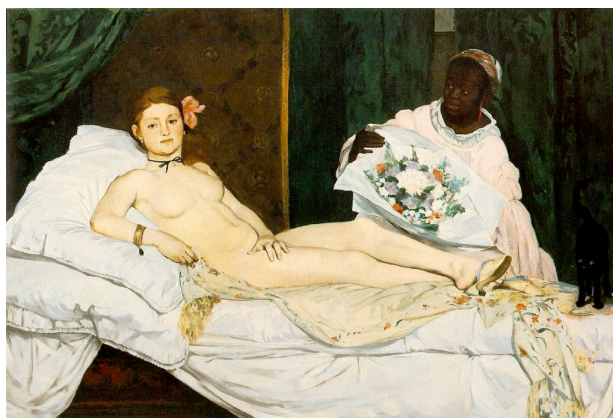
<sup>19</sup> Clark, Kenneth. *El desnudo*. 1996. Ed. Alianza, p. 200

O *Homem de Vitruvius* de Leonardo Da Vinci (1452-1519) é um esforço de esquematizar as proporções geométricas divinas do homem. Este ícone da representação ocidental tem um pênis de proporções razoáveis. Está perto do centro do círculo e é o ponto central do quadrado. Contudo os braços e as pernas exercem um efeito centrífugo, puxando o olhar do corpo para o círculo e para o quadrado, ou seja, para a geometria que é o verdadeiro sujeito da imagem. A face, numa perspetiva frontal acaba por perturbar a idealização da subjetividade, identidade e autoridade masculina. Clark compara-o ao efeito choque em *Olympia* de Manet, ao afirmar que “Introduzir uma cabeça com um caráter tão individual num corpo nu é pôr em causa toda a premissa do nu”<sup>20</sup>.

No fundo a conceptualização das medidas e dos cânones correspondem a uma literalidade na representação que provoca o efeito dicotómico de ocultar o pênis e revelar o *phallus*. Enquanto o esquema de Leonardo que constitui um ideal de proporção da representação do homem é perturbado não pelo seu membro sexual mas pela sua idealização intelectual, no caso de *Olympia* a perturbação advém da individualidade, sensualidade e intensidade do olhar da mulher que olha para o observador (e o próprio Manet). A representação do nu feminino expõe a mulher ao olhar do pintor, do homem



Homem de Vitruvius  
1490  
Leonardo Da Vinci  
Lápis e tinta sobre papel  
34 cm x 24 cm  
Gallerie dell'Accademia

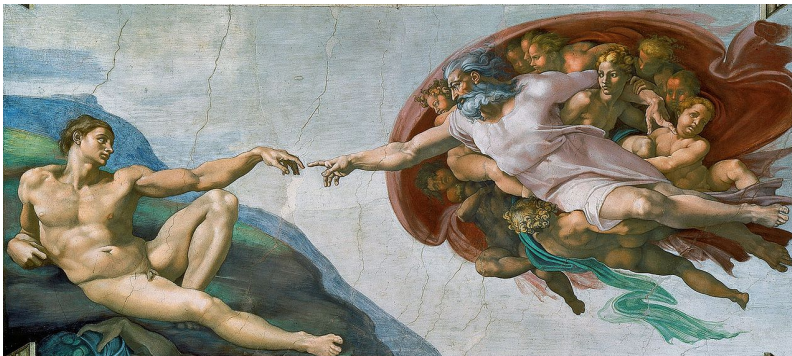


Olympia  
1863  
Édouard Manet  
Óleo sobre tela  
130,5 cm x 190 cm  
Museu d'Orsay, Paris

<sup>20</sup> Clark, Kenneth. *El desnudo*. 1996. Ed. Alianza, p. 200

que lhe confere uma visão de objecto erótico de acordo com a tradição artística europeia. Este olhar é um privilégio masculino sobre o modelo feminino e o que é visível é privilegiado na cultura ocidental. O que acontece nesta pintura é precisamente o inverso: em *Olympia* é a mulher – modelo que detém o poder do olhar provocando uma alteração naquilo que seria a ordem pré estabelecida: A mulher – modelo, não possuindo pénis, detém o *phallus*. Ao apropriar-se do poder do olhar do homem - pintor, o *Phallus* é aqui a própria pintura que põe em causa a onipotência do olhar autoral do artista. ( citação o informe – cap I) XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Outro protótipo de representação masculina é o fresco do teto da capela sistina *Criação de Adão* (1512), de Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Como na escultura clássica, Adão é um homem de musculatura e de tronco largo mas com um pénis desproporcionalmente pequeno e flácido. É, aliás, proporcional ao seu umbigo. Já quando observamos Deus, apesar de continuarmos a ver um homem de musculatura esplendida, o seu pénis está escondido por trás do seu robe lavanda. Leo Steinberg (1929 – 2011) fez um estudo significativo da representação do pénis em *The Sexuality of Christ* (1983) que indica que Cristo adulto nunca está nu, embora a ereção esteja muitas vezes implícita através dos panejamentos exagerados. Uma ereção simbólica



Criação de Adão  
1512  
Michelangelo  
Fresco  
280 cm × 570 cm  
Capela Sistina, Vaticano

denota a ressurreição e não uma ereção real, pois o verdadeiro poder do pénis de Cristo deve-se à sua “abstinência”<sup>21</sup>. Na iconografia cristã os sinais da “humanização” de Deus estão sempre escondidos. A iconografia cristã reflete um padrão que diminui e esconde o

pénis. Deus tem todo o poder do *phallus* porque é emblemático do triunfo do monoteísmo.

<sup>21</sup> Steinberg, Leo (1920-2011). *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*. 1983. Cambridge: The MIT Press), p. 46 e 49.

Este padrão de diminuição e ocultação do pénis ao mesmo tempo que se revela o *phallus* é evidente no trabalho de Auguste Rodin (1840 – 1917), considerado um dos artistas que rompeu com a delicadeza e o puritanismo moral de séculos. Rodin incorporou uma sensualidade à representação da figura humana. “Nenhum aspeto superficial da anatomia da figura parece ter escapado aos seus olhos”<sup>22</sup>, excepto a literalidade do pénis. A história da escultura *Balzac* (1897) é indicativa da estratégia falocêntrica de *poder* via mistificação e ocultação: depois de muitos estudos iniciais Rodin modelou *Balzac* como nu mas, mais tarde, expressou dúvidas acerca do seu trabalho “Je le tiens. Je ne le tiens pas”<sup>23</sup>. Finalmente acabou por cobrir o modelo com um pano encharcado em gesso transformando o resultado final numa figura coberta com um manto.

O artista e crítico de arte John Berger (1926) sugere que *Balzac* é a única obra-prima de Rodin pois “é a primeira vez que a representação parece ser masculina, por outras palavras, sua igual, de forma a que não a podia comprimir, manipular e oprimir como fazia com a figura feminina”<sup>24</sup>. *Balzac* é uma representação fálica embora a sua “virilidade” esteja sob um manto, deliberadamente ocultada.

A figura feminina que não dispõe da verticalidade presente na figura masculina, juntamente com a ocultação da literalidade do pénis constituem precisamente a estratégia que revela o *phallus* enquanto *poder* masculino.

A representação masculina sofreu as maiores alterações e desenvolvimentos já nas décadas de 1960 e 1970. A revolução sexual e outros movimentos de libertação permitiram que o pénis começasse a ser revelado, ou seja, que o olhar onnipotente



Estudo final para o Monumento a Balzac  
1897  
Auguste Rodin  
Bronze  
106 cm  
MoMA, NI, EUA



Crouching woman  
1881-82  
Auguste Rodin  
Terracotta  
25,5 cm  
Musée Rodin, Paris

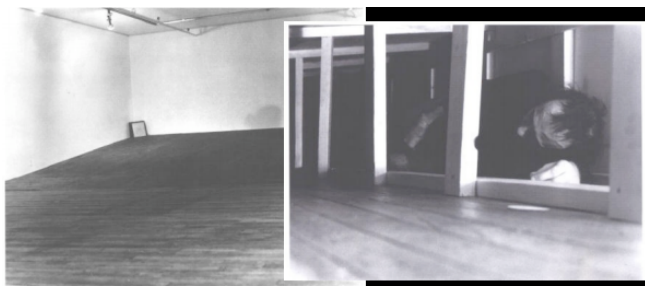
<sup>22</sup> Elsen, Albert (1927-1995). *Rodin*. 1963. MoMA – Nova Iorque. P.21.

<sup>23</sup> Grunfeld, Frederic. *Rodin*. 1987. Henry Holt and Company, Nova Iorque, p. 372.

<sup>24</sup> Berger, John (1926). *About looking*. 1980. Pantheon Books. P. 184.

masculino começasse a ser posto em causa. Em particular, o movimento feminista, que observamos mais à frente, corporizou uma crítica contínua ao género e à representação que provocou uma série de respostas masculinas na arte, quer por uma misoginia exacerbada, quer pela auto representação e análise. O trabalho de Vito Acconci (1940) e de Eric Fischl (1948) são exemplos de estratégias de representação masculina e da sua progressão dos anos 60 aos anos 80 que ainda não descolam das estratégias de ocultação do pénis.

Os trabalhos de performance/*body art* de Vito Acconci do início dos anos 70 revelam a luta entre género e criatividade e uma tentativa de mostrar o seu próprio corpo e as suas funções criativas. Acconci é compelido a investigar os princípios da feminilidade, regressando ao corpo feminino para representar o seu próprio corpo. Em *Seedbed* (1972), Acconci esconde-se debaixo de uma rampa construída numa galeria onde passa duas tardes por semana a masturbar-se. “O objectivo da minha atividade é a produção de semente”<sup>25</sup>. A galeria torna-se o sítio de produção e demonstração da



*Seedbed*  
Vito Acconci  
Videograma, Filme super 8, cor, mudo  
10 mins.  
MoMA

sexualidade masculina. A Arte e a sexualidade masculina são ambas apresentadas como masturbação. Há uma alusão ao pénis mas tanto artista como pénis permanecem escondidos por debaixo do “manto da arte”, representativo do seu carater metafórico, não literal e representacional. *Phallus* é poder

representado tal como a arte. Deste modo, a obra de Vito Acconci mais do que revolucionaria é representativa de uma certa convencionalidade recorrente na própria história artística.

Acconci acaba por trazer à memória o *Adão e Eva* de Hans Baldung Grien na peça *Conversions* (1971). No segmento *Associação/ Assistência/ Dependência* ele tenta andar e correr ao mesmo tempo que mantém o pénis escondido, removido entre as suas pernas: “Uma mulher ajoelha-se atrás de mim: Eu empurro o meu pénis para trás de mim, entre as minhas pernas, ela toma o meu pénis na sua boca ... Quando eu sou

<sup>25</sup> Acconci, Vito. *Poetry, Activities, Sculpture, Performances, Installations, Video*. 1977. Compilado por W.M.H.. Kaiser, Amsterdam.

visto de frente a mulher desaparece atrás de mim e eu não tenho pénis. Eu torno-me na mulher que ocultei”<sup>26</sup>.

Acconci apresenta uma representação do masculino ao tornar-se mulher. Nu, tenta despir-se de todos os sinais de masculinidade. Primeiro queima os pelos do seu peito e depois esconde o pénis. Esconde-o na mulher que desaparece por trás de Acconci. O *phallus* é reinscrito, portanto, sobre o apagamento da mulher.

A literalidade do pénis de Acconci é finalmente “revelada” sob a forma de boneca em *Trappings* (1971). O artista coloca-se dentro de um armário repleto de xailes, flores e brinquedos normalmente associados à feminilidade e à infância, um local para uma atividade regressiva. Esta é uma atividade que Acconci descreve como “virar-me contra mim próprio, dividindo-me em dois transformando o meu pénis num ser separado, num Outro:

1. vestindo o meu pénis com roupas de bonecas;
2. falando como o meu pénis como se fosse um parceiro de brincadeira”<sup>27</sup>.

É importante reparar como estes trabalhos foram tratados pela imprensa que indicaram diferenças na crítica e receção significativas entre a body art/performance feita por homens e mulheres no início dos anos 70. O historiador, crítico de arte e curador Robert Pincus-Witten (1935) identificou



Conversations - Associations/Assistance/Dependence  
1971

Vito Acconci  
Super 8, preto e branco, Mudo  
65' 30"  
Electronic Arts Intermix (EAI), NY



Trappings  
1971

Vito Acconci  
Super 8, cor, Mudo  
8 mins'  
Electronic Arts Intermix (EAI), NY

<sup>26</sup> Acconci, Vito . Editado por Judith Russi Kirschner. 1980. Chicago: Museu de Arte Contemporânea. p. 15.

<sup>27</sup> Kozzloff, Max. *Pygmalion reversed*. In *Artforum*. Novembro 1975. P. 37.



*Retrato de Marcel Duchamp como Rose Selavy*  
1920-21  
Man Ray  
fotografia  
22,9 X 18,3 cm  
Philladelphia Museum of Art, Filadélfia, EUA



*Cunha de Castidade*  
1954, molde -1963  
Marcel Duchamp  
Bronze e plástico  
6,3 X 8,7 X 4,2 cm  
Tate Modern, Londres, Grã-Bretanha

uma ligação entre o trabalho de Vito Acconci e o de Marcel Duchamp (1887-1968)<sup>28</sup>, associando-o às transformações andróginas e aos objetos de Duchamp como o *Retrato de Marcel Duchamp como Rose Selavy* (1920-21) (*Eros C'est la vie*) ou *Cunha de castidade* (molde: 1954-1963). Esta associação a um dos maiores vultos da arte conceptual, que representa o *Phallus* como lei, valida o trabalho de Acconci como arte, na medida em que ambos são artistas/homens que investigam a sua sexualidade (Acconci em público) através de uma exploração do principio masculino/feminino como paradoxal, numa altura em que o feminismo começava a questionar as ordens prevalentes. Substituindo a importância dos aspetos visuais e sensuais por um erotismo intelectual ironicamente distanciado, a hegemonia masculina sobre a história da arte é assegurada.

A artista, curadora e crítica de arte Catherine Elwes (1952) afirmou que o papel da feminilidade em artistas homens "é muitas vezes o de providenciar uma oportunidade para outros homens experimentarem a sua feminilidade enterrada. O poder e o prestígio da masculinidade biológica do artista é reforçada ao invés de ser posta em causa

através das incursões artísticas pelo feminino. O seu estatuto como artista depende em parte desta feminilidade poética"<sup>29</sup>. Acaba por ser uma forma de travestismo artístico

<sup>28</sup> Entrevista de Robert Pincus-Witten a Vito Acconci, *Vito Acconci and the Conceptual Performance* para a revista *Artforum* Vol. 10 nº 8, Abril 1978

<sup>29</sup> Elwes, Catherine. "Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women" em *Women's Images of Men*. Editado por Sarah Kent & Jacqueline Morreau. 1985. Writers and Readers Publishing. p. 188

que confirma o poder do *phallus*, uma visão androcentrica que revela e fomenta a ideia de que “a melhor mulher” é um homem.

O mesmo não se passa quando olhamos para o trabalho de mulheres que usaram os seus corpos nus em investigações paralelas de representação e sexualidade. Artistas como Carolee Schneemann (1939), Hannah Wilke (1940-1993) ou Lynda Benglis (1941) tiveram de lidar com as críticas negativas ao invés de uma validação fálica e lutaram para que o seu trabalho não colapsasse em questões de notoriedade.

O trabalho que Lynda Benglis publicou na *Artforum* em novembro de 1974 foi dos trabalhos que gerou maior controvérsia. Benglis tentou que esta representação fosse publicada na secção editorial da revista, propondo-a como *spread* central. Enquanto Acconci esconde o seu pénis Benglis, nua e de óculos escuros, com marcas de bikini que enfatizam os seu seios segura um dildo grande que sai da sua vagina. Enquanto a

performance de Acconci é até encorajada pela crítica, o trabalho de Benglis é tratado com cartas iradas à revista *Artforum* e levaram Lawrence Alloway, Max Kozloff, Rosalind Krauss, Joseph Masheck e Annette Michelson a assinar uma declaração de isenção de responsabilidade, afirmando que o anúncio de Benglis “existe enquanto objecto de obscenidade extrema,” um exemplo de auto exploração “profundamente sintomático de condições que exigem análise crítica” e que “infectam a realidade que nos rodeia”<sup>30</sup>. Os editores afirmam que este trabalho “não é, de forma alguma, a primeira vez que a obscenidade surge na revista, representa um salto qualitativo no género, brutalizando-nos e, pensamos nós, aos nossos



Lynda Benglis advertisement  
Lynda Benglis  
Novembro de 1974  
*Artforum*, November

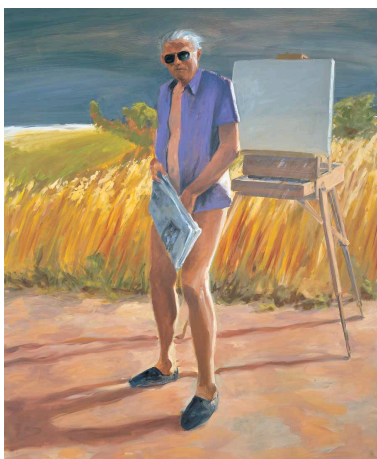
leitores”. Esta imagem consegue ofender tanto mulheres como homens mas não é pela sua obscenidade aparente, o que é mais importante é que Benglis ao assumir o pénis está a desafiar a ordem pré-estabelecida através da sua exploração transgressiva da masculinidade.

---

<sup>30</sup> *ArtForum*, Dezembro de 1974.



Boys at Bat  
1979  
Eric Fischl  
Óleo sobre tela  
214 x 175.6cm  
Coleção privada



Portrait of the Artist as an Old Man  
1984  
Eric Fischl  
Óleo sobre tela  
216 x 178 cm

O trabalho do pintor Eric Fischl (1948) continua a ir para além das convenções da representação, na medida em que não só representa a mulher em situações em que a nudez é desnecessária como também o homem. Várias das suas pinturas examinam as relações entre homens e revelam ou fazem alusão ao *phallus* e ao pénis. Em *Boys at bat* (1979) um rapaz pondera a sua masculinidade em relação ao pénis grandioso, o taco de basebol do outro rapaz que está nu e o seu *poder* é marcado pelo taco a bater na bola.

Em *Portrait of the Artist as an Old Man* (1984) Fischl imagina-se a envelhecer. De costas para o cavalete e para a tela, voltado para o observador, com os seus olhos tapados por óculos escuros e com o seu pénis escondido por detrás de uma cópia do New York Times, Fischl relaciona o sucesso na arte e o *poder* da imprensa com um receio acerca da potência sexual. Sobre esta pintura Fischl afirma: “Pensamos que o apanhámos ou que o capturámos de alguma forma mas não o temos (...) é sobre a ansiedade de se alguma vez mais o poderá levantar”<sup>31</sup>. A afirmação da “criatividade fálica” como ato sexual e de *poder* masculino faz-nos regressar ao pénis debaixo dos véus da representação masculina tradicional, ao *phallus* como a falta.

O complexo de castração dá origem ao padrão de mistificação e ocultação do pénis ao serviço do domínio fálico. O poder patriarcal está sobre uma base de receio de uma homossexualidade reprimida.

A teórica de cinema e feminista britânica Laura Mulvey (1941) afirma que “Como o sítio de um encontro homossexual sublimado, o nu masculino pode ser demasiado explícito e, como tal, demasiado ameaçador para encorajar a fantasia. O homem está relutante

<sup>31</sup> Fischl, Eric. Entrevista a Eric Fischl. *Parkett* #5. 1985. P. 17.

em olhar para o seu exibicionismo. Até Renoir, diz-se, sentir-se-ia demasiado embaraçado para trabalhar a partir de um modelo masculino”<sup>32</sup>.

Estas representações masculinas são exemplos vindos de artistas homens heterossexuais. Consideramos de seguida representações do pénis da perspectiva de artistas assumidamente homossexuais. Para os artistas gay/*queer* o nu masculino é o objeto sexual de desejo. O pénis é maior e ocupa um papel mais central iconografica e formalmente, que só é comparável às representações do nu feminino.

Nas aguarelas de Charles Demuth (1883 – 1935) *Distinguished Air* um grupo de espetadores circunda uma escultura de um pénis com um olho na ponta. É baseado numa história de Robert McAlmon (1895 – 1956), passada na Berlim decadente de sexo e drogas do pós primeira Guerra Mundial. Demuth recria uma cena da história que tem lugar num dos cafés *queer* de Berlim, uma inauguração de uma exposição de arte onde uma mulher provocadora de vestido encarnado, um casal homossexual e um casal heterossexual observam a famosa escultura de Constantin Brancusi *Princess X* (1915 – 1916), cuja forma abertamente fálica escandalizou os observadores. O título *Distinguished Air* é inspirado na descrição do protagonista feita pelo narrador no livro de McAlmon. Aqui um cavalheiro com bengala parece olhar para a virilha de um marinheiro, espelhando a paixão do protagonista do livro por um soldado. Em 1930, as aguarelas de Demuth



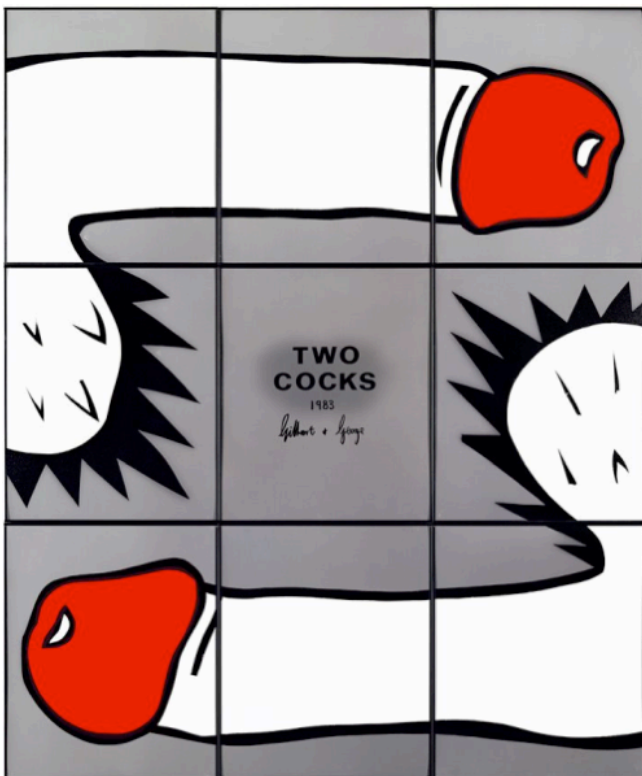
Distinguished Air  
1930

Charles Demuth  
Aguarela e lapis de grafite sobre papel  
41.3 × 31 cm  
Whitney Museum of American Art

continham muitas vezes temas de liberdade sexual escondida que faziam ressonância com o artista enquanto homossexual numa cultura punitiva.

Esta centralidade que é conferida ao pénis é bastante evidente no trabalho dos artistas plásticos britânicos Gilbert & George (1943 & 1942), que se vestem sempre de fato e gravata dentro e fora do atelier, um traje que está sempre ligado à formalidade e conformidade com os standards estabelecidos (de comportamento correto e de boas maneiras espectáveis), ou seja, personificam o *phallus*.

<sup>32</sup> *Women's Images of Men*. 1985. Editado por Sarah Kent and Jacqueline Morreau. Londres: Writers and Readers Publishing. P. 60



*Two Cocks*  
1983  
Gilbert & George  
Impressão sobre papel de gelatina e prata  
181 x 151 cm

Na obra *Two Cocks* (1983) representam dois pénis gigantes com cabeças vermelhas, uma escolha validada pela sua afirmação de que “os museus estão cheios de pénis, a Galeria Nacional, o British Museum...”<sup>33</sup>.

Robert Mapplethorpe (1946 – 1989) glorifica o nu masculino como espetáculo homoerótico. Grandes pénis são o objeto isolado/ natureza morta da imagem. Se tradicionalmente “é ilegal mostrar uma ereção”<sup>34</sup>, o principal aspeto confrontativo da sua imagética é desenvolvido em peças como *Bill, New York* (1976 – 1977) em que são representados dois pénis eretos. Embora certas fotografias

mostrem atividades que não são claras ou que são inimagináveis para uma audiência menos familiar com o seu trabalho, as imagens masculinas de Mapplethorpe estão em muitos aspetos alinhadas com a ideologia falocêntrica, “confirmando, ao invés de questionar, o mito da virilidade masculina”<sup>35</sup>. O crítico de arte americano Arthur Danto (1924 – 2013) aponta o papel da “imensidade... desta estetização e, portanto, da visão, dentro da qual os genitais masculinos são apercebidos como belos. E isto é uma atitude desanimadoramente tão redutora e mecanista como a que tematiza os seios grandes na mulher”<sup>36</sup>. Muitos dos modelos de Mapplethorpe perdem a sua individualidade pois os seus nus focam-se, quase exclusivamente, na genitália masculina já que a cara dos modelos nunca é mostrada e o resto do corpo é quase sempre cortado. O pénis ocupa um papel central apesar do fato dos títulos das obras partirem dos nomes dos modelos,

<sup>33</sup> Entrevista a Gilbert & George (Série Parkett). *Parkett: Art Magazine* n° 14 1987, p. 24

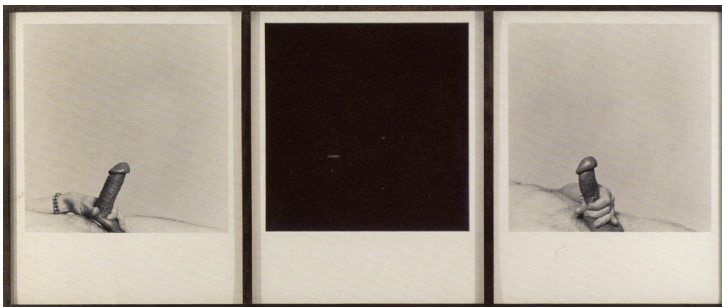
<sup>34</sup> *Women's Images of Men*. Editado por Sarah Kent & Jacqueline Morreau. 1985. Writers and Readers Publishing. p. 91

<sup>35</sup> *Women's Images of Men*. Editado por Sarah Kent & Jacqueline Morreau. 1985. Writers and Readers Publishing. p. 91

<sup>36</sup> Danto, Arthur. *The Nation*, 26 de Setembro, 1988. Em *Mapplethorpe: A Biography*. Morrisroe, Patricia. Da Capo Press. 1997

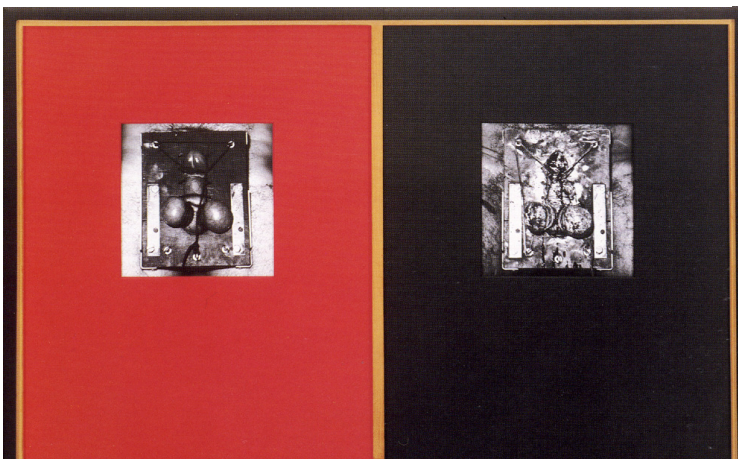
o que faz com que seja um elemento insignificante excepto como um sistema de referência.

Trabalhos como *Bill, New York* representam, não só, estudos sobre a literalidade do pénis mas também denotam uma visão altamente fetichista do membro masculino. Neste contexto a associação com o *phallus* como símbolo de *poder*, dominação e virilidade está diretamente ligada ao erotismo, ou seja, quanto maior for o pénis, mais carga sexual tem. A sensualidade no trabalho de Mapplethorpe advém da técnica, da composição e da iluminação que acaba por revelar visões estereotipadas do macho alfa sendo comparável às representações do nu feminino.



Bill, New York  
1976 – 1977  
Robert Mapplethorpe  
Fotografia

Pelo contrário, a peça *Richard* (1978) é ironicamente um título pessoal de um pénis anónimo firmemente amarrado a uma estrutura de madeira, salpicado com sangue no segundo frame. Este trabalho forma uma imagem do pénis que se afasta da abordagem misógina e androcêntrica e também da erótica: em *Richard*, Mapplethorpe permite-nos uma visão fálica



Richard  
1978  
Robert Mapplethorpe  
Fotografia

do órgão masculino como um objecto de pura plasticidade (*phallus* artístico), já que este adquire uma tal intensidade que se assume com uma entidade completamente desassociada do corpo masculino quando conseguimos transpor a visão literal de uma auto mutilação do pénis.

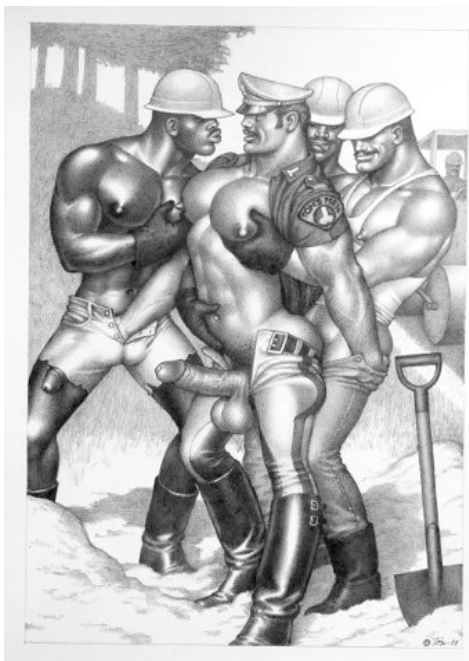
Tanto *Bill, New York* como *Richard* revelam duas posições distintas em relação ao pénis: o primeiro como literalidade e o segundo como plasticidade. Enquanto que no

## Size Does(n't) Really Matter

Sérgio Martins



Calla Lilly  
1988  
Robert Mapplethorpe  
Fotografia  
47,9 x 48,6 cm  
Solomon R. Guggenheim, NI, EUA



“Construction Workers”  
Tom of Finland

primeiro Mapplethorpe alinha com uma metáfora do falocentrismo, já que o falo está no centro da imagem, no segundo afasta-se desta visão e explora o pênis como um objeto puramente plástico reforçando o caráter fálico da arte, isto é, a arte como poder.

Mais tarde, em 1988, em obras como *Calla Lilly*, Mapplethorpe regressa à estetização e proteção do *phallus* numa espécie de drama circular que reflete o *poder* masculino através do foco no pistilo da flor.

Um dos maiores ícones da *queer art* foi o escandinavo Tom Of Finland (1920-1991). Desenhou homens que trabalhavam nos campos e florestas, fazendeiros e lenhadores que carregavam a aspereza e a selvajaria do campo mas o seu trabalho incidiu principalmente sobre a cultura gay *underground* de motards e homens ligados a instituições de poder, como polícias, militares e oficiais, “Roubando à cultura heterossexual homofóbica os seus arquétipos mais viris e masculinos”<sup>37</sup>. Embora nos seus desenhos as figuras tenham membros hiperbólicos em cenas de aparente violência ou tensão fetichista, as mesmas revelam o seu lado profundamente humano com emoções reais. Nas palavras de Tom of Finland um conceito que sempre o fascinou foi “imaginar um implacável detentor de poder – não, necessariamente, um

abusador – como um indivíduo sensível e muito humano”<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. (2013) Press Release da exposição *Bob Mizer & Tom Of Finland*. Setembro, 2013. MOCA (2013). Online. Acedido Fevereiro, 2015. Disponível em [http://www.moca.org/pdf/press/MOCA\\_Presents\\_BobMizer\\_and\\_TomofFinland.pdf](http://www.moca.org/pdf/press/MOCA_Presents_BobMizer_and_TomofFinland.pdf)

<sup>38</sup> Pohjola, Ilppo. (1957-). *Daddy and the Muscle Academy: A Documentary on the Art, Life, and Times of Tom of Finland*. (1991) Finlândia

Onde alguns artistas recaem em estratégias de diminuição que se relacionam com a tradição da representação do pénis mas que não escondem o *phallus* ou as explorações da sua feminilidade, algumas artistas feministas, como também artistas *gay/quer*, concedem ao emblema da masculinidade e ao símbolo do poder patriarcal um grau de centralidade e importância mais proporcional. As representações do nu masculino e do pénis por artistas mulheres renunciam muitas vezes ao erotismo convencional, típico das representações do feminino, a favor de uma crítica baseada na raiva e no humor.

Artistas como a americana Nancy Spero (1926 – 2009) transformam e multiplicam o pénis. Em *Male Bomb I* de 1966, Spero conecta a arma fálica à sua corporização humana. Nancy Spero não tolera a distância entre *phallus* e pénis que teóricos como Jacques Lacan defendem. O seu trabalho representa a castração através da cabeça masculina que é substituída por cabeças de cobra que rebentam da figura masculina.

Alice Neel (1900 – 1984), outra artista norte americana, com a sua pintura *Portrait of Joe Gould* de 1933 combina um realismo vívido, a hipérbole humorada na multiplicidade dos pénis e a empatia pela expressão tosca da figura central. Nas palavras de Neel o seu modelo “era uma pessoa estranha que se comportava de uma forma tola, claro”<sup>39</sup>. Neel representa o pénis de uma forma honesta e não como um apêndice menor ou miticamente erecto,



Male Bomb I  
1966  
Nancy Spero  
Guache e tinta da china sobre papel  
86.4 x 68.6 cm



Portrait of Joe Gould  
1933  
Alice Neel  
Óleo sobre tela  
99 x 78.7 cm  
Coleção privada, empréstimo ao Tate Modern,  
Londres

<sup>39</sup> Hills, Patricia & Alloway, Lawrence. *Alice Neel*. 1984. New York: Abrams, p. 49.

mas como um pedaço de carne vulnerável. Ao humanizar o homem, conduz a uma mitigação da hegemonia patriarcal. Alice Neel representa o pénis francamente que acaba por se tornar menos importante e menos poderoso como símbolo de poder patriarcal.

Judith Bernstein (1942), uma outra artista plástica feminista tornou-se conhecida pela sua série de desenhos de parafusos em 1969, que evoluíram e se transformaram em presenças grandiosas que envolvem e provocam o observador. As imagens dos parafusos de Bernstein começam de uma forma limpa, quase geométrica e gradualmente desenvolvem-se para presenças grandiosas, peludas e com uma qualidade táctil. Em 1973, a sua peça *Big Horizontal plus #3* foi até censurada em



*Big Horizontal Plus #3*  
1975  
Judith Bernstein  
Carvão sobre papel  
274 x 792 cm  
New Museum, Nova Iorque

exposições. Esta peça de 274 x 792 cm apresenta-nos uma imagem que evoca poder e

força apesar da sua horizontalidade.



*Landscape #160*  
1972  
Eunice Golden  
Técnica mista sobre papel  
66 x 129,5 cm

Outra peça onde o pénis está descoberto é *Landscape # 160* de 1972 da artista plástica americana Eunice Golden(?). Num estilo expressionista, esta paisagem do corpo masculino é, ao mesmo tempo, uma experiência da natureza e sensualidade justaposta com a forma masculina potente mas vulnerável e carregada de erotismo. Esta dicotomia

poderosa e desafiante cria várias camadas de significado a nível psicológico, social e político. Uma figura masculina cortada, com um foco no genital que parece pulsar, tumescente, que, simultaneamente torna o íntimo no colossal. A energia masculina é total e o pénis é como um totem.

O Feminismo e a cultura *gay/queer* contribuíram muito para a discussão da dicotomia *phallus*/pénis.

Se o pénis está muitas vezes escondido é parcialmente porque o homem está, desconfortavelmente, consciente de que desde o nascimento, passando pela infância e pela doença e até à morte, a mulher como mãe, amante e cuidadora conhece o corpo masculino em todas as condições. É possível representar o pénis honestamente, sem ser estilizadamente pequeno ou miticamente ereto mas como carne vulnerável, sem que a humanidade do homem seja afetada. Neste tipo de representação, a humanização do homem é precisamente o que faz com que a hegemonia patriarcal seja atingida.

O Feminismo, bem como a cultura *gay/queer*, contribuíram para visões diferentes do pénis e do poder metafórico que lhe é associado. A referência frequente ao corpo feminino numa tentativa de revelar a sexualidade masculina pode resultar de milénios de um pensamento sobre a sexualidade em geral como um problema da feminilidade, sempre desde o ponto de vista masculino. Estes artistas levaram a uma alteração na dinâmica ligada ao “olhar”, um “privilégio” tradicionalmente masculino, dando um passo importante na inversão de convenções estabelecidas e também contribuindo para uma “humanização” das representações do pénis na arte ocidental.

Depois de examinarmos as representações do pénis e sua relação com a noção de *phallus* como ligada a *poder* há duas questões que podemos colocar: pode o pénis ser separado do *phallus*? Pode a pintura ser representativa do *phallus* sem evocar figurativamente o órgão masculino?

O processo de representação do pénis oferece a possibilidade do *phallus* deixar de estar velado. E, uma vez descoberto, o *phallus* pode ser reavaliado e o seu poder desmistificado e posto em causa. Só então, quando *pénis* e *phallus* estiverem a descoberto, pode a arte obter a sua reintegração, reanimação e reincorporação enquanto tema.

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

## Capítulo II – Pintura enquanto objeto literal

No capítulo I investigámos os duplos simbólicos do *phallus* na representação da genitália masculina, através de diferentes posturas de artistas ao longo da história da arte. Percebemos como os termos “metáfora”, “poder” e “*phallus*” coexistem numa relação simbiótica que ultrapassa a misoginia e expressão negativa e/ou repressiva do “poder”. Uma simbiose que potencia a capacidade do *phallus* ser separado do pénis enquanto órgão masculino e se constituir como ideograma, um símbolo que possibilita a apreensão de novas ideias e diferentes configurações.

Dirigimo-nos agora a uma outra visão do *phallus*. A palavra grega *phallos*, como afirmámos na nota prévia da tese, deu origem à palavra do latim *Fascinum*, que significa a simultaneidade entre o falo e o “espírito mágico”. O “espírito mágico” remete-nos para a veneração dos órgãos generativos masculinos como símbolos dos poderes criativos da natureza e para o *falismo*,

tradição ritualística que prevalece desde o início da civilização até à modernidade, nomeadamente no mundo oriental. *Fascinum*, enquanto espírito mágico, é um termo que não nos remete para o poder patriarcal mas sim para uma concepção de “poder” ligada ao fascínio e ao encantamento, à crença num “poder” espiritual de proteção e



Exemplos galo-romanos de *fascinum* em bronze.  
Encontrados em Reims.  
Museu Saint-Remi, Reims, França

fertilidade. O “falo” surge nesta perspectiva como forma associada a um amuleto protetor, muitas vezes usado ao pescoço como proteção contra o mau-olhado ou colocado nos campos de cultivo, para tornar a terra mais fértil e assim aumentar as colheitas.

O poder mágico é um poder transformador que associamos também à pintura na medida em que ao estarmos diante de uma obra, tal como com a metáfora que referimos no *Capítulo I – Falo como metáfora*, esta parece abrir uma janela para o reino das ideias e das emoções que não é acessível de outra forma. Uma janela para um mundo à parte que se transfigura das quatro para as duas dimensões do plano. Uma janela para um espaço virtual. Grande parte da experiência de olhar para uma pintura é estética e intelectual: apreciamos a estrutura das formas, as texturas, as cores e

respondemos enquanto observadores a estes estímulos. Mas as qualidades da pintura transcendem a sua linguagem de transformação, de metamorfose das matérias: dos pigmentos primeiramente pulverizados e aos quais são acrescentados colas ou óleos que as transformam em tinta, que, por sua vez, também se transforma ao longo dos tempos com a sua aplicação pelo artista numa determinada composição através do gesto, da linha, das formas e da cor. Há uma vontade de busca por uma “verdade” que nos conduz à disposição de olharmos intensamente para as imagens que são criadas na pintura e que nos excitam o espírito e os sentidos. O verdadeiro poder da pintura é mesmo o de nos levar para um outro domínio físico, psicológico e espiritual, uma outra dimensão metafórica.

Neste capítulo vamos examinar a pintura como literalidade, como objecto expressivo que se relaciona com o poder metafórico do falo ou o *Fascinum*. A escala na pintura é um dos elementos cruciais da nossa tese *Size does(n't) really matter*, aonde também examinaremos os instrumentos, os suportes e as tintas.

### **a) A escala da pintura enquanto objeto literal**

No que concerne à escala da pintura começaremos por examinar os conceitos de “sublime” e de “miniaturização” para iniciar uma análise sobre a escala na pintura como ferramenta. Investigamos vários artistas e concluímos que no período que coincide com o Expressionismo Abstrato a maioria dos trabalhos de pintura envolve uma fisicalidade e um carácter imersivo nascido da utilização generalizada do grande formato.

No século XVIII o filósofo Edmund Burke (1729-1797), conhecido por ser o pai do pensamento político conservador<sup>40</sup>, conceptualizou a atração pela grandiosidade na arte. Afirmou que “os objetos sublimes são vastos nas suas dimensões, os (objetos) belos são comparativamente pequenos. (...) a beleza deve ser leve e delicada; o grandioso deve ser sólido e, até, massivo”<sup>41</sup>. Para Burke, a Arte inspirava uma sensação de sublime, um efeito massivo e avassalador do espanto que é exigido por algo maior e mais forte do que nós. *Sublime* invoca um sentido de grandeza ou poder que inspira o fascínio e a veneração.

As alterações na escala das obras podem ser fundamentais para o que a obra de arte pode transmitir. O antropólogo, etnógrafo e filósofo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) meditou sobre o oposto de *sublime*, questionando se toda a arte não seria uma miniaturização: “Todas as miniaturas parecem ter qualidade estética intrínseca – e de onde deverão atrair esta virtude constante senão da própria dimensão? (...) Qual é a virtude na redução da escala ou da quantidade de qualidades? Parece resultar de uma forma de inversão no processo de compreensão. Para compreender um objecto real na sua totalidade tendemos sempre a trabalhar a partir das suas partes. A resistência que nos oferece é ultrapassada pela divisão. A redução da escala inverte esta situação. Sendo mais pequeno, o objecto como um todo parece menos formidável. Sendo quantitativamente diminuído, parece-nos qualitativamente simplificado”<sup>42</sup>.

Tanto Burke como Lévi-Strauss analisaram duas abordagens à escala opostas, o que nos leva a concluir que a escala na arte e na pintura é uma importante ferramenta. Se a miniaturização transporta os objetos para uma outra dimensão do mundo da arte,

---

<sup>40</sup> Goetz, Philip W. (1927). *Encyclopædia Britannica*. (15ª edição, 1985-presente).

<sup>41</sup> Burke, Edmund. (1729-1797). *A Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful; With an introductory discourse concerning Taste*. 1ª edição publicada em 1756; 2ª edição com adições em 1757. Online. Acedido em Março, 2014. Disponível em [http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A\\_PHILOSOPHICAL\\_INQUIRY](http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A_PHILOSOPHICAL_INQUIRY).

<sup>42</sup> Lévi-Strauss, Claude. (1908-2009). The science of the concrete. *The Savage Mind*. 1962 [1970]. Chicago: University of Chicago Press, p.23-24.

aumentá-los trá-los-ia de novo “à vida”. Já no século XXI o escultor Anish Kapoor (1954), numa conversa com Marcello Dantas<sup>43</sup> [designer, realizador e curador da exposição *Ascension*<sup>44</sup> (2006, Rio de Janeiro, Brasil)], afirma que “a escala é uma ferramenta”<sup>45</sup>. Como artistas temos muitas ferramentas e uma das mais importantes na pintura é a escala. Mudando o tamanho espectacular das obras podemos criar efeitos excitantes e perturbadores.

Podemos ter uma posição crítica em relação à dimensão expansiva das obras, como a de Barnett Newman (1905-1970) ao afirmar que “a escala não é uma questão de tamanho. É uma questão de conteúdo”<sup>46</sup>. Ou seja, a escala está relacionada com o quão significativa a obra pode ser. Newman com o seu ensaio “The sublime is now” (1948) queria distinguir o trabalho dos expressionistas abstratos nos EUA das formas de arte abstrata dos europeus pela sua aparente marginalidade social. Neste ensaio afirma que o “artista europeu tem estado continuamente envolvido numa luta moral entre as noções de beleza e o desejo pelo sublime.”<sup>47</sup> Mas questiona: “se estamos a viver num tempo sem uma lenda ou *mythos* isso pode ser chamado de sublime, se recusamos admitir qualquer exaltação nas relações puras, se recusamos viver no abstrato, como é que podemos estar a criar arte sublime?”<sup>48</sup> e responde com a pintura *Vir Heroicus Sublimis* (Homem, Heroico e Sublime) de 1950-1951, a sua maior pintura até à data (242,2 x 541,7 cm). O artista assemelha a experiência do observador frente à obra a um encontro com outra pessoa: “Não é verdadeiramente diferente de conhecer uma outra pessoa. Temos uma reacção física à pessoa. Mas também há algo metafísico e se um encontro de pessoas é significativo, isso afecta a vida de ambos”<sup>49</sup>.

---

<sup>43</sup> Biografia consultada em Maio, 2015. Online. Disponível em <http://www.magnetoscopio.com.br/biography.htm>.

<sup>44</sup> Projecto de exposição. Consulta online. Acedido em Maio, 2015. Disponível em <http://www.magnetoscopio.com.br/ascension.htm>.

<sup>45</sup> *Anish Kapoor In conversation with Marcello Dantas*. A partir da exposição 'Ascension', Rio de Janeiro. Brasil. São Paulo 2006–2007. Online. Acedido em Maio, 2015. Disponível em <http://anishkapoor.com/178/In-conversation-with-Marcello-Dantas.html>.

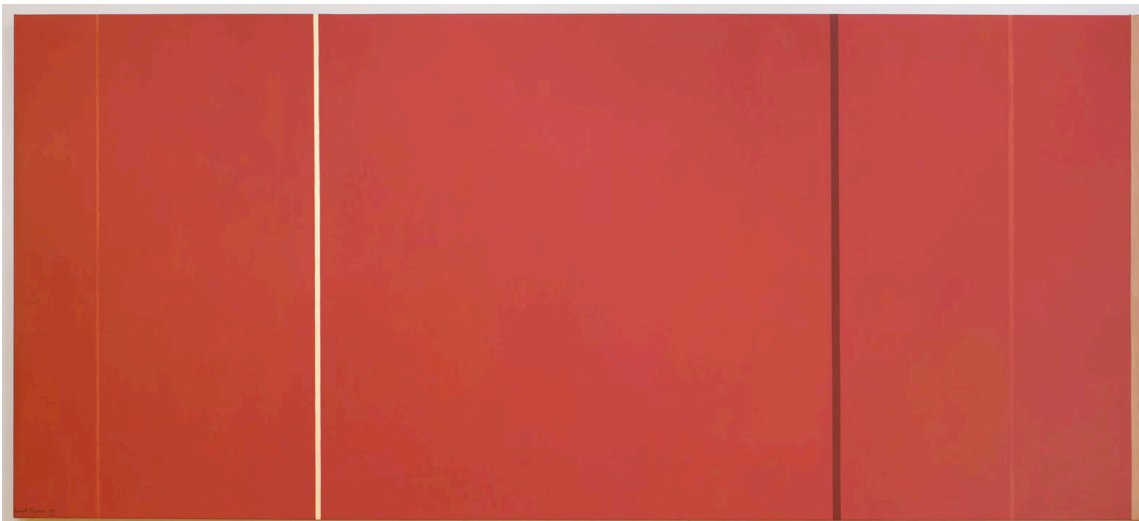
<sup>46</sup> Entrevista a Barnett Newman (1905-1970), na qual, discute a sua pintura *Onement I* e o conteúdo dos seus “Zip”. Online. Acedido em setembro 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N6sU6ft9Xjg>.

<sup>47</sup> Newman, Barnett. 1905-1970. *The sublime is now* (1948). *Art in Theory 1900-1990 An anthology of changing ideas*. Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell publishers Ltd. Oxford, UK..

<sup>48</sup> Newman, Barnett. 1905-1970. *The sublime is now* (1948). *Art in Theory 1900-1990 An anthology of changing ideas*. Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell publishers Ltd. Oxford, UK.

<sup>49</sup> MoMA. The Collection. Barnett Newman. *Vir Heroicus Sublimis* 1950-51. MoMA – Museum of Modern Art. Consultado a 13 de Julhos de 2015. Disponível em <http://www.moma.org/collection/works/79250>.

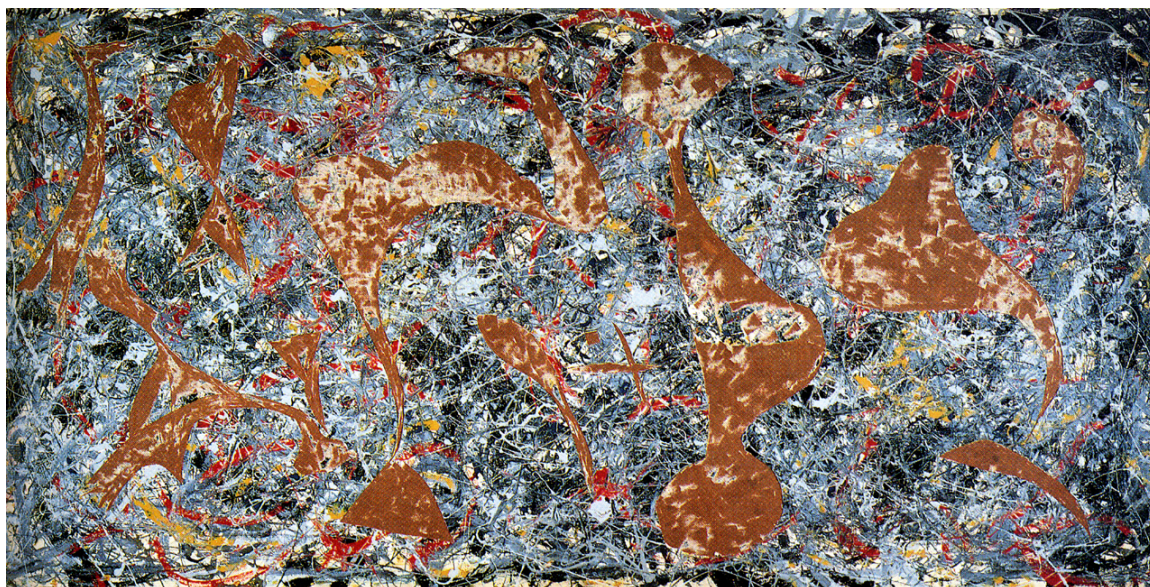
Há obras que nos podem fazer sentir a pintura com todo o corpo e que nos excitam todos os sentidos. Na sua dimensão englobam a percepção. Não olhamos para a pintura, estamos na pintura. Portanto, a pintura é capaz de envolver não só o olhar mas, também é capaz de envolver toda a nossa sensorialidade, revelando o seu “poder”. A escala torna a pintura imersiva na sua fisicalidade. A geração de pintores americanos que trabalharam o expressionismo abstrato exemplifica esta característica de uma forma muito clara. Procuravam criar uma experiência da pintura que fosse quase espiritual, de reverência através do grande formato. Uma experiência sublime de tal forma que o crítico de arte Robert Rosenblum (1927-2006) causou alarido no mundo da arte, em 1961, ao usar o termo “Abstrato Sublime” num artigo que escreveu para a *Art News*. Um termo que usou para caracterizar os sentimentos e emoções evocados pelos artistas Rothko, Pollock, Still e Newman. Rosenblum escreveu acerca de *Vir Heroicus Sublimis*: “alcança uma simplicidade e é tão heroico e sublime como o protagonista do seu título. Mais uma vez, como com Still, Rothko e Pollock, um vocabulário tão rudimentar consegue criar resultados surpreendentemente complexos. Como os outros três mestres do “Abstrato Sublime”, Newman abandona corajosamente a segurança das geometrias pictóricas familiares a favor de riscos de instituições pictóricas não testadas; como eles Newman produz mistérios espantosamente simples que evocam o movimento primordial de criação”<sup>50</sup>.



Vir Heroicus Sublimis  
1950-51  
Barnett Newman  
Óleo sobre tela  
242,2 x 541,7 cm  
MoMA – Museum of Modern Art, NI, EUA

É precisamente aqui que podemos encontrar a evidência da ligação da pintura com o “poder” do *phallus* enquanto *fascinum*. Ao evocar o movimento primordial de criação, a pintura assume um poder transformador que nos transporta metaforicamente para um outro domínio físico, psicológico e espiritual.

Numa entrevista a Jackson Pollock (1912-1956), gravada no verão de 1950, o mesmo ano em que Pollock teve a sua exposição de maior sucesso em Nova Iorque no Museu de Arte Moderna (MoMA), foi questionado acerca das dimensões invulgares das suas telas ao que respondeu: “Têm uma dimensão impraticável. Mas gosto de trabalhar em grande e sempre que tenho a oportunidade, faço-o sendo prático ou não. (...) Estou mais à vontade numa área grande do que numa área de 60 x 60 cm. Sinto-me mais em casa numa área grande”<sup>51</sup>. A intenção dos chamados “expressionistas abstratos” era criar pinturas que pudessem encontrar-se com o observador como presenças vivas. Como tal, criaram telas épicas. Pinturas realmente grandes. Estes artistas fizeram-no porque queriam “estar” nas suas pinturas como se estas fossem representativas de um lugar.



*Fora da Rede*  
1949  
Jackson Pollock  
Óleo, tinta de esmalte sobre cartão prensado  
121,5 x 244 cm  
Estugarda, Staatsgalerie Stuttgart

---

<sup>51</sup> Charles Harrison & Paul Wood. Jackson Pollock (1912-1956) Interview with William Wright. *In Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas. 2003. Malden, MA : Blackwell Pub.,.*

A artista plástica Hellen Frankenthaler (1928-2011) afirmou que “ uma vez que quando temos o treino e os limites, no meu caso, do Cubismo, e avançamos daí, ao invés de irmos cada vez mais para dentro, vamos cada vez mais para fora, para cima, para baixo na superfície. O que não significa que tenhamos desistido da profundidade ou da perspectiva, mas que estamos a avançar para fora do limite da borda e a ficar e estar dentro, no plano pictórico. Há diversas formas de lidar com isto. Penso que as pessoas podem construir com a “cuisine”, com o próprio “métier” da tinta, da paleta, da espátula, etc, ou telas com formas, ou cortar buracos nas telas, ou o que for. Quando penso num elemento, é que o tamanho e o escopo é necessário. Não podemos cumprir [o mesmo, N. Do R.] num tamanho de cavalete, mas somos capazes de cumprir numa grande escala o que é a mensagem”<sup>52</sup>.

Estes artistas queriam pintar uma realidade que os incluísse e uma das ferramentas para tal era a escala, o grande formato. Mark Rothko (1903-1970) explicou em 1951, por ocasião de um simpósio sobre a ligação potencial entre a arquitetura, pintura e escultura, a sua decisão de trabalhar com grandes formatos, já evidente nas fases iniciais das suas obras: “Eu pinto quadros muito grandes. Apercebo-me de que historicamente a função de se pintar quadros grandes é a de se pintar algo grandioso e pomposo. A razão pela qual os pinto, contudo –



“Sete Tipos de Ambiguidade”  
1957

Hellen Frankenthaler  
Óleo sobre tela não preparada  
242,6 x 178.1 cm  
Coleção particular



“Ocre e Vermelho sobre Vermelho”  
1954

Mark Rothko  
Óleo sobre tela  
235,5 x 162 cm  
Washington D.C., Coleção Phillips

<sup>52</sup> Conversa com os estudantes da Portland State University, Oregon, Em Maio de 1972. Acompanhada por uma exposição das suas pinturas como parte do “Visiting Artist Program”. Organizado pelo departamento de arte da Portland State University. Online. Acedido em Novembro 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=00A1R06tLa8>.

penso que se aplicará a outros pintores que conheço – é precisamente porque quero ser muito íntimo e humano. Pintar um quadro pequeno é colocarmo-nos fora da experiência com uma visão estereotípica ou com uma lente redutora. Seja como for que se pinte o quadro maior, está-se dentro dele. Não é algo que se controle”<sup>53</sup>. Mais uma vez, a noção de sublime surge aqui através do aumento da escala da pintura. O grande formato está sempre associado à possibilidade da pintura enquanto entidade viva. A



Maquete para instalação dos murais Seagram na Tate Gallery  
Coleção de arquivo Tate  
Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko/DACS  
1998  
Fotografia por J.Fernandes, Tate Photography

sala “the Rothko Room” no *Tate Modern* em Londres dedicado às telas à escala de mural pintadas pelo pintor nova iorquino Mark Rothko para o restaurante Four Seasons na década de 1950 é um ótimo exemplo deste movimento artístico que apela aqueles que procuram a imersão total. Rothko “começou a trabalhar num estúdio arrendado, um antigo ginásio que lhe permitiu simular as proporções da sala privada do restaurante. Estava ansioso por criar um ambiente permanente para as suas pinturas, mas as dúvidas acerca das

propriedades do restaurante, eventualmente, conduziram à sua desistência da comissão”<sup>54</sup>.

Mais tarde, na década de 1960, Rothko acabou por ser abordado por Norman Reid, Diretor da *Tate Gallery* que lhe propôs que um grupo de trabalhos fossem exibidos num ambiente imersivo através da construção e mostra de uma maquete a Rothko, que acabou por doar nove murais ao museu, onde se encontram até ao presente, independentemente da organização.

<sup>53</sup> Rothko, Mark. (1903-1970). *How to combine Architecture, Painting, and Sculpture*. 1951. *Writings on Art*. 2006. Yale University.

<sup>54</sup> Room 1: The Seagram murals between *New York and London*. *Online TATE*. Acedido Janeiro 2013. Disponível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room-guide/room-1-seagram-murals-between-new-york-and-london>.

Adolph Gottlieb (1903-1974) também era um fervoroso adepto do grande formato, tal como Mark Rothko. Aliás, ambos, em colaboração com Barnett Newman (1905-1970), escreveram uma carta ao editor do New York Times em 1943 que ainda é considerada como um manifesto da pintura americana da década de 1940. Nela os autores salientavam: “Somos a favor do grande formato porque tem o impacto do inequívoco”<sup>55</sup>. “Olhando para os anos formativos do expressionismo abstrato (...) era crucial o desenvolvimento do grande formato”<sup>56</sup>. O precedente imediato para as pinturas de grande formato foram os murais em edifícios públicos que muitos expressionistas abstratos, incluindo Gottlieb, trabalharam durante os anos 1930. Estes foram seguidos em 1952 por outro projeto de grande escala: a fachada do Milton Steinberg Memorial Center em Nova Iorque. Gottlieb tratou o espaço como um todo muito vasto e criou uma série de painéis com design linear.



Milton Steinberg Memorial  
Center  
1954  
Adolph Gottlieb  
Painéis de Vitral  
Nova Iorque, EUA

Após este projeto, Gottlieb continuou o seu percurso como artista com trabalhos de grande escala aumentando o tamanho das suas telas e em 1957 tinha já produzido duas telas de quase 5m de largura cada uma, um limite imposto pela dimensão do seu atelier. Depois da introdução das “Explosões” Gottlieb trabalhou sempre com o grande formato. O seu intuito era que as suas pinturas fossem vistas e sentidas como uma entidade, sublimes, como imagem única. O impacto imediato era importante para Gottlieb. Uma vez conectado com a presença da pintura o observador estava livre para usufruir dos seus componentes ricos.

O trabalho que inaugurou o terceiro período no percurso de Gottlieb foi “Explosão I” de 1957. Foi exibido pela primeira vez no *Jewish Museum* em Nova Iorque no mesmo ano. A imagem foi reduzida a duas formas sobre um fundo branco, sem qualquer referência aos limites do rectângulo. As cores negro, encarnado e branco são imbuídas de contrastes tonais. A disparidade entre a forma circular claramente delineada na parte superior e a forma irregular na parte inferior da tela é uma Composição que se torna operativa no trabalho de Gottlieb. Através da introdução do aumento da escala no seu

<sup>55</sup> Gottlieb, Adolph (1903-1974) & Rothko, Mark (1903-1970) & Newman, Barnett (1905-1970). *Statement*. 1943. In *Art in Theory: 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Editado por Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell Publisher Ltd. Oxford UK.

<sup>56</sup> Motherwell, Robert (1915-1991). *Interview with Max Kozloff*. 1965. *Artforum* nº4, p.33-37.

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

trabalho percebe o potencial expressivo do disco como forma e acabou por se tornar no elemento mais prevalente na iconografia de Gottlieb.



"Explosão, I"  
1957  
Adolph Gottlieb  
Óleo sobre tela  
228 x 114 cm  
Nova Iorque, Museum of  
Modern Art, Fundo Phillip  
Johnson

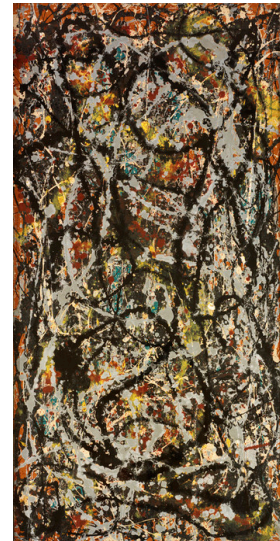
*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins



Number 1<sup>A</sup>  
1950  
Jackson Pollock  
269,5 x 530,8 cm  
Óleo e tinta de esmalte sobre tela  
MoMA – Museum of Modern Art, Nova Iorque, EUA

A pintura tem o poder nos convencer, de alguma forma, que está viva e a escala é a ferramenta ideal para fazê-lo. Mas podemos discutir se, de fato, quanto mais uma pintura se materializa num objeto de grande dimensão mais se apoia no valor de choque como oposição à astúcia artística para impressionar o observador. Desta forma podemos colocar a questão: será que o tamanho determina o *poder* de uma pintura?

Um caso de efetividade de épico versus pequeno é demonstrado em alguns trabalhos de Jackson Pollock. A pintura “Number 1<sup>A</sup>” de 1950 com 269,5 x 530,8 cm domina a sala onde está exposta no *MoMA* (Museum of Modern Art, NI), a sua presença comanda o olhar do observador que é, imediatamente, atraído para esta obra, embora, esta atração não se deva, necessariamente, ao seu valor estético, ao invés



Magic Lantern  
1949  
Jackson Pollock  
108,9 x 55,2 cm  
Óleo e tinta de esmalte sobre tela  
*Rhode Island School of Design Museum* em Rhode Island, EUA

disso, é o tamanho da pintura que atrai o observador.

Observando outra pintura de Pollock “Magic Lantern” de 1949 com 108,9 x 55,2 cm, exposto na *Rhode Island School of Design Museum* em Rhode Island, EUA, que tem uma área relativamente a “Number 1<sup>A</sup>”, substancialmente, mais pequena, podemos questionar-nos se o tamanho mais pequeno de “Magic Lantern” significa que é menos eficaz do que “Number 1<sup>A</sup>”? O formato mais pequeno de “Magic Lantern” oferece um olhar mais íntimo e acessível ao observador do trabalho. O fato da técnica do *dripping* ser mostrada numa tela mais pequena cria uma sensação maior de caos, como se a pintura lutasse com o formato mais pequeno para se libertar da tela que a confina. Esta energia é quase tangível, uma energia que é tomada pelo observador de uma só vez, ao mesmo tempo. Em contraste, o formato maior de “Number 1<sup>A</sup>” torna esta experiência impossível. Ou melhor, é possível mas o observador não terá uma visão tão detalhada da pintura. Grande parte do que faz de “Number 1<sup>A</sup>” uma imagem tão magnífica e poderosa advém da sua enorme escala.

Para concluir voltamos aos termos que deram mote à nossa análise da escala na pintura: o “sublime” e a “miniaturização”. Estas duas pinturas são o exemplo desta dicotomia. Sublime não significa poder olhar para a pintura e vê-la de uma só vez como na miniaturização. A obra é maior do que nós no seu tamanho, na sua fisicalidade através do grande formato, mas também é nossa igual precisamente por isso. É esse grande formato que a coloca no mesmo espaço do observador e que nos transporta para um mundo diferente daquele em que vivemos. É essa a magia da pintura e é esse o poder que o grande formato oferece. O formato mais pequeno permite-nos ver a pintura como um todo mas esse objeto assemelha-se mais a uma janela para um mundo distante do nosso embora consigamos usufruir mais facilmente das suas características e da astúcia formal do artista que a compôs, das suas formas, das suas texturas, das suas cores e da sua composição. O aumento de escala na pintura corresponde ao desejo de produzir uma “exaltação natural no Homem” [i.e. *física*] como afirma Barnett Newman “por uma preocupação com a nossa relação com as emoções absolutas”<sup>57</sup>.

Assim sendo, o tamanho importa? Sim, importa e muito. Seria isto que Benglis quereria dizer com a sua obra? Embora o tamanho não determine o valor estético de uma pintura, auxilia na determinação do seu poder, da sua magia e da forma como esta se

---

<sup>57</sup> Newman, Barnett. 1905-1970. *The sublime is now* (1948). *Art in Theory 1900-1990 An anthology of changing ideas*. Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell publishers Ltd. Oxford, UK.

impõe, literalmente, no espaço. Deste modo, a pintura liga-se ao *Fascinum*, ao espírito mágico transformador.

***b) Os médiums da pintura enquanto objecto literal***

Hoje em dia os instrumentos utilizados na pintura são imensos, variam conforme os estilos e os suportes. Quando entramos numa loja de produtos de arte somos bombardeados com uma miríade de produtos, tradicionalmente, usados e novos produtos que são introduzidos no mercado como que a desafiar os artistas a experimentar novos métodos e técnicas para expressar e desenvolver o seu trabalho.

Muitos materiais de arte são postos à venda prontos a usar, contudo muitos artistas continuam a escolher fabricar a suas próprias ferramentas e materiais. As telas podem ser criadas a partir de tecidos e as tintas preparadas com colas e pigmentos, mesmo os instrumentos para aplicar as tintas podem ser vários, desde a aplicação com os dedos e mãos ao fabrico de pinceis, trinchas ou espátulas.

Esta diversidade na utilização de produtos e instrumentos nem sempre existiu. O Expressionismo Abstrato foi um movimento *avant-garde* nos anos de 1940 e 1950 no mundo da arte não só pela pintura em si mas também pela atitude dos artistas deste período. Foram ávidos exploradores de novas formas de criar arte, de tal modo que deram um novo vigor ao médium à medida que também o reinventaram. Como observámos na primeira parte do *Capítulo II – Pintura enquanto objecto literal* dedicada à escala, artistas comumente associados a este movimento, não só utilizaram, abundantemente, telas de grande formato para as suas pinturas mas também experimentaram e desenvolveram novos materiais e técnicas não tradicionais, como o uso de utensílios normalmente usados na pintura de casas (as trinchas e os rolos), a utilização de telas não preparadas, a experimentação com novos tipos de tinta, etc. Todo este período foi de intensa experimentação. Toda esta atitude de testar o desconhecido é também ela mágica. É o conhecer o médium e as suas possibilidades através de materiais não convencionais. As suas pinturas eram, paradoxalmente, tão sublimes quanto intimistas, representavam muitas vezes um exercício de autoconhecimento mas também se apresentam como uma “viagem” de descobrimento do próprio médium da pintura, dos seus limites e possibilidades.

O período do Expressionismo Abstrato é, portanto, um ótimo exemplo para examinarmos como a pintura enquanto literalidade se relaciona com *Fascinum* ou “espírito mágico”, na medida em que a pintura tem esse poder transformador, uma característica que é, como a escala, enfatizada pelo carácter material da pintura, pela sua fisicalidade, nomeadamente, pelos materiais utilizados.

Começamos por analisar o suporte, a superfície da pintura. O filósofo britânico Richard Wollheim (1923-2003) escreveu um texto, publicado em 1970, intitulado “Work of Art as Object” no qual observa a importância da superfície na pintura de acordo com três considerações: primeiro afirma que “antes de 1905, o fato da pintura ter uma superfície, ou o fato mais geral de que as obras de arte são objetos físicos, não eram vistos como fatos acidentais ou contingentes sobre a arte”<sup>58</sup>, ou seja, a fisicalidade da pintura não era equacionada e a manipulação dos materiais era vista mais como uma atividade preliminar ao processo de criação ao invés de ser entendida como o verdadeiro processo criativo. A pintura era entendida como imaterial, como algo vaporoso que ia para além da tela ou qualquer outro suporte, sem que a pintura fizesse qualquer referência à necessidade do mesmo.

Em segundo lugar, a sua teoria sobre a fisicalidade da pintura convertia a própria pintura em nada mais do que uma superfície, o que o leva a distinguir “material” de “médium”. Para efetuar esta distinção afirma que “um médium pode incorporar um material (...) Se o fizer, o médium é um material trabalhado de uma determinada maneira. E essa maneira de trabalhar o material só pode ser entendida no contexto da arte na qual o médium sobressai”<sup>59</sup>. Esta distinção faz com que qualquer especificação da superfície seja feita através da referência ao médium que a compõe ou que está sobre a própria superfície.

Por último, Wollheim considera que apesar da sua teoria sobre a fisicalidade da pintura enfatizar que a mesma tem uma superfície não significa que a pintura insista sobre o fato de que tem uma superfície.

Para exemplificar esta teoria sobre a fisicalidade da pintura, Wollheim oferece vários exemplos, entre os quais uma pintura do artista plástico americano e expressionista abstrato Morris Louis (1912-1962). Na obra “Alpha Phi” de 1961 podemos ver claramente a superfície da pintura, aliás podemos mesmo ver o seu suporte, a tela. Realçando o visual sobre o tátil, o artista verteu a tinta acrílica de cores puras ao longo das extremidades da tela deixando o centro intocado. Esta técnica ficou conhecida como *One Shot* pois o artista tinha apenas uma única tentativa de verter a tinta de forma bem sucedida. Se a linha se desviasse não tinha uma segunda oportunidade de

---

<sup>58</sup> Wollheim, Richard. (1923-2003). *Work of Art as Object*. 1970. In *Art in Theory: 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Editado por Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell Publisher Ltd. Oxford UK.

<sup>59</sup> Wollheim, Richard. (1923-2003). *Work of Art as Object*. 1970. In *Art in Theory: 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Editado por Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell Publisher Ltd. Oxford UK.

corrigir esse desvio. Apesar da preocupação do artista com questões relacionadas com a cor, com a volumetria e com as formas, estas linhas enfatizam o carácter plano da pintura e guiam o olhar do observador ao longo e para fora da superfície. Entre os limites laterais da pintura e o centro da composição observamos a interligação que Wollheim expôs entre material e médium. Ora olhamos para as laterais e observamos a tinta, ora olhamos para o centro e observamos a candura da tela, do suporte, ou seja, um dos materiais de que é composta a superfície da pintura que é, evidentemente, parte de toda a semântica da obra. É tanto sobre a cor como é sobre o suporte, é a pintura sobre a pintura. A pintura não é apenas uma imagem, um vapor ou algo imaterial que paira sobre a superfície de uma tela. A pintura é a própria superfície e a superfície da tela é a pintura. Morris Louis trabalhou sobre telas não tratadas que absorviam a tinta fluida, deixando a malha do tecido visível e concentrou-se no uso não-gestual e não-figurativo da tinta.



Alpha Phi  
1961  
Morris Louis  
259,1 x 459,7 cm  
Acrílico sobre tela  
Tate Modern, Londres

No contexto da análise da superfície da pintura como parte do seu carácter físico importa também observar outro elemento que surge do Expressionismo Abstrato: a consciência das limitações da pintura enquanto médium, sejam elas a planura da superfície ou os elementos que a compõem, e uma nova atitude perante as mesmas.

Estas limitações foram reconhecidas abertamente como fatores positivos e únicos da pintura e tornaram-se nos faróis que orientaram o trabalho de alguns artistas americanos deste movimento.

Para continuar a aprofundar a nossa análise da é necessário apontar as contribuições de dois críticos de arte bastante influentes: Clement Greenberg (1909 – 1994) e Harold Rosenberg (1906 – 1978), que avançaram com interpretações importantes sobre o expressionismo abstrato.

O crítico de arte americano Clement Greenberg no ensaio de 1955 *Pintura de “Tipo Americano”* defendia a tese de que a pintura moderna fizera do seu objetivo investigar as suas próprias condições materiais. Greenberg afirmou:

“Parece ser a lei do modernismo e que se aplica a quase toda a arte que continua viva no nosso tempo, que as convenções prescindíveis para a viabilidade do médium sejam descartadas assim que reconhecidas... É entendido que as convenções são renovadas não por um efeito revolucionário mas de modo a manter o seu carácter insubstituível e renovar a vitalidade da arte.”<sup>60</sup>

Para Greenberg a pintura justifica a sua existência, internamente, através dos seus elementos próprios e únicos. Esta auto justificação da pintura decorre de um processo extensivo de experimentação por parte dos artistas numa lógica de questionar os limites do médium. Quando uma convenção ou elemento da pintura parece ser desnecessário para que uma pintura seja uma pintura este é descartado. No fundo, o que Greenberg aponta é que este processo de “purificação” é o que permite que o que permanece no trabalho sejam os seus elementos essenciais: tinta sobre uma superfície bidimensional plana. É isto que a torna moderna. Greenberg também aponta que a pintura americana associada com a auto purificação não se constitui como “um rompimento com o passado mais do que qualquer outro (período artístico) anterior”, pelo contrário, depende da “assimilação exaustiva da arte do período ou períodos anteriores.”

Contrariamente a Greenberg, Harold Rosenberg considera que o trabalho dos artistas americanos corporiza uma “nova função” e uma nova forma de pensar sobre a pintura. Rosenberg, num artigo em 1952 para a *Artnews* intitulado *The American Action Painters*, indica o surgimento de um novo tipo de processo na pintura: nesta abordagem a pintura é vista não tanto como um suporte para uma imagem ou representação de

---

<sup>60</sup> Greenberg, Clement. “*American type*” painting. 1955. In *Art and Culture: critical essays*. 1989. Beacon press inc. Boston. EUA.

uma ideia pré concebida mas como uma arena na qual tem lugar “o ato de pintar”<sup>61</sup>. Esta “nova” pintura seria representativa de uma alteração perceptiva da mesma. Ou seja, a questão não é sobre o médium que o artista escolhe mas sim sobre o motivo que o leva a pintar, para além da representação em si mesma.

Segundo Rosenberg esta abordagem à pintura subordina o objetivo à busca existencial por um “encontro” ou “revelação”. Para que tal aconteça nada pode estar “no caminho da pintura”. O objeto não é o elemento principal da pintura nem a intenção é o prazer estético, o mais importante é corporizar o estado psicológico interior do artista nas marcas feitas na tela. A tela torna-se no registo do ato de pintura: “O ato de pintar é da mesma substância metafísica que a existência do artista. A nova pintura rompe com toda a distinção entre arte e vida”.

A história da arte e a estética, compreendidas em termos de “escola, estilo e formas” não são relevantes segundo Rosenberg:

“Com o descartar das referências estéticas tradicionais como irrelevantes, o que dá significado à tela é o seu papel, o modo como o artista organiza a sua energia emocional e intelectual como se estivesse numa situação viva. O interesse jaz no tipo de ação que tem lugar na arena de quatro lados.”

Estas duas abordagens distintas permitem-nos olhar para as obras seguintes sob duas formas diferentes de analisar a literalidade da pintura: seja segundo a tese de Greenberg que se refere à experimentação dos materiais de forma a filtrar o que é absolutamente essencial para o trabalho, seja segundo a tese de Rosenberg que se refere ao suporte como uma arena onde o artista age e regista um acontecimento.

Helen Frankenthaler (1928 – 2011), que teve um papel importante no trabalho de um artista que já referimos anteriormente, Morris Louis, em *Montanhas e Mar* (1952) emprega a técnica de coloração por embebição, que consiste na aplicação da tinta sobre a tela não preparada. Deixando de lado as trinchas e os pincéis, as tintas a óleo, muito diluídas em aguarrás e perafina, penetram nas fibras da tela e produzem um efeito aguarela. Este efeito aguarela era algo que Frankenthaler já tinha trabalhado sobre papel mas nunca sobre tela.

A unidade entre tinta e tela, com a técnica “*soak-stain*”, realçam, manifestamente, o carácter plano da pintura como veículo transmissor. A artista, depois de estender a tela

---

<sup>61</sup> Rosenberg, Harrold. *The American Action Painters*. 1952. In *Art in Theory: 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Editado por Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell Publisher Ltd. Oxford UK.

no chão, não aplicou a tinta com um pincel mas verteu-a de vários recipientes diretamente para a tela sem, todavia, lhe tocar diretamente.



Montanhas e Mar  
1952  
Helen Frankenthaler  
220 x 297,8 cm  
Óleo sobre tela não preparada  
Colecção da artista

Depois deste processo, a tinta foi esfregada com uma esponja em vários sítios, fato que mostra o carácter experimental do seu trabalho. Frankenthaler, afirmou acerca das tintas que “precisava de algo mais líquido, mais aguado, mais fino. Toda a minha vida tenho sido atraída pela água e pela transparência. (...) Uma das minhas brincadeiras preferidas em criança era encher um lavatório de água e verter verniz para as unhas lá para dentro para ver o que acontecia quando as cores vinham à superfície, fundindo-se umas nas outras ao fluuarem e mudarem de forma”<sup>62</sup>. O seu trabalho em pintura é um reflexo das experiências de Frankenthaler em criança e do seu fascínio pelos materiais mas também daquilo que Greenberg aponta na sua tese, a experimentação e a filtragem do que é essencial à pintura.

<sup>62</sup> Frankenthaler, Helen. *Helen Frankenthaler*. Barbara Rose. 1970. Harry N. Abrams Inc. N.I.



Sem título, série Multiforms  
1946 - 1949  
Mark Rothko  
127 x 109,9 cm  
Óleo sobre tela  
Coleção particular Kate Rothko-Prizel

Para além de Morris Louis e Helen Frankenthaler, outro bom exemplo desta tese de Greenberg é a obra *sem título* da série *Multiforms* de Mark Rothko (1903 – 1970) onde o artista desenvolve a sua própria linguagem formal abstrata a partir de campos de cor que surgem como parcialmente transparentes ou flutuantes num espaço pictórico atmosférico onde o reconhecimento, nomeadamente da planura da superfície, se torna evidente.

Num *statement* conjunto Adolph Gottlieb, Mark Rothko e Barnett Newman declaram em 1943, de uma forma bastante clara, o seu desejo de reafirmar esta planura: “Somos a favor das formas planas porque elas

destroem a ilusão e revelam a verdade”<sup>63</sup>. A ilusão a que se referem é a ilusão espacial, da tridimensionalidade. Os expressionistas abstratos mantiveram uma consideração escrupulosa sobre a integridade do plano pictórico.

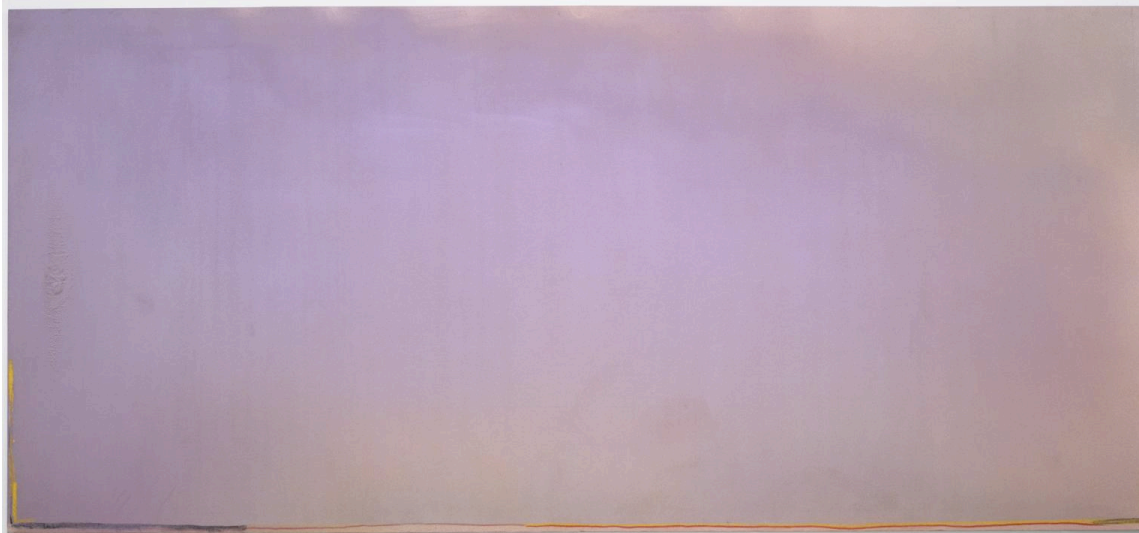
O artista plástico Jules Olitski (1922 – 1997) continuou a enfatizar o carácter plano da superfície da pintura com as suas obras abstratas e atmosféricas, nas quais utilizou tintas acrílicas através da técnica do spray ao invés do pincel. Toda a sua poética partia da cor, aliás Olitski considerava que a cor era o elemento basilar que compunha a estrutura da pintura. “O mais importante na pintura é a tinta. A tinta pode ser cor. A tinta torna-se pintura quando a cor estabelece a superfície.”<sup>64</sup> Ou seja, para Olitski não era só a tinta mas principalmente a cor que compunha a superfície da pintura. A pintura não era algo que estava somente a pairar sobre a superfície da tela, era algo mais profundo. Olitski afirmou mesmo que “A cor está ao longo e dentro da superfície e não só sobre a mesma.”

O trabalho de Olitski ao mesmo tempo que exprimia a importância da cor também se focava e centrava no trabalho muito apurado que o artista desenvolveu em torno do

<sup>63</sup> Gottlieb, Adolph (1903-1974) & Rothko, Mark (1903-1970) & Newman, Barnett (1905-1970). *Statement*. 1943. In *Art in Theory: 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Editado por Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell Publisher Ltd. Oxford UK.

<sup>64</sup> Olitski, Jules. *Painting in color*. 1966. In *Art in Theory: 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Editado por Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell Publisher Ltd. Oxford UK.

material que compunha a tinta e os instrumentos que mediavam o seu contacto com as peças.



Instant Loveland  
1968  
Jules Olitski  
294,6 x 645,7 cm  
Acrílico sobre tela  
Tate Modern, Londres

Tanto o conteúdo estético como as técnicas empregues por vários artistas do Expressionismo Abstrato ocupam um espectro particularmente amplo, desde “véus” transparentes de cor sobrepostos como observámos no trabalho de Rothko ou de Frankenthaler aos lendários *drip-paintings* de Jackson Pollock. Portanto, não é possível nem produtivo tentar descrever o expressionismo abstrato segundo um único programa ou identidade de grupo estáveis. Depois de analisarmos a superfície da pintura enfatizando a sua planura através da exploração do próprio médium, vamos seguidamente analisar a abordagem diferente da que Greenberg oferece na sua tese, a abordagem de Rosenberg que se concentra na ação de pintar. Onde a pintura assume uma maior materialidade, nomeadamente com a espessura das tintas e o uso de objetos/ferramentas para a sua aplicação.

A *action painting* é uma ideia que até aos dias de hoje está associada, acima de tudo, às pinturas de Jackson Pollock. Em 1946 Pollock já se tinha afastado da pintura de cavalete tradicional e começava a trabalhar em telas de grande formato estendidas no chão e aplicando a técnica do *dripping* que viria a aplicar em 1943 em *Composition with Pouring II*.



Composition with pouring II  
1943  
Jackson Pollock  
63,9 x 56,3 cm  
Óleo sobre tela  
Hirshhorn Museum And Sculpture Garden, Smithsonian, EUA

Numa declaração à revista *Possibilities* Pollock descreve o seu processo em pormenor: “A minha pintura não tem origem no cavalete, quase nunca estico a tela antes de pintar. Prefiro estender a tela no chão duro. Preciso da resistência de uma superfície dura. No chão sinto-me mais à vontade, sinto-me mais próximo, como parte da pintura, uma vez que assim posso andar à sua volta, trabalhar a partir dos quatro lados e estar literalmente na pintura”<sup>65</sup>. A tela torna-se naquilo que Rosenberg aponta como uma arena

onde Pollock atua.

Em relação aos instrumentos típicos da pintura, tais como o cavalete, a paleta e o pincel, com o *dripping* Pollock substituíva-os por objetos como paus, espátulas, facas ou recipientes com os quais a tinta podia cair em gotas ou ser atirada para a tela sem que lhe tocasse.

Por vezes, a tinta era misturada com outros materiais como a areia ou estilhaços de vidro – materiais pouco convencionais na pintura. A peça *Full Fathom Five* que foi submetida a um exame raios-X, levado a cabo por um workshop no âmbito da restauração do Museum of Modern Art nos finais da década de 1990, revelou que debaixo da textura das camadas superiores de tinta está uma figura pintada com tinta de chumbo e foi esta figura que se tornou na referência para a disposição de objetos introduzidos na pintura, tais como, chaves e botões, moedas, cigarros, fósforos, etc. Esta obra era verdadeiramente uma arena onde tiveram lugar vários acontecimentos e

<sup>65</sup> Pollock, Jackson. *Jackson Pollock – Full Fathom Five*. In *Abstract Expressionism*. Barbara Hess. 2010. Taschen GmbH.

onde a superfície da pintura não tem a atenção que outros artistas deram ao carácter plano. Mais importante aqui era a ação. Uma ação que era visível através do olhar mas também era táctil. Tinha matéria, fisicalidade. Com Louis Morris, Helen Frankenthaler, Mark Rothko e Jules Olitski a investigação das condições materiais e do suporte da pintura era o que se tornava mais visível, mas em Pollock a tinta e os materiais com que era misturada, embora representassem um desafio às convenções tradicionais de pintura, ao usar resinas e misturar outros objetos numa exploração do que poderia ser uma nova possibilidade plástica, o que fica mais evidente é o seu carácter performático que vai de encontro à tese de Rosenberg. O objeto da pintura no trabalho de Pollock é a sua ação através do movimento do braço e do punho, dos gestos pictóricos, por vezes até de forma



Full Fathom Five  
1947

Jackson Pollock  
129,2 x 76,5 cm

Óleo, pregos, tachas, botões, chaves, moedas, cigarros, fósforos  
sobre tela

MoMA, Nova Iorque, EUA

rítmica como a música. As pinturas de Pollock são verdadeiros registos das suas ações. As pinturas *Grey Slabs* de Lee Krasner (1908 – 1984) ao mesmo tempo que denotam uma análise do médium também têm componentes que se relacionam com a tese de Resenberg, embora, de uma forma diferente da de Pollock, na medida em que a ação que está na pintura se dilata muito mais no tempo. Foram pintadas sobre um material diferente da tela, o contraplacado, fato que, por si só, já confere maior fisicalidade ao suporte mas, acima de tudo foram as tintas que se constituíram no elemento principal.



Sem título da série "Little Images"  
1946 - 1950  
Lee Krasner  
121,9 x 94 cm  
Óleo sobre contraplacado  
MoMA, EUA

em 1951 ter sido um fracasso, sob o ponto de vista das vendas, das catorze pinturas que lá tinha exposto, Krasner voltou a pintar por cima de doze delas e utilizou as outras como ponto de partida para outra obra, uma série de colagens. Primeiro criou uma série de pinturas a preto e branco sobre papel mas, pouco satisfeita com o resultado, retirou as pinturas da parede, rasgou-as e atirou os pedaços para o chão. Só voltaria ao atelier umas semanas mais tarde. Numa entrevista com Kate Horsfield em 1980, Krasner recorda que "quando abri a porta e entrei o chão estava coberto com os desenhos rasgados que lá tinha deixado, que começaram a interessar-me e comecei a fazer colagens. Bem, tudo começou com os desenhos. Depois peguei nas minhas telas,

As tintas eram constantemente raspadas e cobertas com novas e densas camadas, como se os motivos que estavam por baixo não devessem aparecer à superfície. Este processo foi muitas vezes interpretado negativamente como expressão de uma forma de bloqueio mental ou de um auto controlo exagerado mas a própria Lee Krasner descreve-o em termos positivos, como uma tentativa de união de opostos: "masculino e feminino, orgânico e geométrico, espírito e matéria"<sup>66</sup>.

Depois de uma exposição na galeria de arte Betty Parsons

<sup>66</sup> Krasner, Lee. *Interview with Lee Krasner*. 1980. Entrevista a Lee Krasner por Kate Horsfield para a *Video Data Bank*. Acedida em Agosto 2015. Disponível em <http://www.vdb.org/titles/lee-krasner-interview-0>

cortei-as e comecei a fazer a mesma coisa, o que acabou por dar origem à minha exposição de colagens de 1955”<sup>67</sup>.

Em *Águia Careca*, Krasner não utiliza apenas as próprias telas. Os elementos com esguichos de tinta preta, incluindo a peça no centro, cuja forma faz lembrar uma cabeça de águia, provêm de uma pintura rejeitada de Pollock. É notável que Krasner abordou as colagens de grande formato tal como Pollock fez com as *drip-paintings*, partem de uma percepção horizontal na medida em que a artista viu a disposição dos desenhos rasgados no chão como um *all-over* mas também, do ponto de vista da ação. Enquanto Pollock regista a sua ação imediata na tela na forma como aplica a tinta, Krasner tem este registo do rasgar das telas muito mais dilatado no tempo.



Águia Careca  
1955  
Lee Krasner  
195,6 X 130,8 cm  
Óleo, papel, e tela sobre linho

Se tentarmos explicar em que é que se baseia a importância e o fascínio pelo expressionismo abstrato ainda hoje, um factor é certamente o seu efeito abrangente que se prolonga até hoje nos desenvolvimentos artísticos seguintes, desde a Pop Art à Minimal Art, passando pelos Happenings, a Action Art ou a Body Art. A relação entre as gerações da *New York School* e a Arte são, mais do que uma ruptura, um confronto produtivo com a essência do academicismo na busca daquilo que Hans Hoffman, em conformidade com a tese de Greenberg, afirma ser “a capacidade de simplificar os meios para eliminar o desnecessário para que o necessário possa falar”<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> Krasner, Lee. *Interview with Lee Krasner*. 1980. Entrevista a Lee Krasner por Kate Horsfield para a *Video Data Bank*

<sup>68</sup> Hoffman, Hans. In *Abstract Expressionism*. Barbara Hess. 2010. Taschen GmbH.

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

### **Capítulo III - Percurso**

No *Capítulo III – Percurso* apresentamos uma sistematização de ideias que atravessam o nosso trabalho e revelam a nossa posição reflexiva e crítica como artistas.

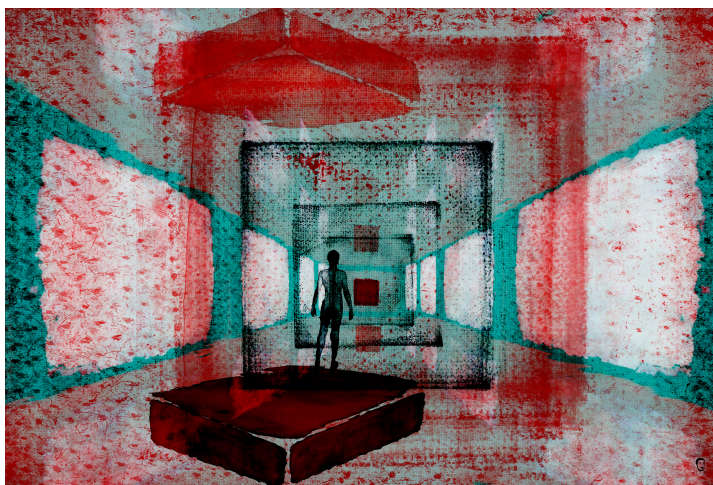
Embora o nosso percurso seja ainda curto, conseguimos observar um caminho trilhado e desenhar uma estrada repleta de questões.

O nosso trabalho em pintura teve início num sentimento de desdém pelas noções aceites daquilo que deveria ser uma ilustração, percurso que havíamos trilhado até então. Decidimos que aquiescer à concepção prevalente do que constitui uma “boa” ilustração significa a aceitação de uma “verdade” imposta, externa, que advém de um texto ou produto para o qual a ilustração se destina e se rege como um colete de forças. Como tal, foi necessário repudiar completamente a chamada “boa” ilustração de forma a poder expressar o que era visualmente verdadeiro para nós.

Enquanto artistas, consideramos que a ilustração pela sua lógica de subjugação à mensagem ou produto, pelo

seu carácter acessório e pelo seu tempo, que está sempre ligado ao tempo editorial demasiado rápido, oferece poucas possibilidades formais e quase nenhuma em termos de conteúdo. O fato de a ilustração estar ligada ao formato reprodutível por via de meios digitais faz com que não seja capaz de nos restituir a sensação da experiência ao vivo. No momento em que, um médium como a pintura, entra

na lógica digital perde-se sempre o *poder* que advém do contato direto com os materiais. O digital não consegue traduzi-lo. Embora tenhamos recorrido à auto representação durante o período em que trabalhámos em ilustração, muitas vezes sob o auspício de conseguir alcançar uma solução para este problema, o resultado revelou-se sempre infrutífero.

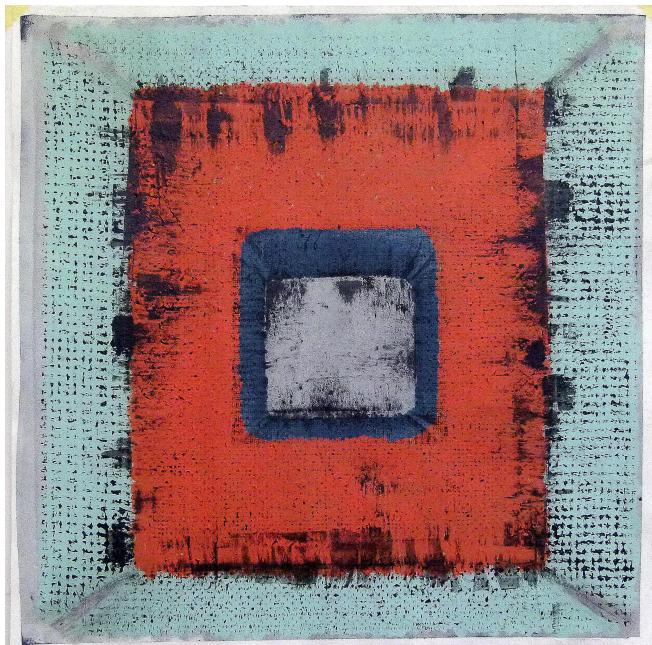


Entre Pólos  
2013

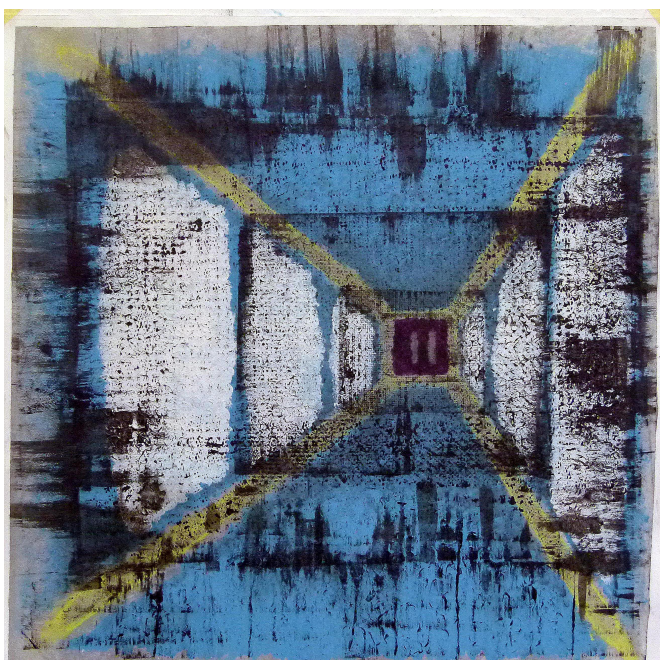
Sérgio Martins  
70 X 46 cm

Técnica mista, acrílico e linógravura, fotografia e composição digital  
Publicada na revista Três três, nº1, Fevereiro 2013  
Exposta na exposição “Entre Pólos” Mostra de ilustração da Magnética magazine no palácio Quitela em Lisboa, 2013

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins



Sem título II da série "As Celas"  
2013  
Sérgio Martins  
75 x 75 cm  
Acrílico sobre papel fabriano, gravura



Sem título III da série "As Celas"  
2013  
Sérgio Martins  
75 x 75 cm  
Acrílico sobre papel fabriano, gravura

Foi então que que começámos a procurar novas formas de expressão. O período de dois anos em que tivemos a oportunidade de nos concentrarmos no nosso trabalho permitiu saciar a vontade imensa de explorar e de investigar várias possibilidades na arte, catalizando o nosso atual corpo de trabalho.

Os dois anos de mestrado foram produtivos quer para o nosso trabalho em atelier, quer para o aprofundamento de conhecimentos que proporcionaram uma enorme vitalidade e riqueza de ideias e, acima de tudo, um sentido de história da pintura contemporânea como um todo. Para nós, enquanto artistas, o contacto com obras do Expressionismo Abstrato e seus processos foi fundamental para criar aquele que é hoje o nosso corpo de trabalho.

Foi neste contexto que surgiu a série de pinturas *As Celas*.

Entre *As Celas* e *Size doen(n't) really matter* estão dois momentos de profunda exploração do médium - pintura e de aprofundamento daquele que viria a tornar-se o assunto do nosso trabalho, o *poder*. Cada um destes

momentos ocorre numa relação tangencial aos dois momentos que referimos

anteriormente. Juntos formam o nosso percurso e documentam a gradual mas consistente evolução do nosso projeto.

A primeira série consiste em pinturas em acrílico sobre papel fabriano que correspondem a um primeiro contacto com os materiais da pintura. Nestas peças representamos, genericamente, espaços fechados em perspectiva, construídos através de formas geométricas de várias cores em tons pastel e de uma sobreposição de várias grelhas a negro, aplicadas através da técnica de gravura.

Nestas obras, o primeiro passo, depois de cortado e estendido o papel, foi sempre o de pintar uma primeira camada a negro, seguido de uma camada a branco de forma a conseguir chegar a uma base de cor cinza. O segundo passo foi a escolha das cores, normalmente respeitando uma relação de complementaridade, que ditava a composição. Estas cores eram organizadas em formas ligeiramente modeladas, usando a técnica do empasto de forma a dar a ilusão de perspectiva. Esta ilusão de perspectiva era amplificada através da sobreposição de várias grelhas, cujas matrizes eram construídas em papel cartonado, trama de tapeçaria e goma laca. Estas grelhas eram impressas no papel com o peso do nosso corpo deixando assim uma impressão que nunca era homogénea. O último passo era sempre feito através do recurso a uma raquete de serigrafia com a qual marcávamos os limites das grelhas sobrepostas a negro, arrastando a tinta.

O resultado final era bastante semelhante à imagética que criávamos em ilustração. Embora a figura estivesse agora ausente, o sentimento de isolamento e claustrofobia permanecia através da composição de uma caixa tridimensional contra um fundo cinza que retrocedia face às cores que compunham um espaço, no fundo, irracional.

Rapidamente, abandonámos esta forma de composição na medida em que a pintura nos oferecia o *poder* de explorar várias possibilidades para o nosso trajeto. Este *poder* fez com deixássemos de produzir como reação a uma condição externa, imposta pelo vínculo à mensagem característico do trabalho em ilustração ou por uma busca utópica por um contacto com os materiais

Foi neste momento em que nos apercebemos que, através da pintura, estávamos livres para poder expressar o que era visualmente verdadeiro para nós, que conseguimos disponibilizar-nos para um trabalho de profunda investigação e exploração do *médium* pintura. Começámos por ponderar qual seria o significado da pintura nas suas qualidades mais primárias e a interrogar-nos sobre aqueles que são os seus ingredientes. Consideramos que há todo um significado de um trabalho muito apurado

sobre a cor. O que nos fascina na pintura, numa perspectiva mais primária, é uma certa luminosidade, um certo brilho, um certo trabalho ou técnica sobre a matéria. A relação entre a primeira fase d'As Celas e este segundo momento do nosso trabalho é bastante aparente na medida em que a cor se constituiria como um dos aspetos mais importantes, juntamente com as tintas e, mais tarde, a composição. O nosso trabalho neste segundo momento é essencialmente sobre a cor e toda a poética parte dela.

Apercebemo-nos que ao experimentar algo antecipamos o resultado, embora, na realidade, nunca saibamos o que acontecerá com certeza. Ou seja, a melhor decisão nesta altura foi acabar com as barreiras da antecipação e deixar que o trabalho se auto-manifestasse para que fosse este a suscitar as questões, demandas e exigências. Como artistas devemos atendê-las e deixar que aconteçam. Quando nos afastamos e olhamos para a pintura, surpreendemo-nos. Não devemos calcular mas devemos estar atentos para o que está a acontecer, o que evolui quando estamos no exercício do nosso trabalho. É a nossa crescente experiência que dita as nossas ações ao invés de



Estudo de cor e tinta I  
2014  
Sérgio Martins  
41 x 30 cm  
Acrílico, Aguarela, Guache, Pastel de Óleo, Pastel Seco sobre Papel Fabriano

sermos controlados por uma ideia sobre o que estamos a criar.

Nesta segunda fase não sabíamos sobre o que era qualquer trabalho até o pintarmos, uma estratégia de libertação de constrangimentos para uma melhor e mais frutífera exploração do médium. Recusámos, rigorosamente, expressar um tema, assunto ou conteúdo, tudo o que, para nós, era estranho à imagem *per si*, a não ser o fascínio pela cor e pelo ato de pintar. Não existia uma relação intencional entre algo que podíamos



Estudo de cor e tinta III  
2014

Sérgio Martins  
37 x 29 cm

Acrílico, Aguarela, Guache, Pastel de Óleo, Pastel Seco sobre Papel Fabriano

ver e o que acabava por surgir na pintura. Existirão sempre associações diferentes para cada pessoa que, obviamente, partirão da experiência própria de cada um mas não era isso que nos interessava.

Arriscávamos fazer o pior trabalho que podia acabar por ser o melhor trabalho. Acima de tudo e ao longo do nosso percurso artístico, o processo é sempre um processo de descoberta: fazemos algo e vemos o que acontece. É um processo de decisão. Acima

de tudo queremos surpreender-nos. O mais importante era o nosso interesse pelo comportamento dos materiais e das cores. O atelier torna-se numa espécie de cozinha onde são necessários ingredientes, receitas e quantidades e onde é necessário ter competências. O que nos interessava, nesta altura, era aprender e reforçar estas competências prestando atenção àquelas que eram as reações das matérias. Só assim conseguiríamos estar em condições de nos apercebermos do nosso assunto e expressá-lo.

As primeiras pinturas *Estudo de cor e tinta*, já no segundo semestre do mestrado, são uma exploração experimental das possibilidades inerentes ao uso da cor e de diferentes tintas e materiais. Mesmo assim, estabelecem-se como a essência da base estrutural para o desenvolvimento do nosso estilo de pintura. De forma a assegurar uma intensidade de investigação do médium pintura, sacrificámos os compartimentos representados n'As *Celas*, a favor de uma composição baseada num automatismo livre e no uso da cor de forma a investigar vários efeitos policromáticos mais complexos do que a relação cromática de complementaridade utilizada n'As *Celas*

No seguimento da nossa investigação observamos a afirmação gradual de uma superfície mais pincelada e com uma maior atenção à composição criando uma sensação estática com as formas que parecerem flutuar sobre a superfície. A cor também se torna menos pastel, mais saturada, mais modulada e muito mais brilhante através do uso da tinta acrílica pura, sem adição de branco como era n'As *Celas*.

Além de revelar o nosso fascínio pelo pigmento, pela cor na sua expansão sensual, estes *Estudos sobre cor e forma*, são caracterizados por um ressurgimento da grelha mas de uma forma errática, menos organizadas numa relação horizontal/vertical. Tanto os emaranhados a negro como, agora também, de cores vibrantes revelam uma evolução de uma linguagem figurativa, frequentemente, ligada à grelha e à perspectiva no caso d'As *Celas* para uma nova composição que não esquece, completamente estes elementos. Estes estão muitas vezes inscritos na memória através da sobreposição de planos e formas constituídas por emaranhados ruidosos que são reminiscentes da grelha. Constatamos, então, que em qualquer ponto da produção artística há uma semântica, um significado do tipo temporal. E, portanto, cada obra carrega a memória inscrita do passado, das técnicas do passado. Concluimos que a pintura não é, por isso, imóvel mas representa uma metamorfose que está inscrita ao nível temporal.

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins



Estudo de cor e forma VI  
2014  
Sérgio Martins  
33 x 27,5 cm  
Acrílico, Pastel de Óleo sobre Papel Fabriano

É a partir desta nova e vigorosa bagagem de experiência e conhecimento, cada vez maior e mais profundo, sobre o médium pintura que nos permitimos seguir para a terceira fase de amadurecimento do nosso trabalho.

No início do primeiro semestre do segundo ano do mestrado propusemo-nos continuar a desenvolver e apurar o nosso trabalho efetuando algumas alterações, começando pelo suporte.

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins



Estudo de cor e forma V  
2014  
Sérgio Martins  
32,5 x 35 cm  
Acrílico, Pastel de Óleo sobre Papel Fabriano

A passagem do papel fabriano para a tela foi uma alteração deveras importante para a resolução de um problema que vinha, cada vez mais, a tornar-se evidente no nosso trabalho. A fragilidade que o papel importava à nossa pintura não permitia que desenvolvêssemos, plenamente, a nossa investigação. Havíamos exaurido as possibilidades do papel enquanto suporte para a nossa pintura, ao ponto de este apresentar barreiras que começavam a tornar-se distrativas do nosso trabalho. Até este

momento os nossos trabalhos tinham sido desenvolvidos sempre sobre papel e, como tal, as suas dimensões eram sempre reduzidas, o que, também, se tornou num factor de limitação que necessitava de ser atendido. Para ultrapassar estas fragilidades e continuar a explorar a pintura precisávamos de algo mais forte, mais resistente. A tela como suporte permitiu-nos alterar as dimensões, a escala da nossa pintura, expandindo-a, mas também se revelou como um suporte detentor de uma miríade de novas demandas e possibilidades estéticas e técnicas, algo que condizia perfeitamente com o nosso temperamento exploratório.

As primeiras pinturas que surgem após estas alterações não só representam uma primeira abordagem e reconhecimento de uma nova superfície e escala, que passa a ser possível com a tela, como, também, marcam uma alteração em relação à nossa atitude, que até agora fora sempre regida, acima de tudo, por uma investigação formal do médium pintura.

Até então, o nosso trabalho esteve sempre ligado à corporização de uma essência interior do médium e, esta ligação, tem uma tendência para abraçar a abstração. Fato que nos levou sempre a questões sobre qual seria a melhor expressão do mesmo mas, também, de como poderíamos manipulá-lo.

O resultado foi sempre uma experiência singular e sensitiva que não estava direcionada a outro fim que não essa experiência em si mesma, mas nesta altura procurávamos já algo maior. Acima de tudo, a utilização do médium poderia agir como guia para moldar uma expressão que se traduzisse numa busca por experiências que não só fossem sensitivas como também emocionais. Considerando este aspeto, a qualidade dos materiais ou da sua manipulação seria irrelevante se não expressasse qualidade de emoção. A cor, até então, fora sempre o veículo primordial de expressão de emoção. Como fomos eliminando quase tudo da nossa pintura com a exceção de algumas cores e, talvez, algumas formas, foi sempre necessário fazer com que estas cores e formas que usámos, carregassem tudo o que queríamos expressar. Uma necessidade que, apesar do esforço, acabou por continuar a persistir.

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins



Sem Título III  
2014  
Sérgio Martins  
80 x 80 cm  
Acrílico, Pigmento e Tinta Aquosa sobre Tela

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins



Sem Título I  
2014  
Sérgio Martins  
80 x 80 cm  
Acrílico e Pigmento sobre tela

É então que chegamos à quarta fase de amadurecimento do nosso trabalho, o momento em que começamos a utilizar, amiúde, uma coleção de fotografias e videogramas de conteúdo erótico e/ou pornográfico dos anos de 1960, 70 e 80 como inspiração ou ponto de partida para as nossas pinturas. Uma das características destas imagens, que fomos recolhendo ao longo de vários anos, é a sua variedade cromática. Na nossa opinião, estas imagens não têm de se confinar a um pensamento verbal ou a

fatos ópticos pois a nossa questão centra-se na possibilidade destas imagens suportarem qualidades emocionais.

A primeira série de pinturas *Size does(n't) really matter* é feita a partir destas imagens da nossa coleção que nunca entra no atelier de forma física mas que é levada na memória. Memórias em que a cor é a característica que mais perdura e que transmite emoção e excitação. É esta excitação que nos leva a pintar de uma forma muito rápida.



Triptico *Size does(n't) really matter I*  
2014  
Sérgio Martins  
100 x 70 cm  
Acrílico e Pigmento sobre tela

Com estas pinturas a nossa linguagem torna-se semi abstrata e caracterizada pelo uso de cores vivas e gestualidade. Usamos a cor como veículo para a expressão de emoção e o gesto como forma de ligar estas emoções a uma noção pessoal de *poder*, de algo que é, inerentemente humano e primordial.

O falo torna-se na figura metafórica, o ponto de partida para o nosso assunto, o *poder*. A nossa questão principal com estes trabalhos é um reflexo de todo o nosso percurso e centra-se na possibilidade da pintura, enquanto literalidade, se tornar um objeto expressivo de um *poder* transformador que se relaciona com o poder metafórico e mágico que está ligado ao *phallus* e ao *fascinum*, o qual analisámos no *Capítulo I – Falo como metáfora*.

Através de um extensor e uma trincha desenvolvemos uma primeira série pinturas com o título de *Size Does(n't) really matter*. Estas pinturas representam um exemplo da

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

transferência direta de uma inspiração espontânea. Nesta série exploramos a possibilidade do processo de pintura ser encarado como escrita automática revelador do nosso pensamento plástico. Conseguimos, assim, restaurar uma pintura mais pura de revelação. É assim que assumimos o princípio de que primeiro vemos e só depois entendemos, que sentimos e só depois analisamos, que participamos e só depois apreciamos. O *Phallus* torna-se o mistério “primitivo”, o símbolo metafórico do verdadeiro poder da pintura.



Político Size does(n't) really matter I  
2014  
Sérgio Martins  
120 x 70 cm  
Acrílico e Pigmento sobre tela

#### **Capítulo IV - Projecto “Size Does(n't) Really Matter”**

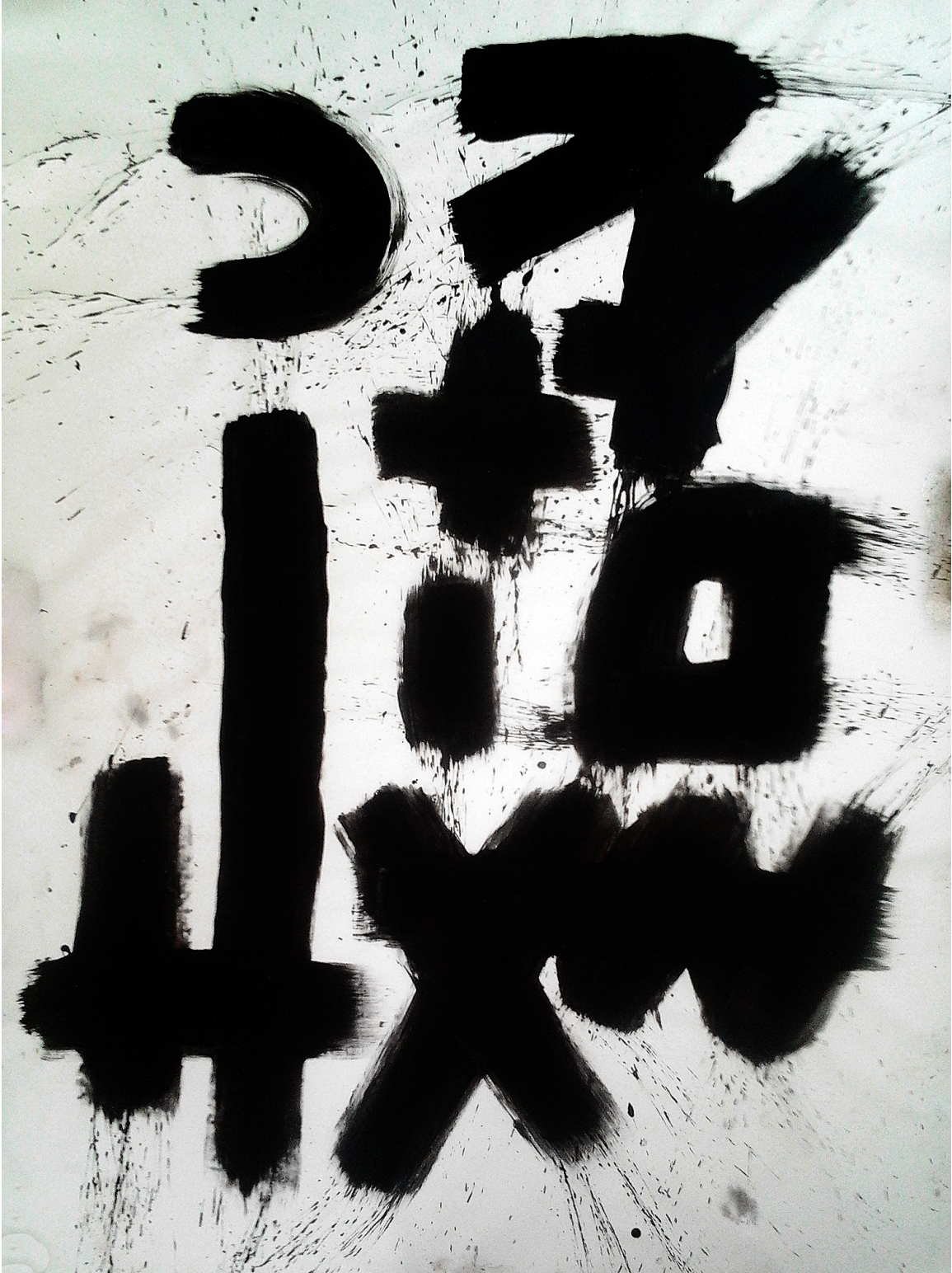
As nossas pinturas apresentam-se com ideogramas - caracteres e símbolos que sugerem ideias de forma direta - sem expressar o seu nome. Adoptamos o termo ideograma para nos referirmos as nossas pinturas mais recentes por uma necessidade de distanciamento de uma linguagem figurativa característica do nosso trabalho anterior, a primeira parte das séries *Size does(n't) really matter*. Foi, portanto, necessário desistir de uma forma de representação quase ilustrativa do “fascinum” de maneira a estarmos livres e disponíveis para expressar o que é visualmente importante para nós. Como explicámos no *Capítulo III – Percurso*, ao longo do nosso trajeto, foi necessário abdicar de vários elementos à medida que progredimos no nosso trabalho.



Tríptico *Size does(n't) really matter I*  
2014  
Sérgio Martins  
100 x 70 cm  
Acrílico e Pigmento sobre tela

O nosso trabalho de pintura figurativa chegou a um ponto em que as possibilidades formais estavam a tornar-se cada vez mais escassas, e como tal, foi necessário descartá-las. Assim, dividimos as séries *Size does(n't) really matter* em dois grupos: o primeiro, mais ligado ao figurativo e o segundo mais abstrato ( Ideogramas ). Nesta segunda parte das séries *Size does(n't) really matter* as referências fálicas são residuais e abstratas quando comparadas com o nosso interesse numa abordagem mais direta e representacional dos trabalhos anteriores.

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins



Phalites - Size does(n't) really matter II  
2014  
Sérgio Martins  
210 x 150 cm  
Acrílico e Pigmento sobre tela

Com os ideogramas o *membrum virile* isolado é substituído por símbolos removidos de um sistema cultural, de um inconsciente coletivo. O que faz com que não dependam de um contexto ou tecido conetivo que as ligariam a uma visão toldada pelo falocentrismo do *phallus* como um símbolo do poder patriarcal metafórico. Pelo contrário, estas imagens ideogramáticas tornam-se sinais sem código partilhado.

A introdução de formas mais ligadas ao ideograma são necessárias, primeiramente, por razões pictóricas e brotam de uma associação livre e um desejo de maior automatismo, mas também são um estímulo para um vocabulário de imagens novo e vital. Uma vez cristalizados na tela, os ideogramas tornam-se uma fórmula fecunda de trabalho. Eles oferecem-nos várias alternativas: as formas podem estar separadas e perceptíveis uma a uma ao longo da superfície da tela ou podemos subvertê-las através da cor e da sobreposição, distorcendo a percepção das formas.

Com as séries *Size does(n't) really matter* emergem duas características no nosso trabalho: a constante referência ao *phallus* através da verticalidade das pinturas, da insinuação do símbolo que se reconhece como sinal de masculino (embora inserido em todo um contexto onde se encontram outros sinais inventados e que não fazem parte de um código partilhado) e do uso de camadas de tinta sobrepostas, como véus que cobrem a camada precedente na qual existem formas fálicas; e uma contração das margens da tela estabelecendo um fundo que cria um perímetro para as formas que pintamos, os ideogramas.

Juntamente à adopção do ideograma veio o desenvolvimento das pinturas de grande formato que acomodam todo o nosso corpo, são envolventes e provocam um impacto do inequívoco. Nunca começamos uma pintura com um desenho preparatório. A nossa vontade de deixar que a experiência guie o nosso progresso induz um sentimento de espontaneidade que tende a prevenir a estagnação, um dos perigos dos trabalhos de grande escala. O nosso objetivo é que a pintura seja vista e sentida como uma entidade, uma imagem única. Por isso, o impacto imediato que advém da escala é muito importante.

Ao longo no nosso percurso, fomos aumentando a dimensão das nossas pinturas, quer em escala quer em conceito, culminando nesta segunda parte das séries *Size does(n't) really matter*. Ao passar da figuração para o uso de formas ideogramáticas sem um código partilhado favorecemos uma expressão simples de um pensamento complexo. A expressão figurativa e literal do *phallus como associado à representação do poder no masculino, observável* nas primeiras séries, foram substituídas por expressões

ideográficas do *phallus*, *ampliando o seu sentido*. Através desta redução e simplificação de formas, alcançamos uma pintura que evoca uma maior complexidade e sensação de absoluto, abrindo caminho para um confronto entre as interpretações do *phallus* como símbolo do poder patriarcal - ligado à sua conceção como duplo do pénis - e a de *phallus* como um símbolo que potencia a capacidade de apreensão de novas ideias e configurações, o *phallus* ponto de partida para um pensamento plástico que se desenvolve em torno do termo *poder*. Acima de tudo queremos demonstrar a possibilidade da pintura, através dos seus modos expressivos próprios, veicular sentimentos e emoções incomunicáveis através dos códigos verbais.

Embora o ato de pintar seja conscientemente disciplinado, esta racionalidade é temperada por uma consciência intuitiva. A nossa abordagem à tela não é planeada e a nossa ação na sua superfície é sempre uma experiência única e imprevisível. Desde a escolha da cor, à direção da pincelada e ao gesto que a medeia, a aceitação da surpresa e do acaso na aplicação da tinta resultam de decisões por impulso. Como já referimos anteriormente o nosso processo de pintura é sempre de descoberta. Fazemos algo e observamos o que acontece. É um processo de decisão sempre baseado na intuição, na espontaneidade e na experimentação, o que nos previne de chegar a um ponto de estagnação. É um processo que está entrelaçado com a revelação pessoal. O uso de uma linguagem ideogramática advém da introspeção, da associação livre e do automatismo. A pintura é uma auto descoberta, é através do ato de pintar que chegamos à imagem final.

Neste sentido, a captura do imediato é, sem dúvida, a condição mais essencial da criação artística. Temos de ser capazes de agarrar a primeira faísca de inspiração no momento em que esta emana e fixá-la na tela com o pincel. O problema é reter o reflexo do feito divino da nossa inspiração na essência do nosso trabalho, porque sabemos o quanto esta é fulminante, surge da noite, e deve ser expressa como a força incandescente de um vulcão que entra em erupção. É a “primeira visão”, o contudo que queremos transmitir através do nosso trabalho. Como tal, a pintura apresenta-nos um estranho paradoxo, magnífico e terrível que tenta e tortura a imaginação criativa. Não pensamos que seja injusto que o processo de pintura direto e imediato, que acontece quando pegamos num pincel e ele se torna uma extensão de nós, seja um meio imperfeito e aterrador. Este método, em que pegamos no pincel, o mergulhamos na tinta, que, com um, dois ou três gestos transferimos esse fluído para a superfície plana da tela, que somos obrigados a quebrar este esforço, a fazer um intervalo e a afastar-

nos deste processo, de forma a poder olhá-lo, examiná-lo e preparar o passo seguinte, apresenta algumas imperfeições. Às vezes são insignificantes, outras monumentais.

Qualquer disciplina artística necessita de ferramentas cada vez melhores e as da pintura são dotadas de uma capacidade caprichosa de mutabilidade. É necessário ajustá-las e manipulá-las e perceber a sua extensa flexibilidade, é esta que exige uma grande capacidade de concentração para a sua manipulação por parte do artista. Para que esta seja possível é necessário um conhecimento, cada vez maior, das técnicas e das ferramentas. Cada uma está ligada à outra de tal forma que, qualquer desvio, menor ou maior, a qualquer ponto do processo ou itinerário - da escolha das ferramentas, ao gesto que materializa a ideia - pode arruinar todo o esforço. Esta ruína é, para nós, o lugar do intervalo, o lugar do afastamento, avaliação e planeamento do próximo passo no processo de pintura.

Para triunfar sobre estas complicações apresentadas pela pintura devemos, enquanto artistas, aceitar a inclusão de qualquer forma que nos permita abdicar desta paragem no processo, deste corte na fluidez do que está acontecer de uma forma natural e impulsiva. A importância da transferência da imagem que nos surge para a tela é da maior importância para nós, é a nossa verdade. E aceitamo-la como é. Modificá-la seria falsificá-la. Sempre que nos afastamos da tela e a olhamos, observamos e avaliamos o que materializámos. Quanto mais manifestamos e nos afastamos, mais corrigimos. Emendas essas que alteram exponencialmente a nossa imagem, a nossa verdade, criando uma imagem de distração.

Naturalmente, esforçamo-nos para ultrapassar esta dificuldade, esta barreira. Aceitamo-la como um desafio lançado. Acreditamos que a pintura pode ser um meio de reter o nosso momento, como uma “arma” que desafia o implacável intervalo, esse corte abrupto na fluidez do nosso processo de materialização das ideias.

Ultrapassar esta barreira não seria possível, se não por um regresso, deliberado, à simplicidade, à relação direta entre pincel e artista, questionando-nos: Como podemos pintar sem ter de nos afastar? Como podemos ver a imagem que materializamos ao mesmo tempo que a materializamos? Ou, como podemos fazê-lo sem perder a ligação com o trabalho?

Precisamos de nos livrar do corte e para o eliminar vamos ter de nos afastar da superfície da tela. Esta distância faz com que seja possível ver todo o processo de materialização ao mesmo tempo que este acontece. O recurso a um extensor foi a resposta que encontramos. O extensor permite-nos pintar sem interrupção, sem

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins

intervalos, sem cortes. O extensor ultrapassa a barreira que nos impede de falar a nossa verdade sem distração. É o utensílio que se torna uma extensão de nós, que nos liga ao pincel, que nos liga ao nosso trabalho. Ao exagerar o intervalo espacial entre nós e o nosso trabalho conseguimos, não só, contornar a necessidade de parar e avaliar mas, também, abrir a porta para uma nova e excitante linguagem gestural.



Phallites - Size does(n't) really matter II  
2014  
Sérgio Martins  
210 x 150 cm  
Acrílico e Pigmento sobre tela, madeira, trincha

O uso desta prótese simples liga-se intimamente com as séries de pintura intituladas *Size Does(n't) really matter* na medida em que o próprio objecto se torna numa fisicalidade da ideia. O extensor é uma materialização da metáfora do *Phallus*, enquanto *poder masculino*. Um *Phallus físico* da nossa mente que, de uma forma que não é direta, nos permite estabelecer uma relação com o nosso trabalho de uma forma ativa, viva e real. O que nos levou a esta resposta foi a nossa atitude de experimentação e investigação, prática e teórica.

A limitação extrema das formas através dos ideogramas faz com que estas adquiram uma força sugestiva que faz eco e que se desenvolve na imaginação, indefinidamente. Esta forma de expressão pode ultrapassar a estética e tornar-se uma experiência, apenas possível através do extensor.

O uso da cor sempre foi uma característica do nosso trabalho. Considera-mos-nos coloristas. Desde o uso de tons pastel nas séries *As Celas* às séries ideogramáticas *Size Does(n't) really matter*, uma das nossas preocupações foi sempre o aperfeiçoar do conhecimento do valor da cor. Pinturas como *Adão e Eva*, *Ithyphaloi* ou *Phallephoria* apresentam um claro enriquecimento e complexidade das cores. Uma prova de um aperfeiçoamento gradual, ao longo do nosso percurso, que brota de uma investigação sobre a relação e interação das cores sobre a superfície da pintura. Queremos expressar a maior intensidade da cor, revelar as suas qualidades, torná-la expressiva, ao mesmo tempo que queremos evidenciar um certo carácter imaterial que a cor pode ter, de forma a que a cor exista enquanto sensação e veículo que carrega nuances não necessariamente inerentes à cor mas que são realçadas através da sobreposição. Estamos conscientes da amplitude tremenda do *poder* da cor e utilizamo-la a nosso favor. Sejam em tons mais claros ou mais escuros, as nossas cores incorporam sempre um elevado grau de luminosidade, são muito solares, especialmente nas séries *Size Does(n't) really matter* onde favorecemos cores como o rosa, o verde ou o amarelo que oferecem ao fundo uma capacidade de brilho e iluminação. Enquanto as cores dos fundos são brilhantes e intensas são contrabalançadas pelas formas ideográficas a negro. A escolha das cores sempre foi sujeita a uma abordagem disciplinada e racional, embora, a certa altura, a intuição se torne operativa também, e a escolha de certas cores pode ser ditada por impulso. É neste ponto que a emoção se apodera da racionalidade. Usamos a cor em termos de qualidade emocional, como um veículo para as emoções e as emoções são tudo aquilo que experienciamos ou pensamos. A cor não é apenas um elemento estético, é um agente da expressão, ele exerce *poder*.

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins



Adão e Eva - Size does(n't) really matter II  
2014  
Sérgio Martins  
210 x 150 cm  
Acrílico e Pigmento sobre tela

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins



Ithyphaloi - Size does(n't) really matter II  
2014  
Sérgio Martins  
210 x 150 cm  
Acrílico e Pigmento sobre tela

*Size Does(n't) Really Matter*  
Sérgio Martins



Phallephoria - Size does(n't) really matter II  
2014  
Sérgio Martins  
210 x 150 cm  
Acrílico e Pigmento sobre tela

A superfície das nossas pinturas é, também, um elemento expressivo no nosso trabalho. Existem áreas onde utilizamos a técnica do empasto e outras onde a tinta é aplicada numa camada muito fina de forma a alcançar um efeito de contraste entre o empasto opaco e a mancha translúcida. A tinta com que são pintados os símbolos é tratada de forma pesada e vigorosamente aplicada para que crie salpicos. Aceitamos a técnica dos salpicos ou *splatter* por carregar um sentido inerente de espontaneidade. É aqui que o ato de pintar, a força física do corpo, é mais aparente. Não somos pintores de ação mas manifestamos, claramente, o prazer de manipular a tinta, regozijando na natureza viscosa do pigmento ou no espalhar da tinta numa camada translúcida. O que procuramos é uma sensação de movimento que, por vezes, pode ser violento, rápido ou errático através da qualidade energética das linhas que permite os salpicos que, por sua vez, sugerem forças em movimento. As texturas, geralmente, demonstram uma preocupação em relação a uma superfície mais polida. A qualidade sensual da tinta serve o propósito de enfatizar a intenção expressiva da cor. A sensação imediata é táctil, representa uma abertura a uma reação e atração primárias que é acouçada por uma experiência visual.

O nosso escopo é sempre o de criar imagens que possam conter significados em termos de emoção. Somos guiados pelas nossas emoções que se desenvolvem a partir de várias associações individuais e subjetivas. Enquanto artistas, relacionamos a arte com a experiência mas olhamos para dentro com a preocupação da auto descoberta. Uma vez libertos de uma necessidade de comunicar pelos métodos tradicionais, revelamos um mundo de reflexões altamente pessoais. Sem os obstáculos do pensamento baseado no androcentrismo, aceitamos a expressão subliminar e abraçamos as manifestações psicológicas da cor e da forma. As nossas pinturas são equivalentes a forças interiores mas também são imagens de experiências e ideias. Corporizam a resolução, o conhecimento e o trabalho árduo que sustentam o nosso percurso e condição de artistas.

## Capítulo V – Conclusão

Como um duplo simbólico para o pénis, o *phallus* representa a base biológica do poder masculino. Contudo, ao considerarmos esta concepção de *phallus* percebemos que o carácter repressivo deste termo tem sido, talvez, sobrestimado. Embora reconheçamos que as representações masculinas são em muito menor quantidade do que as femininas ao longo da história da arte, com o *phallus* o mesmo não se passa. O *phallus*, como afirmou Jane Gallop, está por toda a parte pois este é um símbolo de *poder* que Michel Foucault afirmou igualmente “vir de toda a parte”, embora este não pertença a ninguém. O homem, apesar de ter o atributo de um pénis não tem o *phallus*, assim como a mulher não o tem. O *phallus* é poder e o *poder* não é possuído mas sim exercido. O *phallus* é representação de poder. Esta representação tem surgido na arte ao longo da história através de leis e cânones contidos tanto no *Homem de Vitruvius* de Leonardo Da Vinci como na sensualidade e erotismo da *Olympia* de Manet, quando põe em causa o “privilégio” masculino do olhar sobre o feminino.

Há uma relação de simbiose evidente entre os conceitos de metáfora, *poder* e *phallus*. O *phallus* pode ter um potencial metafórico que ultrapassa a visão do mesmo enquanto duplo do pénis, de órgão sexual e generativo masculino. Ao acreditarmos que o *phallus* pode ser um objeto de medo, de excitação ou de fascínio concluímos que não é, simplesmente, uma expressão repressiva ou mesmo negativa de poder.

*Phallus* está ligado também ao *Fascinum* que significa a simultaneidade de *falo* e “espírito mágico”. A pintura também possui um “poder mágico”, um *poder transformador* que advém das qualidades plásticas da superfície e até dos *instrumentos* capazes de as produzir. O verdadeiro *poder* da pintura é aquele que lhe permite transportar o observador para um outro domínio físico, psicológico e espiritual, uma outra dimensão metafórica, quer através da escala, da cor, ou outros dos seus atributos .

A metáfora presente no nosso trabalho é precisamente esta: a possibilidade do *phallus*, enquanto representação de *poder*, *poder ser exercido através da experiencia pictorica*. Não falamos de um poder patriarcal que está ligado à representação literal de “pénis”, representação esta que tem surgido ao longo da História ocidental cristã muitas vezes em imagens de forma tímida, escondido por detrás de véus, de robes, de corpos ou através das convencionais representações femininas, mas vemos-lo aqui como um símbolo que capacita a apreensão de novas ideias e configurações em torno da ideia de poder.

É neste contexto que surge o nosso trabalho de pintura. A utilização que fazemos do *phallus* no nosso trabalho é a de catalisador de um pensamento plástico que se desenvolve em torno da complexa ideia de *poder* através, do uso da cor do aumento da escala e da continuação de uma atitude exploratória do próprios instrumentos de pintura de modo a testar os seus limites e possibilidades.

Na pintura o tamanho (*Size*) tem um papel fundamental no auxílio da determinação da forma como esta se impõe no espaço, logo da sua magia. Não só o tamanho mas também o “fazer” (*Does*) tem uma importância notória porque é através da prática da pintura que conseguimos chegar a um processo de revelação do imprevisível, do inesperado e do novo. E é com os materiais (*Matter*) da pintura, que cumprimos aquele que é o nosso assunto. Constatamos através deste projeto que a grande escala, por si só, não significa, uma pintura *poderosa*. O *poder* de uma pintura encontra-se numa eficácia produzida por inúmeros fatores tais como as qualidades plásticas da superfície (cor, textura, etc.). Estas são produto de produto do médium particular do pintor no qual os instrumentos e os materiais têm a sua enorme relevância. A escala é muito mais do que apenas o aumento do formato físico, é acima de tudo uma operação de conteúdo. O grande formato é uma ferramenta necessária para cumprir determinados aspectos de conteúdo que o artista deseja imprimir à sua obra. Entre a literalidade da escala e a subjetividade do conteúdo poder-se-á dizer que, paradoxalmente, *Size does(n't) really matter* [O tamanho (não) importa, N. Do R.].

Embora tenhamos já uma base fundamentada de elementos que nos permitem analisar o *poder* enquanto assunto central no nosso trabalho, sabemos que a complexidade e a concentração que este exige irá continuar a oferecer-nos mais possibilidades no futuro. Não podemos correr o risco de estagnar e entregar-nos a uma mera imitação ou cópia do nosso próprio trabalho. O nosso assunto é complexo o suficiente para termos a certeza de que as possibilidades formais e plásticas que nos esperam no futuro formam uma miríade ampla de trabalho que estamos dispostos entusiasticamente a perseguir e concretizar..

## Bibliografia

- Sutor, Jacobus. *Untrodden Fields of Anthropology* (Vol. 1 & 2). (1898). p. 433. Consultado em setembro 2014. Disponível online em [http://www.forgottenbooks.com/readbook\\_text/Untrodden\\_Fields\\_of\\_Anthropology\\_v1\\_1000094230/433](http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Untrodden_Fields_of_Anthropology_v1_1000094230/433)
- Freud, Sigmund. Infantile Genital Organization 1923. In *The Freud Encyclopedia: Theory, Therapy, and Culture*. Erwin, Edward. 2001. Ed. Routledge
- Lacan, Jacques. *Definition of the phallus*. In *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. 1977. London: Tavistock Publications.
- Goetz, Philip W. (1927). *Encyclopædia Britannica*. (15<sup>a</sup> edição, 1985-presente).
- Poetry Foundation (2003). Poems & Poets (online). Site acedido a Fevereiro 11, 2015, em <http://www.poetryfoundation.org/poem/178443>.
- Hughes, Langston (1902-1967). "Mother to Son", *Collected Poems*. (1994). The Estate of Langston Hughes.
- Foucault, Michel (1926-1984). *The History of Sexuality: The Will to Knowledge*. (1998). Londres, Penguin.
- Foucault, Michel (1926-1984). "The Subject and Power." *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. 2<sup>a</sup>edição. (1982). Ed. Hubert L. Dreyfus & Paul Rabinow. Chicago: U of Chicago Press
- Gallop, Jane. (1952) *The Daughter's Seduction*. 1982. Ithaca, New York: Cornell University Press. p. 95, 96.
- Burgin, Victor. (1941) *Art After Modernism: Rethinking Representation*. 1984. New York: The New Museum of Contemporary Art and David R. Godine, Boston, p. 303.
- Gallop, Jane. *Phallus/Penis: Same Difference*. 1981. In Janet Todd *Men by women*. 1981. Holmes & Meier.
- Clark, Kenneth. *El desnudo*. 1996. Ed. Alianza, p. 35, 52, 72, 73, 79, 82, 200.
- Keuls, Eva C. *The Reign of the Phallus - Sexual Politics in Ancient Athens*. 1985. Harper & Row, Nova Iorque p. 68.
- Steinberg, Leo (1920-2011). *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*. 1983. Cambridge: The MIT Press), p. 46 e 49.
- Elsen, Albert (1927-1995). *Rodin*. 1963. MoMA – Nova Iorque. P.21.

- Grunfeld, Frederic. *Rodin*. 1987. Henry Holt and Company, Nova Iorque, p. 372.
- Berger, John (1926). *About looking*. 1980. Pantheon Books. P. 184.
- Acconci, Vito . Editado por Judith Russi Kirschner. 1980. Chicago: Museu de Arte Contemporânea. p. 15.
- Kozzloff, Max. *Pygmalion reversed*. In *Artforum*. Novembro 1975. P. 37.
- Entrevista de Robert Pincus-Witten a Vito Acconci, *Vito Acconci and the Conceptual Performance* para a revista *Artforum* Vol. 10 nº 8, Abril 1978
- Elwes, Catherine. "Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women" em *Women's Images of Men*. Editado por Sarah Kent & Jacqueline Morreau. 1985. Writers and Readers Publishing. p. 188
- *ArtForum*, Dezembro de 1974.
- Fischl, Eric.. Entrevista a Eric Fischl. *Parkett #5*. 1985. P. 17.
- *Women's Images of Men*. 1985. Editado por Sarah Kent and Jacqueline Morreau. Londres: Writers and Readers Publishing. P. 60, 91
- Entrevista a Gilbert & George (Série Parkett). *Parkett: Art Magazine nº 14*. 1987, p. 24.
- Danto, Arthur. *The Nation*, 26 de Setembro, 1988. Em *Mapplethorpe: A Biography*. Morrisroe, Patricia. 1997. Da Capo Press.
- The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. (2013) Press Release da exposição *Bob Mizer & Tom Of Finland*. Setembro, 2013. MOCA (2013). Online. Acedido Fevereiro, 2015. Disponível em [http://www.moca.org/pdf/press/MOCA\\_Presents\\_BobMizer\\_and\\_TomofFinland.pdf](http://www.moca.org/pdf/press/MOCA_Presents_BobMizer_and_TomofFinland.pdf)
- Hills, Patricia & Alloway, Lawrence. *Alice Neel*. 1984. New York: Abrams, p. 49.
- Burke, Edmund. (1729-1797). *A Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful; With an introductory discourse concerning Taste*. 1ª edição publicada em 1756; 2ª edição com adições em 1757. Online. Acedido em Março, 2014. Disponível em [http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A\\_PHILOSOPHICAL\\_INQUIRY](http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A_PHILOSOPHICAL_INQUIRY).
- Lévi-Strauss, Claude. (1908-2009). The science of the concrete. *The Savage Mind*. 1962 [1970]. Chicago: University of Chicago Press, p.23-24.
- Projecto de exposição. Consulta online. Acedido em Maio, 2015. Disponível em <http://www.magnetoscopio.com.br/ascension.htm>.

- Biografia consultada em Maio, 2015. Online. Disponível em <http://www.magnetoscopio.com.br/biography.htm>.
- *Anish Kapoor In conversation with Marcello Dantas*. A partir da exposição 'Ascension', Rio de Janeiro. Brasil. São Paulo 2006–2007. Online. Acedido em Maio, 2015. Disponível em <http://anishkapoor.com/178/In-conversation-with-Marcello-Dantas.html>.
- Newman, Barnett. 1905-1970. *The sublime is now* (1948). *Art in Theory 1900-1990 An anthology of changing ideas*. Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell publishers Ltd. Oxford, UK.
- MoMA. The Collection. Barnett Newman. *Vir Heroicos Sublimis 1950-51*. MoMA – Museum of Modern Art. Consultado a 13 de Julhos de 2015. Disponível em <http://www.moma.org/collection/works/79250>.
- *Charles Harrison & Paul Wood. Jackson Pollock (1912-1956) Interview with William Wright*. In *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden, 2003. MA : Blackwell Pub.
- Rothko, Mark. (1903-1970). *How to combine Architecture, Painting, and Sculture*. 1951. *Writings on Art*. 2006. Yale University.
- *Room 1: The Seagram murals between New York and London*. Online TATE. Acedido Janeiro 2013. Disponível em <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room-guide/room-1-seagram-murals-between-new-york-and-london>.
- Gottlieb, Adolph (1903-1974) & Rothko, Mark (1903-1970) & Newman, Barnett (1905-1970). *Statement*. 1943. In *Art in Theory: 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Editado por Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell Publisher Ltd. Oxford UK.
- Motherwell, Robert (1915-1991). *Interview with Max Kozloff*. *Artforum* nº4, 1965. p.33-37.
- Wollheim, Richard. (1923-2003). *Work of Art as Object*”. 1970. In *Art in Theory: 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Editado por Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell Publisher Ltd. Oxford UK.
- Greenberg, Clement. “*American type*” *painting*. 1955. In *Art and Culture: critical essays*. 1989. Beacon press inc. Boston. EUA.

- Rosenberg, Harrold. *The American Action Painters*. 1952. In *Art in Theory: 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Editado por Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell Publisher Ltd. Oxford UK.
- Frankenthaler, Helen. *Helen Frankenthaler*. Barbara Rose. Harry N. 1970. Abrams Inc. N.I.
- Olitski, Jules. *Painting in color*. 1966. In *Art in Theory: 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Editado por Charles Harrison & Paul Wood. 1992. Blackwell Publisher Ltd. Oxford UK.
- Pollock, Jackson. *Jackson Pollock – Full Fathom Five*. In *Abstract Expressionism*. Barbara Hess. 2010. Taschen GmbH.

## **Filmografia**

- Acconci, Vito. *Poetry, Activities, Sculpture, Performances, Installations, Video*. 1977. Compilado por W.M.H.. Kaiser, Amsterdam.
- Pohjola, Ilppo. (1957-). *Daddy and the Muscle Academy: A Documentary on the Art, Life, and Times of Tom of Finland*. (1991) Finlândia
- Entrevista a Barnett Newman (1905-1970), na qual, discute a sua pintura *Onement I* e o conteúdo dos seus “Zip”. Online. Acedido em setembro 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N6sU6ft9Xjg>.
- Conversa com os estudantes da Portland State University, Oregon, Em Maio de 1972. Acompanhada por uma exposição das suas pinturas como parte do “Visiting Artist Program”. Organizado pelo departamento de arte da Portland State University. Online. Acedido em Novembro 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=00A1R06tLa8>.
- Krasner, Lee. *Interview with Lee Krasner*. 1980. Entrevista a Lee Krasner por Kate Horsfield para a *Video Data Bank*. Acedida em Agosto 2015. Disponível em <http://www.vdb.org/titles/lee-krasner-interview-0>