

---

# *Opostos:*

---

## *Reflexos da Hipomania*

---

Teresa Mariana Fialho Sampaio

Dissertação do Mestrado em Artes Plásticas

Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha

**Orientadores:** Maria Luísa Mota Soares de Oliveira

Paulo Jorge Leandro Quintas

2015

---



**IPL**

escola superior  
de artes e design

instituto politécnico  
de leiria

*Para a minha mãe, por todo o apoio, dedicação, por acreditar sempre em mim e por ter percebido na altura certa que a essência do meu ser residia na Arte...*

# Índice

<b>Abstract</b>	(1)
<b>Introdução</b>	(3)
<b>Capítulo I: Percurso Artístico (sinopse)</b>	(1)
<b>Projeto Pop</b>	(14)
<b>Projeto Mingle</b>	(7)
<b>Capítulo II: A Cor (sinopse)</b>	(16)
<b>A Sombra</b>	(17)
<b>Capítulo III: O Bidimensional e o Tridimensional (sinopse)</b>	(1)
<b>A Pintura como Escultura</b>	(7)
<b>A Escultura como Pintura</b>	(3)
<b>Frank Stella - Outra abordagem à Escultura</b>	(7)
<b>Capítulo IV: Grelha e Trama (sinopse)</b>	(1)
<b>A Grelha no Mundo</b>	(2)
<b>Projeto Grelha</b>	(14)
<b>Conclusão</b>	(1)
<b>Bibliografia</b>	(3)
<b>Anexos</b>	
<b>Entrevista ao artista Alessandro Lupi</b>	(3)

## **Abstract**

*Linha, cor, sombra, planificações de imagens e sobreposição de planos são ideias-chave que descrevem o que fazemos. As cores vivas e vibrantes estão presentes nos mais diferentes materiais e nas mais variadas escalas e plasticidades.*

*O mundo é visto através de contornos e manchas de cor, numa simbiose híbrida entre o bidimensional e o tridimensional, onde habitam contrariedades estéticas e conceptuais que questionam as ténues linhas entre o tradicional e o contemporâneo.*

3

*Line, color, shadow, image unfolds and overlay planes are key ideas describing what we do. The vibrant colors are present in many different materials and in various scales and plasticity.*

*The world is seen through contours and color stains, an hybrid symbiosis between two-dimensional and three-dimensional, where coexist aesthetic and conceptual contrarities who question the fine lines between the traditional and the contemporary.*

# Introdução

Expressamo-nos intencionalmente em várias vertentes, como a pintura, instalação, desenho, serigrafia, fotografia e escultura, acreditamos que a experimentação passa pelo processo de conhecimento de vários médium que resultam no domínio dos materiais e na liberdade de expressão que desafia os limites entre a pintura e a escultura.

Todos os nossos projetos anteriores caracterizam-se não só pelo interesse em permanecer num lugar indefinível de categorizar, mas também por esse gosto pela diversidade de áreas e materiais, tendo todos eles em comum as bases iniciais do nosso trabalho, a Linha<sup>1</sup>, a Sombra<sup>2</sup> e a Cor<sup>3</sup>. Neste projeto de mestrado, pretendemos apresentar uma solução dentro do campo das artes plásticas, que responda a uma necessidade de esclarecimento acerca das nossas raízes familiares, pertencentes ao passado e à nossa infância, aliado a um dos elementos mais explorados na arte, a Grelha. Apresentamos uma investigação sobre a nossa visão do cruzamento de dois mundos diferentes, por um lado o mundo do artesanato tradicional português, por outro o mundo da arte contemporânea e das artes plásticas.

O primeiro capítulo relata exatamente como tudo começou e foca-se em dois dos projetos mais importantes: *Projeto Pop* e *Projeto Mingle*, para a melhor compreensão de todo o trabalho que foi desenvolvido posteriormente. Dá relevância ao assunto da linha

---

<sup>1</sup>Linha – “(...) É o rasto do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui, dá-se um salto do estático para o dinâmico. A linha é, (...) o maior contraste do elemento originário da pintura que é o ponto.(...) a linha pode ser considerada um elemento secundário.” – Kandinsky, Wassily, 2006, *Ponto, Linha, Plano*, Lisboa, Edições 70.

<sup>2</sup>“Sombra - Zona obscura resultante da interposição de um corpo opaco que intercepta os raios da fonte luminosa = obscuridade, penumbra. Zona obscura e mais ou menos deformada que reproduz sobre uma superfície ou corpo que intercepta a luz = Imagem silhueta, sombra chinesa, projeção, sobre um ecr, de silhuetas recortadas. Forma de alguém ou alguma coisa de que se distinguem apenas os contornos = Imagem, Silhueta.” - Academia das Ciências, 2001, *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea G-Z*, Lisboa, Verbo

<sup>3</sup>“Cor - Impressão visual produzida por um corpo iluminado, que varia segundo a natureza do corpo ou da luz que o ilumina; propriedade que os corpos têm de absorver ou refletir a luz em maior ou menor grau. As cores do espetro solar ou do arco-íris são sete: vermelho, alaranjado, amarelo, verde, azul, anilado e roxo”. Academia das Ciências, 2001, *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea A-F*, Lisboa, Verbo

de contorno, apresentando uma panóplia de teóricos e artistas com quem partilhamos pensamentos, práticas processuais e aspetos visuais.

Relativamente ao capítulo da Cor, este divide-se em duas partes. A primeira foca-se na questão da psicologia da cor, da sua influência no cérebro humano e no mundo da ciência e da arte. Dentro deste contexto, durante a nossa pesquisa, surgiram dúvidas e curiosidades relativamente ao interesse pela cor e o quanto esta afeta o nosso estado psicológico, intelecto e produção artística. Por isso, decidimos sujeitarmo-nos a alguns testes psicológicos baseados na cor e na mancha, como os testes de Lüscher e Rorschach, a fim de compreendermos melhor o poder influente da cor na nossa vida pessoal e profissional.

Relativamente ao nosso trabalho, procuramos conciliar a forte plasticidade que a cor pode adquirir em determinados meios artísticos, adicionando-lhe diferentes assuntos ao longo do nosso percurso artístico que resultam na experimentação que guia a nossa obra por um percurso multidisciplinar e versátil.

A segunda parte deste capítulo estende-se à temática da sombra, explicada cronologicamente desde o alegórico conto de Plínio, o Velho<sup>4</sup>, até às manifestações artísticas contemporâneas da mesma, dando predominância aos aspetos relevantes partilhados entre o nosso trabalho e a contextualização histórica, social e artística. Agregado a este capítulo, existe ainda em anexo uma pequena entrevista realizada ao artista italiano Alessandro Lupi, sobre a sua relação com a sombra na sua criação artística e a sua obra *TREE*.

O penúltimo capítulo centra-se na catalogação da obra de arte, nomeadamente na definição de pintura ou escultura. Avaliamos o nosso trabalho como híbrido, algo entre o bidimensional e o tridimensional. Baseámos este pensamento não só em alguns escritos de Rosalind Krauss, como no próprio pensamento de alguns artistas contemporâneos que também baseiam o seu trabalho no princípio de obra de arte livre de categorias.

Sobre a Grelha e Trama<sup>5</sup>, desenvolve-se um capítulo repartido em dois pontos de vista, por um lado a grelha no mundo histórico e artístico, vista de um panorama geral. Por outro, a grelha ou trama do ponto de vista pessoal, do seio familiar que influenciou a nossa produção artística. A Trama, aqui referida, não só é a base de tecido que recebe

---

<sup>4</sup> Gaius Plinius Secundus (23 d.C.), mais conhecido como Plínio o Velho, foi um escritor erudito, dramaturgo, naturalista e comandante do exército no Império Romano.

<sup>5</sup> "Trama – Conjunto de fios entrelaçados, no sentido da largura, com fios dispostos paralelamente no sentido do comprimento formando um tecido." Academia das Ciências, 2001, *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea G-Z*, Lisboa, Verbo

as linhas (talagarça), feita em tear e composta pelo cruzamento de linhas ortogonais, mas também a trama como produto da atividade familiar de serralharia, com especial foco na manufatura de grades e gradeamentos de diferentes modelos.

Tendo em conta estes antecedentes, o projeto que veio a desenvolver ao longo dos dois anos de mestrado centra o seu trabalho em questões como o ritmo geométrico, o padrão e a organização em contraste com as cores vibrantes e com a brutalidade da plasticidade que designa a obra. Esta dualidade de assuntos, este interesse nos contrastes e em elementos contraditórios tem sido transversal a todos os projetos que temos produzido, formando assim o tema desta tese, Opostos, Reflexos da Hipomania.

## **Capítulo I**

### **Percurso Artístico**

Este capítulo trata do início do nosso percurso artístico, focando-se nos dois projetos mais importantes: o *Projeto Pop* e o *Projeto Mingle* e respectivas influências artísticas e teóricas.

7

O *Projeto Pop* é o precursor de toda a nossa criação artística, instala todo o imaginário dos objetos do cotidiano, produzidos em série e estereotipados, com claras raízes na Pop Art. Explorando todas as potencialidades da pintura, através de ferramentas elementares da construção de imagens, como a linha, a sombra ou a cor, sobre suportes diversificados.

No *Projeto Mingle*, sucessor do *Projeto Pop*, a forma e a mancha surgem como negação do objeto, inversamente aos acontecimentos na História de Arte, onde a forma e mancha aparecem antes do interesse pelo objeto de consumo, próprio da Cultura Pop. O *Projeto Mingle* é particularmente interessante, pois representa o momento em que o nosso trabalho se torna híbrido e indefinível no campo dimensional. Neste projeto, a presença da cor está nos diversos materiais maleáveis que forram as formas. É neste momento que começa também a haver uma consciência da existência do espectador.

## **Projeto Pop**

A linha é pioneira do nosso processo artístico, utilizada através do desenho. É o primeiro meio de expressão de qualquer dos nossos projetos, funcionando como algo orientador e de fácil compreensão. Esse desenho linear nasceu do nosso quotidiano, de objetos mundanos que nos rodeavam. Da sua observação inicial salientavam-se as linhas base e condutoras de contorno e limitação.

Expressada sempre de uma maneira muito estilizada sem qualquer preocupação com a perfeição das dimensões e perspetivas académicas, a linha é desenhada inicialmente pelo olhar e a mão é uma mera tradução linear daquilo que o olho percorre.

*“(..)no desenho, há que fazer coincidir a velocidade do olhar com a velocidade do risco, num percurso que se pretende totalmente descritivo ou mimético.(..) Imaginando que o instrumento (lápiz) está a tocar o modelo, e sem tirar o olhar do mesmo, percorrer todas as arestas, acidentadas, linhas e curvas que consegue observar numa lentidão propositada.”<sup>6</sup>*

O desenho é conduzido de uma maneira despreocupada que passa pela falta de controlo do resultado final. A atenção é completamente focada no exterior do que é desenhado, culminando muitas vezes em linhas sobrepostas de variadíssimos objetos num espaço caótico, tornando-se difícil a leitura individual de cada desenho, mas despertando interesse para a sobreposição decomposições singulares.

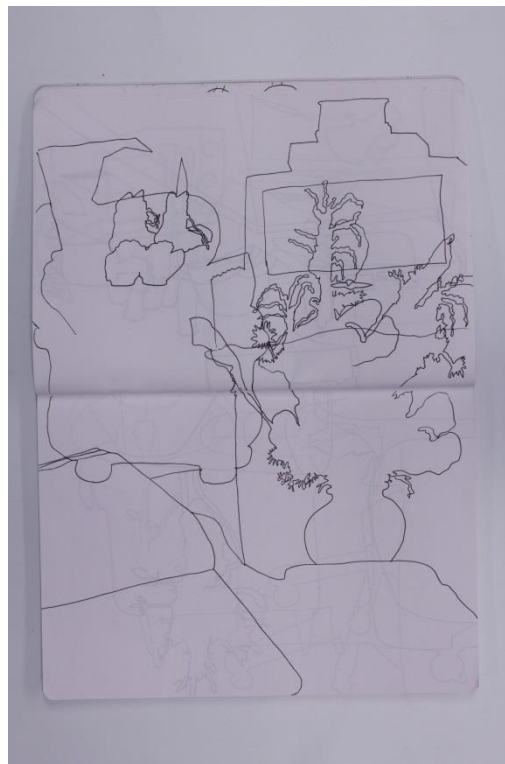
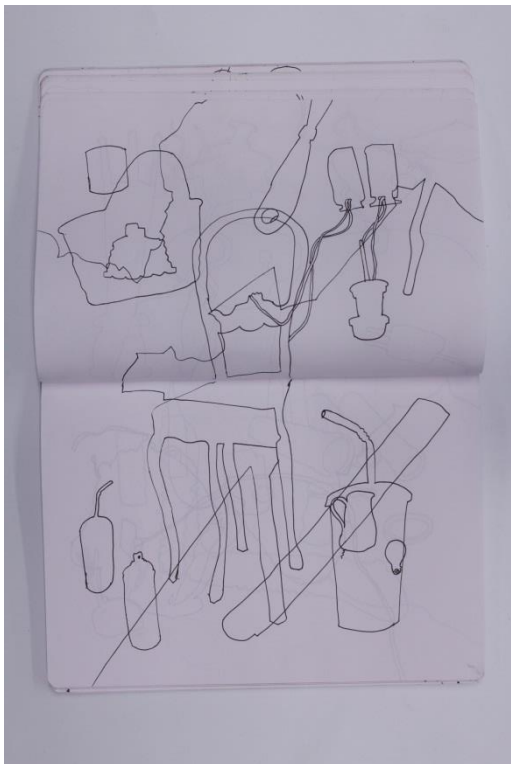
Experiencia-se então uma espécie de “cegueira” através do desenho. Dito por outras palavras, o momento do desenho é de tal foco no objeto e nas suas linhas delimitadoras que muitas vezes simplesmente “olha-se sem se ver”. Perde-se o conteúdo do próprio objeto durante o processo, reencontrando-o no momento em que o desenho é finalizado.

*“Aprender a ver poderá ser (re)aprender a olhar, a (re)tomar o tempo, num exercício de contemplação, com a apreciação da realidade imanente dos seres/objetos que habitam um universo cognoscível e humano. Entrar numa dimensão atemporal que nos poderá*

---

<sup>6</sup> Rodrigues M. M., Ana Leonor & Janeiro, Pedro António, *Linha do Horizonte*, Capítulo - *O Tempo e o Gesto*, de Alexandra Ai Quintas, 2010, Lisboa, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa

redimir da nossa condição conduzir-nos-á a uma reaprendizagem da dimensão do deleite na fruição do objeto e da sua representação.”<sup>7</sup>



*Estudos Sketchbook, Tinta-da-china sobre papel, 2010*

<sup>7</sup>Rodrigues M. M., Ana Leonor & Janeiro, Pedro António, *Linha do Horizonte, Capítulo - O Tempo e o Gesto*, de Alexandra Ai Quintas, 2010, Lisboa, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa

As composições construídas pelos vários objetos vazios permitem assim um profundo conhecimento do objeto quotidiano desinteressante. Ao passar por esse estudo desenhista, este torna-se relevante.

*“É (...) a aproximação tátil ao objeto que determina a análise de formas, que possibilita a representação do objeto que apreende a sua aparência com todos os detalhes que o distinguem. Pelo contrário, a aproximação sintética à apreensão das formas permite a representação da essência de uma realidade.”<sup>8</sup>*

A prática do desenho de quotidiano foi desenvolvida maioritariamente através dos objetos mundanos. Mais tarde, a escolha de alguns desses objetos tornou-se fulcral. Os objetos escolhidos de uma forma aleatória aumentaram da escala do caderno de desenho para uma dimensão de pintura.

De início, os objetos eram apresentados com linha de contorno através de fita-cola. Seguidamente, eram pintados e posteriormente a fita-cola era retirada, deixando a linha de contorno branca de acordo com o fundo que os recebia.



10

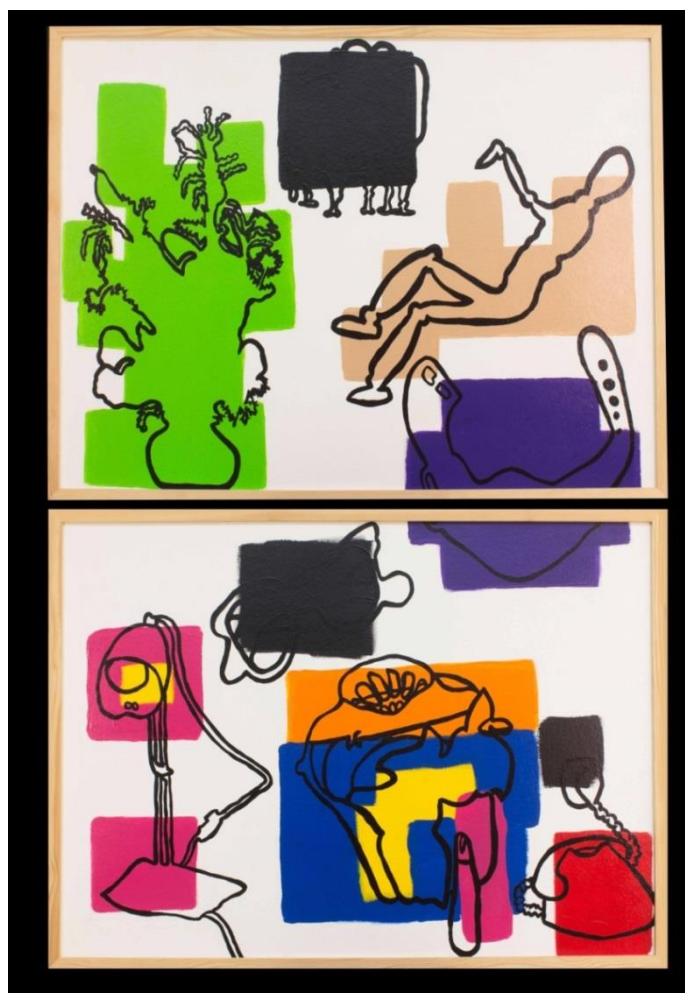
*Série Projeto Pop, Composição Branca I, 2011, Acrílico sobre MDF, 275 x 183 cm*

<sup>8</sup>Rodrigues M. M., Ana Leonor & Janeiro, Pedro António, *Linha do Horizonte, Capítulo - O Tempo e o Gesto*, de Alexandra Ai Quintas, 2010, Lisboa, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa

Foram feitas várias composições com os mesmos desenhos escolhidos, estudados ao pormenor, desenhados repetidamente, transfigurados e trabalhados em diferentes médium, como serigrafia ou pintura.

*“O desenho como representação marca a tentativa mais radical do ser humano para vencer a necessidade dos acontecimentos, no desejo de voltar a tornar presente por meio da imagem a ideia que temos dela própria. Apreendendo o objeto que mantém com a envolvente através das coisas. Apreensão intuitiva conceptualizada ou ideal, por meio da qual o concreto e o diverso são pensados sob uma forma categorial.”<sup>9</sup>*

Interessa-nos principalmente uma paleta de cores vivas, primárias e secundárias. Tons sempre uniformes que são combinados em diferentes composições e onde se pretende um resultado harmonioso ao olhar, sem atmosfera tonal. O preto carrega uma função de quebra de cor, de limitação e de contraste.



*Série Projeto Pop, Composição III, 2011, Acrílico sobre Cartão, 159 x 217 cm*

<sup>9</sup> Molina Gómez, Juan José, 1995, “El Concepto de Dibujo” in *Las Lecciones del Dibujo*, Cátedra, Madrid, p.23 (tradução Alexandra Ai Quintas) Rodrigues M. M., Ana Leonor & Janeiro, Pedro António, *Linha do Horizonte, Capítulo - O Tempo e o Gesto*, de Alexandra Ai Quintas, 2010, Lisboa, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa

Artistas como Patrick Caulfield ou Michael Craig-Martin desenvolveram as suas obras dentro destes parâmetros, tendo sempre por base a linha de contorno.

Caulfield tornou-se conhecido na década de 1960 pelas suas pinturas icónicas da vida moderna de forte carácter gráfico e de grande domínio da cor. As suas obras destacavam-se pelas áreas planas de cor com objetos definidos por contornos simples, formalizando-o no mundo artístico como artista da Pop. No entanto, nunca se reconheceu como tal, sublinhando que se considerava uma artista “formal”, herdeiro dos pintores modernos Georges Braque ou Fernand Léger.



*Patrick Caulfield, Pottery, 1969, Óleo sobre tela, 213 x 152 cm*

Este último artista, apesar de estar ligado ao movimento cubista, é considerado um dos grandes precursores daquilo que viria a ser a Pop Art e todo o movimento de culto do objeto de consumo.

Léger viveu no período da revolução industrial, inspirou-se na beleza das formas e das máquinas. Começou a produzir obras de cores planificadas, muito pela influência de Le Corbusier, seu contemporâneo, representando objetos quotidianos como chaves ou garrafas, sempre delimitados por um contorno negro.

Michael Craig-Martin, após um período conceptualista, dedicou-se ao desenho linear de objetos mundanos também de caráter gráfico. Inicialmente através dos materiais

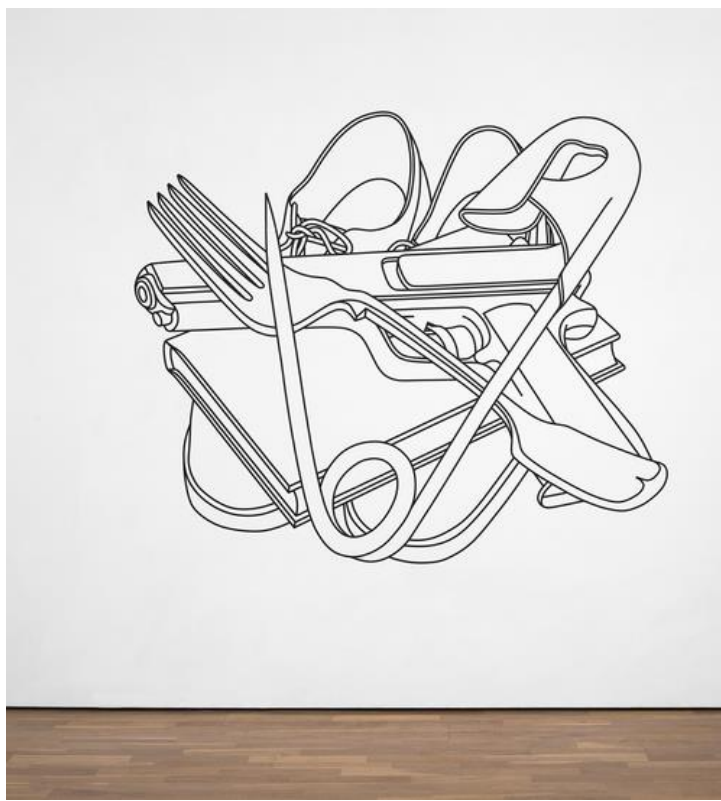
de



habituais

desenho, depois através de fita-cola aplicada diretamente na parede. Mais tarde, esses objetos ganharam cores planas e vibrantes, transformando-se em pinturas de grandes dimensões, posteriormente surgiram em grandes instalações e murais que ocupam galerias inteiras, fachadas de edifícios, etc.

*Fernad Léger,  
Bottles, óleo  
046 cm*



*1954, Three  
sobre tela, 033 x*

*Michael Craig-Martin, Reading (with pin), 1979, fita-cola sobre parede, 419 x 591 cm*

É igualmente importante salientar o relevo que Henri Matisse teve em todo este percurso da linha de contorno e da cor plana na História da Arte Moderna. Sendo contemporâneo de Léger, sofreu também fortes influências de Paul Gauguin e do contacto que o artista teve com a arte indígena caracterizada pela linha de contorno. É inquestionável o seu contributo para o desenvolvimento das superfícies coloridas, de tonalidade planas, garridas, de formas e objetos que coexistiam com a linha de contorno preta. As obras de Matisse, considerado o líder no movimento Fauvista, valorizam a

14



presença acentuada de padrões e cores contrastantes, puras e não misturadas, sem lealdade à representação realista, muitas vezes associado à ingenuidade do olhar infantil.

*Henri Matisse, 1908, The Dessert: Harmony in Red, óleo sobre tela, 180 x 220 cm*

A ingenuidade do olhar infantil que Matisse recriava nas suas obras mostra-se também presente no nosso trabalho. *Projeto Pop* caracteriza-se visualmente por desenhos estilizados e simples de objetos e linhas de contorno que separam os planos de cor uns dos outros. Este tipo de imagem está muito presente naqueles livros infantis de desenhos para colorir. Ouvimos repetidamente “não podes sair do risco”, não se pode ultrapassar a linha que limita e abriga uma cor para o espaço de outra, senão o desenho estaria arruinado. Acreditamos que essas experiências e contactos em criança vêm mais tarde influenciar muito do que fazemos em adultos.

Com o desenvolvimento de *Projeto Pop*, a cor “saltou” dos objetos para o espaço que os rodeava, tendo sempre em conta uma composição cromática, criada intencionalmente em prol de um resultado agradável ao olho.



A sombra surgiu pela primeira vez como uma provocação, uma deformação dos objetos. Esta sobrepõe-se ao seu objeto produtor, em raras exceções é representada a preto, tornando-se num dos principais elementos da composição, colocando-se ao mesmo nível dos objetos.

É importante salientar que, embora as obras em questão sejam pinturas, não são representadas nos habituais suportes ou médium. São pinturas em tinta plástica de parede, sobre MDF ou sobre cartão prensado. Não é por acaso a escolha dos materiais e suportes. Da mesma maneira que contestamos a habitual categorização da Arte nas disciplinas de Pintura e Escultura, também o fazemos na sua representação, fugindo ao classicismo material. Para nós, a Pintura não é exclusivamente realizada pelas tradicionais tintas e pigmentos sobre tela ou tecido.

Simultaneamente à produção desta série de pinturas ligadas ao objeto do quotidiano, surgiu também o interesse pelos lugares físicos, como edifícios, detalhes arquitetónicos ou elementos da Natureza. A recolha de imagens através do desenho desses lugares e momentos provocou-nos uma sensação de conhecimento profundo de uma cidade e de cada detalhe desta, inculcando um sentimento de apropriação da cidade.

Quando se repete este procedimento, mas baseado nos desenhos e não na presença física nos espaços, existe uma anulação de todo este processo, uma reflexão do objeto, dando abertura ao desenho continuado, baseado na memória, conseguindo assim a sua libertação da linha, dando lugar a um tipo de desenho despreocupado, baseado em ritmos musicais e gestuais.

*“(...) o desenho passará por uma reflexão, uma meditação prévia ao próprio desenrolar da sua ação, uma suspensão do tempo que irá aproximar a memória da atenção, produzindo uma sobreposição dos mesmos, resultando num tempo sem tempo, um tempo sem a dimensão do quotidiano.”<sup>10</sup>*

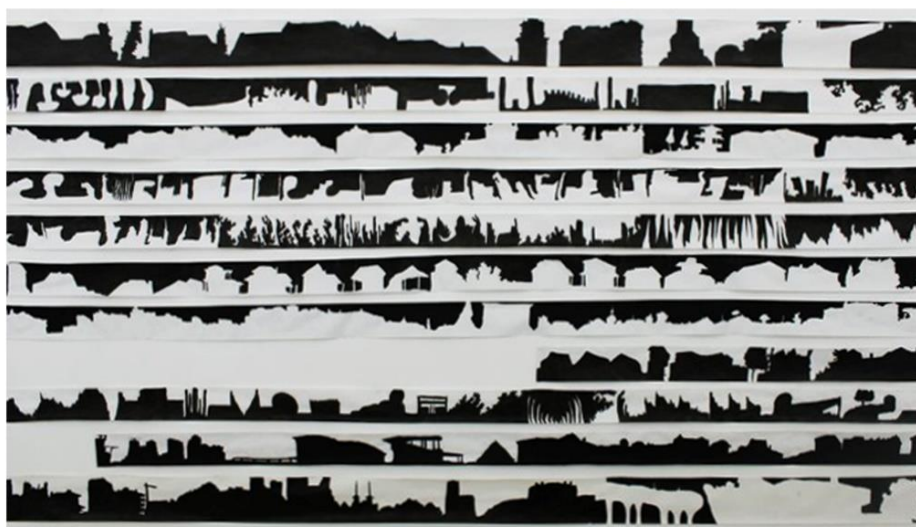
Posteriormente, a linha deu lugar ao aparecimento da sombra, nascida da necessidade de preenchimento

O resultado desse interesse pela paisagem mundana foi uma tipologia diferente de pintura, a seleção de apenas algumas partes das centenas de metros de rolo de papel térmico de máquina registadora pintado a tinta-da-china.

---

<sup>10</sup> Rodrigues M. M., Ana Leonor & Janeiro, Pedro António, *Linha do Horizonte, Capítulo - O Tempo e o Gesto*, de Alexandra Ai Quintas, 2010, Lisboa, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa

A escolha dos suportes pouco usuais nas Belas Artes está não só ligada à Cultura Pop como também à sua relação com o que é industrial. Onde se conciliava a policromia com o enaltecer do objeto vulgar elevado ao expoente de objeto de adoração, elaborado em série através da pintura ou da serigrafia. Ao levar a sua representação ao limite, o objeto deixa de ser vulgar e passa a ser algo diferente e íntimo, mas, ao mesmo tempo, estereotipado. Este conceito está presente em ambas as partes do *Projeto Pop*, tanto na série mais colorida como na monocromática.



*Escrita Panorâmica, 2011, Tinta-da-China sobre papel térmico, 330 x 150 cm*

Relativamente ao objeto estereotipado, Andy Warhol, um dos grandes nomes da Pop Art, na sua pintura *Marilyn Monroe*, ou nas esculturas *Campbell's Soup* ou a *Brillo Box*,

traduz bons exemplos da questão do consumo de massas representado através dos objetos estereotipados.

No entanto, em *Projeto Pop*, o interesse não é nos objetos de consumo massificado. Embora conscientes da sua importância na Arte Contemporânea. Para nós, os objetos,



continuavam a ser pessoais e do nosso cotidiano, o que mudou foi a maneira como os olhamos, a nossa relação de proximidade, de conhecimento detalhado das suas superfícies, como se os conhecêssemos melhor por termos passado tanto tempo a estudá-los. O mesmo acontece com os lugares, edifícios, detalhes arquitetônicos que desenhamos e pintamos diversas vezes. Contudo, o mundo do objeto pareceu ter mais potencial para desenvolver projetos do que a paisagem urbana de cotidiano, tendo apenas sobrado desta a questão da sombra que permaneceu presente em trabalhos futuros.

*Andy Warhol, 1964, Brillo Box, tinta de polímero e serigrafia sobre madeira, 043 x 043 x 036 cm*

Desde a linha, até à sombra e à cor, o Objeto sofreu mutações formais e visuais, resultando na exaustão do assunto, surgindo a necessidade de o renovar.

Assim, o esgotamento do Objeto culminou na planificação estilizada das suas formas, numa aparente mancha de cor, dando os primeiros sinais de rutura entre o bidimensional e o tridimensional.

Mas, ainda assim, a escolha de trabalhar em materiais diversificados e de carácter industrial manteve-se. Optamos por trabalhar com látex e resina de poliéster. A resina demonstrou ser um material mais interessante e versátil que iria mais ao encontro dos nossos interesses plásticos.

Assim, produzimos cinco objetos “preciosos” de contemplação, que simbolicamente representam o culminar de uma etapa: a “imortalização” do Objeto. Conservando-o no tempo dentro de resina, transformando-o em outro objeto colorido e translúcido.

Como qualquer objeto de valor, deve ser guardado num cofre ou baú, recolhemos uma velha arca que está na nossa família há gerações e decidimos fazer dela parte integrante desta peça, transformando-a numa caixa de luz, onde as peças pudessem



20

ser expostas com a luminosidade precisa para se compreender a existência dos objetos, que eram finalmente apresentados ao espectador.

*Erasmus 1112, 2012, baú e objetos em Resina, dimensões variáveis*



*Pormenor, Erasmus 1112, 2012, objetos em Resina, aprox. 025 x 010 x 005 cm*

Toda a informação é disponibilizada ao espectador, os desenhos, as pinturas, os detalhes dos objetos e no final os próprios objetos, um ideal partilhado com algumas obras do artista Joseph Kosuth

Em 1965, este criou *Uma e Três Cadeiras*, obra em que apresentava três conceitos sobre o objeto cadeira. A definição no dicionário, uma fotografia da cadeira e a cadeira fisicamente presente. Esta obra de arte conceptual tinha por objetivo colocar a Arte como fonte de informação e não como concepção estética.



*Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965, cadeira de madeira, 082 x 037 x 053 cm  
fotografia de uma cadeira, 091 x 061 cm, ampliação fotográfica da definição do  
dicionário de "cadeira", 061 x 061 cm*

Na mesma linha de pensamento, Frank Stella tem uma célebre frase relativamente aos seus trabalhos: “O que se vê é o que se vê.”<sup>11</sup>, Nada mais do que isso, sem segundos significados, apenas o que é visto.

O mesmo acontece com o nosso trabalho, seja em *Projeto Pop* ou até mesmo nos projetos mais recentes. O que pretendemos, o que produzimos é exatamente o que é representado, não há mais nada para lá do que é visto. É objetivo e trata de assuntos muito específicos, a subjetividade dos nossos trabalhos reside muito mais no choque contraditório da sua plasticidade estética.

---

<sup>11</sup> “*What you see is what you see*”, Frank Stella, The Art Story Foundation, 2014, The Art Story, 2014/07, [www.theartstory.org](http://www.theartstory.org)

## **Projeto Mingle**

Os objetos transformaram-se em apontamentos das suas próprias formas e a única coisa que partilham com as suas velhas identidade são as cores que os caracterizavam. O foco na forma e na cor é cada vez mais acentuado



*Maquetes, Estudos Projeto Mingle, 2012*

Sendo a cor um dos assuntos mais importantes no nosso percurso artístico, dentro do *Projeto Mingle* destacam-se trabalhos como: *Mingle: misturar, misturar-se, combinar, matizar (colorir)*; *Instalação* e *Shadow's Mingle*, equilibrando a cor, as formas e a presença da tridimensionalidade.

No momento em que a pintura sai do espaço bidimensional e avança em direção ao espectador, passa a entrar no campo das três dimensões, tornando-se híbrida, indefinida, é pintura e escultura em simultâneo, no entanto, não é nenhum dos dois.

Esta ambiguidade foi vista pela primeira vez nas obras de Frank Stella, quando as suas pinturas “saltam da parede” e invadem o espaço do público. Algo que se revelava eminente nos anos 60 com a série *Black Paintings*, que sugeriam volume e tridimensionalidade óticamente. Mais tarde, desenvolve a série *Protractor* pintando telas com formas irregulares. Mas foi no início dos anos 70, nas séries *Polish Village*, que Stella começa a trabalhar em relevo, acrescentando a terceira dimensão à superfície da pintura, com a projeção de cor e volume para o espaço do espectador.



*Frank Stella, Leblon II, 1975, técnica mista sobre alumínio favo de mel, 202 x 294 cm*

No *Projeto Mingle*, o interesse pela cor deixa de estar focado apenas nas tintas e estende-se a vários materiais têxteis. A escolha de trabalhar em materiais maleáveis vem da experimentação do látex mas também das fortes raízes da costura na nossa família e dos vários têxteis com que lidamos em criança.

A plasticidade e maleabilidade das peças através de texturas são muito importantes, porque torna possível a passagem do bidimensional para o tridimensional, as peças são facilmente adaptadas ao espaço a que se destinam.

É neste momento que começa a surgir o interesse pelo Espaço que recebe a obra e o espectador. É nesta altura também que começamos a questionar as próprias categorias da Arte. Até que ponto se pode atribuir uma categoria a uma obra quando esta sai desses parâmetros estabelecidos pelos cânones classicistas? A Pintura deixa de assim ser considerada quando perde a sua bidimensionalidade.

Em *Mingle: misturar, misturar-se, combinar, matizar (colorir)*, existe um jogo de planos paralelos à parede que se regem por uma composição elaborada entre formas e cores. Essas cores são dadas através de vários materiais como o feltro, a carpete, o plástico ou pele sintética, que revestem as várias formas feitas em madeira.



*Mingle: misturar, misturar-se, combinar, matizar (colorir)*, 2012, madeira e derivados, pele sintética, feltro, carpete, toldo e tecidos, dimensões variáveis

25

Esta obra não sendo pintura, é difícil ser considerada escultura, pois continua a ser apresentada na parede. As fronteiras entre a multidisciplinaridade ficam cada vez mais esfumadas, existindo a versatilidade de exposição, de tal modo que, quando exposta, nunca será idêntica à disposição anterior. Quer pela dinâmica das peças quer pelo espaço que as recebe.

*Instalação* é uma evolução do trabalho anterior, uma apropriação do espaço. O espectador é convidado a entrar na obra e sentir-se parte dela, absorvido pelas dimensões, cores e formas. Tornando-se mais do que pintura ou escultura, transforma-se em algo próximo da arquitetura, fazendo com que o próprio espectador se sinta num espaço habitável

A cor apropria-se do espaço, da mesma maneira que a obra se apropria do público e este da obra. Uma vez mais, a cor está presente pela utilização de materiais diversificados, como linóleo, toldo, carpete ou esponja. A dinâmica de adaptação destes materiais é muito mais versátil que na obra anterior, sendo esta completamente *site functional*, facilmente adaptada a qualquer espaço.



*Instalação, 2012, Plástico, Feltro, Carpete, Linóleo Esponja, Pele Sintética, dimensões variáveis*

A Instalação como algo ligado à Arquitetura ou à Land Art é algo bastante discutido nos últimos cinquenta anos, as linhas que separam todas estas categorias são muito ténues. Quem explica esta ideia de diluição de fronteiras entre as “artes”, Rosalin Krauss em *Sculpture in the Expanded Field* onde demonstra através de esquemas complexos, com base nas obras de vários artistas da Land Art como Robert Morris ou Robert Smithson e de escultores como Richard Serra e Carl André, para explicar a ideia de que a escultura pode ser paisagem e arquitetura, mas em simultâneo não é nem uma coisa nem outra vice-versa. Estas indefinições podem ser escultura ou não-escultura. A Land Art, coloca essas questões de definição no panorama artístico, arquitetura, paisagem, ou escultura?

Aliada a estas questões sobre o campo expandido, a mescla da pintura e da escultura ligada à instalação ou obra de arte como espaço habitável é algo que, visualmente, partilha alguns ideais com a artista japonesa *Yayoi Kusama*. Kusama, uma das maiores artistas pop japonesa, desde criança que sofre de um transtorno obsessivo compulsivo, que canalizou para a Arte. É inconfundível a sua relação com o espaço que a envolve, preenchendo-o com pontos de vários tamanhos e cores sobre as superfícies de objetos, salas ou elementos da Natureza, criando uma ilusão de ótica, onde se perde a noção de espaço.



Yayoi Kusama, *Dots Obsession - New Century*, 2000, 2002, vinil e balões, dimensões variáveis

No trabalho *Shadow's Mingle*, as mesmas formas apresentadas nos trabalhos anteriores aparecem em formato mais reduzido, transformam-se em composições formando outras imagens, às quais chamamos de sombras, porque são apresentadas a preto, concretamente, em serigrafia sobre os mesmos materiais utilizados nas duas obras antecessoras, *Mingle* e *Instalação*.

Este trabalho compreende a grande aceitação das nossas origens da tradição familiar da costura, ao unir todas as peças numa espécie de puzzle cosido entre si. Mas essa ligação à tradição artesanal não se encontra apenas no facto das peças serem costuradas entre si; toda a obra é feita a partir das sobras de materiais utilizados nos trabalhos anteriores, o que lhe dá um carácter de reciclagem ou aproveitamento. O pensamento de aproveitar partes de tecidos para mais tarde elaborar uma peça maior vem de uma tradição criada pela necessidade, a manta ou colcha de retalhos.

A maleabilidade da *Shadow's Mingle* e as suas dimensões permitem que, quando exposta, haja a preocupação de não ser completamente esticada de maneira a que, com o seu próprio peso, exista um drapeado que proporcione volume, acentuando a questão da tridimensionalidade na parede.



*Shadow's Mingle, 2012, serigrafia sobre plástico, feltro e pele sintética, 220 x 245 cm*



*Colcha de Retalhos*

Tendo algumas obras semelhantes, mas não atendendo a questões tridimensionais, a artista portuguesa Ana Jotta também trabalha sobre pele formas irregulares cosidas entre si.



*Ana Jotta, Natal, 2000, Camurça, 044 x 070 cm*

Estes trabalhos em camurça são apenas uma pequena parte da sua vasta obra. A artista explorou praticamente todos os meios artísticos, pintura, escultura, desenho, instalação, cerâmica e até bordados e costura. Esta exploração de materiais e técnicas é algo que também está fortemente vincado ao longo do nosso percurso artístico. Neste aspeto da multidisciplinaridade, existe uma diferença muito grande entre o nosso trabalho e o de Ana Jota. Enquanto nós insistimos em conduzir elementos comuns de um projeto para outro, a artista não tem qualquer interesse nisso, aliás, a sua obra é caracterizada justamente pela ausência de um estilo, dando espaço para o equívoco e para a dúvida se estaremos perante obras de vários artistas.

Apesar do potencial plástico de *Shadow's Mingle*, não fica para trás o interesse pelo jogo que aproxima e afasta a obra e o público, que questiona as posições bem definidas do que a pintura e escultura poderão ser realmente. No projeto seguinte, assunto da tese, esse questionamento continua bem aceso e leva consigo a cor, a plasticidade e a questão dos opostos.

## **Capítulo II**

### **Parte I**

## **A Cor**

Este capítulo é composto por duas partes; uma dedicada à core e uma outra que surge como subcapítulo, dedicada à temática da sombra.

É indubitável a presença da cor no mundo visual. Desde que haja luz, há cor. A primeira parte deste capítulo centra-se na psicologia das cores, nos seus efeitos no olho humano, na sua influência no humor e sensações que provoca.

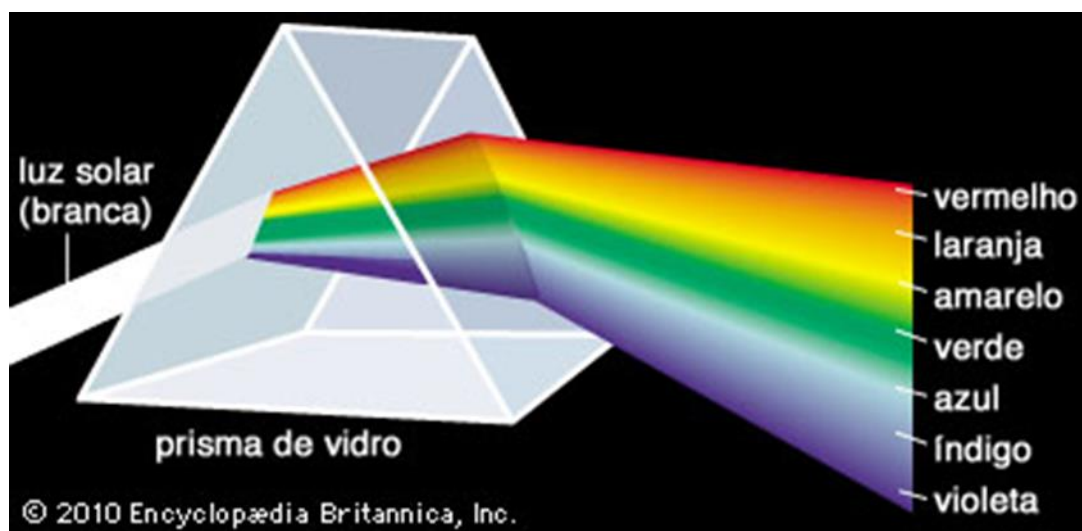
Ao longo da História, artistas, teóricos, cientistas e psicólogos têm-na estudado e expressado de várias maneiras e através de inúmeros materiais. A pluralidade de opiniões e visões diferenciadas de cientistas e artistas em relação a este tema é imensa, podendo ser sintetizadas duas formas de aproximação: de um lado, mais científico, a cor como elemento estimulador do olho humano e conseqüentemente do cérebro e das suas reações. Por outro, a abordagem artística, em que a cor é vista como uma sensação, emoção, experiência espiritual ou meio de comunicação.

Em ambos os mundos, as reações do cérebro, as sensações do indivíduo, o que este sente devem-se primordialmente ao que caracteriza esse indivíduo como pessoa, a sua educação, a sua origem, as suas vivências, etc.

Para nós, a cor, antes de ser um meio de comunicação, é uma experiência espiritual, algo que não tem explicação por palavras; é sentido e vivido no momento processual. Depois de ser transformada em matéria, é apresentada ao outro como um meio de comunicação, aberto a todas as interpretações, experiências, emoções ou projeções pessoais.

Para falar sobre a cor, há que começar por falar sobre dois grandes teóricos que se interessaram por este tema, Sir Isaac Newton e Johann Wolfgang von Goethe.

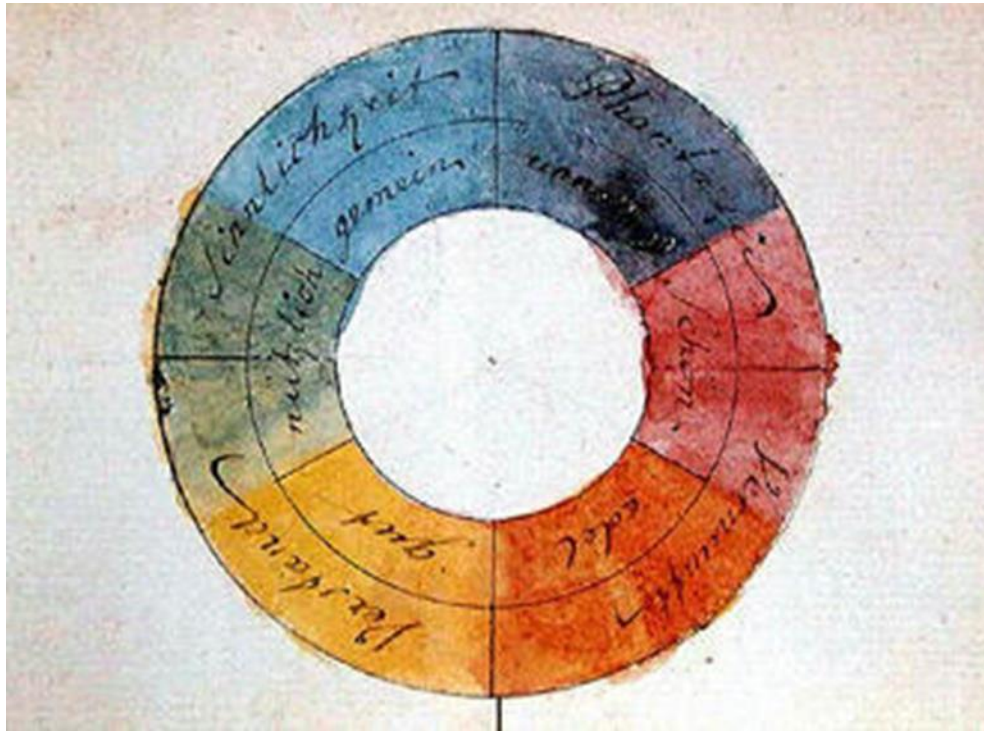
Newton, em “*Ótica ou Tratado das reflexões, refrações, inflexões e cores da Luz (optics)*” publicado em 1704, prova que a luz solar é branca e que dentro dela existem todas as cores. Ao deixar passar um raio de luz por um prisma de vidro, este decompõe-se em sete cores distintas, as cores do arco-íris ou cores do “*spectrum*” (espectro). Newton deduziu que a luz branca é a soma de todas as cores. Para prová-lo, construiu um disco com as cores do espectro que, ao girar, provocava a mistura das cores na cor branca.



*Prisma de Vidro, experiência de Newton*

Goethe, na sua criticada “*Teoria das Cores*” publicada em 1810, acreditava que a soma de todas as cores não é a luz branca, mas sim a cor cinzenta. Concordava com Newton sobre a cor branca da luz do sol, mas, para ele, quanto mais escura a luz solar é, mais intensa é a sua transformação, sendo exemplos disso o amanhecer e o entardecer, quando a luz do sol é vermelha. Goethe usava um vidro escurecido iluminado pela luz de uma vela para observar o céu noturno. À medida que ia escurecendo os vidros, a cor do céu apresentava-se de violeta para azul gradualmente. Concluiu portanto que o amarelo, o vermelho e o azul surgiam do escuro.

Goethe foi muito criticado pelos seus contemporâneos; a sua teoria foi controversa e considerada falsa. A origem das cores proveniente da cor cinzenta é, de facto, errada.



*Circulo das Cores, 1809, ilustração, J.W. Goethe*

A escritora Eva Heller, em *Psicologia das Cores*, explica: «(...) Goethe (...) não distinguia entre a “mistura aditiva” e a “mistura substantiva” das cores. Quando se misturam cores materiais (...) a mistura é “subtrativa” (...) cada cor absorve a luz, subtrai-a. Quantas mais cores misturamos, mais escuro é o que obtemos. Mas se se misturam cores imateriais da luz, (...) a soma de todas as cores é branca (...) a mescla é “aditiva”. A luz soma-se à luz.»<sup>12</sup>

32

Heller, com base nestas teorias, aprofunda questões temporais e sociais, os significados e as relações da sociedade com determinadas cores ao longo da História. Estuda o quanto a cor tem influência sobre o cérebro humano no que toca a estados de humor e sensações.

John Gage, historiador de arte com pesquisas realizadas sobre a cor, em *Colour and Meaning*, aborda também questões importantes relativamente ao processo fisiológico por que o olho passa em contacto com a cor e, conseqüentemente, a sua interpretação no cérebro. Gage apoia a sua teoria noutros autores que escreveram sobre o assunto como Umberto Eco em *How Culture conditions the colours we see*, ou *Interaction of Colour* de Josef Albers, que provam que a cultura, a religião, o ambiente, os costumes,

<sup>12</sup> Heller, Eva, 2009, *A Psicologia das Cores, Como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão* Barcelona, Editorial Gustavo Gollo, SL

os padrões sociais e temporais, entre outros fatores, são determinantes para a influência que as cores têm sobre quem as vê.

Mas, independentemente de todos estes fatores antropológicos, a emancipação da cor no mundo moderno aconteceu graças à evolução fisiológica e tecnológica da expressão visual artística do séc. XX na cultura ocidental. Artistas como Paul Klee e Wassily Kandinsky inspiraram-se na Teoria das Cores de Goethe para desenvolverem algumas obras.



*Wassily Kandinsky, Estudo de cores – Quadrados com círculos concêntricos, 1913*

Na psicologia, essa evolução também se fez sentir. De facto, desde os finais do séc. XIX que psicólogos como Charles Féré acreditavam que, sujeitando um indivíduo a variações de cor, estas iriam influenciar diretamente algumas das suas funções corporais (Cromoterapia).

Em 1940, após anos de pesquisa, o psicólogo suíço Max Lüscher criou um teste constituído por setenta e três cartões de cor. Este teste é usado em estudos sobre etnografia, diagnósticos médicos e terapias, gerontologia, criminologia, em estudos sobre a personalidade de doentes mentais e crianças.

Ao longo da nossa pesquisa teórica sobre a cor e o seu lado psicológico, deparamo-nos a certa altura com algumas questões que precisavam de ser respondidas a fim de podermos compreender melhor o que fazíamos, porque é que o fazíamos e de onde vinha este interesse pela Cor. Decidimos, então, juntar à nossa pesquisa teórica uma experiência prática no campo da psicologia, sujeitando-nos ao teste de Lüscher, a fim de testar a veracidade da influência da Cor na psique.

O teste de Lüscher é um dos dois principais testes psicológicos que definem traços de personalidade. O outro é o teste de Rorschach, desenvolvido pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach. Estes testes são feitos através de cores e de manchas e usados para os mesmos fins. A combinação complementar de ambos permite uma melhor avaliação psicológica do indivíduo.

O teste rápido das cores de Lüscher é uma prova constituída por oito cartões de cores diferentes e por dois momentos nos quais se deve ordenar os cartões por preferência, sendo que não se deve relacionar as cores com outras coisas, apenas observá-las como cores. Uma vez que esta ordem de preferência é executada duas vezes, a segunda escolha não tem que ser necessariamente igual à primeira. A preferência de cores do indivíduo indicará o seu estado psicofísico momentâneo.

34



*Teste de Lüscher*

O Teste de Rorschach é uma prova projetiva e perceptiva que testemunha a aptidão de um pensamento, que se inscreve num sistema em que a relação simbólica se estabelece entre as representações das coisas e as representações das palavras. Neste teste, são apresentados dez cartões, cada um com uma imagem diferente constituída por uma mancha de tinta simétrica, colorida ou em tons de cinza. O teste

baseia-se na hipnose projetiva, isto é, as respostas dadas pelo indivíduo são projeções de si próprio, atribuindo inconscientemente características negativas da sua personalidade, necessidades, experiências de vida e mecanismos de autodefesa.

Nas respostas dadas, existem vários fatores a avaliar, nomeadamente:

- O modo de perceção; se a imagem é vista como um todo ou só uma parte (a determinante);
- O aspeto que foi mais importante: forma, cor, impressão/sensação;
- O conteúdo, o que é visto: animal, planta, humano, etc.;
- A originalidade da resposta, se é uma resposta comum ou rara;

O tempo do teste também é um fator determinante, fornecendo dados sobre a capacidade intelectual de cada indivíduo.



*Teste de Rorschach*

Pretende-se que o mínimo de respostas de uma pessoa saudável seja cerca de 14 entre as 10 manchas. Um menor número de respostas pode significar menor capacidade cognitiva, tendência para depressão ou problemas mentais. O normal de respostas no total é cerca de 23 (cerca de 2-3 por mancha). Indivíduos com mais de 30 respostas são associados a pessoas mais criativas com maior capacidade cognitiva. A postura e a rapidez de resposta são também fatores que categorizam tipos de personalidade.

Procurámos, então, um profissional do ramo com competências para exercer estas provas. Juntamente com estes testes, realizámos ainda uma entrevista prévia e respondemos a um questionário de carácter sócio-comportamental chamado Inventário Clínico Multiaxial de Millon II de modo a que o psicólogo, com os dados adquiridos nestas duas fases, juntamente com as respostas dadas nos dois testes, pudesse cruzar dados e chegar a uma conclusão em relação aos nossos traços de personalidade.

O relatório com os resultados, ainda que muito questionável e subjetivo, confirmou muitos elementos e traços que já reconhecíamos em nós, mas ajudou-nos a ver outras coisas que não eram visíveis. Dito por outras palavras, foi necessário alguém exterior para nos elucidar em relação a muitas questões sobre nós próprios.

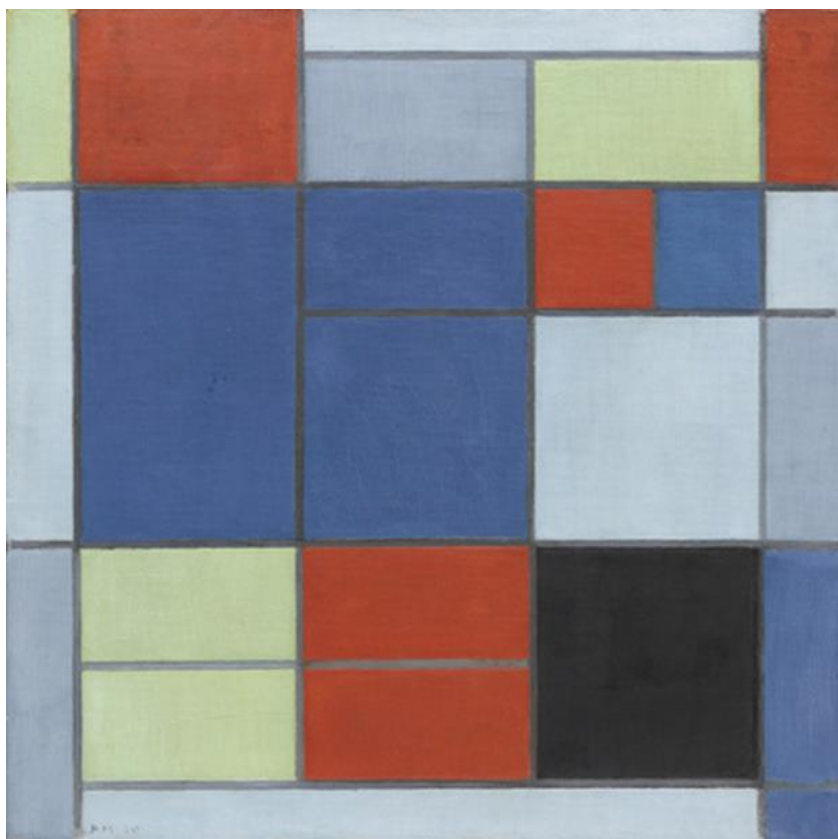
Quando pensávamos que não existia uma origem ao certo para a escolha das cores que usamos, encontrámos nesta visão exterior uma resposta. A preferência por cores primárias e secundárias pode justificar-se como (citando o relatório): *“A presença de cor é considerada como solicitação à comunicação, à troca, à expressão de emoções. Este elemento sensorial faz parte do mundo exterior e da afetividade.”*<sup>13</sup>

Sobre as cores primárias e secundárias, é relevante referenciar alguns dos artistas mais importantes que fizeram parte do grupo holandês *De Stijl*.<sup>14</sup> Por volta de 1920, artistas como Rietveld, Mondrian ou Georges Vantongerloo tinham opiniões muito diferentes em relação a quais seriam, de facto, as cores primárias. Para Rietveld, o vermelho, amarelo e azul eram a tríade eleita para a base cor-visão; Mondrian, na altura influenciado pelo artista Ostwald, sentia que o verde era essencial, mas este era muitas vezes eliminado pelo amarelo. Já Vantongerloo era apologista das cores do espectro quase-Newtonianas.

---

<sup>13</sup> Relatório de avaliação psicológica, 2014, pág.2

<sup>14</sup> De Stijl – (“O Estilo”) Movimento modernista holandês, ( 1917-1931) que surgiu em resposta aos horrores da I Guerra Mundial, baseava-se em dois pilares ideológicos: o historicismo e o essencialismo. A Arte era vista como meio de redenção social e espiritual, utopicamente pensada como um potencial transformador . Desenvolveu uma linguagem visual e plástica universal virada para a era moderna, através do abstracionismo traduzido em elementos visuais básicos como formas geométricas, linhas rectas e cores primárias. O movimento era constituído por artistas das mais variadas áreas artísticas como a arquitectura, a pintura, escultura, poesia, musica, design etc. Destacam-se artistas como Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Vilmos Huszar, Georges Vantongerloo, Gerrit Rietveld ou Bart van der Leck.



*Piet Mondrian, Composition C, 1920, óleo sobre tela, 060 x 061 cm*

No entanto, mesmo discordando da gama de cores considerada a ideal, todos os artistas deste movimento procuravam algo em comum: desenvolver uma linguagem artística que pudesse transformar a mente do espectador, redimi-lo social e espiritualmente, a fim de ultrapassar os traumas vividos na primeira Grande Guerra. O facto de o movimento ser constituído por elementos das diversas expressões artísticas permitiu que as suas ideologias estéticas e conceptuais fossem estendidas a vários “mundos” e linguagens do universo da arte, algo com que nos identificamos bastante no nosso trabalho.

Não obstante, no nosso trabalho existe uma procura constante desta gama de cores espectral, seja qual for o suporte ou material. Na pintura, através de vários tipos de tinta, manipulando materiais forçando-os a essas tonalidades e até mesmo na recolha e coleção de objetos preexistentes com essas mesmas cores, à semelhança do que o escultor britânico Tony Cragg faz com objetos e materiais de uso doméstico. Cragg desenvolve o seu trabalho através da recolha de restos de plástico descartados e organiza-os por cor, a fim de construir formas maiores, transformando-as em composições complexas de fragmentos justapostos visualmente estimulantes.

O fenómeno da recolha e coleção de materiais como fonte para uma obra de arte está profundamente enraizado na década de 1980 e na Cultura Pop, mas o principal responsável por este fenómeno foi Marcel Duchamp, quando renunciou os métodos tradicionais de expressão artística e os substituiu, primeiro com “objetos encontrados” e mais tarde com os famosos Ready-made.<sup>15</sup>

Os anos 80 definiram-se como um período de maior atenção às mercadorias manufaturadas e uma cultura do materialismo e consumismo. Cragg apresenta aglomerados de itens da cultura do consumidor tanto na parede como no chão, transformando sucatas de bens dos refugos de humano-consumismo em obras de arte esteticamente agradáveis. As cores desses objetos e sobras que usa são maioritariamente os tons do espectro. Em algumas dessas obras, Cragg apresenta ao espectador o objeto físico, como Kosuth faz e, por trás deste, projeta uma grande sombra desse objeto com a mesma gama tonal, formada por pedaços industriais do consumo de massas.



*Tony Cragg, Choose Your Colors Carefully, 1981, plástico*

Em relação a este artista, podemos dizer que existem vários assuntos em comum: a recolha de objetos com estas cores específicas, fazendo um reaproveitamento de materiais e dando-lhes um novo significado, a apresentação dos objetos concretos, a

---

<sup>15</sup> Ready-made - termo dado por Duchamp que passou a designar objetos cotidianos produzidos em massa, que são retirados de seu contexto habitual e promovidos ao status de obras de arte. Esta invenção do artista, expõe a relação complicada entre a arte e o mercado de arte, mas também coloca questões pertinentes sobre o que é realmente considerado obra de arte, como é que sabemos se é uma obra, quem é que determina os critérios de avaliação da obra, etc. Os ready-made mais importantes dos artista são Bicycle Wheel (1913) e Fountain (1914).

importância da sombra através da projeção do próprio objeto de consumo e, por fim, a apresentação das peças numa dualidade de espaços horizontais e verticais, usando a parede e o chão, numa dinâmica bi e tridimensional de necessidades cromáticas vincadas.

Sobre esta questão da necessidade da utilização da cor, podemos dizer que é algo comum aos trabalhos de Cragg de início de carreira e ao nosso próprio trabalho.

O relatório supra referido revela que há sempre uma espécie de “(...) *procura do sentido através da cor, revelando barreiras frágeis na limitação entre o dentro e o fora, entre o eu e o outro. A cor é utilizada por si como mecanismo defensivo para minimizar ou negar o impacto emocional dos estímulos exteriores.*”<sup>16</sup>

Assim sendo, baseando a nossa conclusão neste relatório, a nossa expressividade através da cor está intimamente ligada à nossa personalidade e conseqüentemente à nossa infância e às suas vivências positivas e negativas. A utilização da cor funciona tanto como meio de solicitação à comunicação, à interação com o mundo, como meio defensivo e de proteção desse mesmo universo exterior. Este contraste deve-se a um dos grandes traços da nossa personalidade, clinicamente chamado de Hipomania, que se “(...) *caracteriza por oscilações comportamentais de períodos de alegria superficial, hiperatividade, fraca capacidade de concentração, impulsividade e irritabilidade e labilidade de humor.*”<sup>17</sup>

Por outras palavras, comportamentos, humores e gostos opostos, vividos quase em simultâneo. Daí a escolha de cores opostas, quer no caso do preto e branco, quer nas cores complementares. A questão dos opostos tornou-se evidente para nós depois das conclusões deste relatório; mostrou-nos sobre o que o nosso trabalho aborda realmente. A questão dos opostos é a base de suporte de todos os outros assuntos que vamos explorando; o nosso trabalho artístico é o reflexo da nossa personalidade vincada em comportamentos contraditórios.

No entanto, e não querendo descredibilizar tudo o que foi dito no relatório, mesmo ajudando a encontrar as respostas para muitas das nossas questões, acreditamos que a maioria dessas respostas já residia em nós, e que esta experiência veio apenas desbloquear algumas barreiras. É importante criar um distanciamento não só em relação a nós próprios, como também em relação ao nosso trabalho, e este relatório ajudou-nos a alcançar essa distância. Mas com estes resultados é importante, agora,

---

<sup>16</sup> Relatório de avaliação psicológica, 2014, pág. 3

<sup>17</sup> Relatório de avaliação psicológica, 2014, pág. 3

criar também um distanciamento em relação a esta visão tão científica e subjetiva da nossa personalidade, do nosso trabalho e até mesmo da própria cor em si.

Mesmo tendo fundamento científico, até que ponto é fiável no campo da criação e da Arte? Não consideramos as palavras deste relatório verdades irrefutáveis, muito pelo contrário, esta experiência foi algo que nos fez olhar para o processo de criação e para a própria cor de uma outra maneira.

Gage diz: *“Recentemente, uma pesquisa com os animais e crianças sugere que os efeitos da exposição às cores não têm sido tão limitados. Mas se a linguagem é fundamental aos problemas inerentes ao vocabulário da cor (...) deve ser levada a sério. No entanto, o sistema de Lüscher descansa sobre o que parece ser um desejo universal de atribuir um caráter eficaz às cores, então deve ser tomada como uma importante manifestação moderna desse desejo.”*<sup>18</sup>

O campo da Arte não é totalmente explicável por conceitos científicos; a Cor existe independente de conceitos e patologias psíquico-clínicas.

Sustento as nossas palavras não só nas conclusões que tiramos do relatório clínico mas, também, nas palavras do escritor Charles Baudelaire quando este diz que: “A Cor pensa por si própria, independentemente de objetos ou de roupas.”<sup>19</sup>. Independente de traços de personalidade ou estados de humor, é, de facto, uma solicitação à comunicação com o mundo exterior mas, antes disso, é uma experiência pessoal e profunda, de difícil descrição por palavras, extremamente sensorial e intuitiva, não tem razões ou regras aparentes, rege-se pela fluência do processo criativo.

“(...) A cor funciona então como a força magnética que agrupa as diferentes formas. Ao pintar uma cor, uma outra pode ser sobreposta à primeira ou apenas nela se encostar, criando uma aresta. Processar estas escolhas, construindo a pintura palmo a palmo, é a tentativa de ir prevendo resultados no preenchimento com as tintas. O modo como uma pintura é feita não segue um padrão. (...) Colocar uma cor ao lado de outra produz uma escala de interações, de relações entre cores e de correspondências com o meu olhar.”<sup>20</sup>

José Gil, em Sem título: Escritos sobre Arte e Artistas, fala das obras de Mark Rothko, dizendo que «(...) a cor está ao serviço de um outro fito. “Uma aventura desconhecida num espaço desconhecido”, (...) um “espaço transcendente” onde ocorrem

<sup>18</sup> Gage, John, 2000, “Colour and Meaning, Art, Science and Symbolism”, Londres, Thames&Hudson

<sup>19</sup> Hadden, Peggy, 2007, “The Quotable Artist”, Cap.III On Color, Canadá, AllWorth Press

<sup>20</sup> Calapez Pedro, 2013, “Sobre forma e cor”, Contemplations Shifts, Zurique, Arthobler Gallery

*“experiências transcendentais” (...), para exprimir “emoções humanas básicas”. (...) A sua pintura comunica uma experiência, no plano emocional, próximo do pathos ou êxtase religioso. (...) mas também, a expressão do vazio total (vazio de objeto, de significado, de forma, de emoção).»<sup>21</sup>*

A atração que sentimos pela cor, particularmente pelas cores do arco-íris, é difícil de descrever. Tanto pode ser um resquício da infância como a reação do cérebro humano à cor de formas muito específicas, sendo apenas as suas vibrações magnéticas o que nela nos atrai. As razões ou as origens, com ou sem relatório, continuam esfumadas, mas a cor é algo que faz parte do nosso dia-a-dia, não é possível quebrar a ligação, a cor é invasora, apoderando-se tanto do lado racional como emocional.

Gil refere que: *«As nossas sensações são coloridas. (...) o movimento da cor insinua-se na formação da nossa “vida de espírito”. Não se trata apenas de perceber cores, de sonhar ou pensar a cores. É o movimento da cor que se torna movimento do sentir, movimento do pensamento ou do sonho. Mesmo quando sonhamos em cinzento.»<sup>22</sup>*

A cor tem esse poder de fazer sentir e pensar segundo ela, de suscitar no observador reações diferenciadas. Cada cor tem o seu significado e pensamento, aliada a formas, movimentos e composições, provoca sensações e sentimentos ainda mais díspares.

Wassily Kandinsky defendia que: *“A uma alma mais sensível, o efeito da cor é mais profundo e está intensamente em movimento. Chegamos assim ao segundo principal resultado do Olhar sobre as cores: o seu efeito físico. A cor produz uma vibração espiritual correspondente, e esta vibração espiritual é a impressão física elementar que realmente tem importância.”<sup>23</sup>*

Ou seja, num indivíduo mais emotivo, a cor tem maior influência sobre si, e suscita mais interpretações imaginativas, várias sensações e emoções. A sua capacidade emocional alia-se à sua capacidade intelectual, criando entre si um efeito físico intenso: a vibração no espírito.

Note-se, no entanto, que as mesmas cores podem ter significados diferentes para diferentes indivíduos, conforme o seu humor, experiência existencial, educação, cultura, etc. Tal acontece muito à semelhança das diferenças de resultados dos testes projetivos suprarreferidos.

---

<sup>21</sup> Gil, José, *“Sem Título, Escritos sobre Arte e Artistas”*, cap. “Os «Anunciadores» e a imagem suicidária”, 2005, Lisboa, Relógio d’ água

<sup>22</sup> Gil, José, *“Sem Título, Escritos sobre Arte e Artistas”*, cap. “Os «Anunciadores» e a imagem suicidária”, 2005, Lisboa, Relógio d’ água

<sup>23</sup> Hadden, Peggy, 2007, *“The Quotable Artist”*, Cap.III On Color, Canadá, AllWorth Press

Josef Alber diz que: «*Se alguém disser “Vermelho” (o nome da cor) e se estiverem cinquenta pessoas a ouvir, pode-se esperar a existência de cinquenta vermelhos nas suas mentes. E, com certeza, todos esses vermelhos serão diferentes.*»<sup>24</sup>

Ainda falando sobre Rothko, este tira partido desse significado das cores e, usando as tonalidades mais puras, consegue atribuir às suas obras propriedades metafísicas, que provocam sentimentos existenciais. Rothko cria espaços através da cor e das tonalidades, espaços esses que mexem com a percepção da realidade e da profundidade. O artista preferia que as suas obras fossem vistas a 45 cm para que toda a visão panorâmica do espectador fosse abrangida pela sua obra e pelas suas cores sensoriais, criando uma atmosfera envolvente. Nas suas palavras, “(...) *a cor envolve o espectador. Não significa isto que o espectador participe na feitura da obra, mas que o seu tipo de experiência ou fruição atinge todo o seu ser: não só a visão, não só os sentidos, mas o seu sentimento de existência, o seu corpo e o seu espírito inteiros.*”<sup>25</sup>

No nosso trabalho, a escolha destas cores e dimensões, caso das obras *Mingle: misturar, misturar-se, combinar, matizar (colorir)* ou *Instalação*, tenta “preencher” o olhar do espectador de maneira que ele se sinta quase que “engolido” pela obra e que faça parte dela, mas sem ter influência direta na existência da obra em si. O espectador não influencia a existência da obra, mas a obra influencia a existência do espectador. Essa influência é estabelecida, muitas vezes, por uma ligação direta com a memória de infância de cada indivíduo. Da mesma maneira que a nossa infância tem um papel principal em todas as experiências sensoriais, também a infância dos outros o tem.

---

<sup>24</sup> Hadden, Peggy, 2007, “The Quotable Artist”, Cap.III On Color, Canadá, AllWorth Press

<sup>25</sup> Gil, José, “Sem Título, Escritos sobre Arte e Artistas”, cap. “Os «Anunciadores» e a imagem suicidária”, 2005, Lisboa, Relógio d’ água



*Mark Rothko, Red on Maroon, 1959, óleo pigmento e cola sobre tela, 266 x 457 cm*

Sobre a infância e a respeito da obra de Rothko, José Gil refere que: *“As emoções são paisagens. O que se abre ali é como uma sensação de infância. (...) não oferece sentidos ou significações – não são (...) «melancólicas» ou «tristes» (...) – Mas cores que desenvolvem, passando do estado de encobertas ao de invasoras. Cores que desdobram espaços, espaços que ritmam tempos* <sup>26</sup>

43

As emoções provocadas pela exposição à Cor, visualmente esmagadora, abrem janelas mentais onde se desenrolam paisagens, sensações ou recordações de infância, mas que ao mesmo tempo não têm significado, pois as cores continuam a ser apenas cores, elementos condutores a experiências sensoriais.

Ainda assim, no nosso trabalho, a preocupação não recai apenas sobre as cores e as dimensões com que o apresentamos. Procuramos que, dentro da gama de cores que usamos, haja um certo equilíbrio, uma certa composição ritmada que organiza as cores e as sensações.

Paul Gauguin acredita que: *«muitas tonalidades são nobres e outras apenas vulgares, e que existem harmonias de cor que são calmas ou dão sensação de “consolo”, e que outras são muito excitantes por causa da sua ousadia»*.<sup>27</sup>

O posicionamento das cores que escolhemos é várias vezes experimentado de maneira a chegar a uma conclusão sólida. Geralmente, os nossos estados de humor influenciam

---

<sup>26</sup> Gil, José, “Sem Título, Escritos sobre Arte e Artistas”, cap. “Os «Anunciadores» e a imagem suicidária”, 2005, Lisboa, Relógio d’ água

<sup>27</sup>Hadden, Peggy, 2007, “The Quotable Artist”, Cap.III On Color, Canadá, AllWorth Press

essas composições e harmonias, havendo espaço para que a mesma obra possa compreender dentro de si várias harmonias coexistentes.

Goethe acreditava que o efeito da harmonia é um fenómeno que acontece no olho humano, quando este contempla duas cores que partilham uma relação, uma relação oposto-complementar. Segundo ele, há cores que exigem a presença de outras; o amarelo está para o azul, assim como o vermelho está para o amarelo e o azul para o vermelho. Ao contemplar estas cores, o olho vai produzir o resultado da mistura de ambas.

*“Se (...) o olho vê azul e amarelo lado a lado, encontra por si próprio uma disposição especial para produzir verde, sem o perceber. Não experimenta uma sensação satisfatória em contemplar as cores destacadas, nem uma impressão de integralidade nos dois. (...) O efeito harmonioso, propriamente dito, só ocorre quando todas as cores são exibidas juntas no devido equilíbrio”.*<sup>28</sup>

Mas, uma vez mais, acreditamos que não se deve dar tanta importância a questões científicas no campo da Arte. A Ciência pertence ao Racional, ao pensamento, a Arte pertence ao Emotivo, ao sentimento. Não tem de obedecer a regras científicas, apenas intuitivas. Josef Albers, em *“Interaction of Colours”*, acredita também que: *«Tais estudos quantitativos ensinaram-nos a acreditar que, independente das regras de harmonia, qualquer cor "vai" ou "funciona" com qualquer outra cor, pressupondo-se que as suas quantidades são adequadas. Sentimo-nos sortudos, pois que até agora não há regras abrangentes para tais objetivos.»*<sup>29</sup>

Com uma visão menos científica sobre a harmonia cromática, Kandinsky associa a Cor à Música: *“De um modo geral, a cor influencia diretamente a Alma. A cor é o teclado, os olhos são os martelos, a alma é um piano com muitas cordas. O Artista é a mão que toca, tocando numa tecla ou noutra propositadamente, para causar vibrações na alma. É evidente, portanto, que a harmonia de cores deve descansar, em última instância, sobre a reprodução intencional sobre a alma humana; este é um dos princípios orientadores da necessidade interna.”*<sup>30</sup>

As vibrações espirituais provocadas pelas cores e pela harmonia entre elas tocam a alma de cada indivíduo. Essa vibração espiritual de que Kandinsky fala repetidamente é a vibração da alma, significa que a experiência estética tocou o espectador,

<sup>28</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, 2006, *“Theory of Colours”*, Cap. *Yellow and Red-Blue and Red*, Lisboa, Edições 70

<sup>29</sup> Albers, Josef, 2013, *“Interaction of Colour”*, Cap. XVI, Brasil, Deluxe Edition

<sup>30</sup> Hadden, Peggy, 2007, *“The Quotable Artist”*, Cap. III On Color, Canadá, AllWorth Press

provocando-lhe uma sensação ou reação. Isso é o que realmente importa para muitos artistas e também nós o consideramos de suma importância no nosso trabalho.

Portanto, mesmo concordando com ambos os pontos de vista, acreditamos convictamente que a cor transforma a nossa alma, corpo e existência, que é necessário regressar a memórias de infância para nos reencontrarmos com o nosso estado mais puro, quando somos sensíveis a tudo facilmente nos fascinamos, onde não interessam explicações científicas para o que se sente... apenas se sente. É uma experiência para além da experiência, que supera todas as sensações físicas e os sentidos terrenos, elevando assim esta mesma experiência a uma região infinita e transcendental. José Gil acredita que quando essa experiência é elevada ao nível transcendental é aí que: “(...) *explode a existência do sujeito. Pathos-Cósmico. Cor-Universo*”.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Gil, José, “Sem Título, Escritos sobre Arte e Artistas”, cap. “Os «Anunciadores» e a imagem suicidária”, 2005, Lisboa, Relógio d’ água

## **Capítulo II**

### **Parte II**

## **A Sombra**

A segunda parte deste capítulo desenrola-se à volta do tema da sombra.

Reconhece-se com uma parte do assunto da cor pois, no decorrer do processo artístico, o aparecimento da sombra é simultâneo ao da cor. No entanto, esta última tem prevalecido na maioria dos trabalhos, muito mais evidente do que a outra.

Mesmo sendo relevante, a sombra aparenta um papel secundário, acompanha a cor, quer seja representada na pintura ou na presença física quando as obras se apresentam paralelas ao plano da parede.

Contudo, ao longo da pesquisa teórica e prática deste tema, a sua importância veio a aumentar, colocando-se no mesmo patamar da cor.

Contextualizando historicamente, este subcapítulo integra uma visão da sombra desde as suas primeiras aparições até às suas representações mais recentes na Arte Contemporânea e os seus respetivos aspetos sociais, culturais e estéticos.

Aborda ainda obras específicas de alguns dos artistas que influenciam visual e conceptualmente o nosso trabalho.

A sombra é talvez o grande paradigma de todos os assuntos com os quais trabalhamos, é transcendente a qualquer criação, é o único elemento de difícil controlo. Sendo plana e estritamente visual, mas ainda assim variável e de completa dependência da luz, não tem limites espaciais. A sua imaterialidade torna-a difícil de trabalhar plasticamente, mesmo quando é representada através da pintura. No entanto, a sua versatilidade é o que a torna tão estimulante. Ao longo do nosso processo artístico, temo-la apresentado como consequência da luz através de um objeto, representada como uma mancha, deformada mas linear, ou simplesmente apontada através de linhas contínuas que confundem a separação do que é objeto físico do que é a sua sombra.



*Projeto Pop, Azul, 2011, Acrílico sobre MDF, 210 x 185 cm*

É muitas vezes vista como uma “pele” bidimensional que se sobrepõe a qualquer superfície, talhando as suas diferentes linhas arquitetónicas. A sua deformação é sempre evidente, mas não tão evidente plasticamente quando se torna apenas uma mancha irregular de escuridão, quase impossível de se conectar com a sua origem.

Mas a sombra não é apenas o duplo do objeto. Ao longo da história tem tomado vários significados, e continua a ser ainda nos dias de hoje algo de grande interesse.

A relação entre a luz e a sombra está intimamente ligada a questões políticas, sociais, filosóficas, científicas e artísticas, características expressivas do Modernismo.

Contextualizando historicamente, segundo consta na alegoria de Plínio, o Velho (séc. I a.C.), a sombra é a principal responsável pela criação da Pintura, através do desenho, feito por amor. Dibutades, uma jovem romana apaixonada, quis preservar a presença do seu amado que partiria para longe. Então, e à luz de uma vela, a jovem desenhou as linhas de contorno do rosto do seu adorado na parede da sua casa. Assim, mesmo não estando fisicamente presente, o seu duplo, a sua sombra, permaneceriam com ela.



*Eduard Daege, The invention of Painting, 1832, óleo sobre tela,*

Desde o período da Idade Média e Pré-Renascentista, pensava-se que, para lá das linhas de contorno do mundo até então conhecido, habitavam na escuridão terríveis monstros, não seres e não coisas. Existia um preconceito em relação à sombra e à escuridão, sempre associados ao mal, a figuras demoníacas, equivalente à ignorância, ao desconhecido, enquanto a luz era sempre vista como o exato oposto.

Em *Libro dell' Arte*, de Cennini, um pintor italiano do séc. XV, aconselha a que, quando o artista estiver a desenhar, procure ter uma luz difusa ou recebendo luz solar do seu lado esquerdo, de modo a que a sombra da sua própria mão não impeça o progresso do trabalho. Mas, por volta de 1500, algumas regras foram ignoradas, e começaram a aparecer as primeiras presenças da sombra nas obras, sombras da própria mão do artista em representações de artistas a pintar. Este facto modificou a maneira como se via a sombra e o próprio artista. Até então, as suas representações destinavam-se a enfatizar a sua qualidade de “não-humano” de agente guiado pelas mãos de Deus, a mão do pintor era guiada por um anjo, que lhe concedia o divino poder do momento criativo. Sempre num pensamento de “não feito pela mão do Homem”, mas sim pela mão divina.

Contudo, Itália estava a passar por um período de renovação da sensibilidade artística, e os autorretratos, a representação do impacto do momento criativo, a alegoria da criação da Pintura começaram a aparecer pela primeira vez, aceitando assim o facto de que a obra era feita pelo Homem.

Ultrapassando esta luta entre o criativo do divino ou da razão, também muito representada na altura, muitos artistas como Nicholas Pousin (1594-1665) viram no autorretrato maneiras de usar a sombra para revelar e esconder significados. A Sombra ganhou tamanha importância que passou a ser algo primordial para a elaboração de um retrato. Bernini (1698-1680) disse: *“Se à noite, colocar uma vela atrás de uma pessoa de tal forma que a sua sombra é projetada numa parede, podemos reconhecer a pessoa pela sua sombra, (...) a primeira coisa para a qual qualquer indivíduo que produz um retrato deve de olhar é para a semelhança da sombra, é o geral da pessoa, antes mesmo de considerar o particular.”*<sup>32</sup>

Seguindo este conceito de que facilmente reconheceríamos a pessoa através da sua sombra e revivendo a alegoria contada por Plínio, o Velho, a silhueta tornou-se uma moda em meados do séc. XVIII, e criaram-se até máquinas de desenhar Silhuetas, baseadas em *Ensaio em Fisionomia* (1792), por Johann Lavater, com o objetivo de reconhecer o Homem e o seu duplo. Segundo Lavater, através da fisionomia do perfil de cada indivíduo, encontravam-se traços negativos da sua personalidade. Acreditava que a face de cada pessoa carregava as marcas da sua alma, e que isso podia ser traduzido na silhueta do rosto.

---

<sup>32</sup> Victor I. Stoichita, 2011, *“A short history of the shadow, cap. III Shadow on the painting”*, Londres, Reaktion Books

Para testar a veracidade da teoria de Lavater, decidimos sujeitar-nos à representação do nosso rosto através do recorte da linha de contorno da nossa face.



*Silhueta*

Depois de mostrada a várias pessoas, todas confirmavam que era facilmente associada a nós. Relativamente ao encontrar-se traços negativos da personalidade através da silhueta, o resultado foi inconclusivo.

Inevitavelmente, a ligação do homem e do seu duplo quer através da sombra, quer através do espelho tornou-se mais evidente. Pintores como Pierre Renoir ou Claude Monet mostram isso mesmo, ao representarem as suas sombras refletidas na água em algumas das paisagens que pintaram. Sobre este assunto, Baudelaire questiona: “*O que é a arte pura em termos do conceito moderno? É a que cria na magia alusiva, maneira de conter tanto o objeto como o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista*”.<sup>33</sup>

Com o aparecimento da Fotografia, a sombra continuou a ser assunto de estudo e interesse. Artistas como Picasso pintavam as próprias sombras nas suas obras e mais tarde aventuraram-se pela fotografia juntamente com fotógrafos como Alfred Stieglitz e André Kertész, representando a sombra como autoprojção, como uma extensão de si próprios à obra, a presença ausente do artista na obra de Arte.

---

<sup>33</sup> Victor I. Stoichita, 2011, “A short history of the shadow, cap. III Shadow on the painting”, Londres, Reaktion Books



Pablo Picasso, *Silhouete with young girl crouching*, óleo sobre tela, 1940

51

Victor Stoichita, escritor do livro *A Short History of the Shadow*, acredita que: «(...)Com objetivo de aproximar a "semelhança", a representação da sombra deve assumir a forma simbólica do perfil. Esta foi, de facto, a única mensagem que o mito da origem da arte tentou transmitir, somente no perfil da sombra delineada, a *mimésis* e o *índice* (semelhança e conexão física) podem coexistir.»<sup>34</sup>

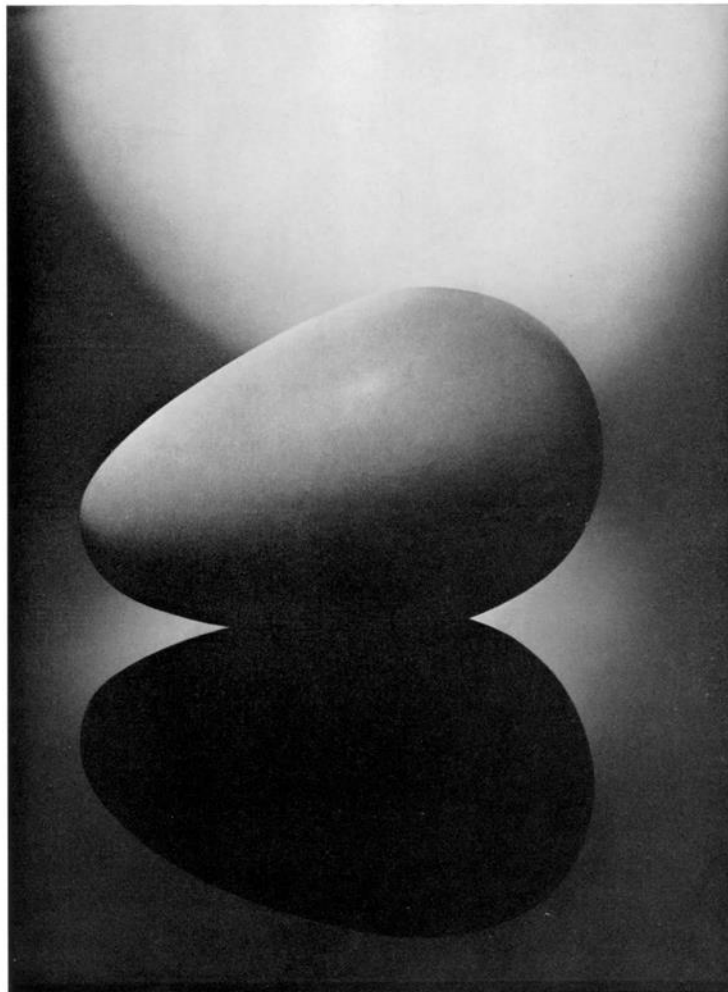
Poussin percebeu que a sombra era a metáfora do artista. Picasso viu mais do que isso, a sombra era o ponto de contacto entre o criador e a criação, a ligação entre o eu (artista) e o mundo exterior.

É a partir do séc. XX, e depois da provocação de Kazimir Malevich com o seu "*Black Square*", que acontece um grande momento na história da representação ocidental, onde é atribuída à sombra um estudo de não-figura, formando um corpo com a representação.

---

<sup>34</sup> Victor I. Stoichita, 2011, "A short history of the shadow, cap. III Shadow on the painting", Londres, Reaktion Books

Por volta de 1921, Constantin Brancusi fotografa a sua escultura, *The Beginning of the World*, reconhecendo neste método mecânico de reprodução uma espécie de duplo portátil das suas esculturas.



*Constantin Brancusi, fotografia da escultura, The Beginning of the World, 1920*

É difícil de compreender se o segundo ovo é a projeção da sombra ou um reflexo especulativo da escultura. Provavelmente ambos. Isto revelou a Brancusi algo muito interessante: o ovo, que simboliza metaforicamente a Génesis, emerge do conflito luz/sombra através da fotografia. Este conflito, quase geométrico de luz/escuridão é o fator que tem o real poder para “criar” volume à escultura. Assim, a sombra do ovo (ou o reflexo) não é nem o reflexo nem a sombra. Nem é a projeção do corpo físico do ovo. É a imagem negativa do corpo do ovo, a não existência do modelo e o modelo físico ao mesmo tempo. Brancusi acreditava que “a sombra é tão importante como objeto real”. Mas, mais tarde, ao traduzir a fotografia que Man Ray tirou a um batedor de ovos (seguindo o conceito de objetos encontrados e a sua transformação em *Ready-mades*) Brancusi esclarece que a sombra não é igual ao objeto, é ainda mais importante que este.



*Marcel Duchamp, Tu m', 1918, Óleo sobre tela com um escovilhão de garrafas, alfinetes e um parafuso*

Para Duchamp, essa importância dada à sombra encontrava-se ao mesmo nível da de Brancusi. As fotografias e experiências picturais dos seus Ready-made como, por exemplo, *Tu m'*, são prova disso, aliás, a intenção do artista era que as sombras fossem elas próprias consideradas os verdadeiros *Ready-made*, chamando-lhe de *Ready-made Shadows*.

Passamos por um processo e interesse pela sombra semelhantes, em Projeto Pop, quando deformamos as sombras dos objetos, quer nas perspectivas e angulares onde a luz incide e projeta uma sombra transfigurada, quer nas cores usadas que facilmente se confundem sobre o que é objeto e o que é sombra.

O que é então esta "pintura" feita com 'sombras', se não uma recapitulação dos "objetos encontrados", descritos e representados como fantasmas de si mesmos, como sombras?

Na opinião de Stoichita: "(...) numa pintura de sombras, a representação fecha-se em si mesma, e a presença da mão criativa só pode ser o produto de uma composição irónica, um sinal isolado da presença do "pintor" na pintura, onde não já existe pintura."<sup>35</sup>

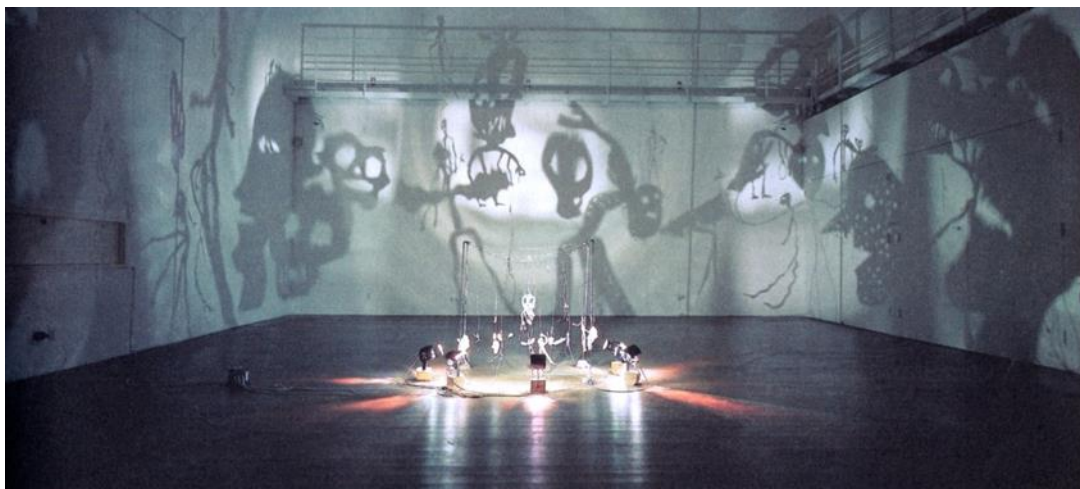
<sup>35</sup> Victor I. Stoichita, 2011, "A short history of the shadow, cap. VI, Of Shadow and its Reproducibility during the Photographic Era", Londres, Reaktion Books



*Série Projeto Pop, Composição II, 2011, Acrílico sobre Cartão, 79,5 x 108,5 cm*

Para nós, o conceito da sombra como imagem e obra de arte individual adequa-se melhor ao nosso interesse e ao trabalho desenvolvido à volta deste assunto. O que nos interessa na sombra é o facto de ser algo tão sublime e subjetivo, visualmente estimulante pela sua fácil adaptação a qualquer superfície, o seu poder transformista e flexível de imagem representativa do real num momento e mancha transfigurada e abstrata noutra instante. Recentemente, é o seu carácter efémero que tem vindo a despertar mais interesse. É por isso que consideramos alguns artistas mais contemporâneos como Christian Boltansky, Cornelia Parker, Lourdes de Castro e Alessandro Lupi referências artísticas neste contexto.

Boltansky, também ele interessado na fotografia como meio de exploração da sombra, encontrou na escultura/instalação um método mais eficaz para o que pretendia expressar. Na instalação *Shadows* (1986), utiliza a sombra como elemento criador de espaço, não só se mantém no mote da sombra como obra de arte independente, como se apodera de uma sala inteira onde o espectador é convidado a fazer parte do jogo de sombras projetadas na parede, provenientes de um conjunto de pequenas marionetas existentes no centro da sala iluminadas por projetores de luz, criando um espaço e ambiente misteriosos com silhuetas em movimento.

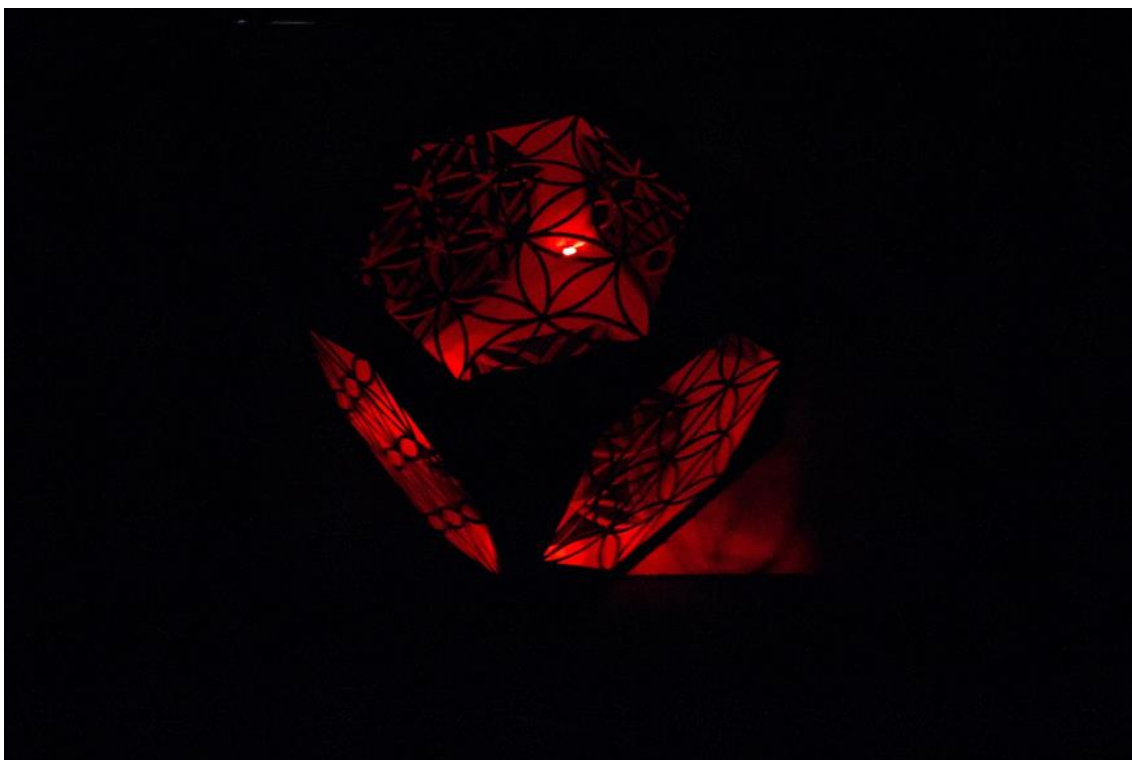


Christian Boltansky, *Shadows*, instalação, 1986

Nas suas palavras: " (...) *A sombra também é uma decepção interior (...) A sombra é uma fraude: parece ser do tamanho de um leão, mas é, de facto, não maior do que uma figura de papel microscópica. A sombra é a representação dentro de nós mesmos de um Deus ex machina. É puro teatro da maneira que é uma ilusão... o que me atrai tanto sobre sombras é o flash: assim que o refletor é desligado (...) não há nada lá*"<sup>36</sup>

Dentro do mesmo contexto e objetivo da sombra de criar espaço e envolver o espectador, criamos uma peça, mas com uma interpretação diferente. Em vez de o espaço ser composto por paredes brancas onde a sombra negra é projetada, desenvolvemos uma peça para ser apresentada num espaço composto por paredes negras, onde o que é projetado é a luz proveniente do interior da peça, projetando imagens rendadas. Dito por outras palavras, a peça é uma caixa de luz, composta por faces recortadas em grelha, mais concretamente, recortadas na imagem da flor da vida, desenho geométrico concêntrico semelhante a uma rosácea. Posteriormente esta caixa é suspensa no meio da sala, por um único suporte preso ao teto, fazendo com que a peça rode por si. O resultado é a criação de um jogo entre a luz e a sombra, que provoca um espaço e ambiente envolventes, suscetíveis a várias sensações conforme a cor da luz proveniente da peça.

<sup>36</sup> Victor I. Stoichita, 2011, "A short history of the shadow, Cap.VII In the Shadow of the Eternal Return Londres", Londres, Reaktion Books



*Flor da Vida, 2014, k-line e Leds, 100 x 100 x 100 cm*

Relativamente às marionetas e à sua ligação ao teatro de sombras, pode-se dizer que as origens deste meio de expressão teatral remontam à antiguidade oriental, mas no mundo ocidental, como Turquia, Grécia e França também foram palcos para este tipo de arte. No entanto, é algo que tem vindo a perder o interesse ao longo dos tempos, mesmo sendo uma outra maneira de ver a sombra.

Lourdes Castro tem uma vasta obra sobre a sombra e a silhueta, um dos seus trabalhos mais importante é justamente o Teatro de Sombras, onde a artista dá uma nova ênfase ao assunto, ao se representar a si própria como personagem deste teatro, em gestos performativos que narram o dia-a-dia de uma mulher. O espectador é confrontado com um ecrã onde aparece a silhueta projetada, sentindo-se num papel de voyeur. Aliada à projeção das silhuetas, junta-se a cor como alicerce da sombra, através de filtros de cor colocados nos projetores. A cor é vista apenas como uma “sombra colorida”, como na grande maioria das obras de Castro.

Desenvolvido no âmbito de uma performance, com raízes não só na alegoria de Plínio, o Velho, como no princípio do teatro de sombras, *A Calúnia de Apelle* é uma simbiose do momento performativo, aliado à história da génese da pintura, à sombra e à linha de desenho de silhueta, culminando numa imagem caótica dentro do espaço da tela.



*Lourdes Castro, Teatro de Sombra (Frame), filme, 1970*

Esta peça é dividida por dois momentos: o momento performativo e a exposição do resultado físico dessa performance, a tela.

A performance é baseada na representação de “A Calúnia de Apeles”, realizada em 1495 por Sandro Botticelli, representando a obra perdida, “A Calúnia”, do pintor da Grécia Antiga, Apeles, artista sobre o qual, Plínio, o velho, também desenvolveu estudos.

Entre a tela e o foco de luz que a antecede, situa-se uma personagem que vai representando os vários elementos figurativos da obra de Botticelli. Do outro lado da tela, as silhuetas sobrepostas são pintadas a tinta-da-china, em movimentos corporais rítmicos e expressivos.



*A Calúnia de Apeles, 2014, tinta-da-China sobre tela, 220 x 180 cm*

Um dos exemplos mais recente da sombra como obra de arte independente é *TREE*, de Alessandro Lupi. Falamos com o artista sobre a importância da sombra na sua obra.

*TREE* é realizada com ramos de árvore mortos, instalados na parede, como se esta os cortasse a meio ou como se os próprios ramos brotassem da parede demonstrando a força da Natureza sobre a criação humana.

Esta instalação gera sombras que representam as folhas em falta desses ramos nus. As sombras são apresentadas como se houvesse vários focos de luz que produzissem diversas projeções das mesmas folhas. No entanto, tal como Boltanksy diz, “a sombra é uma fraude, uma ilusão”, as folhas não existem na realidade, o espetador é que as cria na sua mente através da sugestão de sombra, dada pelo artista.

É fundamental para esta peça a suspensão dos ramos para o processo cognitivo de reconhecimento da ilusão. A sombra é o método de compreensão que mostra que toda a obra é uma linguagem entre o passado, o presente e o futuro. A morte e a vida usando a árvore como um símbolo do ciclo natural da Vida.



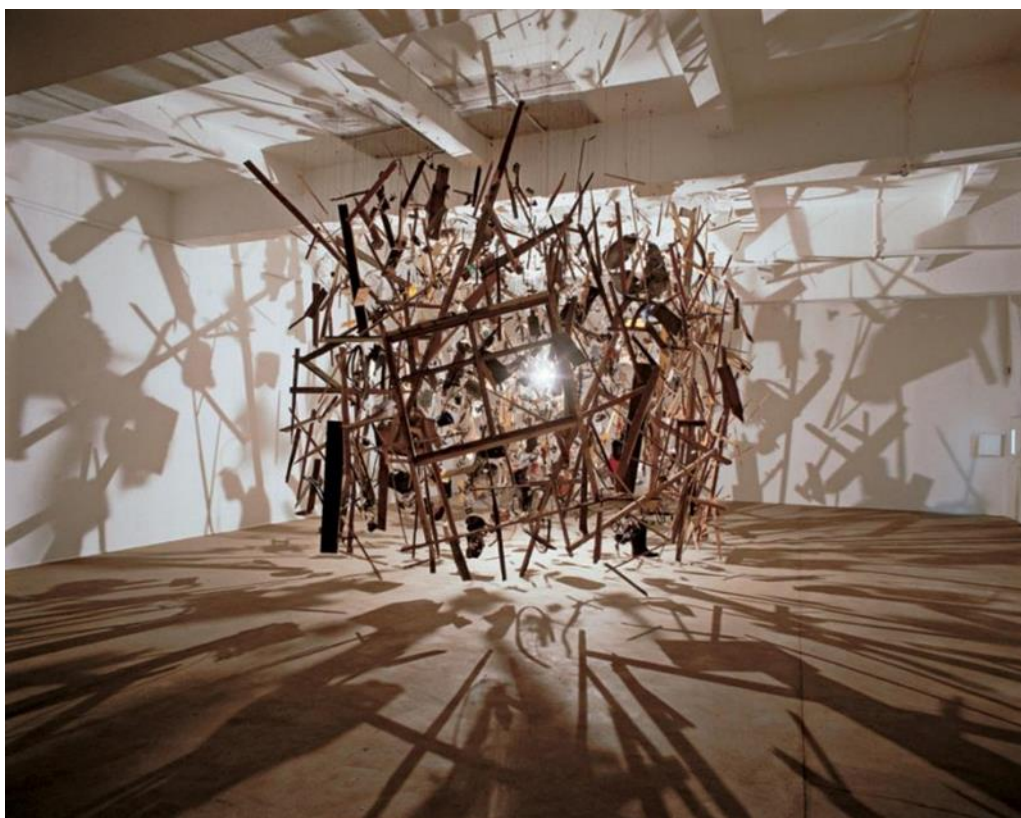
*Alessandro Lupi, TREE, Óbidos Luz 2013, ramos de árvore, tinta sobre parede, dimensões variáveis*

Lupi caracteriza a sombra com: “ (...) a sombra também é uma ilusão. Mas eu vejo a luz como um pincel e a sombra a caligrafia. Porque, se pensarmos, sem sombras não pode haver realidade, qualquer coisa que vemos é porque há sombra. É como uma linguagem universal, um pincel e uma caligrafia universal, toda a gente compreende a

*realidade através da luz e da sombra. A Sombra para mim é como uma caligrafia, uma linguagem.*”<sup>37</sup>

Para nós, o exemplo da artista Cornelia Parker é relevante para a questão da sombra e para o assunto do capítulo seguinte, Bidimensional e Tridimensional.

No caso da sombra, a obra *Cold Dark Matter: An Exploded View* encontra-se dentro dos mesmos parâmetros visuais da instalação *Shadows* de Boltansky. A instalação de Parker, ao contrário da de Boltansky, apresenta um momento “congelado” no tempo, um conjunto de materiais suspensos, dispostos de modo a simular uma explosão de uma forma semelhante a uma cabana. A partir da explosão, a matéria “voa”, formando uma espécie de constelação de eletrodomésticos, equipamentos desportivos, objetos domésticos, etc. No seu interior, existe um foco de luz, que projeta as suas sombras a todo o espaço envolvente, o que acrescenta a o ambiente misterioso, ambíguo e dramático à dinâmica de trabalho.



*Cornelia Parker, Cold Dark Matter: An Exploded View, 1991, madeira, metal, plástico, cerâmica, papel, têxtil e arame, aprox. 400 x 500 x 500 cm*

Na instalação *Thirty Pieces of Silver*, Parker apresenta mais de mil objetos de prata achatados, pratos, colheres, castiçais, bules, trombones, etc. Estes objetos foram

<sup>37</sup> Entrevista ao artista Alessandro Lupi, de Mariana Sampaio, pág. 3, ver Anexos.

cilindrados por um rolo compressor. Parker organiza os artefactos de prata transformados em trinta grupos em forma de disco, suspendendo-os a cerca de 20 centímetros do chão por centenas de fios. Cada "disco" é pendurado em filas ordenadas, a sua configuração global é adaptada ao espaço que recebe a obra.

Parker prima por trabalhar com objetos encontrados, à semelhança das obras iniciais de Gragg. O método de apresentação das suas instalações (fusão, esmagamento, explosão, mais tarde suspensão e organização), "formaliza o dano", como se desse um novo sentido e significados aos objetos, ligado aos conceitos de morte e ressurreição, os quais têm grande interesse para a artista.



*Cornélia Parker, Thirty Pieces of Silver, 1988-9, Prata e fio de cobre, dimensões variáveis*

Do nosso ponto de vista, estética e visualmente, a instalação desta artista conecta-se com vários assuntos do nosso interesse, o caso da utilização de objetos mundanos, da planificação destes, configurando-os em superfícies bidimensionais e estilizadas, ou das sombras projetadas resultantes da suspensão, colocando assim as suas obras num campo indefinível e híbrido.

A nossa interpretação acerca desta obra passa pela identificação da sombra e do seu duplo. Os duplos são os objetos planificados, apresentados com os objetos em simultâneo para que se perceba a pertença um do outro. Visualmente, estas sombras são objetos iguais aos apresentados, mas o processo de esmagamento retirou-lhes as suas características tridimensionais, atribuindo um novo sentido bidimensional de caráter plástico mais acentuado.

Em algumas circunstâncias, esta obra é apresentada ainda com um outro duplo, a própria sombra, evidente, dos outros dois elementos. Parker chama-a de “reflexos” dos outros dois, remetendo assim para a confusão sobre qual dos elementos tem realmente importância.



*Cornélia Parker, pormenor Thirty Pieces of Silver (com reflexos), 1998-9, Prata e fio de cobre, dimensões variáveis*

## Capítulo III

# O Bidimensional e o Tridimensional

Este capítulo desenvolve-se ao longo de três partes: o primeiro, A Pintura como Escultura, contextualiza as primeiras rupturas com o termo pintura, explica também como, a partir do *Projeto Mingle*, a nossa prática artística adquire uma dimensão híbrida, em que a maioria dos trabalhos ganha volume. No entanto, mesmo sendo tridimensionais, são em simultâneo superfícies planas apresentadas na parede, o lugar clássico da Pintura. O que torna também estas peças ambíguas é o facto de todo o trabalho escultórico ser colorido, com a mesma gama de cores usada, através do revestimento das superfícies de madeira com materiais maleáveis como o feltro, a pele sintética, plástico, carpete, etc.

Em A Escultura como Pintura, apresentam-se os casos de Roy Lichtenstein e Michael Craig-Martin, dois artistas que romperam com os conceitos rígidos da pintura e da escultura, ao tratar esta última como pintura.

Na terceira e última parte deste capítulo, Frank Stella – Outra Abordagem à Escultura, foca-se a obra do artista Frank Stella e dá-se relevância aos escritos de Rosalind Krauss sobre o conceito de médium, as categorias da Arte e as suas respetivas fronteiras.

As questões à volta deste tema da arte híbrida abrem caminho ao projeto que se seguiu e que deu origem ao tema de tese, a Grelha.

## ***Pintura como Escultura***

Leon Battista Alberti, em *Della Pittura*, de 1435, caracteriza a pintura como “uma janela aberta para o mundo”, um conceito que foi premissa para muitos artistas renascentistas que, através da perspectiva geométrica, criavam ilusoriamente profundidade dentro da pintura. Esta ilusão dava a sensação de espaço, de profundidade, que se prolongava no sentido de “fora para dentro”. Esta era a perspectiva do tridimensional dentro das duas dimensões da pintura até há relativamente pouco tempo.

Na segunda metade do séc. XX, acontece um dos maiores stigmas na História da Pintura, a sua própria destruição. Foi o que o artista Lucio Fontana começou a fazer por volta dos anos 1940, poucos anos depois de lançar o seu Manifesto Bianco,<sup>38</sup> onde anuncia o seu próprio conceito de arte, o *Espacialismo*<sup>39</sup>. Este texto é uma invocação para criar uma arte do instinto e do indiferenciado, uma arte “em que a nossa ideia de arte não pode intervir”<sup>40</sup>, uma arte livre de ideias.



*Lucio Fontana, Spatial Concept 'Waiting', 1960, tela, 116 x 098 x 073 cm*

<sup>38</sup> Manifesto criado pelo artista Lucio Fontana, no qual este rompe com os conceitos de abstracionismo e figuração, onde ataca os conceitos de estética, racionalismo e formalismo e declara o seu próprio conceito de Arte, o Espacialismo.

<sup>39</sup> Movimento italiano iniciado pelo artista Lucio Fontana, em 1947, onde afirma que a Arte deve abraçar a ciência e a tecnologia e fazer uso de médiums como a luz de néon, o rádio ou a televisão.

<sup>40</sup> Lucio Fontana, Manifesto Bianco, 1947

A série Spatial Concept revela essa destruição. As telas foram cortadas, rasgadas, furadas, mutiladas. Fontana, ao perfurar a superfície do papel ou da tela, cria tridimensionalidade, turvando a distinção entre os campos dimensionais. Destruição e criação estão unidas na mesma obra. O mesmo gesto que negou a tela como um veículo puramente pictórico também abriu as suas possibilidades escultóricas. “A Arte morre, mas é salva pelo gesto.”<sup>41</sup>

Há alguns anos, também nós tivemos algumas experiências ligadas a este conceito de sacrifício da tela em prol da criação dessas possibilidades escultóricas, ao perfurar e acrescentar elementos à tela, como pequenos objetos de coleção, espelhos, botões, esponjas, etc., numa espécie de assemblage material, muito à semelhança de algumas obras do artista português Amadeo de Souza-Cardoso.



*Eu e Amadeo, 2007, Acrílico sobre tela, espelho, madeira, botões, esponja e vidro, 070x050 cm*

A preferência em trabalhar num campo indefinível advém da dualidade de interesses tanto na pintura como na escultura e de considerarmos que a mistura destas duas disciplinas da arte resulta em algo mais versátil, que coloca questões sobre em que presença estamos exatamente. De uma imagem? Um objeto? Uma imagem-objeto?

<sup>41</sup> Fontana, Lucio, catálogo da exposição A Retrospectiva, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1977

Este conceito introduzido pelo artista Jasper Johns é o modelo de pintura que funde figura e fundo na mesma imagem-objeto, tão presente nas suas obras. Sobre estas, o crítico de arte Leo Steinberg acredita que *«são um novo role de pintura plana: não é uma janela (como Alberti defendeu) não são tabuleiros verticalizados, nem são objetos com projeções ativas no espaço, mas uma superfície observada durante a impregnação, observada à medida que recebe uma mensagem ou impressão do espaço real»*.<sup>42</sup>



Jasper Johns, Three Flags, 1958, encáustica sobre tela, 077 x 115 x 011 cm

Robert Morris, em Notes on Sculpture, 1969, fala do trabalho deste artista, *«Johns retirou o fundo para fora da pintura e isolou a “coisa”. O fundo tornou-se na parede. O que antes era neutro tornou-se real, o que antes era uma imagem agora tornou-se uma coisa»*.<sup>43</sup>

Ao contrário do que Lucio Fontana fez quando destruiu as telas e criou a sensação de espaço, no sentido de “fora para dentro”, Jasper Johns contrariamente criou espaço de “dentro para fora”, na direção do espectador, invadindo o seu espaço.

<sup>42</sup> Foster, Hal&Krauss, Rosalind&Bois, Ive-Alain&Buchloh, Benjamin H.D.&Joselit, David, “Art Since 1900, Modernismo Antimodernism Postmodernism”, 2011, Londres, Thames&Hudson

<sup>43</sup> Foster, Hal&Krauss, Rosalind&Bois, Ive-Alain&Buchloh, Benjamin H.D.&Joselit, David, “Art Since 1900, Modernismo Antimodernism Postmodernism”, 2011, Londres, Thames&Hudson

Para além das óbvias ligações à cultura pop, a insistência em trabalhar na pintura como se esta fosse um objeto escultórico, a sugestão do processo do artista presente nas obras e as tendências minimalistas monocromáticas fazem do trabalho de Jasper Johns uma referência no nosso trabalho.

Numa fase mais inicial do Projeto Mingle, as formas estilizadas dos objetos foram representadas como peças individuais de chapa zincada, numa composição caracterizada não só pelas já habituais cores, mas também pela sua breve alusão à criação de espaço e apresentação de vários planos sobrepostos. Esta obra, composta apenas por um plano, é apresentada com algum distanciamento da parede.



*Color Hearth, 2012, Tinta de esmalte sobre chapa zincada, 200 x 200 cm*

Em Mingle: misturar, misturar-se, combinar, matizar (colorir), existe este jogo da criação de espaço de “avanço e recuo”, a percepção da existência da parede é modificada,

passa a ser vista como mais uma camada. Esta instalação, que habita entre a pintura e a escultura, comporta-se entre três planos diferentes paralelos à parede.



Nesta obra, as composições formadas são caracterizadas por uma espécie de caos controlado, não só pela repetição de formas, mas também pelo ritmo dos vários planos da parede e pela maneira como são apresentadas, quer numa composição expansiva, quer numa composição mais contraída e compactada.

A exploração de materiais maleáveis, dinâmicos e independentes, como a pele sintética, o feltro ou a carpete, deu origem a uma obra que questiona a sua própria existência mas também a do espectador, ao avançar na sua direção, como se de um desafio espacial se tratasse.



*Estudo, Mingle: misturar, misturar-se, combinar, matizar (colorir), 2012*

Semelhante ao que o artista português Pedro Calapez pretende em algumas das suas obras, sobre o seu trabalho Calapez diz

*“O meu trabalho tem a ver com o olhar, como nós nos fixamos no que estamos a ver e damos conta que existe um tempo para o olhar, escrutinar uma superfície cheia de linhas e cores. Convoca-se assim a memória e a tradição dos procedimentos numa tentativa de nos apercebermos do espaço que nos rodeia, a sua constituição e interação com o espectador. O meu trabalho tem a ver com distância e proximidade, com*

*fragmentação e recomposição, com a relação do pormenor com o todo. (...) Tem a ver com o liso e o texturado, com o cheio e o vazio, com o equilíbrio e habilidade.”<sup>44</sup>*



*Pedro Calapez, MOD 02, 2007, acrílico sobre alumínio, 210 x 900 x 24 cm*

70



*Mingle: misturar, misturar-se, combinar, matizar (colorir), 2012, madeira e derivados, pele sintética, feltro, carpete, toldo e tecidos, dimensões variáveis*

<sup>44</sup> Calapez, Pedro, 2013, "Sobre forma e cor", Contemplations Shifts, arthobler Gallery, Zurique

## ***A Escultura como Pintura***

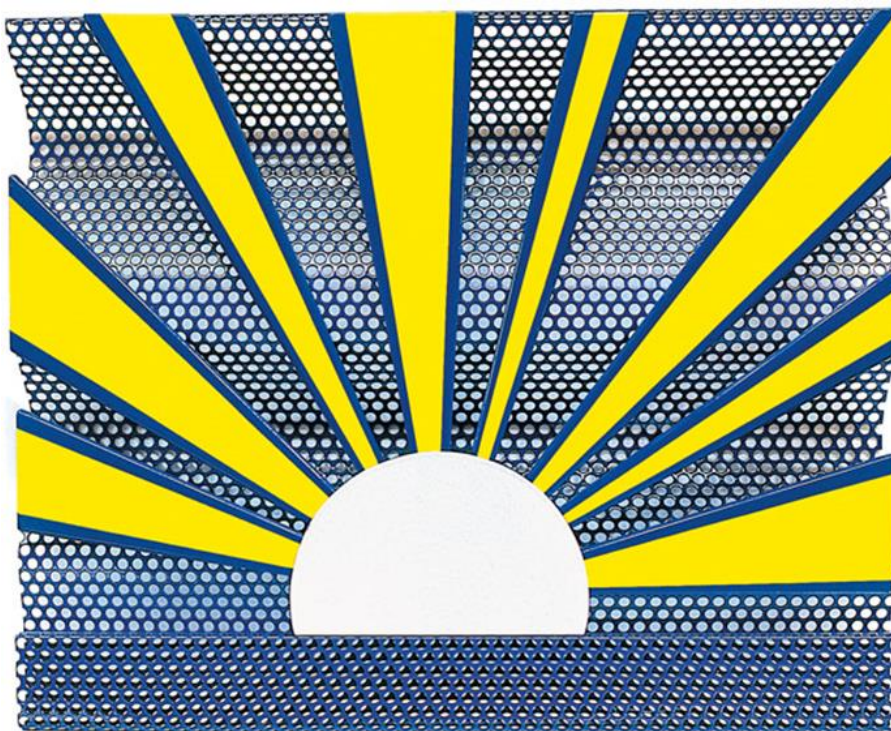
É inevitável voltar a falar de artistas que nos influenciam e com os quais partilhamos pensamentos, conceitos e gostos. Roy Lichtenstein, embora não tenha sido referenciado sistematicamente ao longo desta dissertação, foi um dos artistas mais importantes da Pop Art e, como tal, poderíamos enumerar uma série de óbvias ligações entre o seu trabalho e o nosso, como a iconografia do objeto, ou as suas pinturas de carácter gráfico e de cores primárias. Mas as questões que prendem o nosso trabalho ao de Lichtenstein estão mais ligadas às suas esculturas e ao desafio visual que estas provocam no espectador.

Por volta do início dos anos 60, Lichtenstein distanciou-se da pintura numa busca por outros materiais com o mesmo potencial plástico característico da sua linguagem pictórica, começando a explorar materiais como o esmalte. Este era aplicado industrialmente em objetos de metal, dando-lhes um acabamento impecável.

Em obras como *Sunrise*, o uso de esmalte e da chapa de aço perfurada marcou a sua passagem do bidimensional para as peças tridimensionais e de escultura.

Tal como Lichtenstein, mais tarde na nossa própria exploração entre os campos bidimensionais e tridimensionais, encontramos na chapa perfurada algumas soluções plásticas para o desenvolvimento do *Projeto Grelha*.

71



*Roy Lichtenstein, Sunrise, 1965, esmalte e chapa de aço perfurada, 058 x 071 x 006 cm*

Lichtenstein explorou a escultura como pintor. A partir de 1980, na série *Brushstroke*, produziu pinceladas energéticas como esculturas. A materialização tridimensional da pintura torna-se uma ambiguidade entre a realidade e a ficção. O espectador é confundido, está na presença de uma pintura ou de uma escultura? Na realidade, é uma escultura linear com a mesma linguagem das pinturas do artista, como se o objeto que representa no formato bidimensional tivesse sido recortado da tela e ganhasse um corpo tridimensional enigmático, questionando a essência da pintura.



Roy Lichtenstein, *Brushstroke*, 1996, Tinta sobre alumínio, 982 x 640 x 180 cm

Nas palavras do artista: "*Nas minhas mãos, a pincelada torna-se uma descrição de um grande gesto. Assim, a contradição entre o que estou a representar e como eu estou a representar encontra-se em nítido contraste*".<sup>45</sup>

Um outro artista de especial ênfase neste assunto dimensional, que já foi anteriormente referido como uma forte influência no nosso trabalho, é o artista irlandês Michael Craig-Martin.

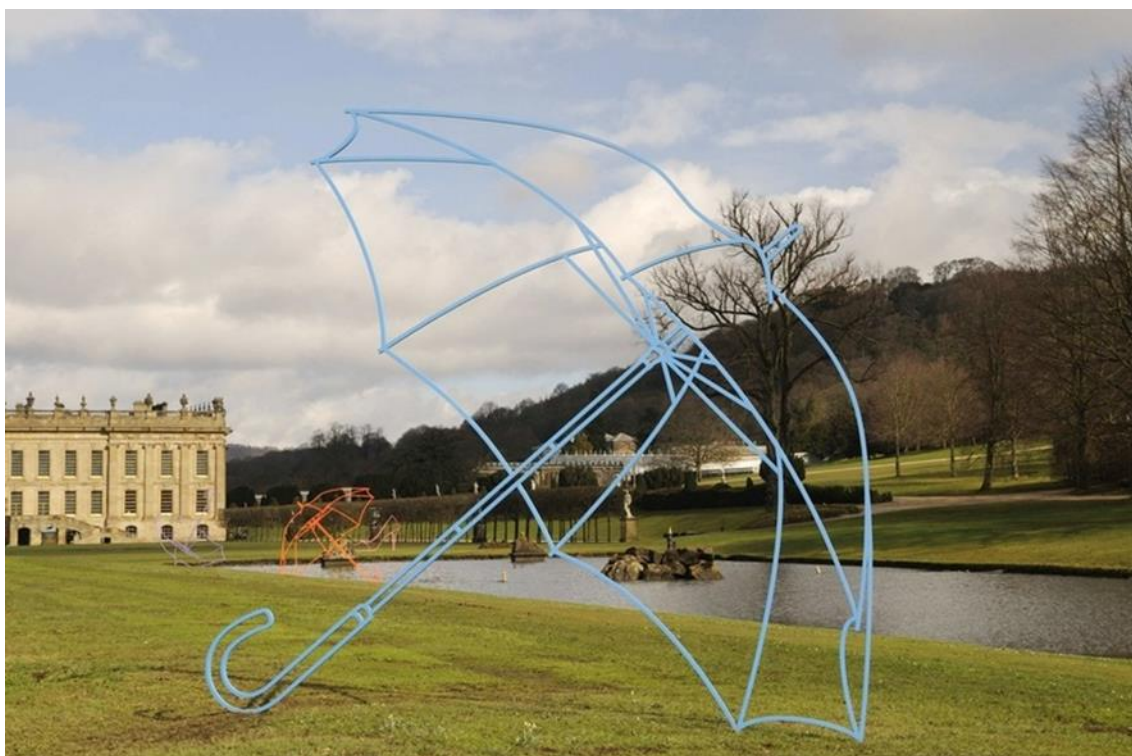
---

<sup>45</sup> Centre Pompidou, Roy Lichtenstein, Juho 2013, Centre Pompidou, 2015-02, [www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

Foi em meados dos anos 60 que Michael Craig-Martin se evidenciou no mundo da arte através da escultura. Mas, no decorrer do seu percurso, encontrou no desenho, na pintura e nas artes gráficas a sua verdadeira identidade artística.

No entanto, nunca deixou para trás a escultura e ao longo da sua carreira tem apresentado várias obras nesta área, mas do mesmo ponto de vista que Lichtenstein coloca as suas esculturas, exploradas como pintura.

Craig-Martin, entre os anos 70 e 80, encontrou no néon uma solução linear para transportar os desenhos dos seus objetos para o campo tridimensional. Mais tarde, tal como as esculturas de Lichtenstein, os desenhos parecem ter sido arrancados da página, transformados em esculturas lineares em metal pintadas com as cores características dos seu trabalho. O artista caracteriza as suas esculturas com esculturas de desenhos, em vez de esculturas de objetos.



*Michael Craig-Martin, Umbrella (blue) 2011, aço revestido, 302 x 325 x 002 cm*

Como já foi referido, uma das nossas grandes referências artísticas é o artista Frank Stella, não só nas questões visuais ou na utilização da cor maioritariamente de linguagem fauvista das cores primárias, mas também na defesa acentuada da questão do tradicionalismo do formato da pintura, no seu gosto pela exploração e desenvolvimento de trabalho nas áreas artísticas indefinidas e o seu questionamento em relação às categorias da Arte.

## **Frank Stella – Outra abordagem à Escultura**

Muitas vezes chamado de minimalista e criticado pelo facto de os seus trabalhos carecerem de emoções por serem pinturas tão friamente pintadas, Frank respondeu sempre que para ele uma pintura é “(...) *uma superfície plana com tinta em cima – nada mais do que isso*”<sup>46</sup>, mostrando uma posição muito precisa, em que a Arte termina em si mesma e não nas representações do estado intelectual, emocional ou físico. Na mesma linha de pensamento, Gerhard Richter, contemporâneo de Stella, numa entrevista com Benjamin Buchloh, diz uma frase que acreditamos que se aplica a toda a nossa linha de pensamento artístico, “*Eu quero produzir uma imagem, não uma ideologia*”.<sup>47</sup>

“*Existem dois problemas na pintura. Um é descobrir como a pintura é, e o outro é descobrir como se faz uma pintura*”<sup>48</sup>. A solução é a combinação destes dois problemas, mostrar o que a pintura é através da demonstração de como é feita.

A partir dos seus *Black Paintings*, Stella sentiu a necessidade de desafiar o tradicionalismo formal da pintura, sendo este até então apresentado no formato retangular habitual. Nas séries *Aluminium Paintings* (1960) e *Copper Paintings* (1960-61), começa a produzir telas em formas geométricas retilíneas irregulares. Logo depois destas séries surgem, ainda no mesmo contexto formal, *Irregular Polygons* (1965-67) e *Protactor* (1967-71), em que a cor explode pelas superfícies geométricas, ora em composições invulgares de polígonos irregulares, ora em escalas monumentais de cores lineares e curvilíneas que parecem se cruzar e fundir umas nas outras.

No percurso artístico de Stella, tal como no nosso, a certa altura, a introdução de outros materiais exteriores ao elemento tela surge naturalmente. Em simultâneo à produção da série *Polish Village* (1970-73), em que se interessa por materiais como a madeira, o feltro ou papel que colava às telas, desenvolve também trabalho na área da impressão, apercebendo-se de que esta seria o elemento de ligação entre a sua pintura, cada vez menos bidimensional, e a escultura, que estava cada vez mais evidente na sua obra.

---

<sup>46</sup> Frank Stella, The Art Story Foundation, 2014, The Art Story, 2014/07, [www.theartstory.org](http://www.theartstory.org)

<sup>47</sup> Charles Harrison & Paul Wood, “*Art in Theory 1900-2000 An Anthology of changing Ideas*” 2003, parte VIII *Ideas of the Postmodern, VIII The Condition of History*, pág.. 1036 a pág. 1047. Gerhard Richter from “*Interview with Benjamin Buchloh*” UK, BlackWell Publishing

<sup>48</sup> Foster, Hal & Krauss, Rosalind & Bois, Ives-Alain & Buchloh, Benjamin H.D. & Joselit, David, “*Art Since 1900, Modernismo Antimodernism Postmodernism*”, 2011, Londres, Thames & Hudson



Frank Stella, *Hagamatana II* (série *Portactor*), 1967, polímero fluorescente sobre tela, 305 x 458 x 007 cm

Assim, surge a série *Indian Bird* (1977-79), uma assemblage de formas em alumínio que brotavam da parede e que colocavam questões de confronto entre o abstracionismo e o literalismo e entre este e o ilusionismo.

Em meados dos anos setenta, as obras tornaram-se híbridas, não são pintura nem escultura. No início, citavam colagens Cubistas e construções Construtivistas, depois misturavam diferentes códigos de História de Arte e do Modernismo. Mais tarde, na década de oitenta, as suas obras passaram a caracterizar-se pelos fragmentos de formas semi-barrocas, grades, formas distorcidas do pop-geométrico, de gestos e cores exuberantes que colidem com as mesmas construções em alumínio. Stella passa de uma análise da pintura modernista a um estilo pastiche pós-histórico.

Estes novos trabalhos criavam espaço, facilmente confundiam o espectador, com as suas características volumétricas que à primeira vista pareciam apenas um espaço cromático caótico, mas, quando vistas com maior atenção, avançam em direção ao espectador e quase que o convidam a entrar no espaço dominado pelo gesto colorido.

Com esta série, a ideia de ilusionismo acentua-se cada vez mais, ao criar esculturas de parede com fortes curvas e espirais, trabalhando o espaço, não apenas com os movimentos bruscos dos elementos que integram as suas composições elaboradas, mas também através da utilização de redes e grelhas, que provocam ilusão ao olho

humano, juntamente com o brutal impacto cromático, tornando cada vez mais as suas obras em explosões de cor que se apoderam do espaço.



*Frank Stella, Kastura (série Indian Bird), 1979, óleo e epóxi sobre alumínio e arame 292 x 233 x 076 cm*

Mas, para o artista, a escultura continua a ser pintura: *“A escultura é apenas uma pintura cortada e colocada de pé num sítio qualquer”*<sup>49</sup>

Clement Greenberg, influente crítico de Arte americano, ligado ao Modernismo, refere: *“Onde os Velhos Mestres criaram uma ilusão de espaço no qual se podia imaginar andar, a ilusão criada por um modernista é aquela em que se pode olhar e viajar apenas com o olho”*.<sup>50</sup>

Entre a década de 1980 e 90, das pequenas colagens e impressões surgem murais gigantes, numa perfeita simbiose da pintura e da impressão, que negam as distinções do precedente e da dependência. Uma vez que se podem fazer impressões em escalas

<sup>49</sup> Frank Stella, The Art Story Foundation, 2014, The Art Story, 2014/07, [www.theartstory.org](http://www.theartstory.org)

<sup>50</sup> Clement Greenberg, The Art Story Foundation, 2014, The Art Story, 2014/07, [www.theartstory.org](http://www.theartstory.org)

tão grandes, a cenografia passa a ser a ligação entre a pintura, a impressão e escultura e o espaço, “(...) *Porque não imprimir um edifício?*”<sup>51</sup>. *Progressivamente, o seu trabalho começa a ligar-se à arquitetura. As suas obras tornam-se habitáveis, grandes o suficiente para o espectador conseguir contemplá-las em diferentes pontos de vista, o exterior e o interior da obra.*”



*Frank Stella & Santiago Calatrava, The Michael Kohlhaas Curtain, 2008, mural e estrutura metálica, aprox. 3000 x 600 cm*

*“Fazer arte é complicado, porque as categorias estão sempre a mudar. Apenas tens que fazer a tua própria arte, e independentemente das categorias em que vás cair, isso vem mais tarde.”*<sup>52</sup>

Segundo o artista, o seu processo define-se como a “Construção da Pintura”, (conceito com raízes no Construtivismo Russo), serve para satisfazer uma experiência pictórica, e o resultado dessa construção é uma impressão caracterizada pelo que chama de “visual punch”, algo tanto ótico como tateável, apelando ao olhar e ao toque, pela junção da cor (tinta) que é trazida à superfície do papel.

Tal como Stella, temos grande interesse e curiosidade pela impressão, arquitetura e cenografia e acreditamos que todas as categorias artísticas se cruzam e partilham a mesma linguagem.

<sup>51</sup> Stella, Frank, “The Writings of Frank Stella” 2001, Cap. Melrose Avenue, p.211, Köln, Jena Galeria Jenoptik

<sup>52</sup> Frank Stella, The Art Story Foundation, 2014, The Art Story, 2014/07, [www.theartstory.org](http://www.theartstory.org)

Conseqüentemente, as suas experimentações no campo da escultura de grandes dimensões e da instalação levaram o artista a projetar, construir maquetes de grandes esculturas habitáveis e até mesmo a projetar possíveis edifícios.



*Frank Stella, Constantini Museum (maquete), 1999, plástico e madeira, 033 x 089 x 157 cm*

Por volta dos anos 50, Barnett Newman disse “A Escultura é a coisa com a qual colides quando recuas para contemplar a pintura”.

Mas, entre as décadas de 60 e 70, categorias como escultura e pintura tinham sido misturadas, distorcidas e apresentadas de uma maneira que, em termos culturais, podiam incluir praticamente qualquer coisa. Chegava ao fim o conceito de escultura como monumento, a pouco e pouco rompiam manifestações artísticas de um outro conceito de escultura modernista. A partir dos anos 70, a palavra “escultura” tornou-se difícil de pronunciar, quase tudo podia ser assim legitimado, tornando-se confuso saber o que era e não era escultura.

*“(...) começou por volta de 1950. (...) A este ponto a escultura modernista parecia uma espécie de buraco negro no espaço da consciência, algo (...) difícil de definir, algo que só poderia ser localizado em termos daquilo que não era. (...) No início dos anos 60 a escultura tinha entrado na categoria da ‘Terra de Ninguém’: era o que estava no ou em*

*frente ao edifício, mas não era o edifício, ou era o que estava na paisagem mas não era a paisagem.*<sup>53</sup>

Ou seja, o conceito escultura tinha entrado na condição da pura negatividade, a combinação das exclusões resultava do conjunto da não-paisagem e da não-arquitetura. Estes termos expressam a oposição entre o que é o edifício e o que não é, e o que é cultural e natural, suspendendo a produção de escultura.

O conceito de campo expandido, que intitula o texto de Krauss, caracteriza-se pela prática de cada artista e pela questão do médium. A prática não é definida conforme um determinado meio (escultura), mas sim em relação às operações lógicas de um conjunto de termos culturais, para o qual qualquer meio, desde a fotografia, livros, instalações em paredes, espelhos, ou a própria escultura si, pode ser usado.

*“(...) a lógica da prática do espaço pós-modernista já não é organizada à volta (...) do médium (...) ou da percepção deste. (...) O espaço pós-modernista da pintura envolverá uma expansão similar à volta (...) da questão arquitetura/paisagem (...) que se tornará na oposição singularidade/reprodutibilidade. (...) A mudança para o pós-modernismo (...) pressupõe a aceitação de ruturas definitivas e a possibilidade de olhar para o processo histórico a partir do ponto de vista da estrutura lógica.”*<sup>54</sup>

79

Assim, tal como a escultura entrou num outro patamar de definição dadas todas as conjunturas pós-modernistas, também a pintura passou por esse processo de metamorfose, sendo possível hoje em dia chamar a uma pintura de escultura, ou uma escultura de pintura, ou chamar qualquer coisa de pintura ou de escultura, a Arte tornou-se híbrida.

O Projeto Grelha foca-se entre o ilusionismo visual, através da grelha e da sua respetiva sombra projetada na parede e o crescente avanço das peças em direção ao espaço do espectador, idêntico a algumas das obras do período mais tardio de Stella. Aliado a tudo isto, existe ainda um interesse mútuo pelo “bruto” dos materiais, pelo forte potencial pictórico e plástico, no caso de Stella, nos metais que usa, alumínio e cobre, no nosso caso, nos vários tipos de madeira e derivados. Em ambas as obras, existe uma criação de espaço que convida o espectador a focar o seu olhar não só na obra como um todo impacto cromático, mas também no pormenor de cada material e das várias superfícies.

---

<sup>53</sup> Krauss, Rosalind, Primavera 1979, “Sculpture in the Expanded Field”, October, Vol. 8, pág. 34-36

<sup>54</sup> Krauss, Rosalind, Primavera 1979, “Sculpture in the Expanded Field”, October, Vol. 8, pág. 43-44

## Capítulo IV

### Grelha e Trama

Este último capítulo começa por uma contextualização histórica do mote, aprofundando as várias abordagens do assunto que Hannah B. Higgins faz no livro *The Grid Book*, dos primeiros registos da grelha na história da humanidade, até à nossa contemporaneidade.

Do ponto de vista pessoal, a trama ou a grelha tiveram desde sempre uma presença constante na nossa vida. Por um lado, crescendo no seio de uma família de costureiras, vimos de perto nascerem verdadeiras obras de artesanato tradicional português, como o ponto-cruz, renda ou Arraiolos. Do lado paterno, a presença da trama também é constante, através da produção artesanal de grades e gradeamentos de ferro provenientes da atividade serralheira exercida pelo nosso pai e tio.

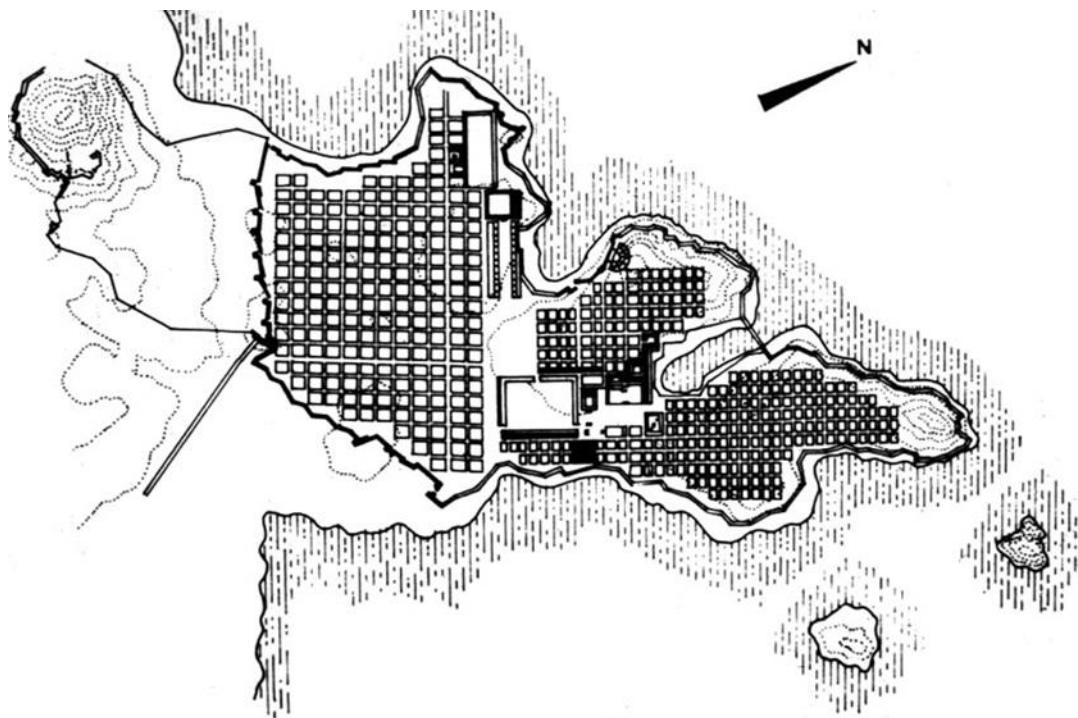
No que toca ao *Projeto Grelha*, este deriva do *Projeto Mingle*, cronológica e formalmente. Continuamos a usar a cor, exclusivamente pintada, deixando de lado soluções anteriores de revestimento das peças. O abandono das formas irregulares não geométricas que eram ordenadas numa lógica desarrumada dá lugar a um novo léxico de formas onde predomina a geometria irregular, padronizada, ritmada, de aparente ordenação. Intercalando os resultados desta investigação, apresentamos alguns artistas que encaram a grelha como um mote de produção artística, juntamente com as opiniões de Rosalind Krauss em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, onde dedica um capítulo a este contexto.

O *Projeto Grelha* é uma investigação, interpretação e solução plástica do encontro de ambos os mundos, o tradicional e do artesanato e o contemporâneo e das artes plásticas.

## A Grelha no Mundo

Muitos são os estudos que remontam a milhares de anos, quando a grelha era usada, através do tijolo, como alicerce das construções arquitetônicas da Mesopotâmia, ou a alguns milhares de anos antes de Cristo, quando foi vocacionada para a escrita. Chegam-nos até hoje hieróglifos egípcios, asiáticos, sumérios, ou babilônicos, línguas de sociedades nas quais o conhecimento em astronomia, astrologia, magia, medicina ou literatura era inscrito estruturadamente por grelhas, em pedras, murais, tábuas de pedra.

Progressivamente com o desenvolver das sociedades, a grelha passou a ser encontrada nos primeiros registos arquitetónicos, plantas de templos, de edifícios e cidades, começam a surgir um pouco por toda a parte, mas com mais ênfase na zona do crescente fértil, e nos povos mediterrânicos mais desenvolvidos como a Grécia. Os ideais organizacionais e planos estruturais citadinos enraizaram-se de tal maneira nas sociedades antigas que, ainda hoje, cidades como Amesterdão, Florença, Veneza, Paris ou parte de Lisboa (Baixa Pombalina construída após o terramoto de 1755) seguem padrões muito precisos de grelhas.



*Plano da cidade grega de Miletus*

No Renascimento, era usada como base do desenho geométrico para a criação da Cidade Ideal idealizada por Alberti, que se regia por uma harmonia geométrica descrita numa praça ampla estruturada em grelha. A praça era o centro social de todos os

assuntos populacionais e no centro encontrava-se o Templo. Neste período, a grelha começou a ser usada igualmente não só como estrutura do desenho da pintura, mas também como parte integrante desta, pelas representações arquitetónicas, de padrões, ou mesmo pelos sistemas de grelhas que os artistas usavam para conseguir uma solução mais eficaz de perspetiva e proporções.

Mais ou menos pela mesma altura, quando o Homem andava à conquista do Novo Mundo, à medida que ia fazendo as suas jornadas, ia cartografando e mapeando ilhas, países e continentes e, assim, o Mapa tornava-se o método de grelha que apresentava o Mundo numa escala perceptível.

Simultaneamente a estes desenvolvimentos da grelha, também na música e na escrita tipográfica se começou a sentir a sua presença, através da pauta musical e das primeiras estruturas geométricas usadas para escrita em livros e iluminuras.

Num contexto artístico, mais concretamente no decorrer dos períodos modernistas e pós-modernistas, Cézanne, Georges Braque ou Picasso, voltaram a introduzir a grelha no mundo da arte através do movimento cubista. Mais tarde, Jasper Johns, Agnes Martin, Malevich, Mondrian ou Sol Lewitt abordaram este assunto nas suas obras, explicando a grelha de um outro ponto de vista, menos perfeccionista e mais plástico, mas com as influências sociais, políticas e visuais desta.

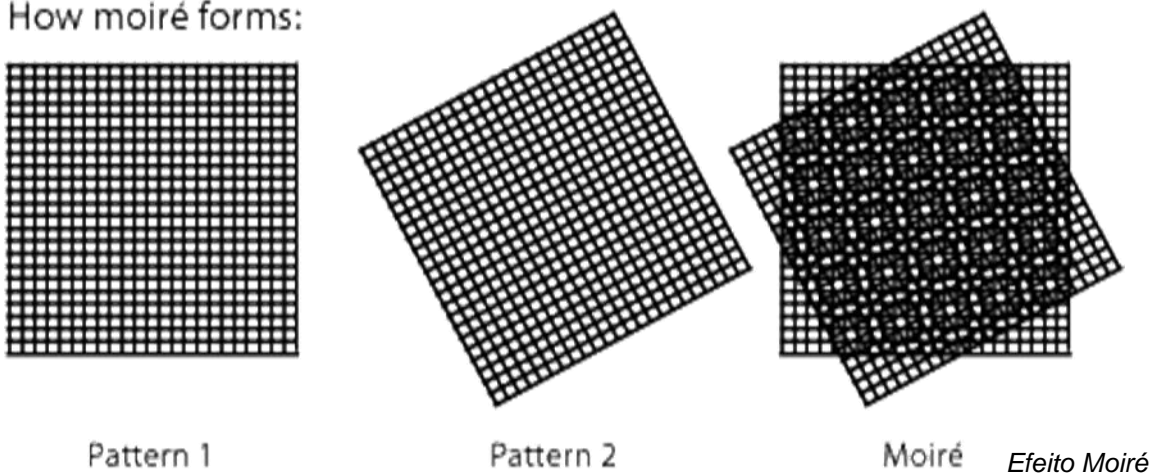
Mais recentemente, com o aparecimento das novas tecnologias, a rede tornou-se uma grande aliada na criação de cartões, chips, códigos binários, e até mesmo da própria Internet em si, conceptualizada como uma grande trama de interceções horizontais e verticais.

É do senso comum que a grelha faz parte da Natureza em si, elementos tão simples como um floco de neve, ou a colmeia das abelhas, ou até mesmo as próprias células, são organizadas em formas geométricas e estas em grelhas ordenadas. A Humanidade apenas percebeu que a geometria ordenada da grelha é o meio de organização mais eficaz para atingir uma espécie de perfeição.

## Projeto Grelha

Articulando todos estes conhecimentos do assunto, numa primeira parte deste projeto, a grelha interessou-nos pelo seu aspeto visual e respetivas sombras produzidas. Todo o objeto que cause algum desconforto visual através do jogo de padrões de grelhas e planos, que provoquem indistinção no campo da profundidade, tem interesse para nós. Este desconforto deve-se a um fenómeno visual chamado Moiré, que acontece quando dois planos de grelha são sobrepostos. Essa sobreposição aparenta um deslocamento linear e/ou angular, mas esse movimento não é real, apenas ilusão de ótica.

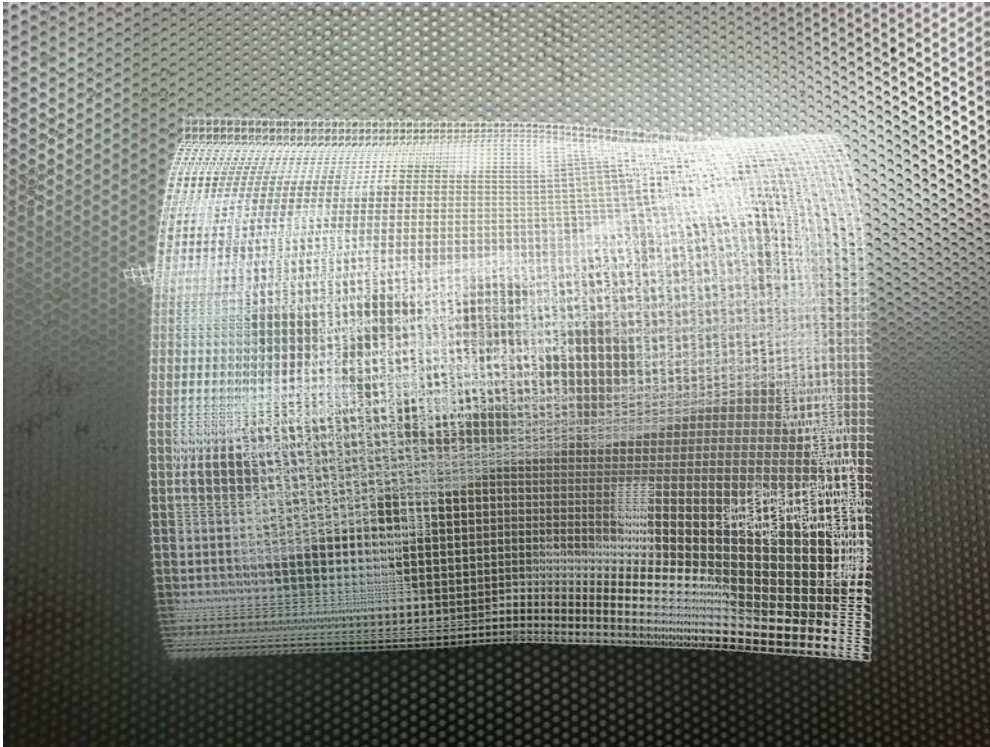
How moiré forms:



Inicialmente, começámos a trabalhar com rede de plástico quadriculada, fazendo estudos das várias sobreposições de planos da mesma. Ainda sob as influências do Projeto Mingle e das suas incontornáveis formas sinuosas, creditamos aos planos composições das formas curvas já conhecidas do projeto anterior, formando assim mais um plano de rede.

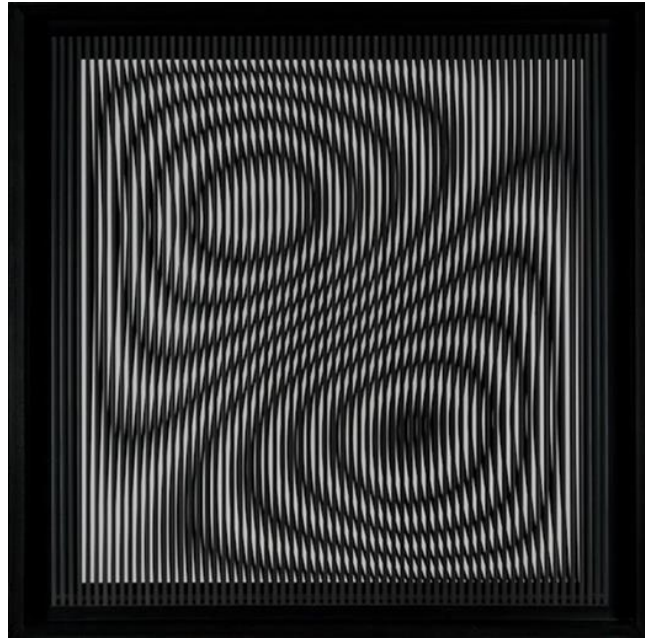
Estes estudos eram formados por três planos, o primeiro de forma retangular, o segundo de formas recordadas e o terceiro igual ao primeiro. Por uma questão prática e por algumas influências da obra *Shadow's Mingle*, os planos da rede foram cosidos entre si, de forma a manter o plano intermédio contido entre os outros dois.

O desafio ao olhar na percepção visual dos planos bidimensionais e tridimensionais mostrou-se estimulante, levando-nos a uma pesquisa mais profunda sobre as questões da grelha.



*Estudo Talagarça*

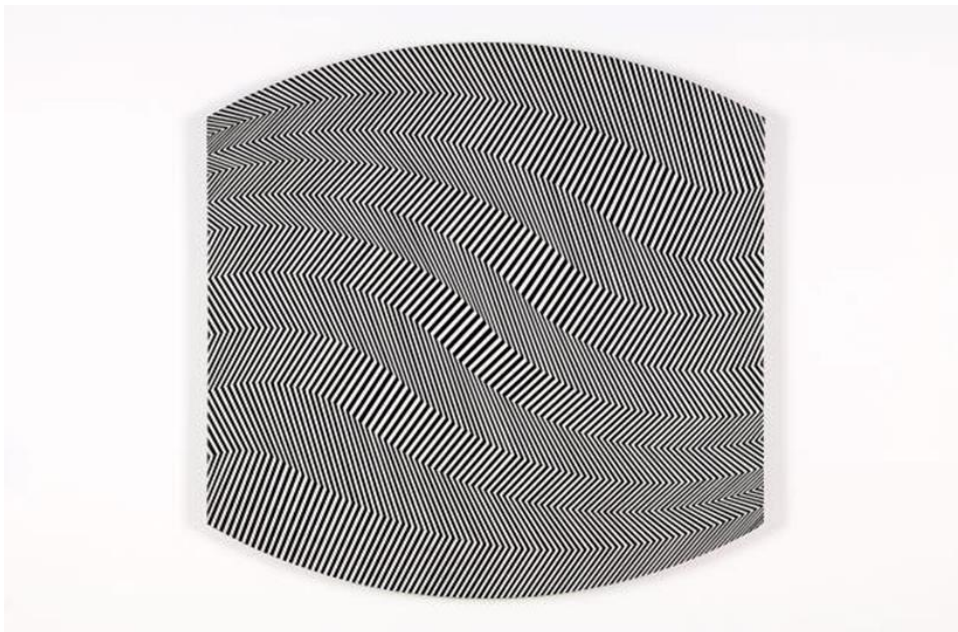
Nesta pesquisa, encontramos no trabalho do artista italiano Alberto Biasi algumas semelhanças com o nosso interesse por este fenómeno visual e pela maneira como se controla esta percepção visual entre os campos dimensionais. Por um lado, as suas obras são bidimensionais, pela sua apresentação no formato regular da pintura, por outro são tridimensionais, pois, tal como Fontana, Biasi recorta a tela em precisas incisões milimétricas horizontais e verticais e sobrepõe os vários planos das mesmas, provocando o efeito pretendido. Uma obra que aparenta movimento e que faz o espectador movimentar-se. No seu trabalho, a pintura aparece sob a forma de traços, sombras e ilusões, contrariando a estrutura articulada das superfícies em camadas. Caracteriza-se também pela combinação e sobreposição das superfícies, pelo extremo rigor monocromático que exalta uma crise de leitura linear, onde os planos convergem de uma fonte tridimensional, aludindo a uma energia que gera espaço. É a partir deste espaço que a obra de Biasi avança em direção à escultura, reinventando-se e resultando na "obsessão feliz" do artista, a busca constante no campo da percepção visual.



*Alberto Biasi, Break Dance, 1998 – 2000, 102 x 102 cm*

Mas, ao falar em percepção visual, falibilidade do olho e ilusões óticas, é inevitável falar do movimento Op Art, que explora exatamente esses aspectos visuais, um movimento menos expressivo mas mais visual, que se desenvolveu na segunda metade dos anos 50, do qual se podem destacar artistas como Victor Vasarely, Alexander Calderou Bridget Riley. A Op Art provocava movimento no olhar do espectador, através dos jogos abstratos de linhas e planos sobrepostos, que sugeriam movimento através da pintura, apenas com a utilização de elementos gráficos de cores vibrantes ou monocromáticos.

85



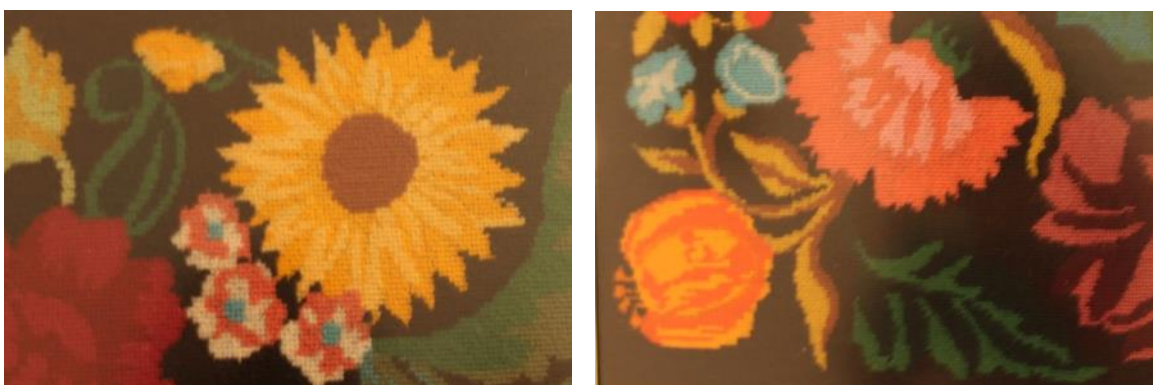
*Bridget Riley, Shuttle, 1964, Emulsão sobre Madeira, 112 x 112 x 006 cm*

Esta pesquisa levou-nos até à nossa infância, trazendo recordações e aprendizagens esquecidas. A grelha, também chamada de trama, é um assunto intimamente ligado a uma tradição enraizada na nossa família, a costura. A superfície que recebe as linhas (talagarça) é ela própria uma grelha articulada e organizada, por um tear que sobrepõe em movimentos rítmicos linhas paralelas e perpendiculares. Esta tradição tem sido carregada pelas mulheres, mãe, avós, bisavós e todas as gerações anteriores, permitindo a continuação desta tradição com a qual temos o privilégio de estar em contacto.

Muito jovens, fomos encaminhados a aprender a costurar, a produzir peças nos mais diferentes tipos de malhas e costuras, desde os Arraiolos, passando pela renda, croché e malha ou ponto-cruz. Prematuramente, estes alicerces afetaram-nos de várias maneiras, através do contacto com os materiais e respetivas experimentação dos diferentes pontos e técnicas, pela presença constante da produção massiva de artesanato de costura que nos rodeava e que mais tarde veio a manifestar-se na nossa produção artística.



*M.<sup>a</sup>. Eduarda Fialho, Máscara Tutankhamon, 2001, ponto-cruz, 033 x 025 cm*



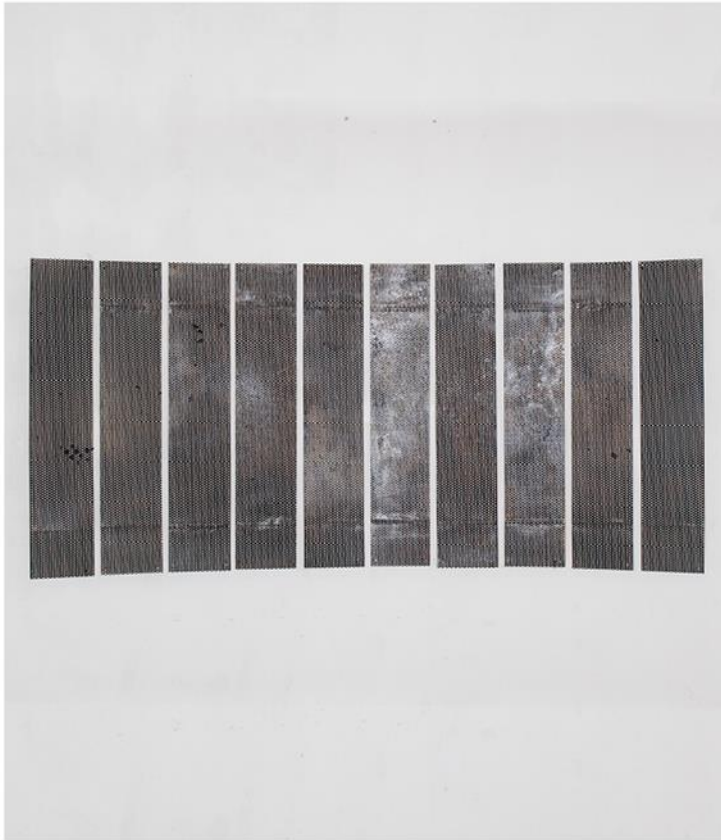
*M.<sup>a</sup> Eduarda Fialho, Flores, 1989, petit-point, 075 x 045 cm*

A investigação que estávamos a fazer levou-nos a produzir alguns estudos/obras com especial foco na talagarça. Como já foi referido na introdução desta dissertação, a talagarça é base de tecido que recebe as linhas, feita em tear e composta pelo cruzamento de linhas ortogonais, é utilizada como uma base da costura, após a obra feita é retirada. Estes estudos/obras eram apresentados na parede, com a distância de alguns centímetros desta, de maneira a que a perceção visual fosse novamente confundida.



*Talagarça, 2013, Rede Quadriculada Plástica 1 mm, 200 cm x 090 cm*

A percepção visual anteriormente falada acentuou-se ainda mais quando experienciamos trabalhar com chapa de aço perfurada. Esta estimula o movimento do espectador perante a peça, provocando um movimento ilusório, tal como o efeito Moiré.



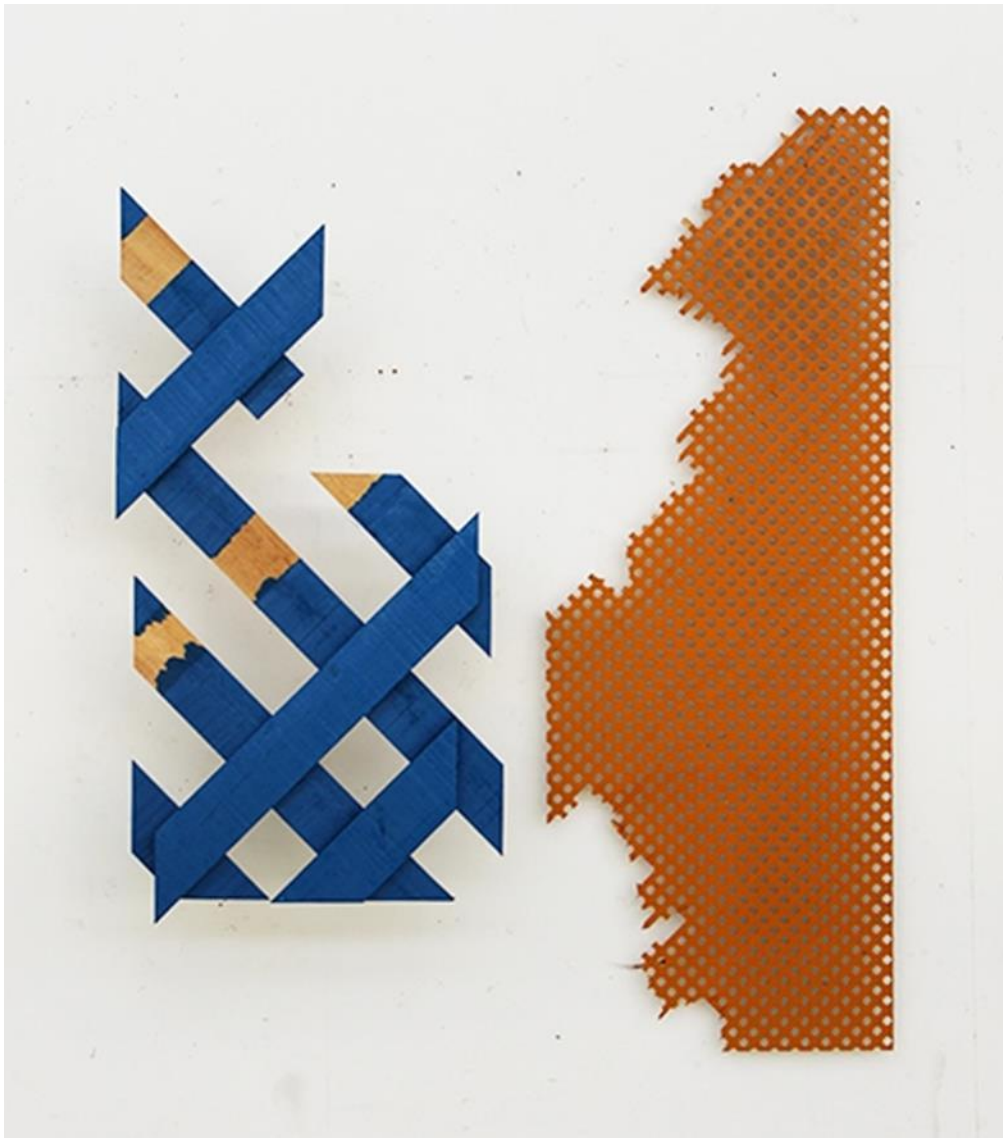
*Talagarça II, 2013, Chapa de aço perfurada 0,5 mm, 100 x 218 cm*

Esta mudança de médium deve-se à redescoberta da grelha num outro contexto familiar. Do lado paterno, também esta se encontra presente, na atividade de serralharia exercida pelo nosso pai e tio. Da mesma maneira que crescemos sob a influência da trama oriunda da costura, esta influência também se fez sentir proveniente da manufatura de grades e gradeamentos de ferro de diferentes estruturas de complexidade e ornamentação. Tivemos desde cedo, tanto do lado materno como paterno, acesso a desenhos, esboços, projetos das obras, presenciámos o processo de manufatura, acabamentos e finalização de cada obra.



*Serralharia Sampaio&Sampaio, 2014, Ferro, chaoa almofadada, e tubo quadrado de 4 cm, 350 x 201 cm*

Mas, com o evoluir do processo de trabalho, a carência de plasticidade e consistência do assunto forçaram-nos a repensar o projeto, conduzindo-nos novamente a uma mudança de médium para a madeira. Esta por ser plasticamente mais pura e natural, pelas pequenas imperfeições da confeção, pelos materiais e tintas e por ter uma linguagem mais “despreocupada”, tornou-se mais apelativa. Esta “despreocupação” assinala-se pela aceitação do imperfeito, do irregular, do autêntico e do material em bruto como ele é. Assim, assumimos as marcas do processo nas obras sem nos preocuparmos em ocultar coisas como marcações a lápis, acabamentos finais e o perfeccionismo que estavam tão presentes em projetos anteriores



*Série Grids II, 2014, Acrílico sobre Madeira, 160 x 130 x 002 x 010 cm*

Dentro destes parâmetros, produzimos em grande escala grelhas de madeira, de diferentes tramas e perfurações, pintadas com a mesma gama de cor usada nos trabalhos anteriores.

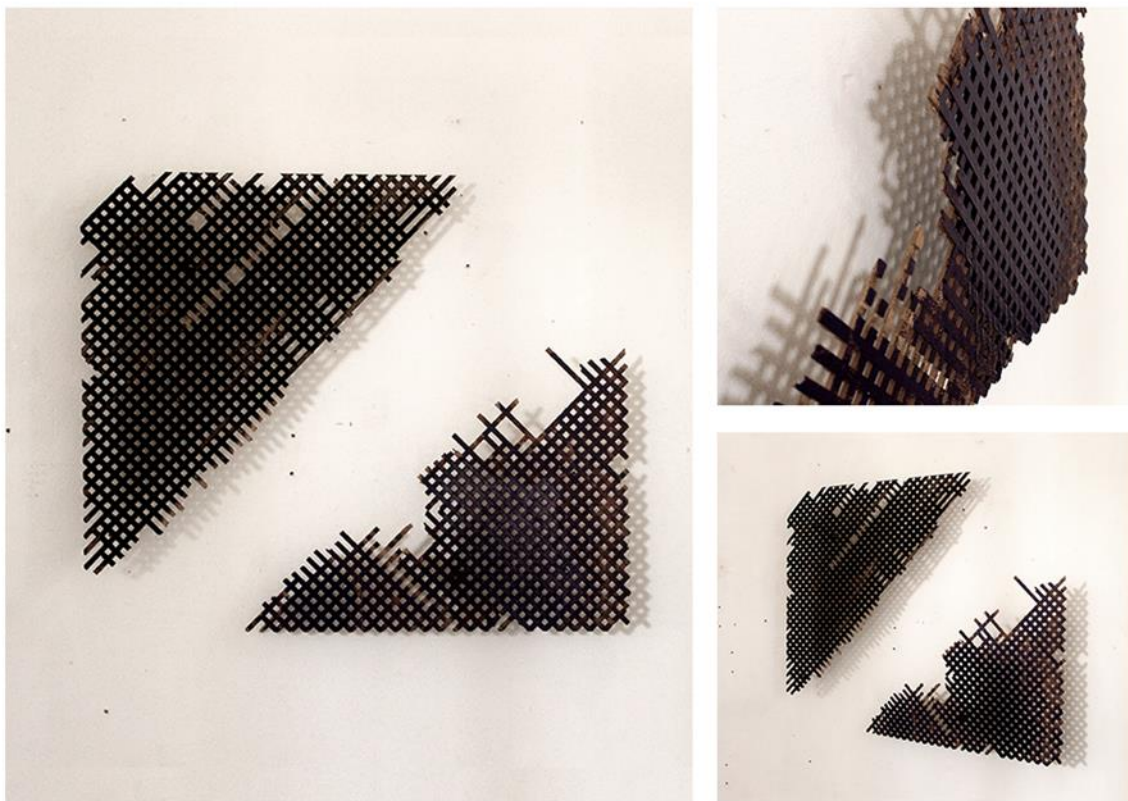
Para Rosalind Krauss, “(...) *A grelha afirma a autonomia do domínio da arte. Plana, geometrizada, ordenada, é antinatural, antimimética, antirreal. (...) Na regularidade global da sua organização, é o resultado não da imitação, mas de decreto estético.*”<sup>55</sup>

Para nós e tendo como base o nosso trabalho, o racional, o geométrico, o ritmo, o padrão e a organização contrastam com o instintivo que pertence ao emotivo da arte, às cores fortes e à brutalidade dos materiais escolhidos como suporte. Para nós, a grelha não é experimentalmente plana nem dimensionalmente pura, é antinatural, antirreal e

---

<sup>55</sup> Krauss, Rosalind, 1986, “The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, cap. Grids”, pág. 9, Cambirdge, Mit Press

até antimimética, mas, por um lado, essa castração que a caracteriza permite também o desenvolvimento de caminhos que contornam e contrariam todos esses “anti”. O interesse neste elemento geométrico é a possibilidade de poder contrariar essa organização perfeita, essa ditadura visual que reprime o olhar ao ritmo.



*Série Grids VIII, 2014, Acrílico sobre Madeira, 120 x 090 x 005 cm*

*«Eu não acho que é um exagero dizer que por trás de cada grelha do século XX, reside - como um trauma que deve ser reprimido - uma janela simbólica que desfila sob o disfarce de um tratado sobre ótica. Quando percebemos isso, também podemos entender que na arte do século XX há "grelhas", onde não esperávamos encontrar: (...) a grelha estende-se, em todas as direções, até o infinito».<sup>56</sup>*

É evidente que artistas já aqui falados, como Malevich com os seus *Black Square*, ou Mondrian nas suas *Composições*, ou até mesmo Jasper Johns com *Gray Numbers*, são referências importantes, não só para o tema da grelha em si, como também para o nosso trabalho e projeto em questão. Mas a grelha e a criação de espaço, o ilusionismo visual e o crescente avanço das peças em direção ao espaço do espectador são

<sup>56</sup> Krauss, Rosalind, 1986, "The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, cap. Grids", pág. 17-18, Cambridge, Mit Press

assuntos mais presentes no nosso trabalho tal como nas obras mais recentes de Stella, continuando a considerá-lo a nossa maior referência, transversal a todos os nossos projetos. «(...) a grelha “dentro-da-moldura” é geralmente muito mais materialista em caráter (peguemos em exemplos tão diferentes como Alfred Jensen e Frank Stella); enquanto os exemplos de “fora-da-moldura” implicam frequentemente a desmaterialização da superfície, a dispersão da matéria num trémulo perceptivo ou num movimento implícito.»<sup>57</sup>

O Projeto Grelha é construído em madeira e respetivos derivados, é composto por peças que foram idealizadas e outras preexistentes que foram apropriadas e parcialmente destruídas. Divide-se em dois tipos de grelha: uma de grande escala em que os espaços vazios são de alguns centímetros e outra de pequena escala, em que os espaços são de alguns milímetros.

Há vários tipos de peças que resultam como peças individuais ou conjuntos de grelhas mais ou menos fechadas, em composições elaboradas ou simples e em grandes proporções. Em ambos os casos, a tridimensionalidade “salta” da parede em direção ao público.

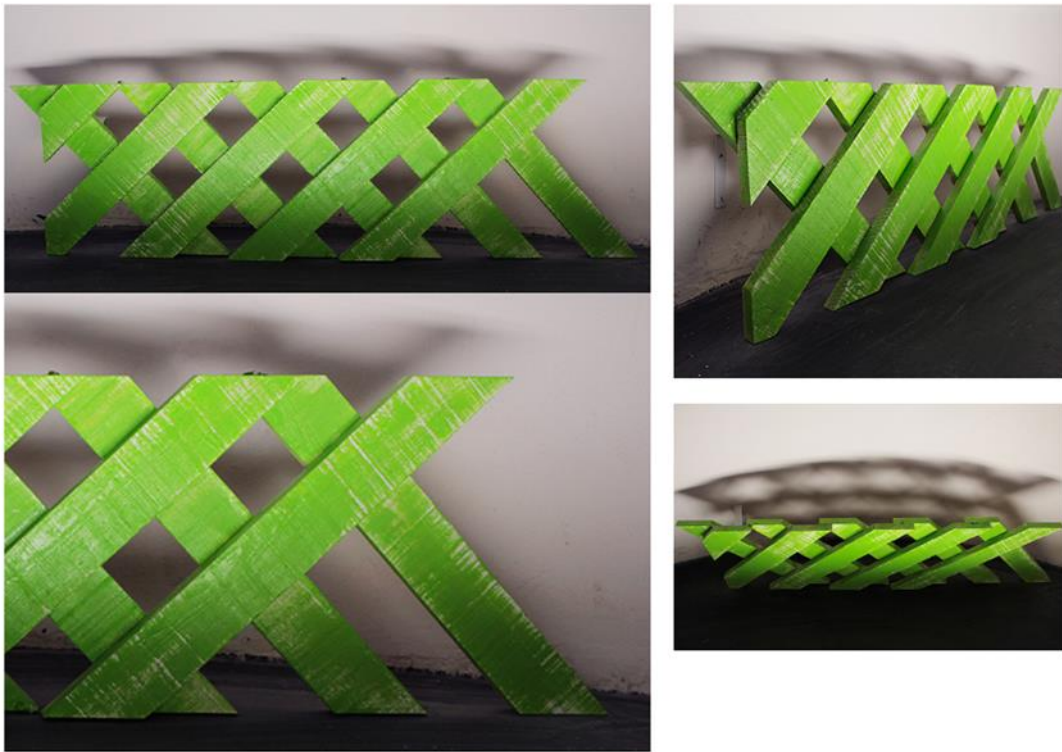
“(...) a grelha tridimensional (agora, uma estrutura) é entendida como um modelo teórico do espaço arquitetónico em geral, um pequeno pedaço de onde pode ser retirado o material, e no polo oposto deste tipo de pensamento encontramos os projetos decorativos de Frank Lloyd Wright e o trabalho dos artistas do grupo The Stijl. (...) para a prática central, a oposição é verdadeira. Concentrando-se na superfície do trabalho como algo completo e organizado internamente, o ramo central da prática tende em não desmaterializar a superfície, mas em tornar ela própria o objeto da visão.”<sup>58</sup>

Existe uma forte oposição entre o perfeito do padrão ritmado e o bruto da matéria, entre a tinta industrial que remete para a perfeição da pintura e as marcas do vincando processo de produção de cada peça. As obras deste projeto continuam a questionar as categorias da Arte, são objetos/imagens ambíguos e híbridos, apresentados na parede como pintura, mas não são exclusivos à regra de posição central de parede, podendo ser apresentados junto ao chão, ou inclusivamente neste, sempre com o distanciamento da parede já característico.

---

<sup>57</sup> Krauss, Rosalind, 1986, “The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, cap. Grids”, pág. 21, Cambridge, Mit Press

<sup>58</sup> Krauss, Rosalind, 1986, “The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, cap. Grids”, pág. 21, Cambridge, Mit Press



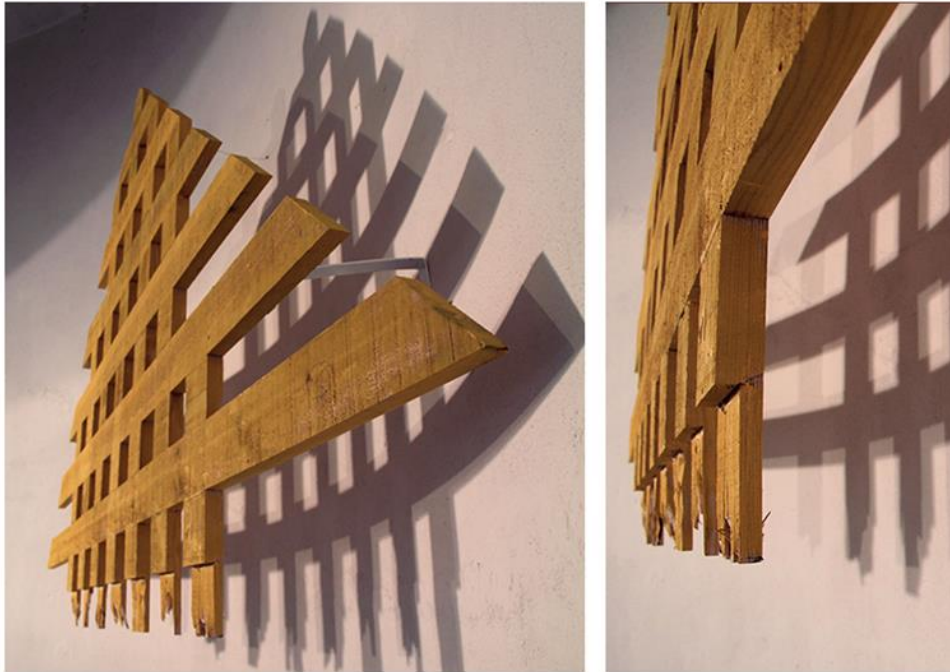
*Série Grids IV, 2014, Acrílico sobre Madeira, 150 x 040 x 020 cm*

São evidentes neste projeto características já presentes em trabalhos anteriores, tais como a sombra, que aparece como uma segunda fase do processo de criação. No momento da colocação da peça no espaço, a iluminação correta provoca sombras de diferentes tipos, o distanciamento em relação à parede é essencial a que isso aconteça. No entanto, mesmo aparecendo numa fase secundária, a sombra é muito importante e é parte integrante do trabalho; tão relevante como a própria plasticidade das peças, também é responsável pelo jogo visual dos planos sobrepostos.

Encontramos no artista venezuelano Jesús-Rafael Soto um excelente exemplo de conciliação do assunto da grelha e da sombra com a espacialidade criada através da percepção visual colorida das suas instalações.

Em 1965, Soto aumenta a escala das suas obras e projeta-as cada vez mais para o espaço do espectador, de tal maneira que a obra torna-se Ambiente. Soto manteve a discrepância entre a simplicidade dos materiais que usa e a força do efeito dissolução das peças.

A obra *Pénétrable*, uma instalação composta por milhares de tubos de plástico finos pendurados numa estrutura em grade vinda do teto, criava uma atmosfera vibrante quase gasosa, dada a sua transparência. Os espetadores eram convidados a entrar e a deambular pelo vasto espaço, uma vez dentro da obra podiam perceber a deformação e a constante mudança das silhuetas pintadas.



95

*Série Grids I, 2014, Acrílico sobre Madeira, 230 x 140 x 020 cm*



*Jesús-Rafael Soto, Houston Penetrable, 2004-14, tubos de PVC e tinta de serigrafia, 409 m²*

Paralelamente a toda esta produção e aliada à questão do reaproveitamento de materiais ao longo do nosso percurso artístico, deparamo-nos com algo que fazia parte do processo, que mostrava as suas marcas e fases. A produção destas peças foi feita sobre uma mesa revestida de manga plástica, o resultado final é uma espécie de assemblage da produção de todas as obras do projeto grelha.



96

*Grid's Process I, 2014, Acrílico sobre manga plástica, 205 x 160 cm*

*“(...) A grelha é, em relação aos parâmetros de reapresentação de tudo, o que separa a obra de arte do mundo, a partir do espaço/ambiente e de outros objetos. A grelha é uma interiorização dos limites do mundo para o interior da obra; é um mapeamento do espaço no interior da moldura em si. É um modo de repetição e o conteúdo é a natureza convencional da própria arte em si.”<sup>59</sup>*

---

<sup>59</sup> Krauss, Rosalind, 1986, “The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, cap. Grids”, pág. 18-19, Cambirdge, Mit Press

## **Conclusão**

Mais do que uma dissertação, esta tese foi uma descoberta pessoal e profissional. Aprendemos e descobrimos fatores sobre nós próprios, sobre o nosso trabalho e linha de pensamento artístico, que não teríamos encontrado se não nos tivéssemos sujeitado à Avaliação Psicológica. A visão exterior ajudou-nos a perceber sobre o que realmente nos interessa no Mundo e na Arte, a questão dos opostos, contrariedades, elementos díspares que se completam e equilibram. O Oposto é o assunto transversal a todos os projetos desenvolvidos até então, caracteriza o nosso percurso artístico e a nossa própria personalidade.

Esta tese é uma retrospectiva do nosso trabalho dos últimos cinco anos; desde a licenciatura até ao mestrado, serviu para compreender exatamente como nós expressamos o que procuramos.

Relativamente ao *Projeto Grelha*, as obras apresentadas são a solução plástica encontrada em resposta às nossas raízes familiares. Esta investigação mostrou-nos o quanto já tínhamos manifestado inconscientemente influências e assuntos presentes na nossa infância. Mostrou-nos também o quanto é rico explorar esses assuntos, não só por serem uma fonte de inspiração mas também a nível pessoal, o quanto nos ficamos a conhecer melhor, as nossas raízes e a nossa identidade como pessoa e artista.

Todos os motes explorados ao longo do nosso percurso artístico como a linha, a sombra, a cor, o bidimensional e tridimensional e mais recentemente a grelha, surgiram naturalmente seguindo uma lógica e uma linguagem plástica muito próprias e definidas. Mesmo alterando regularmente o médium de expressão, existe sempre pelo menos um destes elementos presentes.

## ***Bibliografia***

### ***Livros:***

Albers, Josef, 2013, "Interaction of Colour", Brasil, Deluxe Edition

Academia das Ciências, 2011, Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea, Lisboa, Verbo

Foster, Hal, & Krauss, Rosalind, & Bois, Ive-Alain, & Buchloh, Benjamin H.D., & Joselit, David, "Art Since 1900 – Modernism Antimodernism Postmodernism" 2011, Thames&Hudson,

Gage, John, 1993, "Colour and Culture – Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction", Londres, Thames&Hudson

Gage, John, 2000, "Colour and Meaning – Art, Science and Symbolism", Londres, Thames&Hudson

Gil, José, 2005, "Sem Título, Escritos sobre Artistas", Lisboa, Relógio d'Água  
Kandinsky, Wassily, 2006, Ponto, Linha, Plano, Lisboa, Edições 70

Goethe, Johann Wolfgang Von, 2006, "Teoria das Cores" Lisboa, Edições 70

Hadden, Peggy, 2007, "The Quotable Artist" Canadá, Allworth Press

Harrison, Charles & Wood, Paul, 2003, "Art in Theory 1900-2000 An Anthology of changing Ideas" UK, Blackwell Publishing

Heller, Eva "A psicologia das Cores Como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão", 2009, Barcelona, Espanha, Editorial Gustavo Gollo, SL

Higgins, Hannah, 2009, "The Grid Book", Massachusetts Institute of Technology, Mit Press

Krauss, Rosalind, 1986, "The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths", Cambridge, UK, Mit Press

Rodrigues Madeira, Ana Leonor M. & Janeiro, Pedro António, 2010, "Linha do Horizonte", Lisboa, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, Verbo

Stella, Frank, "2001 "The Writings of Frank Stella", Köln, Jene Galeria Jenoptik

Stoichita, Victor I., 2011, "A Short History of the Shadow", Londres, Reaktion Books

### ***Artigos:***

Krauss, Rosalind, 1979, "Sculpture in the Expand Field" Revista October, Vol. 8, Mit Press

99

### ***Catálogos:***

Calapez, Pedro, 2013, "Sobre forma e cor", Contemplations Shifts, arthobler Gallery, Zurique

Fontana, Lucio, 1977, catálogo da exposição "A Retrospectiva", Solomon R. Guggenheim Museum, New York

### ***Sites: Fundações/Organizações/Museus***

Fundazione Lucio Fontana, 2009, <http://www.fundazione-luciofontana.it>

Jasper Johns, 2010, <http://www.jasper-johns.org>

Miguel Nabinho Arte Contemporânea, 2006, <http://www.miguelnabinho.org>

Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2015, <http://www.museoreinasofia.es>

Pablo Picasso Organization, 2009, <http://www.pablopicasso.org>

The Andy Warhol Museum, 2015, <http://www.warhol.org>

The Art Story Foundation, 2014, <http://www.theartstory.org>

The Center Pompidou, 2010, <https://www.centrepompidou.fr/>

The Museum of Modern Art, 2015, <http://www.moma.org>

The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2015, <http://www.guggenheim.org>

The Tate Modern Museum, 2015, <http://www.tate.org.uk>

### ***Sites: Artistas***

Alessandro Lupi, 2015, <http://www.alessandrolupi.com>

Yayoi Kusama, 2015, <http://www.yayoi-kusama.jp>

Anthony Cragg, 2009, <http://www.tony-cragg.com>

Alberto Biasi, 2014, <http://www.albertobiasi.it>

Jesús-Rafael Soto, 2005, <http://www.jr-soto.com>

Michael Craig-Martin, 2015, <http://www.michaelcraigmartin.co.uk/>

## ***Anexos***

Entrevista com o Artista Alessandro Lupi

Portfólio Mariana Sampaio (CD)

## ***Entrevista ao Artista Alessandro Lupi***

Mariana Sampaio: Antes de mais, quero agradecer por aceitar dar esta entrevista, eu sei o quanto tem andado ocupado.

Alessandro Lupi: Obrigado eu.

MS: Vamos começar por falar da sua obra *TREE*, realizada com ramos de árvore mortos, instalados na parede. Esta instalação gera sombras que representam as folhas em falta desses ramos nus. As sombras são apresentadas como se houvesse vários focos de luz que produzissem diversas projeções das mesmas folhas. Mas as folhas não existem na realidade, o espetador é que as cria na sua mente através da sugestão de sombra, dada pelo artista.

102

AL: O início deste projeto data de 2009, com *Albero* para o *Festival Freeshout* em Prato, Itália. Esta instalação era muito diferente de *TREE*, porque inicialmente trabalhava com luz e cores fluorescentes, não pintava a sombra, mas sim o oposto, pintava a luz, com tintas transparentes fluorescentes. As sombras existentes nesta obra eram a ausência de luz/cor. O espaço onde apresento esta peça é um matadouro de vacas, coloco uma árvore morta no meio da sala, no local onde existe ainda o ralo que escoava o sangue das vacas. Como uma obra de *Site Specific*, sobre a vida e a morte, o que havia antes e o que há depois, misturando as coisas.

MS: Como se a árvore nascesse da morte. Portanto, a partir da obra *Albero*, dá início à série *TREE*?

AL: Sim, sim, depois disto, converti a investigação sobre o mesmo conceito (Vida e Morte), pintando diretamente a sombra. O primeiro *TREE* foi em 2013, em Berlim, no âmbito de uma exposição individual, com uma instalação no interior da galeria. Neste

caso, numa das paredes existia uma árvore com as sombras dos ramos e das folhas pintados e na outra parede havia uma árvore sem sombras pintadas, apenas as sombras reais.

MS: Em relação a este conceito da morte e da vida, do passado e do presente, sei que isso também está presente nesta obra.

AL: Sim, sim, claro. Mas, falando do caso específico da árvore, esta pode não estar morta, mesmo estando sem folhas, pode ser inverno e a árvore perde as suas folhas. Sim, claro que o espectador pensa em morte, mas também pode estar ligado às temporadas, às estações. É um momento suspenso entre as temporadas, ligado ao que havia antes e o que há depois. Como uma paragem de tempo/espço.

MS: Tendo em conta o seu trabalho em *TREE*, em *Óbidos Luz*, em 2013, eu penso que esta instalação funciona melhor visualmente em espaço exterior, mas, no seu caso, prefere esta instalação em espaço interior ou exterior?

AL: Ah! Sim, em espaço exterior, em Óbidos foi “Perfetto”.

MS: Concordo, no espaço onde se encontrava, no cimo de uma rua com fraca iluminação, o espectador que subia, não se apercebia que no muro que findava a rua se encontrava uma obra. Nem a uma distância longa, nem a uma distância curta da peça. Porque a obra, dada a sua naturalidade de enquadramento no espaço, criava alguma confusão. No entanto, só passado algum tempo se compreendia que, de facto, estávamos na presença da obra, mas a confusão mantinha-se, desta vez provocada pelas sombras das folhas dos ramos pintadas de uma forma tão natural e realista que equivocava o espectador sobre a existência das folhas. Estas não existiam de facto, eram apenas ilusões, o espectador completava a obra na sua imaginação.

AL: Sim, essa é a magia da ilusão. Há um espaço de tempo, quando contempas a obra, em que te dás conta de que na realidade ali há algo construído, algo que não é normal.

MS: A representação de diferentes sombras sugerindo vários focos de luz é o meio mais eficaz para fortalecer essa ilusão mais real ou tem outra intenção?

AL: No caso da instalação em Óbidos, eu usei a luz pública da rua, comecei por essas sombras. Depois usei outras luzes que provocam outras sombras que fui adicionando à instalação. Eu tento testar muitos tons de cinza para fazer diferentes sombras, tornando a pintura e a própria instalação mais naturais. Usei o mesmo método nas instalações na *ARTEFIERA* de 2015 em Bolonha, em Itália, mas foi melhor para mim em Óbidos, esta instalação não funciona tão bem no espaço de galeria ou feiras.

MS: Porque no exterior já existe a luz natural característica do espaço e do ambiente. E no espaço interior da galeria, as luzes são artificiais, “forçadas”, o tempo e o processo cognitivo de percepção da obra são influenciados.

AL: Sim, é melhor no espaço exterior. Porque a ilusão é mais real e provoca a tal confusão na mente do espectador.

MS: Em relação à Ilusão da sombra, o artista Christian Boltanksy caracteriza-a como “uma fraude, uma ilusão”. E o Alessandro, como caracteriza a sombra?

AL: Para mim, a sombra também é uma ilusão. Mas eu vejo a luz como um pincel e a sombra a caligrafia. Porque, se pensarmos, sem sombras não pode haver realidade, qualquer coisa que vemos é porque há sombra. É como uma linguagem universal, um pincel e uma caligrafia universal, toda a gente compreende a realidade através da luz e da sombra. A Sombra para mim é como uma caligrafia, uma linguagem.

MS: Muito obrigada.

## ***Agradecimentos:***

Começo por agradecer em primeiro lugar a pessoa à qual dediquei esta tese, à minha mãe, por todos os motivos e mais alguns, mas principalmente por estarmos a ver um sonho a crescer, juntas. Ao “Texugo”, por fazer parte da minha vida, por ser o melhor pai que eu poderia desejar e por se sacrificar tanto por mim, sem qualquer obrigação. À minha avó, por ser a criatura mais inspiradora de sempre. Ao meu avô que com certeza se ainda estivesse entre nós, estaria orgulhoso até onde já cheguei. Ao meu primo Jorge, por disponibilizar a sua oficina para a produção dos trabalhos desenvolvidos no âmbito do mestrado.

Ao Padrinho, à Sandrinha, à Tânia, à Luísa, à “Ix”, à Inês, à Joaquina, ao Pedro, Rui, Bruno, ao André, António, Senhor Jorge, Nicola, ao pessoal lá de casa, à Romina e a todos os meus amigos que me aturaram e apoiaram durante o processo de escrita desta tese. Ao António João Silvestre, pela amizade e companheirismo, por acreditar em mim quando ninguém acreditou.

À Professora Marta Soares, por me ajudar a desbloquear a minha fase complicada do processo de produção.

À Doutora Catarina Almeida pela ajuda, à Doutora Joana Firmo por ter ajudado na minha investigação sobre mim própria.

Ao Artista Alessandro Lupi, pela simpatia e por se mostrar disponível em dar a entrevista.

À Paulinha Branco, São Saúde e Rafaela Fiandeiro pelo maravilhoso trabalho de correção da dissertação.

E por fim, aos meus orientadores da tese, Paulo Quintas e Luísa Soares de Oliveira pelas orientações, apoio e motivação, a todos um muito obrigada.

Espero não me ter esquecido de ninguém, se o fiz desde já as minhas desculpas.

