



Departamento de História

Regresso(s) à Tradição

Maria Luísa Oliveira Ramos de Castro e Almeida

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Empreendedorismo e Estudos da Cultura

Orientadora:
Professora Doutora Paula Cristina André dos Ramos Pinto, Professora Auxiliar,
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2016

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Doutora Paula André, pela dedicação, sabedoria, simpatia e pela constante disponibilidade, assim como pelas críticas, observações e pelo apoio ao longo deste trabalho.

À minha família, em particular à minha Mãe, que ao longo de todo o meu percurso me apoiaram incondicionalmente para que eu chegasse até aqui.

Ao Francisco pela paciência, ajuda e por tornar tudo mais fácil.

Ao meu Avô muito amigo, Carlos Oliveira Ramos, que sempre me motivou a aumentar os meus conhecimentos.

Resumo

A dissertação *Regresso(s) à Tradição* versa sobre o estudo da relação entre os conceitos de Tradição e Arte Contemporânea, no panorama artístico do final do século XX e início do século XXI.

Assumindo a Arte Contemporânea como consequência de fenómenos como a globalização, em parte responsáveis pela queda de ideais estéticos que determinavam o que se poderia considerar até então como arte, e contemplando um novo panorama, onde o uso do quotidiano e a vontade intrínseca em provocar choque passam a ser comumente aceites. Assumindo a Tradição, como os antigos valores da arte, produto do ensino clássico, com incidência na representação figurativa da natureza e figura humana, no apuramento da técnica e no estudo das obras dos mestres da História de Arte. É estudada a relação e a coexistência entre Tradição e Arte Contemporânea através de uma análise ao panorama artístico recente, recorrendo a montras como o *Prémio Turner*, reflexo dos tempos. Ao contributo da Arte Conceptual no panorama artístico actual. Ao caso de Pablo Picasso, artista conotado com a vanguarda, mas de base profundamente tradicional, e ao legado que a sua obra deixa em vários artistas contemporâneos, destacando o caso do pintor Britânico David Hockney.

Palavras Chave: Arte Contemporânea, Arte Conceptual, Pablo Picasso, Tradição, Prémio Turner, David Hockney

Abstract

The dissertation Return(s) to Tradition reflects on the study of the relationship between the concepts of Tradition and Contemporary Art, in the artistic scene of the end of the 20th century and beginning of the 21st century.

Seeing Contemporary Art as consequence of developments such as globalization, which are partially responsible for breaking aesthetic ideals that used to determine what it could until then be considered as art, and contemplating a new panorama, where the use of the everyday and the intrinsic will to shock came to be commonly accepted. Seeing Tradition, as the old values of art, product of classic teachings, with incidence in the figurative representation of nature and the human figure, in the refining of the technique and the study of the work of masters of Art History. We study the relationship and the coexistence between Tradition and Contemporary Art an analysis of the recent artistic scene, via showcases such as the Turner Prize, a reflection of our times. To the contribution of Conceptual Art in today's artistic panorama. To the case of Pablo Picasso, artist associated with the vanguard, but with a profound traditional base, and the impact of his legacy in various contemporary artists, highlighting the case of the British painter David Hockney.

Key words: Contemporary Art, Conceptual Art, Pablo Picasso, Tradition, Turner Prize, David Hockney.

Índice

Índice de Figuras	vii
Introdução	01
CAPÍTULO I - A INCLUSÃO DA ARTE	15
1.1. As consequências da modernidade	15
1.2. Novas teorias de Arte	17
1.3. O <i>Prémio Turner</i> : desenvolvimento do mundo da arte e a queda de ideais estéticos	25
1.4. A Pintura Contemporânea	31
CAPÍTULO II – PABLO PICASSO: TRAIÇÃO E VANGUARDA	33
2.1. Recordar o artista	33
2.2. O início do ensino académico	39
2.3. Escola de Belas Artes de Corunha	44
2.4. Escola de Belas Artes Barcelona	52
2.5. Regresso a Málaga	61
2.6. Escola de Belas Artes de Madrid e o afastamento do ensino académico	65
CAPÍTULO III – CONCEPTUALISMO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	69
3.1. O esbatimento da Tradição na arte do século XXI	69
3.2. Influências da Arte Conceptual	71
3.3. Os Ideais Conceptualistas	74
3.4. Joseph Kosuth: Arte e Filosofia	80
3.5. A Institucionalização	83
CAPÍTULO IV – A INFLUÊNCIA DE PABLO PICASSO: A EXPOSIÇÃO PICASSO MANIA	87
4.1. As diversas manifestações artísticas tendo Picasso como referência	87
4.2. A referência de Picasso na obra de mulheres artistas	96
4.3. Picasso como referência da Arte Pop	100
4.4. O desenvolvimento do legado de Picasso	103
4.5. Picasso como Mestre	107
CAPÍTULO V – DAVID HOCKNEY	115
5.1. Hockney e os mestres do passado	115
5.2. Hockney e Picasso	117
5.3. Desenhar com o Iphone	126
CONCLUSÃO	131

BIBLIOGRAFIA	135
Fontes	139
CV	I

Índice de Figuras

Figura 1.1 - Work No 850 (2008), Martin Creed in *Martin Creed* (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://martincreed.com/site/works/work-no-850>

Figura 1.2 - *The Holy Virgin Mary* (1996), Chris Ofili (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: http://www.nytimes.com/2015/05/29/arts/design/chris-ofilis-the-holy-virgin-mary-to-be-sold.html?_r=0

Figura 1.3 - *Mother and Child (Divided)* (1993), Damien Hirst in *Damien Hirst* (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.damienhirst.com/mother-and-child-divided-1>

Figura 1.4 - *Piss Christ* (1987), Andres Serrano (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://thefineartdiner.blogspot.pt/2012/09/what-does-piss-christ-mean-why-is-it.html>

Figura 1.5 - *My Bed* (1998), Tracey Emin (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/luxury/art/34647/for-sale-tracey-emins-famous-unmade-bed.html>

Figura 1.6 - *Teete* (2003), Tomma Abts (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.davidzwirner.com/artists/tomma-abts/survey/image/page/17/>

Figura 2.1 - *Les Femmes d'Alger (O Juvéniles)* (1907), Pablo Picasso in (Janson, 2010: 977).

Figura 2.2 - *Standing Female Nude* (1906-7), Pablo Picasso in (Galassi, 2011: 145).

Figura 2.3 - *Five Studies for the Figure of Haman* (1512), Michelangelo in (Galassi, 2011:146).

Figura 2.4 - *Yellow Nude* (1907), Pablo Picasso in (Galassi, 2011: 148).

Figura 2.5 - *O Picador* (1889-1890), Pablo Picasso in (Gual, 2015: 25).

Figura 2.6 - *Hercules* (1890), Pablo Picasso in (Warncke, 1992: 29).

Figura 2.7 - *Escena de una batalla* (1893-1894), Pablo Picasso in (Gual, 2015: 189).

Figura 2.8 - *Cabeza de fauno* (1894), Pablo Picasso in (Gual, 2015: 109).

Figura 2.9 - *Cabeza de fauno verde* (1946), Pablo Picasso in (Gual, 2015: 111).

Figura 2.10 - *Faun Revealing a Woman* (1936), Pablo Picasso in (Warncke, 1992: 26).

Figura 2.11 - *Torso* (1892-93), Pablo Picasso in (Gual, 2015: 91).

Figura 2.12 - *Bull Fight and Six Studies of Doves* (1892), Pablo Picasso in (Warncke, 1992: 31).

Figura 2.13 - *La muchacha de los pies descalzos* (1895), Pablo Picasso in (Gual, 2015: 347).

Figura 2.14 - *Home con boina* (1895), Pablo Picasso in (Gual, 2015: 361).

- Figura 2.15 - *Retrato de ancián barbudo* (1895), Pablo Picasso in (Gual, 2015: 355).
- Figura 2.16 - *A Torre de Hércules* (1895), Pablo Picasso in (Gual, 2015: 355).
- Figura 2.17 - *Portrait of the Artist's mother* (1896), Pablo Picasso in (Warncke, 1992: 41).
- Figura 2.18 - *Portrait of the Artist's father* (1896), Pablo Picasso in (Galassi, 2011: 69).
- Figura 2.19 - *Study of a Torso* (1895), Pablo Picasso in (Galassi, 2011: 63).
- Figura 2.20 - *The Altar Boy* (1896), Pablo Picasso in (Warncke, 1992: 39).
- Figura 2.21 - *Science and charity* (1897), Pablo Picasso in (Warncke, 1992: 50).
- Figura 2.22 - *Montes of Málaga* (1897), Pablo Picasso in (Ocaña, 1994: 16).
- Figura 2.23 - *Montes of Málaga* (1897), Pablo Picasso in (Ocaña, 1994: 17).
- Figura 2.24 - *Mountain landscape* (1986), Pablo Picasso in (Ocaña, 1994: 88).
- Figura 2.25 - *Barceloneta Beach* (1896), Pablo Picasso in (Ocaña, 1994: 123).
- Figura 2.26 - *Portrait of Philip IV* (1897-1898), Pablo Picasso in (Warncke, 1992: 48).
- Figura 3.1 - *One and Three Chairs* (1965), Joseph Kosuth in (Kosuth, 1991: 202).
- Figura 4.1 - *Paloma Picasso* (1975), Andy Warhol in (Ottinger, 2016: 43).
- Figura 4.2 - *Untitled* (2012), Rudolf Stingel in (Ottinger, 2016: 43).
- Figura 4.3 - excerto retirado do filme *Visit to Picasso* (1949), Paul Haesaerts (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=MngzktMovO4>
- Figura 4.4 - excerto retirado do filme *Le Mystère Picasso* (1955), Henri-Georges Clouzot (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=FSOJUMnLc1°>
- Figura 4.5 - excerto retirado do filme *Le Mystère Picasso* (1955), Henri-Georges Clouzot (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=FSOJUMnLc1°>
- Figura 4.6 - *Untitled* (2009), David Hockney in (Ottinger, 2016: 53).
- Figura 4.7 - *Ruth Drawing Picasso* (2009), Rineke Dijkstra in (Ottinger, 2016: 54).
- Figura 4.8 - *Weeping Woman* (1937), Pablo Picasso in *Tate* (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010>
- Figura 4.9 - *Guernica* (1937), Pablo Picasso in (Janson, 2010: 1063).
- Figura 4.10 - *Persepolis* (2007), Marjane Satrapi in (Ottinger, 2016: 54).
- Figura 4.11 - Excerto do filme *Guernica* (1978), Emir Kusturica (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d8q6o-G190A>
- Figura 4.12 - *The Acrobats* (1905), Pablo Picasso in (Warncke, 1992: 30).

Figura 4.13 - *Picasso's Studio* (1991), Faith Ringgold in (Ottinger, 2016: 110).

Figura 4.14 - *Vy and Charles, a study for Flowers of Evil and Good* (1998), Lorraine O'Grady in (Ottinger, 2016: 110).

Figura 4.15 - *Rainbow Series #13* (1996), Candice Breitz in *Candice Breitz* (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.candicebreitz.net/>

Figura 4.16 - *Diorama I* (2012), Ayana V. Jackson in (Ottinger, 2016: 97).

Figura 4.17 - obras de Romuald Hazoum  na exposi o *Picasso Mania*, in (Ottinger, 2016: 116-117).

Figura 4.18 - *Antiquity (Uli)* (2011), Jeff Koons in (Ottinger, 2016: 120-121).

Figura 4.19 - *Femme D'Alger*, Roy Lichtenstein (Ottinger, 2016: 154).

Figura 4.20 - o artista Roy Lichtenstein a segurar *IT IS... WITH ME* (1963), John Loengard (Ottinger, 2016: 152).

Figura 4.21 - *Still Life #30* (1963), Tom Wesselmann in (Ottinger, 2016: 151).

Figura 4.22 - Poster para a exposi o *He Was Wrong* (2012), in (Ottinger, 2016: 189).

Figuras 4.23 e 4.24 - *Live and Let Die or the Tragic End of Marcel Duchamp* (1965), Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud e Antonio Recalcati in (Ottinger, 2016: 233).

Figura 4.25 - *Untitled* (1964), Louise Nevelson in (Ottinger, 2016: 259)

Figura 4.26 - *Circuits* (1983) na exposi o *The Retrospective*, Frank Stella in *Haus der Kunst* (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.hausderkunst.de/en/agenda/detail/frank-stella-the-retrospective-1/>

Figura 4.27 - *Emma Dipper* (1977), Anthony Caro in (Ottinger, 2016: 260).

Figura 4.28 - *She-Goat* (1950), Pablo Picasso in *Museum of Modern Art (MoMA)* (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/81670>

Figura 4.29 - *Homage to Picasso* (1995-2006), Hanne Darboven in (Ottinger, 2016: 261).

Figura 5.1 - *The Student: Homage to Picasso* (1973), David Hockney in (Ottinger, 2016: 43).

Figura 5.2 - *The Intimate Toilet* (1715), Jean-Antoine Watteau

Figura 5.3 - *Femme Couch e* (1932), Picasso in *Centre Pompidou* (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/crG6EM/rX4KkaG>

Figura 5.4 - *The Old Guitarist* (1976-77), David Hockney in (Hockney, 1998: 42)

Figura 5.5 - *Vogue Paris* (1985), David Hockney in (Hockney, 1993: 117)

Figura 5.6 - *8 iPhone Drawings* (2009), David Hockney, in *Hockney Pictures* (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em:

http://www.hockneypictures.com/iphone_pages/iphone_etcetera-24.php

INTRODUÇÃO

David Hockney thinks that over his lifetime art has become "less". He blames the art establishment (museums, galleries, art schools) for becoming over-enamoured with conceptual art: "It gave up on images a bit" the artist laments. (David Hockney citado por Will Gompertz, 2012: sem página)

O tema da dissertação “*Regresso(s) à Tradição*” surge de uma inquietação pessoal relativa à arte actual e ao valor da tradição na mesma, e incide na relação entre Tradição e Arte Contemporânea no final do século XX, e início do século XXI.

O conceito de Arte Contemporânea contempla as obras, os artistas e as instituições artísticas, tanto do final do século XX, como do século XXI. Será entendido, na presente dissertação, de acordo com a forma que Karl Ruhrberg (2005) lhe vai definindo na obra *Art of the 20th Century*. Um tempo em que certos ideais estéticos, até agora determinantes para o que se poderia considerar arte, desaparecem, originando uma enorme variedade de expressões artísticas, e tornando aquilo que outrora causara controvérsia, em matéria comumente aceite.

Também a abordagem que Cynthia Freeland (2003) explora no seu livro *Pero ¿Esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*, define este conceito. Examinando, sob um ponto de vista filosófico, a Arte Contemporânea, e reconhecendo na sua amplitude algumas características eminentes, tais como o uso do quotidiano na arte, a valorização do elemento surpresa, ou a tendência para o “choque”.

Este conceito de Arte Contemporânea compõe-se também por questões como as consequências da modernidade no mundo da arte, os efeitos da globalização e a proliferação, tanto de eventos de arte, como de instituições artísticas. Recorre-se ao exemplo do *Prémio Turner*, através dos textos de Virginia Button (2005), curadora das exposições do mesmo durante os anos noventa, demonstrando como as características das obras finalistas são um reflexo da Arte Contemporânea.

O conceito de Tradição na arte surge nesta dissertação como representação dos valores tradicionais na arte, algo que, nas palavras do artista David Hockney (1988), tem vindo a desaparecer, face a uma procura, nas academias artísticas, pela abstracção total. A sua definição tem como base as palavras do jornalista e escritor Paul Johnson (2003), cujo livro *Art: A New History* lhe associa os valores das academias do passado, assentes na aprendizagem de técni-

cas clássicas. Assim, Johnson define-o como o ensino clássico, de essência mais figurativa, com grande incidência no desenho, na representação figurativa da natureza e figura humana, no apuramento da técnica e no estudo das obras dos mestres da História de Arte.

Pretende-se investigar nesta dissertação como estes valores tradicionais podem contribuir para uma expressão plástica de vanguarda. Para tal, Picasso serve como caso de estudo, recorrendo-se a autores como Carsten-Peter Warncke ou Didier Ottinger. O caso de Warncke (1992) deve-se aos volumes da monografia dedicada ao artista espanhol, e nos quais se abrange o ensino profundamente tradicional que Picasso recebeu nas academias por onde passou, e a influência desta Tradição nas suas obras vanguardistas. Quanto ao curador e crítico francês Didier Ottinger (2015), um dos responsáveis pela exposição *Picasso Mania*, demonstra, não só a notoriedade e influência de Picasso nos dias de hoje, mas como isso se deve também ao complexo crescimento do mundo da arte, marcado pela ausência de um movimento moderno.

Para compreender o salto temporal e a mudança ocorrida, será abordada a Arte Conceptual, recorrendo-se principalmente a escritos de Joseph Kosuth e à obra de Tony Godfrey (1998), *Conceptual Art*, uma das primeiras publicações a considerar o movimento um fenómeno global, analisando os seus ideais, origens, percurso e artistas que lhe são associados, tais como Marcel Duchamp (1887-1968).

Embora ambos os conceitos, Arte Contemporânea e Tradição, tenham motivado diversos estudos, são poucos aqueles que se focam na sua relação. Daí se constatar pertinência nesta questão.

OBJECTIVOS

A presente dissertação tem como objectivo a procura de uma relação entre Arte Contemporânea e Tradição, salientando o peso deste último conceito, que é transversal a todo o trabalho. Por forma a expor o tema com rigor, e dada a amplitude que o compreende, assim como a sua complexidade, delinearam-se parâmetros precisos:

1- Representar Arte Contemporânea enquanto a arte de finais do século XX, e do século XXI, as novas teorias da arte, e estudar qual o papel da Tradição através do exemplo do *Prémio Turner*.

2- Investigar a Tradição na arte e qual o seu papel, através da obra de um artista de renome como Picasso, e recorrendo a uma análise da exposição *El Primer Picasso*.

3- Representar a dissonância entre Tradição e o cânone actual, através de uma análise

sobre Arte Conceptual, as suas origens e principais impulsionadores.

4- Estudar a ligação entre Tradição e contemporaneidade, compreendendo a influência de Picasso na Arte contemporânea, e recorrendo aos vários exemplos revelados pela exposição *Picasso Mania*.

5- Analisar a obra de David Hockney, artista profundamente influenciado por Picasso e outros mestres do passado, e cujos estudos evocam uma constante ligação à Tradição.

ESTRUTURA

Com o intuito de articular e desenvolver os vários elementos da dissertação, procurando cumprir o objectivo proposto, a estrutura irá compor-se por cinco capítulos.

No Capítulo I, pretende-se desenvolver uma breve introdução às mudanças que têm vindo a ocorrer no mundo da arte, fruto dos processos de globalização e das consequências que daí surgiram, tanto a nível social como tecnológico, e que deram origem a uma expansão artística global que, embora ainda difícil de definir, se pauta por uma característica evidente, a sua enorme inclusão.

Para compor um panorama artístico actual, apresenta-se uma visão geral da Arte Contemporânea assente em vários exemplos que advêm tanto do *Prémio Turner*, conhecido pela inclusão de expressões artísticas diversas, abertura ao debate crítico e polémicas ocasionais, como da obra *Pero ¿Esto es arte? Una introducción a la teoria del arte* de Cynthia Freeland¹ (Freeland, 2003), que aborda novas teorias da arte realçando a sua diversidade e poder de choque.

Pretende-se concluir o capítulo focando a questão da pintura contemporânea onde, a par da diversidade já mencionada, e tendo como base as análises de Karl Ruhrberg² (Ruhrberg, 2005), não se observa qualquer tendência ou personalidade artística dominante, algo que marca a diferença face a períodos anteriores, onde figuraram nomes como Pollock, Bacon ou Picasso.

No Capítulo II, relaciona-se a Tradição e a vanguarda na obra de Pablo Picasso, recorrendo a uma breve análise da obra *Les Demoiselles D'Avignon* (1907), tendo em conta e salientando as suas fontes clássicas e renascentistas. Pretende-se também analisar as obras da juventude do mestre espanhol, recorrendo ao catálogo da exposição *El Primer Picasso* que

¹ Freeland, Cynthia (2003), *Pero ¿Esto es arte? Una introducción a la teoria del arte*, Catedra.

² Ruhrberg, Karl (2005), *Art of the 20th Century*, Edited by Ingo F. Walther, Taschen.

compreende este período e que permite uma interpretação crítica aos primeiros anos de formação do artista, onde a aprendizagem das técnicas clássicas por instrução do pai e a sua estadia em academias artísticas, se veio a revelar como base fundamental para a sua obra.

No Capítulo III aborda-se o papel desempenhado pela Tradição na arte do século XXI, fazendo-se uma análise aos valores estéticos que compõem o novo padrão académico das escolas de arte e questionando a Arte Conceptual, enquanto catalisador do esmorecimento da Tradição na Arte Contemporânea. Consequentemente, parte deste capítulo serve para aprofundar a definição de Arte Conceptual, contextualizando principais características na sua história, estudando artistas como Marcel Duchamp ou Joseph Kosuth, sendo a obra literária deste, *Art After Philosophy and After*³ (1991), a base bibliográfica desta secção.

O Capítulo IV terá como objecto de estudo o catálogo da exposição *Picasso Mania*, que realça a influência de Picasso em obras de artistas de diferentes gerações como Andy Warhol, Basquiat, Rudolf Stingel ou David Hockney, pretendendo-se estudar a diversidade de manifestações artísticas que se referenciaram no artista espanhol, tais como instalações, performances ou peças cinematográficas. Esta investigação tem como intuito apurar o legado de Picasso e qual a sua importância na actualidade, querendo-se analisar também épocas anteriores em que os valores que lhe eram atribuídos foram contestados, em que a sua influência se expandiu a muitos países fora da Europa, até à consagração na década de oitenta, referindo-se autores que sempre o continuaram a ver como um mestre.

O Capítulo V irá ser dedicado à pesquisa que David Hockney, um dos artistas presentes na exposição *Picasso Mania*, fez relativamente aos mestres do passado e aos seus principais focos de estudo. Pretende-se retirar da sua análise importantes “lições” e novas maneiras de observar, incidindo grande parte desta investigação em Picasso, cujos métodos utilizados em pintura se revelam fundamentais para a compreensão da mesma, influenciando Hockney na experimentação de novas tecnologias para produção artística.

METODOLOGIA

A metodologia usada na dissertação traduziu-se na análise de um conjunto de obras bibliográficas que compreendeu artigos, monografias de artistas, volumes de História e Teoria da Arte, e catálogos de exposições. Foram também analisadas algumas dissertações académicas, em-

³ Kosuth, Joseph (1991), *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press.

bora o seu contributo, comparando com o de outras obras estudadas, tenha sido pouco relevante, dado este tema quase não ser abordado em trabalhos académicos.

Se a questão do desenho foi aquela na qual incidiu o estudo inicial, foi o conceito de Tradição e o seu papel na Arte Contemporânea que veio originar o tema transversal à dissertação, sendo a sua pesquisa apoiada por palavras chave de significado amplo, como Tradição, Vanguarda, Arte Contemporânea ou mesmo Arte Conceptual, e em nomes específicos como Pablo Picasso, David Hockney ou Prémio Turner, escolhas justificadas anteriormente, e que vieram a proporcionar um constrangimento necessário para manter rigor na forma de tratar o tema.

Das obras estudadas, a grande maioria foi consultada na Biblioteca da *Fundação Calouste Gulbenkian*, enquanto que as bases de dados acedidas foram o *Repositório de ISCTE-IUL*, o *Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal*, o *TDX - Tesis Doctorals en Xarxa*, *The DART-Europe E-theses Portal* e *Dspace@MIT*.

ESTADO DA ARTE

O universo dos repositórios analisados revela uma certa pertinência quanto ao tema abordado. São inexistentes as obras que relacionam Tradição e Arte Contemporânea, no sentido assumido nesta dissertação, enquanto arte de finais do século XX e início do século XXI. De resto, Arte Contemporânea enquanto panorama restrito à arte da actualidade, é um termo também não explorado, enquanto que os estudos que abordam o conceito de Tradição se restringem a um período ou artista específico, como acontece com David Hockney, onde certos trabalhos se centram no modo como este se apropriou das lições de grandes mestres do passado.

Embora existam autores que tenham relacionado Tradição e Vanguarda nos seus textos, estes incidem sobre os movimentos artísticos de inícios do século XX, sendo o Cubismo na obra de Picasso referido a maioria das vezes. Sobre este artista espanhol é surpreendente a diversidade de temas que lhe são dedicados, sendo os seus autores maioritariamente espanhóis. Enquanto que o *Prémio Turner* não foi alvo de qualquer estudo, o termo Arte Conceptual foi aquele que mais trabalhos tem associados, sendo a sua maioria análises às obras de Marcel Duchamp e Joseph Kosuth.

Embora não tenham sido encontrados trabalhos académicos que incidissem sobre a mesma temática desta dissertação, não se pode deixar de referir aqueles cujos temas e subtemas se relacionam com a mesma. Por uma questão de melhor organização, os mesmos foram divididos por fontes nacionais e fontes internacionais.

FONTES NACIONAIS

São três os trabalhos académicos encontrados nos repositórios nacionais e cujos temas, que incidem na transformação ocorrida na Arte Contemporânea, se mostraram pertinentes para a investigação que deu origem à presente dissertação.

O impacto que o uso da tecnologia tem na arte realista contemporânea é explorado na dissertação *A Pintura, o Realismo e a sua relação com a Fotografia*⁴ (2016), de Luís Francisco Viralhadas do Rosário, que explora o conceito de Realismo nos seus vários contextos históricos, revelando a evolução dos modos de representação, desde o Renascimento até à actualidade, referindo artistas como Leonardo da Vinci, Caravaggio, Vermeer, ou mesmo David Hockney, cuja profunda investigação dos mestres do passado é analisada através do documentário *The Secret Knowledge - Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*.

As transformações ocorridas no desenho desde o século XX até à actualidade, são objecto de análise da tese teórico-prática *Desenho nos Séculos XX e XXI: Imagem, Espaço e Tempo*⁵ (2013), de Manuel Gantes, onde obras consideradas como paradigmáticas pelo autor, nas quais se incluem trabalhos de Picasso, servem para explicar a evolução do desenho.

*O cubo branco fora do cubo branco*⁶ (2009), de José Manuel de Magalhães Pereira, aborda o conceito de cubo branco, uma analogia ao espaço das galerias de arte, e que é representado enquanto arena onde se debatem os argumentos da Arte Contemporânea, sem que o artista assuma qualquer papel que não o meramente simbólico. O cubo branco simboliza a entidade legisladora – museus, galerias, curadores – que tende a desvalorizar toda a produção que não consiga influenciar. Tendo como base questões colocadas pelo movimento da Arte Conceptual do final dos anos sessenta, é avaliado o paradigma de Modernismo e Pós-

⁴ Rosário, Lúcio Francisco Viralhadas do (2016), “A pintura, o realismo e a sua relação com a fotografia” (online), Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas, Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/handle/10400.8/1669>

⁵ Costa, Manuel Gantes Gonçalves da (2013), “Desenho nos séculos XX e XXI: imagem, espaço e tempo” (online), Tese de Doutoramento em Desenho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/8949>

⁶ Pereira, José Manuel de Magalhães (2009), “O cubo Branco fora do cubo branco” (online), Dissertação de Mestrado em Criação Artística Contemporânea, Universidade de Aveiro, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://ria.ua.pt/handle/10773/1159>

Modernismo, reflectindo sobre o papel da arte na sua totalidade e quais os princípios orientadores que podem contribuir para os artistas contemporâneos.

São também alvo de referência outros dois trabalhos académicos, *Expressão e expressividade no retrato naturalista do séc. XX*⁷ (2013), de Carlos Alberto do Lago Cruz Corais onde, embora restrita ao retrato, se investiga a evolução da pintura, recorrendo ao exemplo de autores como David Hockney, e *Guernica – Arte como forma de comunicação* (2014), de Cristina Isabel Coelho Serra, que analisa a evolução da relação entre arte e comunicação⁸, comparando a comunicação através da arte no início do século XX, com a comunicação da contemporaneidade.

FONTES INTERNACIONAIS

A nível dos repositórios internacionais são várias as fontes cuja pertinência temática merece referência. A tese, *El arte transgresor de finales del siglo XX: de la provocación artística como última utopía*⁹ (2015) de Elisabet Martín Gordillo, tem como tema a notoriedade e o mediatismo da Arte Contemporânea nas últimas décadas, pesquisa que contempla as táticas de choque nas vanguardas históricas enquanto estratégia de promoção, e o uso dos media por artistas e promotores, dando o exemplo da exposição de *Guernica*, de Picasso, considerada pelos meios de comunicação como arte transgressora.

Sobre vanguardas, conceito que nestes repositórios é quase sempre associado às vanguardas europeias do século XX, destacam-se dois trabalhos académicos, *Aspectos constructivos de la vanguardia histórica: Ozenfant, Le Corbusier y Schoenberg*¹⁰ (1986) de Teresa

⁷ Corais, Carlos Alberto do Lago da Cruz (2013), “Expressão e expressividade no retrato naturalista do séc. XX” (online), Tese de doutoramento em Arquitectura, Universidade do Minho, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.dart-europe.eu/full.php?id=769681>

⁸ Apolónia, Cristina Isabel Coelho Serra (2014), “Guernica – a arte como forma de comunicação” (online), Dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/8376>

⁹ Gordill, Elisabet Martín (2015), “El arte transgresor de finales del siglo XX: de la provocación artística como última utopía” (online), Tese de Doutoramento em História de Arte, Universidade de Málaga, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/300904>

¹⁰ Rovira, Teresa (Rovira Llobera) (1986), “Aspectos constructivos de la vanguardia histórica: Ozenfant, Le Corbusier y Schoenberg” (online), Tese de Doutoramento em

Rovira, onde o termo vanguarda é assumido de acordo com a definição dada por Helio Piñon na obra *Arquitectura de las Neovanguardias*, e onde se procura decifrar como Le Corbusier, Amédée Ozenfant e Arnold Schoenberd questionavam as práticas artísticas e criavam propostas concretas, com o objectivo de confirmar a ideia de vanguarda autêntica. O trabalho centra ainda um capítulo no *Cubismo* onde, naturalmente, refere Picasso. A dissertação *New races, new media: the struggle for a modern American art, 1890-1925*¹¹ (2008), de Lauren Kroiz, tem como tema o *Modernismo Americano* referindo como uma diversidade de nacionalidades deixou a sua marca tanto a nível estético como cultural nos Estados Unidos, embora o interesse para este trabalho se resuma à análise das negociações entre a arte Africana e a da Europa Modernista do princípio do século XX.

Acerca das relações entre Tradição e Arte Contemporânea, apenas se referencia a tese de doutoramento *Admonition and the Academy: Installation, Video, and Performance Art in Reform Era China*¹² (2012), de Karin Grace Oen, sobre a prática artística que se tem verificado na China desde 1978, focando-se no uso de meios não académicos, por parte de artistas provenientes das academias de elite tradicionais chinesas, para acções contra políticas consideradas injustas ou imorais.

A formação de Picasso e as suas ligações a um ensino académico assente na Tradição, está presente em alguns trabalhos, como a tese de doutoramento *El retrato y el autorretrato contemporáneo tras las huellas de Durero, Rembrandt y Goya: Picasso, Bacon, Warhol, Freud, Richter y Close a la luz pública; relaciones, comparaciones, análisis y crítica* (2012)¹³, de Carlos Jiménez Martín, que estabelece um elo entre a formação académica de

Arquitectura, Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/5876>

¹¹ Kroiz, Lauren (2008), “Struggle for a modern American art, 1890-1925” (Online), Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Massachusetts Institute of Technology, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/45940>

¹² Oen, Karin Grace (2012), “Admonition and the academy: installation, video, and performance art in Reform Era China” (online), Tese de Doutoramento em Arquitectura, Massachusetts Institute of Technology, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/77871>

¹³ Jiménez, Carlos Martín (2012), “El retrato y el autorretrato contemporáneo tras las huellas de Durero, Rembrandt y Goya: Picasso, Bacon, Warhol, Freud, Richter y Close a la luz pública; relaciones, comparaciones, análisis y crítica” (online), Tese de Doutoramento em Pintura, Universidad de Granada, consultado em 04.10.2016. Disponível em: http://digibug.ugr.es/handle/10481/22227#.V_Yy6IWcEcA

Picasso, a apropriação da obra dos mestres do passado e a sua influência noutros artistas, através do estudo do retrato e auto-retrato contemporâneo, estabelecendo o artista espanhol como seu principal mestre no século XX, mantendo uma expressão artística própria que reconhece a obra dos artistas que lhe antecederam (nomeadamente Rembrandt e Velázquez), e serve de modelo a artistas de gerações futuras, como Francis Bacon. A dissertação *Iconografía picassiana entre 1905-1907. Influencia de la pintura pompeyana*¹⁴ (2009), de Conxita Boncompte Coll, tem como principal objectivo demonstrar a influência da pintura de Roma Antiga na obra de Pablo Picasso, enquanto que *Os anos formativos de Picasso nas obras do MASP: Retrato de Suzanne Bloch, Toaleta e o Atleta*¹⁵ (2003) de Luciana Bicalho Piacenza, são analisadas três obras pré-cubistas, pertencentes ao *Museu de Arte de São Paulo*, com o intuito de investigar os anos de formação do artista. A obra *Retrato de Suzanne Bloch*, de 1904, executada em Barcelona, cidade para onde o artista se mudou após abandonar o ensino académico em Madrid, e onde são patentes críticas a esse meio, e até mesmo à sociedade da época. A obra *Toaleta*, de 1906, fruto do seu contacto com as obras fauvistas simbolizando um retorno à herança Mediterrânea de França e da Catalunha. E *O Atleta*, de 1909, onde o contacto com a arte primitiva, a crítica à sociedade burguesa e à arte tradicional, proporcionaram uma transformação na expressão plástica do artista.

Sobre Picasso podem ser também mencionadas *Pintura matérica y tridimensional. Evolución y situación actual. Reflexiones teórico-prácticas*¹⁶ (2013), de Carlos Callizo Guatiérrez, onde a incorporação do volume na pintura é estudada, assim como a sua evolução histórica e a sua origem com o *Cubismo Analítico*, nomeando Picasso como um dos seus fundadores. A tese *Artistas y juguetes*¹⁷ (2005), de Fernando Antoñanzas Mejía, que investiga a re-

¹⁴ Coll, Conxita Concompte (2009), “Iconografía picassiana entre 1905-1907. Influencia de la pintura pompeyana” (online), Tese de Doutoramento em Historia Teoria e Crítica da Arte, Universitat de Barcelona, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/2015>

¹⁵ Piacenza, Luciana Bicalho (2003), “Os anos formativos de Picasso nas obras do MASP: Retrato de Suzanne Bloch, Toaleta e o Atleta” (online), Dissertação de Mestrado em Historia, Universidade Estadual de Campinas, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://unicamp.sibi.usp.br/handle/SBURI/35952>

¹⁶ Callizo, Carlos Guatiérrez (2013), “Pintura matérica y tridimensional. Evolución y situación actual. Reflexiones teórico-prácticas” (online), Tese de Doutoramento em Pintura, Universidad de Murcia, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/117738>

¹⁷ Antoñanzas Mejía, Fernando (2005), “Artistas y juguetes” (online), Tese de Doutoramento em Desenho, Universidad Computense de Madrid, consultado em

lação entre os artistas com os seus brinquedos de criança e com os brinquedos que criaram, sendo que um dos capítulos se refere a Picasso. *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias e las vanguardias históricas*¹⁸ (2010), de Carlos Salas González, que explora as relações e as influências entre o cinema e as artes plásticas durante as primeiras décadas do século XX, investigando o *Cubismo* de Picasso enquanto movimento que influenciou o cinema. E um estudo sobre a obra *Guernica*, de Eliana Angélica Péres D'Alessandro, chamado *Visualidade e história em Guernica*¹⁹ (2006), parte da observação desta obra, para uma análise da relação de significados que compõe o padrão do pensamento visual de Pablo Picasso.

Mais específicas são as teses de doutoramento, *From Mock-ups to Artworks: Development and Application of Specific Analytical Methodologies*²⁰ (2014), de Clarimma Sessa, que pretende avaliar a microtecnologia não-destrutiva aplicada à caracterização de obras de arte, dedicando um dos capítulos a seis retratos elaborados por Picasso na sua juventude. E *Equinos picassianos*²¹ (2010), de José A. Barbadilla Trompeta, que revela a grande diversidade de obras do artista, nomeadamente durante a sua juventude, onde são representados equinos.

Sobre David Hockney e os seus estudos sobre o passado da imagem, encontram-se as dissertações *La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico*²² (2012), de Enrique Corrales Crespo, que procura encontrar respostas para questões cen-

04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/75139>

¹⁸ González, Carlos Salas (2010), “Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas” (online), Tese de Doutoramento em História de Arte, Universidad de Murcia, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10886>

¹⁹ D'Alessandro, Eliana Angélica Péres (2006), “Visualidade e história em Guernica” (online), Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Universidade Estadual Paulista, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/100274>

²⁰ Sessa, Clarimma (2014), “From Mock-ups to Artworks: Development and Application of Specific Analytical Methodologies” (online), Tese de Doutoramento em Química Analítica, Universitat de Barcelona, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/285332?show=full>

²¹ Barbadilla Trompeta, José A. (2013), “Equinos picassianos” (online), Tese de Doutoramento em Desenho, Universidad Complutense de Madrid consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/47889>

²² Enrique Corrales (2012), “La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico” (online), Tese de Doutoramento em Desenho, Universidad Complutense de Madrid, consultado em 04.10.2016. Disponível em:

tradas nas possibilidades de representação do espaço permitido pela fotografia, tendo como base a obra fotográfica de Hockney nos anos oitenta. E *Imatge neutra: La fotografia com a model de la pintura de finales del segle XX*²³ (2006), de Joaquim Cantalozella i Planas, que pretende revelar como as imagens alteraram o modo de perceber a realidade, influenciando muitas das tendências figurativas que têm aparecido desde os anos sessenta. David Hockney é referido num dos capítulos, devido à relação que a sua obra faz entre a fotografia e a pintura.

Um dos primeiros trabalhos académicos analisados e cujo tema tem vários pontos em comum com partes desta dissertação é *A Construção do Corpo em Pablo Picasso e Marcel Duchamp*²⁴ (2006) de Carmen Silvia Maia de Paiva, que investiga a relação entre corpo e processo criativo, tanto em Picasso, como em Marcel Duchamp, servindo esta abordagem para reflexão sobre as concepções modernas de arte e cultura pois, embora os artistas partilhem o mesmo período histórico, os métodos com que executam as suas obras, as suas expressões e aquilo que depreendem da arte, é absolutamente distinto, demonstrando caminhos diversos na inserção nos domínios históricos e culturais.

Por fim, e sobre a questão da Arte Conceptual, complementam o seu estudo os seguintes trabalhos académicos, *Kosuth y la historiografía conceptual: 1966-1974*²⁵ (1999) de Manuchehr Eftekhar, que tem como objecto de estudo a obra *Art After Philosophy* de Joseph Kosuth, referindo diferentes metodologias e teorias de arte que contribuíram para definir, o texto também inclui uma entrevista a Kosuth, onde este faz uma reflexão sobre temas como a definição de arte e a relação entre a linguagem da arte e a natureza da arte. Na tese de doutoramento de Eduardo Ferreira Veras, *Seja faça experimente: enunciados imperativos na arte con-*

<http://www.tdx.cat/handle/10803/87504>

²³ Planas, Joaquim Cantalozella i (2006), “Imatge neutra: La fotografia com a model de la pintura de finales del segle XX” (online), Tese de Doutoramento em Pintura, Universitat de Barcelona, consultado em 04.10.2016. Disponível em:

<http://www.tdx.cat/handle/10803/2559>

²⁴ Paiva, Carmen Silvia Maia (2006), “A construção do corpo em Pablo Picasso e Marcel Duchamp” (online), Tese de Doutoramento em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, consultado em 04.10.2016. Disponível em:

<http://www.maxwell.vrac.puc->

[rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9129@1](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9129@1)

²⁵ Eftekhar, Manuchehr (1999), “Kosuth y la historiografía conceptual: 1966-1974” (online), Tese de Doutoramento em Pintura, Universidad Complutense de Madrid, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://tdx.cat/handle/10803/77571>

*temporânea (anos 2000)*²⁶ (2012), o nome de Kosuth é novamente referido. A investigação parte do uso frequente de textos, na Arte Contemporânea, que funcionam como instruções, referindo tanto a arte da actualidade, como a arte conceptual das décadas de sessenta e setenta, tomando como exemplos a exposição *Located Work* (2008) de Kosuth, e a obra *Estudos para espaço e tempo* (1969-2001) de Cildo Meireles, abordando as disputas políticas do conceptualismo e a tautologia da arte conceptual.

De referir ainda, *Lévi-Strauss: a teoria da arte e a arte contemporânea*²⁷ (2008), de Amanda Cozzi Lopes Pontes, que analisa a arte das sociedades modernas, seleccionando-lhe três diferenças fundamentais: o academismo, o representacionismo e o individualismo.

EXPOSIÇÕES

Exposições recentes foram uma fonte importante para a investigação que originou a presente dissertação. Embora o tema deste trabalho não seja Pablo Picasso, foi a importância da Tradição na obra deste artista que motivou o seu início. Se Picasso, a par de Andy Warhol, é o pintor mais referido em obras literárias, a sua infância e formação académica são temas pouco explorados, quando comparados com a sua obra de vanguarda. Daí a importância da exposição *El Primer Picasso*, de 2015, dedicada aos seus anos de formação académica, realçando como a Tradição foi basilar para a sua obra futura. Sendo a presente dissertação elaborada com o objectivo de obter o grau de mestre em *Empreendedorismo e Estudos da Cultura*, torna-se maior a pertinência ao referir esta exposição, pela mesma ter tido lugar no *Museu de Belas Artes de Corunha*, cidade onde Picasso passou parte da infância, e ter partido de uma estratégia de marketing cultural, algo fundamental no ramo da museologia e das instituições artísticas actuais, e que procurou valorizar aquela região do país explorando a ligação local do artista, conseguindo desta forma a singularidade necessária para responder a uma sociedade global.

Igualmente importante para o desenvolvimento desta dissertação, foi o tema da expo-

²⁶ Veras, Eduardo Ferreira (2012), “Seja faça experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)” (online), Tese de Doutoramento em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/72684>

²⁷ Lopes, Amanda Cozzi (2008), “Lévi-Strauss: a teoria da arte e a arte contemporânea” (online), Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, consultado em 04.10.2016. Disponível em: http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1138

sição *Picasso Mania*, que esteve patente até Fevereiro de 2016, e que veio confirmar a importância actual do mestre espanhol, revelando como a sua obra influenciou e continua a influenciar tantos artistas. A lista de nomes exibidos na exposição é tão extensa, tanto em número como em variedade, que a mesma se tornou no seu registo mais completo, servindo também para medir a evolução do seu legado.

São também dignas de nota, as exposições anuais que têm lugar no âmbito do *Prémio Turner*. Sendo o mundo da arte tão amplo, elaborar um enquadramento capaz de definir Arte Contemporânea provou-se um processo complexo. Daí que o *Prémio Turner* permita um vislumbre sobre as principais características da arte do século XXI, por não se cingir apenas a expressões plásticas tradicionais, e por permitir a qualquer artista, de qualquer nacionalidade, a oportunidade de se candidatar, desde que resida no Reino Unido.

A par destas três, são referidas ao longo da dissertação, outras exposições, nomeadamente: *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, *He Was Wrong* (2012), *A New Spirit in Painting* (1981), *Frank Stella: A Retrospective*.

CAPÍTULO I - A INCLUSÃO DA ARTE

1.1. AS CONSEQUÊNCIAS DA MODERNIDADE

Anthony Giddens (1938-) refere que a ampliação global das alterações que se têm sucedido, desde o século XX, deve-se às características da nossa época, nomeadamente o desenvolvimento da tecnologia, da ciência e do pensamento racionalista (Giddens: 1999).

Devido aos processos característicos da globalização, a modernidade em que vivemos difere de todas as outras formas anteriores de ordem social. As mudanças que se sucederam não podem ser medidas apenas em termos de extensão, há um certo paradoxo porque, na modernidade, paralelamente a uma expansão internacional, também ocorre um maior individualismo: “Uma das características distintas da modernidade, na verdade, é uma interconexão cada vez maior entre os dois «extremos» da extensionalidade e intensionalidade: influências globalizantes, por um lado e por outro disposições pessoais”²⁸. (Giddens, 1991: 1)

O aumento do individualismo é devido a uma maior reflexão de cada sujeito e dos próprios fundamentos da modernidade. As verdades incontestáveis cedem e abrem espaço para a dúvida em que todo o conhecimento pode ser questionado: “Modernidade institucionaliza o princípio da dúvida radical e insiste que todo o conhecimento toma a forma de hipóteses [...]”²⁹. (Giddens,1991:3)

A individualidade também se deve à própria tecnologia (Lyon, 1992). O desenvolvimento tecnológico prestou um papel fundamental nos processos de globalização, mas também interfere com a realidade de cada indivíduo: “Os padrões de trabalho, a vida familiar, os tempos livres e de lazer, ou até, o modo como nos reconhecemos enquanto seres humanos, são realidades vulneráveis à alteração resultante da difusão social das chamadas tecnologias”. (Lyon, 1992: IX)

Os processos de globalização, ao marcarem a evolução da sociedade alteram, consequentemente, o âmbito cultural: “«A globalização está no coração da cultura moderna; as práticas culturais estão no coração da globalização» (p.1)”. (John Tomlinson citado por Alexandre Melo, 2002: 36) Tal como todos os processos de globalização, as novas tecnologias e os

²⁸ One of the distinctive features of modernity, in fact, is an increasing interconnection between the two “extremes” of extensionality and intentionality: globalising influences on the one hand and personal dispositions on the other.

²⁹ Modernity institutionalises the principle of radical doubt and insists that all knowledge takes the form of hypotheses [...]

novos meios de comunicação também se expandiram à cultura (Melo, 2002: 37).

Pedra de toque do processo de globalização cultural é a extensão planetária dos meios de comunicação social de massas, os mass media, com a correspondente transformação de tudo em informação imediata e universalmente disponível e com o aumento da quantidade de informação semelhantes a que são expostos em simultâneo grupos cada vez mais vastos de pessoas. (Melo, 2002: 37)

Melo (2002) também aborda o conceito de globalização tendo em conta o efeito que teve no mundo da arte, nomeadamente no próprio sistema das artes, onde encontra algumas características eminentes.

Se quisermos olhar hoje para o sistema das artes no quadro da dinâmica do processo de globalização, as principais características que podemos detectar são: segmentação e hierarquização em termos de estruturas de produção; pluralismo no que diz respeito a discursos de legitimação; experimentação, eclecticismo e transdisciplinaridade no que diz respeito a processos de trabalho; mediação generalizada em termos de modo de inserção social (Melo, 2002: 80).

Grosenick (2005) refere a relação dos processos de globalização com o impacto que os acontecimentos no início do século tiveram na sociedade. O novo milénio teve um início muito controverso, com a aparente harmonia que colapsou nos atentados do 11 de Setembro em 2001. Apesar do óbvio fanatismo, este ataque também expressou uma insatisfação com a globalização liderada pelos Estados Unidos da América. Segundo Grosenick (2005) houve uma queda do imperialismo, chamando-lhe um declínio da “tradicional lei internacional”³⁰, paralelamente houve um desenvolvimento de um “novo poder mundial soberano e supranacional”³¹. (Grosenick, 2005: 488)

A reação do mundo da arte a esta situação ainda é algo ambígua, no entanto os processos de globalização que resultaram numa inclusão internacional na mundo da Arte podem ser claramente percebidos: “No século 21, o «mundo da arte» finalmente admitiu que não está mais restrito ao existente chamado «primeiro mundo». Comissariada pela primeira vez por um Nigeriano nascido Americano, a Documenta 11 pode ser visto como um exemplo disso”³². (Grosenick, 2005: 488)

A Arte do século XXI, apesar de ainda algo ambígua (Grosenick, 2005:488), desfruta

³⁰ “traditional international law”

³¹ “new sovereign, supranational world power”

³² In the 21st century the «art world» finally admitted that is no longer restricted to existing in the so-called «First World». Curated for the first time by a Nigerian-born American, documenta 11 can be seen as an example of this.

de uma renovada inclusão e de uma apropriação do desenvolvimento tecnológico, que se manifesta na integração de um novo mundo na arte com novos artistas e novas ideias.

É comum haver alguma resistência face a uma nova expressão artística, algo que também se verificou quando foram apresentadas as primeiras obras que se iam apropriando do desenvolvimento tecnológico (Rush, 1999:168). No entanto, no fim do século XX a arte passa a estar incluída na recente cultura digital, dando lugar a inúmeras novas possibilidades: “A aliança, por vezes difícil, entre arte e tecnologia amadureceu: a marcha inexorável do mundo em direcção a uma cultura digital (ou computadorizada) incluiu arte na sua etapa. Arte digital é um meio mecanizado cujo potencial parece ilimitado”³³. (Rush, 1999:168)

As transformações sociais e tecnológicas deram origem à criação de novos meios eletrotécnicos e de um novo mundo online que alterou o que até então se considerava arte. Neste novo paradigma há uma enorme expansão nas práticas artísticas que passam a incluir elementos da vida quotidiana: “A velocidade com que este século criou um planeta vinculado eletronicamente reflecte-se na rápida expansão das práticas de arte além da pintura tradicional e escultura para uma inclusão quase frenética de coisas quotidianas para a arena de arte”³⁴. (Rush, 1999:7)

1.2. NOVAS TEORIAS DE ARTE

A par da constante evolução tecnológica e dos processos de globalização, característicos do século XX e que se acentuaram no século XXI, a arte resultou numa internacionalização e variedade de expressões artísticas sem precedentes históricos (Tirapeli, 2006). Segundo Tirapeli (2006) no século XXI, o visitante de uma exposição não pode esperar ver, somente, quadros pendurados na parede. Com o desenvolvimento da tecnologia, o visitante nem precisa de se deslocar fisicamente, pois tem a possibilidade de aceder a espaços expositivos que se encontram em territórios dispersos.

Hoje ir a uma exposição pode significar a surpresa de ver desde uma sala vazia até uma complexa instalação, utilizando toda a parafernália tecnológica. Mais ainda, a exposição pode estar do outro lado do mundo, ou em diferentes partes do mundo, e você pode inte-

³³ The sometimes uneasy alliance between art and technology has come of age: the inexorable march of the world toward a digital (or computerized) culture has included art in its step. Digital art is a mechanized medium whose potential appears limitless.

³⁴ The speed with which this century has created an electronically linked planet is reflected in the swift expansion of art practices beyond traditional painting and sculpture to an almost frantic inclusion of everyday things into the arena of art.

ragir com ela de forma virtual. O mundo ficou pequeno e a arte, maior. (Tirapeli, 2006: 52)

A inclusão de elementos comuns e quotidianos, da variedade e do elemento surpresa no mundo da arte, deram origem a críticas como a do filósofo americano Stephen Hicks (1960-), que questiona porque adoptou a Arte Contemporânea o feio e o ofensivo? (Hicks, 2010: sem página)

A questão pode ser exemplificada através de obras como *My Bed* (1998) de Tracey Emin (1963-), um dos trabalhos seleccionados para a shortlist do *Prémio Turner* em 1999, e que consistia numa cama por fazer, suja com cinzeiros e preservativos, e do qual disseram “era difícil mesmo de a ver como uma obra de arte”³⁵. (Jones, 2015: sem página)

Um dos exemplos desta surpresa na arte pode ser visto no *Work No 850* de Martin Creed (1968-), que esteve patente na *Tate Britain* em 2008 (Jones, 2014: sem página).

Work No 850 envia atletas a correr uma estafeta ao longo das Duveen Galleries do museu, passando a galope pelo Turner [...] Teve o impacto mais incrível na vida quotidiana do Tate Britain [...] Um dos funcionários disse-me que quando terminaram parecia como se a alma tivesse saído do edifício. Havia aquela sensação de ser o batimento cardíaco da galeria. Foi uma experiência tão visceral³⁶. (Jones: 2014: sem página)



Figura 1.1 - *Work No 850* (2008), Martin Creed

³⁵ it was hard to even see it as a work of art

³⁶ *Work No 850* sent athletes running a relay along the museum's stately Duveen Galleries, galloping past Turner [...] It had the most incredible impact on the daily life of Tate Britain [...] One of the staff said to me when it ended that it was as if the soul had gone out of the building. There was that sense of it being the heartbeat of the gallery. It was such a visceral experience.

Chris Ofili (1968-) na sua exposição no *Brooklyn Museum of Art*, em 1999, também causou uma grande surpresa. O aparato foi tanto, não só devido à curiosidade mas também à controvérsia, que a pintura *The Holy Virgin Mary*, cuja composição incluía matéria fecal, teve de ser colocada atrás de um painel de acrílico e a entrada do museu dotada de detetores de metal (Weintraub, 2003: 167).

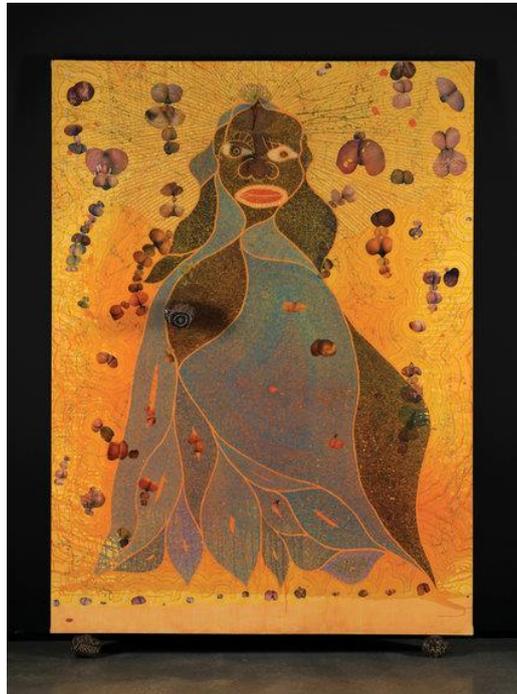


Figura 1.2 -*The Holy Virgin Mary* (1996), Chris Ofili

Este choque presente na obra de Ofili, segundo Cynthia Freeland (2003), é um tema abordado pelas novas teorias de arte. Estas nasceram das inovadoras e diversas expressões artísticas, de novos significados e de uma renovada valorização do que pode ser considerado arte. Freeland (2003), na sua obra *Pero ¿Esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*, refere que muitas das obras modernas, na sua imensa diversidade, desafiam o observador a compreender porque é que as consideramos arte (Freeland, 2003: 12).

Freeland detecta alguns problemas no desenvolvimento de teorias de arte, muito devido à multiplicidade dos artistas: “A minha estratégia aqui consistirá em realçar a rica diversidade da arte com o fim de deixar clara a dificuldade em apresentar teorias apropriadas”³⁷. (Freeland, 2003: 12) Apesar de ser um processo muito complexo a autora defende que algu-

³⁷ Mi estrategia consistirá aquí en poner de relieve la rica diversidad del arte con el fin de dejar clara la dificultad de presentar teorías adecuadas.

mas características são eminentes, com o uso do quotidiano na arte e a valorização do elemento “surpresa” há uma tendência para que as obras artísticas provoquem um choque (Freeland, 2003: 13).

Um elemento que pode causar choque é o sangue, mas trata-se de uma matéria de uso recorrente, surgindo no passado em cerimónias e rituais religiosos. Também na contemporaneidade o sangue encontrou o seu lugar na arte (Freeland; 2003). Dada a sua simbologia e semelhança com tinta, é utilizado na pintura ou para desenhar: “Evidentemente, o sangue tem uma infinidade de associações expressivas e simbólicas”³⁸. (Freeland, 2004:18)

A utilização do sangue na arte moderna levou à criação de uma teoria que aborda a arte como ritual. Com a infinidade de associações expressivas e simbólicas que são associadas ao sangue, alguns artistas nas suas obras tentam atribuir-lhes um sentido ritualista (Freeland, 2003:18).

Apesar desta teoria da arte enquanto ritual poder ser verosímil, Freeland (2003) afirma que isso não explica as estranhas actividades de alguns artistas modernos. Freeland acusa-os de se afastarem do esteticismo do sangue, utilizando este elemento apenas para chocar e obter visibilidade: “A afirmação cínica é que o sangue na Arte Contemporânea não cria associações com significado, mas serve de distração e de fonte de benefícios. O mundo da arte é um lugar competitivo e os artistas precisam de todas as vantagens que podem obter, incluindo o valor do escândalo”³⁹. (Freeland, 2003: 22)

O artista Damian Hirst (1965-), cuja obra tem suscitado muita polémica, ganhou o *Prémio Turner*; com a obra *Mother and Child* (1993) que consistia em vacas divididas ao meio, expostas numa vitrine, revelando as vísceras interiores conservadas em formol (Freeland, 2004: 22).

³⁸ Evidentemente, la sangre tiene una infinidad de asociaciones expresivas y simbólicas.

³⁹ La afirmación cínica es que la sangre en el arte contemporáneo no crea asociaciones con significado, sino que sirve de distracción y de fuente de beneficios. El mundo del arte es un lugar competitivo y los artistas precisan de todas las ventajas que puedan conseguir, incluyendo el valor del escândalo.



Figura 1.3 - *Mother and Child (Divided)* (1993), Damien Hirst

Freeland, recordando algumas das obras mais escandalosas dos últimos tempos, incide sobre peças que recorrem à religião e a fluídos corporais, como *The Virgin Mary* (1999) de Chris Ofili, e a imagem *Piss Christ* (1987) de Andres Serrano (1950-) que continha urina do próprio autor (Freeland, 2003: 23).



Figura 1.4 - *Piss Christ* (1987), Andres Serrano

Freeland (2003) refere que as obras onde foi utilizado sangue ou urina, sem fazerem referência a nenhum ritual, nem a qualquer parâmetro de beleza, podem produzir nos críticos de arte moderna alguma saudade pela arte bela: “É provável que os críticos de arte moderna sintam nostalgia de uma arte bela e elevada como a Capela Sistina”⁴⁰. (Freeland, 2003: 23)

O que é belo ou não na arte está relacionado com a estética e o próprio gosto e beleza, valores muito abstractos que dependem de cada indivíduo: “O «gosto» podia ser totalmente subjectivo; todos conhecemos o ditado «sobre gostos não há nada escrito». Algumas pessoas têm cores e sobremesas favoritas, como preferir certos tipos de automóveis e móveis? Não ocorre o mesmo com a arte?”⁴¹ (Freeland, 2003: 24)

O gosto, considerando tratar-se de um valor abstracto, dificulta provar se haverá gostos melhores que outros (Freeland, 2003: 24). Os filósofos David Hume (1711-1776) e Immanuel Kant (1724-1804) abordaram esta questão: para Hume, o gosto obtinha-se através da educação e da experiência, enquanto Kant se interessava mais pelo sentido da beleza (Freeland, 2003: 24).

Segundo Freeland (2003), as teorias de ambos os filósofos não são aplicáveis na Arte Contemporânea: “Mas também não parece que a arte contemporânea seja defendível dentro de uma teoria estética como a de Kant ou a de Hume [...]”⁴² (Freeland, 2003: 42). Freeland (Freeland, 2003: 42) refere que os valores estéticos como o belo e o gosto perdem a sua legitimidade.

A teoria da arte como ritual peca em explicar o valor e as consequências de uma boa parte da Arte Contemporânea (Freeland, 2003: 42). Freeland (Freeland, 2005: 42-43) conclui que a Arte Contemporânea é demasiado ampla para poder ser definida pelas teorias referidas: “A arte não inclui apenas obras possuidoras de beleza formal para serem apreciadas por pessoas de «gosto» ou obras que transmitem mensagens de beleza e elevação moral, mas também obras que são feias e perturbadoras, que têm um conteúdo moral destrutivamente negativo”⁴³.

⁴⁰ Es probable que los críticos del arte moderno sientan nostalgia de un arte bello y elevado como la Capilla Sixtina.

⁴¹ El «gusto» podía ser totalmente subjetivo; todos conocemos el dicho «sobre gustos no hay nada escrito». Algunas personas tienen colores y postres favoritos, al igual que prefieren ciertos tipos de automóviles y muebles. ¿No ocurre lo mismo con el arte?

⁴² Pero tampoco parece defendible el arte contemporáneo dentro de una teoría estética como la de Kant o la de Hume [...]

⁴³ El arte incluye no sólo obras poseedoras de belleza formal para que las disfruten personas de «gusto» u obras que transmiten mensajes de belleza y elevación moral, sino también obras que son feas y perturbadoras, que tienen un contenido moral

(Freeland, 2003: 43)

Linda Weintraub (2003) reconhece na amplitude da Arte Contemporânea uma oportunidade para a comunidade artística: “Nenhum tema, nenhum meio, nenhum processo, nenhuma intenção, não há protocolos profissionais, e os princípios estéticos estão isentos do campo da arte. Também estão em falta as normas preexistentes, medidas predeterminadas de sucesso e definições pré-fabricadas de arte”⁴⁴ (Weintraub, 2003: 8). Os artistas possuem hoje uma liberdade capaz de originar novas possibilidades culturais.

A amplitude da Arte Contemporânea é motivo de críticas de que o mundo artístico esteja a ignorar a arte figurativa, pintura, escultura, vídeo e instalações que pretendam representar o mundo real (Gompertz, 2012: sem página).

David Hockney (1937-), conhecido pelas suas pinturas paisagísticas, considera que ao longo da sua vida houve uma perda na arte: “Ele culpa os estabelecimentos artísticos (museus, galerias, escolas de arte) de se terem encantado em demasia pela arte conceptual: «Desistiu-se das imagens»”⁴⁵. (David Hockney citado por Gompertz, 2012: sem página) Hockney pretende referir que a Arte Contemporânea tem vindo a ser dominada por valores conceptuais em detrimento de valores figurativos (Jones, 2011: sem página) mais ligados à técnica.

Para Jonathan Jones (2014^a), o mundo da arte despreza os verdadeiros talentos que dominem técnicas artísticas e promove falsos objectos que cataloga como arte.

Sozinha entre as artes, a arte visual tornou-se totalmente divorciada da ideia de talento.

Ninguém respeita um compositor que não consiga tocar música ou um escritor que não consiga conjuntar frases. Apenas as artes visuais têm este estranho estado das coisas onde os talentosos estão numa desvantagem positiva e a arte falsa vende-se por uma fortuna.⁴⁶

(Jones, 2014^a: sem página)

Jones (2013) salienta que estas alterações na Arte Contemporânea não são inéditas, nem significam o fim de qualquer área artística específica. No passado, a exibição da obra *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp (1887-1968) que consistia num comum urinol, com toda a

destrutivamente negativo.

⁴⁴ No topic, no medium, no process, no intention, no professional protocols, and no aesthetic principles are exempt from the field of art. Also missing are preexisting standards, predetermined measures of success, and ready-made definitions of art.

⁴⁵ He blames the art establishment (museums, galleries, art schools) for becoming overenamoured with conceptual art: «It gave up on images a bit».

⁴⁶ Alone among the arts, visual art has become totally divorced from the idea of talent. No one respects a composer who can't play music or a writer who can't string a sentence together. Only in visual art has this strange state of affairs come about where the talented are at a positive disadvantage and fake art sells for a fortune.

mudança que representou, não veio impedir o aparecimento nem a reinvenção da pintura, que viu nos anos subsequentes surgir as telas de Piet Mondrian (1872-1944), o *Surrealismo* de Salvador Dalí (1904-1989) ou mesmo a *Lavender Mist* (1950) de Jackson Pollock (1912-1956) (Jones, 2013: sem página).

Segundo Jones (2007) as alterações da arte são um reflexo das mudanças na sociedade e que a capacidade de observação do ser humano da contemporaneidade difere da capacidade observação existente no passado.

Realmente há evidências, na grande arte, de que as pessoas em tempos anteriores poderiam ter experiências visuais mais ricas do que os habitantes modernos de sociedades de consumo. No entanto certamente, se isso é verdade, tem mais a ver com a proliferação do visual do que o seu eclipse. Num mundo com menos para olhar, as pessoas passam mais tempo a olhar para as coisas de forma simples. Hoje não se pode ser o Vermeer porque, em vez de gastar toda a manhã a observar alguém que trabalha na cozinha, podemos-nos distrair pela televisão ou Internet. Então, de facto, olhamos para muitas coisas e não olhamos por tempo suficiente.⁴⁷ (Jones, 2007: sem página)

Sobre o acto de observar, David Hockney crê que este está obsoleto, mas que uma paisagem é incapaz de ficar obsoleta: “Precisa de ser reobservada... [de] observar inovadoramente”⁴⁸. (David Hockney citado por Gompertz, 2012: sem página) Reobservar torna-se imperativo numa altura em que o mundo da arte cresce, verificando-se não só um aumento quantitativo, mas também uma maior diversidade. Johnson (2003) refere que a par do crescimento do mundo da arte também o seu público aumenta e significativamente. Regista-se um número cada vez maior de consumidores de arte e de estudantes em universidades artísticas, numa procura de ordem em contraponto ao caos; há cada vez mais artistas, galerias, exposições, um aumento de tudo o que a arte engloba.

Agora, mais do que nunca, mais pessoas adoram arte, ou o que pensam que é arte. Mais a vêem regularmente. Mais arte é exposta, por todo o mundo, do que em toda a história. Também há mais livros de arte: bons livros, com excelentes ilustrações. Mais pessoas novas do que nunca querem criar arte, se apenas souberem como. A necessidade humana por

⁴⁷ There really is evidence, in great art, that people in earlier times could have richer visual experiences than modern inhabitants of consumer societies. Yet surely, if this is true, it has more to do with the proliferation of the visual than its eclipse. In a world with less to look at, people spent more time looking at simple things. You can't be Vermeer today because, rather than spend all morning watching someone working in the kitchen you'd be distracted by the TV or internet. So in fact, we look at too many things, and don't look for long enough.

⁴⁸ It needs re-looking at...[to] look at it afresh.

arte é maior do que nunca, porque o mundo é mais caótico, e a procura de processos de encomenda de fornecimentos de arte está em ascensão⁴⁹. (Johnson, 2003: 752)

1.3. O PRÉMIO TURNER: DESENVOLVIMENTO DO MUNDO DA ARTE E A QUES- DA DE IDEIAS ESTÉTICAS

É notório o crescimento que se observa no mundo da arte a nível internacional e uma das componentes que tem aumentado significativamente são os eventos artísticos. Estes eventos, devido à grande adesão que se tem verificado, representam o ampliar da globalização da arte: “Não só têm sido criados eventos artísticos importantes no sudeste da Ásia, Médio Oriente, África e América Latina, mas o discurso no qual eles circulam passou de uma orientação eu-ro-americana para uma global”⁵⁰. (Vanderlinden, 2005: 11)

Dos diversos eventos artísticos, os concursos de atribuição de prémios têm vindo a adquirir uma grande aderência, mas um dos concursos que mais se destaca é o *Prémio Turner*. Apesar de existirem opiniões que consideram um exagero a quantidade de prémios que são atribuídos à Arte Contemporânea, só no Reino Unido existem pelo menos oito, o *Turner* adquiriu uma identidade distinta e é uma grande referência no mundo da arte (Button, 2005: 9).

Segundo Virginia Button (2005), curadora da *Tate Modern* entre 1991 e 2001 e do *Prémio Turner* durante seis anos, o *Turner* deve grande parte da sua notoriedade por ter o total apoio de um museu nacional de uma enorme importância, a *Tate*. No entanto Button (2005) refere a importância do prémio não se focar apenas nas expressões artísticas “ditas” tradicionais como é o caso da pintura e da escultura.

No meio deste excesso de competições, o Prémio Turner mantém uma identidade distinta - um efeito do seu patrocínio de alto perfil, a simplicidade do seu formato (quatro candidatos, um vencedor) e o facto de não se concentrar exclusivamente em meios artísticos tradicionais tais como pintura e escultura; cones de trânsito, animais mortos, quadros ne-

⁴⁹ More people now love art, or what they think is art, than ever before. More of them see it regularly. More art is on display, all over the world, than in the whole of history. There are more books on art too: good books, with excellent illustrations. More young people than ever before want to create art, if only they knew how. The human need for art is greater than ever, for the world is more chaotic, and the demand for ordering process which art supplies is rising.

⁵⁰ Not only have important artistic events been created in Southeast Asia, The Middle East, Africa, and Latin America, but the discourse within which they circulate has shifted from a Euro-American orientation to a global one.

gros, puffs, matéria fecal e camas foram todos caracterizados como material ⁵¹. (Button, 2005: 9)

As várias expressões artísticas da actualidade abriram muitas portas e as que outrora foram consideradas sensacionalista já são comumente aceites (Ruhrberg, 2005). O século XX foi marcado por inúmeros movimentos artísticos distintos nomeadamente a *Body Art*, *Instalações*, *Video Art*, *Earth Art*, *Arte Povera* e a *Internet Art* (Dempsey, 2002). Ruhrberg (2005) refere que muitas destas inovações artísticas foram consideradas controversas, mas nos finais do século XX e no século XXI passaram a ser comumente aceites.

Um fascínio ingénuo pelo aparato tecnológico dos novos media deu lugar à familiaridade, e a sua utilização deixou de ter um aspecto sensacional. Filme, vídeo e *performance* há já muito foram aceites como elementos enriquecedores dos métodos e instrumentos do artista. (Ruhrberg, 2005:365)

Segundo Ruhrberg (2005) no passado existiam padrões de forma a determinar o que poderia ser considerado arte, mas nos finais do século XX até à actualidade, a ideologia do que é arte perdeu a sua veracidade e as suas fronteiras foram esbatidas contribuindo para a ampliação da arte no século XXI.

Num período de convulsões sociais e de insegurança como o nosso, que abandonou todos os esquemas universais, a arte já não pode esperar proclamar verdades incontestáveis. Até mesmo a fronteira entre a arte “elevada e baixa” - nome de uma exposição realizada em 1990 no Museum of Modern Art, Nova Iorque – começa a esbater-se. [...] Todas as regras perderam força. Até as mais ambiciosas teorias de arte têm um toque de individualista e dificilmente poderão reclamar uma validade universal. (Ruhrberg, 2005: 390)

Devido à falta de verdades incontestáveis e de regras ideológicas, na Arte Contemporânea há uma grande inovação artística e confrontos ideológicos frequentes o que se traduz numa enorme variedade e novidade em termos técnicos e formas de expressão. Há abertura a novas ideias algo que se pode observar nos artistas contemporâneos (Ruhrberg, 2005).

Um exemplo da novidade artística característica, e do constante debate de críticos na Arte Contemporânea pode ser observada em alguns concorrentes ao *Turner*: “Através de eventos como o Prémio Turner, a Tate, sem dúvida, apoia a mudança de ideias da prática de

⁵¹ Amidst this glut of competitions, the Turner Prize retains a distinct identity – an effect of its high-profile media sponsorship, the simplicity of its format (four nominees, one winner) and the fact that it does not focus exclusively on traditional artistic media such as painting and sculpture; traffic cones, dead animals, blackboards, beanbags, dung and beds have all featured as material.

Arte Contemporânea, mas o prémio não cria movimentos artísticos”⁵². (Button, 2003: 7)

O *Turner*, a nível de expressões plásticas, abrange muito mais do que apenas a pintura e a escultura, que é uma das características da inovadora produção de Arte Contemporânea (Button, 2005).

Jones (2013^a) refere que alguns momentos deste prémio foram muito controversos e alvo de severas críticas: “Arte Conceptual tornou-se amplamente aceite e até mesmo admirada na Grã-Bretanha. No início de 1990, foi vista por muitos como ofensiva e ultrajante, o *Turner* o seu monstruoso motivador”⁵³. (Jones, 2013^a: sem página)

Chris Ofili, em 1998, foi o vencedor do *Prémio Turner*, sendo-lhe reconhecida a sua inovação técnica e complexidade, tornando-se no único pintor a vencer o prémio num período de doze anos (Button, 2007). As suas obras possuem: “vibração, funkiness, humor, irreverência e deleite alegre no acto de pintar”⁵⁴ (Button, 2007: 146) e resultam daquilo que ele chama “um caso amoroso com pintura”⁵⁵ (Button, 2007: 146), experimentando e introduzindo referências como a música hip-hop, pornografia, temas bíblicos, bandas desenhadas dos anos setenta, ou a obra de artistas como William Blacke (1757-1827), invocando questões de identidade, exotismo, sexualidade e estereótipos da cultura negra (Button, 2007: 144-148).

Para Ofili que na escola “gradualmente veio a perceber que podia fazer qualquer coisa, não há regras, e até mesmo as que definiu para si podiam ser temporárias”⁵⁶ (Button, 2007: 146) a crítica e choque vieram, ironicamente, tanto dos mais conceptualistas que o consideraram demasiado tradicional, como dos críticos tradicionais, sendo o principal alvo o uso de excrementos de elefante em certas obras, algo que o mesmo diz estar relacionado com a raiz africana na sua pintura (Button, 2007: 146).

No ano seguinte sucedeu-se uma das maiores controvérsias no mundo da arte devido a Tracey Emin (Button, 2007: 154). Quando a exposição dos nomeados ao prémio foi inaugurada sucedeu-se um grande debate crítico devido à obra *My Bed* (1999) de Emin. A instalação da artista baseou-se no seu próprio quarto e expressava um sentimento de perda, doença, ferti-

⁵² Through events such as the Turner Prize, Tate undoubtedly endorses changing ideas of contemporary art practice, but the prize does not create art movements.

⁵³ Conceptual art has become widely accepted and even admired in Britain. In the early 1990s it was seen by many as offensive and outrageous, the *Turner* its monstrous cheerleader.

⁵⁴ vibrancy, funkiness, humor, irreverence and cheer delight in the act of painting.

⁵⁵ a love affair with painting

⁵⁶ gradually came to realize that 'you can do anything, there are no rules, and even the ones you set for yourself can be temporary

lidade, copulação, concepção e morte (Button, 2007: 158).



Figura 1.5 - *My Bed* (1998), Tracey Emin

David Lee, editor da revista *Art Review* pôs em causa a seriedade do prémio devido à nomeação de Emin: “[...] o júri concentrou-se em instalação, filme e vídeo «com o custo de que qualquer coisa pode ser normalmente reconhecida como arte», concluindo que: «Qualquer lista com Emin não pode ser levada a sério»⁵⁷. (Button, 2007: 154)

Também o crítico Brian Sewell atacou a obra de Emin, escrevendo: “O homem sensato tem que perguntar se deveria dedicar a alguma destas coisas pretensiosas uma hora do seu dia em termos estéticos, quando parece que esta auto-exibicionista é ignorante, inarticulada e sem talento”⁵⁸ (Sewell citado por Gunter, 2015: sem página). A controvérsia ganha outros contornos quando Emin tem talento reconhecido noutros trabalhos: “Por detrás desta cascata de conceptualismo, ela é uma artista figurativa treinada que estudou pintura na Royal College of Art”⁵⁹. (Jones, 2015: sem página)

Os desenhos dela são a Coisa Real. Se os dispensarem são imprudentes. Ela é uma expressionista cujas linhas recortadas enfurecidas comunicam sempre sentimentos. Certa-

⁵⁷ the jury had concentrated on installation, film and video «at the expense of anything one can normally recognise as art», concluding that: «Any list with Emin cannot be taken seriously».

⁵⁸ The sane man must ask whether he should give any of this pretentious stuff the time of day in aesthetic terms when it seems that this self-regarding exhibitionist is ignorant, inarticulate, talentless.

⁵⁹ Behind this cascade of conceptualism, she’s a trained figurative artist who studied painting at the Royal College of Art.

mente esta é a verdadeira arte no desenho – para transmitir emoções através das texturas de uma linha. Emin é uma artista muito pura neste sentido muito puro. Ela consegue desenhar uma linha que diz tudo o que ela quer ou precisa de dizer. Nenhum dos seus gestos noutros registos dizem mais do que estas rudes, rápidas e rabiscadas linhas. Emin é uma incrível desenhadora.⁶⁰ (Jones, 2011a: sem página)

Igualmente invulgar foi a obra vencedora de 2001 de Martin Creed, *The lights going on and off*, por o artista não ter acrescentado nenhum objecto ao espaço. A obra consistia em intervalos de cinco segundos de luz em que a galeria é iluminada seguido de um momento de escuridão (Jones, 2013b: sem página). Algo ridicularizado, mesmo anos mais tarde, quando esta mesma obra de Creed foi adquirida pela Tate.

Então o que é que se recebe quando se compra o Work No 227: The Lights Going On and Off de Martin Creed, que acabou de ser adquirido pela Tate? Uma lâmpada e um interruptor? Não, estúpido, recebe-se uma instrução. Os trabalhos numerados de Creed vêm sempre na forma de roteiros lacónicos, receitas para obras de arte que podem depois ser criadas em lugares e alturas diferentes, seguindo as suas simples proposições⁶¹. (Jones, 2013b: sem página)

Em 2006, o prémio foi novamente para a pintura, Tomma Abts (1967-) tornou-se a primeira mulher a vencer o prémio desde Gillian Wearing (1963-) em 1997. A escolha, por um lado não causou controvérsia, sendo Abts aclamada como uma justa vencedora: “Este ano não há flashes de luzes, literalmente ou metafóricamente; nenhum escândalo, propositado ou não, sob forma de esterco de elefante ou potes pornográficos. O prémio Turner deste ano foi ganho pela pintora abstracta profundamente séria Tomma Abts”⁶². (Charlotte Higgins citada por Button, 2007: 222)

⁶⁰ Her drawings are the Real Thing. If you dismiss them you are foolhardy. She is an expressionist whose jagged angry line communicates feeling every time. Surely this is true art in drawing – to convey emotion through the texture of a line. Emin is a very pure artist in this very pure sense. She can draw a line that says everything she wants or needs to say. None of her gestures in other media say more than those rough, rapid scrawled lines. Emin is an outstanding draughtswoman.

⁶¹ So what do you get when you buy Martin Creed's Work No 227: The Lights Going On and Off, which has just been acquired by the Tate? A light bulb and a switch? No, stupid, you get an instruction. Creed's numbered works all come in the form of laconic scripts, recipes for works of art that can then be created in different places and times by following his simple proposals.

⁶² There are no flashing lights this year, literally or metaphorically; no scandal, manufactured or otherwise, in the form of elephant dung or pornographic pots. This year's Turner Prize has been won by the deeply serious abstract painter Tomma Abts.

Charles Thomson (1953-) considerou Abts “uma pintora de «pequenos diagramas idiotas e sem sentido»”⁶³ (Charles Thomson citado por Button, 2007: 222), possivelmente por Abts não ter formação académica, por as suas obras se restringirem ao modesto formato de 48 x 38 centímetros, não usar nenhum material como fonte de inspiração nem ter uma ideia pré-concebida de qual será a composição final da obra (Button, 2007: 222).



Figura 1.6 - *Teete* (2003), Tomma Abts

O *Prémio Turner*, mesmo sendo uma grande referência no mundo da arte, tem visto a sua seriedade ser posta em causa, nomeadamente pelo antigo Ministro da Cultura Kim Howells (1946-): “As tentativas de conceptualização são particularmente patéticas e sintomático de falta de convicção [...] A História recorda grandes artistas, mas o estabelecimento artístico de hoje está completamente desligado”⁶⁴ (Kim Howells citado em *Minister Attacks Turner Art*, *sem autor*, 2002: sem página) e por vários artistas nomeadamente David Hockney: “[...] museus e galerias saltaram demasiado prontamente para a cama desarrumada da arte conceptual em que as luzes se acendem e apagam num jogo de enigmas filosóficos [...]”⁶⁵. (David Hockney citado por Gompertz, 2012: sem página)

O prémio tem gerado um grande debate e bastante controvérsia mas os representantes

⁶³ a painter of 'silly little meaningless diagrams

⁶⁴ The attempts at conceptualisation are particularly pathetic and symptomatic of a lack of conviction [...] History remembers great artists, but today's art establishment is completely out of touch.

⁶⁵ museums and galleries have jumped too willingly into the unmade bed of conceptual art where lights go on and off in a game of philosophical riddles [...]

da Tate defendem que todos os visitantes têm direito às suas próprias opiniões (*sem autor*, 2002: sem página). As discussões e críticas geradas à volta do prémio constituem um dos objectivos da organização: “O propósito do prémio é de motivar a discussão de desenvolvimentos modernos na arte contemporânea e pedimos comentários na sala de leitura. Todos os que visitam a exposição têm direito à sua opinião [...]”⁶⁶. (*sem autor*, 2002: sem página)

1.4. A PINTURA CONTEMPORÂNEA

Segundo David Hockney não vivemos numa época de grandes experiências visuais: “Vivemos numa época não-visual? [...] Eu acho que não estamos numa época muito visual. Nota-se isso nos autocarros. Eles não olham para lá da janela. As pessoas tapam os ouvidos e não olham muito...”⁶⁷. (David Hockney citado por Jones, 2007: sem página)

Para Jones (Jones, 2007: sem página) o movimento da *Pop Art* dos anos sessenta, a que Hockney pertenceu, com todos os seus estímulos visuais parece ter cessado. No entanto, refere que na contemporaneidade há demasiadas coisas para se observar e que não são observadas por tempo suficiente (Jones, 2007: sem página).

David Hockney, que frequentemente explora as técnicas digitais e imagens observadas a partir de lentes, acredita que a pintura é o meio mais verdadeiro de registar uma imagem, até mais do que a fotografia (Jones, 2004: sem página).

Mesmo tendo artistas de renome, nomeadamente Hockney, que exploram as imagens pela pintura, Karl Ruhrberg (1924-2006) refere que na Arte Contemporânea, sobretudo na pintura contemporânea, não se tem observado nenhuma propensão para determinada linguagem artística (Ruhrberg, 2005:390).

Assim, a pintura do decénio que precede o ano 2000 não tem mostrado nenhuma tendência predominante, nenhuma teoria vanguardista, nenhum grupo que tenha estabelecido padrões a seguir, nem sequer uma personalidade artística dominante comparável à de um Pollock ou à de um Bacon – já para não falar de Picasso – dos meados do século. (Ruhrberg, 2005: 390)

Apesar de na pintura não se observar nenhuma vanguarda, Ruhrberg confere-lhe uma grande diversidade: “Na pintura actual há de tudo: desde uma pintura rigorosamente concep-

⁶⁶ The purpose of the prize is to prompt discussion around modern developments in contemporary art and we ask for comments in the reading room. Everyone who visits the exhibition is entitled to their view [...].

⁶⁷ I think we're not in a very visual age. You notice that on the buses. They don't look out of the window. People plug in their ears and don't look much...

tual ou até «radical» até à elementar pintura pela pintura. A contenda entre abstracção e objectividade tornou-se anacrónica”. (Ruhrberg, 2005: 391)

Dos artistas que Ruhrberg (2005) nomeia para evidenciar que não há “uma personalidade artística dominante comparável” (Ruhrberg, 2005: 390) encontra-se Pablo Ruiz y Picasso (1881-1973). Apesar deste ser considerado uma das maiores referências da História de arte, e por Ruhrberg (2005) *O Rosto do Século*, podemos dizer que ainda se mantém uma das maiores referências do século XXI. No entanto, apesar do mestre espanhol ser reconhecido como um vanguardista, era também tradicional: “Sabia desenhar e pintar de maneira bastante realista, até mesmo clássica”. (Ruhrberg, 2005: 211)

Picasso escarneceu uma vez do esteticismo das paisagens impressionistas e dos seus subtis registos das mudanças de luz, chamando-lhes meros “boletins meteorológicos”, em todas as transformações por que passou, Picasso permaneceu um grande realista. O seu sentido da realidade tinha uma origem espanhola, em vez de satisfazer-se com a beleza das aparências, pintava para captar a realidade interior das pessoas. Como disse uma vez ao seu amigo Éluard, Picasso procurava a verdade que se escondia sob a superfície. Nunca pintava apenas por pintar. Picasso queria pintar a aventura da vida, o drama humano. Foi esta a razão pela qual – por muito que muitas das suas obras se tenham aproximado da abstracção – rejeite a pintura abstracta no seu sentido mais restrito. “A arte abstracta não é mais do que pintura, onde se encontra nela o drama?” perguntou Picasso a Christian Zervos, o editor dos Cahiers d'Art, em 1935. (Ruhrberg, 2005: 211)

CAPÍTULO II - PABLO PICASSO: TRADIÇÃO E VANGUARDA

2.1. RECORDAR O ARTISTA

Recordar Picasso é rever um artista que “pensava com as mãos: raramente, ou nunca, as suas experiências foram um teste de teorias pré-concebidas, mas sim uma prática inconsciente.” (Ruhrberg, 2005: 212) E numa época em que a conceptualidade aparenta dominar grande parte do mundo artístico, não deixa de ser irónico perceber que, na obra de Picasso, “A reflexão vinha depois”. (Ruhrberg, 2005: 212).

A época a que Picasso pertence foi marcada por grandes revoluções e vários movimentos de vanguarda na Arte Ocidental. Um dos momentos que mais marcou o século XX foi a apresentação da obra *Les Femmes d'Alger (O Grande Baile)* (criada em 1907) de Pablo Picasso, que representa o “vocabulário formal” que mais rapidamente lhe é associado (Warncke, 1992: 153).



Figura 2.1 - *Les Femmes d'Alger (O Grande Baile)* (1907), Pablo Picasso

Quando foi exposta pela primeira vez em 1916 a obra provocou choque nos observadores que se precipitaram a presumir que a obra tinha surgido do nada (Janson, 2010: 978).

No entanto, como é natural, o quadro não podia ter emergido do nada. Entre as fontes de Picasso estavam as grandes pinturas de história francesas dos séculos XVII e XVIII. O próprio suporte escolhido para a sua obra é inusitado, pela desmesura, mais de acordo

com as dimensões de um quadro destinado a um salão tradicional. Independentemente de quais tenham sido as fontes, não deixa de ser inegável o interesse de Picasso em recorrer a vários tipos de inspiração, desde a caricatura das máscaras africanas (que, na altura eram vistas como artefactos e não como obras de arte) à escultura grega clássica, pelas alusões à tradição do nu monumental, que Matisse apresentara de forma tão original em *A Alegria de Viver*. (Janson, 2010: 977-978)

Ao contrário do que muitos pensaram na apresentação da obra ela não surgiu do nada (Janson, 2010: 978). A obra só foi concebida após o artista ter executado uma longa série de desenhos: “É a declaração programática de um novo vocabulário formal, criado da análise sistemática da abordagem convencional de representação e do desenvolvimento de uma síntese de fora delas”⁶⁸. (Warncke, 1992: 153)

Entre as várias fontes de Picasso, Warncke (1992) salienta as influências clássicas e renascentistas.

E Picasso modifica o impacto na mesma, ao colocar uma zona azul contrastante na posição da clássica secção de ouro. Na teoria da arte Renascentista, dividir um espaço em proporções como esta era para expressar o ideal harmónico – que é precisamente o oposto do que sentimos primeiro ao ver o quadro de Picasso ⁶⁹. (Warncke, 1992: 156)

Segundo Warncke (1992) a obra pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) foi uma das influências do mestre espanhol, evidenciando o rico conhecimento de história de arte a que Picasso recorreu diversas vezes: “A figura sentada atrás também foi retirada de um Ingres, «The Turkish Bath», do qual Picasso já tinha sido consideravelmente inspirado no seu trabalho «Les Demoiselles d'Avignon».”⁷⁰. (Warncke, 1992: 578). A influência renascentista na composição é algo que também se pode observar nos estudos que lhe antecederam.

A partir do Inverno de 1905 em diante, Picasso não fez mais nada além de experimentar – até que ele fez a descoberta e criou o verdadeiro primeiro idioma da arte moderna. Caracteristicamente, no entanto, ele desenvolveu-o retrocedendo, através de um envolvimento

⁶⁸ Its is the programmatic statement of a new formal vocabulary, created from the systematic scrutiny of conventional representational approaches and the development of a new synthesis out of them.

⁶⁹ And Picasso Modifies the impact anyway, by placing the contrastive blue zone in the position of the classical golden section. In Renaissance art theory, to divide the space in proportions such as these was to express ideal harmony- which is the very opposite of what we first feel on seeing Picasso's painting.

⁷⁰ The seated figure at the rear was also taken from an Ingres, “The Turkish Bath”, which Picasso had already been importantly inspired by in his work on “Les Demoiselles d'Avignon”.

bem considerado e a diversos níveis com a tradição⁷¹. (Warncke,1992: 143)

Em 1905 Picasso dedicou-se a uma longa experimentação que incidiu, sobretudo, no corpo humano e na relação entre corpos (Galassi, 2011). Segundo Galassi (2011) estes estudos foram a preparação para a obra *Les Demoiselles d'Avignon*.

Por um lado, ele conseguiu chegar a uma nova abordagem escultural que iria revolucionar as suas composições, em termos de espaço e de figura, ao longo dos próximos meses. Além disso, ao focar-se na relação implícita entre duas ou mais figuras, que trabalhou em muitos desenhos, ele antecipou a complexidade da larga pintura de grupo *Les Demoiselles d'Avignon* que iria iniciar na próxima Primavera⁷². (Galassi, 2011:142)

Galassi (2011) analisa detalhadamente os estudos de corpos que Picasso executou antes da “sua grande obra” dando o exemplo do *Standing Female Nude* (1906-7). Este estudo pode ser considerado como uma prova da grande influência renascentista de Michelangelo na evolução da expressão plástica de Picasso.

Na sua combinação de agressão e de controlo, Michelangelo reproduzia muitas vezes desenhos de caneta, tinta e giz vermelho para os seus projectos mais famosos – Os Túmulos Medici e o tecto da Capela Sistina – que podem ter fornecido a Picasso um modelo de vitalidade que ele procurava investir nos seus desenhos dessa altura⁷³. (Galassi, 2011: 144)

Da comparação da obra *Standing Female Nude* (1906-7) de Picasso com os estudos de Michelangelo Buonarroti, *Studies for the Sistine Chapel Ceiling Fresco of the Crucifixion of Haman* (1511), as influências tornam-se mais evidentes (Galassi, 2011: 144).

Em muitos sentidos – a ambiguidade sexual da figura e a sua relação com o espaço confinado do lençol, as liberdades tomadas em proporção, o ritmo da linha, a impetuosa execução, e a paleta de vermelho, preto e branco – Picasso parece ter retirado pistas dos de-

⁷¹ From the winter of 1905 on, Picasso did nothing but experiment – til he made the breakthrough and created modern art's first truly new idiom. Characteristically, though, he developed by moving backwards, via a well-considered and multi-layered engagement with tradition.

⁷² For one thing, he managed to come up with a new sculptural approach that would revolutionize his compositions, in terms of space and the figure, over the coming months. Moreover, by focusing on the implied relationships between two or more figures, which he worked out in many drawings, he anticipated the complexity of the large group painting *Les Demoiselles d'Avignon* that he would begin in the following spring.

⁷³ In their combination of aggression and control, Michelangelo's often-reproduced pen and ink and red chalk drawings for his most famous projects – the Medici Tombs and the Sistine Chapel ceiling – could have provided Picasso with a model of the vitality he was seeking to invest in his drawing at this point.

senhos de giz vermelho e tinta de Michelangelo⁷⁴. (Galassi, 2011: 144)

A técnica de como os braços foram tratados, com uma forte perspectiva em relação aos ombros maciços, são muito semelhantes. O traço escultórico do estudo também nos remete ao artista do Renascimento (Galassi, 211: 144). Michelangelo tinha um método de desenhar que se aproximava da sua prática como escultor. Galassi (2011) refere as observações de Frederick Hart quanto ao método de desenho de Michelangelo que acabou por influenciar o processo do estudo de Picasso. Michelangelo começava por delinear os contornos para depois utilizar uma trama em largas áreas para lhes conferir volume e finalizava os desenhos, muito regularmente, com os próprios dedos (Galassi, 2011: 144).



Figura 2.2 - Standing Female Nude(1906-7), Pablo Picasso



Figura 2.3 - *Studies for the Sistine Chapel Ceiling Fresco of the Crucifixion of Haman* (1511), Michelangelo

Picasso acabou por utilizar um processo semelhante ao de Michelangelo: primeiro tratava da colocação da figura, para depois definir com linha os seus contornos. Após ter definido a linha, aplicava manchas de guache para criar volume, dar um tom carnal à figura e para lhe atribuir uma aparência escultural (Galassi, 2011: 146).

⁷⁴ In many respects- the sexual ambiguity of the figure and its relation to the confining space of the sheet, the liberties taken in proportion, the rythm of line, the impetuous execution, and the palette of red, black and white - Picasso appear to have taken clues from the red chalk and ink drawings of Michelangelo.

Michelangelo não foi uma influência temporária ou apenas uma referência para alguns estudos, o Mestre do Renascimento teve um papel fundamental porque direccionou a expressão plástica de Picasso: “Michelangelo como o mestre universal era um artista que Picasso teria de enfrentar numa fase ou noutra; neste ponto os seus desenhos serviram-lhe na direcção a que ele se movia: rumo a uma maior plasticidade e força de expressão”⁷⁵. (Galassi, 2011: 146)

Há uma mudança na experimentação dos estudos, mas que neste caso pode ser datada quando Picasso visitou o *Museu de Etnografia* de Paris (descendente do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*) no Verão de 1907: “A própria escultura e a decoração das máscaras que Picasso estudou no museu afectaram a sua abordagem em termos da redução das formas ao essencial e, especialmente, o modo como ele utilizava traços de tinta para definir a figura como um todo”⁷⁶. (Galassi, 2011: 147)

Galassi (2011) refere que houve uma evolução nos estudos de Picasso, de uma abordagem com bases mais tradicionais para uma desconstrução do que até então tinha criado. O artista, após a visita ao *Museu de Etnografia*, executou uma longa série de estudos que abordavam o corpo humano reduzindo-o apenas ao essencial (Galassi, 2011: 147).



Figura 2.4 - *Yellow Nude* (1907), Pablo Picasso

⁷⁵ Michelangelo as the universal master was an artist Picasso would have had to contend with at one stage or another; at this point his drawings served him in the direction he was moving: toward a greater plasticity and force of expression.

⁷⁶ The actual carving and decoration of the masks that Picasso studied at the Trocadéro affected his approach both in terms of the reduction of forms to the essential and, especially, in a way in which he used strokes of paint to mark the figure as a whole.

O desenho a aguarela, guache e tinta-da-china sobre papel, *Yellow Nude* (1907) foi um dos que o artista executou depois da sua visita ao Museu de Etnografia, onde se deslumbrou com as máscaras africanas (Galassi, 2011: 147): “Quando fui ao velho Trocadéro... Eu estava completamente sozinho. Eu queria ir-me embora. Mas não fui. Eu fiquei. Eu fiquei. Eu percebi que era muito importante... As máscaras não eram como qualquer outra peça de escultura. De todo. Elas eram coisas mágicas.”⁷⁷ (Picasso citado por Malraux, em Galassi, 2011: 147)

Este desenho serviu de estudo para a pintura *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)* (Galassi, 2011: 147). A imponente figura não se relaciona, especificamente, com nenhuma das mulheres da famosa pintura, no entanto há determinados aspectos que criam a ligação entre as duas obras: “[...] há aspectos da forma e, especialmente, a interpretação da face que são comparáveis, particularmente com a figura do canto superior direito nas *Demoiselles*”⁷⁸. (Galassi, 2011:147)

Tal como a obra *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)*, neste estudo é evidente a influência das máscaras africanas, a começar pelas próprias cores: “Os vermelhos e verdes aqui são aplicados como a tinta numa Máscara Africana”⁷⁹ (Galassi, 2011: 149). A cabeça é tratada como um objecto tribal, a trama não é usada no sentido tradicional de criar volume, mas para conferir o movimento com que o pincel a traça e o corpo é reduzido ao essencial (Galassi, 2011: 149).

Málen Gual, curadora do Museu de Picasso de Barcelona, explica que a desconstrução dos corpos da linguagem plástica de Picasso, também se deve às bases tradicionais: ao treino académico, extenso e perfeccionista que o artista recebeu das academias e do pai durante a sua juventude (Mercedes, 2015: 23).

Gual admite que o método convencional de ensino do pai “resultou muito bem”, e questiona “porque é que quando ele pega num corpo humano e o desmembra dessa maneira, se vê um corpo humano? No Museu Picasso temos cinquenta desenhos e óleos académicos seus de proporções do corpo humano. Têm a proporção perfeita, têm a anatomia perfeita... Portanto, pode-se permitir, no século XX, desmembrá-los. Mas verás sempre um corpo”⁸⁰. (Gual citada por Mercedes, 2015: 23)

⁷⁷ When I went to the old Trocadéro... I was all alone. I wanted to get away. But I didn't leave. I stayed. I stayed. I understood that it was very important... The masks weren't just like any other pieces of sculpture. Not at all. They wer magic things.

⁷⁸ [...] there are aspects of the form and, especially, the rendering of the face that are comparable, notably with the figure at the upper right in the *Demoiselles*.

⁷⁹ The reds and greens here are applied like the paint on an African Mask

⁸⁰ Gual admite que el método convencional de enseñanza del padre “resultó muy bien”, y se pregunta “¿ por qué cuando coge un cuerpo humano y lo desmiembra de esa manera, tú

Segundo Galassi (2011) apesar de Picasso se ter tornado famoso por ser um vanguardista era também um tradicional.

O trabalho da sua vida estende-se por duas eras distintas: no final do século dezanove, ainda era vigente um sistema de treino que se mantinha relativamente inalterado desde o Renascimento, enquanto que nas primeiras décadas do século vinte todas as pressuposições subjacentes a esse sistema foram desafiadas e derrubadas⁸¹. (Galassi, 2011: 1)

Mesmo tendo explorado muitos dos movimentos modernos que revolucionaram a arte, Picasso foi muito marcado e moldado por técnicas académicas, consideradas mais tradicionais e das quais os movimentos artísticos modernos tentavam-se afastar: “Picasso o artista foi moldado pela educação e ideias académicas que então prevaleciam, como podemos claramente ver da sua juventude: a educação que recebeu foi o criar de um génio”⁸². (Warncke, 1992: 33).

2.2. O INÍCIO DO ENSINO ACADÉMICO

Desde criança que Picasso frequentou escolas de ensino artístico e foi instruído pelo seu próprio pai. Foi neste regime que aprendeu as técnicas académicas mais clássicas que dominava e que se tornou um exímio desenhador (Millier, 1961: sem página).

Futuros historiadores de arte podem ou não concordar se Picasso era o maior pintor da primeira metade do Século 20. Mas se eles, ou nós, perguntarmos quem foi o desenhador supremo desse período, o mais provável é a resposta ser Picasso. No início da sua carreira ele previu as questões quando disse ao seu amigo poeta Max Jacob, “Eu não faço ideia se sou um grande Pintor, mas sou um grande desenhador”⁸³. (Millier, 1961: sem página)

ves un cuerpo humano? En el Museo Picasso tenemos como cincuenta dibujos y óleos académicos suyos de proporciones del cuerpo humano. Tienen la proporción perfecta, tienen la anatomía perfecta... Por tanto, se puede permitir, en el siglo XX, desmembrarlos. Pero siempre verás un cuerpo”. (Mercedes, 2015: 23)

⁸¹ His life's work spans two distinct eras: in the late nineteenth century, a system of training that had remained relatively unchanged since the Renaissance was still in place, while in the early decades of the twentieth century all assumptions underlying that system were challenged and overturned.

⁸² Picasso the artist was moulded by the educational and academic ideas that then prevailed, as we can clearly see from his juvenilia: the education he was given was the making of a genius.

⁸³ Future Art historians may or may not agree that Pablo Picasso was the greatest painter of the first half of the 20th Century. But if they, or we, ask who was the period's supreme draughtsman, Picasso is the most likely answer. Early in his career he foreshadowed the

As obras mais aclamadas do artista não são atribuídas à sua infância, são as mais vanguardistas nas quais explorou os novos movimentos modernos: “«Guernica» que preenche uma parede inteira, é certamente a obra de arte mais conhecida do século 20”⁸⁴ (Warncke, 1992: 387). No entanto, para se tentar compreender a obra de Picasso é fundamental estudar o início do seu percurso artístico e neste caso é notável a enorme quantidade de obras que o artista deixou: "Mais nenhum artista nos deixou tantas provas relacionadas com este período inicial da vida – e claro que é um período crucial. Uma das visões mais fascinantes que a arte do século 20 pode oferecer-nos é o espetáculo de um jovem Picasso a fazer o seu firme avanço inicial”⁸⁵. (Warncke, 1992: 29)

O talento de Picasso manifestou-se muito cedo e o pai, Don José Ruiz Blasco (1838-1913), um professor e pintor académico especializado em retratos de animais, sobretudo de pombas, reconheceu o talento do filho e incentivou-o (Warncke, 1992: 29). O facto de Don José Ruiz Blasco ser um pintor clássico e professor de arte mais tradicional, marcou muito o filho. O pai tornou-se no seu primeiro professor e iniciou-o na cópia dos antigos mestres, no desenho da figura humana e de animais por observação de modelos vivos ou de moldes (Cirlot, 1972: 13). Foi com este tipo de técnicas que se tornou num brilhante desenhador, e a linha do desenho está presente em toda a sua obra.

Em toda a rica diversidade das suas criações, onde cada técnica tem o seu timbre e tom distintos, a linha está em toda a parte desempenhando sempre um papel de liderança. Não em termos da sua função clássica, como definidora do formato natural de todas as formas, mas na sua aceitação empírica moderna, como o essencial concomitante do acto de ver⁸⁶.

(Millier, 1961: sem página)

Na cidade de Málaga, onde Picasso nasceu em 1881 e viveu até 1891, não havia grande Tradição artística. Durante este tempo o artista já desenhava e pintava, mas não podemos dizer que tenha sido particularmente influenciado por outros artistas a não ser pelo próprio pai (Cirlot, 1972: 13).

questions when he told his poet-friend Max Jacob, "I have no idea whether I'm a great Painter, but I am a great draughtsman."

⁸⁴ “Guernica” filling an entire wall, is surely the best-known 20th-century work of art.

⁸⁵ No other artist has left us so much evidence relating to this early period of life - and of course it is a crucial period. One of the most fascinating sights 20th-century art can offer us is the spectacle of the young Picasso making his steady early advance.

⁸⁶ In all the rich diversity of his creations, where each technique has its distinctive timbre and tone, line has everywhere and always played a leading part. Not in terms of its classical function, as defining the natural shape of every form, but in its modern, empirical acceptance, as an essential concomitant of the act of seeing.

O pai era apreciador de touradas e o filho acompanhava-o muito regularmente. O jovem artista foi fascinado com o ambiente, as cores, os animais e com o confronto entre o homem e a besta que lhe serviram de estímulo. Nestes primeiros anos iniciou-se na representação das touradas ou de alguns dos seus elementos (Cirlot, 1972: 15), como é o caso da obra *O Picador*, datado entre 1889 e 1890. Estas primeiras obras das touradas são muito interessantes por serem um “tema” que o artista explorou ao longo de toda a sua obra: os touros e os cavalos são figuras que podemos observar em várias obras, mesmo numa das suas mais conhecidas, *Guernica* (1937).

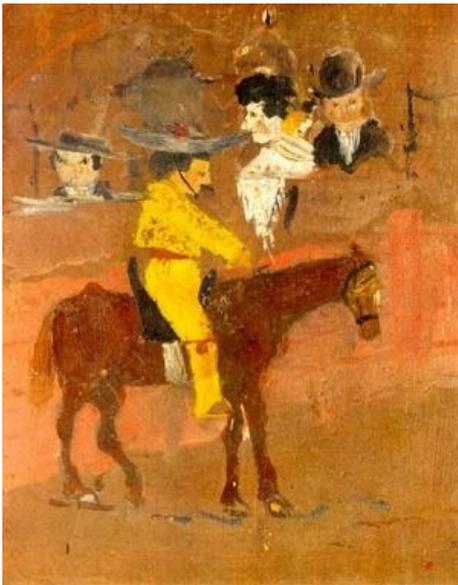


Figura 2.5 - *O Picador* (1889-1890),
Pablo Picasso



Figura 2.6 - *Hercules* (1890),
Pablo Picasso

O desenho *Hércules* data 1890 e é um dos mais antigos de Picasso. Encorajado pelo pai, esta obra foi uma das suas primeiras tentativas de desenho mais “real” e foi executada pela observação de uma estátua: “O Hércules de Picasso mostra o jovem desenhador a lutar com o modo de elaborar uma figura em acção a três dimensões. Aprender a desenhar a partir de moldes de fontes renascentistas antigas foi um grande marco da educação artística [...]”⁸⁷. (Galassi, 2011: 56)

Picasso iniciou o ensino artístico na infância, mas na sua época o desenho e a pintura não faziam parte do programa educativo Europeu. O ensino destas artes era reservado apenas

⁸⁷ Picasso's *Hercules* shows the young draftsman grappling with how to render a figure in action in three dimensions. Learning to draw from casts of antique Renaissance sources was a main staple of art education [...]

para aqueles que se queriam tornar artistas ou filhos de famílias aristocráticas (Warncke, 1992: 34). O ensino artístico na Europa não incentivava as crianças a desenharem de livre vontade. As instituições preocupavam-se em lhes ensinar métodos pictóricos de representação adultos o mais cedo e completamente possível (Warncke, 1992: 32). Não é por acaso, nem mais uma prova de genialidade do pintor, que os temas e expressões dos seus primeiros desenhos representem uma grande maturidade: "Crianças (como Picasso) que se submetiam a este processo já não eram capazes de desenhar de uma forma verdadeiramente infantil, mesmo que quisessem. Em qualquer caso, as crianças necessitam de algo para seguirem, algo que possam compreender"⁸⁸. (Warncke, 1992: 34)

Até aos nove anos Picasso não estudou em nenhuma instituição, mas o seu primeiro professor foi o pai, um tradicionalista que lhe ensinou muito de acordo com os métodos de ensino académicos. Mesmo a figura humana, um elemento muito presente na obra de Picasso, foi algo muito trabalhado nas escolas de arte que frequentou, mas também com Don José Ruiz Blasco (Warncke, 1992: 32). Tal dedicação à figura humana é de esperar visto que o ensino académico privilegiava em ensinar muito da arte clássica através da repetição e da cópia dos modelos dos mestres (Warncke, 1992: 32).

As crianças copiavam linhas e figuras lineares selvaticamente. Depois tinham que desenvolver os seus próprios temas, omitindo ou enaltecendo as linhas no que lhes era mostrado. Finalmente, praticavam desenho livre de figuras geométricas como círculos, ovais e espirais. Era uma maneira de fazer com que, mesmos as crianças mais pequenas, vissem de maneira esquematizada. A irregularidade e tremor da representação infantil, era-lhes retirada através da educação⁸⁹. (Warncke, 1992: 32)

Picasso frequentou as academias artísticas num tempo que se revelou controverso para estas instituições. Rafael Denis (2000) considera o século XIX como sendo uma época crucial para as academias artísticas.

A autoridade da cultura académica foi sendo atenuada, assim como o seu tratamento da forma e da natureza, valor e beleza foram completamente submetidos ao século dezanove. Uma vez dispensada com a ideia de que a verdadeira beleza era deformada e difamada, o

⁸⁸ Children (such as Picasso) who underwent this process were no longer able to draw in a truly childish way even if they wanted to. In any case, children required something to follow, something they can grasp.

⁸⁹ The children copied lines and linear figures savagely. Then they had to develop their own motifs by highlighting or omitting lines in what was show to them. Finally they practiced free-hand drawing of geometrical figures such as circles, ovals or spirals. It was a way of making even tiny children see schematically. The irregularity and shakiness of children's representation was educated out of them.

quotidiano emergiu naquele período como fonte vívida da vida da própria arte, particularmente nas crescentes estratégias 'realistas' e 'naturalistas' de representação implantadas com a progressão do século⁹⁰. (Denis, 2000:3)

No entanto, apesar do “declínio” do academismo, Denis (2000) refere autores que relacionam determinadas características acadêmicas ao *Modernismo*, fazendo uma reflexão sobre os valores tradicionais (Denis, 2000:6).

Em anos recentes têm vindo a aparecer uma amálgama de textos mais complexos e rigorosos, culminando com os livros de Fried e Stephen Bann, ambos procuram suturar aspectos da cultura académica aos procedimentos pictóricos e epistemológicos do próprio Modernismo [...] Muito do debate dentro da educação académica é sobre a tradição, mas isto não é dizer que a prática académica seja rigorosamente circunscrita ao passado. Como Fyfe reafirma neste volume, a noção de tradição é ultimamente reflexiva em carácter e a sua própria autoridade assenta na sua habilidade de se reinventar. Assim, ele sugere que o tradicionalismo funcionou como correlato da modernização da Grã-Bretanha do século dezanove, e a identidade institucional da Royal Academy representa uma amálgama evolvente destes dois termos⁹¹. (Denis, 2000:6)

Denis (Denis, 2000) ao referir autores que relacionam o academismo com o *Modernismo*, refere como este é um tipo de prática que se pode associar a Picasso. O artista manteve sempre consigo as influências académicas e uniu-as às suas expressões mais vanguardistas. Mesmo durante a sua juventude, quando teve a primeira oportunidade de se afastar de tais ideais optou por não o fazer (Warncke, 1992: 25).

Quando se mudou para Barcelona em 1895, foi a primeira vez que se encontrou a viver

⁹⁰ The authority of academic culture became increasingly attenuated as its treatment of the nature of form, value and beauty were subjected throughout the nineteenth century. Once dismissed as that in which the truth of beauty was deformed and traduced, the quotidian emerges during this period as the vivid source of the life of art itself, particularly in the increasingly 'realist' and 'naturalist' strategies of representation deployed as the century progressed.

⁹¹ In recent years a more complex and rigorous amalgam of readings has come to the fore, culminaing in books by Fried and Stephen Bann, both of which seek to suture aspects of academic culture to the pictorial and epistemological procedures of Modernism itself.[...] Much of the debate within nineteenth-century academic education is about tradition, but this is not to say that academic practice was strictly circumscribed by the past. As Fyfe reaffirms in this volume, the notion of tradition is ultimately reflexive in character and its very authority lies in its ability to reinvent itself. Thus, he suggests, traditionalism functioned as the cultural correlate of modernization in nineteenth-century Britain, and the institutional identity of the Royal Academy represents an evolving amalgam of these two terms

numa cidade tão grande, onde as artes e a literatura estavam em crescimento e decorriam vários movimentos artísticos, cada qual com as suas próprias características (Warncke, 1992: 24). Apesar das novas ideias a que teve acesso, o artista nunca se sentiu particularmente movido por nenhuma das tendências que questionavam as ideologias da época, a ponto de o fazerem quebrar a continuidade académica do seu trabalho: “Ele rapidamente absorveu a atmosfera artística de Barcelona mas nunca foi atraído por nenhum movimento da moda que o pudessem levar a interromper a continuidade do que estava a fazer nesse momento”⁹². (Warncke 1992: 25)

2.3. ESCOLA DE BELAS ARTES DE CORUNHA

O período mais acentuado do ensino artístico do jovem Picasso, de aprendizagem de valores académicos, foi quando o artista e a sua família se mudaram para a cidade de Corunha (Warncke, 1992: 37). Foi um período muito marcante na sua vida: por um lado havia um ambiente artístico muito mais rico do que em Málaga, por outro sofreram uma terrível perda com a morte de Conchita, a irmã mais nova de Picasso (Cirlot, 1972: 14).

Picasso ingressou na *Escola de Belas Artes de Corunha* em 1892, onde o pai era professor, uma escola muito vinculada pelos métodos de ensino académicos e onde se seguiam as regras da *Real Academia de Belas-Artes de São Fernando* (Cirlot, 1972: 14-15).

A família viveu em Corunha por quatro anos e, quanto à evolução artística de Picasso, podemos dividi-la em dois períodos bem definidos (Cirlot, 1972: 14), entre 1891 e parte do ano de 1892 ainda persistem algumas qualidades mais juvenis, de 1893 em diante inicia-se a sua carreira de pintor. Apesar de aos onze e doze anos o artista não ter parado de ser uma criança, chegou a criar duas revistas de arte como a *Asul y Blanco* e *La Coruna* que enchia com desenhos de cães, soldados, casais e esboços, sobretudo de cabeças, evidenciando uma representação muito fiel da natureza.

Ele continuou esta procura por anos, assim como esboçar em todas as posições imagináveis. Por vezes há a sugestão de caricatura, mas mais regularmente o naturalismo prevalece – o naturalismo absoluto, reduzido ao estritamente necessário, que é uma característica inegável deste período⁹³. (Cirlot, 1972: 15)

⁹² He quickly absorbed the artistic atmosphere of Barcelona but was never attracted by any fashionable trend which might have led to a break in continuity with what he was doing at the moment.

⁹³ He was to continue in this pursuit for years, as well as sketching in every imaginable

Apesar de tais desenhos serem de uma representação muito real, como é o caso dos estudos de elementos da figura humana, alguns esboços do mesmo período mostram batalhas e cenas do século XVII que foram imaginadas por Picasso (Cirlot, 1972: 20).

A primeira vez que o artista expôs as suas obras foi em 1895, na cidade de Corunha. Sendo a cidade uma das directamente relacionadas com Picasso, e para celebrar os cento e vinte anos da sua primeira exposição, a 19 de Fevereiro de 2015 estreou a exposição *El Primer Picasso* no *Museu de Belas Artes de Corunha* (Mercedes, 2015: 19).

Esta exposição pretendeu dar a conhecer os seus primeiros anos de actividade artística, fundamentais para a sua formação, a sua estadia em Corunha entre 1891 e 1895, onde frequentou a escola de artes, e os desenhos e modelos em que se inspirou para aprender as técnicas de desenho. A exposição incluiu nove núcleos temáticos: o contexto histórico, a formação académica, o bestiário, esboços e caricaturas, cadernos de desenho, família, retratos e a saída de Corunha (Mercedes, 2015: 19).



Figura 2.7 - *Escena de una batalla* (1893-1894), Pablo Picasso

Segundo Malén Gual, comissária da exposição, colocaram-se duas perguntas: se é relevante fazer uma exposição que apenas abrange um período que vai dos dez aos treze anos e meio de vida e, conseqüentemente, se é importante fazer a exposição de uma criança (Gual citada por Mercedes, 2015: 20). A comissária responde que sim, é possível, dado que Picasso e a sua família guardavam quase tudo e estes trabalhos nunca foram colocados à venda, mantiveram-se em casa dos pais em Barcelona ou nas Casas de Picasso, e apesar de ser uma expo-

position. Sometimes there is a suggestion of caricature, but more often naturalism prevails – the stark naturalism, reduced to the bare essentials, which is an undeniable characteristic of this period.

sição de criança, é de Picasso. Considera também que os anos que o artista viveu em Corunha passam despercebidos, mas que esses 3 anos e meio são fundamentais pela quantidade de obras produzidas e pela constante experimentação.

Picasso sempre disse que [os génios] em pintura não existem. “Na música podem existir porque é mais espontânea, ou na dança...”. A pintura, a arquitectura, assemelham-se por “teres que aprender a técnica”. Insiste, “não há génios, há gente que trabalha, talvez mais dotadas... Picasso? Que faz? Trabalha, trabalha e trabalha. Trabalhou toda a vida. Tem contabilizadas umas sessenta mil obras, entre gravura, desenho, cerâmica, escultura”. Convida-nos a fazer contas, “viveu noventa e um anos e trabalhou oitenta, vejam o ritmo...”⁹⁴ (Gual citada por Mercedes, 2015: 20)

Vários biógrafos e até mesmo o próprio artista acabam, de certa maneira, por responder se os primeiros anos artísticos de Picasso são de facto importantes: todos afirmam, muito ironicamente, que em Picasso não se descobre nenhuma evolução na sua arte. É preciso compreender muito bem a obra do artista, e estudá-la desde o seu início aos últimos anos de modo a identificar as linhas condutoras de todo o seu trabalho. Nos seus últimos quinze anos há praticamente uma síntese de todos os seus períodos estilísticos anteriores, estes, por conseguinte, encontram posteriormente a sua mais profunda justificação. A aparente falta de características unificadoras é apenas a prova de uma riqueza sem precedentes num mesmo artista; o naturalismo e a arte abstracta são dois extremos sempre presentes ao longo da sua obra, estes formam duas das suas maiores motivações, e que começou a explorar logo na sua infância (Sartés, 1958: 70-71).

Seja como for, aqui podemos observar que em muitos pontos as obras dos últimos quinze anos encontram a sua explicação na síntese de períodos estilísticos anteriores e que estes, conseqüentemente, depois encontram a sua mais profunda justificação. O que, por um lado, dificultou a compreensão da obra – ou seja, a sua diversidade desprovida de características aparentes – é, por outro, para muitos, a prova de uma riqueza sem precedentes num artista capaz de tocar com igual maestria todos os instrumentos da sua época⁹⁵. (Sa-

⁹⁴ Picasso siempre dijo que en pintura no existen. En música pueden existir porque es como más espontáneo, o en danza...". En pintura, en arquitectura, comparte que "tienes que aprender a la técnica". Insiste, "no hay genios, hay gente que trabaja, quizás más dotada... Picasso? qué hizo? trabajar, trabajar y trabajar. Trabajó toda su vida. Hay contabilizadas unas sesenta mil obras, entre grabado, dibujo, cerámica, escultura". Invita al cálculo por uno mismo, "vivió noventa y un años y trabajó ochenta, mira el ritmo...

⁹⁵ Sea como fuere, aquí ya podemos observar que en muchos puntos las obras de los últimos quince años hallan su explicación en la síntesis de los períodos estilísticos anteriores, y que éstos, por consiguiente, encuentran a posterior su más profunda

bartés, 1958: 71)

Apesar de as obras apresentadas terem sido executadas por um Picasso de dez a treze anos, já são notórias algumas das linhas condutoras que acompanharam toda a sua obra: uma enorme habilidade para o desenho e a exploração do naturalismo e do corpo humano. Alguns dos temas dos desenhos e os próprios métodos foram abordados num período muito mais tardio e serviram de veículo para parte do seu trabalho mais original (Warncke, 1992: 40).

Primeiro o assunto era tratado em termos geométricos, depois era executado o contorno, e depois era modelado tridimensionalmente. Este processo permaneceu no coração do método artístico de Picasso. Para ele o desenho vinha sempre primeiro, independentemente de estar a trabalhar em óleo, impressões gráficas, escultura ou cerâmicas. É por isso que os esboços aparentemente rudimentares, muitas vezes infantis contam para uma larga parte da sua produção⁹⁶. (Warncke, 1992: 40)

Na *Escola de Belas Artes de Corunha* Picasso demonstrou, logo de início, uma grande capacidade de aprendizagem, os seus primeiros desenhos de estátuas equivalem aos de estudantes de Belas Artes e alguns destes desenhos estão expostos juntamente com os moldes em gesso que Picasso copiou para o papel: “Expomos pela primeira vez o desenho de Picasso quando copia a folha e quando copia o gesso, que é uma das coisas importantes que mostramos”⁹⁷. (Gual citada por Mercedes, 2015: 22).

Um dos modelos de gesso apresentados na exposição é o de um fauno datado do séc XIX. O *Fauno*, juntamente com o *Minotauro* e o *Centauro* da mitologia clássica, são elementos que aparecem na obra do pintor em diferentes períodos. Ao lado do gesso do fauno está exposto o desenho de cópia que Picasso fez do molde em 1894 (Gual, 2015). O fauno foi uma figura que o artista voltou a explorar em fases diferentes, nomeadamente em *Cabeza de fauno Verde* (1946) e *Faun Revealing a Woman* (1936) (Warncke, 1992: 24-26).

justificación. Lo que, por un lado, ha dificultado la comprensión de la obra – es decir, su diversidad aparentemente falta de características -, es, por outro, para muchos, la prueba de una riqueza sin precedentes en un artista capaz de tocar con igual maestría todos los instrumentos de su época.

⁹⁶ First the subject was envisaged in geometrical terms, then it was rendered outline, and then it was three-dimensionally modeled. This process was to remain the heart of Picasso's artistic method. For him, drawing always came first, irrespective of whether he was working in oil, printed graphics sculpture or ceramics. This is why the seemingly rudimentary, often childlike sketches account for such a large body of his output.

⁹⁷ Exponemos por primera vez el dibujo de Picasso cuando copia la lámina y cuando copia el yeso, que es una de esas cosas importantes que mostramos.



Figura 2.8 - *Cabeza de fauno* (1894),
Pablo Picasso



Figura 2.9 - *Cabeza de fauno verde*
(1946), Pablo Picasso



Figura 2.10 - *Faun Revealing a Woman* (1936), Pablo Picasso in (Warncke, 1992:26)

Desenhos como *O Torso* (1892-1893) também fazem parte da exposição. Este desenho reflecte muito bem a aprendizagem académica dado que é baseado na litografia de Charles Bargue (1826/1827-1883), *El Torso de Belvedere* visto de frente (1868), que também se encontra exposto ao lado da cópia de Picasso. Tais métodos de ensino sempre foram muito bem estabelecidos nas academias do séc XIX e datam desde o século XV (Warncke, 1992: 39), mas o curso de desenho de Bargue foi especialmente aclamado.

Charles Bargue foi um pintor francês mais conhecido por ter criado o seu *Cours de dessin*, um dos mais influentes cursos de desenho clássico, publicado em Paris entre 1860 e 1870. O curso de desenho, com a colaboração de Jean-Léon Gérôme (1824-1904), conta com mais de duzentas litografias e foi um dos mais importantes métodos de ensino artístico até ao prin-

cípio do século XX. O livro foi de uma grande utilidade para artistas, estudantes e professores de arte. O seu método de ensino é dividido em três partes: primeiro centra-se no desenho a partir de modelos de gessos e esculturas do corpo humano, na segunda parte são dadas as instruções para copiar os desenhos dos mestres e na terceira exercícios de carvão para preparar os estudos de academia a partir da Natureza (Bargue, 2013: 5).

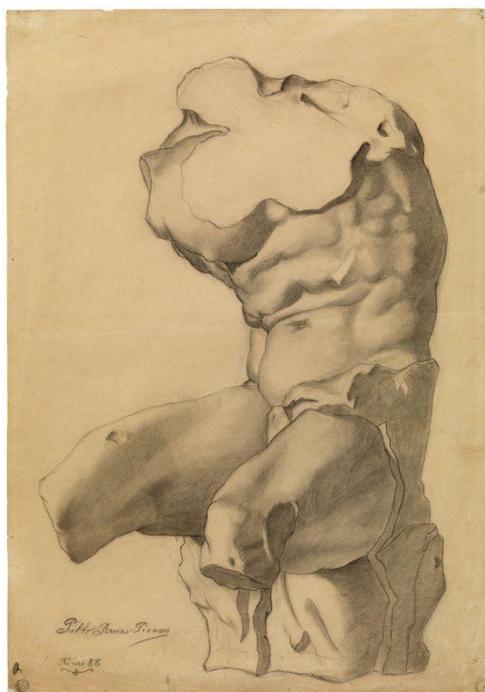


Figura 2.11 - *Torso* (1892-93), Pablo Picasso

Este método de ensino era estritamente seguido durante os estudos de Picasso, eram exercícios simplesmente de técnica de representação e não para encorajar a criatividade dos alunos. Também lhes era ensinado o essencial da história de arte e os modelos escolhidos para os exercícios eram as obras dos grandes mestres do passado, daí a grande familiaridade do artista com a arte da antiguidade (Warncke 1992: 39).

Um dos desenhos presentes na exposição é o *Bullfight and Six Studies of Doves* (1892) que representa uma tourada e um estudo de seis pombas. Esta obra junta dois temas a que o artista recorreu ao longo de toda a sua obra, as touradas e as pombas, e revela a influência de Francisco José de Goya (1746 – 1828) na sua obra (Galassi, 2011: 59).

Este desenho feito por Picasso em Corunha com dez ou onze anos combina dois dos seus temas ao longo da vida – as touradas e as pombas. Em diferentes orientações espaciais e estilos na mesma folha. [...] Não se sabe se este desenho foi feito da memória ou da imaginação ou se foi, talvez, baseado numa impressão ou numa ilustração, mas este desenho

sugere a familiaridade do rapaz com Goya⁹⁸. (Galassi, 2011: 59)

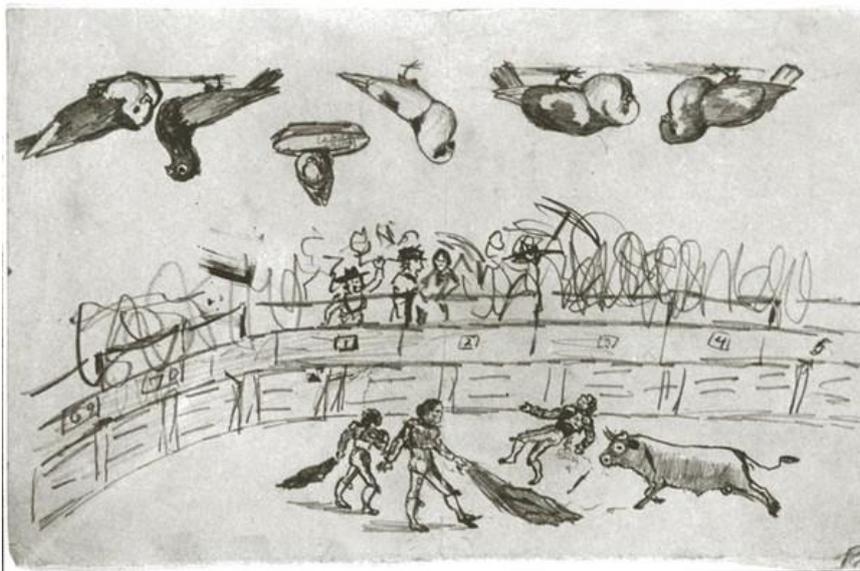


Figura 2.12 - *Bull Fight and Six Studies of Doves* (1892), Pablo Picasso

Há um grande número de estudos da figura humana presentes na exposição, mas durante a sua estadia em Corunha ele também se afirmou como um retratista e ganhou o hábito de sair à rua para desenhar o que o rodeava. Desenhava esboços e caricaturas de cenas do dia a dia nos cadernos escolares e nos diários gráficos. Pintou retratos de todos os membros da família, incluindo o cão, tal como o pai observou e desenhou pombas e pagou a uma rapariga que lhe serviu de modelo para o retrato realista *La muchacha de los pies descalzos* (1895) (Gual, 2015: 329).

Na exposição também estão incluídas obras mais expressivas como é o caso dos retratos *Hombre con boina* (1895) e o *Retrato de anciano barbudo* (Mendigo) (1895). Estas obras já nos apresentam a sua necessidade de retratar a vida com todo o seu sofrimento. O realismo observável nestes primeiros retratos era algo que Picasso procurava e teve um papel fundamental na sua obra: a realidade e o drama que procurava foi aquilo que o fez rejeitar a abstração total das formas (Gual, 2015: 328-332).

⁹⁸ This drawing made by Picasso at La Coruña at age ten or eleven combines two of his lifelong themes – the bullfight and doves – in different spatial orientations and styles on the same sheet. [...] It is not known whether this sketch was done from memory or imagination or if it was, perhaps, based on a print or illustration, but the drawing suggests the boy's familiarity with Goya.



Figura 2.13 - *La muchacha de los pies descalzos* (1895), Pablo Picasso



Figura 2.14 - *Hombre con boina* (1895),
Pablo Picasso



Figura 2.15 - *Retrato de anciano barbudo*
(1895), Pablo Picasso

Em vez de satisfazer-se com a beleza das aparências, pintava para captar a existência interior. Como disse uma vez o seu amigo Paul Éluard (1895-1952), Picasso procurava a verdade que se escondia sob a superfície. Nunca pintava apenas por pintar. Picasso queria pintar a aventura da vida, o drama humano. Foi esta a razão pela qual, por muito que muitas das suas obras se tenham aproximado da abstracção, rejeitou a pintura abstracta no seu sentido mais

restrito. “A arte abstracta não é mais do que pintura. Onde se encontra nela o drama?”, perguntou Picasso uma vez a Christian Zervos, editor dos Cahiers d'Art, em 1935 (Picasso citado por Ruhrberg, 2005: 2012).

Apesar de Picasso sempre ter afirmado que não era um paisagista, mas sim um retratista, na sua estadia em Corunha executou várias obras de paisagens nas quais foi evoluindo para uma expressão mais inacabada que associamos ao expressionismo (Gual citada por Mercedes, 2015: 23).

A exposição também inclui algumas paisagens que foram das suas obras mais tardias durante a sua estadia em Corunha. Estas obras reflectem a sua iniciação neste tema que veio a explorar mais intensamente apenas alguns anos mais tarde em Málaga, entre 1896 e 1897 (Ocaña, 1994: 15). As obras retratam várias vistas das paisagens de Corunha *La Torre de Hércules* (1895), *Playa del Orzán* (1895) e, com maior pormenor, algumas das suas casas *Vinos el Rivero* (1894) e *Casas de arrabal* (1895) (Gual, 2015).

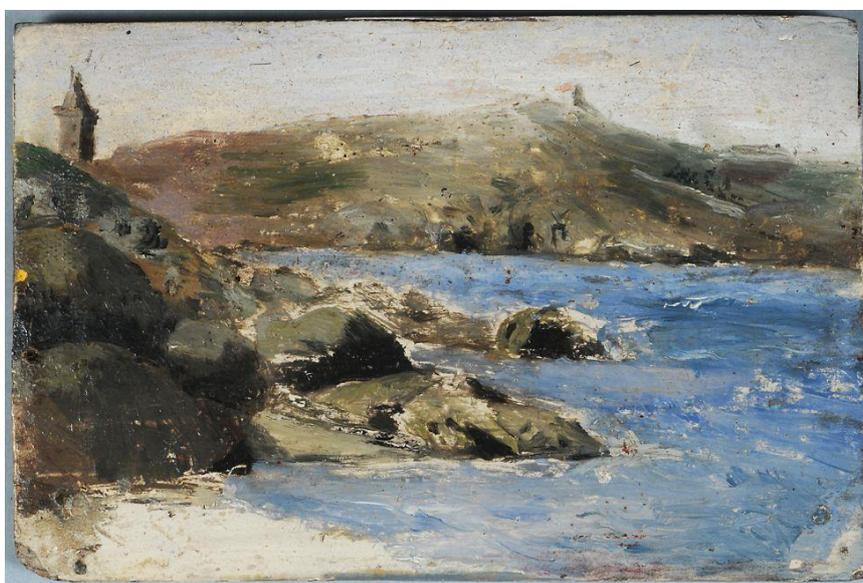


Figura 2.16 - *A Torre de Hércules* (1895), Pablo Picasso

2.4. ESCOLA DE BELAS ARTES DE BARCELONA

Em 1895 o artista e a família mudaram-se para Barcelona, onde Picasso continuou os estudos académicos. No ano em que se mudou para Barcelona, o aluno prodígio já tinha feito cursos de desenho, de figura, de cópia de moldes em gesso e de cópia e de pintura da Natureza (Warncke 1992: 37).

Don José Ruiz Blasco aceitou um trabalho como professor na *Escola de Belas Artes de*

Barcelona, conhecida por *Escuela de la Lonja*, onde convenceu os oficiais a permitir que o seu filho, a um mês de fazer catorze anos, fizesse o exame para o curso avançado; era habitual que os estudantes precisassem de um mês para o completar, mas Picasso completou-o em uma semana e foi admitido no curso. Tal como o ensino que recebeu em Corunha, o da escola de Barcelona também foi fundamental (Warncke, 1992: 41). A sua estadia em Barcelona foi uma continuação dos estudos anteriores, pois o ensino continuava muito tradicional, por repetitivas cópias dos mesmos temas, com técnicas uniformes e com grande ênfase no desenho da figura humana.

Não causa surpresa que o treino de Picasso tenha estabelecido raízes tão profundas e influência por tanto tempo. Afinal, era uma educação muito intensa: Fora-lhe exposto não apenas muito jovem, mas também repetitivamente. O ensino que recebe na escola de artes de Barcelona (1895 a 1897) foi essencialmente o mesmo. Fazemos bem em lembrar que o efeito passadeira de tamanha repetição tem que ter sido um factor mais significativo do que os tenros anos de Picasso⁹⁹. (Warncke, 1992: 41)

Na altura em que Picasso frequentou a escola de Barcelona, o director era Antoni Caba (1838 -1907), um pintor conhecido por ser um retratista e representante do realismo pictórico. Nesta época, as obras de Picasso abrangem muito poucos temas, são mais representações dos mesmos, explorados num estilo uniforme, mas um desses temas são os retratos. Alguns associam uma influência de Antoni Caba na formação do jovem aluno porque os retratos eram a sua especialidade (Cirlot, 1972: 25).

Durante a sua formação há um grande número de estudos de cabeças humanas que abrangem pessoas de ambos os sexos e de todas as idades incluindo os membros da sua família: *Portrait of the Artist's mother* (1896), *Portrait of the Artist's father* (1896), *Portrait of Aunt Pepa* (1896). Estas pinturas são feitas em pastel, óleo e aguarelas usando uma paleta de cores de terra ou de amarelos ocres mas apesar das pinceladas o contorno das figuras contínua muito evidente o que, mais uma vez, nos mostra que a sua grande base é o desenho (Warncke, 1992: 43).

⁹⁹ It need cause no surprise that Picasso's training struck such deep roots and influenced him for so long. After all, it was an intensive schooling: he was exposed to it not only in extreme youth, but also repeatedly. The tuition he received at art college in Barcelona (1895 to 1897) was essentially the same again. We do well remember that the treadmill effect of such repetition must have been a more significant factor than Picasso's tender years.



Figura 2.17 - *Portrait of the Artist's mother* (1896), Pablo Picasso

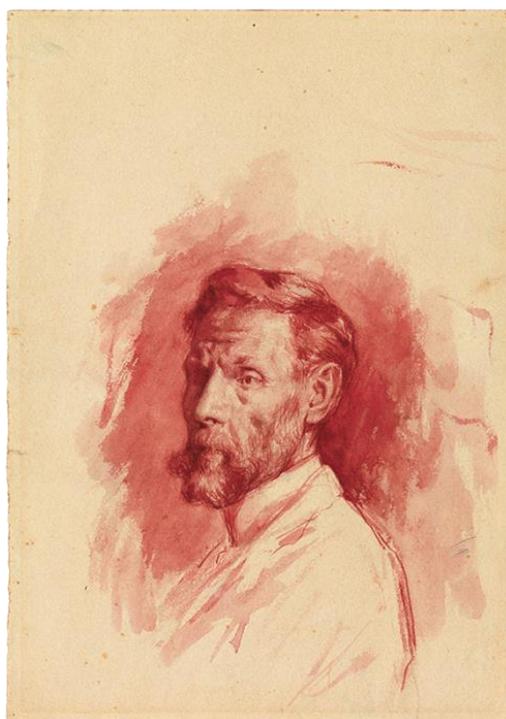


Figura 2.18 - *Portrait of the Artist's father* (1896), Pablo Picasso

O retrato *Portrait of the Artist's father* (1896) é uma aguarela de um grupo de retratos do pai que, em comparação com outros desenhos, revela que o artista, apesar de se focar na caracterização do modelo, também tentava experimentar os efeitos dos diferentes materiais e das técnicas gráficas (Galassi, 2011: 68). Nesta aguarela também já se observam determinadas

características de trabalhos posteriores, nomeadamente do *Período Rosa* (1904-1906) e do *Período Azul* (1901-1904): “A este respeito, os desenhos monocromáticos do seu pai antecipam uma prática que iria caracterizar o subsequente trabalho de Picasso, especialmente os chamados períodos Azul e Rosa e os tardios”¹⁰⁰. (Galassi, 2011: 68)

O desenho era a base do ensino e dividia-se em várias fases: primeiro tinham que copiar por desenhos já existentes, depois pelo objecto em si que neste caso eram moldes ou esculturas, e na fase final podiam finalmente desenhar por observação de modelos vivos. Ao aprenderem a desenhar por observação de um modelo vivo também lhes era ensinado a modelar a figura; primeiro um tom base era estabelecido que modelavam através da luz com cores mais pálidas, da sombra com tons mais escuros e pela própria pincelada (Warncke, 1992: 43).

As pinturas de Picasso, não só os retratos mas também as paisagens, seguiam estritamente os métodos académicos: “Finalmente, o programa educativo culminava nos estudos, passo-a-passo, de registo a óleo de um modelo nu vivo. Picasso em jovem fez bom trabalho deste género, muito à semelhança de qualquer pintor do século dezanove, que se submetesse a este tipo de treino académico”¹⁰¹. (Warncke, 1992: 43)



Figura 2.19 - *Study of a Torso* (1895), Pablo Picasso

¹⁰⁰In this regard, the monochromatic drawings of his father anticipate a practice that would characterize Picasso's subsequent work, especially in the so-called Blue and Rose periods and later.

¹⁰¹ Finally, the tuition programme culminated in the step-by-step rendering in oil studies of a live nude model. Picasso did good work of this kind as a youngster, much like that of any other 19th-century painter who underwent this kind of academic training.

Nos estudos do corpo humano executados por Picasso em Barcelona é notável a evolução, comparativamente aos de Corunha. O *Study of a Torso* (1895) é baseado na observação de um modelo de gesso que faz referência à figura do deus rio Ilissos, presente no *Partenon* em Atenas (Galassi, 2011: 64). Apesar de se tratar de um exercício de observação académico, este estudo já se distancia de uma cópia comum e revela uma grande evolução técnica.

Diferente do seu desenho anterior *Academic Study: Torso*, onde o torso ainda é concebido como um agregado de unidades independentes, aqui Picasso torna o corpo fragmentado como um todo orgânico. Ele obtém este novo sentido de unidade através da sua mestria da técnica de incubação do uso de linhas paralelas de variadas espessuras e pressões para criar uma sensação de sombras dissimuladas que dão profundidade à forma – enquanto que ao contrário deixa áreas do papel não preenchidas para as destacar [...] A partir das suas cópias de modelos de gesso de esculturas antigas, Picasso aprendeu a atribuir vitalidade à figura humana e a apreciar a liberdade e desafios inerentes no conceito de imitação da base da arte clássica – lições que manteve para a vida. (Galassi, 2011: 64)

O desenho a partir da observação de modelos vivos também fazia parte do método de ensino académico. Um exemplo deste exercício é o *Study from Life (Male Model)* datado entre 1895-97. Neste estudo o modelo de Picasso é um homem musculado de etnia Africana, de pé, com os braços cruzados e com as pernas afastadas (Galassi, 2011: 67). Os contornos do corpo são definidos por uma forte linha e conjuntos de linhas paralelas são utilizadas para reproduzir os efeitos da luz na pele e para criar volume, no entanto a execução dos pés foi sumariada, aqui já se detecta a característica do artista de finalizar uma obra, mesmo que não esteja “acabada” (Galassi, 2011: 67).

Neste papel, o espírito independente de Picasso é percebido na sua resistência de levar o desenho ao mesmo nível de acabamento, uma qualidade requerida pela academia. [...] Mesmo numa idade jovem, Picasso considerava o trabalho acabado quando ele tinha extraído o que queria do exercício¹⁰². (Galassi, 2011: 67)

¹⁰² In this sheet, Picasso's independent spirit is seen in his resistance to bringing the entire drawing up to the same level of finish, a quality required by the academic. [...] Even at a young age, Picasso considered a work finished when he had extracted what he wanted from the exercise.

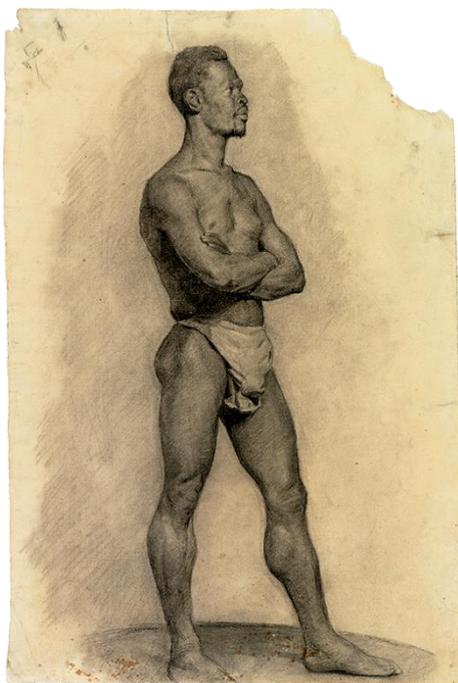


Figura 2.20 - *Study from Life (Male Model)* (1895-97), Pablo Picasso

Um ensino tão rigidamente acadêmico tinha as suas desvantagens pois os alunos eram isentos de espontaneidade e de qualquer potencial expressão, distanciando-se do expressionismo (Warncke, 1992: 43). A pintura acadêmica focava-se em produzir trabalhos finais nos quais todos os processos de ensino eram absorvidos. No entanto, a cor estabelecia a forma, confirmando o contorno estabelecido pela linha do desenho, dando-lhe mais uma vez grande ênfase. Apesar de tal treino não ser responsável, por si só, no que Picasso se tornou, esta relação entre a cor e a forma foi algo que permaneceu com ele até ao fim da sua carreira: a cor sempre ligada à forma, usada para a intensificar ou para criar contraste (Warncke, 1992: 44).

Segundo Cirlot (1972), as figuras académicas que desenhou durante os seus estudos em Barcelona permaneceram durante toda a sua obra. Apesar de terem as proporções e medidas de anatomia muito semelhantes às reais, são realçadas formas geométricas: “Podíamos certamente seguir o seu processo para o cubismo quase ano por ano ao observar a extensão a que as suas figuras são geometricamente construídas”¹⁰³. (Cirlot, 1972: 39).

Entre 1895 e 1897 houve uma mudança nas suas obras nos diversos métodos e expressões de como o artista tentava definir formas, que se pode observar nos seus seis álbuns de desenho deste período (Warncke, 1992: 41). Os dois primeiros datam de 1895, são naturalistas, mais uniformes e disciplinados. Os dois que se seguem são de 1896 e mais variáveis em

¹⁰³ We could certainly follow his progress towards cubism almost year by year by absorbing the extent to which his figures are geometrically constructed.

termos de técnica e de expressões: exploram formas geométricas, há mais desenhos feitos com tinta, linhas a lápis muito leves utilizadas para construir cenas para futuras pinturas dramáticas ou históricas e também há retratos, desenhos da família, nus e alguns estudos de temas religiosos que Picasso veio a pintar nesse ano. Os últimos dois datam de 1896 e 1897, mostram um enorme progresso pois as linhas são vigorosas e seguras: os desenhos apesar de naturalistas tendem a ser mais estilizados por formas angulares e geométricas ou suavemente curvadas. Estas tendências permaneceram nos anos seguintes apesar dos outros estilos nunca terem sido completamente abandonados (Warncke, 1992: 41).

Entre a Primavera e o Outono de 1896 Picasso finalmente teve alguma liberdade nas suas obras porque o pai lhe deu a permissão para alugar um atelier. O artista adquiriu mais autoconfiança e os meios para explorar mais formas de expressão o que se refletiu num enorme desenvolvimento nos desenhos deste período (Warncke, 1992: 41).

Os primeiros desenhos são relacionados com o século XIX, com uma ênfase naturalista do pormenor, incluem o esboço a tinta para o *The choir-boy* (1896) e uns quantos estudos preliminares, uns a tinta e outros a lápis para a pequena obra em óleo *Old woman receiving holy oil from a choir-boy* (1896). Na obra *The choir-boy* a força de expressão não é aparente e a forma é controlada, está presente a procura de um contraste forte entre luz e sombra ao contrário de outros desenhos mais livres e expressivos (Cirlot, 1972: 43).



Figura 2.21 - *The choir-boy* (1896), Pablo Picasso

Apesar das obras de Picasso serem mais livres durante a sua estadia em Barcelona, coincidindo quando tinha o seu próprio atelier, os trabalhos livres também faziam parte dos estudos académicos. Era esperado que os alunos tivessem diários gráficos onde executassem os seus próprios estudos, assim desenvolviam capacidades de modo a conseguirem resolver problemas nos seus desenhos (Warncke, 1992: 46).

Durante o tempo em que alugou um atelier, há vários desenhos que reflectem os seus estudos na escola de belas artes; apesar de não serem exercícios totalmente académicos, mostram que Picasso os executou de livre vontade, como é o caso das obras *Man with a cloack in profile* (1896) e *Fight* (1896). O primeiro é feito com tinta e caneta com um traço mais livre em comparação com os de anos anteriores, o segundo retrata um grupo de pessoas de modo dramático, incluindo velhos e mulheres com crianças, que fogem de algo perigoso (Warncke, 1992: 43).

Há também desenhos de mulheres de uma beleza que lembra a do período helenístico feitos com um traço firme e vários estudos de mulheres cujo modelo pode ter sido a sua irmã. Nestes estudos de Lola estão presentes em simultâneo o naturalismo e o estilo mais geométrico. Estes estudos são muito importantes porque demonstram indícios do *Modernismo* como é o caso dos dois retratos, um de Lola e outro do pai, que apenas nos mostram as suas cabeças rodeadas de linhas paralelas, sendo que até mesmo partes do corpo das figuras recebem este tratamento (Cirlot, 1972: 46).

Foi neste período que Picasso começou a aumentar a experimentação, os exercícios desenvolvidos, como os esboços e os estudos, nunca eram puramente técnicos pois também havia neles ideias e temas que o artista queria explorar. As técnicas e os temas iam mudando à medida que explorava os objectos de várias maneiras (Cirlot, 1972: 46).

Não é coincidência que os estudos entre 1895 e 1897 sejam, em maior número, de retratos e de figuras. O pai do artista desejava moldar o filho de modo a que se tornasse num pintor académico de renome. As pinturas de género e as cenas de animais de que Picasso gostava eram consideradas secundárias, portanto o pai queria que o filho pintasse os temas mais valorizados que era o caso das pinturas históricas e de figuras. O próprio pai foi um dos temas mais recorrentes nos estudos de Picasso o que nos mostra a sua forte influência, sendo até algo opressiva (Warncke, 1992: 47).

Segundo Warncke (1992), os resultados da exigente influência do pai são evidentes nas obras *First Communion* (1896) e *Science and charity* (1897), ambas em óleo sobre tela e executadas em Barcelona (Warncke, 1992: 47).



Figura 2.22 - *Science and charity* (1897), Pablo Picasso

Um dos modelos de *Science and charity* foi o próprio pai, que se senta ao lado do doente. O pai foi uma figura sempre muito presente na actividade artística do filho, mesmo as escolas que Picasso frequentou eram onde o pai trabalhava. O treino que Picasso recebeu tanto do pai como das escolas era algo que começava a ser ultrapassado. Comparativamente a outros países, a arte e o ensino académico em Espanha eram considerados conservadores (Warncke, 1992: 47).

Com a obra *Science and charity*, para grande deleite do pai, o artista recebeu uma menção honrosa. O pai pensou que era o início de uma brilhante carreira académica, mas para Picasso foi um final porque o jovem artista começava a abrir novos horizontes (Mercedes, 2015: 23). É no fim da sua estadia em Barcelona que as obras de Picasso começam a registar manifestações contra os princípios académicos e uma vontade do artista, saturado com um ensino tão rígido, de se distanciar e explorar novos caminhos para o seu desenvolvimento artístico.

Os anos em que Picasso viveu em Barcelona fizeram-lhe abrir novos horizontes. Ao viver numa cidade ávida por novas ideias, foi provavelmente aí que o seu subconsciente começou a rejeitar a Academia. As paisagens faziam parte do plano de estudos académico, mas nas paisagens de Picasso que datam deste período podemos observar gestos contrários às direcções de ensino que tinha recebido (Ocaña, 1994: 12).

2.5. REGRESSO A MÁLAGA

Nos verões de 1895 e 1896, a família de Picasso viajou para Málaga. Estes verões foram particularmente interessantes, foi onde executou mais exercícios por observação de paisagens, tema que se revelou essencial: “[...] é um tipo fundamental de trabalho, frequentemente visto no início da sua formação e nos anos de formação, e torna-se o tema que o leva para a vanguarda através das suas experiências com o cubismo”¹⁰⁴. (Ocaña, 1994: 11)

Segundo Ocaña (1994), ao regressar a Málaga, o jovem artista conseguiu distanciar-se do academismo que recebera até então. No verão de 1896 foi para Málaga com a intenção de abrir novos caminhos para a sua carreira artística.

Ele ainda não tinha a base necessária nem, provavelmente, a maturidade de julgamento para compreender o movimento que estava a tentar estabelecer em oposição à academia, mas esta intuição e a atmosfera mais desenvolvida que ele conheceu em Barcelona estimulou-o a tentar uma prática de pintura mais livre¹⁰⁵. (Ocaña, 1994: 68)

O artista executou uma grande variedade de estudos antes de partir para as obras finais. As montanhas da região foram um dos temas preferidos das composições e alguns destes estudos foram executadas com pinceladas marcadas. Os estudos adquiriram uma maior expressividade, a diversidade da vegetação e a diferença da luz ao longo do dia constituíram um rico e detalhado exercício que direccionou Picasso a executar uma obra que pudesse conciliar todo o seu trabalho neste género (Ocaña, 1994: 70).

As obras mais importantes desta época são as duas versões de *Montes of Málaga*, duas paisagens muito semelhantes executadas em óleo sobre tela de 1897, tema que o artista muito explorou durante o verão de 1896. Segundo Maria Teresa Ocaña (Ocaña, 1994: 16), directora do *Museu Picasso* de Barcelona desde 1983, estas duas obras são as mais importantes deste período porque foram o ponto culminante da sua formação como paisagista: “No entanto, o domínio destas duas composições, muito pouco conhecidas até agora, torna-as, no meu julgamento, as obras primas deste período, e mesmo o ponto culminante da sua formação como

¹⁰⁴ Nevertheless, it is a fundamental type of work, frequently seen at the beginning of his training and formative years, and becomes the theme which leads him into the avant-garde through his experiments with cubism.

¹⁰⁵ He still did not have the necessary base nor probably the maturity of judgment to understand the movement that he was trying to establish in opposition to the academy, but his intuition and the more advanced atmosphere which he had know in Barcelona stimulated him to attempt the practice of more free painting.

artista paisagista”¹⁰⁶. (Ocaña, 1994: 16)



Figura 2.23 - *Montes of Málaga* (1897), Pablo Picasso



Figura 2.24 - *Montes of Málaga* (1897), Pablo Picasso

A composição das duas versões é muito semelhante, mas apresenta algumas diferenças. A primeira versão é de um plano mais amplo, aparecem duas mulheres e ao fundo vêem-se sinais de fumo e um pequeno aldeamento. Na segunda versão, de uma dimensão maior, as

¹⁰⁶ However, the mastery of these two compositions, very little known until now, makes them in my judgment the master works of this period, and even the culminating point of his formation as a landscape artist.

mulheres e o aldeamento não foram representados, mas o fumo de uma fogueira é bastante mais nítido e o ângulo de visão é bastante mais alto (Ocaña, 1994: 16).

A observação exaustiva de Picasso das paisagens de Málaga resultou numa série de óleos, na maioria pequenos, nos quais o artista representou a diversidade das montanhas, das florestas e do mar. Uma das obras mais ambiciosas, para a qual executou muitos estudos, é a *Mountain landscape* (1896), de uma pincelada muito marcada, com a ausência total de linha substituída por uma composição de fortes tonalidades, dando uma atmosfera muito luminosa e expressionista o que indica a vontade de Picasso de se definir artisticamente (Ocaña, 1994: 70).



Figura 2.25 - *Mountain landscape* (1896), Pablo Picasso

Ocaña (1994) refere que Picasso executou muitas obras a partir da observação de paisagens térreas, mas há em igual quantidade as que executou a partir da observação do mar. As paisagens marítimas são de particular interesse por constituírem um ponto de partida para a abstracção. O mar foi um tema sempre presente na sua juventude, considerando que todas as cidades em que Picasso viveu eram próximas do mar.

Nós quisemos colocar uma ênfase especial nas paisagens marítimas que Picasso fez durante o primeiro ano da sua estadia em Barcelona. Por considerarmos que são um exercício pelo qual o artista pesquisou novas possibilidades técnicas, inconscientemente abrindo-lhe novos horizontes que aceleraram as ligações sucessivas dos seus anos formati-

vos¹⁰⁷. (Ocaña, 1994: 71)

Um dos seus primeiros registos deste tema são esboços de barcos e várias vistas da costa de Corunha, mas as paisagens marítimas tiveram particular ênfase em 1896. Nas obras deste período, o retratar do horizonte, as cores do céu e do mar, foram um dos exercícios mais exaustivos. A cor controla a composição e marca as linhas directivas para uma sequência de estudos nos quais o realismo das obras *The Wave* (1896) e *Seascape* (1896) vão gradualmente abrindo caminho para a abstracção das formas (Ocaña, 1994: 72).

Segundo Ocaña (1994), estes estudos também serviram para o domínio do artista na combinação das tonalidades rosa, verde e azul, na variedade cromática e no desaparecimento gradual da linha o que se traduz nas obras: *Seascape* (1896), *Horizon* (1896) e *Sunset* (1896). A obra *Barceloneta Beach* (1896), é uma síntese da experimentação de *Seascape*. A diagonal marcada pelo mar faz a conjugação do realismo, com os cavalos e os edifícios ao longo da costa, com a indefinição do fundo. Em *Man seated on a Beach* (1896) este exercício da “perda” do realismo também está presente porque a linha do desenho acaba por ser perder para dar espaço às impressões cromáticas (Ocaña, 1994: 72).



Figura 2.26 - *Barceloneta Beach* (1896), Pablo Picasso

¹⁰⁷ We have wanted to place a special emphasis on the seascapes which Picasso made during this first year of his stay in Barcelona. Through considering that they are an exercise by which the artist researched new technical possibilities, unconsciously opening new horizons for him which accelerate the successive links of his formative years.

2.6. ESCOLA DE BELAS ARTES DE MADRID E O AFASTAMENTO DA ACADEMIA

Depois de ter passado o Verão em Málaga, Picasso foi enviado para a *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Inevitavelmente houve uma crise na sua vida artística que o levou a romper com a academia e em Junho de 1898 desistiu dos estudos de Madrid (Warncke, 1992: 49).

Um dos seus professores em Madrid foi Muñoz Degrain (1840-1924) que era amigo do pai e que, como pintor, tinha uma óptima reputação. O próprio Picasso declarou-se seu discípulo na apresentação da sua obra *Science and Charity* (1897). Curiosamente, foi durante este período em Madrid que Picasso se distanciou dos colegas e amigos do pai, que tinham a maior autoridade no mundo artístico como pintores oficiais (Ocaña, 1994: 73).

Numa carta escrita para um amigo em Novembro de 1897, Picasso queixa-se da incompetência dos professores e do ensino demasiado tradicional, mas ironicamente não mostrava interesse em métodos e ideias que neste período eram considerados vanguardistas: “Apesar de poder parecer surpreendente ou paradoxal, o facto é que Picasso não se tornou Picasso sob a influência de ideias progressivas, mas devido a um meio antiquado que lhe impunha noções ultrapassadas”¹⁰⁸. (Warncke, 1992: 49)

Ocaña (1994:) refere que Picasso mal frequentou as aulas nas Belas Artes de Madrid porque não podia aprender nada de novo, devido aos métodos de ensino serem os mesmos que os de Barcelona e de Corunha. No entanto, esta rebelião foi mais ideológica do que real, porque as suas obras deste período são uma continuação das que executou em Barcelona (Ocaña, 1994: 74).

Apesar de, em termos de ensino académico, este período ter sido escasso, o artista acabou por executar livremente o que poderia ser um exercício de Belas Artes, pois ia frequentemente ao *Museu do Prado* para observar e copiar obras (Cirlot, 1972: 65).

Entre 1897 e 1898, Picasso ia regularmente ao museu. Uma das obras executadas nas suas visitas é o *Portrait of Philip IV* (1897-1898), a partir do retrato de Diego Velázquez (1599-1660) (Warncke, 1992: 48). Esta obra é considerada medíocre, o que revela algumas das suas fraquezas. Na altura tinha uma tendência para se concentrar mais num lado do que noutro, e em retratos era frequente posicionar os olhos de maneira errada, algo que se nota na obra *Head of a man in the Style of El Greco* (Warncke, 1992: 48).

¹⁰⁸ Thought it may seem astonishing or paradoxical, the fact is that Picasso did not become Picasso under the influence of progressive ideas but because an old-fashioned milieu was imposing superannuated notions on him.



Figura 2.27 - *Portrait of Philip IV* (1897-1898), Pablo Picasso

O *Museu do Prado* acabou por ser a sua verdadeira escola de Madrid e os grandes mestres como El Greco (1541-1614), Velázquez (1599-1660) e Goya (1746-1828), foram grandes referências ao longo da sua obra. Mesmo quando o artista, sempre com uma enorme curiosidade, explorava movimentos vanguardistas, tinha referências clássicas, o que mais uma vez nos prova ter sido também tradicional; um exemplo disso é a sua obra *Guernica* (1937): “Numa palavra, o futuro visitante anónimo do Prado poderia contemplar a sua *Guernica* depois de ter contemplado as pinturas negras de Goya”¹⁰⁹. (Giménez, 2006: 25).

Segundo Cirlot (1972), mesmo que Picasso na sua juventude tenha procurado cortar com os métodos académicos, foi sempre recorrendo a referências clássicas. Mas neste período em Madrid nunca pensou em usar exercícios executados a partir dos grandes mestres para desenvolver a sua própria expressão.

Picasso, a julgar pelo carácter e desenvolvimento do seu trabalho, nunca foi um tradicionalista, e a ideia de utilizar o que aprendeu dos grandes pintores do passado para evoluir um estilo tradicional do seu próprio trabalho nunca lhe poderia ter ocorrido. Ele simplesmente se quis testar numa ou mais disciplinas. Tais atividades foram muito importantes para ele durante a última década do século¹¹⁰. (Cirlot, 1972: 64)

¹⁰⁹ En una palabra, que el futuro y desconocido visitante del Prado pudiera contemplar su *Guernica* después de haber contemplado las pinturas negras de Goya.

¹¹⁰ Picasso, to judge by the character and the development of his work, was never a traditionalist, and the idea of using what he had learned from the great painters of the past to evolve a traditional style for his own work could never crossed his mind. He simply wanted to test himself in one more discipline. Such activities were very important to him during the last decade of the century.

Os artistas da geração de Picasso, ao contrário dos grandes mestres do passado, não estavam submetidos a regras, fossem elas de um mestre, de cânones, políticas, natureza moral ou mesmo de princípios acadêmicos. Os seus trabalhos e explorações artísticas eram livres, como até então nunca uma geração o fora (Giménez, 2006: 28). Os artistas, para além de estarem mais livres, passaram a ter acesso a muito mais informação devido às sucessivas exposições temporárias, maior facilidade de viajar, e muito devido à criação dos museus públicos. Apesar de Picasso ter devorado os mestres do Prado, estava decidido a cortar com a academia. Na Primavera de 1898 adoeceu com escarlatina e foi obrigado a ficar de quarentena, mal recuperou, virou costas a Madrid e partiu para Barcelona (Warncke, 1992: 49).

CAPÍTULO III – CONCEPTUALISMO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

3.1. O ESBATIMENTO DA TRADIÇÃO NA ARTE DO SÉCULO XXI

Pablo Picasso deve, ao ensino académico do século XIX, o seu conhecimento da História de Arte e dos grandes mestres da antiguidade e, conseqüentemente, o seu domínio do desenho (Warncke, 1992: 33). É essa técnica que serve de união a toda a sua obra e que revela como o artista sempre teve a arte clássica como base (Galassi, 2011).

Central à tese da nossa exposição está a supremacia do desenho – um princípio fundamental do classicismo – sendo o elo vital que conecta todos os aspectos da obra de Picasso. Esta seleção de desenhos demonstra a flexível e duradoura ligação das bases de Picasso no sistema de representação clássico em Espanha, com as suas tardias e brilhantes reinvenções dos métodos tradicionais. Os métodos e técnicas, aperfeiçoados na sua juventude através da prática constante, e sempre presentes ao longo das suas diferentes fases, foram as suas ferramentas de libertação assim como os elos aos antecessores, com quem partilhava o elemento comum da linguagem do desenho que serve de fundamento a todas as artes¹¹¹. (Galassi, 2011:1)

Manuel Costa (2013) considera Picasso o “último grande artista tradicional” e uma das maiores referências da arte figurativa do século XX: “[...] podemos afirmar que o conhecimento e a curiosidade que Picasso desde cedo nutriu pela cultura artística, [...] a par com a sua prática artística constante [...] constituem *condições sine qua non* para que a sua obra seja um dos pilares verdadeiramente incontornáveis da arte figurativa do século XX” (Costa, 2013: 29).

Apesar da Tradição ter sido fundamental para o percurso de um artista de vanguarda como Picasso, a partir do século XX, as academias tradicionais tenderam a desaparecer ou a alterar as bases de ensino: “As velhas academias já não existem ou, quando existem, como é o caso da *English Royal Academy*, actuam pela acumulação de arte da moda como um fraco

¹¹¹ Central to our exhibition's thesis is the primacy of drawing – a fundamental tenet of classicism – as the vital link that connects all aspects of Picasso's work. This selection of drawings demonstrates the flexible and enduring connection of Picasso's foundation in the classical system of representation in Spain with his later, brilliant reinventions of traditional means. The methods and techniques honed in his youth through constant practice, and kept ready at hand throughout his different phases, were his tools of liberation as well as links to the predecessors with whom he shared the common elemental language of drawing that underlies all the arts.

palimpsesto ou um *pentimento* esquecido”¹¹². (Johnson, 2003: 729)

Os valores estéticos das velhas academias estavam condenados a desaparecer: “[...] incapazes de escapar do seu próprio ambiente fechado, incapazes de expressar uma estética histórica orgânica, e assim condenados ao falhanço evolutivo”¹¹³ (Denis, 2000: 9). Tal deveu-se, em parte, a uma nova percepção da História de Arte, assumida em prol de novos ideais: “A «nova história de arte» dos anos oitenta foi articulada como crítica, oposicional e radical: contestar convicções e suposições da “antiga” formação disciplinar; e gerar novos entendimentos sobre representação, autoridade cultural e significado visual”¹¹⁴. (Denis, 2000: 9)

Segundo Johnson (2003), com o desaparecimento dos valores estéticos das antigas academias, ocorreu uma perda no mundo da arte, que se traduziu numa pobreza para a arte do século XXI. Esta perda advinha de uma desvalorização da Tradição e devia-se ao esbatimento e, nalguns casos, desaparecimento, da aprendizagem de técnicas clássicas no ensino das artes.

[...] O que está em falta são oportunidades, para quem queira ser pintor ou escultor, de adquirirem treino de primeira qualidade. Muitas escolas de arte não ensinam, de facto, os seus alunos a como desenhar ou pintar. A aprendizagem de escultura na sua forma tradicional, em oposição a construções sem técnica, é ainda mais difícil de adquirir¹¹⁵. (Johnson, 2003:729)

Mas esta mudança no ensino artístico é ainda mais profunda, David Hockney (1988) fala num novo padrão para o que outrora se considerava o academismo das instituições artísticas. O pintor refere que hoje há uma constante procura nas escolas de arte pela abstracção total, dando como exemplo o Royal College of Art, concluindo que a insistente demanda das escolas e dos alunos pelo género, convertem o mesmo no novo código académico.

Estudantes aventureiros são normalmente atraídos pelas últimas ofertas da vanguarda criticamente aclamada, e na Royal College of Art parece não haver escassez de derivações

¹¹² The old academies no longer exist or, where they still do, as in the case of the English Royal Academy, peer through the accumulations of fashion art like a feeble palimpsest or a forgotten *pentimento*.

¹¹³ [...] unable to escape from its self-enclosing environment, unwilling to express an organic, historical aesthetic and thus doomed to evolutionary failure.

¹¹⁴ The “new art history” of the 1980s was articulated as critical, oppositional and radical: contesting conventions and assumptions of the “old” disciplinary formation; and generating new readings about representation, cultural authority and visual meaning

¹¹⁵ [...] What is lacking are opportunities for would-be painters and sculptors to acquire first-class training. Many art schools do not actually teach pupils how to draw or paint. Teaching of sculpture in its traditional forms, as opposed to unskilled constructions, is even harder to obtain.

do Expressionismo Abstracto [...]. Para ele parece que a pintura abstracta, que surgiu para representar o padrão legítimo de uma verdadeira sensibilidade de vanguarda, foi transformada num código acadêmico completo com um crescente conjunto de princípios sistêmicos. Como foi mais tarde dizer: “O próprio termo acadêmico não é sobre estilo: é mesmo sobre atitudes, esgotamentos e esterilidade.” Para ele a atitude em relação à abstração tornou-se acadêmica¹¹⁶. (Hockney, 1988: 24)

Mas o catalisador que originou esta desvalorização da Tradição e da arte figurativa é, quanto a Hockney, a Arte Conceptual, que o pintor acusa de ser privilegiada pelas diversas instituições artísticas, em detrimento de expressões com essência mais figurativa.

[...] a arte tornou-se «menos». Ele culpa os estabelecimentos de arte (museus, galerias, escolas de arte) por se deixarem fascinar com a arte conceptual: “Desistiu-se um pouco das imagens” lamenta o artista. O que quer dizer que o mundo da arte ignorou a arte figurativa: pinturas, esculturas, vídeos e instalações que procuram representar o mundo conhecido, o tipo de trabalho que Hockney faz: paisagens, retratos e naturezas mortas¹¹⁷. (David Hockney em Gompertz, 2012: sem página)

Criou-se assim um monopólio da arte conceptual, como refere, por exemplo, David Lee (1997), e isso leva a que os artistas contemporâneos tendam a negligenciar as técnicas clássicas, preferindo procurar novas expressões.

3.2. INFLUÊNCIAS DA ARTE CONCEPTUAL

Para Ezra Pound, (Pound citado por Funchs em Emin, 2006: 394), a procura pela novidade e surpresa é precisamente o que os artistas têm que fazer: “Aqui, honestidade significa confiar no próprio instinto e desconfiar dos velhos estilos estabelecidos. «O artista», diz Pound, «tem

¹¹⁶ Adventurous students are commonly attracted to the latest critically acclaimed offerings of the avant-garde, and there seems to have been no shortage of derivative Abstract Expressionism at the Royal College of Art. [...] To him it seemed that abstract painting, which had come to represent the legitimate standard for a truly avant-garde sensibility, had been transformed into an academic code complete with a growing set of systemic principles. As he was later to say: “The very term academic is not about style: it's really about attitudes, a drying-up, and sterility.” For him the attitude toward abstraction had become academic.

¹¹⁷ [...] art has become "less". He blames the art establishment (museums, galleries, art schools) for becoming over-enamored with conceptual art: "It gave up on images a bit" the artist laments. By which he means that the art world ignored figurative art: paintings, sculptures, videos and installations that aim to represent the known world: the sort of work Hockney makes: landscapes, portraits and still lifes.

que criar novidade». O que significa: isto não pode ser como era antes”¹¹⁸. (Ezra Pound citado por Rudi Funchs em Emin, 2006: 394)

Rudi Funchs recorre a esta citação para defender Tracey Emin, artista britânica já aqui referida, e cuja obra foi alvo de críticas severas, algumas descrevendo-a como vulgar ou incapaz de desenhar, algo que entende dar-se quando comparam os desenhos de Emin com os de um artista como David Hockney, uma comparação sem fundamento, pois os desenhos da artista são reflexo da sua própria realidade e ele acredita que, no futuro, serão aclamados (Rudi Funchs em Emin, 2006: 394-395).

Os desenhos de Emin são cheios de raiva e de sentimentalidade, e é por isso que eles são afectivos como são. São novos e desagradáveis. A honestidade dela e a sua confiança nos próprios sentimentos levou-a a evitar criar desenhos belos. Mas prevejo que os seus desenhos se irão tornar belos [...] ¹¹⁹ (Rudi Funchs em Emin, 2006: 394-395)

Tracey Emin (2009), apesar de ser uma conhecida artista contemporânea e ter frequentado a *Royal College of Art*, nunca dominou o desenho académico. Numa entrevista em 2009 ao *The Guardian*, refere o comentário de uma professora sobre os seus desenhos: “«Sejamos francos, alguns de nós temos [talento] e alguns de nós não. Tu simplesmente não tens.»”¹²⁰. (Emin citada por The Guardian, 2009: sem página)

Para Emin o desenho académico nunca foi, talvez por nunca o ter dominado, uma técnica de observação: “Levei anos para perceber a magia do desenho. Durante anos, tentei fazer as coisas parecerem como eram – em vez de como elas são. Desenhar é uma linguagem alquimista. Alguns dos meus desenhos preferidos foram feitos de olhos fechados – ou tão bêbada que nem me lembro de os ter feito”¹²¹. (Emin citada por The Guardian, 2009: sem página)

Das críticas referentes à ausência de técnica nos desenhos de Tracey Emin destacam-se as acusações do crítico de arte David Lee que, numa carta redigida à própria artista, ataca o

¹¹⁸ Here, honesty means trusting one's own instinct and distrusting the old established style. “The artist”, said Ezra Pound, “must make it new”. This means exactly what it says: it cannot be as it was before.

¹¹⁹ Emin's drawings are full of anger and sentimentality, and that is why they are as affective as they are. They are new and unpleasant. Her honesty and her trust in her own feelings has made her avoid making beautiful drawings. But I predict that her drawings will become beautiful [...]

¹²⁰ Let's face it ducks, some of us have got it and some of us haven't. And you just haven't.

¹²¹ It took me years to understand the magic of drawing. For years, I tried to make things look how they are - instead of being what they are. Drawing is an alchemical language. Some of my favorite drawings I have done with my eyes closed - or so drunk I do not remember making them.

seu lado “conceptualista”, aconselhando-a a melhorar as qualidades visuais das suas obras: “Sugiro que tu e os teus companheiros conceptualista gastem mais tempo a refinar as qualidades visuais do que exibem e menos tempo a cortejar os *media*. Whistler tinha razão, na arte o que conta é o visual e o resto não interessa”¹²². (Lee, 1997: sem página)

O crítico compara o domínio da Arte Conceptual com a arte de propaganda da União Soviética. Acusa o *Prémio Turner*, a *Tate Gallery* e o *Arts Council*, de favorecerem a *Arte Conceptual* e ignorarem as restantes linguagens artísticas da Arte Contemporânea (Lee, 1997: sem página).

Na União Soviética, o Realismo Socialista dominava, agora na Grã-Bretanha a State Academy of Contemporary Art, sob o aval do Prémio Turner, apoia o Conceptualismo. Porque deverá o público, através do Prémio Turner, da Tate Gallery e do Arts Council, apoiar apenas um segmento da actividade da arte contemporânea?¹²³ (Lee, 1997: sem página)

Ao longo da carta escrita a Emin, o *Prémio Turner* é apontado como responsável por limitar as artes visuais e influenciar, de forma negativa, os estudantes de artes (Lee, 1997: sem página).

A arte conceptual exerce um monopólio pouco saudável – o Prémio Turner foi ganho oito vezes em 12 por artistas apenas de duas galerias. Suspeito, eh? Em qualquer outra área governamental, tamanho círculo restrito e elitista seria referido a uma comissão. Claro, o efeito mais prejudicial da supremacia da arte conceptual é que mata qualquer outra abordagem à arte visual ao encorajar estudantes a percorrer um trilho onde sabem ser possível encontrar um bom tacho.¹²⁴ (Lee, 1997: sem página)

O que começou por uma carta tornou-se num debate entre Lee e Emin. A artista contestou os argumentos do crítico, defendendo que toda a arte não conceptual é de uma categoria inferior: “Deve ser muito difícil não estar na liga conceptual, e eu compreendo como se sente

¹²² I suggest you and your fellow conceptualists spend more time refining the visual qualities of what you exhibit and less time courting publicity. Whistler was right, only the visual counts in art and the rest is claptrap.

¹²³ In the Soviet Union, Socialist Realism dominated, now in Britain the State Academy of Contemporary Art, under the auspices of the Turner Prize, endorses Conceptualism. Why should the public, through the Turner Prize, the Tate Gallery and the Arts Council, support only one segment of contemporary art activity?

¹²⁴ Conceptual art exerts an unhealthy monopoly - the Turner Prize has been won eight times out of 12 by artists from only two galleries. Fishy, eh? In any other area of government such an elitist closed shop would be referred to a commission. Of course, the most damaging effect of conceptual art's supremacy is that it kills off other approaches to visual art by encouraging students down a track with a regular timetable of gravy trains running along it.

um estranho. Também eu passei alguns anos no deserto da arte de segunda-categoria”¹²⁵. (Emin citada por Lee, 1997: sem página)

David Lee respondeu, explicando não querer retirar valor à Arte Conceptual, mas apenas salienta que outras formas de expressão artística têm vindo a ser rejeitadas devido à soberania de valores provenientes do conceptualismo: “O meu argumento não é que toda a arte conceptual seja inútil – claro que não é – é que artistas merecedores que trabalham outras formas estão a ser ignorados precisamente devido a esta moda obsessiva com o conceptual”¹²⁶. (Lee, 1997: sem página)

3.3. OS IDEAIS CONCEPTUALISTAS

Segundo Tony Godfrey (1998), a Arte Conceptual trata de ideais e significados, e não de formas e materiais. Não pode ser definida em termos de suporte ou estilo, mas pelo modo como questiona o que é a arte. Um dos principais ideais da Arte Conceptual é a contestação da Tradição na arte: “[...] Arte conceptual desafia o estatuto tradicional da arte como objecto único, colecionável ou de venda”¹²⁷ (Godfrey, 1998: 4). Emergindo da rejeição dos valores tradicionais, a Arte Conceptual veio estabelecer novas direcções para a percepção da arte: “[...] com a prática de vanguarda em geral, a emergência da arte conceptual foi o resultado de complicados processos de selecção, fusão, e rejeição das formas antecedentes e estratégias”¹²⁸. (Alberro, 1999: XIV).

Devido ao afastamento das formas tradicionais, a Arte Conceptual pode ser compreendida como algo que apenas existe na mente dos seus espectadores (Godfrey, 1998: 4), podendo assumir várias formas, nomeadamente objectos do quotidiano.

Esta arte pode assumir uma variedade de formas: objectos do quotidiano, fotografias, mapas, vídeos, gráficos e especialmente a própria linguagem. Frequentemente haverá uma

¹²⁵ It must be very difficult not being in the conceptual league, and I understand how it feels to be an outsider: I too spent a few years in the wilderness of second-rate art.

¹²⁶ My argument is not that all conceptual art is worthless - of course it isn't - it is that deserving artists working in other ways are ignored precisely because of the fashionable obsession with the conceptual.

¹²⁷ Conceptual art challenges the traditional statues of the art object as unique, collectable or saleable.

¹²⁸ [...] as with avant-garde practice in general, the emergence of conceptual art was the result of complicated processes of selection, fusion, and rejection of antecedent forms and strategies.

combinação de tais elementos. Ao oferecer uma crítica profunda da arte, representação e a maneira como são usadas, a arte conceptual tem tido um efeito determinante no pensamento da maioria dos artistas¹²⁹. (Godfrey, 1998:5)

Se no academismo eram valorizados o desenho de observação, a representação do real e o domínio das técnicas, na Arte Conceptual tais ideais perdem sentido porque a própria técnica e valores visuais são rejeitados (Alberro, 1999: XVII).

Uma das características recorrentes, em muita da arte referida como conceptual, é a consideração de todos os elementos que constituem o trabalho artístico, como componentes iguais. No processo, a valorização da habilidade manual e técnica é amplamente (se não inteiramente) abandonada, assim como a noção de um trabalho coeso e original¹³⁰. (Alberro, 1999: XVII)

Com a desvalorização da técnica emerge uma nova ideologia, a arte não precisa de suporte, nem de materiais porque, para a execução de uma obra é apenas necessária a própria ideia ou conceito: “Esta mudança da «aparência» para a «concepção» foi o princípio da Arte «moderna» e o princípio da arte conceptual. Toda a Arte (depois de Duchamp) é conceptual (na natureza) porque a arte apenas existe conceptualmente”¹³¹ (Althöfer, 2006: 39)

Na génese da Arte Conceptual está a questão “o que é a arte?”. No final de 1960 esta dúvida foi bastante debatida, acabando por redefinir a ideia tradicional do que se podia considerar arte (Marzona, 2005: 6). Nasceu assim o termo “arte como conceito”, que tem as suas origens nos Estados Unidos da América. A publicação *Concept Art*, do artista Henry Flynt, referia-se a um tipo de arte que diferia das outras devido ao modo como abordava a linguagem. Anos mais tarde, o artista Sol LeWitt substituiu o termo “Concept Art” por “Conceptual Art” (Marzona, 2005: 6). Entre 1966 e 1975, esta Arte Conceptual manifesta-se em várias vertentes, não possuindo uma expressão artística uniforme. No entanto, Daniel Marzona (Marzona, 2003: 24) refere que algumas das suas características são perceptíveis, como a se-

¹²⁹ This art can take a variety of forms: everyday objects, photographs, maps, videos, charts and especially language itself. Often there will be a combination of such forms. By offering a thorough critique of art, representation and the way that they are used, Conceptual art has had a determining effect on the thinking of most artists.

¹³⁰ One of the recurring characteristics in much art that is referred to as conceptual is the consideration of every one of the constituting elements of the artwork as equal components. In the process, the valuation of technical manual skill is largely (if not entirely) abandoned, as well as the notion of an original, cohesive work.

¹³¹ This change-one from «appearance» to «conception»- was the beginning of «modern» Art and the beginning of conceptual art. All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually.

paração da concepção e do materialismo numa obra de arte, que se irá traduzir numa desvalorização da técnica do artista. Uma linguagem analítica que se opõe aos valores visuais da arte, surgindo uma prática que rejeita o esteticismo da mesma. As condições contextuais da arte, a sua condição de produto e a sua circulação, que ganham importância em projectos artísticos e que, a curto prazo, conseguem abalar o estatuto da distribuição e representação da arte. A apropriação das possibilidades da publicidade, cuja análise funcional se torna o foco de abordagens diferentes nas quais a arte abdica da sua autonomia e se afirma num contexto sociopolítico (Marzona, 2003: 25).

Outro aspecto é, segundo Peter Osborne (1958-), a apropriação da imensa variedade de materiais para a criação de arte, que vem proporcionar uma nova relação entre arte e objectos do dia-a-dia (Osborne, 2011: 240). Uma justificação para isto pode ser encontrada na definição que a crítica de arte Lucy Lippard, muito associada à Arte Conceptual no final dos anos sessenta, escreve no catálogo da Exposição *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* onde refere a desmaterialização da arte como objecto, admitindo a utilização de materiais enquanto elemento secundário: “Arte conceptual, para mim, significa um trabalho em que a ideia é o principal e o material é secundário, leve, efémero, barato, desprezioso, e/ou desmaterializado”¹³². (Lucy Lippard citada por Godfrey, 1998: 14)

Lippard toca num ponto pertinente, a grande maioria dos artistas conceptuais considerava que as formas tradicionais de arte a reduziam a meros objectos decorativos. A Arte Conceptual teve como motivação a libertação dos materiais em prol da linguagem e da teoria: “A Arte Conceptual foi muitas vezes descrita como uma forma de arte demasiado intelectual e teoricamente pesada. E é certamente verdade que muitos artistas, no desenvolvimento e sustentação do seu trabalho usem, de facto, modelos teóricos que tenham sido desenvolvidos noutras disciplinas”¹³³. (Marzona, 2005: 7)

As dúvidas relativas aos valores estéticos da arte já antes tinham sido levantadas por Marcel Duchamp, quando questionou qualquer pintura orientada apenas por valores visuais (Marzona, 2005). O artista estava interessado na própria ideia e rejeitava produtos visuais porque a arte só existia na mente: “As pessoas não pensavam em nada senão no aspecto físico

¹³² «Conceptual art, for me, means work in which the idea is a paramount and the material is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious, and/or dematerialized.»

¹³³ Conceptual Art has often been described as a theoretically top-heavy, over-intellectual art form. And it is certainly true that many artists, in the development and underpinning of their work, do indeed use theoretical models which have been developed in other disciplines.

da pintura. Nenhuma ideia de liberdade era ensinada, nem a mais pequena ideia filosófica era discutida [...] Eu estava interessado em ideias – não apenas em produtos visuais. Eu quis colocar a pintura ao serviço da mente”¹³⁴. (Duchamp citado por Marzona, 2005:10)

Joseph Kosuth (1945-) relacionou a questão de Duchamp com o seu trabalho quando pretendeu que as suas obras rejeitassem, radicalmente, os estímulos visuais em prol dos conceitos: “Kosuth, apesar de ter eliminado radicalmente o objecto estético, primeiramente manteve o princípio, no seu projecto de uma Arte Conceptual «pura», da arte pela causa da arte, algo que Duchamp já tentara estabelecer na história”¹³⁵. (Marzona, 2005:18)

Para Kosuth, a definição de Arte Conceptual era menos abrangente que a de Lippard. A sua doutrina assentava no facto de os artistas trabalharem com conceitos e significados, e não com cores, formas ou materiais (Godfrey, 1998: 14). Era uma arte que apenas existia em conceitos, algo que Kosuth procurou manifestar no seu trabalho artístico (Godfrey, 1998: 15). Esta abordagem reflecte, não só o seu trabalho como artista, mas as múltiplas dimensões que existem referentes à arte conceptual: “[...] como a crítica Lucy Lippard comentou ironicamente, parece haver tantas definições de Arte Conceptual como há artistas Conceptuais”¹³⁶. (Lucy Lippard citada por Godfrey, 1998: 15)

Kosuth (1991), inicialmente, utilizou o termo “conceptual” para se referir à sua actividade enquanto artista, na qual a “arte” não se expressava nos materiais utilizados (Kosuth, 1991:83). Para ele, o artista, a arte não necessitava de materiais, o essencial era a ideia: “O que torna um artista, ou qualquer outro pensador, importante, é aquilo que contribuiu para a história das ideias”¹³⁷ (Kosuth, 1991:84). Quando questionado sobre esta “arte como ideia”, respondeu: “Bem, obviamente, primeiro é preciso questionar a necessidade da repetição, porque não apenas «arte como ideia»? [...] «Arte como ideia» foi óbvio; ideias ou conceitos como o próprio trabalho [...] tentando sugerir que o processo criativo real, e a mudança radical,

¹³⁴ People thought of nothing but the physical aspect of painting. No idea of freedom was taught, not the slightest philosophical idea was discussed [...] I was interested in ideas – not just visual products. I wanted to place painting at the service of the mind.

¹³⁵ Kosuth, in spite of radically eliminating the aesthetic object, at first maintained the principle, in his project of a «pure» Conceptual Art, of art for art's sake, something that already Duchamp had wanted to consign to history.

¹³⁶ [...] as critic Lucy Lippard wryly remarked years later, there seemed to be as many definitions of Conceptual art as there were Conceptual artists.

¹³⁷ What makes an artist, or any other thinker, important is what he has contributed to the history of ideas.

estava em alterar a própria ideia de arte”¹³⁸. (Kosuth, 1991:47)

Paralelamente a esta valorização da ideia/conceito como elemento essencial da arte, Kosuth sentiu também uma necessidade de separação face aos anteriores valores artísticos: “Ele também definiu para si mesmo o objectivo de, simultaneamente, romper com qualquer forma institucionalizada de pintura e de escultura, e também de colocar a arte acima da filosofia e definir o papel do artista como um questionamento profundo da função e da utilização da linguagem da arte”¹³⁹. (Kosuth, 1991: XXIV)

Se recorre a materiais, Kosuth não o faz através do seu sentido tradicional. Não é um pintor que recorre às tintas, é alguém que recorre aos materiais com o intuito de que estes contribuam para a ampliação das questões que tratam a arte: “Quando os objectos são utilizados [...] são normalmente utilizados como uma espécie de linguagem «formal», para a qual uma linguagem de suporte é necessária para que se possa entender claramente os termos envolvidos”¹⁴⁰ (Kosuth, 1991: 84). De modo a simplificar o que a Arte Conceptual aborda, Kosuth resume: “Arte Conceptual apenas significa uma investigação conceptual da arte”¹⁴¹. (Kosuth, 1991: 84)

Veja-se, por exemplo, uma das suas obras, intitulada *One and Three Chairs* (1965). Este trabalho questiona o que é uma cadeira, como se pode representar uma cadeira, o que é arte e o que é representação. A obra é composta por três elementos, uma cadeira, uma fotografia de uma cadeira e uma definição do que é uma cadeira. Nenhum dos elementos foi executado por Kosuth, mas o conteúdo da obra é o conceito da obra que é a arte na obra (Godfrey, 1998: 10).

Com a repetição dos elementos, Kosuth pretendeu enfatizar a sua definição do que é arte: “Parece uma tautologia: uma cadeira é uma cadeira é uma cadeira, tanto quanto ele afirmou que «arte é arte é arte» era uma tautologia. Os três elementos que realmente conseguimos ver (a fotografia de uma cadeira, uma cadeira real e uma definição de cadeira) são acessórios

¹³⁸ Well obviously, first one would question the necessity for the repetition, why not just «art as idea»? [...] «Art as idea» was obvious; ideas or concepts as the work itself [...] intended to suggest that the real creative process, and the radical shift, was in changing the idea of art itself.

¹³⁹ He also set for himself the goal of simultaneously breaking away from the institutionalized forms of painting and sculpture while placing art above philosophy and defining the task of the artist as a thorough questioning of both function and the use of the language of art.

¹⁴⁰ When objects are used [...] they are usually used as a kind of «formal» language for which a support language is necessary to clearly understand the terms involved.

¹⁴¹ Conceptual Art merely means a conceptual investigation of art.

a ela”¹⁴². (Godfrey:1998: 10)



Figura 3.1 - *One and Three Chairs* (1965), Joseph Kosuth

Um dos pontos mais relevantes no pensamento de Kosuth, prende-se com a diferenciação entre o que é “arte” e o que é “estética” (Kosuth, 1991: 84). Para ele, estética era um ideal que se traduzia no gosto, nas opiniões e na percepção geral, mas que, quando aplicada à arte, se reduzia a meros valores decorativos, uma das funções representativas da arte do passado: “Um dos dois aspectos da função da arte no passado era o seu valor como decoração”¹⁴³. (Kosuth, 1991:84)

Era algo subjectivo, dependente da percepção de cada indivíduo, em suma, daquilo que se entende por gosto e que está ligado aos sentidos: “[...] podemos lidar esteticamente com qualquer coisa que esteja no mundo, e ao qual os nossos sentidos possam responder”¹⁴⁴. (Kosuth, 1991: 85). Joseph Kosuth entende que este tipo de experiência não se restringe aos objectos na Arte, talvez por qualquer objecto poder ser submetido a uma percepção estética (Kosuth, 1991: 85).

¹⁴² It seems a tautology: a chair is a chair is a chair, much as he claimed that «art is art» was tautologous. The three elements that we can actually see (a photograph of a chair, an actual chair and the definiton of a chair) are ancillary to it.

¹⁴³ One of the two aspects of art's function in the past was its value as decoration.

¹⁴⁴ [...] we can deal aesthetically with anything that is in the world that our senses can respond to.

Portanto, quando os objectos são apresentados dentro do contexto de arte (e até recentemente os objectos têm sido usados constantemente) são elegíveis para considerações estéticas, assim como o são muitos objectos do mundo. Uma consideração estética de um objecto existente no domínio da arte significa que a existência, ou a função, do objecto num contexto de arte é irrelevante para o julgamento estético¹⁴⁵. (Kosuth, 1991: 85)

3.4. JOSEPH KOSUTH, ARTE E FILOSOFIA

Na sua obra *Art after Philosophy and After* (1969), Kosuth dedica um capítulo para questionar o caso de Pablo Picasso, onde considera que o artista representa o melhor, mas também o pior, da arte do século XX (Kosuth, 1991: 195). Embora reconheça o valor que a obra de Picasso teve no passado, refere que a mesma, na actualidade, não produz qualquer efeito, tornando-se irrelevante.

Obviamente, não estou a falar daqueles grandes trabalhos como eram quando se podia realmente vê-los – e quando eles produziam um efeito tanto nos artistas como no público – mas por aquilo que eles significam agora, porque o significado da obra de Picasso foi eclipsado por uma função e um significado maiores¹⁴⁶. (Kosuth, 1991:195)

Esta crítica de Kosuth incide no momento em que a História de Arte glorificou Picasso, referindo que, desde então, a sua obra perdeu o sentido, mas explicando também que o artista fez parte desse problema (Kosuth, 1991: 196).

Parte do problema encontra-se no próprio artista – naquele momento em que Picasso parou de fazer arte e começou a pintar Picassos [...] Talvez seja que a experiência do artista com o próprio trabalho, enquanto processo produtivo, perca primazia aos olhos do mundo, perante a construção que o historiador de arte faz disso.¹⁴⁷ (Kosuth, 1991: 196)

¹⁴⁵ So, when objects are presented within the context of art (and until recently objects have consistently been used) they are as eligible for aesthetic consideration as are many objects in the world, and an aesthetic consideration of an object existing in the realm of art means that the object's existence or functioning in an art context is irrelevant to the aesthetic judgement.

¹⁴⁶ Obviously, I'm not speaking of those great works as they were when one could actually see them – and when they had an effect on artists and the public alike – but of what they mean now, for the meaning of Picasso's work has been eclipsed by a larger meaning and role.

¹⁴⁷ Part of the problem lies with the artist himself – at that point when Picasso stopped making art and began painting Picassos [...] Perhaps it is that the artists's experience of their own work, as a making process, loses primacy to the world's view, as the art historian constructs it.

Para um artista, arte é um processo de construção que o relaciona com o seu próprio tempo e a sua cultura. Observar a arte, do modo como tal é promovido pela História de Arte, é algo que entra, frequentemente, em conflito com essa experiência do artista. Este conflito acentua-se quando um artista se torna, em vida, amplamente reconhecido (Kosuth, 1991: 196). Caso o artista tente depois executar novos trabalhos, dificilmente o conseguirá (Kosuth, 1991: 196). Tal dificuldade prende-se com a questão do “estilo”. Kosuth (1991: 196) refere que o “estilo” se apodera da própria experiência e cultura do artista e responsabiliza a História de Arte pelo problema. Refere, por exemplo, a estilização de Picasso, dizendo como a História de Arte reduziu as suas obras a objectos catalogados por estilo (Kosuth, 1991: 196). Assim, um artista ter sucesso significa tornar-se institucionalizado:

[...] com o complexo mercado arte-histórico a oferecer constrangimentos que põem em conflito a habilidade de tais artistas experimentarem ou correrem riscos, e simultaneamente manterem o seu nível de vida. Em suma, sucesso significa tornar-se institucionalizado: tanto tendo, como representando, o poder; se arriscares alterar a sua representação, arriscas-te a perdê-lo, assim como a tudo o que vem com ele¹⁴⁸. (Kosuth, 1991: 96)

No caso de Picasso, o problema desta extrema institucionalização foi tornar o artista impune a qualquer crítica. Tal constitui uma falha no discurso relativo à sua obra: “Esta resistência em relação a qualquer forma de crítica é preocupante porque sugere a falta de um discurso real, que é precisamente o problema do modernismo institucionalizado: ou se faz parte do complexo mercado arte-histórico (um orador), ou se está de fora (um ouvinte)”¹⁴⁹ (Kosuth, 1991:196). A resistência da obra de Pablo Picasso à crítica é uma evidência de como a obra do artista deixou de confrontar ideias e experiências que poderiam produzir pensamento provocativo ou criar nova arte (Kosuth, 1991: 196).

A institucionalização de um artista, é compreendida assim, como um estatuto criado por instituições artísticas (a autoridade) de modo a direccionarem a percepção do público: “Instituições como o Museu da Arte Moderna vêem «profissionalismo» em termos da capacidade

¹⁴⁸ [...] with the art-historical/market complex providing constraints which put into conflict the ability of such artists to experiment or take risks, and simultaneously maintain their life. In short, success means becoming institutionalized: both having power and representing it; if you risk changing its representation you risk losing it, and all that goes with it.

¹⁴⁹ Such a resistance to any form of criticism is worrisome because it suggests the lack of a real discourse, which is precisely the problem with institutionalized modernism: either one is part of the art-historical/market complex (a speaker), or one is outside (a listener).

para organizar as percepções do público em relação a obras de arte”¹⁵⁰. (Kosuth, 1991: 196)

Para Kosuth (1991), esta manipulação tem como fim a obtenção de autoridade por parte das instituições, considerando ser importante para os artistas ter consciência, não só desta manipulação, mas também da razão pela qual se recorre à obra de artistas mortos: “Acho que é importante os artistas considerarem o que a obsessão fetiche por um artista como Picasso realmente representa [...] é importante perceber como as instituições utilizam os mortos para manter os vivos em linha”¹⁵¹ (Kosuth, 1991:197). Enquanto que um artista morto possui uma obra cujo significado já foi atribuído pelos historiadores, um artista vivo pode contestar o significado da sua obra, algo que representa um obstáculo para os mesmos historiadores. Daí Kosuth justificar a preferência de uma instituição como o Museu de Arte Moderna por trabalhos de artistas mortos, promovendo os mestres modernistas europeus, em detrimento da Arte Contemporânea (Kosuth, 1991: 197). Acrescente-se a isto uma certa hostilidade, que ele refere existir face ao que é experimental e anti-tradicional.

A razão para o *Museu de Arte Moderna* funcionar como *O Museu de Arte Moderna* e não como *um* museu de arte *contemporânea* é porque a arte contemporânea – particularmente o trabalho que é experimental e anti-tradicional – é julgada não pelos seus próprios termos (tendo uma história e cultura um tanto diferente) mas, sempre insatisfatoriamente, contra aquele horizonte como uma espécie de significados do modernismo Europeu, no qual Picasso reina supremo com uma espécie de presença papal¹⁵². (Kosuth, 1991:197)

Exemplo disto são os artistas vivos, cuja obra o museu apoia e que representam, quase sempre, uma ligação com a visão formalista do Modernismo, algo que se traduz em resultados medíocres e num fraco entendimento da Arte Contemporânea (Kosuth, 1991: 197).

¹⁵⁰ Institutions such as the Museum of Modern Art see «professionalism» in terms of their ability to organize the public perception of works of art toward such ends.

¹⁵¹ I think it is important for artists to consider what the fetishized obsession with an artist like Picasso actually represents [...] it is important to realize how institutions use the dead to keep the living in line.

¹⁵² The reason the Museum of Modern Art functions as The Museum of Modern Art and not as a museum of contemporary art is that contemporary art – particularly that work which is experimental and anti-traditional – is judged not in its own terms (having a somewhat different history and culture) but, always unsatisfactorily, against that horizon as a kind of meaning of European modernism, of which Picasso reigns supreme as a kind of papal presence.

3.5. INSTITUCIONALIZAÇÃO

Joseph Kosuth (1991) defendia que, um artista bem-sucedido ou considerado como tal, deveria vê-lo como resultado de um confronto com a autoridade das instituições, assumindo assim os significados das suas próprias criações.

[...] «sucesso» como artista deve começar a ser visto como a capacidade de resistir a esse processo de institucionalização, que nos rouba a oportunidade de assumir responsabilidade pessoal pelo significado que nós criamos. É neste sentido que a arte é inerentemente política, não como conteúdo para ser ilustrado; é nestes termos que nós vemos o que é possível - o significado que nós criamos como artistas ilustra isso¹⁵³. (Kosuth, 1991: 197)

Mas a exibição de Arte Contemporânea por parte de uma instituição como o Museu de Arte Moderna era vista por Kosuth como uma falácia, por partir de uma necessidade do mercado de arte por novos produtos, e não de uma iniciativa de divulgação e exploração de ideias de novos artistas (Kosuth, 1991:1997). Talvez seja paradoxal que, a mesma crítica que Kosuth apontava à institucionalização da Arte Moderna e à sua relação com o mercado de arte, também se possa aplicar hoje à Arte Conceptual. Já em 1988, a crítica de arte, Mary Anne Staniszewski, salientava como novas obras conceptuais eram compreendidas como um objecto luxuoso: “Muito do novo trabalho tem a aparência da moda e do aspecto intelectual associado com o conceptualismo, mas funciona principalmente, se não completamente, como um bem de luxo”¹⁵⁴ (Staniszewski citada por Godfrey, 1998: 386). Também a associação da Arte Conceptual com o choque e a capacidade de provocar estranheza, levanta dúvidas sobre a apropriação que lhe é feita por certos artistas, tornando-se por vezes somente um meio de obter atenção dos *media* (Godfrey, 1998: 379). O trabalho de Damien Hirst serve como exemplo disto.

É incerto se o choque, por vezes, não é utilizado como uma estratégia artística ou como um meio de obter atenção dos *media* – ou mesmo se os dois podem continuar a ser diferenciados. Em mais ninguém isto é tão verdadeiro como Damien Hirst, o artista mais ferozmente sensacionalista da década de noventa, muito devido ao corte de animais e os

¹⁵³ [...] «sucesso» as an artist must begin to be seen as our ability to resist that process of institutionalization which robs us of the opportunity to take personal responsibility for the meaning we make. It is in this sense that art is this sense that art is inherently political, not as content to be illustrated; it is in those terms that we seen that is possible – the meaning that we make as artists speaks of this.

¹⁵⁴ Much of the new work has the cool and intellectual look associated with conceptualism, but it functions primarily, if not completely, as luxury goods.

exibir em formol [...] ¹⁵⁵ (Godfrey, 1998: 379)

Esta apropriação estratégica da Arte Conceptual enquanto modo de obter a atenção dos media, traduz-se numa falha. A Arte Conceptual, tendo em conta os seus pressupostos originais, afirmava-se como uma oposição à Arte enquanto objecto e, conseqüentemente, à sua comercialização: “Historiadores não se irão surpreender ao descobrir, entre as ruínas do programa utópico, o desejo de resistir à modificação e à assimilação da história dos estilos” ¹⁵⁶ (Godfrey, 1998:383). Assim, a Arte Conceptual, nascida do confronto com o institucionalizado, tornou-se, de certa maneira, também ela institucionalizada.

Filiberto Menna (1926-1988) em 1975, no mesmo ano da publicação do ensaio *The Artist as Anthropologist* de Joseph Kosuth, publicou a obra *La linea analitica dell' arte moderna* na qual explora as ideias de Kosuth. Partindo desses ideais, Menna desenvolveu a ideia de “arte moderna” ¹⁵⁷ para analisar alguns dos movimentos mais em voga dos anos setenta, nomeadamente o Minimalismo e a Arte Conceptual. A ideia de arte moderna resultou da: “[...] aceitação em termos teóricos e práticos do abstracto da natureza convencional da linguagem artística” ¹⁵⁸ que rejeita qualquer tendência para uma “correspondência imediata entre linguagem e realidade” ¹⁵⁹. (Menna citado por Heinz, 2006: 288)

Menna considera que a abordagem de Kosuth tende a ser demasiado radical, e da análise dos movimentos (*Minimalismo e Arte Conceptual*), nos quais a arte é abordada como uma linguagem autónoma e apresentada tanto como arte como uma reflexão do processo de construção, aponta os seus limites (Menna citado por Heinz, 2006: 288).

Quando é puxado até ao radicalismo analítico das proposições conceptuais, o processo de formalização corre o risco de aprisionar a experiência da arte num exigente, mas estéril esforço de coerência, e de a fechar na circulação de uma definição tautológica desprovida de qualquer abertura para o mundo ¹⁶⁰ (Menna citado por Heinz, 2006: 288)

¹⁵⁵ One is unsure at times whether outrage is being used as an artistic strategy or as a way of getting media attention – or even whether the two can be differentiated any longer. Of no one is this more true than Damien Hirst, the most ferociously hyped artist of the 1990s, much given to cutting animals and displaying them in formaldehyde [...]

¹⁵⁶ Historians will not be surprised to find, amongst the ruins of its utopian program, the desire to resist modification and assimilation to a history of styles.

¹⁵⁷ modern art

¹⁵⁸ [...] acceptance in theoretical and practical terms of the abstract, conventional nature of the artistic language

¹⁵⁹ immediate correspondence between language and reality

¹⁶⁰ Once pushed as far as the radical analyticality of conceptual propositions, the process of formalization runs the risk of imprisoning the experience of art in a strenuous but

De certo modo, pode-se reconsiderar as observações de Kosuth quanto ao valor da obra de Picasso, particularmente quando refere que na actualidade a obra não produz qualquer efeito e que se tornou irrelevante (Kosuth, 1991:195). Na contemporaneidade a obra de Picasso tem influenciado artistas a produzir arte, o que significa que continua a ser considerado um mestre e a sua obra gera novas propostas, como pode ser observado na exposição *Picasso Mania* (Ottinger, 2016).

sterile drive for coherence, of enclosing it in the circularity of a tautological definition devoid of openings onto the world.

CAPÍTULO IV - A INFLUÊNCIA DE PABLO PICASSO: A EXPOSIÇÃO *PICASSO MANIA*

4.1. AS DIVERSAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS TENDO PICASSO COMO REFERÊNCIA

No museu Grand Palais de Paris, no mesmo espaço onde, em 1966, foi celebrada a exposição dos 85 anos de vida de Pablo Picasso, decorreu a exposição *Picasso Mania* que esteve patente ao público de 7 de Outubro de 2015 a 29 de Fevereiro de 2016 (Ottinger, 2016: 6). A exposição incluiu, não só obras de Picasso, como também obras de outros artistas que, de algum modo, prestassem uma homenagem ao pintor espanhol (Ottinger, 2016: 6).

Na exposição estiveram presentes mais de cem trabalhos, constituindo-se como um diálogo com a obra de Picasso (Ottinger, 2016: 9). As reacções dos artistas de diversas gerações e as suas respectivas visões, proporcionaram uma descoberta de um novo e actual Picasso (Ottinger, 2016: 9), demonstrando também como alguns artistas consagrados, nomeadamente Andy Warhol, David Hockney, Roy Lichtenstein ou Jean-Michel Basquiat, foram influenciados por ele, considerando-o, de certo modo, um dos seus mestres (Ottinger, 2016: 8). Ao dar a conhecer a homenagem de tantos artistas conceituados a Picasso, tornou-se notório como a sua importância e influência se mantém desde os anos sessenta até à actualidade (Ottinger, 2016: 8).

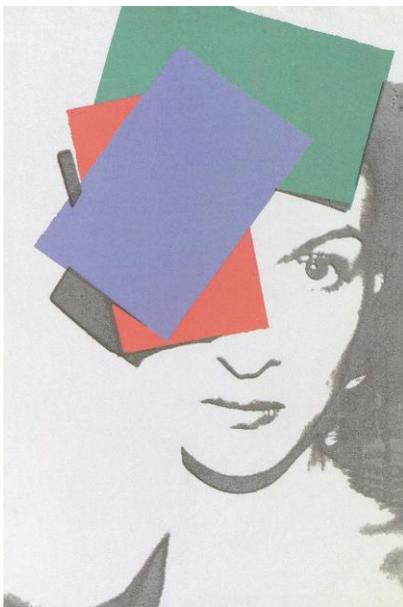


Figura 4.1 - *Paloma Picasso* (1975),
Andy Warhol



Figura 4.2 - *Untitled* (2012), Rudolf
Stingel

Esta notoriedade actual do artista justifica-se nos vários tributos que lhe foram prestados após a sua morte, em 1973, no reconhecimento adicional que lhe foi atribuído aquando do forte reaparecimento da pintura durante a década de oitenta e também no complexo crescimento do mundo da arte, marcado pela ausência de um movimento predominante (Ottinger, 2016: 9).

Antes, em 1959, a monografia *Sur Marcel Duchamp* de Robert Lebel, havia criado um distanciamento entre Picasso e a opinião dominante no mundo da arte, como explica Didier Ottinger: “Ao longo dos quinze a vinte anos seguintes, reinaram [no mundo da arte] verdadeiros «Duchambists», como Robert Smithson os designou no início dos anos 70. Resumindo, o livro de Robert Lebel desempenhou o seu papel na marginalização de Picasso...”¹⁶¹” (Ottinger, 2016: 14)

No início da década de oitenta, o escritor francês Philippe Sollers (1936-) através dos seus textos, procurou levar o mundo da arte a reavaliar a obra de Picasso (Ottinger, 2016: 14). A 12 de Janeiro de 2015 durante uma entrevista de Ottinger a Philippe Sollers, foi referida a sua obra *Picasso, le héros* (Sollers, 1991), onde o autor descreve como ocorrera um distanciamento face a Picasso e como nenhum grande escritor, à excepção de André Malraux (1909 – 1976), deu uma opinião sobre o artista durante as décadas de sessenta e setenta (Ottinger, 2016: 15).

Nos anos oitenta, iria surgir um novo interesse pelo artista espanhol, quer através de textos como *De la virilité considérée comme un des beaux-arts*, publicado em 1981 por Sollers (Ottinger, 2016: 16), quer através de eventos como a exposição *The Last Years*, patente no museu *Guggenheim* de Nova Iorque, em 1984, e que se focava nas últimas obras de Picasso (Ottinger, 2016: 17). Esta exposição acabaria por exercer bastante influência no trabalho de vários pintores norte-americanos, como Jasper Johns, Andy Warhol ou Basquiat (Ottinger, 2016: 17).

Quando as evoluções tecnológicas permitiram a captação em filme das pinceladas de um autor em câmara lenta, o observador pôde passar a focar-se nos gestos dos pintores (Ottinger, 2016: 52). Em 1949, com o objectivo de filmar o documentário *Visit to Picasso*, Paul Haesaerts (1901 - 1974) dirigiu-se ao estúdio do artista em Vallauris, França. O processo de filmagem mostrou-se bastante complicado, não só Picasso não aceitava trabalhar como actor, como também se recusava a repetir qualquer gesto ou expressão no momento pretendido. De

¹⁶¹ Over the next fifteen to twenty years there reigned a veritable “Duchambists”, as Robert Smithson termed it in the early 1970’s. In short, Robert Lebel’s book played its part in marginalizing Picasso...

modo a captar os seus gestos, Haesaerts colocou uma ampla placa de vidro transparente entre Picasso e a câmara. Assim, o pintor poderia pintar por cima do vidro como se o fizesse sobre uma tela, permitindo mostrar em filme, tanto a obra final, como o artista a criá-la (Ottinger, 2016: 52).



Figura 4.3 - excerto retirado do filme *Visit to Picasso* (1949), Paul Haesaerts

Também o realizador Henri-Georges Clouzot (1907 - 1977) recorreu a esta técnica para as filmagens de *Le Mystère Picasso* (1956), por ser a que melhor correspondia às suas intenções: “capturar «o mistério da criação, os segredos do pintor, os seus processos artísticos, instintos e vontades, gravar as suas descobertas e as suas reflexões, o seu brilhantismo»”¹⁶². (Ottinger, 2016: 52)

Clouzot recorreu a um suporte translúcido, folhas de papel ou telas muito finas colocadas sobre uma mesa de luz, nas quais Picasso aplicava as suas pinceladas mas, ao contrário do filme de Haesaerts, o pintor não aparece a executar as obras, surgindo apenas a própria pintura e o seu processo de criação. Assim, a obra vai aparecendo conforme vai sendo executada, como se o observador a visse aparecer por magia, tendo a mesma perspectiva de visão do próprio artista: “No filme de Clouzot a mão do artista permanece invisível, as linhas aparecem na tela como se vindas do nada, criando um efeito tanto de surpresa como suspense”¹⁶³. (Ottinger, 2016: 52)

¹⁶² “to seize “the mystery of creation, to capture the painter's secrets, his work, his artistic processes, his instincts and his will, to record his discoveries and his second thoughts, his brilliancy.”

¹⁶³ “As in Clouzot's film the painter's hand remains invisible, the lines appear on the canvas as if from nowhere, creating an effect both of surprise and suspense.”



Figura 4.4 - excerto retirado do filme *Le Mystère Picasso* (1955), Henri-Georges Clouzot



Figura 4.5 - excerto retirado do filme *Le Mystère Picasso* (1955), Henri-Georges Clouzot

Em 2008, David Hockney, um grande admirador de Picasso, criou uma nova forma de expressão com o seu Iphone, recorrendo a uma aplicação chamada *Brushes* e que permite ao utilizador criar o efeito de uma pintura no próprio ecrã do dispositivo. Com esta aplicação podem-se reproduzir várias pinceladas, espessuras e cores no ecrã do telemóvel (Ottinger, 2016: 53) e, com ela, Hockney criou várias obras, pintando flores e paisagens no seu Iphone (Hale, 2009: sem página). Depois de as enviar regularmente para os seus amigos, fez uma exposição onde as exibiu (Ottinger, 2016: 53).



Figura 4.6 - *Untitled* (2009), David Hockney

Em ecrãs mais amplos, como o de um Ipad, e recorrendo a outras funcionalidades, Hockney criou obras mais ambiciosas, conseguindo também gravar os seus gestos, podendo o processo criativo das suas obras ser visualizado do início ao fim, num registo que se assemelha às técnicas utilizadas durante as filmagens de Picasso, lembrando a influência que o espanhol tem na obra de Hockney: “«A única experiência semelhante,» afirma Hockney, «é quando alguém vê Picasso a desenhar sobre um vidro num filme»”¹⁶⁴. (Ottinger, 2016: 53)

Este trabalho de Hockney é apenas um exemplo de como Picasso continua a fascinar os artistas contemporâneos, e não apenas devido aos aspectos formais da sua obra. Noutro exemplo a instalação de vídeo *Ruth Drawing Picasso* (2009) de Rineke Dijkstra (1959-), na qual a artista explora as reacções de uma criança à obra de Picasso. O vídeo mostra uma rapariga, vestida com uma farda escolar, concentrada em desenhar a obra de Picasso, *Weeping Woman* (1937) disposta à sua frente e que só é revelada no final. Dijkstra seleccionou a obra *Weeping Woman* dada a sua carga emocional e abstracção que, segundo ela, contribuem para que haja uma abertura na interpretação da criança. A artista preocupou-se em observar, muito atentamente, as acções e atitudes da rapariga, a sua concentração e o que a distrai, com o objectivo de realçar a experiência do participante e não a própria obra de arte (Ottinger, 2016: 54).

¹⁶⁴ «The only similiar experiment,» Hockney affirms, «is when one whatches Picasso Draw on glass in a film.»



Figura 4.7 - excerto do filme *Ruth Drawing Picasso* (2009), Rineke Dijkstra



Figura 4.8 - *Weeping Woman* (1937), Pablo Picasso

Weeping Woman foi também a obra de Picasso que esteve presente no filme *Les Plages d'Agnès* (2008), realizado por Agnès Varda (1928-), embora aqui surja por motivos diferentes. Para Varda, esta obra lida com algo mais do que o real, com algo que não pode ser explicado, expressando melhor do que ninguém, a dor do fim de um relacionamento. Varda pretende assim transmitir as suas emoções através da obra de outro artista (Ottinger, 2016: 54).

Também *Guernica* tem servido de incentivo a outros artistas, realizadores, coreógrafos ou mesmo políticos, seja para denunciar tragédias ou fazer referência a um evento histórico (Ottinger, 2016: 55).



Figura 4.9 - *Guernica* (1937), Pablo Picasso

O filme de animação *Persepolis* (2007) de Marjane Satrapi (1969-), baseado numa banda desenhada da mesma autora, faz referência a *Guernica* para expressar as brutalidades cometidas por Saddam Hussein (Ottinger, 2016: 55). O realizador Alfonso Cuarón (1961-), exhibe o quadro no seu filme de ficção científica, *Children Of Men* (2006), onde a espécie humana corre o risco de extinção (Darhis, 2007). A obra ocupa também, pela cotação política que lhe é atribuída, um tempo de cena da peça *Salves* (2010) coreografada por Maguy Marin (1951-) (Ottinger, 2016: 55).



Figura 4.10 - Excerto do filme *Persepolis* (2007), Marjane Satrapi

Mas uma das manifestações artísticas que mais procura homenagear, não só a brutalidade, como também os aspectos plásticos de *Guernica*, é a curta com o mesmo nome, de Emir Kusturica (1954-) (Ottinger, 2016: 55-56). O realizador, para finalizar a licenciatura em 1978, criou esta curta que acompanha uma criança judia em 1939 (Ottinger, 2016: 55-56). A criança recorda o dia em que viu *Guernica*, mas tanto a obra, como um sinistro segredo sobre

os Judeus que a família não lhe quer revelar, assombram-na. Quando a sua família é mandada embora, a criança começa a recortar fotografias dos familiares, das suas cabeças e dos seus membros e, aterrada, cria a sua própria *Guernica*. Segundo Ottinger, a curta apropria-se da obra de Picasso através da brutalidade do anti-semitismo, das cores (a filmagem é a preto e branco), da fragmentação dos corpos e das colagens (Ottinger, 2016: 56).



Figura 4.11 - Excerto do filme *Guernica* (1978), Emir Kusturica

São vários os filmes que se podem nomear por fazerem referência a *Guernica* ou mesmo a outra obra de Picasso. Por vezes uma obra do artista surge num filme simplesmente como um elemento do cenário e não devido ao seu significado expressivo e emocional. A câmara pode filmar as suas obras como se tratassem de um objecto comum. O realizador Alfred Hitchcock (1899 - 1980) fá-lo no filme *Suspicion* (1941), onde coloca a obra *Jud and Fruit Bowl* (1931) no apartamento da personagem principal somente para lhe atribuir um estatuto social. Outras vezes, as obras servem para criar uma relação entre o artista e as personagens. Por exemplo, em *Titanic* (1997) de James Cameron (1954-), as obras *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) e *Portrait of Ambroise Vollard* (1910) servem para caracterizar os protagonistas e para exemplificar os gostos da heroína, e em *F for Fake* (1973), de Orson Welles (1915 - 1985), Picasso tem um papel muito significativo, sendo considerado como o artista mais lendário do século e o herói da modernidade (Ottinger, 2016: 57-58).

Para além dos filmes, a influência de Picasso estende-se também às performances ao vivo. O próprio Picasso recorre a várias referências circenses durante o seu *Período Rosa* (1904 - 1906), retratando o circo, acrobatas e arlequins como símbolos do seu estado de espírito (Ottinger, 2016: 58).

Uma das suas obras, *The Acrobats* (1905), veio inspirar inúmeros coreógrafos a retirarem as figuras da tela, para as representarem em palco (Ottinger, 2016: 58). É o caso de Kader

Belardi (1962 -) que em 1998 criou a coreografia *Les Saltimbanques*, baseada na obra, representando as posturas das figuras, os movimentos, os trajes e a paisagem deserta numa dança. O coreógrafo explica a sua abordagem.

O que nos aproxima, pintor e coreógrafo é, em primeiro lugar, a observação. [...] Uma pintura é, como o corpo, um indicador da qualidade de um estado, de um gesto ou de uma intenção. Uma imagem nunca é estática; constitui uma multiplicidade de pistas, com as quais eu tento frequentemente projectar um mundo imaginário¹⁶⁵. (Ottinger, 2016: 58)



Figura 4.12 - *The Acrobats* (1905), Pablo Picasso

Outro exemplo pode ser encontrado na coreografia *Filter* (2011), do dançarino Jonah Bokaer (1981-) e do artista visual Anthony Goicolea (1971-), onde é feita uma interpretação contemporânea da obra *Les Femmes d'Alger*, usando simultaneamente a dança e a pintura (Ottinger, 2016: 59-60), criando novos movimentos e tentando seguir a linha abstracta e a representação dos corpos tal como aparece na obra (Ottinger, 2016: 60).

A inspiração que a coreografia contemporânea encontra nos ritmos das construções pictóricas de Picasso, faz sentido (Ottinger, 2016: 64), se lembrarmos que o próprio pintor, entre 1916 e 1924, se envolveu em mais de oito produções de dança e de teatro. Colaborou com o *Ballets Russes* onde, para além de criar os figurinos e os cenários, desempenhou um papel muito importante no desenvolvimento do conceito e da história do próprio ballet (Ottin-

¹⁶⁵ What brings us, painter and choreographer, closer is first and foremost observation [...]. A painting is, like the body, an indicator of the quality of a state, a gesture, or an intention. A picture is never static; it constitutes a multiplicity of clues out of which I frequently try to project an imaginary world.

ger, 2016: 60).

Ottinger conclui que na contemporaneidade, a obra de Picasso continua a ser excepcionalmente relevante e cita Federico Fellini (1920-1993): “Picasso é como uma fonte. Ele é um criador tão grande que me parece que habita na imaginação onírica dos artistas enquanto arquétipo de tudo o que é nutritivo [...]”¹⁶⁶. (Ottinger, 2016: 61)

Apesar de serem vários os realizadores e coreógrafos que se inspiram em Picasso, podemos encontrar a influência do pintor em áreas tão diferentes como a música, da clássica ao rap, a moda ou mesmo a indústria automóvel com o modelo *Picasso* lançado pela marca Citroen (Ottinger, 2016: 64).

4.2. A REFERÊNCIA DE PICASSO NA OBRA DE MULHERES ARTISTAS

Segundo Ottinger (2016), Picasso projectou-se de um modo viril e reinventou a relação entre o artista e o modelo feminino. No seu imaginário, o artista é um homem e o acto de pintar é algo sensual e heróico, pelo modo como representa os corpos com uma componente sexual revolucionária. A História de Arte também contribuiu para a reputação masculina do artista, ao associar os seus mais marcantes períodos expressivos às suas várias amantes (Ottinger, 2016: 92-93).

Há alguma resistência do mundo da arte a mulheres artistas, sobretudo na pintura. Na generalidade, artistas do género feminino exploram outras expressões, como a fotografia, arte vídeo ou instalações conceptuais, encontrando alguma resistência para serem levadas a sério enquanto pintoras (Ottinger, 2016: 92). Durante o desenvolvimento da exposição *Picasso Mania*, tornou-se evidente que havia um maior número de artistas, do género masculino, a prestarem a sua homenagem a Picasso. No entanto, apesar desta maioria e da masculinidade que se associa a Picasso, há uma excepção respeitante ao grande número de artistas do género feminino, de etnia Africana ou Afro-Americana, que prestaram a sua homenagem ao artista (Ottinger, 2016: 92).

Marlene Dumas (1953-), pintora nascida na África do Sul, explorou a obra de Picasso através do trabalho *The Woman Who Saw Picasso Cry* (2008) (Ottinger, 2016: 92). A artista Myriam Mihindou (1964-), de nacionalidade gabonense, reconhece a importância que a obra de Picasso exerceu no seu trabalho enquanto estudante numa escola de artes em França, du-

¹⁶⁶ Picasso is like a wellspring. He is so great a creator that it seems to me that he inhabits the oneiric imagination of artists as the archetype of all that is nourishing [...]

rante os anos noventa, isto apesar dos seus professores se mostrarem algo reticentes em considerar o espanhol como referência válida para o seu trabalho. Mas, para Mihindou, Picasso foi o único artista que demonstrou um interesse genuíno nas artes tribais Africanas (Ottinger, 2016: 95). Do mesmo modo, existem vários testemunhos de mulheres Americanas de etnologia Africana que têm como referência o primitivismo de Picasso. Para a autora Michele Wallace (1952-) e para a sua mãe, a artista Faith Ringgold (1930-), a obra de Picasso proporcionou-lhes uma oportunidade para reflectir sobre a sua herança Africana. Durante os anos cinquenta, era comum nos estudantes de descendência Africana, explorar a obra de Picasso e as apropriações do mesmo, para assim perscrutar a herança Africana (Ottinger, 2016: 95). Nos Estados Unidos esta tendência de revisitar o primitivismo dos modernistas europeus acentuou-se durante os anos sessenta e setenta, décadas em que os artistas da minoria Afro-Americana e Nativos-Americanos lutavam para serem representados na colecção do MoMA (Museu de Arte Moderna). Faith Ringgold foi uma das artistas mais activas nesta luta, participando em diversas manifestações anti-racistas e feministas, criticando o museu pela escassez de obras de artistas do género feminino (Ottinger, 2016: 96). Vinte anos mais tarde, Ringgold expôs a obra *Picasso's Studio* (1991) no WAM (Museu de Arte de Worcester), um acrílico sobre tela com tecidos aplicados, que se apropria de *Les Femmes d'Alger* (O Variante O). A obra reaviva a Tradição feminina colectiva de tecelagem e demonstra a relação entre artista e modelo, introduzindo na composição uma mulher de etnologia Africana (Ottinger, 2016: 96).

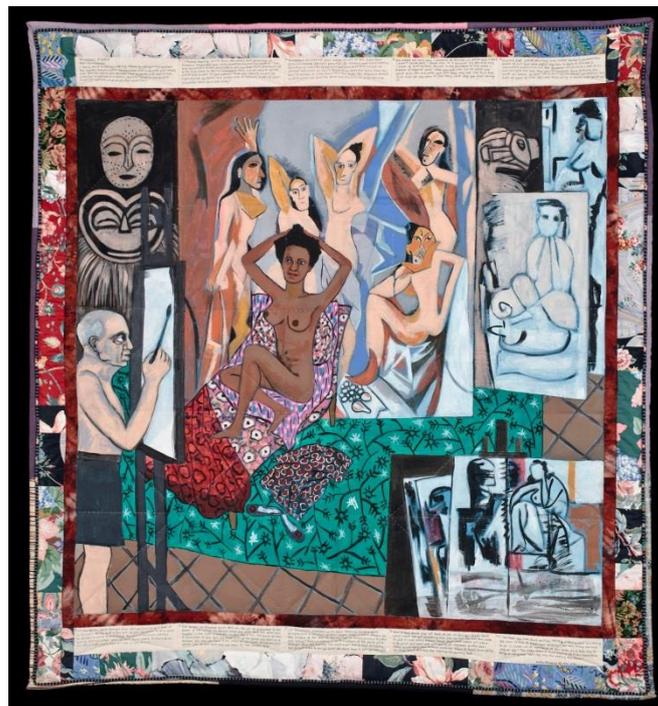


Figura 4.13 - *Picasso's Studio* (1991), Faith Ringgold

Na obra *Les Femmes d'Alger* pode-se observar a influência das colagens, prática

derivada do *Cubismo* e herdada do *Dada*, podendo a obra ser consideradas como a primeira colagem com máscaras coladas a corpos, referindo várias obras que, pelo mesmo processo, associam a mulher de etnologia africana ao modernismo. É o caso dos estudos *Flowers of Evil and Good* (1998) de Lorraine O'Grady (1934 -), a *Rainbow Series* (1996) de Candice Breitz (1972 -) ou *The Ark Collection* (2006) de Wangechi Mutu (1972 -) (Ottinger, 2016: 96).



Figura 4.14 - *a study for Flowers of Evil and Good* (1998), Lorraine O'Grady



Figura 4.15 - *Rainbow Series #13* (1996), Candice Breitz

A apropriação de *Les Demoiselles d'Avignon*, seja pela foto colagem dos estudos de *Flowers of Evil and Good*, ou pela mistura da pornografia com padrões tradicionais Africanos presente na *Rainbow Series*, criou inúmeras novas interpretações ligadas, tanto ao feminismo, como a outras manifestações políticas (Ottinger, 2016: 97). A artista Afro-Americana Ayana V. Jackson (1977 -), por exemplo, criou uma colagem com fotografias intitulada de *Diorama I* (2012) onde aborda o tema da escravatura ao colocar várias imagens de si própria nua, para representar uma mulher num bordel (Ottinger, 2016: 97).

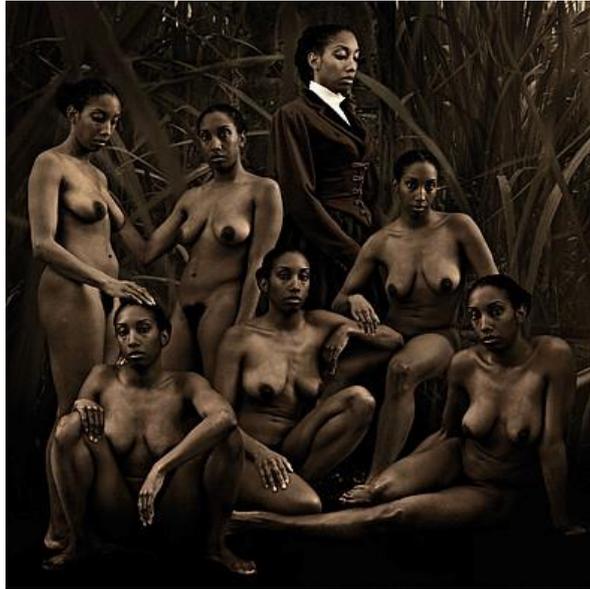


Figura 4.16 - *Diorama I* (2012), Ayana V. Jackson

As artistas de etnologia Africana que se referenciam no erotismo, nas máscaras africanas e na colagem das *Demoiselles* de Picasso, constituem o grupo de mulheres artistas que, actualmente, se apropriam da obra de Picasso (Ottinger, 2016: 97). Apesar da exposição Picasso Mania apresentar várias artistas ligadas ao primitivismo do artista, existem também alguns casos de artistas masculinos, como Romuald Hazoumé (1962-), Richard Prince (1949-), ou Jeff Koon (1955-), que reinventaram a Tradição, apropriando-se, também eles, dessa fase na obra do mestre espanhol (Ottinger, 2016: 108-121).



Figura 4.17 - obras de Romuald Hazoumé na exposição *Picasso Mania*

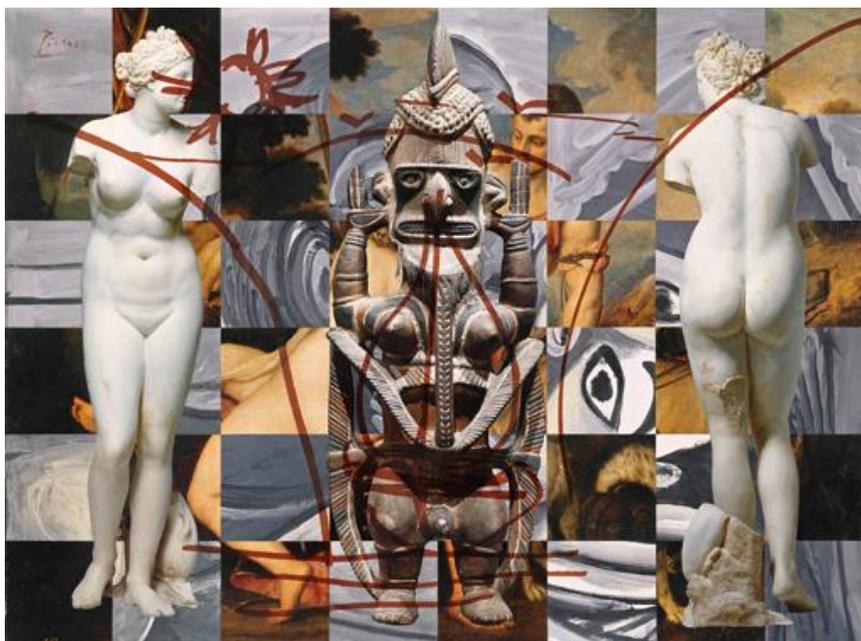


Figura 4.18 - *Antiquity (Uli)* (2011), Jeff Koons

4.3. PICASSO COMO REFERÊNCIA DA ARTE POP

No início dos anos sessenta o artista Roy Lichtenstein (1923-1997) juntou a pintura tradicional com imagens do cotidiano e marcas comerciais e desenvolveu um tipo de pintura que se assemelhava a tiras de banda desenhada (Ottinger, 2016: 150). Durante 1962 a *Arte Pop* nos Estados Unidos estava numa ascensão evidente e algumas das obras de Lichtenstein que mais marcaram esta época tiveram como referência Paul Cézanne e Pablo Picasso (Ottinger, 2016: 150).

Em 1963 Lichtenstein apropriou-se de três figuras da obra de Picasso, *Woman in an Armchair* (1939), *Woman in a Flowered Hat* (1941) e *Woman of Algiers* (1955), figuras que são atribuídas ao período *Surrealista* do artista e que, devido à apropriação dos artistas americanos, durante os anos sessenta, apareceram em capas de revistas, tornando-se famosas (Ottinger, 2016: 150). Estes jovens artistas americanos, ao usarem a obra de Picasso, também procuravam surpreender a Arte Contemporânea da época (Ottinger, 2016: 150), recorrendo às obras do mestre para a elaboração de trabalhos considerados simples e artificiais, posicionando-se contra a abstracção característica dos anos cinquenta (Ottinger, 2016: 150).

Assim, a apropriação de Picasso pela *Arte Pop* pode ser considerada como uma afirmação: É possível recorrer, de modo significativo, a elementos da pintura da História da Arte, para usar no mundo da arte moderna, no qual mesmo as obras dos mestres podem ser actualizadas (Ottinger, 2016: 150-151). Tome-se a obra de Lichtenstein como exemplo dos ideais

dos artistas da sua geração: a queda do admirável modelo do *Expressionismo Abstracto* e, conseqüentemente, a da vanguarda Europeia e de Picasso (Ottinger, 2016: 151). Apesar de Lichtenstein evitar as tendências derivadas da vanguardas Europeia, em 1948 reinterpretou a obra *Three Musicians* (1923) de Picasso e, entre 1951 e 1956, numa tentativa de apropriação, experimentou repintar cenas históricas, com uma expressão pós-Cubista, baseando-se no gênero pictórico do século XIX. Entre 1958 e 1960, Lichtenstein abandonou qualquer tendência de se inspirar na abstracção porque, para ele, pintores como Jackson Pollock (1912-1956) e muitos outros artistas, foram extremamente influenciados por Picasso e não se conseguiram libertar totalmente da sua influência (Ottinger, 2016: 151).



Figura 4.19 - *Femme D'Alger* (1963),
Roy Lichtenstein

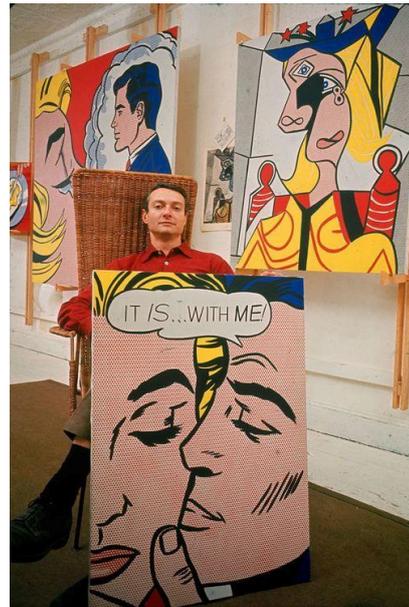


Figura 4.20 - Roy Lichtenstein a
segurar *IT IS... WITH ME* (1963),
John Loengard

Para se libertar da influência de Picasso, Lichtenstein optou por tornar americana a arte europeia e por se apropriar das novas imagens e modelos pictóricos da modernidade dos Estados Unidos (Ottinger, 2016: 151). Na execução das suas figuras, apropriou-se da linha com que o artista espanhol definia as formas. Essa linha era utilizada na forma de contorno, de um modo simplificado e destacado, no qual os gestos das pinceladas originais que o preenchiam eram apagados (Ottinger, 2016: 151). Juntamente com o contorno, complementava as suas figuras com zonas não modeladas de cores primárias brilhantes que se alternavam com pontos repetitivos (Ottinger, 2016: 151). A repetição de pontos tornou-se num dos traços mais

marcantes da obra de Lichtenstein e uma das expressões mais marcantes do século XX (Ottinger, 2016: 151).

O também norte-americano Tom Wesselmann (1931-2004) apropriou-se dos objectos quotidianos para os representar na pintura (Ottinger, 2016: 152), retratando assim o estilo de vida Americano da sua época numa combinação de colagens e impressões com pintura, utilizando anúncios, marcas, postais e pôsteres nas suas obras (Ottinger, 2016: 152).



Figura 4.21 - *Still Life #30* (1963), Tom Wesselmann

Uma das suas obras mais aclamadas, *Still Life #30* (1963), foi exibida na exposição *Picasso Mania* (Ottinger, 2016: 151-152). Nessa obra é representada uma cozinha, com um frigorífico e uma mesa, executada com pintura a óleo e diversas impressões que exibem algumas das marcas mais conhecidas de produtos alimentares. Numa cozinha com cereais, pão e cervejas encontra-se, a decorar a parede, um postal de uma obra de Picasso (Ottinger, 2016: 152). Esta obra, com a junção de diferentes elementos, representa uma apropriação histórica com cinquenta anos quando, em 1912, Picasso utilizou tinta de óleo, tecido oleado com um padrão de canas e corda sobre tela, na obra *Still-Life with Chair Caning*. Picasso recorreu a esta técnica para dar a ideia de que várias texturas diferentes poderiam estar na mesma composição, para a composição pictórica poder competir com a realidade das composições naturais (Ottinger, 2016: 152). Essa intenção é comum a Wesselmann porque ele também tinha que competir. Competir com os produtos das impressões e das indústrias, com a consequência de a própria pintura, que se torna num material e num tipo de colagem, ser representada como

um produto (Ottinger, 2016: 152).

4.4. O DESENVOLVIMENTO DO LEGADO DE PICASSO

Se outrora era referido que o fascínio e importância atribuídos a Picasso se tinham atenuado durante o período da Arte Pop, hoje, esta ideia vem sendo refutada. Para muitos dos nomes mais relevantes do mundo da arte, Picasso sempre manteve a sua influência, sendo as suas pinturas nos anos sessenta reconhecidas por artistas como David Hockney, como as melhores que se executaram no período. E actualmente, a herança de Picasso é mais evidente: “Raramente Picasso tem estado tão presente. A própria Indústria explorou a sua fama: Foram executados testes [...] Eles mostram que Picasso é conhecido em todos os países, por todas as idades e grupos sociais, independentemente do género e do ambiente cultural”¹⁶⁷. (Ottinger, 2016: 228)

O reconhecimento geral da obra e do nome de Picasso, fundamentam que um antigo modelo de historiografia foi substituído por outro e o período em que não lhe foi atribuída importância chegou ao fim. A causa deste obscurecimento pode ser atribuída às mudanças que ocorreram no mundo da arte no início dos anos oitenta (Ottinger, 2016: 228).

Foi a década em que múltiplos artistas se referenciaram em Marcel Duchamp e se afirmaram no mundo da arte, onde uma estética onde se valorizava a reflexão crítica e o objecto (Ottinger, 2016: 228-30).

Os artistas conceptuais e os pop foram alguns dos que revisitaram as vanguardas do século XX e, em 1962, Marcel Duchamp intitulou a geração que redescobria a sua obra de *neo-Dada* (Ottinger, 2016: 228-229). O artista conceptual Robert Morris (1931-), muito influenciado pela obra de Duchamp, por ser uma crítica e colocar questões, acerca do processo e do raciocínio da própria mente, encontrava grande contraste na arte exuberante, de plenitude visual e de emoções máximas e directas de Picasso (Ottinger, 2016: 229).

Ao contrário dos seguidores de Duchamp, o crítico de arte Clement Greenberg, associado ao formalismo abstracto, (1909-1994) condenou a arte da década de sessenta, considerando Duchamp um falso modelo do que a vanguarda deve ser, não encontrando nele o modelo fundamentado e construtivo que caracterizava o verdadeiro espírito de vanguarda.

Nas duas décadas que se seguiram não foi possível nenhum acordo entre as diferentes

¹⁶⁷ [...] Picasso has rarely been so present. Industry itself has exploited this fame: “Tests have been carried out. [...] They have show that Picasso is know in all countries, by all age and income groups, irrespective of gender and cultural environment.”

opiniões. A arte associada ao conceptualismo e ao pensamento de vanguarda encaminhava-se para uma certa supremacia, reduzindo a obra exuberante e emocional de Picasso à lixeira da história (Ottinger, 2016: 229).

A exposição organizada pelo Estado Francês em 1966 para celebrar o oitagésimo-quinto aniversário de Picasso veio confirmar esta exclusão. Inúmeras críticas foram feitas ao mestre espanhol referindo que a sua importância era limitada ao passado, e enaltecendo Duchamp como um “herói moral”: “«Picasso já não é um pintor contemporâneo. [...] Tudo o que foi feito em pintura desde 1945 não lhe diz respeito e não pode ser, de forma nenhuma, associado à sua influência»”¹⁶⁸ (Ottinger, 2016: 229). Apesar de Picasso representar os valores contestados pela vanguarda, Greenberg refutou estas críticas, frisando que a exclusão da obra de Picasso tinha chegado ao fim (Ottinger, 2016: 229). Actualmente o raciocínio de Greenberg e todo o pensamento de vanguarda dissiparam-se com a Globalização da arte e, tanto a indispensabilidade da obra de Picasso como as “virtudes morais” de Duchamp, estão a ser reconsideradas (Ottinger, 2016: 229).

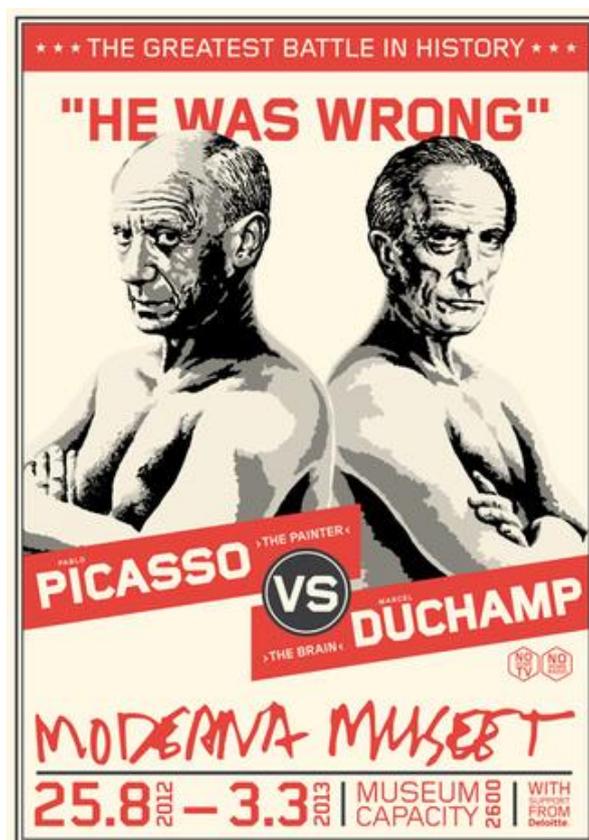


Figura 4.22 - Poster para a exposição *He Was Wrong* (2012), Moderna Museet

¹⁶⁸ “Picasso is no longer a contemporary painter [...] Everything that has been done in painting since 1945 does not concern him and can in no way be connected to his influence.”

A exposição organizada por Michael Fitzgerald (1953-), no *Museu Picasso* em Barcelona em 2014, questionou os dois pensamentos. Depois da Segunda Grande Guerra, para os artistas indianos, nomeadamente os *Progressive Artists' Group* de Bombaim, Picasso nunca parou de ser uma referência, tanto formal como moral (Ottinger, 2016: 229). A sua influência também foi notória em muitos outros países fora da Europa e da América, nomeadamente em África, no Médio-Oriente e na China. O papel histórico da obra *Guernica* e a associação do artista com o partido Comunista depois da guerra contribuíram para que Picasso fosse um modelo de referência (Ottinger, 2016: 229).

Mas o predomínio da nova estética artística no início dos anos sessenta, personificada por Duchamp, não foi a única causa para justificar a desvalorização da obra de Picasso (Ottinger, 2016: 230).

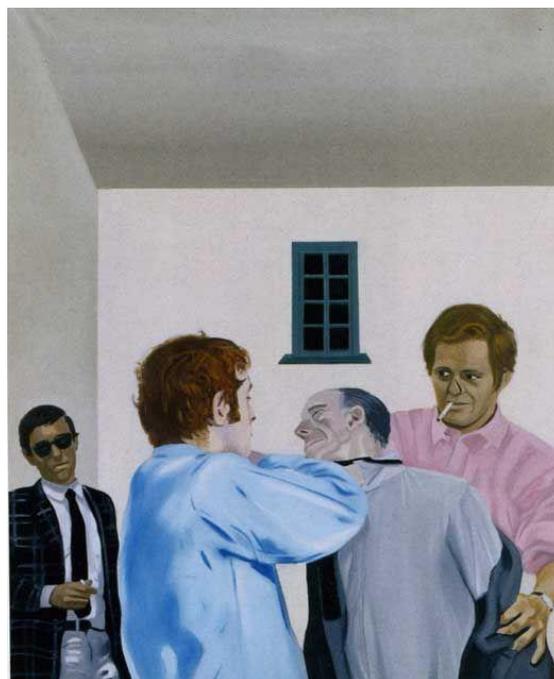
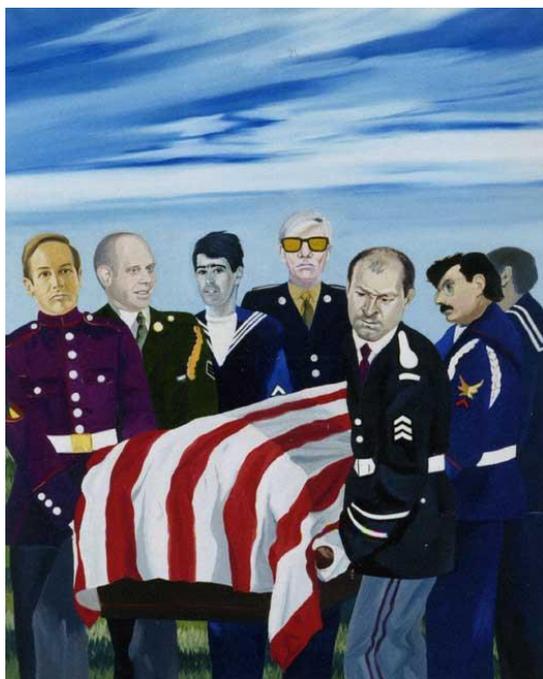
Optar por Duchamp em vez de Picasso também era um acto militante. Ao reagir à morte de Picasso em *Combate*, o colunista François Pluchart mergulhou a sua caneta no tinteiro de Saint-Just's: "Picasso está morto. A arte é aliviada quando alguém vomita uma refeição que teve dificuldades em digerir. A arte pode agora resumir a sua verdadeira missão que é mudar a sociedade"¹⁶⁹. (Ottinger, 2016: 230)

A vanguarda dos anos sessenta e setenta reavivou o *Dada* e o *Surrealismo* e afastou-se das massas que assistiam às exposições de Picasso (Ottinger, 2016: 230). Os críticos de arte viam o sucesso da obra de Picasso nas massas como uma prova de que a sua arte estava ultrapassada porque o grande público, no julgamento de arte, está sempre atrasado e o impacto da obra do mestre espanhol tinha estagnado nos anos cinquenta (Ottinger, 2016: 230). No entanto, Picasso era um artista muito difícil de esquecer. Apesar da nova estética que rejeitava os valores emotivos a favor da reflexividade crítica, a *Arte Pop* conseguiu manter esta rejeição e anunciou o *Pós-Modernismo*. A *Arte Pop* desafiou os obstáculos entre arte moderna e cultura de massas, apropriou-se do imaginário de Picasso e da obra que, desde a guerra, se tinha tornado parte da cultura popular (Ottinger, 2016: 231).

Duchamp e Picasso eram vistos como extremos opostos e a *Figuração Narrativa* e o *Nouveau Réalisme*, também da década de sessenta, tinham uma opinião contrastante. O *Nouveau réalisme* filiou-se a Duchamp e, pelo contrário, a *Figuração Narrativa* a Picasso (Ottinger, 2016: 231-232).

¹⁶⁹ To opt for Duchamp rather than Picasso was also a militant commitment. Reacting to Picasso's death in *Combat*, the columnist François Pluchart dipped his pen in Saint-Just's inkwell: "Picasso is dead. Art is relived when one vomits a meal one had difficulty in digesting. Art can now resume its true mission which is to change society.

A *Figuração Narrativa* foi muito influenciada pelo mestre espanhol e uma das suas obras mais notórias foi a série *Live and Let Die or the Tragic End of Marcel Duchamp* (1965) de Eduardo Arroyo (1937-), Gilles Aillaud (1928-2005) e Antonio Recalcati (1938-). A série, composta por oito pinturas a óleo sobre tela, representa a resposta destes artistas ao debate Picasso contra Duchamp onde denunciavam os compromissos morais e políticos dos quais os herdeiros de Duchamp são os culpados (Ottinger, 2016: 232).



Figuras 4.23 e 4.24 - *Live and Let Die or the Tragic End of Marcel Duchamp* (1965), Eduardo Arroyo, Gilles Aillaud e Antonio Recalcati

No início dos anos oitenta as questões quanto à relevância da obra de Picasso mantiveram-se, tanto artistas como críticos, expressavam as mesmas dúvidas das duas décadas anteriores (Ottinger, 2016: 233). A década de oitenta também marcou o centésimo aniversário do pintor e o fim da obsolescência do seu legado. Um dos indícios de que a desvalorização do mestre espanhol começava a desaparecer foram as críticas publicadas aquando da celebração do centenário. Mesmo que algumas tenham recaído no seu popularismo, a revista de arte francesa *Tel Quel* dedicou-lhe uma edição especial onde, o editor da revista, Marcelin Pleyne (1933-) lembrou: “a sua fama não poderia falhar em dar origem a uma série de mal-entendidos”¹⁷⁰. (Ottinger, 2016: 234)

¹⁷⁰ his fame could not fail to give rise to a host of misunderstandings

Este retorno ao interesse por Picasso veio de uma nova geração de artistas e críticos que na década de setenta contestaram os valores da vanguarda. No mundo da arte apareceu um novo paradigma crítico que questionou as bases teóricas da vanguarda e emergiram novos movimentos de uma arte que tinha preferência pela pintura, influências figurativas e que justificava as suas teorias no trabalho tardio de Picasso (Ottinger, 2016: 234).

A exposição *A New Spirit in Painting*, realizada em Londres em 1981, anunciou o regresso da obra do mestre espanhol (Ottinger, 2016: 234-235). Foram expostas quatro obras do seu período mais tardio, juntamente com trabalhos de George Baselitz, Markus Lupertz e Julian Schnabel (Ottinger, 2016: 235). O trabalho mais tardio de Picasso foi incompreendido e, anteriormente, rejeitado quando exposto em Avignon em 1970 e 1973 (Ottinger, 2016: 235).

No início de oitenta, o período mais tardio de Picasso foi muito aclamado, especialmente por artistas: “Em 1981 quatro destas pinturas foram penduradas numa sala central da exposição *New Spirit in Painting* em Londres. Eram lindas. Todas as pessoas ficaram comovidas, especialmente os artistas e acima de todos, eu”¹⁷¹ (Georg Baselitz citado por Ottinger, 2016: 235). Tal pode ser explicado através da mudança ocorrida nos valores da Arte Contemporânea. Depois do rigor teórico e da vanguarda dos anos sessenta, houve uma exploração artística mais livre, de uma expressão indefinida e desinibida mais ligada à representação figurativa (Ottinger, 2016: 235). Os artistas das novas gerações viam no trabalho tardio do mestre espanhol uma referência, o que contribuiu para a reafirmação da importância do seu legado, ao mesmo tempo que se considerava o seu obscurecimento como uma crise temporária: “Picasso saiu sem dúvida do purgatório ao qual esteve confinado pelas vítimas da «Duchampitis», que a maré inexorável da história agora reduziu ao estatuto de crise momentânea”¹⁷². (Ottinger, 2016: 236)

4.5. PICASSO COMO MESTRE

Em alguns casos, a influência de Picasso no trabalho de artistas contemporâneos pode não ser reconhecida, embora seja difícil que um artista lhe seja indiferente. Mesmo quem não o tenha

¹⁷¹ In 1981 four of these paintings were hung in a central room of the New Spirit in Painting exhibition in London. They were beautiful. Everyone was moved, especially the artists, and me above all.

¹⁷² Picasso has undoubtedly come out of the purgatory in which he was confined by the victims of the “Duchampitis” that the inexorable tide of history has now reduced to the status of momentary crisis.

como mestre, terá nele uma influência difícil de evitar. Encontra-se exemplo disto nas palavras de Bruce Nauman (1941-) (Nauman citado por Ottinger, 2016: 258).

Em algum momento, lembro-me de ter visto as pinturas de luz de Picasso, mas não me lembro se isso foi antes ou depois de ter começado a experimentar com fotografia de longa exposição. Certamente, de uma maneira ou de outra, Picasso teve uma influência no trabalho de quase todos – adorem-no ou odeiem-no, não pode ser ignorado facilmente¹⁷³. (Nauman citado por Ottinger, 2016: 258)

O Cubismo do mestre espanhol foi uma das suas características mais influentes e as suas esculturas foram das obras que mais artistas marcaram, permitindo uma compreensão de como o espaço podia contribuir para a forma e para atribuir volume (Ottinger, 2016: 258).

A escultora americana Louise Nevelson (1899-1988) relembra quando visitou o *Museu de Arte Moderna* de Nova York onde observou, pela primeira vez, o cubismo de Picasso e como essas obras cubistas lhe alteraram a percepção do mundo, servindo-lhe de fundação para o seu próprio trabalho (Ottinger, 2016: 259).

Vi o primeiro Picasso e isso deu-me uma definição de estrutura no mundo e de todo o objecto no mundo. Sem Picasso a oferecer-nos o cubo eu não me teria libertado para o meu próprio trabalho. Mas supondo que eu tinha feito isto sem Picasso, digamos, há cem anos atrás? Ninguém poderia olhar para eles. Não teriam qualquer significado. Então, Picasso mudou o nosso pensamento e deu-nos estrutura. Claro que, quando nos apercebemos disto, podemos variá-lo. Mas esse é o teu fundamento.¹⁷⁴ (Nevelson citada por Ottinger, 2016: 259)

¹⁷³ At some point, I do remember seeing Picasso's light paintings, but I don't remember if that was before or after I began experimenting with long exposure flashlight photography. Certainly one way or another Picasso had an influence on most anyone's work – love it or hate it, it can't easily be ignored.

¹⁷⁴ I saw the first Picasso and it gave me a definition of structure in the world and every object in the world. Without Picasso giving us the cube I would not have freed myself for my own work. But suppose I had made these without Picasso, say one hundred years ago? No one could look at them. They wouldn't have any meaning. So Picasso changed our thinking and he gave us structure. Of course, when you realize that, you can vary it. But that is your foundation.



Figura 4.25 -*Untitled* (1964), Louise Nevelson

A obra abstracta monumental *Untitled* (1964) de Nevelson foi muito marcada pelas culturas primitivas. É constituída por largas caixas geométricas de madeira preta pintada que, unidas e justapostas formam uma dimensão de 254 x 334 x 47,6 centímetros (Ottinger, 2016: 259).

Já o artista Frank Stella (1936-) foi muito marcado pela retrospectiva de Picasso exibida no *MoMA* em 1980. Stella reconheceu que tinha sido influenciado por determinadas construções cubistas que viu nessa exposição (Ottinger, 2016: 259).

O encaixotamento dos *Circuits* mais recentes pareceu-me estar directamente ligado ao Cubismo. Não acho que tenha sido uma coincidência ter construído estes modelos logo após a exposição de Picasso... Enquanto os fazia, estava apavorado com a ideia de que os relevos pintados ficariam inacreditavelmente semelhantes ao Cubismo. E então, não, francamente, eles não o lembram de todo.¹⁷⁵ (Stella citado por Ottinger, 2016:259)

¹⁷⁵ The boxing of the most recent Circuits seemed to me directly linked to Cubism. I Don't think it was a coincidence that i built these models right after the Picasso exhibition... While I was making them, I was terrified at the idea that the painted reliefs would look unbelievably similar to Cubism. And then, no, frankly, they don't remind one of it at all.



Figura 4.26 - *Circuits* (1983) na exposição *The Retrospective*, Frank Stella

Os *Circuits* a que o artista se refere e que, apesar de esculturais podem ser considerados pinturas, são construídos a partir de materiais reciclados que são dobrados e pintados com o intuito de criar a estrutura de uma caixa, estrutura influenciada pelo Cubismo (Ottinger, 2016: 259).

Sarah Sze (1969-), conhecida pelas suas complexas instalações, também explora influências provenientes do Cubismo. As suas instalações construídas com objectos do quotidiano contribuem para a organização espacial e para o ambiente arquitectónico (Ottinger, 2016: 259). A obra *Still Life With Desk* (2013-2015) de Sze foi uma exploração cubista do objecto visual e é composta por vários planos que vão evoluindo enquanto os visitantes andam à volta da sala: “Eu estava a pensar em termos de uma exploração cubista da experiência visual do objecto, onde a natureza dinâmica da visão no espaço real e o tempo fractura e altera a nossa experiência de objectos aparentemente sólidos”¹⁷⁶. (Sze citada por Ottinger, 2016: 259)

Anthony Caro (1924-2013) também tem uma exploração artística profundamente marcada pelo Cubismo, a qual se pode observar na sua obra *Emma Dipper* (1977), onde explora o desenho no espaço. A sua obra deriva, sobretudo, de uma pesquisa da experimentação da prática de metais que foi iniciada por Picasso com a assistência de Julio González (1976-1942) (Ottinger, 2016: 259).

A colaboração de Picasso com González produziu obras de grande modernidade. Os dois artistas optaram por usar o ferro, material industrial inovador, com o qual, recorrendo a técnicas modernas de construção, criaram modelos que formavam desenhos no espaço (Ottin-

¹⁷⁶ I was thinking in terms of a cubist exploration of the visual experience of objects, where the dynamic nature of vision in real space and time fractures and shifts our experience of seemingly solid objects.

ger, 2016: 259).



Figura 4.27 – *Emma Dipper* (1977), Anthony Caro

Durante os anos cinquenta houve uma alteração nas esculturas de Picasso, que as passou a elaborar a partir de uma montagem de diferentes materiais. Uma das suas obras mais marcantes deste período é a escultura *She-Goat* (1950) composta por materiais diversos, nomeadamente uma cesta de vime, um pote cerâmico, metal, madeira, uma folha de palmeira, cartão e argamassa (Ottinger, 2016: 260).



Figura 4.28 - *She-Goat* (1950), Pablo Picasso

A artista Hanne Darboven (1941-2009) apropriou-se desta escultura de Picasso para a

instalação *Homage to Picasso* (1995-2006). Na instalação a artista colocou no centro uma interpretação sua da obra de Picasso, tratando-a como o elemento central do trabalho. Ao tratar a interpretação da escultura como o elemento principal da sua instalação, Darboven representou o artista como o modelo arquetípico do século vinte (Ottinger, 2016: 260).



Figura 4.29 - *Homage to Picasso* (1995-2006), Hanne Darboven

Mesmo o trabalho do artista Bertrand Lavier (1949-), que muitos críticos consideram um seguidor de Duchamp, foi notoriamente influenciado por Picasso, especialmente pelas esculturas, sendo difícil não remeter, em obras de vários artistas contemporâneos, ideias do mestre espanhol, como diz Thomas Houseago (1972-) (Ottinger, 2016: 260).

Picasso foi para mim o primeiro artista que introduziu a ideia de que um simples rabisco imaginado ou desenhado poderia tornar-se uma escultura - mesmo uma escultura monumental. Picasso foi capaz de fundir um sentido de espaço pintado a 2D com uma intenção escultórica – é uma forma fundida, pensamento e linha que, para mim, nenhum artista fizera antes tão claramente. [...] Enquanto um artista nascido nos anos setenta – mesmo quando Picasso morreu – é impossível exagerar a profundidade da sua influência quando o seu trabalho me parece livre de estar na própria fibra visual da nossa cultura. Num certo sentido, o nosso mundo tornou-se híbrido e cubista¹⁷⁷. (Houseago citado por Ottinger,

¹⁷⁷ Picasso was for me the first artist who introduced the idea that a simple thought-doodle or drawing could become a sculpture - even a monumental sculpture. Picasso was able to fuse a painterly 2D sense of space with sculptural intention – it is a fusing form,

2016: 261)

thought & line that, to me, no artist had done so clearly before. [...] As an artist born in the early 70's – just as Picasso died – it's impossible to overstate the depth of his influence as his work feels free to me to be in the very visual fiber of our culture. In some sense, our world became hybridized and cubistic.

CAPÍTULO V - DAVID HOCKNEY

5.1. HOCKNEY E OS MESTRES DO PASSADO

A História de Arte é uma história de apropriações. Artistas incorporam no seu trabalho formas e procedimentos formais de mestres antigos e assim estabelecer um diálogo com estes modelos venerados. Os Maneiristas mantiveram um diálogo com Michelangelo; Ingres com Raphael; Delacroix com Rubens; Manet com Velásquez; Cézanne com Poussin; e Picasso com todos estes e muitos outros¹⁷⁸. (Hockney, 1988: 41)

David Hockney (2006) tem vindo a desenvolver uma pesquisa relativamente aos mestres do passado e às técnicas que utilizaram na execução das suas obras. Um dos seus principais focos de estudo incide na utilização de lentes e espelhos para a criação de projecções vivas desde o início do século XV (Hockney, 2006: 12). As pesquisas de Hockney não se restringem apenas às técnicas secretas dos artistas passados, mas também às da actualidade, ao futuro e ao modo de observar imagens (Hockney, 2006: 17).

Alguns artistas recorriam a imagens projectadas para produzirem desenhos ou pinturas e muitos historiadores de arte alegam que determinados pintores recorriam à câmara obscura, nomeadamente Canaletto (1697-1768) e Johannes Vermeer (1632-1675) (Hockney, 2006: 12). Em 1999, baseando-se num palpite que nas primeiras décadas do século XIX Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) teria utilizado a *Câmara Lúcida*, Hockney executou um desenho recorrendo ao mesmo dispositivo (Hockney, 2006: 12). O palpite do artista baseou-se na observação dos retratos de Ingres, expostos na *National Gallery*, que o impressionaram por serem tão pequenos mas extremamente precisos (Hockney, 2006: 12). Inicialmente Hockney considerou a câmara muito difícil de usar por não projectar uma imagem real do tema, mas uma ilusão do olho. Hockney refere que quando o observador movimenta a cabeça tudo se move e teve que aprender a fazer anotações rápidas de modo a fixar a posição dos olhos, do nariz e da boca com o fim de registar alguma semelhança (Hockney, 2006: 12-13). O artista preservou e continuou a utilizar este método, começando a ter uma maior preocupação com o tratamento da luz, reparando como esta faz uma enorme diferença quando se utilizam lentes ópticas (Hockney, 2006: 13). Era necessária uma luz forte, pois uma luz forte cria sombras

¹⁷⁸ The History of Art is a history of appropriations. Artists incorporate in their works forms and formal procedures of earlier masters and thus engage in a dialogue with these revered models. The Mannerists maintained a dialogue with Michelangelo; Ingres with Raphael; Delacroix with Rubens; Manet with Velásquez; Cézanne with Poussin; and Picasso with all these and scores of others.

profundas. Os artistas Caravaggio (1571-1610) e Diego Velázquez (1599-1660) foram um caso de estudo paradigmático pelo modo de como representaram a luz e as sombras (Hockney, 2006: 13).

Ao observar obras de outros pintores Hockney interessou-se pelo como e o porquê das obras serem executadas e o que expressavam. Devido às dificuldades com que se debatia para utilizar lentes ópticas, o artista apercebeu-se que observava imagens de uma nova forma: “Podia identificar características ópticas e, para minha surpresa, conseguia vê-las no trabalho de outros artistas – e regredindo, ao que parece, até 1430. Penso que é só no final do século XX que isto se tornou visível. Nova tecnologia, nomeadamente o computador, era requerida para a visualizar”¹⁷⁹. (Hockney, 2006: 13)

Com a nova tecnologia Hockney possuía meios para observar as imagens e, sobretudo recorrendo a fotocopiadoras, reproduziu-as no seu estúdio colocando imagens de obras de épocas diferentes, lado a lado. Juntar as imagens permitiu-lhe observar o conjunto e aperceber-se de determinados aspectos que só um artista identificaria (Hockney, 2006: 13).

Estas observações, Hockney discutiu-as com Martin Kemp (1937-), um dos maiores especialistas da arte de Leonardo da Vinci e nos vínculos entre arte e ciência (Hockney, 2006: 14). Kemp apoiou a pesquisa e as hipóteses propostas por Hockney, ao contrário de outros que ficaram horrorizados com a hipótese dos artistas terem recorrido a ajudas ópticas, considerando tal acto uma fraude e acusando Hockney de pretender atacar o génio artístico dos mestres do passado (Hockney, 2006: 14). Hockney contestou, defendendo que as ópticas não fazem marcas, nem facilitam o desenho e que para os artistas de há seis séculos atrás, a projecção óptica demonstrou um novo método de observação e de representação do mundo (Hockney, 2006: 14). Ao sugerir que um artista pudesse recorrer a este tipo de técnicas, a intenção não era diminuí-lo, mas sim afirmar que o uso deste dispositivo fora uma nova ferramenta e que tornara possível a execução de imagens, de maneira mais imediata e com maior impacto (Hockney, 2006: 14).

Hockney começou a justapor imagens de Ingres e Warhol, Albrecht Dürer (1471-1528) e Caravaggio, Velázquez e Lucas Cranach (1472-1553) e executou os seus próprios desenhos recorrendo à câmara lúcida (Hockney, 2006: 15). Quando expôs as suas pesquisas numa conferência, a audiência respondeu imediatamente às imagens apresentadas e Hockney aperce-

¹⁷⁹ I could identify optical characteristics and, to my surprise, I could see them in the work of other artists – and as far back as the 1430's, it seemed! I think it is only in the late twentieth century that this has become visible. New technology, mainly the computer, was needed to see it.

beu-se que o melhor método de persuasão seria criar um livro: “Com um livro, pode-se parar para reflectir sobre algo, ou voltar atrás e olhar para algo novamente, caso seja preciso. O argumento central tinha de ser visual, decidi, porque o que descobrira viera da observação de imagens”¹⁸⁰. (Hockney, 2006: 15)

Em fevereiro de 2000, Hockney (Hockney, 2006: 16) começou a colar nas paredes do seu estúdio fotocópias a cores de pinturas, para ter uma visão geral da História de Arte Ocidental e para seleccionar imagens para o livro. Quando terminou, a parede de vinte e um metros de comprimento estava coberta de imagens de obras, com mais de quinhentos anos de diferença, com o norte da Europa no topo e o sul da Europa na base (Hockney, 2006: 16). Ao colocar as imagens nas páginas do livro, o artista também experimentou uma combinação diferente entre espelhos e lentes, para verificar se conseguia recriar os métodos utilizados pelos artistas do Renascimento quando as usavam (Hockney, 2006: 16). As projecções desta experiência foram fascinantes, sendo os efeitos surpreendentes e as imagens, de cores nítidas, capazes de movimento (Hockney, 2006: 16).

Tornou-se evidente que alguns artistas haviam utilizado lentes ópticas directamente e outros não, mas depois do início do século XVI quase todos pareciam ter sido influenciados pelas tonalidades, sombras e cores que se encontram numa projecção óptica (Hockney, 2006: 17).

Brueghel (1525-1569), Hieronymus Bosch (1450-1516) e Matthias Grünewald (1470-1528) são alguns dos artistas que Hockney refere não se terem envolvido no uso directo de lentes ópticas. No entanto, observaram pinturas e desenhos que utilizaram ópticas e algumas projecções, mesmo enquanto aprendizes copiaram provavelmente obras elaboradas com recurso a efeitos ópticos (Hockney, 2006: 17).

5.2. HOCKNEY E PICASSO

David Hockney (1998) esteve, durante algum tempo, envolvido numa importante investigação sobre Picasso, onde considerou o mestre espanhol como sendo o único artista da sua estatura a nunca ter originado uma escola e cujas inovações formais se revelaram demasiado idiossincráticas para serem apropriadas por outros (Hockney, 1998: 41). Este estudo sobre Picasso revelou-se, para Hockney, crucial, motivando-o a criar as suas próprias obras: “Ele tem sido

¹⁸⁰ With a book you can stop to think something through, or go back and look at something again if you need to. The central argument had to be visual, I decided, because what I had found came from looking at the pictures.

capaz de adaptar a sua leitura da arte de Picasso para os seus específicos e variados problemas de representação, daí ter conseguido criar obras que são novas, inovadoras e pessoais”¹⁸¹. (Hockney, 1998: 41)

O interesse de Hockney no mestre espanhol deveu-se a um descontentamento com a representação da perspectiva de apenas um ponto fixo, característica do naturalismo, e ao seu trabalho como cenógrafo (Hockney, 1993: 101).

No início dos anos setenta, o artista executou as suas primeiras obras, baseadas em Picasso: *Three Chairs with a Section of a Picasso Mural* (1970) e *Chair in Front of a Horse Drawing by Picasso* (1971) (Hockney, 1998: 41). Poucos anos depois, em 1973, a morte do artista espanhol comove profundamente Hockney, levando-o a renovar o seu interesse pela obra do mestre (Hockney, 1998: 41): “Nesta altura, a importância de Picasso enquanto modelo de liberdade criativa estava firmemente ancorada na autoconsciência de Hockney enquanto artista. Consequentemente, descobriu ser fácil expressar os seus sentimentos pelo grande espanhol com natural modéstia, intelecto e sinceridade”¹⁸². (Hockney, 1998: 41)

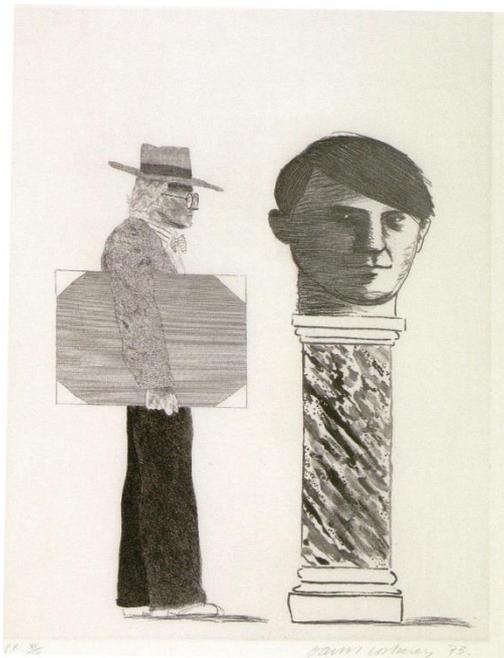


Figura 5.1 - *The Student: Homage to Picasso* (1973), David Hockney

¹⁸¹ He has been able to adapt his reading of Picasso's art to his own very different representational problems and has thereby created works that are fresh, innovative and personal.

¹⁸² By now the importance of Picasso as a model of creative freedom was firmly anchored in Hockney's self-awareness as an artist. In consequence he found it easy to express his feelings for the great Spaniard with unaffected modesty, wit, and candor.

Nesse mesmo ano, Hockney executa a impressão *The Student: Homage to Picasso* (1973) elaborada no estúdio de Aldo Crommelynck, o mesmo impressor de Picasso (Hockney, 1998: 42). Na impressão vê-se Hockney, um estudante a carregar os seus desenhos, aproximando-se de Picasso, representado por uma enorme escultura de sua cabeça, assente sobre uma coluna, para assim se submeter à inspeção do mestre (Hockney, 1998: 42). Para o britânico, foi fundamental aprender a não se deixar intimidar pela grandeza e pelas características distintas de Picasso, explorando as obras dele com o intuito de encontrar o seu próprio método de fazer (Hockney, 1993: 101-102).

Levei muito tempo, por exemplo, a compreender plenamente que em Picasso, ao contrário do que algumas pessoas pensam, não há uma distorção real. O que ele faz pode parecer distorcido apenas se se pensar de uma determinada maneira de ver, o que implica sempre uma distância e sempre num tipo de tempo parado e congelado. O momento em que realizamos o que Picasso está a fazer, como ele também usa o tempo – e ser por isso que se consegue ver tanto a parte de trás do corpo, como a da frente – quando se começa a perceber isto, torna-se numa experiência muito profunda, porque se começa a ver que o que ele está a fazer não é uma distorção [...] Tornamos-nos conscientes, talvez mais do que nunca, de que há diferentes formas de realismo e que algumas são mais reais do que outras.¹⁸³ (Hockney, 1993: 102)

Compenetrado no período cubista, Hockney continuou a investigar e a experimentar até que, em 1976, tendo como base o poema *The Man with the Blue Guitar* (1937), de Wallace Stevens inspirado em Picasso, criou a sua primeira e verdadeira tentativa de apropriação da arte do mestre, executando uma série de dez desenhos a lápis de cor nos quais fazia a sua interpretação do poema e da obra do espanhol, *The Old Guitarist* (1903). (Hockney, 1998: 42-43).

Mesmo tendo executado a série partindo da sua interpretação do poema, Hockney refere que se afastou do seu tom sombrio e que os desenhos não são ilustrações literais, tratando a relação entre a realidade e a imaginação (Hockney, 1998: 43). Na série o artista criou o dese-

¹⁸³ It took me a long time, for instance, to realize fully that, contrary to what some people think, there is no actual distortion in Picasso. What he does may appear distorted only if you think of one particular way of seeing, which is always from a distance and always in a kind of stopped, frozen time. The moment you realize what Picasso is doing, how he is using time as well – and that is why you could see round the back of the body as well as the front – once you begin to realize this, it becomes a very profound experience, because you begin to see that what he is doing is not a distortion, [...] You become aware, perhaps more than ever before, that there are different forms of realism and that some are more real than others.

nho *The Old Guitarrist* (1976-77) com o mesmo título da obra de Picasso e na qual copia a mesma figura do original embora com um tom azul diferente e uma escuridão que dissolve o corpo do tocador de guitarra. A figura é cercada por uma margem branca com anotações a verde e encarnado, onde são feitas referências a trabalhos tardios de Picasso (Hockney, 1998: 43).

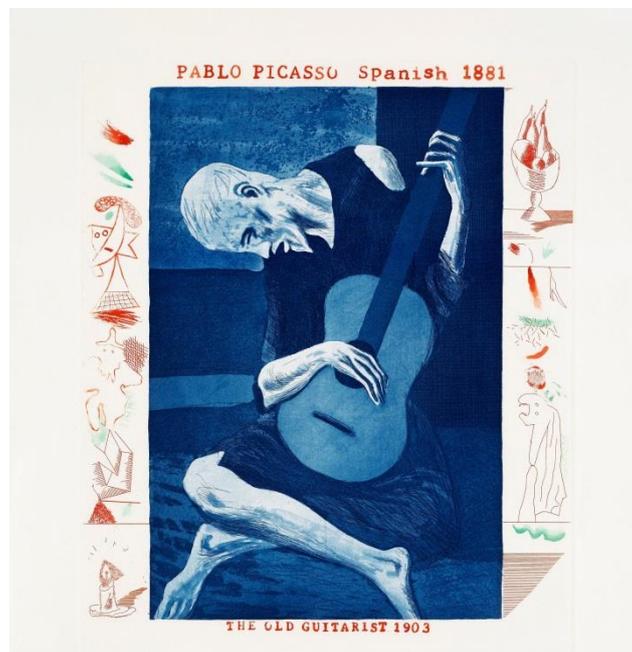


Figura 5.2 - *The Old Guitarrist* (1976-77), David Hockney

Segundo Hockney (1993), ao compreender os métodos de Picasso, apercebeu-se de como as suas formas eram mais reais do que tudo o que já tinha observado (Hockney, 1993: 102). Ao comparar *The Intimate Toilet* (1715) de Jean-Antoine Watteau (1684-1721) e a *Femme Couchée* (1932) de Picasso, em Paris a Dezembro de 1984, deparou-se com uma experiência fundamental para a sua compreensão da obra do espanhol (Hockney, 1993: 102).



Figura 5.3 - *The Intimate Toilet* (1715), Jean-Antoine Watteau



Figura 5.4 - *Femme Couchée* (1932), Picasso

Se o pequeno quadro de Watteau retratava uma mulher nobre, semi-nua, a ser assistida por uma criada, transmitindo encantos femininos e um odor a perfume, a pequena obra de Picasso também representava um corpo feminino semi-nu (Hockney, 1993: 102), mas a grande diferença entre as obras começa pelo ponto de vista do observador. Na obra de Watteau, parece que se observa de uma outra divisão, a partir da porta de entrada (Hockney, 1993: 102). Mas a obra *Femme Couchée* envolve o observador a ponto deste sentir que está dentro do quadro, porque consegue observar, em simultâneo, tanto a parte da frente como a parte de trás do corpo feminino (Hockney, 1993: 102). Ao envolver o observador, de maneira a que este veja um quadro como se estivesse dentro dele, e não com o distanciamento de quem observa por uma janela, retratando uma realidade onde, como diz Hockney (Hockney, 1993:

102-103): “Não olhamos para o mundo à distância; estamos dentro dele. Algumas pessoas podem não gostar, outras pessoas sim. Eu tenho tendência a gostar de pensar que estou no mundo. Não quero olhar apenas pelo buraco da fechadura”¹⁸⁴. (Hockney, 1993: 102-103)

Esta comparação levou Hockney a ter consciência do limite das obras. (Hockney, 1993: 103). E estas têm a ver com o tempo, o movimento e, essencialmente, com a representação do espaço (Hockney, 1993: 103). Relacionada com esta questão estava também a superfície (Hockney, 1993: 103): “Em pintura [...], está-se a trabalhar numa superfície plana e a superfície tem que ser reconhecida. O momento em que se reconhece a superfície, também se reconhece o limite”¹⁸⁵. (Hockney, 1993: 103)

A partir da exploração dos limites e das superfícies bidimensionais das obras, ocorreu a Hockney a ideia de que uma superfície bidimensional não exista e que apenas possa existir em teoria (Hockney, 1993: 103): “Se pegar numa tela e a observar cuidadosamente, quanto mais perto estiver, mais irregular me vai parecer. Iria reparar que não era verdadeiramente bidimensional: apenas aparenta ser bidimensional se estiveres longe dela, se uma certa escala for estabelecida entre o observador e a tela”¹⁸⁶. (Hockney, 1993: 103)

Em 1978, Hockney comprou os últimos dez volumes do catálogo de Christian Zervos (1889-1970) da obra de Picasso com o intuito de os estudar tendo, mais tarde, adquirindo toda a coleção (Hockney, 1993: 115). Estes documentos são únicos e todas as pinturas de Picasso nos últimos anos foram colocadas no catálogo pela ordem com que foram executadas (Hockney, 1993: 116). Devido à meticulosa organização dos catálogos, Hockney acredita que Picasso deveria estar a par de todo o trabalho de Zervos, sendo os catálogos feitos enquanto o artista ainda era vivo (Hockney, 1993: 116).

Foi a partir destes catálogos que Hockney compreendeu que Picasso trabalhava em séries, constatando tanto os seus pontos de partida como os seus fins (Hockney, 1993: 116).

A 2 de Janeiro de 1983, Hockney deu uma palestra intitulada de *Great paintings of the*

¹⁸⁴ We do not look at the world from a distance; we are in it, and that's how we feel. Some people may not like it, other people do. I tend to like the thought that I'm in the world. I don't want to just to look through keyholes.

¹⁸⁵ In painting [...] you are working on a flat surface and the surface has to be acknowledged. The moment you acknowledge the surface, you also acknowledge the edge.

¹⁸⁶ If you took a canvas and looked at it carefully, the closer you got to it the more bumpy it would look. You would notice that it was not actually two-dimensional: it only looks two dimensional if you are distant from it, if a certain scale is established between the viewer and it.

1960's referindo-se a trinta e cinco pinturas que Picasso executou em 1965 num período de nove dias (Hockney, 1988: 47).

Nos meses que se seguiram o artista reexaminou as imagens e, a 3 de Abril de 1984, deu outra palestra, reformulando a anterior intitulada de *Important Paintings of the Sixties*, abrangendo toda a produção artística dos últimos anos (1963-73) do mestre espanhol (Hockney, 1988: 47). Este interesse pelas obras finais de Picasso marcou um ponto de viragem, dado os últimos anos de actividade artística do mestre espanhol terem sido, até então, ignorados, tanto por críticos, como coleccionadores, como pelo público em geral (Hockney, 1988: 47). Acreditava-se que a obra de Picasso se havia tornado repetitiva, uma situação que, segundo Hockney, ocorreu apenas devido a um erro de observação: “O momento em que se começa a olhar cuidadosamente descobre-se que longe de ser repetitivo, o trabalho que ele estava a fazer nos anos sessenta era, de facto, inventivo a um nível muito, muito elevado”¹⁸⁷. (Hockney, 1993: 116)

O britânico ao investigar o conjunto de pinturas recorrendo às reproduções no catálogo de Zervos, compreendeu que o próprio Picasso observara as suas obras impressas (Hockney, 1988: 47). Isso levou-o a experimentar com o processo de impressão. Desde os anos vinte que o processo mais utilizado para imprimir fotografias era o *Meio-tom*, que imprimia pontos de tinta para simular os tons contínuos das imagens. Foi este processo que Zervos usou para imprimir os seus catálogos (Hockney, 1993: 116) e, para Hockney, não há dúvidas que Picasso sabia deste método. Isso levou-o a criar imagens com o intuito de serem impressas (Hockney, 1993: 116). Picasso nunca chegou a exhibir estas imagens durante os anos sessenta e, nessa época, não foram organizadas grandes exposições seu trabalho corrente (Hockney, 1993: 116). Isto teve repercussões na obra de Hockney porque o motivou a explorar técnicas reprodutivas (Hockney, 1993: 117).

Fiquei fascinado com a ideia de levar tudo mais além e realmente usar as próprias técnicas de reprodução. Para regressar à peça *Vogue Christmas* de 1985 – isso foi um trabalho feito deliberadamente para ir para aquelas páginas. Produzido deliberadamente, sabendo o processo pelo qual as imagens são colocadas na página. Um pouco mais tarde cheguei ao ponto em que poderia colocar algo na página impressa que não era de todo uma reprodução. E isso pareceu-me vir quebrar outro limite; outra barreira¹⁸⁸. (Hockney, 1993: 117)

¹⁸⁷ The moment you begin to look carefully you discover that far from being repetitive, the work he was doing in the sixties was, in fact, inventive on a very, very high level.

¹⁸⁸ I became fascinated with the idea of taking it all further and actually using the reproductive techniques themselves. To go back to the *Vogue Christmas* 1985 piece – that



Figura 5.5 - *Vogue Paris* (1985), David Hockney

Hockney (1993) recorda que, pouco tempo depois da sua colaboração com a revista *Vogue*, iniciou um período de experimentação recorrendo a uma máquina fotocopadora. Tirava fotografias a fotografias para depois fazer cópias, utilizando quatro cores e tamanhos diferentes, sendo as mesmas colocadas nas páginas da revista. O modo como a própria máquina interpretava as imagens, através de uma impressão barata, era uma das particularidades que interessou a Hockney levando-o a fazer novas descobertas (Hockney, 1993: 117).

Picasso questionou a verosimilhança e a recriação das aparências, algo que se revelou crucial por motivar Hockney a contestar a veracidade do naturalismo, considerando-o não ser suficientemente verdadeiro (Hockney 1993: 124). Os artistas modernistas são referência por terem acreditado poder alterar o mundo, embora o artista acredite que o modernismo foi traído por não ter conseguido envolver todas as imagens possíveis. Isso deveu-se à fotografia que se apropriou da imagem (Hockney, 1993: 124).

Actualmente, as ideias dos modernistas da representação do mundo não parecem diferir muito das suposições que se fazem sobre a realidade da representação da fotografia: “Os artistas modernistas pensam que estão a brincar com o mundo; o mundo, pensam, é parecido com a fotografia; e o que eles fazem é reformulá-lo de maneira artística”¹⁸⁹ (Hockney, 1993: 124). Hockney considera a fotografia uma técnica acima destes ideais por desafiar, constantemente, todas as concepções estáticas que podem haver da realidade e da representação, sen-

was a work deliberately made to go on those pages. Deliberately made, knowing the process by which images are put on the page. A little later I got to the point where I could put something on the printed page that was not a reproduction at all. And that seemed to me to break another edge; another barrier.

¹⁸⁹ Modernist artists think they are playing with the world; the world, they think, looks like the photograph; and what they are doing is rearranging it in an artistic way.

do que só há alguns anos nos começámos a aperceber dos seus limites (Hockney, 1993: 124).

Ainda há uma tendência para se qualificar a fotografia como um registo perfeito do mundo, (Stangos, 1993: 124) embora a mesma seja o exemplo máximo de uma imagem do *Renascimento* (Hockney, 1993: 124).

É a formulação mecânica das teorias de perspectiva do Renascimento, da invenção no século XV em Itália do ponto de fuga, o que muitas pessoas pensam que foi uma das invenções mais profundas de todos os tempos. Brunelleschi, a olhar através de um buraco numa rua em Florença, faz uma representação dela a partir de um ponto de vista fixo¹⁹⁰. (Hockney, 1993: 124-125)

Para Hockney (1993) há algo para além da imagem estática e impressa numa fotografia, mas isso só pode ser mostrado às pessoas caso a fotografia seja alterada tornando-a mais vívida e real (Hockney, 1993: 125). A pintura do *Cubismo* provoca precisamente este efeito embora o mesmo se tenha tornado algo difícil de observar devido à intervenção da fotografia que, por comparação, o mostrava demasiado distorcido e irreal: “Imagens Cubistas pareciam confusas e muitas pessoas pensavam que não era a realidade numa pintura, que era outra coisa. Para a maioria das pessoas as pinturas Cubistas não retratavam o que compreendiam ser a realidade, mas uma versão privada da realidade”¹⁹¹. (Hockney, 1993: 125)

O Cubismo parecia ser uma visão individual e subjectiva da realidade, uma abstracção que não queria representar o mundo. O contrário de representação, onde os elementos se parecem como são no mundo e que tem como máximo expoente a fotografia (Hockney, 1993: 125-126).

Mas a fotografia, assim como a perspectiva, pode ser também definida como uma abstracção requintada, sendo estilizada tal como o são todas as representações (Hockney, 1993: 126).

Todas estas questões, do que são e do que tratam a fotografia, a representação e a abstracção, continuam a motivar Hockney (Hockney, 1993: 126), estando presentes ainda hoje no

¹⁹⁰ It is the mechanical formulation of the theories of perspective of the Renaissance, of the invention in fifteenth-century Italy of the vanishing point, which many people think was one of the most profound inventions of all time. Brunelleschi, looking through a hole at a street in Florence, makes a depiction of it from a fix view-point. The Renaissance painters, of course, always suspected the rigid rules of perspective and bent them – as all good painters would.

¹⁹¹ Cubist pictures seemed confusing and many people thought that this was not reality in a painting, that it was something else. To most people Cubist paintings were not of what they understood to be a shared reality, but a private version of reality.

seu trabalho. Assim como Picasso, pois foi a influência do mestre espanhol, o princípio motivador de todas estas questões.

5.3. DESENHAR COM O IPHONE

Como já foi referido anteriormente, David Hockney, não sendo um grande utilizador do telemóvel para fazer chamadas, é-o quando usa o dispositivo para desenhar: “Desenho flores todos os dias para as enviar aos meus amigos, para que eles possam ter flores novas todas as manhãs. E as minhas flores perduram. Não só as posso desenhar como se o fizesse num caderno, como também as posso enviar a quinze ou vinte pessoas para que as tenham imediatamente”¹⁹². (Hockney citado por Gayford, 2011: 88)

O artista utiliza o seu Iphone para desenhar muito regularmente, considerando que executa vários desenhos por dia, sempre frescos, delicados e inventivos (Gayford, 2011: 90). Em contraste com as pinturas de grande escala que já executou, estas obras são miniaturas, mais pequenas do que um postal. Algumas são, sobretudo, um desenho de linhas, enquanto outras se assemelham a aguarelas ou guaches (Gayford, 2011: 88).

Os temas das obras, frequentemente executadas por observação, são os que mais rapidamente se associam ao artista: paisagens, flores e interiores. Por exemplo, perto do Verão, um dos temas das imagens de Hockney era o nascer do Sol na praia (Gayford, 2011: 90), enquanto que uma destas primeiras obras digitais foi uma imagem de um cacto num vaso, que tinha em sua casa. O seu parceiro comprava-lhe flores todos os dias para que Hockney as pudesse desenhar (Gayford, 2011: 90).

¹⁹² And I draw flowers everyday to send them to my friends, so they can have fresh flowers every morning. And my flower last. Not only can I draw them as if in a sketchbook, I can also send them to fifteen or twenty people to get them immediately.

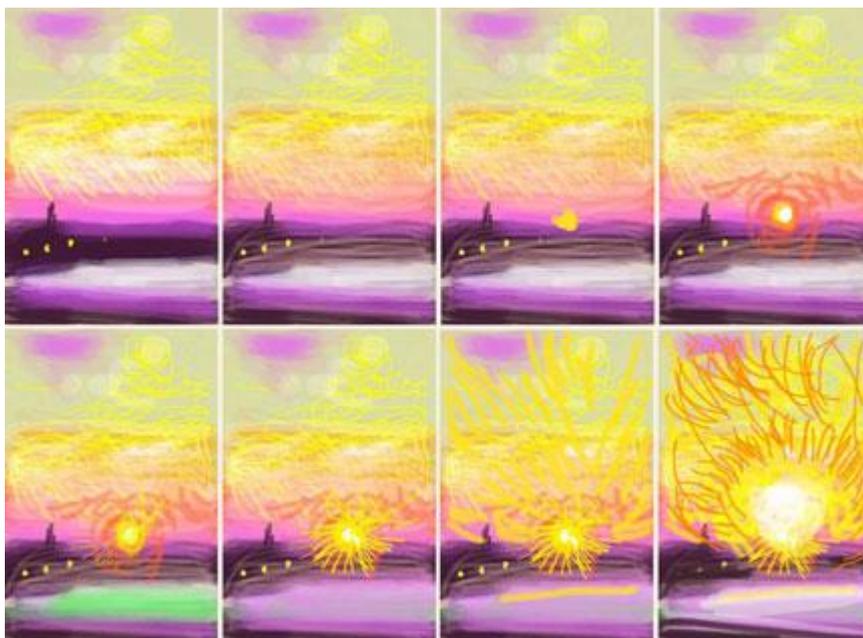


Figura 4.35 - 8 *iPhone Drawings* (2009), David Hockney

Hockney (Hockney citado por Gayford, 2011: 90) reconhece que teve algumas dificuldades em dominar as aplicações de desenho do Iphone mas, quando se apercebeu das suas vantagens, dedicou-se a esta nova técnica usando o dedo polegar para desenhar no ecrã e recorrendo a técnicas de colagem (Gayford, 2011: 93). Segundo Hockney, a utilização do Iphone tornou-o ousado, o que considera ser uma grande vantagem (Hockney citado por Gayford, 2011: 93).

Quando passou para ecrãs maiores, um dos detalhes que mais o entusiasmou foi executar estas imagens num grande ecrã sem a sua cor se perder e, em vez de desenhar com os dedos, ter de usar os braços (Gayford, 2011: 93).

Gayford (2011) refere por vezes haver determinadas obras de arte que emitem luz e dá o exemplo das paisagens sobre vidro, executadas por Thomas Gainsborough (1727-1788), com o intuito de serem iluminadas por uma lanterna. Também uma das invenções de Louis Daguerre (1787-1851), o Daguerreótipo, desenvolveu um novo tipo de lente, a que chamou de diorama, no qual fogos, luz do sul e erupções vulcânicas eram exibidas por luzes brilhantes a partir de largas pinturas translúcidas (Gayford, 2011: 93). O vidro manchado da época Medieval e os mosaicos Bizantinos são exemplos de um tipo de arte que emite luz, seja através da luz do Sol ou pelo reflectir da luz (Gayford, 2011: 93).

O desenho digital é livre e imediato, e o Iphone, talvez por se tratar de um aparelho de comunicação, fez das imagens um meio diário de comunicação visual (Gayford, 2011: 93-94). Para Hockney, uma das grandes vantagens do Iphone é a iluminação do seu ecrã que, inclusi-

vamente permite desenhar no escuro. A luz é um tema abordado em muitas destas suas obras: “A luz é o próprio tema em muitas delas – A luz entrando através das persianas, a janela brilhante. Estou a produzir muitos desenhos da alvorada e vasos de flores, enquanto estou na cama, isto porque tenho esta agradável janela, e as flores estão ali e a luz está a mudar”¹⁹³. (Hockney citado por Gayford, 2011: 94).

A nova tecnologia actua em Hockney como um estimulante. Algo que já se pudera constatar durante os anos oitenta, quando usou uma fotocopiadora e uma máquina de fax para fazer impressões. Também em 1987 tentou desenhar no primeiro sistema de computadores, o que se revelou difícil devido à diferença de cores nos desenhos que imprimia. Actualmente a tecnologia já lhe permite fazer o que tencionava (Gayford, 2011: 94-97).

Para Hockney, um dos melhores programas para trabalhar as imagens é o *Photoshop* que lhe permite desenhar numa máquina de imprimir e utilizar as cores que a máquina faz (Hockney citado por Gayford, 2011: 97). Ao utilizar este processo perdem-se coisas como as texturas, mas ganham-se outras e o artista executou uma série de retratos devido a esta liberdade adquirida pela facilidade em alterar as imagens (Hockney citado por Gayford, 2011: 97): “Pode-se fazer isso fantasticamente. Num retrato a aguarela, uma vez que tenhas uma base, isso basta. Com isto, podemos mover coisas, mudar, torná-las maiores ou mais pequenas. O preto é como nada que alguma vez tenha sido impresso. É fantasticamente denso”¹⁹⁴. (Hockney citado por Gayford, 2011: 97).

O artista utiliza vários meios para executar as suas obras por gostar de desenhar e de fazer impressões. Qualquer estímulo visual lhe apela e estes novos meios focam-se nas impressões. Dá o exemplo de Rembrandt e de Van Gogh por terem executado uma grande variedade de impressões e por ambos serem capazes de enorme invenção gráfica. No entanto, Hockney refere que, apesar de se interessar por qualquer tecnologia de execução de imagens, muitos artistas não se interessam e nem têm que se interessar (Hockney citado por Gayford, 2011: 97).

Também as limitações destas novas tecnologias lhe são mais um motivo para utilizar a mesma imagem em meios diferentes para ver como os resultados diferem. Hockney refere que

¹⁹³ The light itself is the subject of a lot of them – the light coming through shutters, the bright window. I'm doing a lot of the drawings of the dawn and vases of flowers in bed, because I've got this lovely window, and the flowers are there and the light's changing.

¹⁹⁴ You can do that amazingly. In a watercolour portrait, once you put things down that's it. With this, you can move things about, change, make them bigger and smaller. The black is like nothing else you can print. It's fantastically dense.

o desenho também tem as suas limitações, podendo ser preto ou branco, ter linha ou não, ou ter várias cores ou cor nenhuma: “[...] Podemos ter um pouco de cor – mas se formos capazes de usar somente três cores, então temos de as fazer parecer como qualquer cor que quiséssemos. Que dizia Picasso? «Se não tiveres qualquer encarnado, usa o azul» Faz o azul parecer encarnado”¹⁹⁵. (Hockney citado por Gayford, 2011: 97)

¹⁹⁵ You might have a bit of colour – but if you can use only three colours, you've got to make them look whatever colour you want. What did Picasso say? «If you haven't got any red, use blue.» Make blue ook like red.

CONCLUSÃO

É notório, ao longo desta dissertação, que entender a relação entre estes conceitos, Tradição e Arte Contemporânea, do modo como os mesmos são apresentados neste trabalho, não é um processo linear.

Vivemos hoje num mundo complexo, uma sociedade em rede onde tudo aparenta estar inter-relacionado, ao mesmo tempo que, através da profusão de novas tecnologias e dos meios de comunicação, se torna obsoleto o uso de verdades incontestáveis. Este fenómeno da globalização tem impacto directo no mundo da arte, ocorre um desenvolvimento do individualismo, as verdades incontestáveis são esbatidas e todo o conhecimento pode ser questionado.

Neste novo mundo *online* a arte assume, após certa relutância inicial, um papel intrínseco à cultura digital, apropriando-se do desenvolvimento tecnológico. O resultado foi uma súbita internacionalização, a redefinição e variedade de expressões artísticas e a inclusão de elementos quotidianos num universo temático, até então, restrito. Por tudo isto, torna-se difícil a elaboração de novas teorias de arte, a multiplicidade de artistas não tem precedente, a diversidade das suas expressões também não. Apesar disso, vão surgindo traços que, pouco a pouco, se vão assumindo como uma constante. Tudo serve para elaborar a composição, recorre-se a fluídos corporais, matéria fecal, animais mortos, misturam-se temas religiosos, o objectivo é claro, pretende-se que a obra artística choque e perturbe, assim como outrora se buscou “o belo”. Esta obsessão vai obscurecendo a arte associada ao figurativo e o valor da técnica. Falo sobre a pretensão de um determinado conceito. Talvez tal se deva ao fenómeno referido por David Hockney, de que o século XXI não é uma época de grandes experiências visuais. Se no passado um pintor dedicava dias de viagem para contemplar determinada pintura, hoje a facilidade de um clique retira peso e tempo ao acto. Talvez por isso não se observar na pintura actual qualquer tendência de vanguarda. Não se encontram mestres com o peso dos de gerações anteriores, como Pollock, Bacon, ou Picasso. Este último mantém-se como referência maior e é um exemplo paradigmático, por outrora ter produzido obras vanguardistas capazes de choque e controvérsia, associando-as a um profundo domínio das técnicas clássicas e tradicionais. Tal pode ser observado na obra *Les Demoiselles d'Avignon*, que chocou os observadores da época por apresentar uma linguagem nova quando, ironicamente, a mesma resulta de um regresso do pintor à Tradição, sendo evidente a influência clássica e renascentista, através de um estudo do corpo humano que advém dos desenhos de Michelangelo, e ao qual se deve a fragmentação dos corpos na obra, e à análise do artista sobre as máscaras tradicionais africa-

nas, peça fulcral na mecânica de desconstrução que culminaria com a redução das formas ao seu essencial.

Este processo de Picasso não é inocente e resulta da sua educação artística, incentivada pelo pai, através de um percurso académico assente no desenho do corpo humano, animal, figuras mitológicas, ensino de história de arte e exercícios em que copiava obra de mestres do passado. O número de trabalhos produzidos na juventude de Picasso é imenso e, apesar da produção académica, há espaço para uma constante experimentação. O seu método de aprendizagem advém de uma execução prática contínua, que se mantém ao longo da sua obra. O artista demonstra apetência para retratar a realidade e o drama humano, algo que talvez justifique a rejeição que sempre denotou pela abstracção total das formas. É paradoxal, mas Picasso acaba por perder o interesse no ensino tradicional depois de considerar que este não tinha mais nada para lhe oferecer, sem nunca mostrar grande interesse nas vanguardas da época. A sua obra posterior e inovadora deve-se ao domínio total desse ensino académico considerado por alguns, já na época, feito de noções ultrapassadas.

Em parte pode-se afirmar que o nascimento do conceptualismo também se deve a Picasso. Não enquanto continuidade, mas através da sua rejeição. Joseph Kosuth, grande impulsionador do movimento, recorre ao exemplo do artista espanhol para reflectir sobre a essência da arte, referindo-se ao legado de Picasso como sendo irrelevante, justificando que a institucionalização promovida pelos museus de arte, o haviam tornado imune a qualquer crítica, sendo agora as suas obras meros objectos decorativos. Para superar esta aparente crise na arte, apelou-se a uma rejeição dos estímulos visuais. O elemento essencial para uma obra de arte deveria ser o seu conceito. A arte conceptual contestava assim todas as formas de arte que a antecediam, rejeitando a Tradição, a técnica, a arte enquanto objecto. O material usado deveria ser secundário e desprezioso. O elemento principal era a ideia. O resultado ou consequência deste corte com a Tradição é uma procura constante pela novidade e a apropriação de elementos, até então, nunca usados em composições artísticas, tais como produtos e objectos do quotidiano. Esta crítica motivada pelo movimento conceptual não demorou a generalizar-se, invadindo as arcaicas academias tradicionais condenando a corrente vigente de ensino a desaparecer, e assumindo-se enquanto novo código académico.

Ao monopólio criado por este novo cânone apontam-se hoje críticas similares à que o viu nascer. Se avaliar uma pintura de Picasso não era possível devido ao peso que o seu nome adquirira, avaliar hoje certas obras conotadas com a Arte Conceptual também se revela impossível, com duas agravantes, o poder que o mercado da arte possui actualmente, e a ausência de processo técnico em muitos trabalhos quando comparados a obras do passado, o que

pode tornar a avaliação dos mesmos, mais ambígua. Em suma, a uma história com princípio, meio e fim, ocultaram-se certos capítulos, sem que o leitor da mesma consiga verificar a sua existência.

Mas mesmo a crítica inicial de Kosuth à obra de Picasso e ao modo como esta era apresentada, parece, hoje, não fazer muito sentido, pelo menos no que toca ao exemplo escolhido. Acusada de não confrontar ideais nem experiências, e assim ser incapaz de produzir pensamento provocativo e nova arte, como se explica o elevado número de referências que são hoje feitas à obra de Picasso? Tal está explícito no capítulo dedicado à exposição *Picasso Mania*, onde é descoberto um Picasso actual através da visão de inúmeros artistas de gerações díspares. Seja através da Arte Pop, que actualizou a obra do mestre por meio do processo de Warhol ou Lichtenstein, de artistas como Basquiat ou mesmo de contemporâneos como David Hockney. Seja como resultado da globalização que permitiu a apropriação de Picasso tanto por artistas indianos, como do Médio-Oriente, China ou África. Os artistas ao se apropriarem das obras modernas de Picasso, estão simultaneamente a apropriar-se da sua Tradição. A influência do pintor é notória em áreas que vão da música à indústria automóvel.

Picasso, o seu percurso, a sua obra, o seu legado, é hoje um dos mais importantes elos entre a Arte Contemporânea e a Tradição. É uma ponte com um academismo perdido e é um exemplo da superação sustentada face ao cânone. Como Hockney refere, a História da Arte é uma história de apropriações, novos artistas a estabelecerem diálogo com mestres antigos. É a importância desse esforço que é narrada ao longo desta dissertação. Um esforço que ambiciona o Futuro, na sempre incessante procura de um regresso à Tradição.

Bibliografia

- Alberro, Alexander e Blake Stimson (1999), *Conceptual Art: A critical Anthology*, London, The MIT Press.
- Althöfer, Heinz (2006), *The Art of the 20th Century: 1969-1999*, Milano, Skira.
- Bargue, Charles (s.a), “Drawing Course” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: https://vk.com/doc174101046_174324478?hash=63520daf6ba1f0959b&dl=76664a0100b40bd8e5
- Bell, Julian (2009), *Espelho do mundo: uma nova história da arte*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Button, Virginia (2003), *The Turner Prize – Twenty Years*, London, Tate publishing.
- Button, Virginia (2005), *The Turner Prize*, London, Tate publishing.
- Cirlot, Juan-Eduardo; forward by Juan Ainaud de Lasarte (1972), *Picasso: birth of a genius*, Paris, Paul Elek.
- Clouzot, Henri-Georges (1956), “Le mystère Picasso” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FSOJUMnLc10>
- Costa, António Firmino da (2004), “Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação”, em AAVV, *Públicos da Cultura*, Lisboa, OAC, pp.121-140.
- Crowther, Paul (1997), *The Language of the Twentieth-Century Art: A Conceptual History*, New Haven, London, Yale University Press.
- Dempsey, Amy (2002), *Styles, Schools and Movements*, London, Thames & Hudson Ltd.
- Denis, Rafael Cardoso e Colin Trodd (2000), *Art and the Academy in the Nineteenth Century*, Manchester, University Press.
- Dijkstra, Rineke (2009), “Ruth Drawing Picasso”, (online), Tate, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/rineke-dijkstra-ruth-drawing-picasso>
- Emin, Tracey (2006), *Tracey Emin: Works 1963-2006*, New York, Rizzoli International Publications.
- Emin, Tracey (2008), *Tracey Emin 20 Years*, Scotland, National Galleries.
- Emin, Tracey (2009), “Ghosts of my pass” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/25/tracey-emin-drawing-art>
- Freeland, Cynthia (2003), *Pero ¿Esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*, Sem lugar da publicação, Catedra.
- Galassi, Susan Grace e Marilyn McCully (2011), *Picasso's Drawings, 1890-1921: Reinventing Tradition*, New York, The Frick Collection.
- Geldzahler, Henry e David Hockney (1994), *Making it New*, New York, Turtle Point Press.
- Giddens, Anthony (1991), *Modernity and Self-Identity*, Cambridge, Polity Press.
- Giddens, Anthony (1999), *O mundo na era da globalização*, Lisboa, Editorial Presença.
- Giménez, Carmen; Serraller, Francisco Calvo; Semprún, Jorge (2006), *Picasso Tradición y Vanguardia*, España, Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Godfrey, Tony (1998), *Conceptual Art*, London, Phaidon.
- Gompertz, Will (2012), “David Hockney: Why art has become 'less'” (online), BBC, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-16578438>
- Grosenick, Uta e Raimar Stange (2005), *International Art Galleries: Post-War to Post-Millennium*, United Kingdom, Thames & Hudson.
- Gual, Malén; Barreiro, Xosé; Castro, X. Antón; Inglada, Rafael; McCully, Marilyn; Molina, César

- Antonio; Pardo, Elena; Vallés, Eduard e Ruben Ventureira (2015), *O Primeiro Picasso A Corunã 2015*, Galicia, Xunta da Galícia.
- Gunter, Joel (2015), “Brian Sewell best cutting critiques” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.theguardian.com/media/2015/sep/19/brian-sewell-cutting-critiques-six-of-the-best-quotes>
- Haesaerts, Paul (1949), “Visit to Picasso” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MngzktMovO4>
- Hale, Beth (2009), “iHockney: Artist David uses his Apple phone to paint mini masterpieces” (online), *Daily Mail*, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1175521/iHockney-Artist-David-uses-Apple-phone-paint-mini-masterpieces.html>
- Hicks, Stephen (2010), “Why Art Became Ugly” (online), *The Atlas Society*, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://atlassociety.org/students/students-blog/3671-why-art-became-ugly>
- Hockney, David e Nikos Stangos (1993), *That's the way I see it: David Hockney*, London, Thames and Hudson.
- Hockney, David; Tuchman, Maurice e Stephanie Barron (1988), *David Hockney: a retrospective*, London, Thames and Hudson.
- Hockney, David (2006), *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London, Thames & Hudson.
- Janson, H.W (2010), *A nova História da Arte de Janson: a tradição ocidental*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Johnson, Paul (2003), *Art: A new History*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- Jones, Jonathan (2015), “Tracey Emin is still the real thing” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/03/tracey-emin-is-still-the-real-thing-and-thats-why-we-love-her>
- Jones, Jonathan (2014), “Martin Creed: Lights, Love and Loss” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/24/martin-creed-lights-love-loss-hayward-retrospective>
- Jones, Jonathan (2014a), “Faking a Fortune” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/may/20/faking-fortune-damien-hirst-paintings-art-florida-pastor-jailed>
- Jones, Jonathan (2013), “The Show is Over” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/10/is-painting-dead-gagosian-review>
- Jones, Jonathan (2013a), “Why the Turner prize turns me off” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/dec/03/turner-prize-laure-prouvost-winner>
- Jones, Jonathan (2013b), “Martin Creed's light goes on and off for me” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/sep/03/martin-creed-lights-on-off>
- Jones, Jonathan (2011), “Painted into a corner: are the stuckists right about modern British art”

- (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em :
<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/mar/31/painting-stuckists-modern-british-art>
- Jones, Jonathan (2011a), “Why Tracey Emin is top draw at Royal Academy” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em:
<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/dec/15/tracey-emin-draw-royal-academy>
- Jones, Jonathan (2009), “Drawing liberties in contemporary art” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em:
<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/may/11/contemporary-art-drawing>
- Jones, Jonathan (2007), “Do we really live in a non-visual age?” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em:
<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2007/jun/12/havewelostsightofthevisu>
- Jones, Jonathan (2004), “Disposable Cameras” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/mar/04/photography>
- Kosuth, Joseph (1991), *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press.
- Lee, David (1997), “Is Turner a Frame Up” (online), *The Guardian*, consultado em 04.10.2016. Disponível em:
<http://www.theguardian.com/artanddesign/1997/nov/29/20yearsoftheturnerprize.turnerprize>
- Lyon, David (1992), *A Sociedade da Informação*, Oeiras, Celta Editora.
- Marzona, Daniel (2005), *Conceptual Art*, Edited by Uta Grosinick, *Sem lugar de publicação*, Taschen.
- Melo, Alexandre (2002), *Globalização Cultural*, Lisboa, Quimera.
- Millier, Arthur (1961), *The drawings of Picasso / Introduction by Arthur Millier*, Alhambra, Borden Publishing Company.
- Morgan, Robert C. (1996), *Art Into Ideas: Essays on Conceptual Art*, New York, Melbourne, Cambridge University Press.
- Ocaña, Maria Teresa (1994), *Picasso: Landscapes, 1890-1912: From the Academy to the Avant-Garde*, Boston, Bulfinch Press Book.
- Ocaña, Maria Teresa (1999), *Picasso: indoor & outdoor landscapes*, Barcelona, Museu Picasso.
- Osborne, Peter (2011), *Conceptual Art*, London, Phaidon Press.
- Ottinger, Didier; Diana Widmaier-Picasso e Émilie Bouvard (2016), *Picasso Mania*, Grand Palais, Paris.
- Pelaéz, Mercedes (2015), “Piz, Piz, Piz...Picasso Precoz”, *Descubrir el Arte*, nº 194.
- Sabartés, Jaime e Wilhelm Boeck (1958), *Picasso*, Barcelona, Talleres Gráficos Ibero-Americanos.
- Sem Autor. (2002), “Minister attacks Turner Art” (online), BBC, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2379975.stm>
- Ruhrberg, Karl (2005), *Art of the 20th Century*, Edited by Ingo F. Walther, *Sem lugar de publicação*, Taschen.
- Rush, Michael (1999), *New Media in Late 20th-Century Art*, London, Thames & Hudson Ltd.
- Tirapeli, Percival (2006), *Arte Moderna e Contemporânea: Figuração, Abstracção e Novos Meios: Séculos 20 e 21*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.

- Vanderlinden, Barbara; Filipovic, Elena (2005), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Cambridge, The MIT Press.
- Warncke, Carsten-Peter (1992), *Pablo Picasso I*, Edited by Ingo F. Walther, *Sem lugar de publicação*, Taschen.
- Warncke, Carsten-Peter (1992), *Pablo Picasso II*, Edited by Ingo F. Walther, *Sem lugar de publicação*, Taschen.
- Weintraub, Linda (2003), *Making Contemporary Art: How today's Artists Think and Work*, United Kingdom, Thames & Hudson.

Fontes

- Antoñanzas Mejía, Fernando (2005), “Artistas y juguetes” (online), Tese de Doutoramento em Desenho, Universidad Computense de Madrid, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/75139>
- Apolónia, Cristina Isabel Coelho Serra (2014), “Guernica – a arte como forma de comunicação” (online), Dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/8376>
- Barbadilla Trompeta, José A. (2013), “Equinos picassianos” (online), Tese de Doutoramento em Desenho, Universidad Complutense de Madrid consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/47889>
- Callizo, Carlos Guatiérrez (2013), “Pintura matérica y tridimensional. Evolución y situación actual. Reflexiones teórico-prácticas” (online), Tese de Doutoramento em Pintura, Universidad de Murcia, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/117738>
- Corais, Carlos Alberto do Lago da Cruz (2013), “Expressão e expressividade no retrato naturalista do séc. XX” (online), Tese de doutoramento em Arquitectura, Universidade do Minho, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.dart-europe.eu/full.php?id=769681>
- Caro, Anthony, (s.a), “Anthony Caro” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.anthonycaro.org/default.htm>
- Costa, Manuel Gantes Gonçalves da (2013), “Desenho nos séculos XX e XXI: imagem, espaço e tempo” (online), Tese de Doutoramento em Desenho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/8949>
- Sem autor.* (2015), “El Primer Picasso. A Coruña: 2015” (online) consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://laexposicion2015.coruna.es/exposicion.html>
- D'Alessandro, Eliana Angélica Péres (2006), “Visualidade e história em Guernica” (online), Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Universidade Estadual Paulista, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/100274>
- Eftekhar, Manuchehr (1999), “Kosuth y la historiografía conceptual: 1966-1974” (online), Tese de Doutoramento em Pintura, Universidad Complutense de Madrid, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://tdx.cat/handle/10803/77571>
- Enrique Corrales (2012), “La obra fotográfica de David Hockney: una reflexión sobre lo múltiple fotográfico” (online), Tese de Doutoramento em Desenho, Universidad Complutense de Madrid, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/87504>
- González, Carlos Salas (2010), “Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas” (online), Tese de Doutoramento em História de Arte, Universidad de Murcia, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10886>
- Gordill, Elisabt Martín (2015), “El arte transgresor de finales del siglo XX: de la provocación artística como última utopia” (online), Tese de Doutoramento em História de Arte, Universidade de Málaga, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/300904>
- Hockney, David (1999), *David Hockney Dialogue Avec Picasso*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.
- Jackson, Ayana V (s.a.), “Ayana Jackson” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em:

- www.ayanavjackson.com
- Koons, Jeff (*s.a*), “Jeff Koons” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: www.jeffkoons.com
- Kusturica, Emir (1978), “Guernica” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d8q6o-G190A>
- Lopes, Amanda Cozzi (2008), “Lévi-Strauss: a teoria da arte e a arte contemporânea” (online), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, consultado em 04.10.2016. Disponível em: http://www.bdt.d.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1138
- Mutu, Wangechgi (*s.a*), “Wangechgi Mutu” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: www.wangechimutu.com
- Oen, Karin Grace (2012), “Admonition and the academy: installation, video, and performance art in Reform Era China” (online), Tese de Doutorado em Arquitetura, Massachusetts Institute of Technology, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/77871>
- O’Grady, Lorraine (*s.a*), “Lorraine O’Grady” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: www.lorraineogrady.com
- Paiva, Carmen Silvia Maia (2006), “A construção do corpo em Pablo Picasso e Marcel Duchamp” (online), Tese de Doutorado em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, consultado em 04.10.2016. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9129@1
- Pereira, José Manuel de Magalhães (2009), “O cubo Branco fora do cubo branco” (online), Dissertação de Mestrado em Criação Artística Contemporânea, Universidade de Aveiro, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://ria.ua.pt/handle/10773/1159>
- Planas, Joaquim Cantalozella i (2006), “Imatge neutra: La fotografia com a model de la pintura de finales del segle XX” (online), Tese de Doutorado em Pintura, Universitat de Barcelona, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/2559>
- Prince, Richard (*s.a*), “Richard Prince” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: www.richardprince.com
- Ringgold, Faith (*s.a*), “Faith Ringgold” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: www.faihringgold.com
- Rosário, Lúcio Francisco Viralhadas do (2016), “A pintura, o realismo e a sua relação com a fotografia” (online), Mestrado em Artes Plásticas, Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/handle/10400.8/1669>
- Rovira, Teresa (Rovira Llobera) (1986), “Aspectos constructivos de la vanguardia histórica: Ozenfant, Le Corbusier y Schoenberg” (online), Tese de Doutorado em Arquitetura, Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/5876>
- Sem Autor. (*s.a*), “Museu de Belas Artes de Corunha” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://museobelasartescoruna.xunta.es/>
- Sessa, Clarimma (2014), “From Mock-ups to Artworks: Development and Application of Specific Analytical Methodologies” (online), Tese de Doutorado em Química Analítica, Universitat de Barcelona, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.tdx.cat/handle/10803/285332?show=full>
- Sze, Sara (*s.a*), “Sara Sza” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em:

<http://www.sarahsze.com>

Veras, Eduardo Ferreira (2012), “Seja faça experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)” (online), Tese de Doutorado em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, consultado em 04.10.2016. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/72684>

Wesselmann, Tom (*s.a*), “Tom Wesselmann” (online), consultado em 04.10.2016. Disponível em: www.tomwesselmannestate.org



Curriculum vitae

PERSONAL INFORMATION

Maria Luísa Oliveira Ramos de Castro e Almeida

📍 Rua Buenos Aires 25 1º esq, 1200-622 lisboa (Portugal)

📞 914363495

✉️ luisacastroalmeida@gmail.com

WORK EXPERIENCE

2008–Present **Artista Plástica**

2008–Present **Produção e organização de eventos turísticos para as empresas Portimar e Quoeficiente**

2012–Present **Membro do projecto de voluntariado "Terra a Terra" que aplica arquitectura sustentável no Bairro da Praia Nova, na Cidade da Beira em Moçambique**

2016–Present **Membro do projecto educativo "Anexo" da Galeria/Arquivo "Arquivo 237" lisboa (Portugal)**

02/06/2016–15/06/2016 **Exposição colectiva "Demoiselles" na Galeria Verso Branco**

14/05/2016 **Exposição no segundo aniversário do Village Underground Lisboa**

01/11/2015–30/11/2015 **Exposição colectiva Racine Carrée na Galeria Travessa da Ermida**

2014–2014 **Cenógrafa do musical "Amigos para a vida", da Associação Comvida, que ocorreu no grande auditório do Centro Cultural de Belém Lisboa (Portugal)**

EDUCATION AND TRAINING

2014 **Workshop de experimentação de materiais na Slade School of Fine Art**
Londres (United Kingdom)

2011–2014 **Licenciatura em Cenografia**
Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa (Portugal)

2008–2011 **Curso completo de Pintura na escola Ar.co**
Lisboa (Portugal)

2009–2010 **Primeiro ano do curso de Desenho na escola Arco**
Lisboa (Portugal)

2006–2009 **Nível 1, 2 e 3 de Pintura na escola Arte Ilimitada**

Lisboa (Portugal)

2004–2007 Escola Secundária Pedro Nunes (Artes Geral)
Lisboa (Portugal)

PERSONAL SKILLS

Mother tongue(s) Portuguese

Other language(s)	UNDERSTANDING		SPEAKING		WRITING
	Listening	Reading	Spoken interaction	Spoken production	
English	C2	C2	C1	C1	B2
Spanish	B1	B2	A2	A1	A1

Levels: A1 and A2: Basic user - B1 and B2: Independent user - C1 and C2: Proficient user
Common European Framework of Reference for Languages