

Departamento de Sociologia

Presenças da cultura pop na arte contemporânea portuguesa

José Manuel Marques da Silva Marmeleira

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação

Orientador:

Professor Doutor José Luís Garcia, Investigador auxiliar
Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Co-orientador:

Professor Doutor Gustavo Cardoso, Professor associado
Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa

Setembro, 2012

Agradecimentos

Este espaço é dedicado àqueles que contribuíram para que esta dissertação fosse realizada. Em primeiro lugar agradeço ao Prof. Doutor José Luís pela forma como orientou o meu trabalho. Sublinho a utilidade e a pertinência das suas recomendações e a cordialidade com que sempre me recebeu.

Em segundo lugar, agradeço aos artistas João Fonte Santa, Diogo Evangelista e João Onofre pela disponibilidade e entusiasmo com que responderam às minhas solicitações. Constante e inexcedível, a sua colaboração foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho

Não esqueço também o apoio prestado pelas galerias Cristina Guerra e 111 e pelo espaço VPF Cream Art, no acesso aos acervos dos artistas, bem com à produção teórica que lhes tem sido dedicada. E deixo uma nota de apreço ao Dr. Pedro Moura, pelos seus conselhos e apoio bibliográfico.

Por fim, deixo um especial agradecimento à minha mulher, (Cristina), aos meus filhos (Tomás e Mariana), ao meu irmão (David) e pais (Joaquim e Maria Amélia) que, com carinho e paciência, não mediram esforços para que eu concluísse esta dissertação.

Resumo

Sustentada numa discussão teórica e num momento analítico, "Presenças da cultura pop na arte contemporânea portuguesa", estuda o modo como três artistas portugueses lidam com os textos e linguagens da cultura pop e da indústria cultural.

Palavras-chave: arte, cultura pop, cinema, musica pop

Abstract

A sustained theoretical discussion and an analytical moment, "Presences of pop culture in contemporary Portuguese art," studies how three artists deal with texts and languages of pop culture and the cultural industry.

Keywords: art, pop culture, cinema, pop music

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - DISCUSSÃO DE TEÓRICA E ESTADO DA ARTE	3
Da uma cultura vivida às belas-artes pop	3
Recepções e práticas da arte pop	5
A arte pop como crítica da arte e da sociedade	8
Uma relação problemática	9
A apropriação da cultura pop pela arte	10
CAPÍTULO II - CONTEXTOS DE PRODUÇÃO	15
CAPÍTULO III – AS OBRAS	21
João Fonte Santa	21
Diogo Evangelista	26
João Onofre	30
CONCLUSÃO	37
BIBLIOGRAFIA	39

INTRODUÇÃO

Desde o início do século XX que a arte se debate, numa posição relativamente ambígua, com os efeitos culturais e estéticos da industrialização e da reprodução técnica da obra de arte. Basta atentarmos na desconfiança do romantismo face à comercialização da cultura, passando pela oposição entre cultura escrita e cultura visual até à dialéctica entre o modernismo e cultura de massas. E hoje? Qual é relação dos artistas com as imagens da cultura pop e os objectos da indústria cultural? O acontece às suas obras quando se apropriam de uma fotografia de uma revista de moda ou resgatam uma canção de música pop?

Estas são as questões que desenvolvemos na presente investigação, cujo objecto de análise compreende o percurso, as práticas e um conjunto restrito de trabalhos de João Fonte Santa, Diogo Evangelista e João Onofre. As razões de escolha têm a ver com o facto de constituírem, na nosso entender, casos de estudo que pela sua riqueza e complexidade, ilustram e problematizam as relações acima enunciadas. João Fonte Santa usa signos e textos da banda desenhada e da ilustração para construir uma pintura na qual é evidente a influência da arte pop. Diogo Evangelista recusa a hierarquização das imagens (fotográficas) para as transformar em pinturas, num diálogo sempre presente com os géneros pictóricos. Finalmente, João Onofre tem trabalhado com narrativas, sons e imagens provenientes do cinema e da música pop, no âmbito de um interesse por questões como a performance ou a interpretação.

A pesquisa sustenta-se numa articulação entre um momento teórico e um momento analítico. O primeiro revisita e discute um conjunto de conceitos e definições, apresentando em simultâneo o estado da arte e estabelecendo uma grelha interpretativa. A sua importância prende-se com a necessidade de dialogarmos criticamente com a ampla e pluridisciplinar produção teórica que o tema, na sua diversidade, suscitou e suscita. Só assim entendermos ser possível abordar as questões levantadas pelo objecto de estudo. A metodologia completa-se com a conversão da parte teórica no momento analítico, onde procedemos à análise de depoimentos recolhidos a partir de entrevistas exploratórias, que nos permitirão reconstituir percursos e, em seguida, contextualizar e investigar as práticas dos artistas e as suas obras à luz de diferentes reflexões.

Na análise do percurso dos artistas, procurar-se-á identificar a influência dos meios de comunicação de massa e dos efeitos da cultura de pop na relação construída com a arte contemporânea e outros campos artísticos. Assim e sempre que julgarmos necessário, salientaremos as condições culturais e sociais que influenciaram as suas práticas. Referimo-nos, por exemplo, à evolução dos meios e tecnologias de comunicação de massas (a televisão e o vídeo doméstico), à democratização cultural dos anos 1970/80 (com a

televisão pública) ou ao aparecimento de novas colecções e espaços de arte contemporânea a partir da década de 1990.

No que concerne às práticas, interessa-nos compreendê-las na medida em que organizam, integram e interpretam os efeitos da cultura de massas nas próprias obras; isto é, permitem delinear, mesmo que primariamente, modelos de uma relação. Quanto às obras, a sua interpretação tem como fim desvelar sentidos, significações, intertextualidades pertinentes que permitam pensar um tipo de arte ou de cultura.

Pensar a relação da arte contemporânea portuguesa com a cultura pop – entendida como uma versão “sofisticada” da cultura de massas ou uma cultura de massas do pós-guerra – pode parecer um exercício pouco operacional e dificilmente conclusivo. Estas categorias têm sido sujeitas a constantes releituras e revisões, como a teoria crítica da cultura pop (Behrens,1996) ou, mediante a evolução das tecnologias da comunicação e outras perspectivas teóricas, vão sendo substituídas por conceitos como “participatory culture”, “fandom culture” ou “consumer culture”. Para os objectivos a que nos propomos, mantém a operacionalidade necessária e a sua pertinência espelha-se no emprego recorrente nas obras dedicadas ao tema, nomeadamente as de historiadores e críticos de arte.

A redundância pode constituir outro obstáculo à nossa tarefa. A cultura de massas representa para a arte um extenso, quase infinito arquivo sempre disponível à apropriação e à citação. Mas a relação frequentemente imperscrutável, atendendo às dificuldades epistemológicas que coloca. Se o conceito de arte contemporânea se sustenta em acepções sociológicas ou estéticas, as designações cultura de massas ou cultura pop balançam entre um hermetismo descolorido e a uma inquieta multitude de sentidos. Contém tudo e não contém nada, tombam na mesma “falsa identidade do universal e do particular” que deveriam denunciar ¹. Para lá da redundância e outras dificuldades, consideramos que a recepção da cultura de massas e da cultura popular, não apenas na arte contemporânea, mas também no campo mais vasto da cultura portuguesa, permanece pouco estudada ou motiva um interesse periférico. Centrando-se nos protagonistas da arte em Portugal, para analisar as suas práticas e obras, e para lá dos objectivos expostos, esta investigação visa contribuir para um maior conhecimento desse processo na sociedade portuguesa e, por conseguinte, das transformações que esta sofreu nas últimas quatro décadas.

¹ Esta expressão é empregue em: Adorno, Theodor (1995: 57), “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas” em *Dialéctica do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. E faz referência à pretensa individualidade dos produtos numa sociedade em que a produção cultural transforma tudo em mercadoria, padronizando comportamentos. Arriscamos dizer que o mesmo se verifica com aos conceitos de “cultura de massas” ou “indústria cultural”. Não se transformaram, também eles, em mercadoria?

CAPÍTULO I - DISCUSSÃO DE TEÓRICA E ESTADO DA ARTE

Da uma cultura vivida às belas-artes pop

O termo cultura pop começou a ser usado anos 1950 para descrever o ambiente afluente, otimista e consumista de uma boa parte das sociedades ocidentais do pós-guerra. Predominante nos países europeus onde as populações detinham maior poder de compra, era um sintoma do crescente domínio cultural dos Estados Unidos (chegando mesmo, segundo alguns autores, a confundir-se com este²). E encontrou nos jovens (um emergente grupo social e demográfico) os seus principais adeptos e, por vezes, protagonistas, sustentando-se nos conteúdos e nas formas da música, da moda, do cinema, da televisão, da banda desenhada e, mais recentemente, dos jogos de computador. Mas falar da abreviatura *pop*, implica falar de cultura popular. Para tal, convocamos o contributo de Richard Hoggart que estudou os valores, os comportamentos e as ideias dos indivíduos na condição de sujeitos de uma comunidade e de produtores de práticas e obras. No seguimento dessa pesquisa, este fundador de Culturalismo inglês, figura incontornável da Escola de Birmingham, veio enfatizar a dimensão activa, criadora e resistente das pessoas, das famílias e das associações cívicas que, face à crescente prevalência da cultura de massas, estaria condenada a desaparecer. É neste sentido que podemos ler uma das suas mais comentadas obras³, como um lamento crítico e alertado sobre o progressivo enfraquecimento, a partir dos anos 1930, da cultura urbana e rural da classe trabalhadora britânica. Influenciados pela mercantilização da cultura, os seus membros tenderiam a esquecer os fazeres do seu quotidiano – aqueles que produziam para si mesmos – em favor de textos, imagens e sons cuja origem era determinada pela busca da novidade e das audiências. A curiosidade cedia lugar ao sensacionalismo e ao espectacular, a uma sensação sem compromisso com o quotidiano, com a comunidade e com a vida (Hoggart, 1992: 243).

A adversária desta “lived culture” é a cultura de massas que mais não terá para oferecer do que a decadência da seriedade moral, o niilismo dos anti-heróis da literatura policial, importada dos EUA, ou o abandono dos jovens nas suas jukeboxes. Não que as pessoas não possam resistir: através uma falsa passividade, apropriando-se dos produtos da cultura de massas ou persistindo em actividades colectivas (jogos, festivais, música) e individuais (leitura de revistas de famílias ou outras publicações), mas a comercialização da cultura

² Uma das faces mais visíveis da cultura de massas do pós-guerra é a suposta “americanização” dos gostos e costumes: a partir de 1945, chega à Europa Ocidental uma cultura popular americana com forte impacto imagístico, embalada em invólucros sensuais e sustentada numa circulação veloz de produtos. (Foster, (2011, 20).

³ Hoggart, Richard (1992), *The uses of literacy: aspects of working-class life with special reference to publications and entertainments*, Londres, Penguin.

“cheia de luminosidade corrupta, de apelos impróprios e evasões morais – fragiliza a ligação orgânica da comunidade, ameaçando subordiná-la culturalmente (Ibidem: 340)

“The Uses of Literacy” é um livro escrito no dealbar da americanização da cultura popular britânica e verte um olhar romântico sobre o período anterior a 1945. A desconfiança do autor é especialmente dirigida a uma outra cultura que, com as suas subculturas, formas de consumo e produção, vem ameaçar os laços da comunidade. A massificação dos discos e da rádio, a influência de géneros musicais não-locais (o blues e o “rock'n'rol” americano), a crescente sofisticação das tecnologias de comunicação (a televisão, o cinema) interpôs-se na relação entre as classes trabalhadores e a cultura, deslocalizando as primeiras do tempo e sobretudo, do espaço ⁴

Eminentemente urbana, associada ao consumo e à modernização, a nova cultura ganha uma ubiquidade indiferente a tradições locais. E é essa ubiquidade que fascina artistas e críticos britânicos. O termo “arte pop” surge cunhado pela primeira vez em meados dos anos 1950 por Lawrence Alloway (Alloway, 1973: 30) para “referir os produtos dos mass media e não as obras de arte inspiradas na cultura popular”. Este curador integrava o Independent Group, um pequeno e informal grupo de estudos, ao lado de Richard Hamilton e Eduardo Paolozzi, entre outros artistas. E partilhava com estes o mesmo interesse pela cultura pop:

“Descobrimos que tínhamos em comum uma cultura vernacular que persistia para além de nosso interesse ou competência em arte, arquitetura, decoração ou crítica de arte. O ponto de contacto era a cultura urbana de produção em massa: filmes, publicidade, ficção científica, música pop. Não sentíamos desagrado pelos padrões da cultura comercial como se verificava na maioria dos intelectuais; aceitávamo-los como um facto, discutíamos-los em pormenor e esgotávamo-los com entusiasmo”. (Alloway, 1973: 35)

O objectivo era resgatar a cultura *pop* da simples evasão e abordá-la com a seriedade habitualmente reservada à arte, o que opunha este grupo aos defensores da cultura popular do país e aos antiamericanistas. Os automóveis, a publicidade, a ficção científica, a tecnologia foram alguns dos assuntos discutidos e explorados em obras e exposições onde eram evidentes as apropriações de revistas, ilustrações de livros científicos, filmes, bandas desenhadas. Todas estas fontes constituíam-se como elementos reconhecíveis e esse aspecto era central às obras destes artistas, tal como era a atração pelas imagens, como matéria visual, e pela nova cultura urbana. Um intransponível fosso separava, portanto, a posição de Richard Hoggart e esta nova arte, apoiada numa “crença no poder multievocador da imagem” e num “sentido de acção combinada da tecnologia e do homem” (Alloway, 1973:

⁴ A partir de meados dos anos 1950, a influência do blues e do rock and roll americanos nos jovens de Londres e Liverpool exemplifica essa deslocação. Através da rádio e o dos discos, passam a consumir e a produzir música originária de outros lugares e até de outro tempo: (os anos 20, 30 e 40 do século XX).

42). Para Alloway, as belas-artes eram uma forma de comunicação, parte de uma expansiva estrutura que abarcaria as artes das massas. O duradouro e o consumível, o intemporal e temporal podiam coexistir, “sem prejuízo para os sentidos do espectador e para os padrões da sociedade”, e sem uma crítica às condições sociais e materiais da existência: “os artistas aceitaram a cultura industrial e assimilaram aspectos dela na sua arte” (Alloway, 1973: 49). Surgida num contexto ideológico particular⁵, a nova corrente não se limitava a representar, de modo celebrativo, uma nova realidade. A sua posição era mais indecisa, ambivalente. Por exemplo, propósito da pintura “Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing”, de Richard Hamilton, há quem identifique a presença simultânea de uma interrogação e de uma celebração do consumo, da tecnologia e da mercantilização, para concluir que a arte pop britânica do Independent Group, tem mais pontos em comum do que parece com os “cultural studies” (Foster, Krauss, Buchloh, Alan-Bois, 2005:390). Ao insistir num *continuum* da arte pop, horizontal, igualitário, “oscilava entre uma absorção desse continuum enquanto fãs e um olhar de cima, isto é, da perspectiva do dandy consumidor-conhecedor” (ibidem). Dessa forma, assinalava também uma mudança: antes centrada na produção, a economia privilegiava agora o consumo. O artista pop britânico Richard Hamilton assinalava isso mesmo no artigo “For the Finest Art, Try”, publicado na revista *Gazette*, em 1961:

“A posição das Bela-Arte Pop – a expressão da arte popular em termos artísticos – é um fecundo cruzamento do Futurismo com o Dada que acautela um respeito pela cultura de massas e uma convicção de que o artista da vida urbana do século XX é inevitavelmente um consumidor da cultura de massas e um potencialmente um contribuidor para essa cultura de massas”⁶

Recepções e práticas da arte pop

Podemos, com efeito, descobrir pontos em comum entre os artistas da pop britânica e os “cultural studies”, na forma como ambos lidam com cultura pop. Exploram as suas formas e os conteúdos e admitem que nenhum objecto, texto ou prática cultural possui um valor ou significado intrínsecos. Pelo contrário, alteram-se ou sofrem transformações como efeito de inesperados factores culturais e sociais, revisões críticas ou de ideias e práticas provindas da esfera artísticas⁷. Mas a perspectiva dos culture studies vai mais longe ao rejeitar a

⁵ Nos anos 50, a Inglaterra sentia em simultâneo, os efeitos da austeridade que se seguiu à guerra, a ameaça de uma guerra nuclear, o envelhecimento do modernismo europeu e o apelo da cultura de massas americana.

⁶ Em Charles Harrison e Paul Hood (orgs.), *Art in Theory - 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishing, p. 742

⁷ Rita Felski (2004:34-35), “The Role of Aesthetics in Cultural Studies”, em Michael Bérubé, *The Aesthetics of Cultural Studies*, Oxford, Blackwell Publishing.

pretensa autonomia da arte em favor da sua dimensão social e cultural. A arte inscreve-se no mundo, num contexto de uma cultura comum, partilhada em várias experiências estéticas. É uma prática cultural, que se confronta com uma experiência vivida de outras práticas e textos no e do quotidiano⁸.

Não é nosso objectivo explorar a cultura pop enquanto a expressão de um estilo ou modo de vida, como Williams propõe a propósito das culturas da burguesia e da classe trabalhadora. E menos ainda investigar na sua relação com a arte uma suposta democratização da cultura. A maioria dos artistas, incluindo os que fazem da cultura pop tema ou motivo das suas obras, não rejeita a autonomia da arte. Na verdade, alguns dos valores que no século XIX surgiram em reacção à industrialização, à comercialização da cultura e ao aparecimento de um público massificado persistem nos seus discursos: a ideia de uma sensibilidade artística, de um temperamento que dispensa o virtuosismo ou o trabalho manual. De uma arte que se cria a si própria, sob as suas leis, de um processo poético, de uma abstracção simbólica. E que se especializou socialmente (Williams, 1960: 33-53). A relação entre os Cultures Studies e arte (pop) permanece por isso ambígua. Por um lado, partilham o mesmo interesse nos objectos e imagens do quotidiano, da cultura pop ou de massas, mas divergem nas suas intenções. Os primeiros recusam isolar os objectos ou reduzir a cultura a uma miríade de artefactos. Os artistas subordinam os objectos à esfera autónoma da arte.

Em Nova Iorque, no início dos anos 60, a arte pop conheceria um segundo e importante momento, afirmando-se como corrente ou estilo que devia pouco às modas prevaletentes e que se afastava dos cânones artísticos. Ganhava maturidade e confirmava uma especificidade cultural. Espontânea, assertiva, era fruto das condições materiais do seu tempo e menos de influências históricas, embora estas fossem relevantes para a sua compreensão (Lippard, 1973: 16)

Os artistas, entretanto, começaram a definir a natureza e os limites das suas práticas, técnicas e intenções. Roy Lichtenstein numa comunicação apresentada no College Art Association, na cidade de Filadélfia, em 1964, considerava que a Arte Pop era produto de um tema ou assunto, bem como de uma sensibilidade. O tema era a arte comercial que não se confundia com a arte pop. Quanto à sensibilidade, tratar-se-ia de uma anti-sensibilidade que embora não definisse toda a arte moderna, era um dos seus elementos e podia ser ilustrada pela presença de materiais rudes, vulgares. Mas, sublinhava o artista, isso não significava que a arte fosse produto de sensibilidades ocas ou vulgares; se o que mostrava parecia desagradável e repulsivo, com o tempo tornar-se-ia desafiante e forte, “e as

⁸ Raymond Williams (1998: 58) em John Storey (org.), *An Introduction to Cultural Theory & Popular Culture*, Athens, The University of Georgia Press.

subtilezas escondidas em breve se revelariam”⁹ . Esta anti-sensibilidade “pode surgir”, escrevia ainda Lichtenstein, “como arbitrária, mecânica e abrupta ou dirigida por decisão prévias ou não artísticas, mas o seu verdadeiro significado reside na sensação pessoal de se realizar um tipo difícil de bravata que respeita todas as sensibilidades”¹⁰.

Lichtenstein, como outros artistas pop norte-americanos, desconheceu a austeridade do pós-guerra e estivera envolvido com a arte comercial. A sua relação com a emergente cultura pop era menos exótica, mais directa e banal. Celebrava-a com um prazer ambíguo, admirava-a com uma reverência irónica. E as telas mostravam isso mesmo: um interesse instrumental pelas formas ou por o que representavam (Lippard, 1973: 89-90). A sua pintura não se confundia, portanto, com a banda desenhada ou com a publicidade, o que não evitou a rejeição e a desconfiança da crítica. O problema não estava na apropriação dos conteúdos da cultura de massas, argumentavam aqueles, mas nos efeitos dessa apropriação: na arte pop, a má arte não revigorava as formas da boa arte. Submergia-as. Daí as acusações dirigidas à (sua) arte pop: banal e fundamentalmente destituída de originalidade

Na verdade, Roy Lichtenstein não se limitava a reproduzir tiras de banda desenhada, *cartoons* ou imagens da publicidade. Representava-as nas telas por meio de um procedimento determinado: seleccionava uma ou mais vinhetas, desenhava esboços dos motivos dessas vinhetas e projectava-os na parede, antes de passar a imagem para a tela. Seguia-se o preenchimento da imagem, com as cores, os pontos e os contornos. Esta justaposição de métodos (manuais e mecânicos ou sustentados na reprodução mecânica das imagens) assinalava um dado fundamental: a vida estava agora mediada por imagens impressas, transmitidas ou vistas previamente. Como outros artistas, Lichtenstein não se limitava a copiá-las: adaptava-as aos parâmetros pictóricos. E recompunha-os no respeito da forma e da unidade pictórica.

Estes procedimentos mostravam que os anúncios publicitários e a banda desenhada podiam atingir não só os fins da arte tradicional, como os da arte modernista. Transformados pela pintura enquanto combinação de linhas e cores e não enquanto composição de imagens descritivas, construía uma “forma significativa”. Cumpriam o requisito da pintura modernista (plana, auto-contida, objectiva, imediata) com os elementos da cultura popular urbana. Mas a obra de Lichtenstein assinala igualmente o inverso. O artista tinha recebido o reportório da arte modernista em segunda mão, ou seja reproduzido mecanicamente. E evocava-a através das formas da banda desenhada. Os processos da sua pintura não só permitiam asseverar a existência de aspectos comuns, como denunciavam, no início dos anos 1960, a crescente normalização e comercialização das estratégias das vanguardas.

⁹ Em Charles Harrison e Paul Hood (orgs.) , P. HOOD (ed), *Art in Theory - 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*”, Oxford, Blackwell Publishing, p. 751.

¹⁰ *Ibidem*

A arte pop como crítica da arte e da sociedade

A arte pop chegou à Europa continental com graus distintos de resistência ou aceitação. Na Alemanha, embora recebida com frieza pela imprensa especializada, encontrou uma audiência receptiva nos artistas e críticos alemães mais jovens. E por razões que os artistas e teóricos americanos considerariam imprevisíveis ou mesmo impossíveis: não afirmava a existência de uma sociedade afluyente, antes significava uma posição de protesto e de crítica (Huysen, 1986: 141-159). Tal interpretação da arte pop não se devia apenas à presença de uma tradição alemã de crítica cultural (“Kulturkritik”), que denunciava a falta de critérios e valores na crítica de arte, mas sobretudo a um conjunto de circunstâncias sociais e políticas. A recepção da arte pop coincide na Alemanha com as primeiras revoltas estudantis, ao contrário do que tinha sucedido na Inglaterra e nos Estados Unidos. E mais do que as propriedades formais dos trabalhos, é a atmosfera forjada pelo protesto anti-autoritário e a sua aderência às teorias culturais de Herbert Marcuse que contribuem para esta recepção. O académico e professor de literatura, Andreas Huysen recorda o impacto da arte pop durante uma visita à Documenta de 1968: “Encontrei sensualidade e excitação não apenas nos trabalhos de [Robert] Rauschenberg e [Jasper] Johns, mas especialmente nos de [Andy] Warhol, [Roy] Lichtenstein, [Tom] Wesselman e [Robert] Indiana. Como muitos outros, senti que a Arte Pop podia ser o início de uma maior democratização da arte e da apreciação da arte. Esta reacção era tão espontânea quanto falsa. Não obstante, o sentimento real de libertação, que muitos espectadores experimentaram, era mais importante. A arte pop parecia romper com os limites da torre de marfim onde a arte vivia desde os anos 1950. Parecia ridicularizar a seriedade da crítica de arte que não reconhecia a fantasia, o jogo e a espontaneidade” (Ibidem, 142-143).

A arte pop constituía-se como causa e produto de um conflito de gerações e culturas. Os estudantes desafiavam o poder político instalado, os críticos conservadores eram afrontados por novos críticos e os artistas da pop punham em causa o predomínio das tendências precedentes e pareciam prometer uma maior consciencialização social. Outro aspecto explicava o interesse dos jovens pelas pinturas de Andy Warhol ou Roy Lichtenstein: o realismo da arte pop, a sua proximidade com os objectos, as imagens e as reproduções do quotidiano, proximidade que anulava a distância tradicional entre a arte e a vida. Completava-se assim a prometida secularização da arte e o conseqüente corte com as suas origens na magia e no ritual. Considera o autor que com a cultura pop “a arte tornava-se profana, concreta, adequada para uma recepção pelas massas. Teria o potencial para se tornar genuinamente ‘popular’ e resolver a crise da arte burguesa (Ibidem, 143-147).

O desejo de Herbert Marcuse de que a beleza encontraria uma nova materialização quando exprimisse realidade e alegria na própria realidade e não numa ilusão, respondia às expectativas dos jovens estudante e críticos. Mas esta perspectiva traduzia uma leitura

deficiente da integração da cultura no processo da vida material proposta pelo filósofo, cujo pensamento atraiu o movimento estudantil alemão e influenciou recepção da arte pop na Alemanha Federal. Como podia uma arte que exprimia um prazer sensual com o ambiente quotidiano ser crítica desse mesmo ambiente?

Na verdade, para muitos críticos alemães da mercantilização da cultura (em particular Karl Markus Michel e Hans Magnus Enzensberger), a arte pop operava em sentido oposto. Ao escolher como motivo a sociedade de consumo, rendia-se aos modos de produção capitalista e à mercantilização, e invertia suas possibilidades emancipadoras, anunciando o carácter mercantil de toda a arte contemporânea: não era a dicotomia arte/vida que era questionada, mas as diferenças entre a arte e a publicidade (Ibidem, 148-149). Andreas Hussyen afasta-se, todavia, de um entendimento da arte como estando restringida apenas a um valor de troca. Vê nesse ponto de vista, um reducionismo económico que coloca no mesmo plano a distribuição e os conteúdos distribuídos. Mesmo sob o aparato da indústria cultural, a arte pode abrir caminhos emancipatórios, devido à sua autonomia e ausência de fins utilitários. Porque se nem todas as necessidades ou desejos resistem à distorção que o consumo impele, todas as necessidades contém um fundo de autenticidade.

Uma relação problemática

A crescente inspiração da arte contemporânea na cultura pop a partir dos anos 1950, com estratégias de apropriação, citação ou intertextualidade, não passou incólume a análises negativas e polémicas. Na verdade, ainda hoje motiva discussão e reflexão teóricas, ora nas revistas da especialidade, ora nos estudos académicos. Nesse âmbito, um dos conceitos mais frequentemente evocados é o da indústria cultural, noção chave da teoria crítica de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer

Duas definições da indústria cultural tornam-se aqui particularmente produtivas (Steinert, 2003: 9): produção de mercadorias tornada elemento central de uma forma específica de produção cultural; ou seja, uma cultura de mercadorias ou produtos que se estende à arquitectura, às exposições de arte, ao jornalismo ou ao pensamento sociológico e filosófico; e uma área específica da produção que inclui os estúdios de cinema, fábricas de CDs, grandes máquinas de impressão de jornais, estações de televisão e rádio ou grandes companhias de teatro. Uma verdadeira fábrica de bens culturais.

Analisar a indústria cultural, implica portanto analisar o que está subsumido nos diferentes tipos de produção intelectual sob os princípios da mercadoria; implica analisar toda a sociedade. Sugerimos aqui um pequeno parêntesis: não vemos a indústria cultural como uma abstracção totalizadora, que condiciona fatalmente qualquer leitura das relações entre a arte e a cultura pop, mas como um instrumento de uma “terapia” que medeia e norteia a

nossa recepção da banda desenhada, do cinema, da música pop, do jornalismo em última instância, das obras de arte. Uma armadura flexível, mas ainda assim uma armadura.

O conceito de industrial cultural tem como antecessor a ideia de industrialização da produção introduzida em “On The Social Situation of Music” (Adorno, 1932), para descrever as fábricas racionalizadas do cinema mudo e a divisão do trabalho capitalista, e surge no capítulo homónimo da Dialéctica do Iluminismo (Adorno, 1995), estendendo-se à rádio, ao cinema, à música e à astrologia. Em 1938, já nos Estados Unidos, depois de se familiarizar com a cultura americana, o filósofo reforça o seu pessimismo face aos efeitos da mercantilização da cultura e consolida tese sobre os efeitos da indústria cultural: só podemos experienciar o mundo e a sociedade se formos capazes de reconhecer e denunciar as distorções provocadas pela dominação social. Tarefa impossível se imersos no entretenimento organizado (pela industrial cultural) que nega às massas qualquer sentido do possível (Steinert, 2003: 24).

Para Heinz Steinert, a arte contemporânea não parece questionar ou, pelo menos, não contraria essa realidade. Para fundamentar este ponto de vista, o autor propõe quatro tipologias de uma aliança do artista com a sociedade (Ibidem: 91-95): a representativa ou da burguesia clássica, simbolizada pelo artista génio, cuja obra é a expressão da uma individualidade e tem no museu o seu destino; a vanguardista, que educa, orienta a sociedade para transformar as condições de vida; a moderna, onde domina a ideia de arte pela arte e o artista proclama a sua independência da indústria cultural e do público; e a reflexiva quando o artista interage com a audiência, reflectindo sobre a produção e a recepção artísticas (que se tornam objectos da arte) e adoptando de forma activa os conteúdos, as formas e os meios da indústria cultural. A arte contemporânea, cujos antecedentes se identificam no Surrealismo e no movimento Dada, representará esta última tipologia, pois convida o espectador a participar no choque, na derrisão e na crítica que as obras dirigem aos “mass media”, à sociedade e à própria arte. O público e a indústria cultural não são evitados, e sim denunciados, insultados, e por isso, tornados mais visíveis. Como podem então os artistas lidar com a indústria cultural? De acordo com o modelo hoje dominante, o reflexivo e participativo, insultando, confundindo ou expondo o público, através da ironia, do choque e da irrisão. De acordo com a tipologia do artista moderno, rejeitando-a conscientemente e elevando a arte a planos esotéricos.

A apropriação da cultura pop pela arte

“Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975”¹¹ é uma compilação de ensaios assinada pelo historiador Benjamin H. D. Buchloh. E a

¹¹ Massachusetts, MIT Press, 2000.

sua relevância para este trabalho explica-se pelas preocupações que a atravessam, em particular a relação desigual e problemática entre a arte e a cultura de massas. No ensaio “Knight’s Moves: Situating The Art/Object”, Buchloh afirma que “a arte contemporânea amalgamou orgulhosamente as técnicas da indústria cultural, ajustando-se aos seus modos de distribuição e assimilando os seus métodos de produção de significado”. E ainda assim, sem deixar o seu lugar na alta cultura, cujo aparato económico e institucional não ousa interrogar¹².”

A recuperação da técnica da assemblage pela arte pop ilustra esse processo: “Rejuvenesce a iconografia da alta arte, banhando-se na imagética da cultura massificada, oferecendo a um público fatigado pela figuração neo-expressiva o choque do objecto da cultura de massas”¹³. Para Buchloh, o problema reside no falso radicalismo deste gesto. As condições políticas e sociais entre os anos 1960 e 80 – distintas das que estimularam a arte de Marcel Duchamp – impossibilitam-no; e em vez realizar uma aniquilação crítica da fetichização da cultura de massas, reforça a fetichização do objecto da alta cultura. O discurso e a organização institucional da arte não são beliscados.

“Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke”¹⁴ é consagrado à estratégia que o ready-made inaugura e que diversos artistas ao longo do século XX reivindicam e usam: a apropriação. Começa por lembrar que “todas as práticas culturais se apropriam de elementos estranhos, exóticos ou obsoletos” e elenca como exemplos a “apropriação imperialista da riqueza cultural estrangeira” ou “os procedimentos mais subtis de explorações científicas e históricas”. No que concerne à prática estética, admite que esta possa contestar a validade histórica de um código local, justapondo-lhe outros códigos ou estilos anteriores, ou “ligando-o a fontes heterógenas de ícones ou diferentes modos de produção e recepção”. Na maioria dos casos, porém, vinga o desejo de estabelecer uma continuidade, uma tradição e a ficção de uma identidade; desejo expresso no discurso da moda: “apropriação enquanto estratégia da inovação mercantil que revela a sua função essencial: garantir ao consumo ritualizado uma pretensa identidade histórica”¹⁵. A promessa de uma transformação vem afinal gerar e perpetuar a mesma reificação que permite curar, e o indivíduo enredado nos rituais e nas políticas do consumo encontra o seu reflexo no artista

¹² Pp. 288-289

¹³ P. 293

¹⁴ Pp. 343-364

¹⁵ A apropriação dos códigos ou signos das sub-culturas é exemplar deste processo. Os mecanismos do discurso da moda assentam numa característica da cultura de massas ou de entretenimento: não tem memória, não é consciente de si.

envolvido numa “prática cortada de perspectivas sociopolíticas e da produção de valor de uso, condenado a produzir puro valor de troca”¹⁶.

A apropriação é, portanto, uma prática que só aparentemente desestabiliza hierarquias. Na verdade, consolida-as, confessando a inevitabilidade de velhas dicotomias. “Sempre que a arte de vanguarda se apropria de elementos da cultura popular ou de massas, trai o seu isolamento elitista e a obsolescência dos seus procedimentos produtivos”. Assim, o desejo proclamado de encurtar as distâncias entre a arte e a vida, reafirma a estabilidade das divisões que permanecem no contexto da alta arte. Cada acto de apropriação cultural nega a validade da produção original e individual, e a relevância do contexto e da função específicos da prática do próprio trabalho. Alta e baixa cultura, valor de uso e valor de troca, individuo e sociedade permanecem separados, tal como as práticas culturais, enquanto os artistas persistem isolados dos interesses colectivos da sociedade. A apropriação “aumenta o fosso que procurava destruir. Torna-se propriedade do cultural, e impede o político de ser tornar real”¹⁷.

Historiador e crítico de arte, Benjamin H. D. Buchloh assume, como Heinz Steinert, a influência da teoria crítica da Escola de Frankfurt. A sua posição face às relações entre a cultura pop e a arte traduz a espaços alguma ambiguidade, mas sobretudo vê nas promessas falhadas das vanguardas a sombra de uma situação imprevista e antitética: o artista “romântico” ou modernista, isolado da sociedade, que desconfia, quando não despreza as massas ou o público, entretém-se afinal no parque das novas diversões.

As relações entre cultura pop e arte contemporânea continuam a despertar abordagens teóricas provenientes dos estudos da história e da filosofia da arte. Uma das mais interessantes propõe revisitar conceptual e historicamente as duas esferas (Funcke, 2009). A cultura de massas (o termo usado com mais frequência) é representado pela ideia de mercado, enquanto a alta cultura (a arte no seu sentido contemporâneo) remete para o conceito de arquivo cultural, que tanto “implica espaços físicos como museus, livrarias e universidades”, como alude ao legado cultural e às formações discursivas onde participamos e no qual as ideias são guardadas. Entre ambos repousam os artistas que, por vezes, logram abalar a estabilidade dos limites do arquivo, como “Marcel Duchamp e Andy Warhol que “através do uso habilidoso dos ready-mades e outros procedimentos, inscreveram-se a

¹⁶ Para o Buchloh, os procedimentos de artista como Robert Rauschenberg e Andy Warhol (a introdução na pintura de imagens preexistentes e produzidas mecanicamente), assim que aculturados, ganharam um significado histórico que inverteu as suas aspirações iniciais: a crítica ao estatuto aurático dos objectos (que consagrava o seu valor de troca) e a denúncia da prática artística como supostamente isolada da prática social vieram apenas viabilizar novos procedimentos pictóricos. Ou seja, diluíram-se na arte. Págs. 348-350

¹⁷ Pág. 350

si mesmos e à linguagem e aos mecanismos da cultura popular no arquivo da alta cultura” (Ibidem: 17).

O arquivo, embora assegure a autoridade da alta cultura através de uma consciência histórica, não é uma figura estática, encontra-se em negociação contínua. E os artistas, ainda que nem sempre o reconheçam, procuram não apenas refazê-lo, dar-lhe formas inéditas, como fazer parte dele. Procuram, enfim, continuá-lo. Este desejo denuncia a efemeridade da vida e do “glamour” da cultura de massas e a antinomia entre impermanência e eternidade, consumo e distância crítica, lucro e imortalidade. À finitude e discrição dos textos colecionados no arquivo, bem como das coisas que fazem parte do cotidiano contrapõe-se a procura do infinito com a consciência de que (quase tudo) é transitório.

Ora, nesta linha de pensamento, a experiência do infinito no finito só é possível exatamente no interior da alta cultura, quando uma coisa do cotidiano – um objecto, uma experiência, uma percepção – é representada no arquivo de uma forma nunca antes apresentada, o que desperta um diálogo entre a presente situação cultural e a história das ideias, diálogo esse que se repete, revê e reescreve. É no seguimento desta dialética, que se identificam os impulsos que fundamentam a continuação do arquivo, nomeadamente a ideia de que cada inovação resulta de novas comparações ou contrastes com a memória cultural (Ibidem: 46). Na prática artística, esse processo assenta em estratégias de reavaliação do mundano e de desvalorização da tradição. “Tudo o que é comercializado perde valor cultural e por consequência tem que ser revalorizado na esfera do profano. Valorização e comercialização não só se compensam, como estão constantemente a ser trocadas uma pela outra (Ibidem).

CAPÍTULO II - CONTEXTOS DE PRODUÇÃO

João Fonte Santa, Diogo Evangelista e João Onofre não se agrupam de acordo com estilos, modos de fazer e filiações estéticas, portanto sob uma qualquer identidade comum. Os seus trabalhos revelam abordagens, motivações e percursos singulares e materializam-se em vários suportes, evocando linguagens e temas que se sobrepõem ou se articulam de forma inesperada. O que, no nosso entender, os aproxima consiste precisamente na relação que encetam com os materiais provenientes da cultura de massas ou pop, enquanto produtores de arte contemporânea entendida enquanto género (Heinich, 1999: 18). Esta repousa sobre a transgressão sistemática de critérios ou categorias estéticas e sobretudo (o que a distingue da arte moderna) de categorias disciplinares, combinando expressões plásticas, literárias, teatrais, musicais e cinematográficas. Como todas as categorias estéticas não se isenta de um forte grau de polissemia, mas “a sua proximidade com a experiência dos actores, em detrimento do seu rigor semântico” (Ibidem: 22) adequa-se ao âmbito que definimos.

Antes de avançarmos para a análise de um conjunto seleccionado de obras – capítulo central desta dissertação – é importante descrever o contexto em que surgiram os três artistas e sobretudo investigar a influência desse contexto nas suas práticas. Para um como para o outro objectivo, recorreremos com frequência aos depoimentos dos artistas.

João Fonte Santa (Évora, 1965) iniciou a carreira de artista participando em exposições colectivas no início dos anos 90, depois de um percurso na banda desenhada, como editor e autor, e no jornalismo, como ilustrador. A pintura e o desenho constituem os suportes do seu trabalho, onde são evidentes os recursos às técnicas da arte pop e a apropriação de imagens. Formou-se em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, mas foi em Évora, onde iniciou a sua formação, familiarizando-se, através da televisão e da música rock, pela primeira vez com a arte pop e com outras referências que viriam a marcar a sua obra.

“A minha relação com a arte pop começa por ser geracional, na medida que pertenço talvez à primeira geração de portugueses que nasce e cresce com televisão em casa. A televisão surgia como objecto de difusão cosmopolita (passeava pelas ruas de Nova Iorque, Londres, Paris ou Berlim). E como serviço público teve um papel fundamental na minha "educação sentimental". Mostrava-me os grandes museus, o cinema clássico e vanguardista, por vezes até um pouco de música punk. Pela publicidade levantava o véu de uma embrionária e crescente sociedade de consumo”.

“Nesses programas o que mais me marcou foi um documentário sobre Roy Liechtenstein, por volta dos 14, 15 anos. Fascinou-me o carácter linha clara da sua representação, o processo mecânico, as redes de pontos aplicados pelos assistentes, etc”. Entretanto e muito

com a ajuda dos Velvet Underground” encontro o Andy Warhol (é preciso lembrar que no principio dos anos 80 tanto os Velvet Underground como o Warhol eram autores, pelo menos em Portugal, ainda um pouco obscuros). Se de certa forma com Roy Lichtenstein/Jack Kirby [autor americano de banda desenhada] descobri um lado formal, com a dupla Velvet Underground/Andy Warhol aprendi o que dizer com a forma e sobretudo a importância do subtil desvio à norma (o ruído, etc...)”

Em 1983, deixa a cidade de Évora e estabelece-se em Lisboa, trocando a televisão pelo contacto e as experiências com artistas, a produção de fanzines, que já experimentara na cidade alentejana, e as aulas na Faculdade. Mas o serviço público da televisão e a música rock, ainda de forma diferida, já tinham influenciado indelével e especificamente o seu interesse pela pintura

João Onofre (Lisboa, 1976) surge na cena artística portuguesa no final da mesma década, privilegiando o vídeo e o filme. Os seus primeiros trabalhos exploram a relação de dois corpos no espaço, recorrendo à apropriação de excertos de obras cinematográficas, estratégia que abandonará progressivamente. É durante a adolescência que desperta para o cinema, com a vulgarização dos leitores e das cassetes de vídeo: “Vi muitos filmes, apanhei os videoclubes. Via de tudo, não era selectivo. Via todo o lixo e algumas coisas boas”.

Torna-se frequentador habitual da Cinemateca Portuguesa que lhe dá a conhecer distinções e cânones: “Nas Belas-Artes, deixei de usar os videoclubes e comecei a ver cinema europeu na Cinemateca e nos cinemas Kings. A Cinemateca teve um papel ‘ad hoc’ de formação. Comecei a tentar programar um pouco, a seleccionar.”

A relação com o cinema construiu-se em dois momentos distintos: o primeiro com a oferta dos videoclubes, que democratizaram o acesso ao cinema (sobretudo norte-americano, embora não só); depois, com a Cinemateca, lugar de encontro com o cinema moderno. No entanto, a prática de João Onofre não configura no seu interior a existência de hierarquias estéticas. Numa conversa com o curador austríaco Hans-Ulrich Obrist, quando questionado sobre a influência do cinema, responde: “O meu museu imaginário também teria uma sala de cinema. (...) Eu diria de todo o cinema – de Russ Meyer a Kiarostami, passando pelos maravilhosos filmes de aluguer de Schwarzenegger. Seria um cinema pouco homogéneo”¹⁸. Ao abraçarem nos seus trabalhos, referências, fragmentos e imagens de provenientes de outras manifestações artísticas, João Fonte Santa e João Onofre respondiam também, embora em períodos distintos, (o primeiro na segunda metade da década de 80, o segundo dez anos depois) às condições do ensino na Faculdade de Belas-Artes.

¹⁸ Lapa, Pedro e Hans-Ulrich Obrist (2003), João Onofre, Nothing will go wrong, Lisboa, Museu do Chiado, p. 22.

“Em 1995 e 1996 passava muito tempo na Cinemateca também em reacção ao que estava a acontecer na escola. Parecia desadequado às minhas aspirações e ao momento que se vivia na arte contemporânea. Era muito académico. O currículo era extensíssimo e tinham uma série de disciplinas que para mim não faziam muito sentido. À falta de exposições, o cinema era importante. Fazia-me pensar. Daí talvez o interesse pela imagem em movimento, apesar de posteriormente me ter interessado por outros media. Mas creio que veio daí a noção de que a imagem em movimento com som é matéria plástica”.

João Onofre

“Nunca fui buscar grandes referências à História de Arte ou da Pintura. A minha relação foi sempre mais forte com áreas exteriores: O cinema, a banda desenhada, o rock. Também têm a ver com minha geração, havia uma recusa da alta cultura. Outros objectos estavam a explodir nessa altura [finais dos anos 1980], como a banda desenhada que se torna uma arte adulta, deixa de contar histórias para crianças. E no rock isso também acontece. E depois tens o revivalismo do cinema negro”.

João Fonte Santa

Como podemos interpretar esta fuga na direcção de outras áreas, esta aparente anti-especialização, em termos de interesses e afectos. Podemos deduzir, parafraseado Régis Debray em “Vie et mort de l’image”¹⁹, que para João Onofre como para João Fonte Santa as imagens da sua infância ou adolescência não foram as do museu, mas a da sala escura, a sala do cinema ou até a sala de estar. Feixe de práticas culturais inscritas no quotidiano, a arte não era impermeável à crescente difusão e circulação de imagens em movimento, nem à profusão de ecrãs. Outros nomes portugueses na década de 1960 e 1970 tinham assinalado isso mesmo, mas o período em que estes artistas se formam e intervêm caracteriza-se por um conjunto definidos de factores:

- O papel da televisão pública, antes do surgimento dos canais privados em 1992, na democratização cultural que se seguiu à implementação do regime democrático, depois de 25 de Abril de 1974 ²⁰.
- A generalização de um conjunto de referências visuais e musicais, por intermédio dos meios de comunicação de massas, nomeadamente da televisão.
- O surgimento do leitor vídeo que acelera a difusão e a circulação das imagens em movimento e a afirmação da Cinemateca como espaço formador na recepção do cinema.

¹⁹ Argumenta o autor que Chaplin, Tati e Hitchcock, bem como Spielberg, Woody Allen e Coppolla modelaram tanto ou mais o imaginário da nossa época que Picasso, Manet ou Ticiano. P.165

²⁰ Dionísio, Eduarda (1994), “As Práticas Culturais”, Dionísio, António Reis (org.), *Portugal, 20 Anos de Democracia*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp 474.

É importante sublinhar que no período a que nos referimos – meados da década 80 até finais da década de 90 – o contexto ainda não era dos mais favoráveis à integração e ao reconhecimento institucional dos artistas. As galerias não abundavam em Portugal e verifica-se um desfasamento com o panorama internacional. Os espaços institucionais que na década seguinte afirmariam a arte contemporânea na vida cultural portuguesa, davam os primeiros passos (o Centro Cultural de Belém e a Culturgest tinham inaugurado em 1993) ou abriam as portas (o Museu de Serralves em 1999). Mais do que João Fonte Santa, João Onofre testemunharia o início desse período, marcado por uma maior oferta cultural²¹ e uma progressiva renovação das direcções e programações dos centros de arte (Ponte, 2010). Mas é Diogo Evangelista (Lisboa, 1984) quem inaugura o seu percurso no interior de uma nova paisagem das artes.

“Comecei a interessar-me por arte devido à arte pop da Colecção do Berardo que estava no Museu de Sintra, tinha 15 anos. Os pares, os artistas mais velhos, as idas aos museus foram importantes”.

Diogo Evangelista expõe pela primeira vez a título individual numa galeria, em 2009. Ou seja aproximadamente dez anos depois da entrada de João Onofre no circuito expositivo, e vinte anos depois da primeira participação de João Fonte Santa numa colectiva. As condições materiais da sua estreia são diferentes: encontra mais colecionadores e colecções (o panorama do colecionismo privado diversificara-se), tal como instituições de arte (galerias, museus) e mais artistas. Também a sua relação com a cultura popular ou de massas se manifesta por meio de outras imagens, que não as do cinema, da televisão ou da banda desenhada.

“Sempre me interessei por revistas. Lembro-me de fazer um trabalho a partir de uma grande colecção de revistas de surf. Eram muito boas em termos gráficos. Tinha muitos bons fotográficos. As imagens eram muito boas e fiz as minhas pinturas a partir dessas imagens. Anulava totalmente o referente. Foi um processo em que comecei a trabalhar por cima das imagens”.

Como João Fonte Santa, Diogo Evangelista privilegia a pintura, mas distingue-se em dois aspectos. O seu trabalho parte de imagens fotográficas provenientes de revistas ou capas de discos, a maior parte anónimas. E inscreve-se de um modo mais pronunciado na história do próprio “medium”.

“ [O meu trabalho] vem muito da história da pintura, como da história da produção de imagem, da imagem publicitária, de toda génese da imagem. É mais sobre o modo de ver do que outra coisa qualquer. No meu há trabalho há uma duplicidade. Ao mesmo tempo que

²¹ João Onofre admite, ainda assim, “a falta de exposições” em meados da década de 1990, situação que o motiva a procurar alternativas nas Cinemateca ou a visitar em 1997 o Museu Reina Sofia em Madrid, para ver uma retrospectiva de Gerhard Richter

procuro espelhar a sociedade, estou a criar um universo pessoal através das imagens. Contem muito da história de arte, mas por caminhos indirectos.”

O que podemos deduzir dos contextos de formação que descrevemos tendo em conta que as atitudes e as sensibilidades se forjaram em circunstâncias desiguais? Uma interpretação plausível é que João Fonte Santa e João Onofre organizaram as suas experiências dentro de uma cultura pop; isto é entre textos, imagens, signos mediados pelos meios de comunicação de massa ou provenientes do cinema, da banda desenhada, da música. O mesmo poderíamos dizer de Diogo Evangelista, com a ressalva importante de que o seu trabalho lida sobretudo com imagens anónimas ou por si tornadas anónimas, e que o seu contacto com a arte contemporânea não conheceu o mesmo grau de mediação que o dos outros artistas.

João Fonte Santa, João Onofre e Diogo Evangelista encontraram noutras linguagens e campos artísticos, materiais e inspiração para as suas obras. Por consequência, estas podem conter signos, referências e significados que não obedecem de modo estrito às narrativas ou às preocupações da arte. Ou seja, contêm um grau de conotação que excede, mesmo contra as intenções dos artistas, o seu primeiro horizonte interpretativo. Compreender a presença desses signos e referências e perceber até que ponto ela nos permite pensar a relação entre a arte e a cultura pop, sublinhando a particularidade de cada caso, são os objectivos dos capítulos seguintes.

CAPÍTULO III – AS OBRAS

João Fonte Santa

João Fonte Santa começou a fazer banda desenhada aos 12 anos, mas a influência da arte pop manifestou-se precocemente e com efeitos na própria banda desenhada. “O contacto com o Roy Lichtenstein veio permitir amadurecer o meu grafismo enquanto autor de banda desenhada. Na altura ainda estava muito marcado pela escola franco-belga, pelo Hugo Pratt”.

Em Lisboa, já como estudante das belas-artes e na companhia de outros artistas (Alice Geirinhas e José Fonseca), funda o fanzine Facada Mortal (Anexo - figura 1), publicação experimental e underground de impacto relevante na banda desenhada portuguesa e cujos ecos terão chegado ao campo da arte na década seguinte:

“As artes plásticas [em Portugal] acabaram por integrar o espírito punk fanzineiro, de banda desenhada que nós proclamávamos no Facada. Penso que parte da aceitação que tivemos no meio artístico se deveu um pouco a essa experiência. Na altura, resultava de uma vontade de diversão que [o fanzine] proporcionava, mas também de um meio que nos rodeava, profundamente conservador e fechado à nossa participação. De resto, era o espaço que nos restava”.

Assim, em meados dos anos 1980. João Fonte Santa reunia três condições – autor de banda desenhada, estudante de Belas-Artes, e candidato à actividade de artista – às quais se acrescentaria ainda a de co-responsável do projecto “Vaca que Veio do Espaço”, no âmbito do qual lançaria outras publicações:

“[Com a Facada Mortal] Foram um profundo laboratório gráfico (o que hoje se chamaria uma residência gráfica) que aliava a exploração da edição enquanto objecto, e todas as formas em que ela se poderia literalmente desdobrar, a uma vontade de adaptar o grafismo a técnicas de expressão vernaculares, capazes de registar o nosso dia-a-dia, o seu caos, as suas ambições e fantasias”.

A partir de 1995, começa a expor em mostras colectivas e afasta-se progressivamente da banda desenhada. Dois factores contribuem para esta decisão: a afirmação social e cultural no contexto português da arte contemporânea enquanto género, transgredindo critérios e categorias estéticas e aglutinando todo um conjunto de expressões que não apenas as originárias da história da arte²²; e a conclusão de que a actividade de autor de banda desenhada se tornava economicamente inviável:

²² Esta transgressão, ao representar uma expansão das fronteiras da arte, vem lembrar-nos a tese de Bettina Funcker: a composição do arquivo cultural, isto é do arquivo da alta cultura, está em constante negociação devido à intervenção dos artistas: estes interrogam os seus limites, refazendo-o. E procuram continuá-lo.

“Não havia forma de trabalhar em banda desenhada de autor. As coisas tinham que ser impressas, era um processo muito lento. Tive a noção de que era mais fácil fazer banda desenhada sobre tela. A visibilidade era maior, conseguia ter uma profissão”.

A passagem de João Fonte Santa para o interior das galerias de arte e o anterior envolvimento do artista com a cultura punk e a cultura dos fanzines conduz-nos à relação entre as vanguardas artísticas e as subculturas, pois ambas habitam zonas toleradas pela sociedade de consumo, espaços sociais não regulados onde sobrevivem definições sociais contrárias (Crow, 1996: 19). A liberdade consentida pela sociedade permite aos grupos mais excluídos articular mensagens implícitas de ruptura e descontinuidade e identidades que desafiam consensos políticos e sociais. Mas essa semelhança esconde uma realidade mais complexa.

Sabemos que as formas improvisadas de lazer inventadas pelas subculturas e as descobertas estéticas das vanguardas são adaptadas, comercializadas e diluídas pelas indústrias culturais; acontece que a intervenção das vanguardas nesse processo não é neutra (Ibidem: 22). Por um lado, apropriam-se selectivamente de imagens e signos provenientes das margens cultura de massas, onde resistem práticas sociais “realmente vividas” numa sociedade cada vez mais administrada e racionalizada; por outro, redefinem e elevam essas imagens e signos para a fruição da audiência auto-consciente da arte e, em seguida, para o consumo da esfera comercial.²³

A análise de Thomas Crow permite-nos pensar a “entrada” de João Fonte Santa no contexto da arte contemporânea portuguesa, mas não esgota a sua análise, se tivermos em conta detalhes fundamentais. É que o artista participou activamente nas (suas) subculturas e, ao contrário dos protagonistas da arte pop que usaram elementos da banda desenhada, teve aí uma carreira afirmada e relevante, ainda que curta. Ou seja, a par de uma apropriação selectiva (neste caso, de um tipo de expressão gráfica e narrativa associada à banda desenhada, aos fanzines e à cultura punk) verificou-se a deslocação de um artista de um mundo (o da banda desenhada) para outro (Becker, 1982). Deslocação nem por isso imprevista, atendendo à formação artística de João Fonte Santa e ao facto de ter continuado a colaborar com pares do meio da arte.

Essa transição assinala uma porosidade que se torna mais intensa em áreas onde a arte interage facilmente com as práticas das subculturas e certas práticas associadas ao

²³ Thomas Crow oferece como exemplos a apreensão pictórica pelos Impressionista das diversões comerciais do século XIX ou o contributo da visão cubista do fluxo sensorial e do isolamento da cidade para a criação na Art Deco de todo um estilo moderno na moda e no design, pp 35-37. Podíamos estender esta análise à segunda metade do século XX com arte pop e a partir das décadas de 80 e 90 às obras de artistas de Raymond Pettibon, Mike Kelley ou Richard Prince, entre muitos outros

quotidiano (o desenho e a edição independente, os fanzines)²⁴. O exemplo de João Fonte Santa autoriza-nos até a evocar a presença de uma certa abertura, logo moderada por processos de normalização e integração. Embora tenha centrado a actividade no campo da arte contemporânea, a sua obra continuou a revelar a influência formal da anterior actividade, recorrendo inclusive ao imaginário ou à história da banda desenhada (Anexo - figuras 2 e 3). As técnicas, no entanto, alteraram-se, pois a apropriação de imagens passou a mediar o trabalho manual do desenho sobre papel:

“O processo de trabalho começa com a visualização de centenas de imagens (geralmente no computador, mas muitas vezes em livros ou revistas). Quando tenho todas as que pretendo trabalhar, começo a execução das peças, que no caso mais comum são pinturas. Defino dimensões de telas correspondentes às imagens. Estas são passadas para acetatos e retro-projectadas sobre as telas: defino os contornos de cada mancha de cor a lápis, a partir dos quais vou construindo sucessivas máscaras a fita-cola, que vou preenchendo até ter a peça acabada. A quantidade de mascaras varia conforme o tipo de imagem que estou a trabalhar e é comum as fases finais serem pintadas a mão livre”

Este processo apresenta semelhanças com o conceito de “ready-made” artesanal, (Foster, 2011, 65-67) e que passamos a descrever: o artista selecciona as imagens (de uma banda desenhada ou de uma fotografia), desenha-as sobre papel e projecta-as sobre uma tela, para as preencher em seguida, transformando-as numa pintura. Esta concretiza-se, assim, por camadas: reprodução mecânica (banda desenhada ou fotografia), manual (desenho), e de novo reprodução mecânica (projectação) e manual (pintura).

Podemos aventar outros aspectos que reforçam as ligações do trabalho de João Fonte Santa à arte pop: a unidade pictórica e a uniformidade das imagens ou o uso do cliché visual, como um tipo de linguagem universal, que pode possuir uma qualidade inesperada e implicar um elemento estético (Ibidem: 90). As afinidades diminuem, todavia, se recordarmos a posição de João Fonte Santa face à banda desenhada, bastante diferente da revelada pelos artistas da arte pop:

“Conheço [banda desenhada] e gosto bastante, reconhece-lho a qualidade. É raro trabalhar com imagens que não gosto. Continuo a lê-la, não com a frequência de outros tempos, se bem que a minha relação é primordialmente de trabalho, pesquisa de imagens que pelo seu lado iconográfico possa utilizar como elemento gramatical e simbólico na construção das minhas narrativas visuais...”

Trata-se de uma posição que não deixa ser ambígua. Por um lado, assinala a permanência de um interesse, de um afecto, por outro, sublinha um distanciamento: a banda desenhada é

²⁴ Podemos juntar a João Fonte Santa, Alice Geirinhas e Isabel Carvalho.

apenas um meio, como tal subordinado à prática do artista. Não obstante, o próprio reconhece na sua obra, nomeadamente na pintura e no desenho, uma influência:

“Em primeiro lugar há o lado "transgressor" onde por vezes a pintura parece banda desenhada, mas sobretudo na parte conceptual, na montagem, de um conjunto de peças ou série, faço prevalecer um carácter narrativo, ainda que por vez não linear ou mais abstractizante que é obviamente herdeiro da minha experiência de autor de BD. Houve mesmo uma altura em que a montagem das telas no espaço expositivo assumia literalmente o carácter de uma prancha de banda desenhada. Depois, há mais uma vez o carácter vernáculo da própria BD que se liga aos temas que retrato”

Para sondar estas conexões, debrucemo-nos sobre as obras apresentadas nas exposições “Todos os dias a mesma coisa...”, em 2007, na galeria VPF Cream Arte, e “Pintura para uma nova sociedade”, integrada no ciclo “O Regresso do Real”, no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, em 2010.

Uma boa parte do trabalho de João Fonte é atravessada por uma visão crítica da história e da sociedade, que interroga os efeitos do progresso, da tecnologia ou da acção do homem sobre a natureza. Representações de ruínas, guerras, catástrofes ou imagens que sugerem alegorias políticas sobre a condição humana são recorrentes nas suas telas. E as pinturas de “Todos os dias a mesma coisa” (Anexo - figuras 4, 5, 6 e 7) reflectem essa dimensão política, evocando sobre paisagens de edifícios em implosão ou de cidades bombardeadas, a história do grupo inglês situacionista King Mob.

Como os artistas da pop, João Fonte Santa recorre a imagens dos media. Os desenhos são realizados a partir de fotografias da imprensa, que indiciam pelos títulos (Cabul, Chernobyl ou M16) uma origem na actualidade política ou na história do século XX. Já a forma como essa se efectua apropriação sublinha outras motivações. Predominam o preto e o branco (com excepção dos fundos cinzentos) e o grafismo rude e expressionista é devedor da banda desenhada underground, o que demonstra a resiliência de formas, estilos e modos de fazer da anterior actividade.

“É a ultima série em que uso o meu grafismo. Aliás, parte da motivação (para a fazer) vem mesmo da necessidade (ou da saudade) de trabalhar o dito grafismo. O conceito desse grafismo é usado aqui sobretudo com o fito de registar o mundo desconhecido, à boa maneira dos cadernos de viagem do século XIX”

Se quisermos considerar João Fonte como um artista pop, teremos que considerar então, e recapitulando, um conjunto de aspectos: uma apropriação que opera apenas parcialmente uma des-identificação das fontes, a subjectividade de um desenho que é reforçada pela permanência de um traço (proveniente da banda desenhada) e uma componente crítica, próxima até do comentário político.

Nas pinturas da série do Museu do Neo-Realismo, encontramos alguns destes elementos. O processo do artista é, em termos gerais, o mesmo e reaparecem, com pequenas variações, os temas de “Todos os dias a mesma coisa...”, Já a origem e as propriedades das imagens despertam outras reflexões sobre o modo como João Fanta Santa lida com a arte pop e a banda desenhada.

As pinturas, ao contrário dos desenhos, não são concebidas a partir de imagens anónimas, isto é, permitem identificar os autores das imagens apropriadas e até as obras ou publicações originais. Da série “Und wer’s nie gekonnt, der stehle weinend sich aus dem bund”, uma resulta de uma vinheta de Jack Kirby (da série “New Gods”), a outra da série de banda desenhada “Principie Valente”, da autoria de Harold Foster. João Fonte Santa não é o primeiro artista a usar banda desenhada e até vinhetas de Jack Kirby, mas o seu contexto cultural difere do que Roy Lichtensetin ou Tom Wessleman conheceram. Nos anos 1960, a banda desenhada americana não tinha alcançado o grau de legitimação estética e cultural que goza actualmente, com processos de museificação, criação de cânones, produções teóricas e a atenção séria da academia. Ou seja, o seu campo permanecia limitado por um conjunto de circunstâncias e constrangimentos sociais, artísticos, culturais e económicos²⁵. Ora, entendemos que as alterações entretanto produzidas, e para as quais arte pop pode ironicamente ter contribuído (Beaty, 2011:58), situam a prática do artista português num plano distinto.

João Fonte Santa conhece a banda desenhada que usa nas suas pinturas e selecciona-a de acordo com critérios e fins definidos. A escolha de vinheta de Jack Kirby deveu-se à dimensão épica, cósmica, do trabalho do desenhador americano. E com efeito, uma primeira análise permite identificar elementos que remetem para essa dimensão (Anexo - figura 8): a monumentalidade dos corpos (de monstros, deuses, homínídeos), a luta (pela sobrevivência) num mundo desolado, uma cena do fim ou do princípio de uma civilização. Podemos ver na imagem (ampliada e com as cores originais alteradas) uma metáfora da intemporalidade da violência e do conflito humano, a que o título “Und wer’s nie gekonnt, der stehle weinend sich aus dem bund”, retirado do verso do libreto do “Hino à Alegria”, de Ludwig van Beethoven, vem dar um inquietante sentido histórico. Aparentemente menos complexa, a outra pintura (Anexo - figura 9), produzida a partir de uma vinheta (também modificada) das aventuras de Príncipe Valente, evoca o carácter transversal de um género pictórico e com conotações românticas: a paisagem.

João Fonte Santa utiliza estas imagens para sugerir um discurso crítico sobre a civilização humana e o reaparecimento da banda desenhada na pintura ou em toda a cultura visual. E

²⁵ Nos anos 1960, o reconhecimento artístico e autoral de Jack Kirby ou Harold Foster não diferia muito daquele a que eram votados os designers das Latas Campbell celebrizadas por Andy Warhol.

tal estratégia materializa-se no espaço da galeria, numa exposição, nas quais as obras dialogam entre si consideradas enquanto pinturas. É neste contexto que João Fonte Santa comenta a sua eventual recepção por diferentes subculturas (arte contemporânea, arte clássica, banda desenhada):

“Não estou minimamente preocupado com a recepção do meu trabalho. Assumo essa pilhagem. Interesse-me sobretudo o lado iconográfico ou plástico da imagem. É um trabalho fechado em si próprio. Não penso na recepção. Por outro lado, uma parte do meio da arte não faz ideia quem é o Kirby ou o Foster”.

A banda desenhada com o seu universo iconográfico, a sua capacidade de síntese serve sobretudo um fim, o da pintura ou da arte. Neste sentido, a prática de João Fonte Santa cede às críticas dirigidas por Benjamin H. Buchloh à apropriação e à arte pop. Afinal, o discurso e a organização da arte permanecem inalterados, a fetichização do objecto da altura cultura consolida-se com a transformação de uma vinheta numa pintura. Velhas antinomias são reafirmadas: à pluralidade das fontes sucede-se um regresso à ordem determinada pelo gesto do artista. Mas podemos aplicar a leitura do teórico à totalidade da prática de João Fonte Santa? Uma das promessas de que Buchloh acusa a apropriação de não cumprir, e que o artista desvaloriza, é a possibilidade de ligar um certo código a diferentes modos de recepção. Ora, no nosso entender, as pinturas apresentadas no Museu do Neo-Realismo, permitem essa ligação.

Não se verifica des-indentificação das fontes que Hal Foster encontrava na arte pop, hoje tornada impossível ou muito difícil devido à evolução do campo da banda desenhada, o que faculta uma recepção independente de determinismo estéticos; ou seja as pinturas podem ser apreciadas não só enquanto pinturas “tout court” ou “ipso facto”, mas também como obras que dialogam sem paternalismo com outros textos culturais. Esta conclusão é tanto mais legítima quando sabemos do gosto de João Fonte Santa pela banda desenhada e do seu passado como autor nesse campo.

Mais “comprometida” com as suas próprias fontes, menos impessoal, mais “politicamente” debruçada sobre o real, a arte pop de João Fonte Santa configura uma posição crítica (da sociedade, da pintura) comparável à expressa por Andreas Huyssen ao fazê-lo problematiza o olhar da arte sobre a cultura pop.

Diogo Evangelista

Como indicámos anteriormente, a prática de Diogo Evangelista parte de um contexto diferente da de João Fonte Santa. Não foi antecedida por um percurso noutra área artística ou por um envolvimento, mesmo que breve, em subculturas. Formou-se exclusivamente no mundo de arte, com a presença em exposições e a colaboração com outros artistas. Esta circunstância, por si só, não nos permite vislumbrar uma relação causal entre a formação do

artista e a relação da sua obra com a cultura pop. Tal seria de uma imprevidência abusiva, o que não obsta à sua relevância enquanto ponto de referência para a análise que se segue.

Diogo Evangelista faz pintura sobre imagens, quase sempre fotográficas. Nos primeiros anos, recorria às revistas da imprensa de massas (masculinas, música moda), e mais recentemente tem privilegiado a Internet. E a selecção é o primeiro e um dos principais processos do seu trabalho:

“Há uma escolha minuciosa de imagens. Essa é fase a mais demorada de todo o processo de trabalho. Escolho-as por alguma subtileza, por remeterem para determinados motivos da pintura, por me sugerirem determinados ambientes ou atmosferas, pela relação com a história da pintura”. Encontramos paralelismos com a apropriação de João Fonte, tais como o reconhecimento de géneros da pintura noutras imagens e a sedução plástica (os ambientes) que estas engendram, mas a estratégia de Diogo Evangelista está mais próxima da ideia de sensibilidade ou temperamento artístico, de uma arte que se cria como processo poético. Ele próprio corresponde, mais fielmente, ao perfil contemporâneo do artista romântico ou modernista que lida em simultâneo com duradouro e o consumível, o intemporal e temporal.

“Tenho uma postura algo romantizada na escolha das imagens. É romântico e conceptual. Eu podia, como posso e vou, em algumas situações buscar referências à história da arte. Mas procuro distanciar-me das referências iniciais das imagens, ou do interesse que possa ter por um autor. Aqui é tudo reduzido aos sinais das imagens em si.”

No seu trabalho, a des-identificação das imagens (para aquelas que as consomem) é mais intensa do que a das pinturas de João Fonte Santa, não apenas porque transforma as imagens originais noutras imagens (da fotografia para a pintura), mas porque a sua abordagem revela um maior distanciamento; o seu olhar é instrumental. A qualidade que ele reconhece em algumas fotografias traduz um ponto de partida, uma base para a intervenção ulterior:

“Elas vêm de bons fotógrafos. Mas ninguém lhes dá importância, ou a importância que lhes é dada é diferente daquela que lhes dou. Faço uma espécie de tábua rasa. Quando analiso uma imagem tento fazer uma tábua rasa das suas referências, dos seus significados. Passa a existir com a minha intervenção. Até lá não vale nada. Na minha cabeça a origem é anulada. Esqueço ou obrigo-me a esquecer essa origem”.

Diogo Evangelista apropria-se de uma realidade não estética (as imagens fotográficas) para fins estéticos (a pintura) com uma autonomia soberana (Rochlitz, 1994:33). Este processo de “des-realização” do quotidiano não torna todos os objectos, habitualmente desprezados ou negligenciados, como obras de arte. Possuam ou não qualidades estéticas, só podem ser consideradas “obras de arte” quando integradas num processo artístico porque, defende o artista, sem essa integração, “são imagens banais” (Ibidem: 162-163). Como João Fonte

Santa, Diogo Evangelista não está interessado em controlar a recepção. Mas ao contrário das obras daquele, as suas pinturas abstraem-se mais facilmente de contextos de recepção exteriores ao mundo da arte contemporânea. Se procurarmos identificar a origem das pinturas, entrevemos aqui e ali imagens estranhamente familiares (Anexo - figuras 10 e 11), mas todas provêm do imenso, desordenado e desregrado arquivo da cultura de massas. Não podemos confiar nelas como portadoras de significado ou verdade.

Para um conhecimento mais pormenorizado da forma de trabalhar de Diogo Evangelista, passamos a descrever o seu processo mais comum. Depois de pesquisar e escolher as imagens, Diogo Evangelista realiza os seguintes passos:

- 1) Manipulação das imagens escolhidas em fotocopiadoras e ploters (escalas, enquadramentos e tonalidades)
- 2) Construção manual do suporte rígido à medida da imagem definida no passo anterior.
- 3) Colagem da imagem ao suporte
- 4) Intervenções várias por cima da própria imagem: aplicação de tinta, verniz e resinas até à imagem se tornar uma pintura e a pintura se tornar um objecto.

Este processo, uma variação do ready-made artesanal, tem como pressuposto converter, por meio de subtrações, ampliações, inversões, as imagens fotográficas em formas pictóricas. Nesta conversão, a prática de Diogo Evangelista ajusta-se às críticas de Benjamin Buchloh: “Sempre que a arte de vanguarda se apropria de elementos da cultura popular ou de massas, trai o seu isolamento elitista e a obsolescência dos seus procedimentos produtivos”. Mas até que ponto a sua apropriação nega a validade da produção original? A propósito do seu interesse pelas revistas:

“Gostava muito dos objectos graficamente, da escolha das imagens, da relação do texto com as imagens. Fazia tudo parte do meu olhar. Foi uma forma de olhar para coisas, sem juízo de valor. Para mim, aquelas imagens eram tão valiosos como as pinturas que via num museu. Tenho as distinções presentes, mas uma das camadas de interpretação do meu trabalho, tem a ver com des-hierarquização das imagens, até porque lido com elas de formas igual, trata-os da mesma maneira, não lhe atribuo valores diferentes. Isso é importante para mim”

Esta des-hierarquização refere-se à origem das imagens. Podem ser reproduções fotográficas de pinturas, retratos, paisagens, nus, imagens mais ou menos icónicas, o rosto de um músico pop ou de um modelo feminino, de um animal ou de um objecto. Imagens retiradas da publicidade (Anexo - figuras 12 e 13). Todas são descontextualizadas por tácticas de aproximação semelhantes às que ditaram a escolha: os motivos, as atmosferas, as texturas, as emoções que o artista “projectou” no primeiro momento (a visão das

imagens), configuram e são convocadas no segundo momento (a técnica). A soberania artística toma a forma de um “mise en oeuvre” da linguagem autónoma da arte, com a apropriação e a intervenção, para intentar uma desestabilização da percepção quotidiana e das expectativas em relação à arte.

A eventual validade ou valor estético da produção original parece assim irremediavelmente ocultada, para não dizer soterrada, sob a acção “redentora” do artista. Mas para melhor respondermos à pergunta que acima enunciámos, julgamos ser conveniente se não mesmo necessário, sublinhar a relevância de dois momentos na produção pictórica e no percurso expositivo do artista. Um que podemos situar sensivelmente entre 2009 e 2010 (com duas exposições individuais na Galeria 111), e outro em 2011 assinalado pela exposição Demimonde na mesma galeria.

No primeiro, a apropriação de Diogo Evangelista investe as imagens preexistentes de uma materialidade particular. Embora possamos associá-las à fotografia (por aquilo que elas representam, referenciam ou evocam), elas parecem querer ser pinturas. As cores, a rugosidade do óleo, o brilho do verniz, a pastosidade da tinta fundamentam esta observação; podemos mesmo dizer que exibem uma dimensão táctil (Anexo - figuras 14 e 15). Já a maioria das obras de Demimonde revelam uma intervenção mais subtil e ambígua, menos influenciada pela exuberância pictórica. Diogo Evangelista cobre as imagens com uma velatura que oscila entre a transparência e a opacidade, deixando ao espectador entrever não só as características da fotografia (a sua indexicalidade física e existencial, o seu carácter de arte da reprodutibilidade técnica do real), como aquilo que ela captou: corpos, figuras, rostos, paisagens. Parecem querer ser fotografias (Anexo - figuras 16 e 17). Claramente, Diogo Evangelista reage à usurpação pela fotografia da função representativa da pintura, à disseminação da fotografia na cultura e na sociedade, enfim, à face fotográfica do mundo que Siegfried Kracauer descobriu no quotidiano da modernidade (Hansen, 2012: 20): as suas imagens não se limitam a tornar presentes conteúdos ou géneros, evocam a relação que a memória, os sentidos e a razão estabelecem com a fotografia comercial e anónima. Mas então qual é lugar da produção original na sua obra? Se ensaiarmos uma resposta possível, poderíamos que dizer que estas obras são pinturas de uma experiência dessas imagens. A do artista e que podia ser a nossa. Experiência melancólica, afectuosa que a pintura, como exercício mnemónico, resgata, interrogando e enriquecendo a nossa experiência do quotidiano e de outras práticas culturais.

João Onofre

Da obra de João Onofre, seleccionamos um conjunto de vídeos que lidam com os universos do cinema e da música popular. Esta escolha efectua-se sem o prejuízo de outros trabalhos ou do horizonte de interesses do artista e pretende explorar as questões a que nos propusemos nesta dissertação. Analisar a influência da arte contemporânea na formação e produção de João Onofre ou integrar os vídeos em causa no contexto mais amplo da obra, embora tarefas importantes e necessárias, extravasam este âmbito.

Como mencionámos, o cinema teve grande importância no percurso e na obra de João Onofre. Consideremos, a propósito, três dos seus primeiros vídeos, realizados entre 1998 e 1999 e que resultam de apropriações de curtas passagens ou planos de “O Eclipse” (1962), de Michelangelo Antonioni, “Martha”, de Rainer Werner Fassbinder (1974) ou “2001: Uma Odisseia no Espaço” (1968), de Stanley Kubrick. João Onofre explica-nos o que motivou o diálogo com estas obras ímpares do cinema moderno:

“O que me interessava não era ideia de um cânone. Era a qualidade pictórica. No filme do Antonioni encontrei um momento de improvisação entre os actores, Monica Vitti e Alain Delon. Quis ir lá auscultá-lo, aprofundá-lo e tentar um criar uma eternidade desse movimento, neste caso o movimento das mãos. É um filme muito poético, mas com uma lógica muito seca”.

Na cena em as personagens parecem iniciar um namoro, mas é a relação entre dois corpos no espaço, separada da narrativa, que João Onofre aborda, como aliás também faz num vídeo onde se apropria de uma famosa sequência de Martha, de Fassbinder: a “dança” com que o movimento de 360 graus da câmara impele o casal composto por Marta e Helmut Salomon. Já a partir da obra-prima de Kubrick, encontramos apenas um corpo em movimento, o de uma astronauta que faz um círculo perfeito sobre si mesmo.

A circularidade do tempo e a relação entre os corpos no espaço são alguns dos assuntos que João Onofre “isola”, recorrendo ao loop e às qualidades formais, à composição e até às inovações técnicas que caracterizaram os filmes. Assim a sua apropriação é menos descontextualizadora do que criadora de fragmentos, suspensões, situações que remetem tanto para a experiência descontínua do espectador de cinema, como para a interacção e a intervenção sobre as imagens em movimento que a tecnologia do vídeo veio possibilitar.

“Essa era um bocado a lógica queria aí imprimir. Eram trabalhos muito ‘do-it-yourself’, muito construídos com a ideia de serem acessíveis a muita gente, de muita gente os poder fazer”

Mas o que podem significar estes vídeos à luz da relação entre a arte e a cultura de massas, ou entre a arte e a cultura popular? Podemos começar por dizer que problematizam essa relação. Os filmes citados por João Onofre pertencem a um cinema canonizado e reconhecido pela sua qualidade artística e embora sejam um produto, diferido e distante, das tecnologias de reprodutibilidade técnica das imagens e a industrialização da cultura, não

se confundem com uma cultural massificada e de entretenimento²⁶. A experimentação com o som, as imagens e a linearidade da narrativa, os movimentos da câmara, a “mise-en-scène”, a complexidade formal das sequências são seus elementos característicos e seduzem com frequência os artistas, nomeadamente aqueles que trabalham com imagens em movimento.

Será exagero afirmar que as apropriações de João Onofre “dignificam” os filmes em causa ou que os integram no arquivo da alta cultura por meio de um processo de valorização; eles dispensam tal generosidade. Podemos sim, verificar antes um diálogo com o arquivo do cinema, diálogo que encorajada pela condição “post-medium” da actual produção artística contemporânea (Krauss, 1999), se materializa na câmara escura do museu ou da galeria. O artista é a dois tempos produtor e fruidor das obras.

Experimentadas a apropriação e a manipulação de extratos de filmes, João Onofre começou a fazer vídeos de raiz que lidavam, entre outros temas, com as ideias de performatividade e interpretação, como é o caso de “Casting” (2000) (Anexo - figuras 18 e 19). Trata-se de uma das suas mais discutidas obras e pelas questões que levante merece um olhar mais detalhado.

Começa com um anúncio em letras brancas sobre fundo negro: Cue – “Che io abbia la forza, la convinzione e il coraggio (...)”, based upon Robert Rossellini’s (et al) screenplay of *Stromboli*, 1949, o que indicia, de novo uma menção ao cinema moderno. O que vemos em seguida pode descrever-se desta forma: um por um, jovens de ambos os sexos lêem a deixa do filme italiano. O plano, sempre fixo, capta-os em dois momentos: o da espera, quando estão em grupo, e da interpretação, quando fitam e falam para a câmara. Estamos diante de um casting como tantos que hoje se fazem para a televisão e o cinema, com a diferença que aqui o casting é o próprio filme.

Os jovens aspirantes a actores ou a modelos repetem várias vezes a mesma acção, procurando dizer a deixa com “naturalismo”, precisão e a pronúncia certa. Lentamente, à medida que o tempo passa (Casting tem a duração aproximada de 12 minutos), alguns vão-se descontraindo e em segundo plano, sorriem, trocam palavras até que um voz-off assinala o fim da sessão.

Se recorrermos às tipologias apresentada por Heinz Steinert, podemos associar este trabalho ao modelo reflexivo que caracteriza a arte contemporânea. João Onofre implica no seu vídeo, as formas e estratégias da indústria cultural e reflecte sobre a produção e a recepção artística. Não nos parece, contudo, que o faça através da ironia, da irrisão ou do

²⁶ O que não invalida que encontremos na filmografia dos cineastas mencionados obras com referências assumidas da cultura pop. Ou que as suas obras não possam ser apreciadas, recebidas, entendidas por um público mais indistinto.

choque, mas de uma reflexão que suscita uma variedade de leituras sobre a produção contemporânea de imagens e a história do cinema.

Uma leitura imediata e previsível é a de que “Casting” ilustra a impossibilidade de uma reconciliação entre a sociedade do espetáculo e a alta cultura, ou entre um mundo concebido como imagem e a promessa do cinema autoral de Rossellini. A frase que Karin (interpretada por Ingrid Bergman) diz no final de “Stromboli” diante do vulcão homónimo, encontra-se descontextualizada. A coragem, a força, a convicção que ela evoca, para enfrentar os elementos naturais e a sociedade patriarcal e preconceituosa da ilha italiana, parecem esvaziadas na bonomia desafiante dos adolescentes desejosos de aparecer diante da câmara²⁷.

Uma analogia mais provocadora desvela outros sentidos. A situação em que os jovens se encontram decorre de constrangimentos semelhantes aos que a actriz americana enfrenta: representam, actuam perante uma câmara. Se a qualidade da interpretação não é comparável, todos se confrontam com a artificialidade do cinema (Benjamin, 2006: 228). Mas se concentrarmos a nossa atenção no momento da espera, há algo que parece escapar ao aparato técnico: os risos, a troca de olhares, os cochichos, a descontração dos corpos. E é esse lado documental, não muito distante do realismo professo por Rossellini, que introduz o quotidiano na obra de João Onofre.

Outra leitura é despoletada pelas circunstâncias que rodearam Stromboli e a participação de Ingrid Bergman em quatro longas-metragens do cineasta. Vinda de Hollywood, onde era considerada uma estrela, a actriz aliou-se aos métodos de uma cinematografia que rejeitava a indústria cultural e a subordinação das intenções artísticas a critérios comerciais. Sem guião pré-definido e com a indicação de que devia procurar inspiração no real, a sua actuação em filmes como “Viagem a Itália”, “Stromboli” ou “Europa 51”, onde interpretou personagens deslocadas ou inadaptadas, parece insinuar a mesma tensão do vídeo: entre a arte, entendida como prática autónoma (o cinema de Rossellini com a sua exposição ao real), e a indústria cultural (os sonhos de Hollywood, da televisão).

Em “Thomas Dekker An Interview”, de 2006, (Anexo - figura 20), João Onofre não cita o cinema moderno, mas o cinema popular de John Carpenter, ainda que sem se deter especialmente nesse universo ficcional e cinematográfico. Acompanhamos uma entrevista ao jovem actor Thomas Dekker que, no remake de “A Cidade dos Malditos” (1995), realizado pelo cineasta americano, interpreta a única criança alienígena que é capaz de exprimir compaixão e outras emoções. É também a única que sobrevive após a luta final, quando toma o partido dos humanos defendendo a mãe contra os irmãos. Mas voltemos a Thomas Dekker. Ao longo da conversa, conduzida pelo próprio João Onofre, ficamos a

²⁷ Uma curiosidade: no mesmo ano em que João Onofre realizou “Casting”, a televisão portuguesa, através da estação privada TVI, apresentou o seu primeiro reality show, Big Brother

conhecer um pouco do seu percurso e vida. É-nos revelado que, depois de se estreiar como actor aos seis anos, não mais deixou a indústria de entretenimento, que vive entre Los Angeles e Las Vegas e que tem poucos amigos actores no mundo do cinema.

Todavia, algumas das questões colocadas por João Onofre (sempre fora de campo), não correspondem às nossas expectativas de uma banal entrevista jornalística. Por exemplo, pergunta a Thomas Dekker se este lhe pode ler a mente ou se é uma espécie de sobredotado (a telepatia e a inteligência a acima do normal eram atributos dos extraterrestres). E abundam os planos em que o entrevistado fita fixamente câmara, como se quisesse ler a mente do espectador. Diz-nos o artista o que motivou a fazer esta obra:

“A premissa era a de entrevistar uma imagem, de pensar como uma imagem se constrói. Se (o Thomas Dekker) não conheceu nada até à sua idade adulta, se se formou no mundo do cinema, não podemos fazer a experiência de que é uma imagem, de que estou a entrevistar uma imagem?”

Com efeito, através do conteúdo (a dada altura, o actor diz ter dificuldades em distinguir-se das suas personagens, admitindo alguma confusão mental) das técnicas do cinema (luz, montagem, curta alternância de planos), podemos aceitar a proposta de João Onofre e, concomitantemente, nela vislumbrar uma crítica ao mundo de ilusões fabricado pela indústria cultural. Mas algo dificulta esta última leitura: a ambígua inclusão do artista no vídeo. Ao mesmo tempo que mina a encenação da entrevista, com os seus embaraços e defeitos de fala, coloca-se no mesmo plano das imagens produzida pela cultura de massas. Entre o vídeo e os filmes do cineasta descobrem-se entretanto ressonâncias inesperadas. Por exemplo, em “A Cidade dos Malditos”, sabemos que John Carpenter recuperou actores que viviam períodos discretos das suas carreiras antes de caírem no semianonimato. E na sua abordagem aos géneros do terror e do fantástico, deparamos com uma visão crítica sobre a cultura de mercadorias e a reificação que ela impele²⁸. O seu cinema, ainda que obliquamente, também desvela diante espectador o funcionamento da industria cultural.

A apropriação da frase de “Stromboli” ou as citações repetidas de “A Cidade dos Malditos” não são procedimentos aleatórios, antes fases de uma pesquisa subordinada a fins artísticos. Mas isso não nos deve impedir de ver o que elas provocam: o reconhecimento e a presença de outros textos, contrariando a ideia de uma obra indivisível, reduzida aos limites que o modernismo desenhou, ou baseada numa relação instrumental com objectos extra-artísticos. Este aspecto aprofunda-se e complexifica-se em “Instrumental version” (2001) e “Untitled (I see a darkness)”, de 2007, onde João Onofre usa explicitamente referências e materiais do campo da música pop. A principal característica comum destes vídeos é que

²⁸ Basta mencionar filmes como “Eles Vivem” (1988), Christine (1983), Fuga de Los Angeles (1996) ou o próprio “A Cidade dos Malditos”.

todos se constroem sobre o intervalo temporal de temas pop (entre os três e os seis minutos) e são em si mesmo interpretações de canções.

Em “Instrumental version” (Anexo – figura 21).assistimos a uma versão de “Robots”, pelo Coro de Câmara da Universidade de Lisboa. O tema original pertence ao álbum “The Man Machine” (1978), dos Kraftwerk, grupo alemão pioneiro no uso exclusivo da electrónica no contexto da música popular²⁹. Criado com recurso a sintetizadores programados e a um “vocoder” (para filtrar a voz dos músicos), alude liricamente à automatização da vida e a um mundo habitado por robots, mas na interpretação do Coro ganha outro sentido. Sem acesso às palavras e sob a orientação do maestro, as vozes mimetizam os sons electrónicos a partir de uma notação escrita e parecem tão programadas quanto os sinais de uma máquina. Mas não é essa inversão que nos interessa aqui e sim as transformações que João Onofre efectua sobre a canção: esta é transcrita e ganha a forma de um texto, para ser interpretada num contexto solene e experimentada como composição. Por sua vez, “instrumental Version” ameaça adquirir uma existência autónoma enquanto vídeo musical ou canção, ao ponto de não o sabermos descrever enquanto objecto.³⁰

João Onofre é, para além de apreciador de cinema, um ouvinte de música pop. O uso que faz de canções estende-se a outras obras e é ora determinado por uma reflexão prévia, ora motivado pela ubiquidade do género musical. Assim, se certas escolhas obedecem a um pensamento especulativo que depois identifica critérios e meios estéticos de acordo com um fim, outras são despertadas por um impacto emocional. Neste último grupo, inclui-se “Untitled (I see a darkness)” , vídeo em torno da canção homónima de Bonnie 'Prince' Billy que Onofre admitia ouvir no dia-a-dia. Duas crianças (uma ao piano, outra de viola) tocam o tema num tom singelo e amador, enquanto a imagem passa da obscuridade à iluminação total (Anexo - figuras 22 e 23).

Como em “Instrumental Version”, encontramos a mesma indefinição estética. Através da reprodução das imagens e dos sons, o vídeo pode transformar-se num videoclip ou numa canção para ouvir num Mp3. Pode conhecer outra recepção fora da esfera da arte e mais especificamente fora do espaço do cubo branco da galeria ou do museu. João Onofre não controla este processo, mas nem por isso perde de vista a importância da autonomia e da raridade da obra da arte, pois criou duas peças a partir de “Untitled (I see a darkness)”: um disco em vinil com a canção e numa edição ultra limitada só disponível nos espaços da arte, e uma pauta musical (a mesma que as crianças interpretaram).

²⁹ Os Kraftwerk foram igualmente pioneiros na produção de uma música pop/rock local, isto é cantada em alemão e que refletia o quotidiano da Alemanha do pós-guerra. Entre a Americanização e as promessas da tecnologia

³⁰ Vidal, Carlos (2011), “A imagem imemorial”, em João Onofre, *Lighten Up*, Coimbra, Centro de Artes Visuais, p. 77-79.

Negoceia assim uma posição intermédia, entre a cultura pop, onde encontra inspiração, ideias e materiais, e a consciência de que a sua produção observa uma série de condições, práticas e processos e é especialmente dirigida a um conjunto de actores e contextos. Os vídeos em que ensaia diálogos com a música e o cinema não perdem por isso o carácter de obras de arte, mas esse mesmo carácter é construído numa interacção intensa com outros textos e linguagens. Desse modo, não falam apenas de si próprios ou de outros vídeos, mas de outros textos e linguagens.

CONCLUSÃO

Os trabalhos de João Fonte Santa, Diogo Evangelista que aqui analisámos estão circunscritos a períodos ou a momentos particulares da produção dos artistas. Não sintetizam em termos formais e temáticos a diversidade das obras, nem têm essa pretensão. Cremos sim, serem representativos de tendências ou abordagens que se manifestam na prática artística quando confrontada com as manifestações da cultura pop (canções, filmes, banda desenhada) e os processos de mercantilização promovidos pela indústria cultural.

Algumas dessas abordagens aproximam-se pela coincidência de processos ou interesses, outras divergem devido à natureza dos suportes e dos materiais ou à singularidade dos percursos. Mas todas respondem a circunstâncias e contextos específicos, como sejam a programação cultural da televisão pública, o aparecimento do vídeo, as condições do ensino das artes nas décadas de 1980/1990 e o posterior desenvolvimento da arte contemporânea portuguesa.

O caso de João Fonte Santa é exemplar do modo como a arte se apropria das expressões das subculturas. Iniciado na banda desenhada e nos fanzines de estética punk, foi aceite no mundo das galerias e espaços similares expondo pinturas que testemunhavam esse passado. Por outro lado, ao assumir uma filiação na arte pop, convida-nos a reflectir sobre as discontinuidades e os paradoxos que caracterizam a forma como esse movimento foi recebido no contexto português.

A obra de Diogo Evangelista reage à circulação massiva das imagens fotográficas e ao impacto emocional que elas provocam, integrando-as numa retórica pictórica. Nesse processo, sublinha a existência das fotografias na condição de objectos materiais e o uso social e cultural que lhes é dado no quotidiano. Para nos desafia a testar o ideal da beleza num mundo saturado de imagens.

Os vídeos de João Onofre estão em permanente articulação com narrativas, autores e imagens que provém do cinema popular e de autor e da música pop. A intertextualidade, o cruzamento de universos, a profusão de sentidos e o recurso a técnicas cinematográficas e musicais, projectam o espectador, num movimento centrífugo, para outras obras. E a ambiguidade acentua-se quando os vídeos parecem ao mesmo tempo canções, videoclips ou registo de concertos.

Mas o que nos dizem estes trabalhos sobre a forma como os seus autores entendem as imagens na sua plasticidade e irreprimível circulação? Farão parte de uma neo-arte pop que tudo integra, que de tudo faz matéria ou torna imagem, que parodia e faz humor sem distância e sem desassossego³¹? Não nos parece. A ironia não é uma estratégia cultivada

³¹ Miranda, Bragança de (2001), “Uma arte bem instalada”, *Comunicaçãoe Linguagens* n°30, pp 41-43.

por estes artistas. Em primeiro lugar, porque assumem os afectos, os gostos e as influencias que se plasmam nas suas práticas; em segundo lugar, porque reivindicam, embora com grau diferentes, a autonomia disciplinar da prática artística. É esta dupla e quiçá paradoxal atitude que o presente estudo revela, pois a experiência das obras, é também ela uma experiência da cultura pop. Por outras palavras, a arte contemporânea instiga-nos a um regresso repetido ao quotidiano, aos signos da cultura pop ou popular, da cultura comum ou de massas. Não para uma celebração acrítica, mas para reencontro desejavelmente esclarecido e fecundo.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor (1995), *Dialéctica do Esclarecimento. Fragmentos Filosóficos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Alloway, Lawrence (1973), "O desenvolvimento da Arte Pop britânica", em Lucy Lippard (org.), *A Arte Pop*, Lisboa, Editorial Verbo.
- Beatty, Bart (2012), *Comics versus Art*, Toronto, Londres, Buffalo, University of Toronto Press.
- Becker, Howard S. (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Behrens, Roger (1996), *Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Benjamin, Walter (2006), *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Buchloh, Benjamin (2000), *Neo-avantgarde and culture industry: essays on european and american art from 1955 to 1974*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Crow, Thomas (1996), *Modern Art in the Common Culture*, New Haven e Londres, Yale University Press.
- Debray, Régis (1992), *Vie et mort de l'image*, Éditions Gallimard, Paris.
- Felski, Rita (2004), "The Role of Aesthetics in Cultural Studies", em Michael Bérubé, *The Aesthetics of Cultural Studies*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Foster, Hal (2011), *The First Pop Age*, Princeton, Princeton University Press.
- Foster, Hal e Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh (2005), *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism e Postmodernism*, Thames & Hudson, Londres.
- Funcke, Bettina (2009), *Pop or Populus, Art Between High and Low*, Sternberg Press, Berlim.
- Hansen, Miriam Bratu (2011), *Cinema and Experience*, Berkeley, University of California Press
- Harrison, Charles e Paul Hood (2003) (orgs), *Art in Theory" 1900-2000: An Anthology of Changing Ideias*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Heinich, Nathalie (1999), *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, L'Échoppe, Paris.
- Hoggart, Richard (1992), *The uses of literacy: aspects of working-class life with special reference to publications and entertainments*, Penguin Books, London.
- Huysen, Andreas (1986), *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*, Londres, The MacMillan.
- Krauss, Rosalind (1999), *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), Londres, Thames & Hudson.
- Lapa, Pedro e Hans-Ulrich Obrist (2003), *João Onofre, Nothing will go wrong*, Lisboa, Museu do Chiado.
- Lippard, Lucy (1973), *A Arte Pop*, Lisboa, Editorial Verbo.
- Miranda, Bragança de (2001), "Uma arte bem instalada", *Comunicação e Linguagens* nº30, pp 41-43.
- Ponte, Sofia (2010), "Time is on my side", *Letras com vida* nº2,, pp 64-76
- Rochlitz, Rainer (1994), *Subversion et subvention, Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard.
- Steinert, Heinz (2003), *Culture Industry*, Cambridge, Polity Press.

Storey, John (org) (1997), *An Introduction to Cultural Theory & Popular Culture*, Athens, University of Georgia Press.

Williams, Raymond (1960), *Culture & Society, 1780-1950*, Nova Iorque, Anchor Books.

ANEXOS



João Fonte Santa

Figura.1



João Fonte Santa

Figura. 2



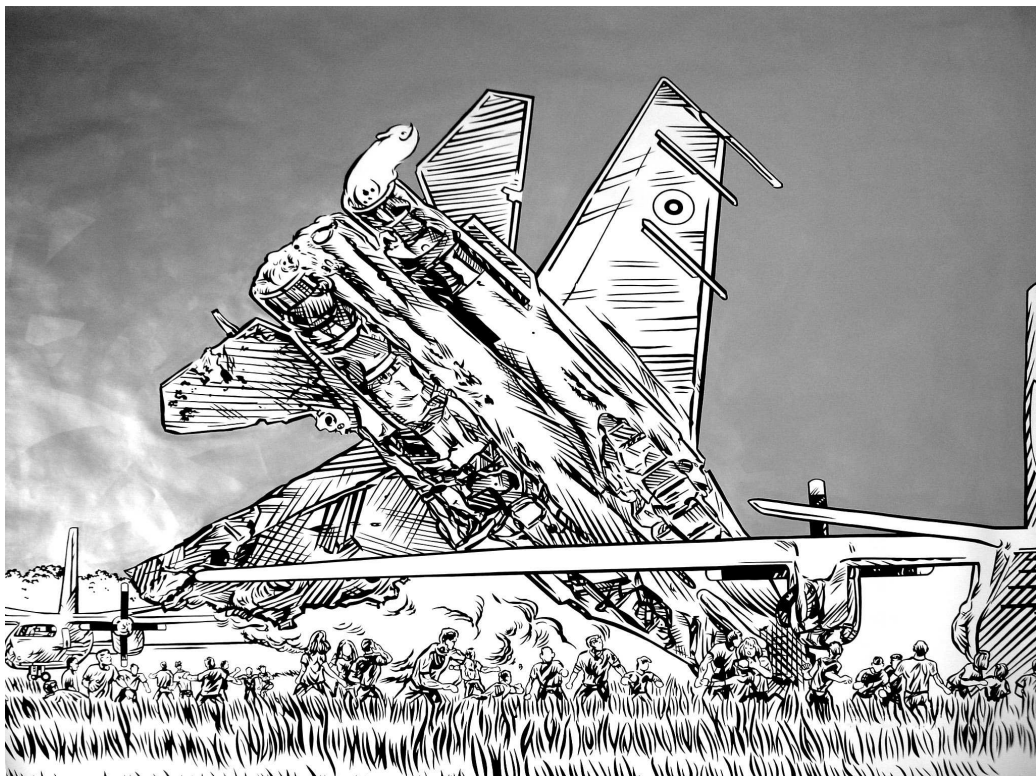
João Fonte Santa

Figura. 3



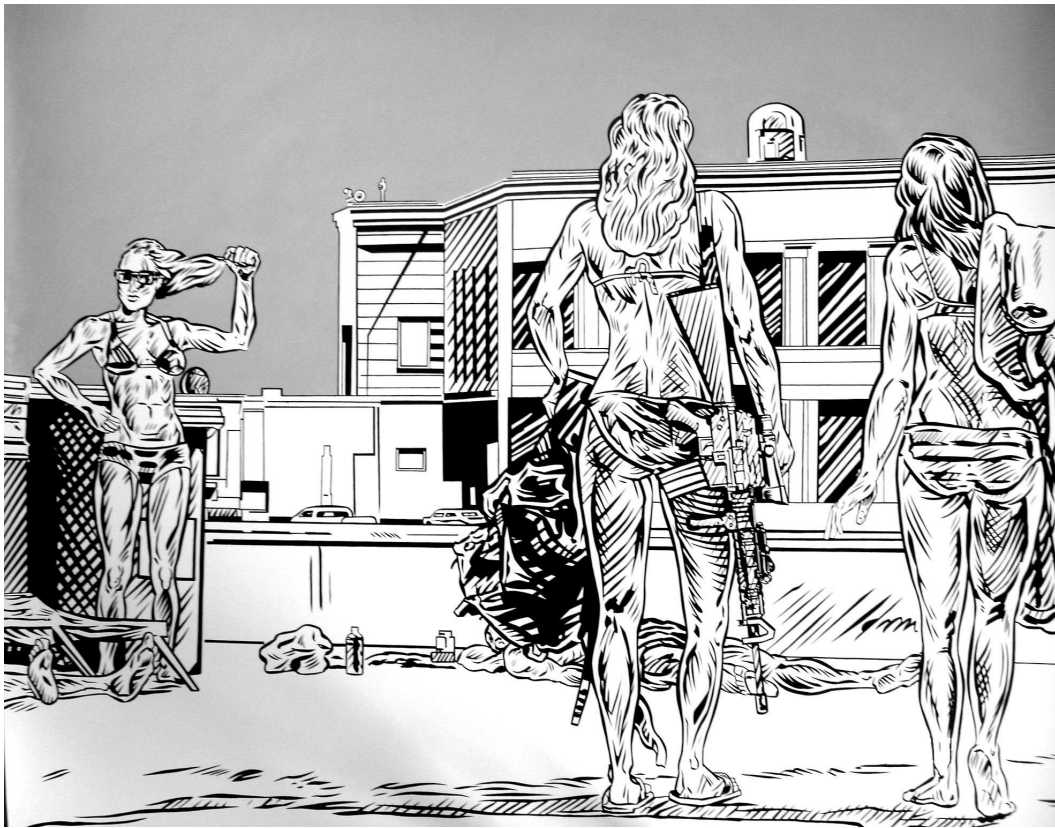
João Fonte Santa

Figura. 4



João Fonte Santa

Figura. 5



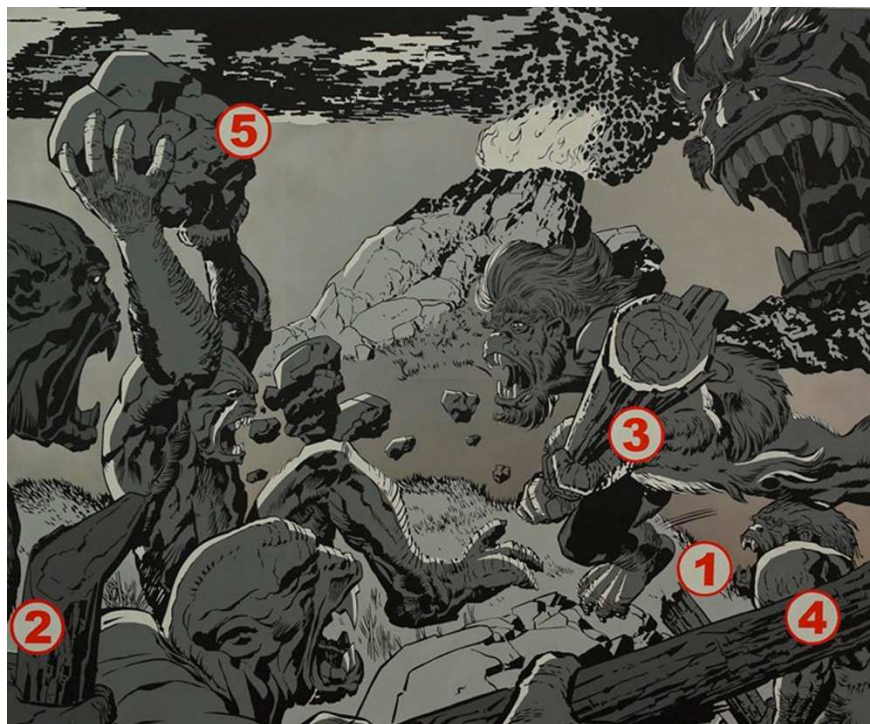
João Fonte Santa

Figura. 6



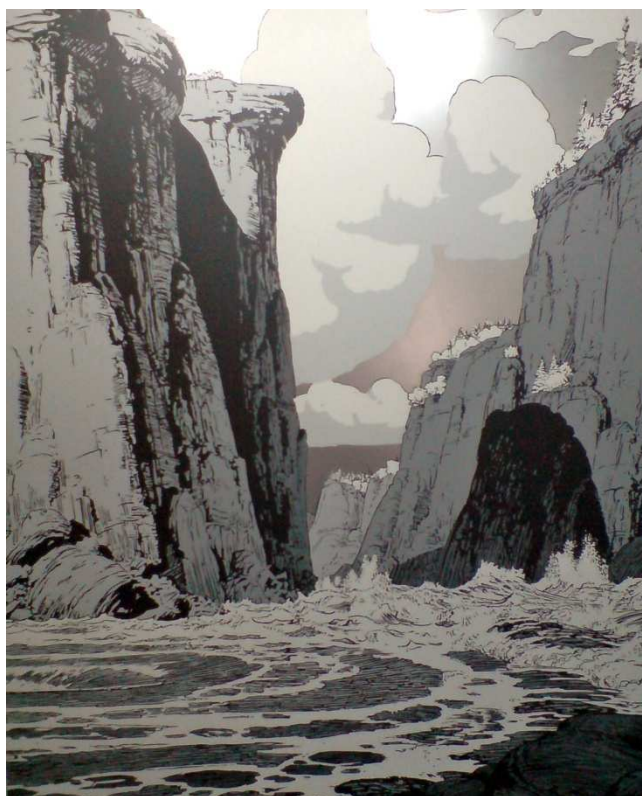
João Fonte Santa

Figura. 7



João Fonte Santa

Figura. 8



João Fonte Santa

Figura. 9



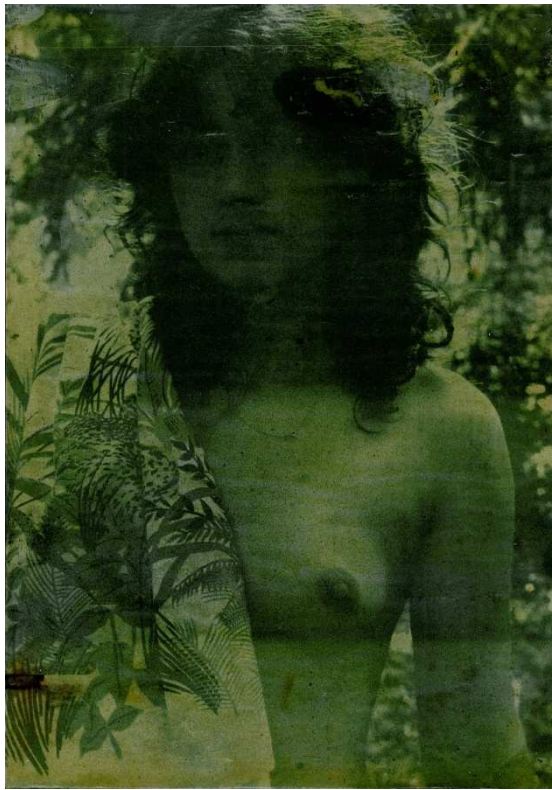
Diogo Evangelista

Figura. 10

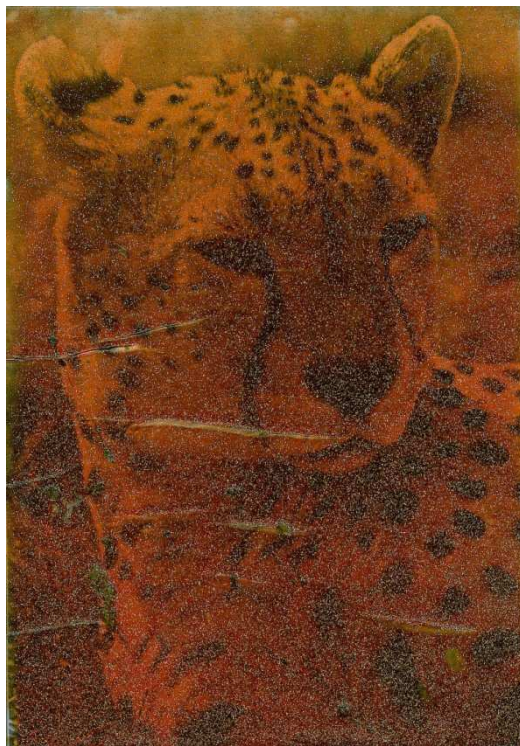


Diogo Evangelista

Figura. 11



Diogo Evangelista
Figura. 12



Diogo Evangelista
Figura. 13



Figura. 14,15

Diogo Evangelista

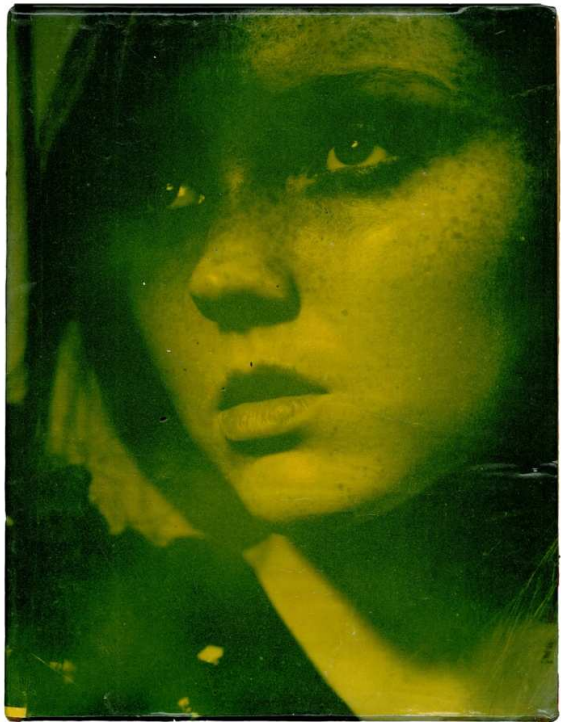


Figura. 16,17

Diogo Evangelista



João Onofre

Figura. 18



João Onofre

Figura. 19



João Onofre

Figura. 20



João Onofre

Figura. 21



João Onofre

Figura. 22



João Onofre

Figura. 23

