
Angela de la Cruz

Trabalho

GRUPO CAIXA GERAL DE DEPOSITOS

Culturgest

ANGELA DE LA CRUZ fez os seus estudos de arte em Londres, entre 1989 e 1996, num período em que o mundo da arte vivia a ressaca dos anos de omnipresença e triunfalismo da pintura, que um mercado expansionista avidamente alimentara desde o início da década de oitenta. Estavam de volta os estigmas e os anátemas que, entre meados dos anos sessenta e finais dos anos setenta, tinham relegado a pintura para uma posição subalterna. Voltavam a multiplicar-se as vozes e os rumores que decretavam a crise, se não a morte, da pintura. Parecia que as suas possibilidades tinham chegado, novamente, a um limite. Esse ambiente, numa cidade como Londres, que registava como um sísmografo as mudanças de sensibilidade na arte contemporânea, ainda para mais sob o efeito crescente do fenómeno histórico dos “young british artists”, iria deixar, como a própria artista reconhece, marcas profundas no seu trabalho, em particular na sua atitude em relação à pintura, aos seus códigos e à sua história; marcas que iriam para além desses anos de intensa socialização em que procurava ainda articular uma linguagem própria.

Na génese do trabalho de Angela de la Cruz encontra-se uma insatisfação com os limites da pintura, não apenas os seus limites físicos, mas também, e não menos importante, os seus limites enquanto espaço de representação. De 1995 em diante, a artista irá transgredir esses limites e, por conseguinte, as convenções que os sustentam, numa sequência de obras que expandem progressivamente, e de modo notável, o campo de possibilidades conceptuais e formais do seu trabalho. Para esse efeito, reactiva um legado deixado por artistas muito diversos que, nas décadas de cinquenta e sessenta, abriram novas possibilidades para a pintura por via da investigação da sua superfície plana e da sua natureza objectual; assimila e combina, de forma compósita, referências que historicamente foram vistas como dificilmente conciliáveis, senão mesmo contraditórias, do expressionismo abstracto ao minimalismo, da arte processual ao *support/surface*. Em suma, utiliza a herança que a história lhe transmitiu, mas em consonância com as premissas e os propósitos do seu próprio trabalho, e em face de um “horizonte de expectativas”, para usar a expressão de Hans-Robert Jauss, de um horizonte de referências e possibilidades, muito distante daquele a que no passado estiveram vinculadas as práticas artísticas em questão. Com efeito, uma das maiores inovações do trabalho de Angela de la Cruz, que o desvia radicalmente dessa herança e lhe garante uma posição única na produção artística contemporânea, reside justamente na utilização de estratégias formais que sublinham a objectualidade da pintura e convocam o léxico abstracto herdado do modernismo, assim como certas práticas de desconstrução da pintura, para explorar um campo de representação figurativa metaforicamente ligado ao mundo real.

Não obstante a pintura ser uma categoria demasiado estreita e manifestamente inadequada para enquadrar o trabalho de Angela de la Cruz, a artista nunca deixou de reivindicar essa disciplina como matriz histórica e como universo de referência, ao ponto de falar constantemente da maioria das suas obras como pinturas. Segundo ela, para fazer sentido, o seu trabalho necessita dessa inscrição na história

da pintura, e a responsabilidade que assume é a de prosseguir, ainda que por caminhos ínvios, que se afastam dos parâmetros e das normas convencionados pela tradição, essa longa história. Desde logo, a artista reporta-se constantemente a uma convenção emblemática da pintura modernista (o monocromo) e persiste em utilizar os materiais tradicionais da pintura, seja a tela engradada, seja a tinta (primeiro o óleo, mais tarde também o acrílico) aplicada sobre a superfície da tela. Muitas das suas obras têm início numa pintura monocromática que é, posteriormente, submetida a procedimentos, não raramente violentos, que atentam contra a integridade da superfície pictural, destroem ou desocultam a armação, por vezes prescindem dela, em suma, transformam a pintura em objecto – um objecto, como veremos, antropomórfico, expressivo, metafórico, alusivo, figurativo.

Ashamed (1995), a primeira obra de uma série a que a artista chamou *Everyday Painting*, que iria prolongar-se por vários anos, seria determinante na construção da linguagem do seu trabalho e na articulação das questões e das preocupações que lhe são subjacentes. Trata-se de uma pintura muito pequena, de um branco sujo, com uma textura rugosa e como que esfolada em ambos os lados, que encontra o seu lugar a um canto do espaço de exposição. Uma pintura que parece querer passar despercebida, esconder-se, camuflar-se no espaço; como o título indica, envergonhada, ao que supomos, de ser uma pintura, uma simples pintura, sem qualidades estéticas assinaláveis, sem poder medir-se com a tradição grandiosa da pintura. A grade foi partida e a tela dobrada para que a pintura ficasse aninhada a um canto.

O acto de partir a armação de madeira tornar-se-ia explícito, visível, em várias obras subsequentes. Este desvio relativamente a uma convenção com funções auxiliares, mas nem por isso menos vinculativas e determinantes – a grade permite que a tela fique esticada, que a superfície pictural seja plana e que o espaço da pintura, tradicionalmente o espaço da representação, seja demarcado e separado do exte-

Ashamed, 1995 - Óleo sobre tela - 32 x 24,5 x 5 cm
Coleção de Thomas Frangenberg, London - Fotografia DMF



rior –, arrasta consigo uma consequência decisiva em todo o trabalho posterior de Angela de la Cruz: as suas obras deixavam de estar necessariamente dependentes da parede para poderem existir no espaço e entrar em relação com o observador. Com efeito, em diversas obras, a artista põe em causa a parede como o lugar natural e estável para a pintura. A par de outros procedimentos, a seguir exemplificados, que operam a transmutação da pintura em objecto, a deslocalização da obra relativamente à parede foi um passo crucial para a definição de uma linguagem que, mantendo uma relação privilegiada com a pintura, se vai situar decididamente entre esta e a escultura. A exteriorização da obra relativamente ao espaço e, por consequência, a produção de significado e a interpelação do espectador a partir do posicionamento daquela (no canto, no chão, entre a parede e o chão) passam a ser vectores essenciais do trabalho de Angela de la Cruz. Não obstante todas as diferenças tanto do ponto de vista conceptual como formal,

Cadillac Painting, 1997 - Óleo sobre tela - 15 x 190 x 151 cm (aprox.) - 232 x 197 cm (tela original)
Cortesia da artista e da Galeria Lisson, London - Fotografia DMF



é possível vislumbrar em algumas obras ecos de certas experiências do final da década de sessenta que levaram à superação das fronteiras e à investigação das relações entre a parede e o chão, desenvolvidas sobretudo por artistas americanos oriundos do universo da escultura, entre os quais Richard Serra e Robert Morris, que então estavam interessados no aspecto processual da prática artística. E é sobretudo no modo como o posicionamento da obra no espaço se torna uma dimensão fundamental daquela, que a influência dos artistas minimalistas se faz sentir no trabalho da artista.

Em várias obras reunidas sob o título genérico *Everyday Painting*, as agressões e os estragos de diferentes tipos e graus que a artista inflige tanto à grade como à tela assumem uma violência explícita que encontra o seu equivalente, ao nível da representação, na realidade quotidiana com a qual a artista estabelece permanentes analogias. *Crash* (1997) é um exemplo paradigmático: duas pinturas idênticas

Nothing I, 1998 - Óleo sobre tela - 33 x 72 x 69 cm (aprox.)
Cortesia da artista e da Galeria Lisson, London - Fotografia DMF



colidem frontalmente e de forma aparatosa, uma delas sobrevivendo aparentemente incólume, enquanto a outra fica despedaçada. *Cadillac Painting* (1997) é outro exemplo: uma tela azul amachucada, estendida no chão e contra a parede, evoca, igualmente, um desastre de automóvel. Frequentemente, nas obras dos primeiros anos, a violência física exercida sobre as pinturas e as lesões que sofrem são imputadas a agentes externos e a acontecimentos imponderáveis semelhantes àqueles a que estamos eventualmente sujeitos na vida de todos os dias. Depreende-se, em vários casos, que a parede foi outrora o lugar onde as pinturas repousaram intactas (“embora não estejam na parede, a sua acção está relacionada com a possibilidade de terem estado lá”, diz a artista), antes das acções que protagonizam, antes de entrarem em interacção com outras pinturas (mais tarde, também com peças de mobiliário), antes de se verem envolvidas nas situações que as afectam.

Off Guard, 1998 - Madeira e óleo sobre tela - 200 x 213 x 50 cm
Coleção de Leszek Dobrowsky, London - Fotografia DMF



Ready to Wear XVI (Large/Red), 1999
Óleo sobre tela - 226 x 179,5 x 39,5 cm - Coleção de Wilkinson Vintners, London
Fotografia Edward Woodman e Michael Franke



Em algumas obras da série *Everyday Painting* ou noutras do mesmo período, a grade, em vez de ser partida, torna-se um elemento visível e não menos importante do que a tela, tanto do ponto de vista formal e estrutural como semântico. *Off Guard* (1998) é o primeiro exemplo disso: a tela enrolada na parte de baixo deixa ver quase toda a grade, fazendo pensar, como a artista comentou, numa pessoa apanhada desprevenida com as calças em baixo. Nas pinturas da série *Ready to Wear* (1997-2003), igualmente risíveis, a tela desprende-se de uma parte da grade, como se elas estivessem em pleno acto, mais ou menos sedutor, de *strip tease*. Já numa obra como *Ripped* (1999), a desocultação da grade conjuga-se com a violência, levada ao paroxismo, do gesto destrutivo: a tela é rasgada na parte inferior e em toda a largura, pendendo sobre o chão.

Por esta altura, a inadequação entre a tela e a grade, mais concretamente, o desfasamento entre as dimensões de uma e de outra,

emerge como questão central em duas séries de pinturas estreitamente relacionadas entre si. Numa delas (*Loose Fit*, 1999-2005), a tela é maior do que a armação, pelo que a sua superfície transborda em pregas e dobras, como se às pinturas tivesse sucedido o mesmo – é essa a imagem que esteve na sua origem – que aos corpos obesos que passam por curas drásticas de emagrecimento. Já nas peças da série *Shrunk to Fit* (2000), a desproporção entre as dimensões da tela e as da grade é de tal ordem que aquela tem de encolher-se sobre si própria em numerosas dobras para poder acomodar-se a esta.

Pouco tempo depois de ter começado a partir a grade, Angela de la Cruz iria prescindir dela. Fê-lo pela primeira vez com *Cadillac Painting*. No ano seguinte, com a primeira obra de uma série intitulada *Nothing* (1998-2001), a artista insinua que, sem a sua armação, a obra fica impossibilidade de se constituir como pintura. Essa série é composta de telas monocromáticas de diferentes cores (preto, vermelho, azul, branco)

Loose Fit III (Large/Orange), 2000 - Acrílico e óleo sobre tela - 137 x 137,5 x 24 cm
Coleção de Michelle D'Souza, London - Fotografia DMF



Shrunk to Fit (White), 2000 - Óleo sobre tela - 91 x 98,5 x 29,5 cm
300 x 250 cm (medida da grade original)
Coleção Mc Mahon, Melbourne - Fotografia DMF



amarfanhadas a um canto ou num outro ponto qualquer do espaço. Parecem obras descartadas, fazem pensar em folhas de papel amarradas e deitadas para o chão ou em pastilhas elásticas mascadas e cuspidas. Num caso, a tela é dobrada e abriga-se debaixo de uma cadeira (*Nothing Under a Chair*, 1999). São, nas palavras da artista, “pinturas à espera. Incapazes por agora de serem outra coisa, elas esperam.”

Voltemos um pouco atrás para identificar outras linhas fundamentais de mudança e desenvolvimento do trabalho de Angela de la Cruz. Paralelamente às obras agrupadas sob a denominação *Everyday Painting*, que tinham em comum não apenas a violência exercida sobre os aspectos materiais da pintura, mas também a remissão narrativa e ficcional para uma realidade quotidiana por vezes brutal, Angela de la Cruz vai encetar em 1997, justamente com a série *Ready to Wear*, um novo método de produção: o trabalho em série. Mesmo se, depois

de encerrado o ciclo *Everyday Painting*, continuou a produzir obras individualizadas, a partir do final da década de noventa o método de produção em série tornou-se dominante. As primeiras séries (*Ready to Wear*, *Nothing* e *Loose Fit*), iniciadas entre 1997 e 1999, foram subsumidas na categoria *Commodity Paintings (Pinturas-Mercadoria)*. Essa identificação da pintura à condição de mercadoria surgia, desde logo, reforçada pelo título da primeira série, no qual era possível entrever a analogia entre a produção das pinturas e a indústria do pronto-a-vestir. Tanto nessas séries como noutras posteriores em que a noção de mercadoria se irá combinar com a de reciclagem (*Minimum*, 2003-; *Vertical*, 2003-; *Clutter*, 2003-), a natureza mercantil da pintura, mais do que tematizada, será reificada através da concretização de ideias como excesso de produção, repetição, indiferenciação e permutabilidade de alguns dos seus atributos, como o tamanho (pequeno, médio, grande) e as cores (numa primeira fase, o vermelho, o azul, o amarelo, o

Clutter I, 2003 - Acrílico e óleo sobre tela - 27,5 x 204 x 267 cm
Cortesia da artista e da Galeria Krinzinger, Vienna - Fotografia DMF



Clutter IX (Blue), 2004 - Acrílico e óleo sobre tela, metal - 188 x 98 x 40 cm
Colecção de José Gonçalves, Lisboa - Fotografia Stephen White



branco e o preto, depois também o laranja e o rosa). A artista entende as obras dentro de uma série, num certo sentido, como variações de uma mesma obra.

Não por acaso, depois do questionamento da parede em várias obras dos primeiros anos, a artista volta a encontrar ali, e de acordo com convenções há muito estabelecidas, o ancoradouro delas. Por outro lado, do mesmo modo que, nas primeiras séries das *Commodity Paintings*, os actos destrutivos são varridos do processo de produção, as obras passam a exibir uma solidez e uma durabilidade inversas à precariedade e à fragilidade evidentes no trabalho dos primeiros anos, o qual, para citar a artista, “pisa uma linha muito fina entre ser obra e ser lixo”. Finalmente, no oposto das superfícies conspurcadas de cores sujas a que o seu trabalho esteve muito ligado, as pinturas ostentam agora superfícies imaculadas de cores vivas, brilhantes, por vezes até *kitsh*, que parecem encenar um jogo de sedução, não isento de cono-

tação sexual, junto do observador e do potencial comprador. A obra como mercadoria assume a sua condição de fetiche. Mesmo quando destroçadas, como na série *Clutter*, as pinturas não perdem o seu aspecto cativante. Em conformidade com a noção de mercadoria que lhes está subjacente, algumas dessas séries revelar-se-ão muito extensas, virtualmente intermináveis, prolongando-se por vários anos.

Em 2002, Angela de la Cruz iria introduz a noção e o processo de reciclagem no seu *modus operandi*. A reciclagem permitiu, antes de mais, resolver os problemas gerados pela sobreprodução a que as *Commodity Paintings* haviam conduzido. Passou a ser um elemento de regulação no interior do método de produção em série. Do excesso de produção à reciclagem foi apenas um passo, mas não tão linear como se possa pensar. Segundo a artista, a série *Nothing* – e também aquelas (*Ready to Wear*, *Loose Fit* e *Shrunk to Fit*) em que a tela podia ser transplantada para qualquer outra grade – já apontava no sentido

Upright Piano, 2002 · Piano e metade de piano - 170,6 x 141,8 x 58,5 cm
Cortesia da artista e das Galerias Lisson, London, e Krinzing, Vienna



Three Legged Chair on Stool, 2002
Cadeira de madeira e banco de madeira - 125,5 x 50 x 45 cm
Cortesia da artista e da Galeria Lisson, London - Fotografia Stephen White



da reciclagem. Mas esta encontra-se prefigurada como possibilidade igualmente no gesto destrutivo e na noção de estrago, os quais imprimam ao trabalho, numa fase inicial, e para parafrasear a artista, uma ambivalência entre ser obra e ser lixo. *Damaged (Red)* (1989-99), um monocromo vermelho que parece irremediavelmente lesado por um rasgão no canto inferior direito, ou *Safe (Quick Fix)* (1999), em que a tela rasgada na horizontal de um lado ao outro é desajeitadamente reparada com fita adesiva, são a esse respeito particularmente sugestivas. Reciclando as pinturas acumuladas ou mesmo descartadas no seu estúdio, a artista anula critérios de avaliação delas como “boas” ou “más”, uma vez que todas são virtualmente passíveis de serem recicladas.

Soluções como libertar a pintura da grade e, sobretudo, pôr em relação uma pintura e uma cadeira (como em *Nothing Under a Chair*) propiciaram várias obras em que a tela é acoplada a peças de mobili-

ário doméstico: são exemplos, nesta exposição, *Still Life (Table)* (2000) ou *Shelf* (2001). Estas obras, por sua vez, não só prenunciam uma maior aproximação ao universo da escultura como parecem estar directamente na origem de objectos, por vezes na descendência do *ready made* duchampiano, em que já não são utilizados os materiais da pintura. *Upright Piano* (2002) é a primeira obra que podemos classificar, sem ambiguidades ou angústias taxonómicas, como escultura. Da agregação de um piano inteiro à parte inferior de um outro, e da reconstituição dos seus circuitos internos, resulta um piano para ser tocado de pé. *Three Legged Chair on Stool* (2002) pode ser descrita como uma cadeira desprovida de uma perna que, ao assentar num banco, o seu elemento protésico, recupera a funcionalidade. A justaposição entre dois elementos verticais da mesma família, neste caso duas pinturas, seria explorada na mesma altura para recriar com humor, e novamente em termos eminentemente narrativos e figurativos, uma situação que

Torso, 2004 · Óleo sobre caixa de alumínio e óleo sobre tela · 100 x 54 x 40 cm
Cortesia da artista e da Galeria Lisson, London · Fotografia Stephen White



nos é familiar: uma pintura sucumbe ao peso de outra que sobe para cima dela na tentativa de chegar mais alto [*Reach (Brown) Two Parts*, 2002].

Não se resiste a ver naquelas duas esculturas uma ironia em relação ao *ready made* inventado por Duchamp. Como é do conhecimento geral, o *ready made* pressupõe várias operações: selecção (de um objecto comum), descontextualização (passagem desse objecto do mundo utilitário para o mundo da arte), desfuncionalização, nomeação (pelo título) e autorização como obra de arte (pela assinatura). A operação de desfuncionalização é como que cancelada ao investir-se de uma nova função um objecto reconfigurado ou ao restituir-se a função a um objecto que a havia perdido. Já em *Square (Table)* (2003), que podemos entender como um *ready made* rectificado, a ironia parece dirigir-se à tradição orgulhosa da pintura abstracta pura e metafísica, representada pelo monocromo, assim como ao minimalismo. Trata-se de uma

Locker, 2004
Tinta spray de automóvel sobre cacifo, dois armários e meio de madeira
184 x 101 x 55 cm · Cortesia da artista e da Galeria Lisson, London · Fotografia DMF



velha mesa, suspensa na parede como qualquer pintura: o tampo faz as vezes da superfície pictural plana; as pernas quebradas mimetizam a armação. Não menos irónicas, as peças da série *Vertical* trazem à memória o objecto minimalista e as pinturas de Barnett Newman, em que a monocromia é interrompida por uma linha vertical de cima abaixo, mas a sua hipotética seriedade, o seu pretenso hieratismo, são imediatamente ridicularizados pela imagem sugerida de um conjunto de pinturas arrumadas, com a maior economia de espaço possível, nas grades dos acervos das galerias e dos museus, prontas a serem mostradas ao potencial comprador, a partirem para o seu destino no espaço de exposição ou na casa do colecionador.

Se Angela de la Cruz nunca deixou de integrar pinturas no seu trabalho, como as recentes séries *Vertical*, *Minimum* e *Clutter* demonstram, nos últimos anos intensificou-se a utilização de objectos com o recurso a cacifos e arquivadores de metal ou guarda-roupas de madeira, num

Clutter (With Wardrobes), 2004 - 3 guarda-fatos de madeira - 162 x 112 x 101 cm
Cortesia da artista e da Galeria Anna Schwartz, Melbourne - Fotografia DMF



Clutter Wardrobes, 2004
Três guarda-fatos e meio de madeira - 244 x 90 x 190 cm (aprox.)
Cortesia da artista e da Galeria Lisson, London - Fotografia Stephen White



conjunto de obras que lidam directamente com propriedades da escultura como massa, peso e volume.

Chegados a este ponto não restarão dúvidas sobre o antropomorfismo que percorre todo o trabalho de Angela de la Cruz. A operação de conversão da pintura em objecto e, mais recentemente, a adopção da tridimensionalidade num sentido evidentemente escultórico fazem-se acompanhar da conotação, literal ou metafórica, da obra com um corpo. Curiosamente, logo em 1996, num texto escrito sob a forma de carta dirigida às suas pinturas, a artista referia-se a elas como “os corpos, os corpos para amar ou odiar ou sofrer.” Na série *Everyday Painting*, que então se esboçava, este efeito de corporização vai a par de um outro de subjectivação das pinturas. Ao transformar as pinturas monocromáticas em objectos figurativos, a artista dotava-as de qualidades subjectivas humanas, atributos psicológicos e emocio-

nais, e retratava-as em plena acção ou em situações inspiradas na vida real. Em síntese, e nas suas palavras, as pinturas assumiam “o papel de pessoa-objecto”, “tornando-se mais humanas do que os próprios humanos”.

Não carece de demonstração, tantos foram os exemplos recenseados, a importância crucial dos títulos neste efeito de antropomorfização e na correspondente produção de sentido, na passagem do signifiante ao significado, da obra como objecto ao objecto como imagem, do plano abstracto ao sentido mais ou menos explicitamente figurativo. Mas outros elementos, como a cor ou a escala das obras, participam igualmente no efeito de antropomorfização. Até cerca de 2000, e exceptuando as *Commodity Paintings*, as cores têm muitas vezes uma ressonância abjeccionista ou escatológica: são vermelhos, castanhos e brancos sujos conotáveis com o sangue, os excrementos e o sêmen. Independentemente das diferenças acentuadas entre os trabalhos da

primeira fase e os mais recentes, no tratamento da cor e da superfície pictural, as cores são invariavelmente banais; elas surgem, como a artista afirma, despidas de “qualquer significado intelectual profundo ou significado emocional”, estão “relacionadas com o tempo e o espaço da vida de todos os dias.” Deste modo, aproximando-o de uma condição terrena, o uso que faz do monocromo está nos antípodas das concepções essencialistas ou transcendentais tradicionalmente veiculadas pela pintura monocromática, desde Rodchenko e Malevich a Yves Klein e Ad Reinhardt. No trabalho mais recente, em que os títulos se tornam muitas vezes puramente denotativos, são a escala e o volume, frequentemente referidos à altura e às proporções do corpo da artista, os elementos cruciais na sugestão do antropomorfismo. Nas peças escultóricas, o volume surge associado às ideias de excesso de peso e de equilíbrio. Muitas destas obras inspiram-se na ideia do corpo como contentor e evocam, no entender da artista, imagens associadas à morte: o manto que cobre o corpo morto na guerra, numa catástrofe ou num desastre (nas peças *Clutter* de chão); os sacos para transportar mortos (nas peças de parede da mesma série); o caixão funerário (nas peças com arquivadores e cacifos suspensos na parede).

Ao contrário do que se possa pensar, o trabalho de Angela não tem nada a ver com um exercício, que seria fútil e anacrónico, de destruição iconoclasta da pintura. Todos os procedimentos analisados, inclusive os que atentam contra a integridade física da tela e da grade, são indissociavelmente operações de produção de sentido – de um excesso de sentido. Contemplam e visam a construção de um dispositivo ficcional e narrativo que, muito para além de simplesmente objectualizar a pintura e transgredir os seus constrangimentos e as suas convenções, constroem um objecto figurativo que é trazido metaforicamente para o mundo real.

Implícita no trabalho de Angela de la Cruz está evidentemente uma posição ideológica que se dirige, não contra a pintura em si, mas contra os valores que ainda hoje lhe outorgam um estatuto privile-

giado, contra a autoridade e a solenidade de que ainda hoje ela está investida. Neste sentido, a relação do seu trabalho com a pintura faz pensar nos rituais profanos, como o carnaval, característicos da cultura popular na Idade Média, analisados por Bakhtin no seu livro *Rabelais and His World*, que suspendiam e dessacralizavam as convenções e as hierarquias sociais, através do escárnio, da paródia, do riso e da chacota. Ao evocar, muitas vezes com sentido auto-biográfico, a vida quotidiana e o mundo contemporâneo, explorando sem subterfúgios a representação, o discurso e a narrativa, Angela de la Cruz afasta-se diametralmente do modernismo e do objecto neutro, inerte, inexpressivo do minimalismo, que haviam procurado abolir esses dispositivos de ligação à realidade exterior em nome da autonomia da obra de arte. É notável o modo como, na construção da sua linguagem ao longo dos anos, a artista conseguiu reconciliar um léxico formal herdado da tradição modernista da obra de arte como coisa autónoma, referida a si própria, e a relação heterónoma da obra com a vida real.

Miguel Wandschneider

ANGELA DE LA CRUZ

1965

Nasceu na Corunha, Espanha

1985-89

Licenciatura em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Santiago de Compostela

1989-90

Chelsea College of Art, Londres, Reino Unido

1991-94

Bacharelato de Artes Plásticas, Goldsmiths College, Londres, Reino Unido

1994-96

Mestrado de Escultura e Teoria Crítica, Slade School of Art, Londres, Reino Unido
Vive e trabalha em Londres, Reino Unido

Exposições Individuais (selecção)

2005

Centro Andaluz de Arte Contemporâneo, Sevilha, Espanha
Anna Schwartz Gallery, Melbourne, Austrália

2004

MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Espanha
Lisson Gallery, Londres, Reino Unido
Nicolas Krupp Gallery, Basileia, Suíça
Project room, ARCO, Madrid, Espanha

2003

Galleri Bouhlou, Bergen, Noruega
Clutter, Galerie Krinzinger, Viena, Áustria

2002

Anna Schwartz Gallery, Melbourne, Austrália
Prop, Sturegallerian, Estocolmo, Suécia
Wetterling Gallery, Estocolmo, Suécia
Perth International Arts Festival, The Church Gallery, Perth, Austrália

2001

Anthony Wilkinson Gallery, Londres, Reino Unido

2000

John Weber Gallery, Nova Iorque, EUA

1999

Everyday Painting, Galerie Krinzinger, Viena, Áustria
One Painting, Lift Gallery, Londres, Reino Unido
Larger Than Life, The Ballroom, Royal Festival Hall, Londres, Reino Unido
Everyday Painting, Anthony Wilkinson Gallery, Londres, Reino Unido
4xSolo, De Markten, Bruxelas, Bélgica
Everyday Painting, John Weber Gallery, Nova Iorque, EUA

1997

Galerie In Situ, Aalst, Bélgica

1993

Untitled, Premises, Hackney, Londres, Reino Unido

Jornal de Exposição

Texto

Miguel Wandschneider

Coordenação editorial

Patrícia Santos

Pré-impressão, impressão e acabamento

Maiadouro

Exposição

Curador

Miguel Wandschneider

Concepção de Montagem

Miguel Wandschneider
Angela de la Cruz
Com o apoio de Colin Guillemet

Coordenação de Produção

António Sequeira Lopes
Paula Tavares dos Santos

Montagem

António Sequeira Lopes (Coordenação)
Colin Guillemet
Fernando Teixeira
Heitor Fonseca
Ricardo Oliveira

Carpintaria e colocação

PREFORMA – Projectos e Exposições, Lda.

Transporte das Obras

iterartis – Serviços para Museus e Transportes de Arte, Lda.

1 de Fevereiro – 30 de Abril 2006

Culturgest

Conselho de Administração

Manuel José Vaz (Presidente)
Miguel Lobo Antunes (Vice-Presidente)
Luís dos Santos Ferro (Vogal)

Assessores

Gil Mendo (Dança), Francisco Frazão (Teatro)
Miguel Wandschneider (Arte Contemporânea)
Raquel Ribeiro dos Santos (Serviço Educativo)

Direcção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blazquez
Mariana Cardoso de Lemos

Exposições

António Sequeira Lopes (Produção e Montagem)
Paula Tavares dos Santos (Produção)
Susana Sameiro (Culturgest Porto)

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Publicações

Marta Cardoso
Patrícia Santos
Rosário Sousa Machado

Actividades Comerciais

Catarina Carmona

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro
Paulo Silva

Direcção Técnica

Eugénio Sena

Direcção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Audiovisuais

Américo Firmino
Paulo Abrantes

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo (Chefe)
Nuno Alves

Maquinaria de Cena

José Luís Pereira (Chefe)
Alcino Ferreira

Técnicos Auxiliares

Tiago Bernardo
Álvaro Coelho

Frente de Casa

Rute Moraes Bastos

Bilheteira

Manuela Fialho
Edgar Andrade
Joana Marto

Recepção

Teresa Figueiredo
Sofia Fernandes

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Galerias abertas das 11h às 19h (última admissão às 18h30). Encerrada à terça-feira. Sábados, Domingos e feriados, das 14h às 20h (última admissão às 19h30).