
Ana Santos

Fidelidade Mundial  **chiado8** ARTE CONTEMPORÂNEA

Chiado 8 – Arte Contemporânea, inaugurado em janeiro de 2002, é um projeto da Companhia de Seguros Fidelidade Mundial que, aproveitando a localização privilegiada de um dos seus edifícios centrais, decidiu participar nas iniciativas de reabilitação do Chiado através da criação de um espaço de divulgação da arte contemporânea.

Trabalho

1. Da práxis ao índice

Em meados do século XX o pensamento artístico norte-americano era dominado por duas figuras igualmente reconhecidas mas profundamente divergentes no que ao entendimento da modernidade dizia respeito. Fruto da sua filiação kantiana tanto quanto de uma posição positivista face aos processos modernos, Clement Greenberg defendeu, em grande medida, que o destino comum das obras de arte propriamente modernas era a revelação das características intrínsecas do meio ou da disciplina em que tinham sido criadas. Significava isto que, para este crítico, a finalidade do processo artístico era o estabelecimento de um panorama de absoluta pureza disciplinar, reservando à pintura apenas aquilo que é pictórico e à escultura o que é escultórico, num claro bloqueio a eventuais contaminações entre meios de produção distintos. Harold Rosenberg, por seu lado, havia fundado o seu pensamento na esteira do existencialismo, da teoria política e da sociologia, recolhendo nestas referências importantes contributos para construção do seu legado crítico à modernidade. Nos antípodas de Greenberg, para Rosenberg a ruptura que a “nova pintura americana” dos anos 1950 anunciava estava contida no modo como os pintores haviam deixado de olhar para a tela como uma superfície sobre a qual se pretendia “reproduzir, redesenhar, analisar ou expressar um objeto real ou imaginado”, para passar a entender o espaço pictórico como uma “arena para a ação do artista”¹. Muito mais do que a transposição de uma imagem preconcebida para a superfície da tela, a novíssima classe dos *Action Painters* estaria, nas palavras de Rosenberg, interessada em fazer do encontro com a tela um “evento” capaz de deixar um rasto de si mesmo na forma de uma pintura.

Como fez notar Delfim Sardo num texto recente², o confronto entre as posições de

Greenberg e de Rosenberg era irreconciliável. Mais ainda, a conceção de Rosenberg era absolutamente inaceitável aos olhos de Greenberg uma vez que nela estava contida a possibilidade de subordinar (ou mesmo de eliminar) as preocupações de cariz formal, estético e programático a favor de uma ideia de pintura baseada estritamente nessa imponderável, irrefletida e visceral relação do corpo do pintor com a matéria pictórica e com o seu suporte, num dado espaço, em um dado momento. “O que verdadeiramente interessa”, afirmou Rosenberg, “é a revelação contida no ato”³.

O trabalho de Ana Santos (Espinho, 1982) inscreve-se plenamente na tradição que Rosenberg tão claramente formulou e na qual se incluem artistas e momentos tão distintos quanto o cubismo e a noção de quarta dimensão, passando pelas manifestações Dada, pelo *dripping* de Jackson Pollock ou pelos *happenings* de Allan Kaprow, chegando às práticas ditas relacionais. Enquadrada no campo genérico da escultura, a produção desta artista nasce de uma relação corporal com os materiais que vai acumulando indiscriminadamente no estúdio. Sejam produtos já fora de uso como *hula hoops*, sombrinhas ou retrovisores, sejam matérias em bruto como a madeira, o papel, o mármore ou o chumbo, o seu universo material reflete, na maioria dos casos, essa primazia do corpo, traduzida na construção de estruturas sintéticas, leves, de pequenas dimensões e facilmente manobráveis. A realização da maioria das obras apresentadas nesta exposição não implicou a intervenção de ferramentas industriais nem requereu qualquer tipo de guião ou preparação prévia. Pelo contrário, são fruto do encontro puramente circunstancial e improvisado entre o ímpeto volitivo da artista, a pletora de materiais que habita o seu estúdio, e um conjunto estreito de instrumentos que nunca sai da família dos chamados trabalhos manuais.

Este *modus operandi*, assente no primado do acontecimento, implica uma disponibilidade total para aceitar o acaso. Mais ainda, ele implica a consciente substituição da ideia de manipulação dos materiais pela noção de *colaboração* com os materiais. O contraste substancial entre estas abordagens ganha expressão na distância que separa, para um lado, uma lógica produtiva assente na concretização de um programa predeterminado através da aplicação de um dado processo técnico e, para outro, uma postura que entende a atividade artística como um conjunto de ações materiais e intelectuais de natureza intransitiva, concorrentes e simultâneas, cuja prossecução é um fim em si mesmo. No fundo, trata-se da diferença entre a racionalidade operativa da *téchnê* e o envolvimento performativo da *práxis*. Entendida genericamente como pensamento em ato, da prática de Ana Santos não resultam objetos específicos; as suas peças assumem o estatuto de documentos, de índices⁴ ou de provas de estado, carregadas de uma energia contingente e em cujas superfícies está inscrita, na forma de uma tensão, toda a história da sua feitura.

2. Estruturas precárias

Em dezembro de 2009, Hal Foster publicou um pequeno artigo nas páginas da revista *Artforum*, no qual ensaiou um olhar retrospectivo sobre a produção artística da primeira década do novo milénio⁵. Advertindo o leitor quanto à evidente impossibilidade de resumir uma década de atividade a um único ou prevalecente conceito, Foster arriscou, porém, afirmar que os primeiros anos do século XXI haviam sido governados por obras de arte que partilhavam entre si uma condição precária. Apontando como exemplos concretos do seu argumento as obras recentes de artistas como Robert Gober, Paul Chan, John Kessler, Mark Wallinger ou Isa

Genzken, o autor fazia notar como tanto a materialidade quanto a carga simbólica do trabalho destes artistas parecia refletir o estado de particular instabilidade social e política (no sentido mais lato do termo) em que se encontra mergulhada uma sociedade contemporânea tão longe das grandes narrativas modernas quanto de uma alternativa que volte a instaurar um horizonte de unidade plausível. Foster resumia esta instabilidade a dois dos seus mais notórios sintomas: a “confusão” das elites económicas, intelectuais e políticas – ou seja, essa erosão dos valores e dos destinos comuns que agregaram as sociedades modernas – e a “violência” do capitalismo globalizado – entendida como a voragem do temporário, do descartável e do impermanente, mas também como a progressiva desmaterialização das relações laborais, sociais e culturais.

A atenção que Hal Foster dedicou à temática da precariedade não foi fruto de um rasgo individual ou sem precedentes. Autores como Judith Butler ou Nicolas Bourriaud fizeram também – segundo perspetivas e em tempos distintos – referências à ideia de precariedade como imagem paradigmática do novo milénio⁶. Para todos eles, a ideia de precariedade em questão não se esgotava na tendencial fragilidade e efemeridade das obras que os ocupavam. Muito mais que um conjunto de características morfológicas ou formais, o que era comum a todas as manifestações elencadas pelos autores era a sua estrutural qualidade enquanto objetos que revelam a violência em que assentam as mais discretas relações de poder, que apontam o atual sentimento de insegurança como algo da ordem da construção e do simulacro, e que reafirmam a natureza puramente transitória e circunstancial das convenções que governam a nossa vida em sociedade.

As obras de Ana Santos são claramente estruturas precárias. Não obstante, a relação









que estas peças mantêm com o contexto que acabámos de descrever é ambivalente. Por um lado, a realidade material destas peças inscreve-se diretamente nesse universo de morfologias frágeis, pobres, instáveis e de cuja debilidade emana uma energia sobrevivente. Uma balsa torcida, um bloco de mármore pintado, uma sombrinha descarnada à qual se acoplaram próteses, uma coleção de azulejos usados e para sempre encerrados no dorso de um caixote – de forma muito evidente, a natureza destas estruturas tem tanto que ver com esse lastro gratuito e inenxorável do capitalismo global, da sua ética do excedente, dessa violência do que sobeja, quanto com uma ideia (talvez mesmo uma intuição) de que há uma potência inominável no que é declaradamente frágil, displicente, ambíguo, periclitante, instável, miscigenado, provisório.

Por outro lado, a incorporação desta energia no trabalho da artista não tem como finalidade estabelecer uma qualquer posição de ordem abertamente política. Não existe aqui qualquer tentativa de formalizar (muito menos pela via demonstrativa) um discurso organizado sobre a precariedade como condição exemplar da contemporaneidade e do seu estado de coisas. E não existe porque tal implicaria um movimento que sáisse da obra e descrevesse um arco diretamente para o espaço social, para a esfera do sentido comum e partilhado, para o lugar de uma negociação alargada – tudo condições demasiado incompatíveis com a dimensão subjetiva, inescrutável e intimista do trabalho de Ana Santos.

No sentido exatamente inverso, é nossa convicção que o que estas estruturas precárias despoletam é a vertigem de um desdobramento do espetador sobre si mesmo, instigado pelo carácter imanente destas peças e pelo conjunto de relações que mantêm entre si.

3. Corpos imanentes

Para uma parte importante das reflexões em torno das manifestações artísticas, a relação entre o declínio da influência religiosa nas sociedades ocidentais e a progressiva afirmação da arte como experiência autónoma não é fruto de uma mera coincidência histórica. A relação entre estes dois fenómenos é, aliás, tida como sintoma maior da profunda revolução cultural que teve lugar aquando da passagem da Idade Média para o Renascimento, e na qual se fundou toda a tradição artística dita moderna. Sustentada num jogo de aproximações e afastamentos que vogava ao sabor de credos pessoais tanto quanto de interesses corporativos, económicos ou mesmo políticos, a relação entre a arte dos últimos séculos e a esfera do sagrado foi dominada por processos eminentemente representativos e totalmente condicionados às narrativas bíblicas ou mitológicas, bem como às suas expressões, figuras e símbolos. Como é sabido, seria preciso chegar-se ao início do século XX para que se encontrasse espaço para uma verdadeira rutura com esta lógica reportativa e se assistisse à implementação de estratégias capazes de entender o objeto artístico já não como uma superfície que devolve ou que incorpora a imagem do divino, mas como um caminho direto e privilegiado para a transcendência.

Os exemplos de obras que aqui poderíamos trazer para ilustrar esta peculiar conceção do objeto artístico partilham entre si o facto de pertencerem à grande família da abstração ou, mais rigorosamente, à chamada arte não-objetiva. De entre elas, aquela que porventura granjeou maior reconhecimento público, seja pela sua radicalidade formal, seja pelo modo como veio a condensar exemplarmente as aspirações do seu autor, será a célebre pintura de Kazimir Malevich intitulada *Quadrado preto* e realizada

em 1915. Composta, como o título indica, por um quadrado preto sobreposto a um fundo branco também ele quadrangular, esta obra é indiscutivelmente a mais emblemática das composições suprematistas. Apontada pelo artista como sendo o grau zero da forma, o *Quadrado preto* anunciava um corte radical com a tradição artística europeia e, conseqüentemente, a fundação de uma nova linguagem pictórica assente na organização de formas geométricas e numa economia cromática capazes de instituir uma prática expurgada de narrativa, de temática ou de quaisquer convenções composicionais.

Naturalmente, a ambição transcendental do *Quadrado preto* não era algo que se depreendesse meramente através da observação das suas características formais. Para que esse atributo se tornasse evidente e inquestionável, Malevich recorreu a um expediente instalativo: seguindo rigorosamente a tradição ortodoxa quanto à apropriada disposição dos ícones nos espaços domésticos, o pintor fez instalar a referida obra no canto superior esquerdo da sala que lhe fora destinada no âmbito da célebre exposição 0.10⁷. Num mesmo gesto, e de forma inequívoca, Malevich decretava o estatuto icónico do *Quadrado preto*, a sua valência enquanto caminho para a transcendência, e a sua condição enquanto totalidade e enquanto pura presença⁸.

Esta ideia de pura presença encontra um eco evidente nas obras de Ana Santos. Mesmo reconhecendo que nelas participa um conjunto muito diverso de matérias e, inclusive, de objetos perfeitamente identificáveis e, em tempos, funcionais, parece não haver espaço para estabelecer nexos de ordem linguística no campo referencial que a artista apropria nas suas peças. Por outras palavras, a relação que estes materiais estabelecem com o plano de inteligibilidade sónica que governa a nossa percepção funcional do mundo é ab-

solutamente inoperante. Este facto, associado ao evidente desinteresse da artista pela dialética formal como eventual pilar de sustentação de um programa artístico, reveste estas obras, a um tempo, de um mutismo singular e de um poder fundador.

A influência desconcertante do mutismo que acabámos de referir não só intensifica a pura presença destas peças como as afasta do pendor transcendente que tão dramaticamente caracteriza o ícone de Malevich. A lógica de uma reciprocidade entre a imagem e o que ela representa – seja pela via da semelhança, seja pela via de um código convencionalizado – está totalmente ausente da experiência do trabalho desta artista. Isto não significa, porém, que estes objetos vejam diminuída aquela que apelidaríamos a sua vocação *litúrgica*, isto é, a sua presença enquanto objetos que assistem o desenrolar de uma ordem ritual e que, nessa competência, se veem investidos de um poder simbólico. Na ausência de uma narrativa ou de uma doutrina sobre a qual se pudesse projetar (e, portanto, controlar) este mesmo poder simbólico, estes são, efetivamente, corpos imanes cuja experiência alimenta um sentido progressivamente complexo, imersivo e, fundamentalmente, subjetivo. Como lugar dessa intensificação da experiência do próprio, a exposição que Ana Santos trouxe ao Chiado 8 não é propriamente um espaço de silêncio e contemplação. É o edifício alegórico de uma espiritualidade difusa e da sua laboriosa construção.

1

Cf. Harold Rosenberg, "The American Action Painters", in Charles Harrison e Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001, pp. 581-584.

2

Delfim Sardo, "Estranhar", in Mário Valente (concep. e coord.), *João Queiroz: Sílvae*, Lisboa, Culturgest, 2010, pp. 9-42.

3

Rosenberg, *op. cit.*, p. 581.

4

Usamos o termo no seu sentido semiológico. Cf. Charles Peirce, *Semiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1977.

5

Hal Foster, "Precarious: Hal Foster on the Art of the Decade", in *Artforum*, dezembro de 2009, pp. 207-209.

6

Cf. Nicolas Bourriaud, "Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics," consultado em <http://classic.skor.nl>, último acesso em janeiro de 2012; Judith Butler, *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*, Nova Iorque, Verso, 2004.

7

Cf. Linda S. Boersma, *0,10: la dernière exposition futuriste*, Vanves, Éditions Hazan, 1997.

8

Delfim Sardo, *op. cit.*, pp. 18-19.

Lista de reproduções

Sem título, 2011
(pormenor) [capa]
Espanja, projetor, MDF
54 × 18,5 × 25 cm

Sem título, 2011
[p. 5]
Spray sobre *hula hoop*,
fita-cola
117 × 93 × 2 cm

Sem título, 2011
[pp. 6-7]
Cal sobre madeira
120 × 7 × 7 cm

Sem título, 2011
[p. 8]
Espelho retrovisor
17 × 9,5 × 0,3 cm

Projeto de exposições (2009-2012)

Miguel Wandschneider (Culturgest)

Coordenação

Gabinete de Comunicação e Imagem (Fidelidade Mundial)

Curador

Bruno Marchand

Coordenação de produção e de montagem

António Sequeira Lopes (Culturgest)

Montagem

Heitor Fonseca

Assistente da Artista

Carolina Queimado

Catálogo

Texto

Bruno Marchand

Desenho

Pedro Falcão

Proporção

[A5] – 14,8 × 21 cm

Tipo de letra

New Rail Alphabet

Fotografia

Pedro Tropa

Coordenação editorial

Rosário Sousa Machado (Culturgest)

Revisão de provas

am edições / antónio alves martins

Impressão e acabamento

Gráfica Maiadouro

Tiragem

1100 exemplares

ISBN

978-972-769-074-9

A artista gostaria de agradecer a

António Santos e a Laurinda Cunha.

CHIADO 8 – ARTE CONTEMPORÂNEA

Largo do Chiado, n.º 8 / 1249-125 Lisboa

Tel. 213.401.676 / www.fidelidademundial.pt

20.01

30.03.2012

Ana Santos nasceu em Espinho em 1982. Vive e trabalha em Lisboa. Licenciou-se em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (2005) e concluiu o mestrado em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias na Universidade Nova de Lisboa (2010). Em 2004, e no âmbito do programa Erasmus, estudou na Staatliche Akademie der Bildenden Kunst, em Karlsruhe, na Alemanha. Em 2006, frequentou o curso de Artes Visuais do programa Criatividade e Criação Artística, promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian, e, em 2007 concluiu o Projeto Individual do Ar.Co, em Lisboa. Entre setembro de 2010 e fevereiro de 2011 foi artista em residência no International Studio & Curatorial Program, em Nova Iorque. Participou em diversas exposições coletivas, nomeadamente: *Outros Lugares*, Faculdade de Direito, Universidade do Porto (2004); *Jovens Criadores*, Clube Português de Artes e Ideias, Amarante (2005); *Blue Screen*, Biblioteca do Palácio Cristal, Porto (2005); *Interferências*, XIII Bienal de Cerveira, Vila Nova de Cerveira (2005); *Desenhos à Luz*, Maus Hábitos, Porto (2005); *Open Studio*, curso de Artes

Visuais, programa Criatividade e Criação Artística, Fundação Calouste Gulbenkian, Almada (2006); *Anteciparte*, Lisboa (2006); *Ana Santos - Desenho*, Dalila Gonçalves – *Registo Fotográfico*, Plumba, Porto (2007); *Open Studio*, residência artística *O Sítio das Artes*, CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2007); *Enunciados*, Espaço Avenida 211, Lisboa (2008); *Bolseiros e Finalistas do Ar.Co*, Espaço Tranquilidade, Lisboa (2008); *Uma Mesa e Três Cadeiras*, ETIC, Lisboa (2009); *Drawing by Numbers* (coordenação Vasco Barata), Espaço Avenida 211, Lisboa (2009); *Appleton Recess #1* (curadoria de Ana Anacleto e Bruno Marchand), Appleton Square, Lisboa (2010); Portugal Arte, *Personal Freedom* (curadoria de Johannes VanDerBeek), Pavilhão de Portugal, Lisboa (2010); *Open Studio*, ISCP – International Studio and Curatorial Program, Nova Iorque (2010); *Walk Like an Egyptian*, ISCP – International Studio and Curatorial Program, Nova Iorque (2011); *In Back of the Real* (curadoria de Necmi Sonmez), ISCP – International Studium and Curatorial Program, Nova Iorque (2011); *Musicircus*, Rouillet, Nova Iorque (2011).

Trabalho