

CAP

Cadernos de
Arte Pública

Public Art Journal

Escultura e Estudos Artísticos /
Sculpture and Artistic Studies
Vol. 4 / N° 1

Title:

CAP - Cadernos de Arte Pública
Public Art Journal

Issue Editor:

Sergio Vicente

Editor-in-chief and Publisher:

Pedro Soares Neves

Contact and information:

info@urbancreativity.org

Urbancreativity.org

ISSN (Print): 2184-6197

ISSN (Online): 2184-8157

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-
NonCommercial 4.0 International License.

©Authors and Editors - Lisbon 2022

Escultura e Estudos Artísticos / Sculpture and Artistic Studies

Editorial

6

Call for Papers

Articles

Escultura upcycling para a prática socio-ecológico da arte contemporânea. /

8

Upcycling sculpture for a socio-ecological practice of contemporary art.

Diogo Martins Nunes (M. Nunes, D.)

A calçada artística na Exposição Mundial de Lisboa de 1998, uma renovação paradigmática no panorama da Arte Pública / *The artistic cobblestone at the 1998 Lisbon World Exhibition, a paradigmatic renewal in the Public Art panorama*

22

Ernesto Matos

Vídeo-escultura: A contribuição contemporânea para o tema em Portugal / *Video-sculpture: The contemporary contribution to the theme in Portugal*

48

Moletta, Fernando Flores

Práticas colaborativas em Torno da Água, Materialidades transitórias / *Collaborative Practices Around Water, Transitory Materialities*

62

Inês Teles

O artesanato e a escultura popular em barro. Arte sentida ou arte pensada? Estudo de caso Aldeia da Terra / *The crafts and the popular sculpture in clay. Art felt in or Art thought of? Aldeia da Terra case study*

74

Paulo Tiago Cabeça

Scientific Committee

Sergio Vicente - FBAUL/ CIEBA/ coord. LTAP

Sofia Ponte - Assistant Professor, Faculty of Design, Technology and Communication Universidade Europeia, Portugal

Gabriela Vaz Pinheiro - Assistant Professor, FAUP, Portugal

Mario Caeiro - Professor at ESAD.CR/IPL, Portugal

Cristina Pratas Cruzeiro- FCSH / UNL / IHA - Lisboa

Helena Elias - FBAUL CIEBA /VICARTE - Lisboa

Editor in Chief

Pedro Soares Neves, Executive Director AP2/ Urbancreativity

Research colaborator of: University of Lisbon Faculty of Fine Arts / Artistic Studies Research Centre (CIEBA/FBAUL);

Associate Laboratory of Robotics and Engineering Systems / Interactive Technologies Institute (ITI/LARSyS/IST);

Interdisciplinary Centre for History, Culture and Societies (CIDEHUS/UE)

Contact and information

info@urbancreativity.org

Urbancreativity.org

Estes artigos procuram debater e explorar os modos como a Escultura se constitui ontologicamente no presente, as diferentes heranças históricas e a construção do imaginário escultórico. Convidámos a comunidade científica e artística para uma análise crítica e transdisciplinar sobre as repercussões que as múltiplas constituições do que é a Escultura têm não só nas artes, mas também fora do âmbito artístico.

--

These articles seek to discuss and explore the ways in which Sculpture is ontologically constituted in the present, the different historical legacies and the construction of the sculptural imaginary. We invited the scientific and artistic community for a critical and transdisciplinary analysis of the repercussions that the multiple constitutions of what Sculpture is have, not only in the arts, but also outside the artistic sphere.

A calçada artística na Exposição Mundial de Lisboa de 1998, uma renovação paradigmática no panorama da Arte Pública

The artistic cobblestone at the 1998 Lisbon World Exhibition, a paradigmatic renewal in the Public Art panorama

Ernesto Matos

ernest.matos@gmail.com

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Resumo

Com a Exposição Mundial de Lisboa, Expo'98, o país apostou na criação de um programa de arte pública para a área oriental da cidade, na qual, a calçada artística à portuguesa foi protagonista ao ser enquadrada no projeto geral deste evento. Este evento viria a fazer evocação aos 500 anos dos Descobrimentos Portugueses, tal como aconteceria na Exposição do Mundo Português de 1940, onde também se comemorou o passado nacional e a sua História. A calçada, através da intervenção artística, aplicada na pedra, voltaria desta forma, em 1998, a ter um papel importante na dinâmica comunicacional. O olhar de múltiplos artistas, representou aqui uma importante mudança face ao desenho e ao grafismo aplicados em Belém. O traço viria a soltar-se das amarras do poder e da carga ideológica subjacente, dando oportunidade a múltiplas visões contemporâneas que se interligariam no espaço pedonal. Todavia e embora esta nova aposta numa prática do passado, as técnicas tradicionais sofrerão mudanças significativas, que importa esmiuçar neste artigo aos olhos do que poderemos hoje apontar como legado cultural.

Abstract

With the Lisbon World Exhibition, Expo'98, the country bet on the creation of a public art program for the eastern area of the city, in which, the Portuguese artistic pavement was the protagonist as it was framed in the general project of this event.

With the environmental theme, "The oceans: a heritage for the future", this event fit in with the Portuguese tradition of exalting the sea as a commemorative element. This event commemorated the 500th anniversary of the Portuguese Discoveries, and took place during the 1940 Portuguese World Exhibition, where the Portuguese past and its history were also celebrated. The pavement, through its artistic intervention, applied to the stone, would return in 1998, to have an important role in communicational dynamics, as it had originally had in the 1940s.

The look of multiple artists represented an important change in relation to the design and graphics of the work made in Belém. The trace would come to free itself from the shackles of power and the underlying ideological charge, thus giving an opportunity to multiple contemporary visions that would be interconnected in the pedestrian space. However, and although this new bet on a practice of the past, traditional techniques will undergo significant changes, which it is important to scrutinize in this article in the eyes of what we can today identify as a cultural legacy.

Palavras-chave

Calçada portuguesa, Exposição Mundial de Lisboa, Expo'98, Arte Pública, Pavimentos.

Keywords

Portuguese Cobblestone, Lisbon World Expo, Expo'98, Public art, Street pavements



Fig.1 Calçada artística no Parque das Nações, projeto de Rigo.

1. Introdução

A Expo'98, resultou do processo de candidatura portuguesa feita em 1989 ao Bureau International des Expositions (BIE) para a organização da Exposição Internacional de Lisboa, em 1998, a qual foi ganha e atribuída em 1992¹. A vitória na atribuição deste evento, viria a proporcionar e fazer regenerar um espaço urbano da cidade de Lisboa, no limite oriental dos Olivais, junto às margens do Tejo, um forte dinamismo, apoiado ainda numa oportunidade de renovação artística e numa dimensão que há muito não se sentia no país. Foi ainda numa perspectiva para se requalificar urbanisticamente este espaço de 5 Km de frente ribeirinha com cerca de 340 hectares², dos quais 50 hectares destinaram-se à exposição. Zona esta que se encontrava de certo modo ao abandono, tal como se referiu em entrevista Vistulo de Abreu³ em que estava “votada ao

1 - Conforme indicado pelo Comissário-Geral da Expo'98, José de Melo Torres Campos (1999; 8).

2 - Dados recolhidos in Informação - Boletim da Exposição Internacional de Lisboa, 1998. N.º 12, junho de 1994. p. 7.

3 - Eng.º Vistulo de Abreu (1926-). Presidente em 1993 do Gabinete de apoio à travessia do Tejo em Lisboa (GATTEL).

esquecimento” (1993; 9)⁴ Para a intervenção no terreno foi criada a sociedade Parque EXPO 98, S. A., como refere a Portaria n.º 1130-C/99, onde esta teria como incumbência, “entre outras, de realizar o projecto de reordenação urbana da zona de intervenção [...] delimitadas pelo Decreto-Lei n.º 87/93, de 23 de Março.”⁵

Numa perspectiva de incentivar a Arte Pública e o Desenho Urbano, em benefício deste evento e também de futuro como zona de lazer, espaço comercial e residencial, foi lançado em 1993 um concurso para ideias a promover neste novo espaço e nas mais diversas áreas artísticas. Deste concurso, “503 arquitetos aceitaram o desafio”⁶. Assim, e englobados neste conjunto de candidatos, alguns artistas viriam deste modo a intervir na Arte Pública⁷.

4 - In Informação - Boletim da Exposição Internacional de Lisboa, 1998. N.º 1, julho de 1993. p. 9.

5 - In Diário da República - I Série-B, n.º 303—31-12-1999.

6 - Conforme elementos recolhidos in Informação - Boletim da Exposição Internacional de Lisboa, 1998. N.º 2, agosto de 1993. p. 4.

7 - Tais como Carlos Aguirre (1948-), Pedro Cabrita Reis (1956-), Alberto Carneiro (1937-), Pedro Casqueiro (1959-), Rui Chafes (1966-), José Pedro Croft (1957-), João

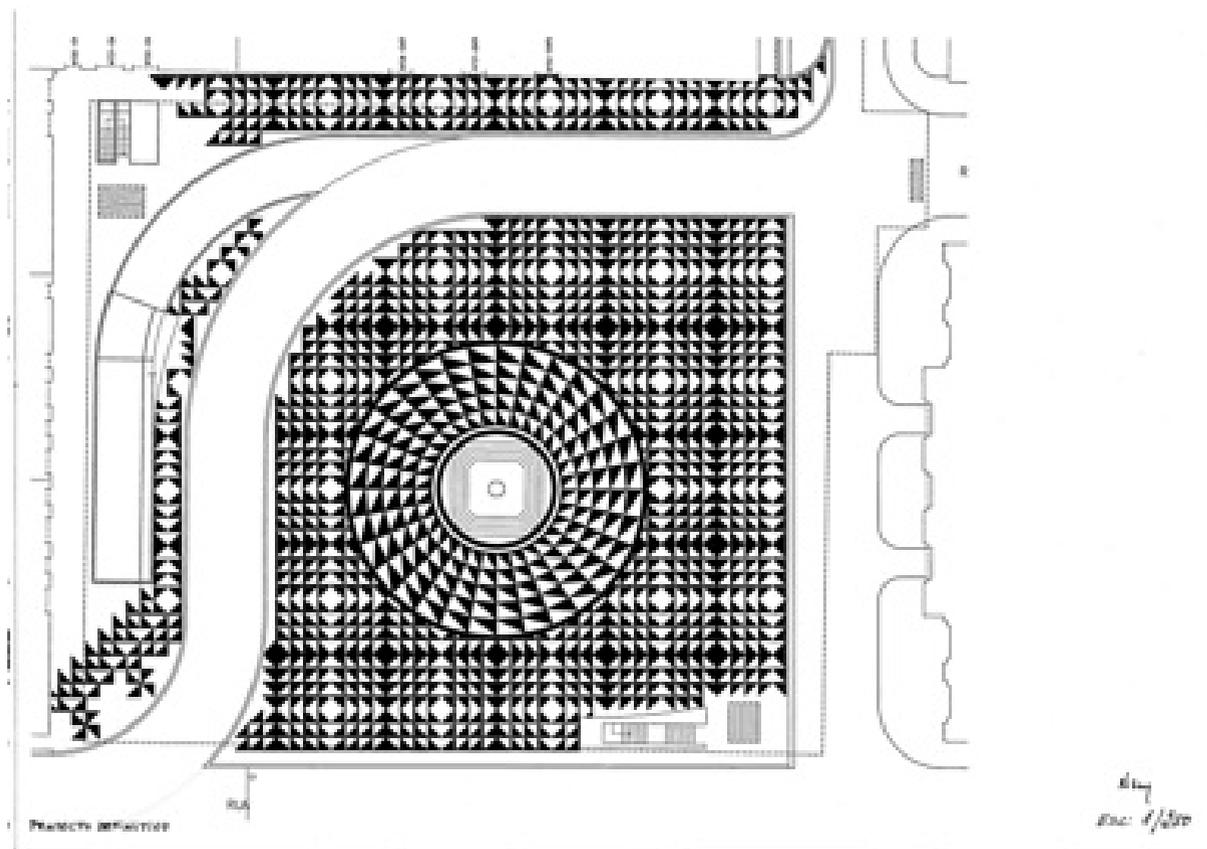


Fig.2 - Planta do projeto de Eduardo Nery para calçada artística portuguesa na Praça do Município, 1997. (EEM).

Este evento, à escala internacional, trouxe também para parte dos seus empedrados um modelo diferente daquele que as cidades portuguesas se vinham habituando ao longo de décadas. Pela sua dimensão em termos de área, quer pelos seus espaços ajardinados, quer pelos passeios de coabitação com a grande afluyente de visitantes, os pavimentos em calçada artística não seriam aqui esquecidos, face até ao legado cultural de representação internacional que estes modelos marcaram no panorama português no passado. Um paralelismo, por esta forma, na celebração ao estilo monumental, onde a calçada artística vem a contribuir para essa dinâmica de esplendor. Aqui, em 1998 o tema dos Oceanos vem trazer de novo esse sentimento da Cutileiro (1937-2021), Ilda David (1955-), Ângela Ferreira (1958), Fernanda Fragateiro (1962-), Antony Gormley (1950-), Carsten Holler (1961), Fabrice Hybert (1962-), Manuel Rosa (1953-), Rolando Sá Nogueira (1921-2002), Rui Sanches (1954-), Susumu Shingu (1937-), Jorge Vieira (1922-1998) ou Amy Yoes (1959-).

expansão marítima. Esta oportunidade, na criação de novas calçadas artísticas, viria a dar-se após décadas em que estes pavimentos estiveram estagnados. Desde os anos 1970 que a aplicação da calçada artística não tivera projetos de grande envergadura. Uma das maiores tinha sido a pavimentação da Praça dos Restauradores, em Lisboa, que fora terminada em 1974, num projeto do arquiteto e artista João Abel Manta. Os grandes empreendimentos com calçada artística que o Estado Novo tinha promovido em prol de uma cultura ideológica, ficariam parados após a queda deste regime⁸. A Exposição de Lisboa de 1998 e a sua consequente reordenação urbanística da capital, viria também a promover alguns arranjos para o centro da cidade, nomeadamente no projeto da requalificação da Praça do Município, que veio trazer o tema da calçada como 8 - Tal como se pode ver desenvolvido na tese "A calçada Artística à Portuguesa no Estado Novo: Políticas culturais e urbanas entre 1926 e 1974", por Ernesto Matos. FBAUL, 2022.

um fator cultural de identidade nacional. Num dos casos, o artista plástico Eduardo Nery, implementará para a frente dos Paços do Concelho um tapete de calçada ornamental que se enquadra nesta corrente de arte contemporânea.

Para a Expo'98 uma nova geração de artistas plásticos intervencionam o chão através da pedra como se de ilustrações ou jogos lúdicos se tratassem, feitos em grande escala para usufruto deste espaço público, mantendo-se desta forma uma ligação aos conceitos tradicionais, complementado e introduzindo-se aqui uma visão contemporânea nesta arte de pavimentar. A temática seria "O Mar, os Oceanos"⁹, até mesmo, porque a UNESCO, faria deste ano, o Ano Internacional dos Oceanos¹⁰. Nomes como Pedro Proença, Xana, Rigo, Fernando Conduto, Pedro Calapez, Fernanda Fragateiro, entre outros, vêm por esta forma também passar para o chão e para a calçada artística um estilo que se adapta aos novos tempos que esta época e tema assumiriam. Um legado vindo do modernismo aplicado nas calçadas artísticas em Portugal, nomeadamente após os anos 1950, serviria também de base para este impulso estético onde se viria a contribuir para o desabrochar de um desenho e mensagem que participa mutuamente com o público. Nos anos 1960, experiências indicavam já uma mudança paradigmática na forma de comunicar através da calçada com modelos interativos.

Meses antes da abertura do certame e no intuito de chegar à população mais nova, a Sociedade Expo'98, criou como forma de comunicação, em edição própria, o Jornal do Gil, que viria a promover a calçada artística em forma de artigo no seu 42.º número, dando destaque a este tipo de empedrado, onde refere que este espaço abrangerá "cerca de 13 mil metros quadrados", compostos por "pequenos cubos de granito, basalto e vidro" arrumados segundo as

9- Tal como aprovado por unanimidade em 27 de abril de 1990 na primeira reunião do Gabinete Técnico da Expo'98, in Informação - Boletim da Exposição Internacional de Lisboa, 1998. N.º 1, julho de 1993. p. 4.

10 - Conforme texto da Resolução do Concelho de Ministros 83/98, 10 de julho, através do Diário da República com essa data. Disponível em: <https://files.dre.pt/1s/1998/07/157b00/32543255.pdf>

técnicas tradicionais dos calceteiros, mas usando meios técnicos absolutamente inovadores e com desenhos criados por artistas contemporâneos: Fernando Conduto, Pedro Proença, Xana, Rigo e Pedro Calapez."¹¹ (1997; 8)

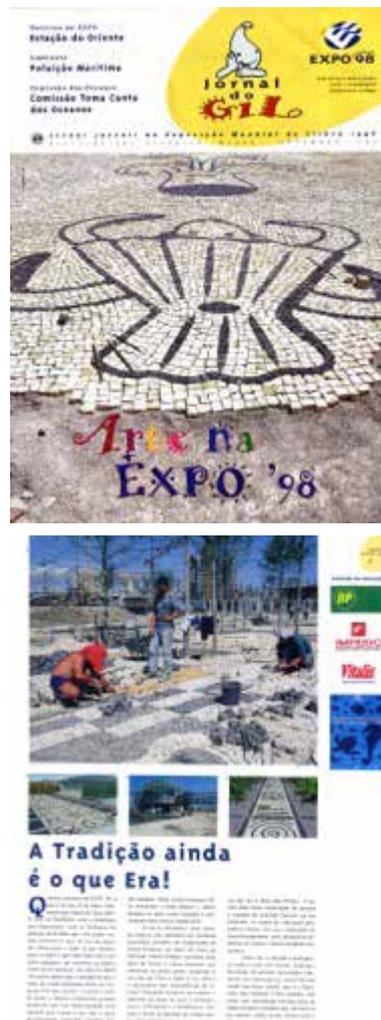


Fig. 3 - Jornal do Gil, novembro de 1997. (EEM)

11- Há a referir que a calçada artística que se encontra debaixo da "pala" do "Pavilhão de Portugal", da autoria do Arqto. Álvaro Siza Vieira, não foi contemplada neste artigo, bem como o projeto com calçada artística aplicado nos "Jardins da Água", da autoria de Fernanda Fragateiro.

A implementação da calçada artística não passaria despercebida, todavia para muitos críticos. Para Maria João Ávila (1998; 37), a calçada aqui aplicada neste espaço viria imprimir uma visão de amplitude, e veio ainda “trazer a memória da paisagem urbana para uma zona da cidade de recente criação, dando continuidade à calçada que distingue a fisionomia de Lisboa.” Esta escolha imperativa da calçada artística em calcário para os principais pavimentos serão um dos processos mais apropriáveis para aquele espaço urbano, bem como a seleção de alguns nomes de referência para intervirem graficamente como processos de tatuagens na pele da terra, e como relata António Mega Ferreira, (1998; 9) sobre essa escolha, que “nada mais voluntariamente urbano e apropriável, mais levado ao rés do Homem.” Elementos estes, que se demarcarão, definitivamente de grande parte de um passado em que a

criatividade não era sujeita à libertação num sentido tão amplo de frescura.

Para além do espaço da exposição, outros espaços desta zona oriental viriam a ser contemplados com projetos que integraram a calçada artística. Estes pavimentos, viriam assim a contribuir para benefício da imagem de uma urbanidade que cresceu ao sabor de um conceito e de uma temática.

Neste estudo foram selecionados sete projetos, os quais são analisados de forma a compreender as motivações dos autores, a integração local e os seus processos mecânicos. Todavia, em toda a área que fez parte da zona de intervenção de 1998, encontram-se 14 projetos onde a calçada artística foi implementada, conforme descrição no mapa abaixo.



Fig. 4 - Planta do Parque das Nações com os locais assinalados de calçada artística, aqui estudados. Retirada de: [www://portaldasnacoes.pt/](http://portaldasnacoes.pt/) (Consultado em 19/01/2022) : 1 - Pedro Proença; 2 - Rigo; 3 - Xana; 4 - Pedro Calapez; 5 - Fernando Conduto; 6 - Cais Portugêis; 7 - Fernanda Fragateiro; 8 - Rotunda dos Vice-reis; 9 - Jardim dos Jacarandás; 10 - Terreiro das Ondas; 11 - Largo das Bicas; 12 - Terreiro dos Corvos; 13 - Escola B. I. Vasco da Gama; 14- Av. D. João II. Estudos Urbanísticos de Pormenor: Arq. Tomás Taveira (PP1); Arq. Manuel Salgado (PP2); Arq. Troufa Real (PP3); Arq. Cabral de Mello (PP4); Arq. Teotónio Pereira (PP5); PROAP, Arq. João Nunes e Hargreaves Associates (PP6). (Seleção e montagem do autor)

2. O cenário e os artistas

2.1. Pedro Proença (1962-)

Este autor viria a projetar para o pavimento do Cais dos Argonautas as suas “monstruosidades etc.”, que seriam aplicados nos passeios envolventes do Oceanário de

Lisboa. É aqui neste recinto e como o próprio autor refere (Proença, 1998; 141), que a imaginação à imagem do criador se solta, onde “no princípio, ainda antes de proceder à Criação propriamente dita, Deus, ou quem Ele é, inventou as categorias, ou os limites, da sua criatividade. Entre o ornamental e o Monstruoso ele teve que plantar a sua tenda verbal.”.



Fig. 5 - Planta geral da calçada portuguesa na Expo'98, projeto de Pedro Proença. Parque Expo'98 S.A. (EEM).



Fig. 6 - Plantas de pormenor dos desenhos para calçada portuguesa na Expo'98, projeto de Pedro Proença. (CML/AML).



Fig. 7 - Calçada artística no Parque das Nações, projeto de Pedro Proença. (Fotos: EM)

Monstros Marinhos, são assim designados estes desenhos como que à imagem ou resultado dos atribulados relatos dos viajantes portugueses? A liberdade do critério, da fantasia e da imaginação ficou a cargo deste artista, bem como de todos os observadores que a partir dali também podem construir as suas fábulas, tal como o já tinha feito Fernão Mendes Pinto (1971; 246) na sua Peregrinação, de Quinhentos, onde descreveria num dos seus vários relatos que “vimos uns aqui uns peixes de feição de raias, [...] vimos outro como grandes lagartos pintados de verde e preto, com três ordens de espinhas no lombo [...] vimos também outros peixes muito pretos à maneira de enxarrocós, mas tão disformes na grandeza que só a cabeça era mais de três palmos de largo [...] sòmente direi que em duas noites que aqui estivemos surtos, nos não dávamos por seguros dos lagartos, baleias, peixes, e serpentes que de dia tínhamos visto, porque eram tantos os uivos, os assopros, e roncós, e na praia os relinchos dos cavalos-marinhos, que eu me não atrevo a podê-lo declarar com palavras. Saídos daqui desta baía de Buxipalem, a que os nossos puseram nome de “rio das serpes”, (...)”

Esta excentricidade monstruosa, dos anos 1990, agora em calçada, e como refere Pedro Proença (1998; 143), “é nossa

e de mais ninguém, a uma felicidade dada que nos recorda sempre quão gratos devemos ser perante o nosso Demiurgo. Casmurros desde o princípio, inventamos fábulas de mal-agrados. E lá vamos nós!”. Embora a monstruosidade esteja assumida, o jogo gráfico destes elementos apontamos para um imaginário de cariz infantojuvenil, até pela graciosidade das formas, das expressões dos olhos e o interlaçar das figuras. A calçada artística, aqui, a ser elevada para um carisma poético e infantil, de forma a agradar aos mais jovens e a não propriamente o desenho austero da lírica, da grega ou da caravela geometrizada. Uma inovação aplicada na arte urbana no sentido de a, por um lado, mostrar aos mais novos, bem como por outro, pretender comunicar para uma nova geração.

A originalidade seria também um dos motes a aplicar nestes pavimentos e neste caso espetacular onde a mensagem para os mais jovens se pretendia passar querendo todavia difundir o lado inovador, mas mantendo o uso da tradição, como volta assim a referir o *Jornal do Gil* (1997; 3) “Quando entrares na Expo’98, a partir do dia 22 de Maio, esperemos que fiques de boca aberta com os Pavilhões, com a animação dos Olharapos, com os milhares de pessoas divertidas que vais poder ver, mas pedimos-te que, de vez



Fig. 8 - Calçada portuguesa na Expo'98, projeto de Pedro Proença em fase de construção, 1997. (Fotos: EM)

em quando, olhes para o chão. É isso mesmo: para o chão! É que esse chão não é um chão qualquer, em cimento ou pedra: como deves calcular, nós aqui na EXPO'98 somos diferentes e decidimos que o chão da nossa Exposição devia ser original! [...] Como vês, a calçada à portuguesa ainda é como era: bonita, original e divertida. Os artistas convidados limitaram-se a reinventá-la, dando-lhe um visual marítimo: afinal, esta é a Exposição dos Oceanos! E tem cuidado, não olhes com demasiada atenção para as espectaculares calçadas que vão estar à tua espera, senão ainda chocas com o Gil ou com os seus amigos!” O tiro de partida estava assim dado, quer para este trabalho, bem assim como para todos os outros aplicados nas calçadas artísticas, as histórias também podem ser nossas, aliás são, desde que estejam aplicadas no espaço público, de todas as imaginações que por lá caminham.

Esta nova caminhada pela contemporaneidade e no espaço da Expo'98, feito em calçada artística veio trazer, precisamente isso, o desabrochar das visões dos artistas e a possibilidade da população face a estes renovadores, poder interpretar o seu próprio imaginário poético/cultural no seio das mensagens pictóricas embebidas nas pedras pretas e brancas.

A relação da arte contemporânea com a arte pública é uma das áreas mais sensíveis, pois estas desencadeiam confrontos diretos no amplo espaço em que coabitam mutuamente, sem assim estarem restringidas a espaços privados.

2.2. Rigo (1966-)

Na vasta obra que este artista plástico tem vindo a desenvolver, principalmente nos Estados Unidos, nota-se precisamente a posição de um confronto entre duas naturezas. Para Miguel Von Hafe Pérez (1998; 149), “ao contrário da situação convencional da visita a uma galeria ou museu, o confronto com o objecto estético raramente é esperado ou premeditado; este é, aliás, um dos aspectos relevantes da transição de paradigma de uma época, que por comodidade poderíamos aqui apelidar de pré-moderna.” A arte deve-se aproximar à vida, como descreve o mesmo autor, numa procura constante de uma união com o maior número possível de espetadores, e é essa a tentativa dos meados do século XX, “desde as manifestações de rua dadaístas, pela actividade dos *décollagistes* franceses (Dufrênne, Hains ou Villeglé) no pós-guerra.” Rigo, pela sua intervenção na “sinalética” da arte pública pretende fazer, e mais por esta forma de expressão que está sob domínio da população, que tem vindo a desenvolver e mesmo a caracterizar, trás para este recinto e aplicadas na calçada um conjunto iconográfico de “preocupações estéticas” e onde vai “cruzando a sua história pessoal de “emigrado”, onde o sentimento mais genuinamente português – o da saudade – é um motivo incontornável. [...] este artista intensifica o significado de todas as metáforas recorrentes do imaginário popular ligado aos Oceanos, na medida em que lhes confere uma espessura real e contemporânea.” (Idem; 151). O paradigma de uma história pessoal colocada no chão em

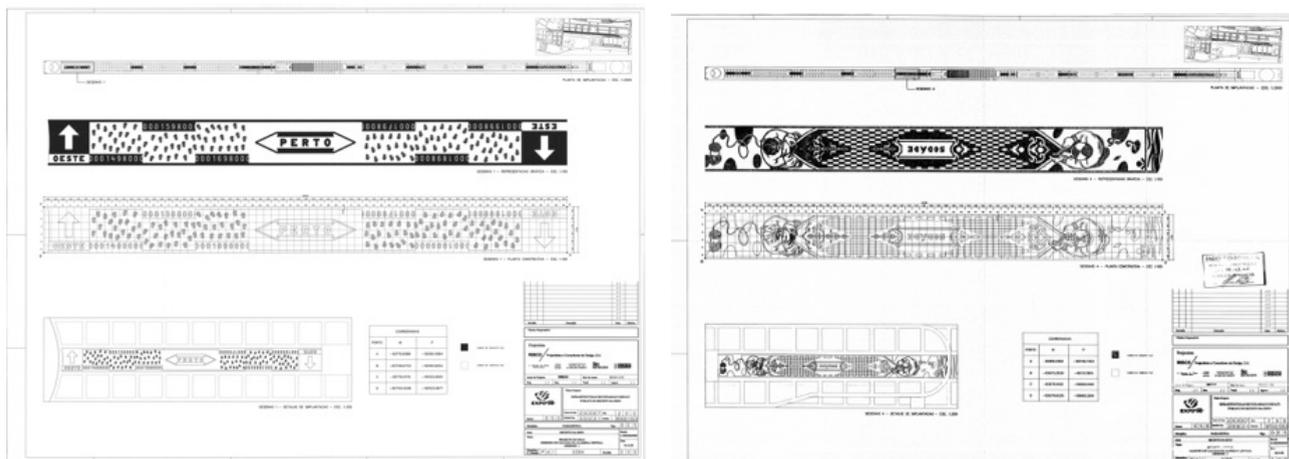


Fig. 9 - Plantas da calçada portuguesa na Expo'98, projeto gráfico de Rigo. Parque Expo'98 S.A. EEM.

forma de sinalética que se vai direcionando para outras tantas histórias de outros tantos portugueses caminhantes, e talvez, de quem por estas calçadas artísticas venham a pisar. As suas vivências de memórias das tradições culturais estão também presentes, juntamente com essa orientação introspetiva em que se vai espelhar num tapete central

onde figuram em união de pedras e de fios, a bordadeira e o calceteiro. Não serão ambos fazedores de linguagens gráficas, também? A contemporaneidade na sinalização aplicada no pavimento para um alcance e introspeção de todos, assim o pretende Rigo, ao criar desenhos para a calçada no Caminho da Água, na Alameda dos Oceanos.



Fig. 10 - O Artista plástico Rigo em cima de um dos seus trabalhos na Expo'98, 2014. (Foto: EM)



Fig. 11 - Calçada artística no Parque das Nações, projeto de Rigo. (Foto: EM)



Fig. 12 - Calçada portuguesa na Expo'98, projeto de Rigo, em fase de construção, 1997. (Fotos: EM)



Fig. 13 - Painel completo de calçada na Expo'98, projeto de Rigo. (Foto: EM)

Ciente todavia dos valores culturais do passado, do seu também, Rigo vai ainda trazer para o chão o espelho das suas memórias e de uma “Sodade”¹², onde faz um tributo ao calceteiro e à rendeira, estes com forte tradição à sua terra natal, quer com os empedrados artísticos em seixo rolado e os famosos bordados da Madeira. Neste jogo gráfico o autor faz a ligação entre estes dois processos artesanais, moldando desta forma no mesmo “tapete” um painel que assimila estas profissões antigas, trazendo para um certame contemporâneo alguns valores tradicionais da cultura popular.

2.3. Xana (1959-)

Este artista, veio trazer para o passeio do Cais Português, um conjunto de jogos e armadilhas, onde a calçada artística se embrenhou e se estendeu, como refere João Lima Pinharanda (1998; 197), com “efeitos de um eclectismo e de uma permanente irreverência, principalmente, de um humor sempre garantido por soluções de surpresa e visualidade pura.” São também jogos inéditos, para usufruto visual, estendidos num tabuleiro ao longo do percurso da Doca dos Olivais e para os quais não temos as regras, pois as regras será o publico a pisá-las e a construí-las.

12 - Expressão a partir do sotaque popular madeirense, referindo-se à saudade

Neste pavimento, para além do já habitual uso dos calcários brancos e negros, foi ainda usado o granito cinza, sendo que este, viria a acrescentar uma das tonalidades para se criarem efeitos em grandes desenhos de motivos diferentes, podendo assim, como volta a referir Pinharanda (Ibidem), “passarmos sobre a obra de arte em vez de passarmos debaixo dela (pórticos) ou face a face com ela (parietais). Passeamos sobre e entre os desenhos em vez de passarmos por dentro dela (instalações).” O dinamismo gráfico aqui mais uma vez aplicado no chão, como transformador dos conceitos pré-estabelecidos para o ritmo que geralmente se move debaixo dos nossos pés. Os anos 1980 e Xana numa afirmação de visualidade pura da tradição da pop art e com a sabedoria e efeitos práticos da op art, como voltou a salientar Pinharanda (Idem; 199), ao escrever sobre o trabalho em calçada artística de Xana.

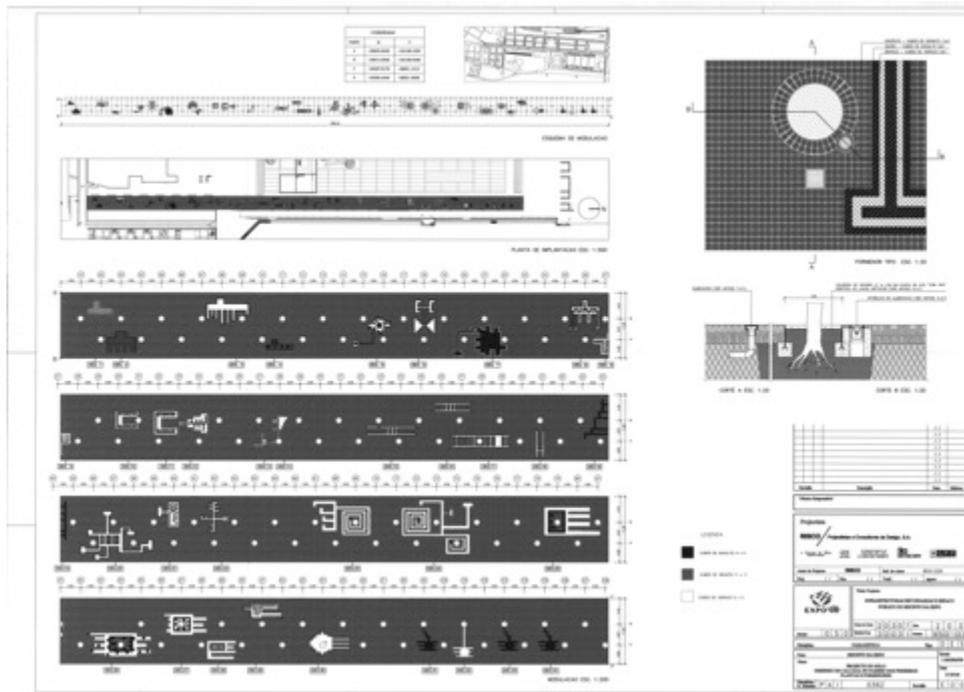


Fig. 14 - Planta da calçada portuguesa na Expo'98, projeto gráfico de Xana. Parque Expo'98 S.A. (EEM)



Fig. 15 - Calçada na Expo'98, projeto de Xana. (Fotos: EM)



Fig. 16 - Calçada portuguesa na Expo'98, projeto de Xana, em fase de construção com o implemento do granito, antes da aplicação dos calcários, 1997. (Foto: EM)

2.4. Pedro Calapez (1953-)



Fig. 17 - Projeto gráfico de Pedro Calapez para calçada artística na Expo'98. (In Arte Urbana. Parque Expo 98, S.A.. Lisboa, 1998)

Os jogos continuam na percepção das ilusões que nos causam também nestes elementos estruturados feitos com pedras pretas e brancas. Pedro Calapez projetou para o pavimento da Porta do Mar¹³ um “desenho mascarado”, sem título, de grande escala, numa dualidade entre o papel e a sua inversão da pedra, do espaço e do esboço que resultou num riscar a pedra branca de calcário sobre o granito. Eliminando e afastando-se por esta forma dos padrões que vinham sendo tradicionais na aplicação dos desenhos elaborados na calçada artística à portuguesa, como escreve Maria João Ávila (1998; 37-39), sobre esta “Indeterminação”. Isto permitiu ao autor iniciar um dos seus jogos visuais encaminhados para a alteração da lógica preceptiva, a indefinição, a justaposição e a distância que projeta este jogo visual num conjunto gráfico para ser observado do cimo da Torre Galp, perto da entrada sul, aquando esta exposição.

13- Designação do local, na altura da Exposição Mundial Expo'98, em 1998.



Fig. 18 - Calçada artística no Parque das Nações, projeto de Pedro Calapez. (Foto: EM)

Na continuação crítica deste trabalho, denota-se a procedência deste elemento de arte urbana, com a sua variedade, sendo “projectadas espacialmente de diferentes perspetivas. Imagens interrompidas, inacabadas que se unem por justaposição, convertendo o trabalho final num somatório de fragmentos sem lógica, nem espacial nem sentido [...] produz-se com a fruição da praça e tem lugar ao nível do chão em que a cena se oferece como um todo desarticulado, sem possibilidade de leitura” (Ibidem). A projeção do métodos da calçada artística, aqui neste caso, a atingir um nível de expressão plástica ímpar. Fruto de uma geração onde se deu oportunidade e liberdade aos autores, numa cada vez mais projeção coletiva e pública das capacidades inovadoras de cada ser, conforme já as corrente iluministas o tinham iniciado, há séculos atrás. Trabalhando com o calcário e o granito, este autor trabalhou nestes materiais para produzir efeitos para serem vistos em altura, mantendo assim a escala do seu desenho numa amplitude que ao nível do chão não tem significado. O uso do granito cinza escuro, no tamanho 12x12 cm na base do desenho, irá acabar por fazer render os materiais para essa proporção e ainda momentaneamente como base do pavimento para circulação rodoviária.



Fig. 19 - Pormenor do pavimento de calçada no Parque das Nações do projeto de Pedro Calapez, misturando o granito e o calcário. (Fotos: EM)



Fig. 20 - Medição da pedra de granito para comparação de materiais. (Foto: EM)

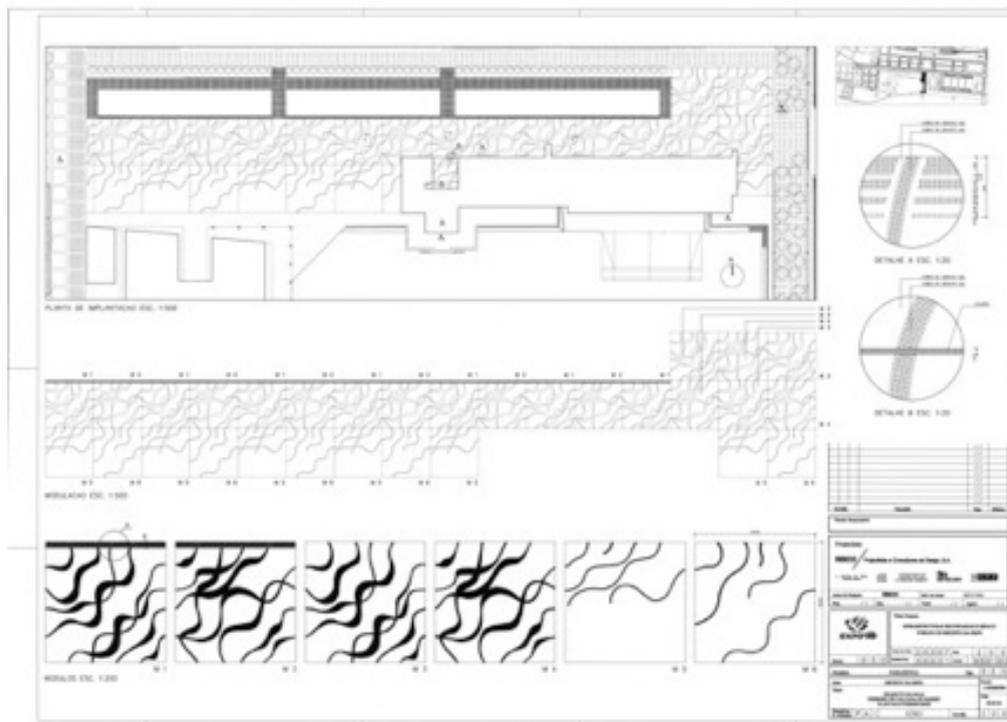


Fig. 21 - Planta da calçada portuguesa na Expo'98, projeto gráfico de Fernando Conduto. Parque Expo'98 S.A. (EEM)

2.5. Fernando Conduto (1937-)

Outro interveniente no pavimento em calçada artística neste certame de 1998, prova que este tipo de processo aplicado no espaço público é uma mais-valia para o esforço de uma caracterização de identidade nacional e também uma renovação cultural e mental após o ano de 1974. É afirmado por Rocha de Sousa (1998; 69), em defesa deste artista, através de uma contextualização pelo seu impulso dialético que a “nossa contemporaneidade na Escola Superior de Belas-Artes, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, próximos e separados nesta cidade que já então, nos anos 70, fechava ruas, desmobilizava convívios, fazia morrer devagar tertúlias e projectos artísticos em grupo.” Seria assim em Portugal, e o seu lugar no panorama cultural, mas que depois de 1974 teria “prestado genericamente aos seus jovens produtores de arte, com nitidez razoável se nos cingirmos em especial aos artistas plásticos, uma nova atenção promocional” (Ibidem). E será também

este o caminho de Fernando Conduto, face ao passado, e à reinterpretação desse grafismo como que ligado ao mar¹⁴, através da sua libertação num conjunto de ondas, designadas popularmente no passado por Mar Largo e implantadas agora neste Rossio dos Olivais. O desanuviar de uma linha clássica, de uma onda padronizada, dura e imposta pela força bruta da pedra e pelos martelos frios sobre nuvens cinzentas. Aqui as ondas soltam-se e intercalam-se, até, como as ondinas que vão avançando ciclicamente ao longo da extensa praia que se vai espalhando no amanhecer da madrugada de esperança. Como salienta o Jornal do Gil (1997; 3), sobre este trabalho, “Fernando Conduto aproveitou o desenho da onda do mar 14 - Fica-nos a dúvida e levantada também na tese do autor: “A Calçada Artística à Portuguesa no Estado Novo: Políticas culturais e urbanas entre 1926 e 1974”, se este motivo das ondas aplicadas nos meados de Oitocentos no Rossio, é uma alegoria ao mar português ou se um símbolo gráfico do exército.



Fig. 22 - Calçada artística no Parque das Nações, projeto de Fernando Conduto. (Fotos: EM)



Fig. 23 - Calçada portuguesa na Expo'98, projeto de Fernando Conduto, em fase de construção, 1997. (Fotos: EM)

e multiplicou-o, reinventou e baralhou-o: calcula o efeito de dezenas de ondas pretas pelo meio de um mar branco que vai até à Doca dos Olivais..." A ligação da calçada artística continua na Expo'98, ligada ao mar, à viagem, ao velho Recio e ao novo Rossio e sempre a água que penetra nestes descampados emblemáticos, para nos "refrescar" os pés ou a alma! Evidente, tudo para "sintetizar o espírito da obra - desta em particular - as suas raízes, as suas permanências e

uma contemporaneidade onde a massa humana, movendo-se a pé, parece querer anunciar-nos o futuro: desde o ornamento ondulante ao modular, memória sintética mas sinuosa das imagens oceânicas e dos passos convergentes." Como termina Rocha de Sousa (Idem; 71), o texto de análise a este artista e à sua obra paradigmática aplicada no espaço público de uma exposição mundial.

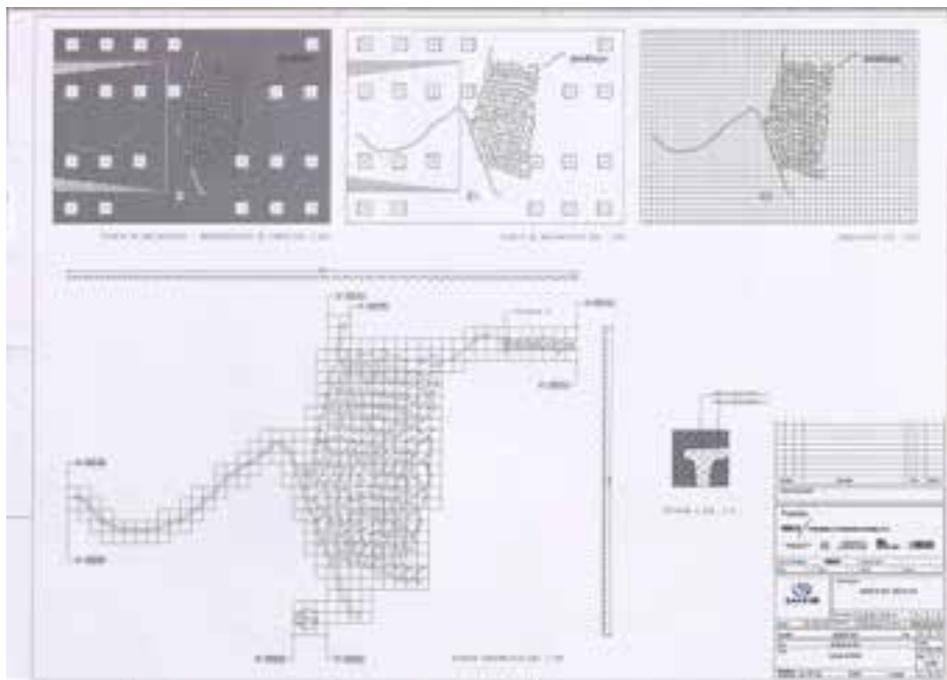


Fig. 24 - Planta do projeto de calçada artística “Penélope”, da autoria de Fernanda Fragateiro. (AML)

2.6. Fernanda Fragateiro (1962-)

Influenciada e sintetizando-se nos textos do livro “As Ondas”, de Virginia Woolf, esta artista trabalhou dentro de um jardim predefinido pela equipa de arquitetos do RISCO¹⁵. Ligado à água, dentro destes espaços ajardinados, a calçada artística, bem como a pastilha de vidro ou o mosaico (bizantino) entraram neste projeto como forma de mostrar, e como refere Maria Helena de Freitas (1998; 109), alguns “sinais de instabilidade de que o elemento água transporta. [...] criando uma rede circular de sentidos que os identifica e une.”

No Passeio de Ulisses, sobre um chão de base negra, ao estilo dos pavimentos nas ilhas, a mitologia entra em campo na passagem para o Jardim de Ulisses. Com a aplicação de pedra branca sobre o fundo negro, a intervenção “Penélope” vai criar um padrão em forma de malha tricotada, personificando-se com o mito referente à mulher de Ulisses. A alegoria, por esta forma a penetrar no pavimento e a transmitir valores que se interligam com textos contemporâneos, fazendo a ligação metafórica de alguns elementos como o mar e o tempo.

15 - Equipa dirigida na altura pelo Arqt.º Manuel Salgado. Segundo informações no site: <https://www.risco.org/about> “O Risco é um ateliê de arquitectura e desenho urbano sediado em Lisboa e liderado por Tomás Salgado, Nuno Lourenço, Carlos Cruz e Jorge Estriga.”



Fig. 25 - Calçada artística no Parque das Nações (Jardim da Água), projeto de Fernanda Fragateiro. (Fotos: EM)



Fig. 26 - Calçada artística no Parque das Nações (Passeio dos Jacarandás), de Ângela Ferreira. (Fotos: EM)

2.7. Ângela Ferreira (1958-)

Fora já do espaço expositivo de 1998, no prolongamento do Passeio dos Jacarandás, no seu término a norte, encontra-se o Largo das Bicas. Aqui neste espaço, a artista plástica Ângela Ferreira contribuiu com algumas peças escultóricas. Sem se aproveitar da monumentalidade, e tal como se refere Pedro Lapa (1998; 102), estes elementos escultóricos realizados com vários materiais, servem de “memória do trabalho de construção civil a que toda a urbanização surge associada. [...]” Onde “os valores não são apenas uma dádiva para o futuro, antes partem de uma memória, também ela ligada aos usos de um quotidiano – o do próprio estaleiro.” Também aqui, junto a um conjunto de peças escultóricas, é implementado no pavimento um pequeno tapete de calçada artística, que através da implementação da palavra Kanimambo¹⁶, teve o intuito de fazer um tributo e agradecimento aos trabalhadores que fizeram erguer esta exposição de 1998, nomeadamente aos de origem africana, de forma a “gerar um grato reconhecimento por parte daqueles que hão-de conviver no espaço desta

instalação.” (Idem; 103). Esta calçada artística, juntamente com as suas peças pintadas a várias cores, entre elas, como volta a referir Pedro Lapa (Ibidem), “actualizam a memória dos operários africanos que no contexto neocolonial das economias tardo-capitalistas fornecem a mão-de-obra barata que possibilita a escala grandiosa deste tipo de empreendimentos.”

De forma simples, esta peça destaca-se através de um tapete de fundo branco com letras a preto, fornecendo desta forma o maior contraste, sendo ainda emoldurado a pedra preta que se distancia dos blocos de granito que pavimentam o chão em redor. Obra de calçada de cariz técnica bem elaborada, também pelo facto de ser uma das mais pequenas, em relação ao conjunto de calçadas artísticas aplicadas em outros locais deste espaço.

De notar neste trabalho, o rigor no encaixe das pedras que preenchem o interior das letras. Embora aqui o tamanho da pedra continue grande, comparado com alguma na execução de trabalhos de maior exigência, esta foi cortada de forma a que o seu encaixe fosse o mais perfeito possível, designado na gíria dos calceteiros como “calçada ao malhete”¹⁷. Esta fórmula de encaixe das pedras não foi encontrada em nenhum dos outros trabalhos aqui referenciados.

16 - Esta palavra/dialeto de origem moçambicana expressa o agradecimento. De salientar que esta artista plástica nasceu em Moçambique.

17 - Descrição deste pormenor no capítulo 3 (Fig. 37).

3. As técnicas de pavimentação usadas no processo da calçada artística na Expo'98

Este evento do ano 1998, foi porventura um dos maiores realizados em Portugal no século XX. A planificação e elaboração dos seus pavimentos artísticos envolveu a aquisição de milhares de metros cúbicos de pedras de calcário branco e preto, para além dos granitos para pavimentar outros milhares de metros quadrados de área. Pela dimensão da obra da calçada artística e no tempo proposto para o seu acabamento, a rapidez foi um dos elementos postos em ação.

Após anos sem a promoção de calçadas artísticas de grandes dimensões em Portugal, o fator profissional acaba por não ter o incentivo nem a concorrência que se sentiu após os anos 1940 e até aos 1960. Desta forma a classe de calceteiros vai-se desvinculando dos hábitos e de um rigor que nessa época lhes eram impostos, nomeadamente por uma fiscalização que imprimia atitudes severas perante os acabamentos. Com a dimensão da Expo'98, na aplicação dos seus pavimentos artísticos, esta nova geração de calceteiros acaba por não ter a experiência que os seus pares de outrora tiveram perante as exigências de um rigor em prol da qualidade manifestamente ideológica. Na comunicação social encontram-se relatados algumas denúncias que esclarecem o método de trabalho do processo da aplicação da calçada artística colocada nos espaços da Expo'98, tal como mostra o jornal A Capital de 8 setembro de 1998, a colocação das pedras a ser feita em cima de cimento, como se de tijolos se tratassem, usando-se mesmo uma “colher de pedreiro” como utensílio de ferramenta (Figura 27). No título é já referido essa perda na tradição que outrora os métodos da aplicação da calçada artística tinham habituado uma geração de calceteiros-artistas, o que se vai contrapor à notícia do Jornal do Gil, publicada meses antes da abertura desta exposição em que se exprimia “A Tradição ainda é o que Era!” (Figura 3).



Fig. 27 - Recorte do jornal A Capital, de 8 de setembro de 1998, com foto de Ernesto Matos.

Quer na verificação presencial para este estudo, quer no acompanhamento que foi realizado aquando a construção destes pavimentos em 1997, verifica-se que o método utilizado foi sempre o uso de uma pedra de calcário de fraca qualidade e com um tamanho irregular, aproximando-se dos tamanhos (5X7cm), dos (6X8cm) e por vezes a atingir os 10 centímetros numa das faces, previamente cortadas nas pedreiras de origem (principalmente de Porto de Mós e de Santarém), as quais foram aplicadas no chão sem o recurso a um corte que permitisse o perfeito encaixe ou ainda à elaboração de pormenores por parte dos calceteiros (designadas de assinaturas), como se verificou nos empedrados artísticos aplicados entre os anos 1940 e 1960. De referir que os trabalhos de calçada artística iniciados em meados de Oitocentos e até aos anos 1960, a pedra era cortada no local, de modo a corresponder às necessidades específicas dos calceteiros.

Designa-se na gíria de calceteiro esta aplicação de calçada feita em 1998, de “calçada ao quadrado”, a qual não requer muita habilidade na sua aplicação. Desta forma podemos ainda verificar e pisar atualmente (2022) praticamente todos os empedrados feitos de origem. Nestes, constatamos a rudeza e irregularidade da pedra, grande parte mal cuidada no seu corte de origem, bem como a sua aplicação que foi feita em função do espaço e do rendimento, sem que houvesse o cuidado de limitar os espaços entre as pedras, como se pode verificar nas figuras seguintes.



Fig. 28 - Pormenores de pedras de calcário branco no espaço da Expo'98 com uma má colocação e sem o cuidado no encaixe, bem como o uso de pedras de má qualidade e por vezes com tamanhos irregulares. (Fotos: EM)



Fig. 29 - Medição de calçada na Expo'98, no desenho de Rigo. Pedras de tamanho médio de 7X8cm. (Foto: EM)



Fig. 30 - Medição de calçada na Expo'98, no desenho de Pedro Proença. Pedras de tamanho médio de 6X8cm. (Foto: EM)

Na elaboração dos desenhos também se verifica a falta de pormenores que não recorrem ao grande rigor do encaixe. Resultam no entanto esteticamente, dado serem na maior parte de grandes dimensões.

Havendo ainda a possibilidade de no terreno estudar o tamanho das pedras aplicadas nessas construções de calçada artística, fomos a alguns locais onde se mediram e recolheram amostras, no intuito de confrontarmos e

compararmos o tamanho médio das pedras usadas em 1998, bem como no passado em três locais dos anos 1940, 1950 e 1960. Nesta abordagem técnica, notam-se que as pedras usadas na Expo'98 são de um tamanho aproximado médio ao 6X6 ou 5X7 cm, enquanto as pedras utilizadas na Exposição de 1940 são do tamanho aproximado do 3X3 ou 4X4 cm. Para a aplicação do desenho na calçada artística, a pedra pequena permite melhores acabamentos.



Fig. 31 - Medição de calçada na Expo'98, no desenho de Xana. Pedras de tamanho médio de 5X8cm. (Foto: EM)



Fig. 32 - Medição de calçada na Praça do Império, anos de 1940. Pedras de tamanho médio de 4X4cm para calçada de passeio. (Foto: EM)



Fig. 33 - Medição de calçada na Praça do Império, anos de 1940. Pedras de tamanho médio de 4X4cm ou mais reduzidas para calçada artística. (Foto: EM)



Fig. 34 - Medição de calçada no Jardim da Estrela, anos de 1950. Pedras de tamanho médio de 4X4cm. (Foto: EM)



Fig. 35 - Medição de calçada no Jardim do Palácio do Marquês de Pombal, Oeiras, anos de 1960. Pedras de tamanho médio de 4X4cm. (Foto: EM)



Fig. 36 - Medição e comparação de pedras usadas para calçada artística na Expo'98 (à esquerda) e na Praça do Império, 1940 (à direita). (Foto: EM)



Fig. 37 - Pormenor de encaixe no interior da letra, feito no processo designado de “malhete” e que se afasta do restante trabalho feito no exterior destas letras. Aplicado no Largo das Bicas, projeto “Kanimambo” de Ângela Ferreira. (Foto: EM)

Em dois casos, nesta confrontação de pavimentos artísticos estudados na Expo'98, encontramos alguns pormenores que se destacam no rigor e cuidado da aplicação, são eles os círculos nos desenhos do calceteiro e da rendeira, no projeto “Caminho da Água” de Rigo e a pedra aparelhada no elemento “Kanimambo”, de Ângela Ferreira.

4. Conclusão

A implementação de uma exposição mundial em Lisboa, viria a trazer um conjunto de benefícios para a cidade, especialmente para a renovação de um espaço a oriente que se encontrava ao abandono. No seu planeamento, a Arte Urbana seria um dos atributos a ter como fator de implementação, de forma a contribuir para uma nova imagem apropriada a uma visão contemporânea numa mostra de carácter internacional.

A calçada artística portuguesa viria a fazer parte de alguns projetos a implementar nesses pavimentos. Um cunho identitário nacional seria desta forma implementado, procurando-se introduzir raízes de uma cultura que provinha já do passado e de um modo popular de passar mensagens através da pedra.

Com a intervenção de 1998, um novo paradigma dar-se-á com estas intervenções. Afastado das políticas estatais de um passado e da implementação do método ideológico, estes novos projetos artísticos em calçada, desabrocharão para correntes mais intimistas, onde a liberdade será o lugar criativo para a expressão dos valores e das correntes do momento, embora a pedra da calçada voltasse a marcar o ritmo nessas esculturas bidimensionais.

Não só em benefício do espaço expositivo, mas para além deste, a calçada artística foi implementada nesta zona oriental, impulsionada todavia pela mesma temática que

tinha sido a idealização e a promoção deste evento, os Oceanos.

Os múltiplos intervenientes que aqui participaram, ajudariam na amplitude das visões que estes tinham em si mesmos, numa projeção dos seus. Deste conjunto de artistas, múltiplas são também as perspetivas e interpretações, quer no desenho gráfico aplicado ao espaço urbano, quer na panorâmica da escala e dos elementos envolventes onde a calçada artística teve o seu papel.

Pela sua grande dimensão e pelos pavimentos artísticos que este espaço acarretaria, para além dos prazos a cumprir, a velocidade e o tempo foi um dos elementos tidos em conta, de modo a estarem prontos na data de abertura. Com anos em falta de grandes projetos em calçada artística, a profissão de calceteiro acomodou-se na implementação de pequenas obras, onde o rigor na execução dos pormenores promovida pelo Estado Novo, deixaria de fazer sentido. Como que apanhados de surpresa, quer os calceteiros quer os fornecedores da pedra, depararam-se com um empreendimento de grande envergadura. Desta forma, as calçadas artísticas limitaram-se aqui a ser feitas com a aplicação de uma pedra de baixa qualidade que vinha já cortada das pedreiras e ainda com um tamanho médio maior que o habitual para calçada de ornamento, por seu lado também a fazer render espaço/tempo. O desenho de grande amplitude, aplicado em praticamente todos os projetos aqui estudados, não recorreram por sua vez, à minúcia para a sua execução, o que viria a facilitar este mega empreendimento. Por esta forma, veio-se a perder uma “escola” onde em anos passados, os mestres e artífices calceteiros tinham contribuído para o desenvolvimento expressivo de uma técnica minuciosa de empedrar.

Assim, concluímos que os pavimentos em calçada artística aplicados no planeamento da Expo'98 foram uma renovação da linguagem comunicacional, vindo a dar oportunidade a novas e amplas visões de estética que abandonaríamos por sua vez a mensagem ideológica programada diretamente pelo Estado. Todavia, por falta de preparação de uma mão-de-obra não especializada, bem como pelo tempo de construção, os trabalhos executados abandonaríamos uma linha de grande rigor nos acabamentos e sem que nelas descobríssemos grandes pormenores de um cunho artístico ou de mestria por parte dos seus calceteiros.

5. Bibliografia

- ABREU, Vístulo de (1993). In Informação - Boletim da Exposição Internacional de Lisboa, 1998. N.º 1. Julho de 1993. Lisboa: Parque Expo'98 S.A...
- ÁVILA, Maria João (1998). Jogos perceptivos. In ROSADO, António de Campos; ROSA, Luís Vassalo; SALGADO, Manuel (Dir. Proj.); FERNANDES, Francisco Vaz; CRUZ, Maria Manuela Teixeira da (Coord.). Arte Urbana. Lisboa: Parque Expo 98, S.A..
- BARATA-MOURA, José (2013). In: A.A. VV. - Dez Luzes num Século Ilustrado. Alfragide: Editorial Caminho, S.A.
- CAMPOS, José de Mello Torres (1999). In Relatório - Exposição Mundial de Lisboa de 1998. Expo'98 S.A. Lisboa. Disponível em: <https://www.jf-parquedasnacoes.pt/pages/589>
- JORNAL DO GIL. Jornal Juvenil da Exposição Mundial de Lisboa 1998. N.º 42. Parque Expo'98 S.A.. Lisboa, novembro de 1997.
- FERREIRA, António Mega (1998). Figuras Livres. In ROSADO, António de Campos; ROSA, Luís Vassalo; SALGADO, Manuel (Dir. Proj.); FERNANDES, Francisco Vaz; CRUZ, Maria Manuela Teixeira da (Coord.). Arte Urbana. Lisboa: Parque Expo 98, S.A..
- FRANÇA, José-Augusto (1973). O Rossio sem automóveis... In Jornal Diário de Lisboa. Folhetim artístico. 3 de maio de 1973.
- FREITAS, Maria Helena de (1998). O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam. In ROSADO, António de Campos; ROSA, Luís Vassalo; SALGADO, Manuel (Dir. Proj.); FERNANDES, Francisco Vaz; CRUZ, Maria Manuela Teixeira da (Coord.). Arte Urbana. Lisboa: Parque Expo 98, S.A..
- Informação, Boletim da Exposição Internacional de Lisboa 1998. N.º 1. Parque Expo'98 S.A. Lisboa, julho de 1993.
- Informação, Boletim da Exposição Internacional de Lisboa 1998. N.º 2. Parque Expo'98 S.A. Lisboa, agosto de 1993.
- Informação, Boletim da Exposição Internacional de Lisboa 1998. N.º 12. Parque Expo'98 S.A. Lisboa, junho de 1994.
- LAPA, Pedro (1998). Um Lugar de Trânsito. In ROSADO, António de Campos; ROSA, Luís Vassalo; SALGADO, Manuel (Dir. Proj.); FERNANDES, Francisco Vaz; CRUZ, Maria Manuela Teixeira da (Coord.). Arte Urbana. Lisboa: Parque Expo 98, S.A..
- PÉREZ, Miguel Von Hafe (1998). Sobre a arte de Rigo:

Do idiossincrático ao público. In ROSADO, António de Campos; ROSA, Luís Vassalo; SALGADO, Manuel (Dir. Proj.); FERNANDES, Francisco Vaz; CRUZ, Maria Manuela Teixeira da (Coord.). Arte Urbana. Lisboa: Parque Expo 98, S.A..

- PINHARANDA, João Lima (1998). Um passeio cheio de jogos e armadilhas. In ROSADO, António de Campos; ROSA, Luís Vassalo; SALGADO, Manuel (Dir. Proj.); FERNANDES, Francisco Vaz; CRUZ, Maria Manuela Teixeira da (Coord.). Arte Urbana. Lisboa: Parque Expo 98, S.A..

- PINTO, Fernão Mendes (1971). Peregrinação. Lisboa: Edições Afrodite - Fernando Ribeiro de Mello.

- SOUSA, Rocha de (1998). Fernando Conduto. In ROSADO, António de Campos; ROSA, Luís Vassalo; SALGADO, Manuel (Dir. Proj.); FERNANDES, Francisco Vaz; CRUZ, Maria Manuela Teixeira da (Coord.). Arte Urbana. Lisboa: Parque Expo 98, S.A..

Documentação consultada

CML/AML - Gestão urbana do Parque das Nações:
pavimentos.

(Código de referência: PT/AMLSB/PAE/PNAC/07/0019)

Abreviaturas

AML: Arquivo Municipal de Lisboa

EM: Ernesto Matos

EEM: Espólio Ernesto Matos

Agradecimentos

- Ao Professor Sérgio Vicente pelo incentivo e apoio permanente;

- À Coordenação da Escola B.I. Vasco da Gama / Loures, pela autorização de fotografar o espaço interior desta escola;

- Aos Arquivos da Câmara Municipal de Lisboa (CML/AML), pela disponibilidade na pesquisa de documentação;

- À Junta de Freguesia Parque das Nações e ao seu Vogal, Arqt.º Paisagista João Castro;

- Ao Arquiteto Paisagista Sidónio Pardal e ao Arquiteto Siza Vieira pelos esclarecimentos em troca de correspondência.

O artesanato e a escultura popular em barro. Arte sentida ou arte pensada? Estudo de caso Aldeia da Terra

The crafts and the popular sculpture in clay. Art felt in or Art thought of? Aldeia da Terra case study

Paulo Tiago Cabeça*. CHAIA – Centro de História de Arte e Investigação Artística. Universidade de Évora. tgcabeca@uevora.pt *Corresponding author, Advisors: Luis Filipe Soares Afonso, Manuel Francisco Soares do Patrocínio

Resumo

O barro, como material de escultura, também é usado como meio de expressão e terapia psicológica. Muitas vezes, encontramos exemplos de obras cuja criatividade é uma manifestação de ansiedades e conflitos internos dos artistas neste material. Podemos dizer que grande parte da arte folclórica criativa, tem uma componente subconsciente, na sua criatividade, que “mostra o artista” e como sente os temas. Esta característica encontra-se também nas obras de artistas treinados, em teses talvez mais escondidas, porque estas estão mais conscientes do fenómeno. Por outras palavras: a arte da escultura em barro e a sua criatividade serão tanto “à superfície” como a formação do artista o permite. A pergunta que poderíamos fazer, nomeadamente em relação à arte popular e ao artesanato, seria qual a arte mais genuína? Aquele que está mais consciente deste fenómeno ou aquele que está menos consciente deste fenómeno? A arte popular e o artesanato também são construídos e promovidos, na sua vertente de criação, produção e divulgação ao longo de dois eixos aparentemente antagónicos. A escultura de barro popular figurativa tem as suas raízes criativas em arte primitiva crua e ingénua? Ou melhor, nas elaboradas e sumptuosas produções emocionais do barroco? Neste trabalho vamos analisar o estudo de caso do projeto Aldeia da Terra para tentar estabelecer paralelos e tirar partido destas conclusões. Compreender este problema pode também ajudar-nos a compreender a realidade da criação, produção e divulgação da arte popular e da escultura figurativa cerâmica popular que é praticada não só em Portugal, mas com as suas próprias características, em todos os países.

Abstract

Clay, as a sculpture material, is also used as a means of expression and psychological therapy. Often, we find examples of works whose creativity is a manifestation of anxieties and inner conflicts of the artists in this material. We can say that much of the creative folk art, has a subconscious component, in its creativity, that “shows the artist” and how he feels the themes. This characteristic is also found in the works of trained artists, in theses perhaps more hidden, because these are more aware of the phenomenon. In other words: the art of clay sculpture and its creativity will be as much “at the surface” as the artist’s training allows it. The question that we could ask, namely in relation to popular art and handicraft, would be, which art is the most genuine? The one which is more aware of this phenomenon or the one is less aware of this phenomenon? Popular art and handicraft are also built and promoted, in their aspect of creation, production and dissemination along two apparently antagonistic axes. Do figurative popular clay sculpture, have their creative roots in raw and naive primitive art? Or rather in the elaborate and sumptuous emotional productions of the Baroque? In this work we will analyze the case study of the Aldeia da Terra project to try to establish parallels and draw from these conclusions. Understanding this problem can also help us to understand the reality of the creation, production and dissemination of popular art and popular ceramic figurative sculpture that is practiced not only in Portugal, but with the inherent characteristics of its own, in all countries.

Palavras-chave

Criatividade, consciente, subconsciente, psicologia da arte, arte primitiva, cerâmica figurativa, Aldeia da Terra.

Keywords

Creativity, conscious, subconscious, art psychology, primitive art, figurative ceramics, Aldeia da Terra.

1. Introduction

This article is part of an investigation, in a doctoral thesis in art history, which runs under the title: "The "Craftsmanship" as a creative process: the example of Barrística (art in clay). Contribution to a reflection on creativity". Specifically in this article, the author makes a comparative reflection on his own empirical creative artistic processes - namely his beginnings in his artistic career and the development of one of his projects called "Aldeia da Terra - garden of sculptures" - and artistic themes associated with the eventual emergence of paleoart, namely that of the female "Venus" figures of the Paleolithic.

2. Clay since the paleolithic

The use of clay in what we can call artistic sculpture has been going on for thousands of years. Ceramic animals' figuration and human figuration, namely women, "Venus" figurines (Miroslav Kralik, et al. 2002), are known dated more than 30.000 years, going back to the Paleolithic (Fig 1 and 2). In the Greek and Roman empire clay was also used in the art of molding small figurines, or coroplastic. These usually served votive, funerary or toy purposes, sometimes made by mold.



Fig.1 - Two bison in clay¹

1 - Two bison, cave reliefs at Le Tuc d'Audoubert, France, ca. 15,000-10,000 BC clay. Image consulted on 19 February 2019. Available at <https://klintlover.wordpress.com/art-before-history/paleolithic-art/>

The operative concept or definition of Popular Art (Leal João, 2002) emerged with the interest, in Portugal from the 1880s, of the scholar and collector António de Vasconcelos, perhaps initially not as an anthropological approach, but rather an approach within the scope of Art History. In a mixture of nationalist emotion and scientific reason, Vasconcelos created an inventory, which sought above all to find “the genuine sources of national inspiration”. It was later between 1910 and 1930 (Leal, João 2002) that Portuguese anthropology began to gather around popular art and it was by the hand of Vergílio Correia, trained in law, ethnographer, art historian and archaeologist, that the first anthropological definition for popular art emerges:

“Popular art is literally the art of the people. By people we must understand the “men who are closest to the primitive” (...) “the set of artistic manifestations produced by people, not regimented in corporations with special technical direction, nor working in workshops of recent methods and machinery, thus ordinarily following traditional processes and models” (Correia, Vergílio. 1915).

Clay was a transition material between thoughtful works and grandiose final sculptures in the 18th century to. In these, for example, the sculptor Machado de Castro (1731, 1822) would not feel so free to be creative. On the other hand, in the simple “curiosities” in clay - what they called the baroque nativity scenes of Italian influence - freedom of expression brought him another creativity and apparently happiness. Cyrilo Volkmar Machado (1748-1823) describes him and other artists referring to the created schools of sculpture in Mafra and Lisbon. It was also from this time, apparently, that clay, as an artistic creative final medium, began to be used, no longer just as a sculptural transition material or votive, funerary coroplastic reproducible object.



Fig. 2 The Venus of Věstonice¹, Mixture of charred powdered bone and clay, 111x43mm

1 - Venus of Dolní Věstonice', a Palaeolithic female figure. Approximately 30,000 years old, one of the earliest known manmade ceramic objects. Image: Pitt rivers museum, <https://www.prm.ox.ac.uk/the-venus-of-vestonice>



Fig 3 - Aldeia da Terra – Sculpture garden. View 2012



Fig. 4 - Polaroid of the wedding – Aldeia da Terra project
Terracota and acrylic paints 200x150x30cm, 2010



Fig. 5 - Pigs playing chess – installation in Aldeia da Terra project Terracota & acrylic paints 40x40cm, 2009

1. The Aldeia da Terra² project

Aldeia da Terra (Fig.3 to 5 and Fig.8 to 14) was a plastic exhibition, of the author's work, in the form of a 3000m² theme park, with more than four thousand sculptural ceramic pieces. Located in the open air in Arraiolos, Évora district, Portugal. It represented a miniature clay village, with characters, houses, vehicles, and other props. In

form of humorous caricatures, popular idiosyncrasies and everyday scenes were depicted. This project had European Community funds³ in its building, was open to the public between June 2011 and September 2017 and was declared of Cultural Interest by the Ministry of Culture, having been visited, during this period, by more than sixty thousand people.

2 - Aldeia da Terra - Village of earth.

3 - PRODER



Fig.6 - From earth to heaven - one figure Terracota. 20x10x10cm, 2018

In Cabeça P. (2018) this project was also described as where pointed two distinct sculptural projects and expressions, which are different not only chronologically speaking but also in terms of content and visual language. The thought or rational caricatural expression of the Aldeia da Terra project, and the felt or visceral expression of the From earth to heaven exhibition (Fig.6 and 7).

It was made a distinction between these two moments. "From earth to heaven" was understood as expression which was visceral and emotional. It was characterized by a heightened state of creativity which was intuitive. The second moment comprises the design and construction of the Aldeia da Terra project in its original location in Arraiolos since 2011. It featured a visual language that, from the outset, was assumed as having a caricatural commercial basis, was planned and objective in character,



Fig. 7 - From earth to heaven – installation, Terracota and acrylic paints, 100x100cm, 2018

thus rationalized. It was characterized by creative thought directed towards achieving a goal (construction on the theme park).

It was established a difference between the one considered a first expression, which was more visceral and felt (“From earth to heaven”) and a second expression, which was more rationalized and thought (Aldeia da Terra).

2. Parallels with the paleolithic

It was concluded that these expressions, namely From earth to heaven – the author’s first figurative manipulations

in clay - could serve as metaphor or a parallel between his beginnings in ceramic art and the way paleolithic human first expressed himself through the medium of clay. This consideration was certainly valid, to draw such a parallel because the attempts at self-expression were equally spontaneous, self-taught, with no intention or purpose other than to simple manipulate the material and find out about it, and since a common theme emerged: the human body the female form, there would certainly be connection. Accordind to Budja M. (2006) “The invention of ceramic technology in Europe was associated with female and animal figurine making in Gravettian techno-complex”.

If we do not think of objects as being created as works of art, they are just a form of self-expression. As a form of self-expression, they may also be eventually the manifestation of anxieties, both for paleolithic artist and for the author. According to Pamela B., Vandiver, Olga, Soffer, Bohuslav Klima, Jiri Svoboda (1989) first humans learned to make primitive ceramic sculptures. Teresa Perdigão (2003) claims that in their constant struggle for survival these images served for spiritual support. Figures of men, women, animals, or combinations of all these were used to calm the strange and frightening forces of nature. Devotions, prayers, or a sum of these were used to ensure the birth of strong offspring, fight diseases, ensure that hunting and fishing was successful, Perdigão stated. That these concerns were bound up with the survival of the human species seemed obvious.

Budja, Mihael (2006) investigations about the invention of the ceramic production process, were eventually consistent with Perdigão's possibility that humans molded anthropomorphic models of themselves and their surrounding animals, thousands of years ago as a means of expressing and overcoming worries and anxieties of survival. Self-portrayal also means self-awareness.

Ceramics was invented apparently in the same way: Paleolithic human fired portrayals of himself (humans) and his fellows, perhaps in the hope of a transcendent and magical outcome. He also learned how to control the properties of clay using fire so that molded mud became a stone-like object.

IF this could be the reasoning and it were possible for us to establish this analogy, then the figures elaborated by the author also arose naturally, viscerally, out of his first attempts at modelling. So the figures that emerged were apparently to, manifestations of emotions. This would have likely been also the case with the Paleolithic human: not so much in terms of form but more in essence or substance.

The emotive representation of the human figure - the female form - may have to do with issues of procreation, sex, territory, and consequently power, survival, genetic continuity, and the survival of the species. These may be general concerns, one could say, almost animal in form,

inculcated in behavioral manner, almost as a reflex in human beings. This could provide an explanation for the representation of a common theme by two kinds of novices in self-expression, through the medium of clay, who were millennia apart: Paleolithic Man and the author.

3. Thinking or reacting

The experience of running a commercial atelier and making art a way of life required in art more reaction than thought. Rationalizing things takes time. And, of course, time is money. There is either income or expenditure. This may seem like a contradiction but working and making a living as a creative artist did not allow for thinking about creativity. In this way you work mechanically, without the concern to make the same kind of things you have produced previously, as if you were in a heightened state of creativity that is almost instinctive. Art pieces occur to you one after the other as your thoughts ramble on, focusing on an extremely wide variety of things, and you grasp at bits and pieces of ideas floating around that are immediately used in the creation of the piece that is in the process of being made. Sometimes the current piece contains many elements of previous works and therefore the author tried to keep in mind these elements for the next piece, but by then many other features had already emerged or occurred to the author and the ones he had already in mind were swept from his memory to be replaced by new ones. Time went by so fast. At the time of the construction of the Aldeia da Terra sculpture garden project in Arraiolos, with practically nothing in the surroundings and with no one around to interrupt, the author worked alone for two years (his children and their mother left the house early morning to school and work and came back late in the day) creating pieces for the sculpture garden, without speaking to anyone else for weeks and months on end. Work filled the author days completely.

It is true that one enters an instinctive mechanical mode of work and production, intuitively altering the details of each art piece that is produced and thus giving rise

to something new, without being concerned to follow a model of production. The way creativity seems to arise, usually spontaneous and without us consciously causing it is described by Andreasen N.C. (2011). This process is also described in some literature (Gleitman, Fridlung & Reisberg, 2014a) as unconscious incubation. However, at the same time, it is also true that some of these pieces were commissioned, meant that immediately, to the author's mind, restrictions were placed on his self-expression. It was always more boring making ordered work, even though creative. In fact, He always produced unique pieces. However, taking orders meant producing something that did not originate out of free form and choice: dealing with an order is a rational process and kills visceral intuition.

This apparent contradiction may hold the key to this work. Thus, although production was mechanical, in a way, its essence was original and unique. This involved each piece constituting a singular work of art which could not be reproduced. The features of one piece might be like those of another, but the idiosyncratic nature of each piece had to be truly unique.

Similarly, making a caricature to fulfil an order involved "follow a recipe": the description provided by the customer regarding the subject for the caricature, in addition caricaturizing on a photo or image.

From earth to heaven was a very visceral work, felted. Intuitive. On the other project *Aldeia da Terra*, the themes, characters and motifs involved caricatures and therefore constituted rationalized art the author thought. However, in this case, there could be, subconscious conditioning, in the creative process. The author believed that this appends because there are no boundaries fixed. While on the one hand we may emphasize differences with the purpose of explaining in this paper the different types of expression (visceral or rational), on the other hand the creation of an artwork appears to be in fact influenced by both in a dialectic with rationalized and intuitive elements.

Stating that anyone can be a creative person Sternberg and Lubart (1991, 1993, 1995, 1996) expanded the model of creativity considering six distinct but interrelated factors,

which were considered indispensable resources for creative expression: Intelligence, intellectual styles, knowledge, personality, motivation, environmental context. Kamylyis and Valtanen (2010) argue that there are currently forty-two (42) definitions for what they describe as the "complex phenomenon of human creativity". However, the author felt intuition certainly plays an important part in artistic creativity.

We have seen in Cabeça, P.T. (2021, b) that Animals also demonstrate creativity. Kaufman et al. (2011) establish as the premise of their work around the neurobiology of animal creativity, the definition of creativity according to humans from Plucker & Beghetto, (2004): Creativity is the interaction among aptitude, process, and environment by which an individual or group produces a perceptible product that is both novel and useful as defined within a social context. In the same text and referring to animals, they ensure that "the whole theory of creativity in humans is applied point by point to animal creativity (...) eliminating the parts that do not apply." These observations reinforce that creativity can be a biological phenomenon transversal to many species. A bio tool that ensures best probability of survival with fewer and more optimized resources.

Art has been recognized as an instrument of psychotherapy for many years, and well-known practices are established, with measurable concrete results. Several works on Art as the expression of feelings and emotional catharsis in therapeutic processes provide elucidation on this:

At the dawn of humanity there was art in caves, when man did not yet have a complete mastery of language and writing, (...). Through the semiotics of rock art, prehistoric people were able to transmit information to each other in order to guarantee their survival, and it also led to the strengthening of social bonds. (...)for it involves the communication of emotions, the unconscious and the unutterable. (...) instrument of catharsis in the expression of feelings, thoughts, ideas, fantasies, traumas and poorly articulated emotional behaviors that impel the individual to move towards self-knowledge and the healing or control

of a disease or disorder. (...) it transmutes feelings and emotions, materializes fears, fantasies. (Aragão, S. R. 2015)

Aragão states that artistic language presents its own semiology and thus is more powerful than written or spoken language because it deals with the expression of the unutterable, emotions, fears, and anxieties. She also states that this language does not pass through the critical filter of intellect and rationality so there is a direct free channel to material production, thus enabling the emergence of conscious or unconscious content for which no form of rational materialization exists. This is precisely what Bucho said about clay as a therapeutic art medium.

On analyzing this text, we understand that it seems increasingly evident that there is a relationship between the factors of anxiety and happiness on one hand and creative production on the other hand. This could provide proof that there is, in the phenomenon of creativity, a direct association between the expression of the subconscious and creative expression which is a rationalized choice. Creativity would thus be a dialectic between both these, more or less, conscious components, and it would comprise both.

This conclusion would lead us that most, if not all, artists are in fact either individuals with a bigger need to express themselves or those who, fortunately, have in fact discovered a singular form through which they can express themselves. You may also say that most artists are probably people with a level of anxiety which is higher than average because they need to express it. This could be caused by traumatic experiences that gave rise to anxiety during their lives. Of course, we all experience potentially traumatic events in our lives. This does not mean that one becomes a visual artist. However, one might say, it is easier to handle clay and make a sculpture representing a trauma rather than talk about it, for example. Or it may be easier to make a drawing on paper portraying a trauma instead of describing it in words. And to do so will also provide tranquility and appeasement apparently. Many artists have

surely experienced it in their lives. And the more art they have created, surely the greater the appeasement they have felt in their hearts.

4. The creative trance

The author described above how his heightened state of creativity filled his days of solitude in Arraiolos building the Aldeia de Terra - Earth Village project. Time passed and was completely taken up with art, ideas, new pieces, and themes in an inexhaustible flow that began in the morning and only ended at night, continuing the next day. Days turned into weeks. Weeks turned in to months.

This state was not characteristic of this project. The author worked like this every day when he had a studio in Évora. The difference is that while focusing on the project over a period of two years he had practically no other distractions to divert him from his creative work, day after day, week after week, month after month. So, he produced hundreds, perhaps thousands of pieces, which stored away for the grand opening of the Aldeia da Terra theme park, that was planned in 2011. With production at such a pace, he sought to rapidly fulfil customer orders so that could get back to channeling his energies into the main creative project.

The idea was to create a whole village: a society in caricature. Any type or social portrayal was valid because real life is full of people of all types and sensibilities. Professions, hobbies, manias, motives, actions: everything and anything was harnessed for the project. An idea just had to occur and it would be turned into a creation. Thus, a world of characters grew up, and society of caricatures, increased day by day in size and variety. The author immediately came up with names for many of the characters and they were thus baptized from the moment they saw the light of day. Usually, the names served as a means of classifying the pieces and organizing the collection as well, adding character to each, individual.



Fig. 8 - Couple on moped, Aldeia da Terra project institutional image, 30x35x20cm, Terracotta and acrylic paints, 2009

This comic-book-like world began to take shape, the difference being that it was three-dimensional and made of clay. Besides this, most times one character suggested another, and so pieces were continually emerging in a whirlwind of creativity.

This state, this creative trance, allowed for very little reflection. Rather, it had all the characteristics of a state of exaltation which was induced in some way.



Fig. 9 - Angels, Terracotta and acrylic paints 2009



Fig. 10
Facebook
Terracota and acrylic paints
2009



Fig. 11 - Zapping Clay 2009



Fig. 12 - Mrs Vinager and Mr Yes Darling Silva, Terracota and acrylic paints 2009



Fig. 13 - Family dinner
Terracota and acrylic paints
50x35x30cm, 2009



Fig. 14 - Bifanas van
versus dogs van
Terracota and acrylic
paints, 2009

It is true that simple creativity through art was not what moved the author, as explained earlier (Cabeça, P.T. 2018). The entire Aldeia da Terra project had an urgency of purpose as it was intended a complement to the income of the household, which was growing. The author's family - wife and two children - depended on this, he believed. So, the project had a very definite aim and urgent purpose, and the means to achieving this goal was to rely on the creative flow which, from the beginning, was inexhaustible. Continuous, urgent, permanent, and self-induced. This creative flow was not, in fact, conducive to deep rationalization. The art pieces that were produced were not rationalized or intellectualized: rather they were felt. The pieces born during the process of manipulating the clay, since no previous sketches were made. Each idea was immediately put into the material and came to life shortly after taking form. The piece was then put into storage and work immediately started on the next piece. This rhythm of work recalled the descriptions of psychologist João Bucho⁴ and his patients:

“When a person loses their capacity for creativity, there appears rigidity, sterility, emptiness and illness, and they become imprisoned, as opposed to creativity which allows for experimentation, renewal and liberation. (...) Through clay, in accordance with the Vygotsky (1987) conception, a Zone of Close Development is established between the material and creator which stimulates functions like perception, attention, cognition, sensation and stimulation of the symbolic and the imaginary. Clay functions as the “transitional object” between the world of fantasy and reality. Clay portrayals (...) represent the manifestation of thoughts, feelings, conflicts, anxieties, questions ... and establish a dialogue between the conscious and the unconscious. (Bucho, J.L. 2011)

Working in clay as part of therapy, for anyone who uses the material, playing with the clay brings things up from deep in the subconscious and one's dreams images or their

portrayals are then manipulated in a process of catharsis. The author believed that this was exactly the state he was in. And such a parallel - as we have seen - is not only found in his work. We find such patterns, or at least clues to them, quite explicitly throughout the history of art in clay, and art in general.

So today, on thinking about the case, one understands that the creative world of the Aldeia da Terra, through the way in which it emerged, and because it seems to possess similar features to phenomena of human self-expression, was the expression of the subconscious and dreams, and may involve more than just spontaneous creativity. Some of the images of the works, that formed the project, could provide clues as to the nature of the catharsis produced. One may suspect this is certainly the case in art generally.

Today the absence of the source of tension in the life of the author is accompanied by an absence of inspiration and production. He and his wife got divorced (the source of tension has disappeared), and his children grew. The project had its history but without the need and stimulation of providing for the family, the author stop production, currently producing practically nothing. Both the absence of tension and the current existence of tranquility in his life have seemingly taken away the need for self-expression. The author's life is relatively quiet. At the same time, other interests have apparently replaced his need for artistic expression, including the current academic research work he is carrying out. Reflecting on twenty years as an artist in a way has also doused the fire of inspiration. It has certainly been cathartic. Thus, now he feels no need to represent contained self-expression, in art.

It may be guessed that the greatest driving force for production was the needs of the author's family, especially his children, and the tensions that arose therein. He sought to represent many male/female issues because was least able to deal with such issues in real life. It was not the mundane need to generate revenue that motivated him, otherwise it would have eagerly continued in productive mode up until today, which is not the case. He was apparently motivated by the need for self-expression, as this is, in fact, a necessity - as basic as hunger or thirst.

4 - Psychologist. Expressive therapist. Master in creativity and innovation. Accessed on 29 December 2018. Available at <https://www.joaoluisbucho.com/>

5. Conclusion

In this current PhD investigation, one is reaching the conclusion that the need for self-expression is perhaps one of the driving forces behind creativity, and this is what disguises the content of our anxieties. It is not only rational, conscious, intuitive, or visceral. Eventually is a dialectic between them all. Generating images and symbols is apparently a subconscious process that allows us consciously or unconsciously to materialize and try to manipulate the environment and things that question or torment us. An unconscious incubation is always present, without our realizing it and occasionally manifests itself among realities in a cascade. For the question we asked at the beginning "The crafts and the popular sculpture in clay. Art felt or art thought?" We can perhaps approach a conclusion, which points out that art can emerge as a dialectic between thought and feeling. The thought and the feeling are the conscious or subconscious expressions. Like dozens of marmots peeking and disappearing back into holes. Occasionally a fox peeks out and disappears into one of those holes, and we did not notice the difference. This means that even if we intend to develop an artistic project, consciously and rationally, it is certain that the subconscious component will intervene, conditioning or altering it partially or in its entirety. This could be a proven fact in Art in popular ceramics, as it could certainly be also true in all Art.

Conflict of Interests

The author declares no conflict of interests.

References:

Andreasen N. C., (2011), A Journey into Chaos: Creativity and the Unconscious. In: Brain, Mind and Consciousness: An International, Interdisciplinary Perspective (A.R. Singh and S.A. Singh eds.), MSM, 9(1), p 42-53.

Aragão, Soraya Rodrigues. 2015. Art as an expression of feelings and emotional catharsis in therapeutic processes. *Psicologia.pt*. Accessed on 14 March 2019.

Available at http://www.psicologia.pt/artigos/ver_opiniao.php?codigo=AOP0370

Bucho, João Luis S.M. Cruz. 2011. As terapias expressivas e o barro: veículo de autoconhecimento, criatividade e expressão. Trabalho de Mestrado. Universidade Fernando Pessoa. PortoBudja, Mihael (2007). *The Dawn of Ceramics*. Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

Budja, Mihael (2006). The transition to farming and the ceramic trajectories in Western Eurasia - from ceramic figurines to vessels. Department of Archaeology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. Accessed on 19 fevereiro 2019. Available at http://www.academia.edu/2375716/The_transition_to_farming_and_the_ceramic_trajectories_in_Western_Eurasia_from_ceramic_figurines_to_vessels

Cabeça, Paulo. 2018. Uma nova abordagem à barrística portuguesa: a influência do projeto "Aldeia da Terra" na conceção de uma nova linguagem artística. Tese Mestrado. Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/23337>

Cabeça, Paulo; Rodrigues, Paulo; Carolo, Mariana. 2020. A criatividade como processo do consciente e subconsciente na Arte. A Barrística como caso de estudo. In *Antologia de Ensaios LABORATORIO COLABORATIVO: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes*. VI Seminário de Investigação, Ensino e Difusão. Publisher: DINÂMIA/CET-ISCTE. Pp. 295. <http://hdl.handle.net/10071/20764>

Cabeça, P.T. (2021). The Venus of our anxiety. The first art was visceral. *Academia Letters*, Article 454. <https://doi.org/10.20935/AL454>.

Cabeça, Paulo. 2020. Creativity. A biological weapon?. *Repositório da Universidade de Évora*. <http://hdl.handle.net/10174/29711>

Correia, Vergílio. (1915). *Arte Popular Portuguesa II. A Águia*. 2.ª série, 45, pp. 97-106. In *CasaComum.org*. Consultado em 7 novembro de 2018. Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_153933

Gleitman, H., Fridlund A., Reisberg D. 2014. Psychology, psychology. Calouste Gulbenkian Foundation. 10th edition. pp.547.

Kaufman J.C., Kaufman A.B. Capacity, potential, and ability: integrating different approaches to studying animal vs human creative processes. RUDN Journal of Psychology and Pedagogics. 2016. 4, 29–36. Consulted on 31 July 2020. Available in https://www.researchgate.net/publication/327564565_CAPACITY_POTENTIAL_AND_ABILITY_INTEGRATING_DIFFERENT_APPROACHES_TO_STUDYING_ANIMAL_VS_HUMAN_CREATIVE_PROCESSES Kaufman J., Sternberg R., 2006. The international handbook of creativity. Cambridge. P.p. 6

Leal, João (2002). Metamorfoses da arte popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa. Etnográfica, vol. VI (2), pág. 251-280. Consultado em 17 Janeiro 2022. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/4319?mode=simple>

MACHADO, Cirilo Volkmar, 1748-1823. Collecção de memórias, relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal / recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, pintor ao serviço de S. Magestade o senhor D. João VI. - Lisboa : na Impr. de Victorino Rodrigues da Silva, 1823. - 329, [1] p. ; 21 cm Consultado em 26 Janeiro 2019. Disponível em <http://purl.pt/28030>

Miroslav Kralik, Vladimir Novotny. Martins Oliva. 2002. Fingerprint on the Venus of Dolni Vestonice I. Anthropologie. XL/2.

Nusbaum, Emily & Beaty, Roger & Silvia, Paul. (2014). Ruminating about mental illness and creativity. 10.1017/CBO9781139128902.025.

Pamela B., Vandiver, Olga, Soffer, Bohuslav Klima, Jiri Svoboda (1989). The Origins of Ceramic Technology at Dolni Věstonice, Czechoslovakia. Accessed on 8 de January 2018. Available at <http://science.sciencemag.org/content/246/4933/1002>

PERDIGÃO, Teresa: CALVET, Nuno (2003). Tesouros do artesanato português – Olaria e Cerâmica. Verbo, p. 108.

PLUCKER, J. A., BEGHETTO, R. A., & DOW, G. T. (2004). Why isn't creativity more important to educational psychologists? Potentials, pitfalls, and future directions in creativity research. Psychologist Educational, 39(2), 83-96.

Sternberg, Robert J. 2006. The Nature of Creativity. Creativity Research Journal. Tufts University, Massachusetts. Vol. 18, No. 1, 87-89. Accessed on 15 January 2019. Available at https://www.cc.gatech.edu/classes/AY2013/cs7601_spring/papers/Sternberg_Nature-of-creativity.pdf

Wittkover, Margot & Rudolf. 1963. Born under Saturn. The New York Review of books. Republished 2006

Tiago Cabeça's Caricatures. https://aldeiadaterra.wixsite.com/meusite-1?fbclid=IwAR330Wd_tYYNm5QYx0mHljO8ytFMChylcdYrG6kbTNXoIDLS_WAkQmL68n8

Aldeia da Terra's web: <https://aldeiadaterra.wixsite.com/tiago-cabeça?fbclid=IwAR0r-wARi4umbNtKbmos2tsKgZx5QYvQc2qLdGgqx4Ux1YRA7f4WatP-WmY>

Práticas colaborativas em Torno da Água, Materialidades transitórias

Collaborative Practices Around Water, Transitory Materialities

Inês Teles, Departamento de Escultura, FBAUL, Colaboradora do VICARTE.

Largo da Academia Nacional n4,1249-058 Lisboa, Portugal - ines.t.a.teles@gmail.com

ORCID 10000-0002-8614-6822

Resumo

Este texto crítico oferece uma descrição de uma actividade artística colaborativa entre pares, o workshop Olho no Dedo, realizado no âmbito do programa Centro Mutável em Montemor-o-Novo. Pretende-se reflectir sobre a produção artística emergente de materialidades transitórias, em particular da água, observando-se o processo de trabalho, os comportamentos das matérias e resultados. O workshop desenvolve-se em dois momentos de encontro, um dia de prática artística em torno do Rio Almansor e uma experimentação em atelier com técnicas líquidas. Valorizando a importância da mediação entre o homem e o mundo a partir de um modelo de visão subjectivo, estabelecem-se considerações sobre o reflexo da água e o acto de observação. A partir da experiência colectiva dos participantes, questionam-se os papéis entre o sujeito e o objecto no acto de observação, propondo posições não fixas nas relações entre as imagens da água e a produção artística. Através da observação das experiências com a técnica de papel marmoreado, estabelecem-se paralelismos entre a imagem visual obtida através dos desenhos com água e a formação instável da imagem. Registos do comportamento da matéria em interacção com o corpo do artista - lugar de encontro de trocas e transversalidade, já que a manipulação das matérias pelo toque e pele se traduz numa performatividade efémera da água.

Abstract

This critical text offers a description of a collaborative artistic activity between peers, the Olho no Dedo workshop, carried out within the scope of the Mutable Center program in Montemor-o-Novo. The intention is to reflect on the artistic production emerging from transitory materialities, in particular water, observing the work process, the behavior of materials and results. The workshop is developed in two meeting moments, a day of artistic practice around the Almansor River and an experimentation in atelier with liquid techniques. Valuing the importance of mediation between man and the world from a subjective model of vision, considerations are established on the reflection of water and the act of observation. Based on the collective experience of the participants, the roles between the subject and the object in the act of observation are questioned, proposing non-fixed positions in the relations between the images of water and artistic production. By observing experiences with the marbled paper technique, parallels are established between the visual image obtained through drawings with water and the unstable formation of the image. Records of the behavior of matter in interaction with the artist's body - a meeting place for exchanges and transversality, since the manipulation of materials by touch and skin translates into an ephemeral performativity of water.

Palavras Chave

Matérias transitórias; Prática artística; Água; Práticas colaborativas; Performatividade efémera;

Keywords

Transitory matters; artistic practice; Water; Collaborative practices; Ephemeral performativity;

1. Introdução

A estrutura do workshop Olho no Dedo¹ partiu da auto-observação do movimento entre as relações conceptuais e a minha prática artística, para criar um conjunto de exercícios com o lugar, o rio Almansor (Fig. 1) e com materiais reversíveis, que incluem estados efémeros ou superfícies reflectoras e imagens instáveis que despertam a ideia de presença e toque. Sendo um dos objectivos da minha investigação² a criação de novas materialidades relacionais de aplicação escultórica, este workshop permitiu trabalhar materialidades instáveis e impermanentes, em particular a produção de imagens pela água, num contexto de trabalho experimental colectivo. A partir da vivência de um lugar comum – margens do rio – observaram-se respostas diversas aos enunciados propostos, alternando momentos do fazer individual, com a observação, discussão e concretização colectiva.

Nas palavras dos curadores do projecto Centro Mutável, Margarida Alves e João Rolaça: “Encontrar o Centro é um trabalho tão preciso e rigoroso como transitório e subjectivo. (...) a manifestação do Centro expande-se para além do olhar cartesiano do mundo, incorporando, através da reflexão artística, a subtilidade de um espaço ao mesmo tempo físico e mental.” (Rolaça & Alves, 2021).

No trabalho de localizar os pontos que orbitam o centro da minha investigação artística, foi com rapidez que identifiquei: processo, materialidade e transformação. A noção de temporalidade nas minhas obras é entendida

1 - Resposta ao convite do Centro Mutável que é um programa desenvolvido pelos investigadores e artistas João Rolaça e Margarida Alves, que incluiu um Ciclo de Workshops, Conversas e Exposições sobre o tema do Centro e da sua possibilidade de movimento. Os artistas convidados guiam os participantes a explorar conceitos e práticas, abordando de formas distintas e multidimensionais o tema central do programa.

2 - Doutoramento em Escultura na FBAUL. Bolseira de doutoramento FCT com a referência 2021.05411.BD.

no movimento de toque entre a mão e as matérias, num gesto de transformação daquilo que se dá a ver. No espaço do atelier é o meu corpo que lida com as matérias, que as manipula e as “suspende” num determinado estado (Dias, 2019, p.27). Esta qualidade transitória da matéria foi também um eixo nesta constelação investigativa do centro, que se traduz mais recentemente em experiências com materiais reversíveis, que incluem estados efémeros ou superfícies reflectoras e imagens instáveis que despertam a ideia de presença e toque³.

Foi a pensar na qualidade transitória da água e depois das primeiras visitas ao Rio Almansor, que se desenhou a actividade para o Centro Mutável. A descrição desta actividade artística colaborativa entre pares é o ponto de partida para reflectir sobre a produção artística emergente de materialidades transitórias, em particular da água, observando-se o processo de trabalho, os comportamentos das matérias e resultados.

2. Desenvolvimento

Na performance *Saying Water* de Roni Horn (2013), a artista lê um texto sobre o rio Tamisa (Londres), tocando nos múltiplos significados, emoções, formas e histórias destas águas. Numa das suas passagens lembra-nos das inúmeras cores que a água devolve e daquilo que pode reflectir, as nuvens, as estrelas, a nossa imagem. A água sem forma, que ocupa e habita de tantas configurações e estados, circula na terra para lá do início da vida humana. Pensar na qualidade transitória da água é lembrar que a água que nos envolve até ao momento do nascimento é a mesma que bebemos, transitando do copo para a boca, do corpo para o seu exterior, dos rios para as nuvens, circulando assim, sempre a mesma quantidade nos vários estados, formas e associações.

Esta qualidade circular da água, bem como a sua capacidade mediação do mundo, já que é capaz de gerar/devolver

3 - Ver exposição *Aliquid stat pro aliquo*, com curadoria de Maria Joana Vilela no Studio PRÁM, Praga CZ, 2021.



Figuras 1 - Rio Almansor, Montemor-o-Novo, 2021

imagens, fez das margens do Rio Almansor o lugar escolhido para o encontro do primeiro dia do workshop. O acto de caminhar junto à contida corrente do rio possibilitou a observação da superfície reflectora da água (fig.2), que espelha e distorce a realidade, e da sua qualidade informe, instável e amorfa, pois nela flutuam imagens efémeras que o vento dispersa ou que a mão interrompe. Da necessidade que o homem tem enquanto observador de encontrar uma mediação do mundo, o reflexo e os dispositivos de captação de imagens funcionam como centros gravitacionais, que “captam” a realidade fora do corpo, e que o olho caça. Jonathan Crary ajuda-nos a entender os mecanismos ópticos nascidos no período pré-fotográfico: nos capítulos 3 e 4 da sua obra *Técnicas do Observador* descreve a importância das imagens residuais e outros dispositivos

ópticos⁴ para reposicionar o sujeito face ao mundo. O fenómeno da imagem póstuma, ou pós imagem (afterimage)⁵ por exemplo, sendo conhecido desde a Antiguidade, era associado a um defeito do mecanismo ocular ou a uma ilusão da visão. Se o trabalho de Kant (2001) definiu uma nova

4 - Como por exemplo o taumatrópico, fenacisticópios, estereoscópios, zootrópico ou caleidoscópios.

5 - As imagens residuais conforme esclarece o autor, foi um dos fenómenos mais estudados por Goethe na sua obra *Teoria das cores - Farbenlehre*, por precisamente dispensar o estímulo externo. Definidas como “presença de sensação na ausência de um estímulo”, as imagens residuais caracterizam-se por uma experiência óptica produzida pelo sujeito, no seu interior, sendo que o factor temporalidade é um dos elementos indissociável para o surgimento destas imagens.

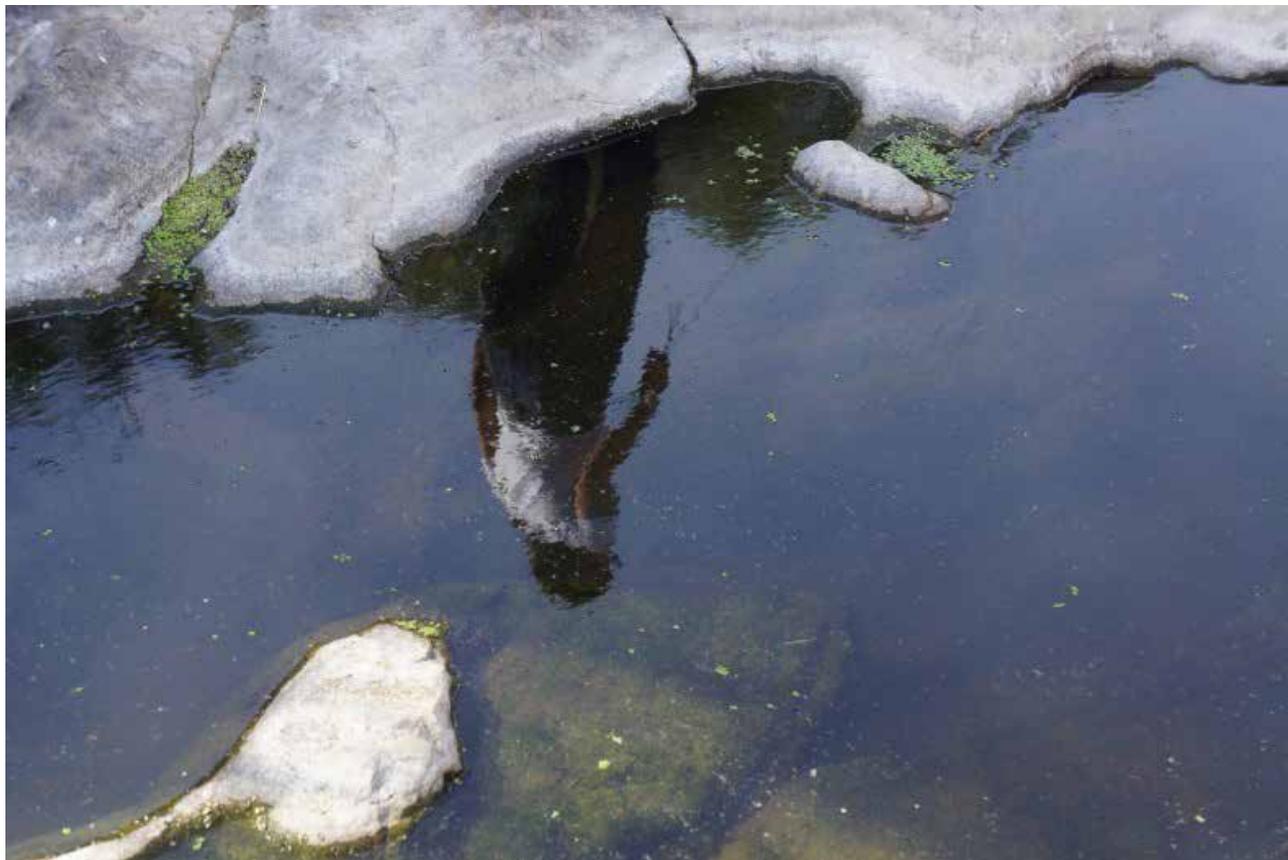


Figura 2 - Rio Almansor, Montemor-o-Novo, 2021

posição do sujeito, já que é o olho que que forma o objecto, a partir do século XIX as ciências da visão, o conhecimento sobre a luz e transmissão óptica tendem a colocar o visível no “interior da fisiologia e temporalidade instáveis do corpo humano” (Crary, 2017. p 115). O modelo de visão subjetivo surge motivado pela observação de fenómenos “fisiológicos” (Goethe, 1982) e ao contrário do modelo cartesiano, que estabelece uma divisão entre o observador e mundo, assistimos a um modelo de visão que localiza os fenómenos fisiológicos da cor, como pertencentes ao corpo subjetivo. O cérebro passa a ser o lugar de representação, e a transparência da visão é substituída pela opacidade, onde o observador e objetos são fundidos.

Na tentativa de “colapsar a distância que separa o observador do local de experiência óptica”⁶ produziu-se para o workshop “dispositivos de captação” (fig.7), vários objectos em vidro, formas côncavas e assimétricas, que remetem para lentes de contacto ampliadas e que funcionaram simultaneamente como contentores de água e potenciais dispositivos de captação de imagem. Desta forma o conjunto de exercícios programados incluíram movimento, a mão e o olho na criação de um corpo colectivo. O enunciado funcionou como ponto de partida e orientação durante o workshop, deixando espaço para que a prática individual e colectiva se manifestasse livremente pela troca de aptidões e conhecimento dos participantes, que de forma descontraída iam conversando,

6 - Retirado do enunciado do workshop Olho no Dedo.

partilhando referências, aprendizagens e resultados. Mais do que arte participativa ou arte colaborativa⁷, procurou-se uma experiência colectiva no espectro fazer com o lugar e materiais, que posteriormente permita investigar matérias relacionais, assunto central do doutoramento em escultura⁸. As dinâmicas de grupo proporcionam resultados e processos transformativos. Theaster Gates⁹ reconhece que espaços de ensino e aprendizagem são lugares de transferência: “coisas acontecem quando transferimos

7- De acordo com a definição que Claire Bishop propõe para pensar a arte participativa - determinada com o envolvimento de várias pessoas, em oposição à relação de interactividade de um para um.

8 - O projecto tese “Materiais mutáveis, experimentação circular” faz uso da versatilidade da argila, enquanto material transitório. Um dos seus objectivos é a criação de novas materialidades relacionais por um lado sirvam a minha prática artística e por outro lado sejam úteis a outros artistas, possibilitando o seu uso em obras de arte que explorem diversas concepções da escultura contemporânea. Veja-se no âmbito da calendarização programada e aprovada pela FCT, prevêem-se workshops e apresentações, onde se irá proceder à exploração das receitas encontradas, usando a matéria enquanto agente, impulsionador da dimensão de interacção - percepção tátil e estética háptica.

9 - O artista americano Theaster Gates (n.1973) apresentou em 2013 na Galeria Whitechapel, em Londres a obra “The Art of Making, I: Soul Manufacturing Corporation”. Gates criou na galeria uma oficina de cerâmica que permitiu simultaneamente a exploração e partilha de aptidões e técnicas artesanais e o treino para a produção de louças e tijolos de porcelana. Desta forma o público entrava num espaço onde o processo de fazer decorria, promovendo a compreensão do processo laboral e incentivando o diálogo sobre o trabalho e a transferência de aptidões. O artista incluiu ainda no mesmo espaço leitores, DJs, poetas e aulas de ioga, criando um espaço de trabalho ideal dentro da galeria, onde o oleiro e o aprendiz transferem conhecimento e técnicas.

aptidões”¹⁰ (Petersens, 1018, p. 208). Neste sentido, os participantes foram colocados num contexto e situação de descoberta, onde o conhecimento não é transmitido de uma forma cristalizada ou pré-determinado, mas como Ingold propõe estabelece-se uma aprendizagem pela prática. (Ingold, 2013, p.13)

No primeiro dia desenhámos junto ao rio e, a partir da liquidez informe e incontrolável da água, fomos caçar imagens. A expressão hunting images é do historiador James Elkins, que na sua obra *The Object Stares Back – On the Nature of Seeing* (1996) parte dos vários tipos de imagens visuais que nos rodeiam para pensar e descrever a forma como as percebemos. Observar é por isso caçar e ser caçado pelo objecto. Este não é fixo, e no acto de ver tanto o objecto como o observador se alteram mutuamente. Na ideia de que não somos independentes, nem enquanto o sujeito ou objecto, Elkins lembra que não existimos sem a força deste gesto de caçar/observar:

“And so Looking has force: it tears, it is sharp, it is an acid. In the end, it corrodes the object and observer until they are lost in the field of vision. I once was solid, and now I am dissolved: it is the voice of seeing.” (Elkins, 1996, p.45)

Levámos folhas de papel, barro, aguarelas e pincéis, usámos a água do rio, as pedras, flores e canas. Também se usaram telemóveis para registar sons e vídeos.

Olhámos o rio e o seu instável reflexo, que é tão diferente do reflexo de uma poça de água, do rio Tamisa ou de um pântano escuro e lamacento. Observámos a sua densidade, nele afundámos as mãos com desenhos, afastámos as lentilhas-de-água (*Lemna gibba*) que cobriam a superfície do rio e à volta dele caminhámos.

Os desenhos foram surgindo a partir de pontos de vista ora fixos, ora em torno das pedras que contornam a forma da água, usando por vezes objectos para marear ou interromper a superfície da água. O João Rolaça (fig. 3) num

10 - Citação de Theaster Gates no texto de Sofia Victorino. Citação original: “things happen when we transfer skills”.



Figura 3 – João Rolaça no primeiro dia de Workshop, Rio Almansor, Montemor-o-Novo, 2021

jogo de aparições de formas, fez correr a água do rio pelas manchas de tinta que com dificuldade se fixavam na folha de papel. O vento, a liquidez do meio e a alteração dos estados, mostravam o carácter intermitente da imagem, que reage tornando-se forma e desvanecendo num processo que nos hipnotiza.

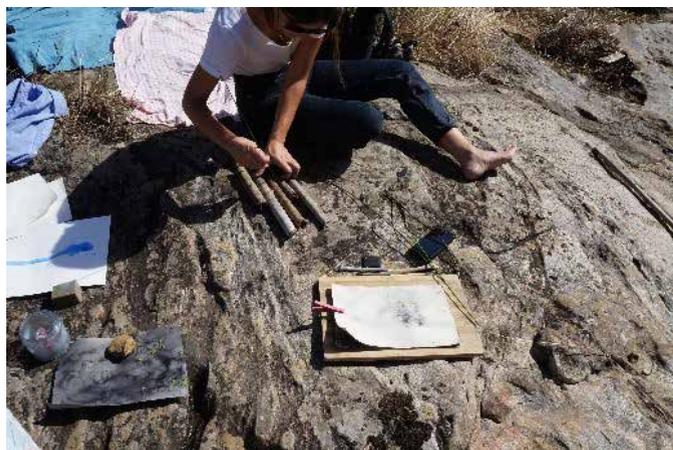
A Catarina Lopes Vicente observa como a superfície da água transporta a sua jangada de canas, num vídeo documental podemos ver o seu embate com as pedras do rio (figs. 4 e 5). Catarina interrompe a corrente do rio, num gesto-desenho realizado com uma pedra presa a uma folha longa e que ao toque com a superfície da água produz ondas circulares.

Das várias acções em torno do rio Marta Castelo, que começa por afundar desenhos de cor no rio, regista através de um vídeo a dissolução da cor na água por cima da folha. Parece querer apanhar a nitidez do brilho desta dança que se observa por cima da folha, mas que o gesto final desmaia.

O segundo dia de trabalho à distância do rio, foi feito com o apoio das lentes em vidro, objectos que permitiram observar a distorção das formas e que ao conterem água e espessantes vários¹¹ fizeram submergir ou suspender pigmentos, tintas e composições (figs. 6 e 7). Recorreu-se à técnica de papel marmoreado¹² para desenhar sobre e com o elemento da água. A transparência e as várias densidades da água mostram comportamentos diferentes ao contacto com as tintas e pigmentos, no entanto o que se observa é

11 - Os espessantes usados foram CMC (carboximetil celulose) e Tilose (mh 300 tilose) em diferentes proporções.

12 - As técnicas de papel marmoreado variaram com as épocas e as culturas, mas os princípios que lhes subjazem são comuns a todas: sobre um recipiente cheio com uma substância gelatinosa, utilizam-se pigmentos em suspensão. Com densidade certa da camada inferior viscosa e de corantes flutuantes obtém-se de uma imagem fluída e orgânica.



Figuras 4 e 5 - Catarina Lopes Vicente no primeiro dia de Workshop, Rio Almansor, Montemor-o-Novo, 2021

que além do gesto da mão que pretende controlar a forma da pintura, o tempo surge como elemento disruptivo daquilo que se pretende fixar. Trata-se de uma imagem em contínuo movimento, que se dispersa e dissolve, por vezes afundando-se completamente no objecto de vidro. Por outro lado, a imagem suspensa na superfície da água não se deixa caçar, permanecendo nas folhas de papel impressões mediadas, toques por aproximação de cores e vultos daquilo que se percepcionou.

A água, assim como toda a matéria é mais do que um objecto passivo de inscrição cultural (Golanska, 2018) pois está presente em todos os processos de construção de significado e produção de conhecimento, não apenas como meio, mas como agente e actor activo. (Barad, 2003, 829). Na visão de Karen Barad o devir intra-activo¹³ propõe um sujeito e objecto emergente de num processo de emaranhamento “material-discursivo” complexo (2007), onde os limites são fluídos, temporários e porosos. Assim,

13- Intra-acção é um termo da autora para substituir “interacção”. Interação necessita de corpos pré-estabelecidos que então participam da acção “com” os outros. Em contraste, intra-acção pressupõe a agência não como uma propriedade inerente de um indivíduo ou ser humano a ser exercida, mas como um dinamismo de forças em que todas as designadas “coisas” já estão constantemente em mudança, trocando e difractando, combinando, mutando, influenciando e trabalhando inseparavelmente.

os contornos do objecto e do sujeito do conhecimento são contingentes nas suas relações, nunca totalmente definidas, sempre em movimento, e em constante transformação. (Golanska, 2018, p. 2)

Os trabalhos realizados com a água não encerram um resultado em si, mas uma performatividade efémera, que se expressa por si e através da manipulação das matérias pelo corpo do artista. Estes gestos do fazer interrogam a inter-relação entre acção e materialidade (Jones, 2015, p. 22), já que conforme o toque da mão, o desenho reage e transforma-se, devolvendo-me um sentido de presença já que nos vemos reflectidos na superfície da água (figs. 8 e 9). Conforme observado pela investigadora Helena Elias, o contacto com a matéria estabelece relações sensoriais que podem ultrapassar “dicotomias entre sujeito e objecto, como advogam as práticas de conhecimento do novo materialismo e das teorias não representacionais. Como refere Karen Barad, a matéria está implicada em todos os processos de construção de significado e produção de conhecimento não só como meio, mas também agente e um actor.” (Elias, 2021, p.5).

No processo de produção destas imagens na água, bem como em todo o acto de observação o que se caça é condicionado pelo sujeito. Aquilo que se observa, o desenho da água, já possui condicionantes do observador – o seu reflexo e o seu toque; e o observador é também alterado pelo objecto, já que a imagem acontece dentro de nós.



Figura 6 - Objectos criados para o segundo dia de Workshop, Oficinas do Convento, Montemor-o-Novo, 2021



Figura 7 - Segundo dia de Workshop, Oficinas do Convento, Montemor-o-Novo, 2021



Figuras 8 e 9 - Técnica de papel Marmoreado, Oficinas do Convento, Montemor-o-Novo, 2021

Por outro lado, a condição efémera e frágil das imagens e em particular destas imagens sobre a água, relacionam-se directamente com o tacto, já que é a minha mão que lhes toca. A pele nas experiências da água foi como um lugar de encontro de trocas e transversalidade. Jennifer M. Barker, define a pele enquanto ligação entre o interior e o exterior, abrindo espaço para reciprocidade e reversibilidade entre o corpo e o mundo, já que “representa tanto a percepção da expressão quanto a expressão da percepção” (Barker, 2009, p.27)¹⁴. A pele possui interioridade, musculatura e vísceras, não sendo apenas uma fronteira entre o mundo e o corpo, mas também um ponto de contínuo contacto.

A mão quebra a dicotomia dentro e fora, sujeito e objecto, já que a imagem suspensa acontece no gesto do fazer. A mão movida pelo olho arrasta o desenho na água criando infinitas combinações de imagens impermanentes e a água reflecte a minha imagem, toma a forma do meu toque e envolve os meus dedos.

À volta do centro neste workshop, observámos a liquidez do encontro entre as imagens e a mão, num processo de trabalho experimental, onde as matérias se mostraram transitórias, reagentes e mediadoras do gesto criativo.

14 - (“it enacts both perception of expression and the expression of perception”)

3. Conclusão

O workshop Olho no Dedo realizado no âmbito do programa Centro Mutável foi o contexto de investigação colaborativa onde se observou comportamentos e características de materialidades transitórias, em particular da água.

A qualidade transitória e instável da água é um agente mediador do mundo, capaz de devolver e gerar imagens de forma activa. Na relação estabelecida com a água do Rio Almansor e em particular o seu reflexo, o modelo de mediação do mundo encontra paralelismos um modelo de visão subjectivo, diferente do modelo cartesiano, que estabelece uma divisão entre o observador e mundo. Observar as imagens de água, formadas por uma liquidez informe e incontrollável é um acto que não é fixo, pois tanto o objecto como o observador se alteram mutuamente (Elkins, 1996).

Os momentos de produção artística com e a partir da água mostraram o carácter intermitente da imagem, que reage e participa no processo. A técnica de papel marmoreado usada no segundo dia do workshop demonstrou que a água é um agente vivo que distorce, contém e afunda imagens. O tempo surge como elemento disruptivo daquilo que se pretende fixar por meio da técnica e o resultado nas folhas



Figura 10 - Detalhe de instalação final, Segundo dia de Workshop Oficinas do Convento, Montemor-o-Novo, 2021

de papel são aproximações daquilo que se percepcionou. Desta forma, a manipulação entre as matérias e o corpo do artista demonstra uma performatividade efémera da água. Na relação de observação das imagens de água, bem como durante a produção artística existe uma constante troca e transversalidade entre o sujeito e a matéria, já que se condicionam e alteram mutuamente. No entanto, durante a manipulação da matéria — processo do fazer artístico — a pele funciona como ponto de continuo contacto, já que quebra a dicotomia entre dentro e fora, sujeito e objecto.

4. Bibliografia

Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, 28(3), 801–831. <https://doi.org/10.1086/345321>

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum*

Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham: Duke University Press.

Barker J.M. (2009). *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press
Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso Books.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: a political Ecology of Things*. London: Duke University Press.

Bolt, B. (2004). *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. London/New York: I. B. Tauris.
Crary, J. (2017). *Técnicas do Observador*. (1ª ed.). Lisboa: Orfeu Negro

Dias, F. (2019). *As Mediações / The Mediations – A Matéria / The Matter – A Temporalidade / The Temporality – A Repetição / The Repetition – O Resto / The Rest*. Documenta.

Elkins, J. (1996). *The object Stares Back – On the Nature of Seeing*, New York: Harcourt, Inc.

Elias, H. (2021). *Livro dos sintomas: prática artística, investigação e ensino artístico universitário*. Casa da Moeda, No Prelo.

Frois, V. & Fortuna P.M. (2021). *Os Processos participativos e a Cerâmica*. Lisboa: VICARTE - Vidro e Cerâmica para as Artes : FBAUL - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Goethe, J. (1982). *Theory of Colours*. trans. Charles Lock Eastlake, Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press

Golanska, D. (2018). *Geoart as a new materialist practice. Intra-active becomings and artistic (knowledge) production*, Ruukku - Studies in Artistic Research, 9, disponível em <https://doi.org/10.22501/ruu.427704> (acedido em 01 de Janeiro de 2022)

Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T. (2014). *Artistic Research Methodology*. New York, United States of America: Peter Lang Verlag.

Horn, R. (2013.05.21). *Roni Horn: Saying Water* [Arquivo de vídeo em Youtube Louisiana Channel]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fkvoe7s1NVg>

Ingold T. (2013). *Making : anthropology archaeology art and architecture* (1st ed.). Routledge.

Jones, A. (2015). *Material Traces: Performativity, Artistic “Work,” and New Concepts of Agency*. TDR: The Drama Review 59(4), 18-35. HYPERLINK “<https://www.muse.jhu.edu/article/602877>”

<https://www.muse.jhu.edu/article/602877> .

Kant, I. (2001). *Crítica da Razão Pura*. (5ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Kvita, R. (2021.06.09) *Inês Teles: Aliquid Stat Pro Aliquo* [Website do projecto]. Recuperado de HYPERLINK “<http://pramstudio.cz/en/program/ines-teles-aliquid-stat-pro-aliquo/>” <http://pramstudio.cz/en/program/ines-teles-aliquid-stat-pro-aliquo/>

Petersens M., Klingborg C. E., Simon J., Vitorino S., Wagner M. (2018). *New Materialism*. Stockholm: Bonniers Konsthall, Art and Theory.

Pires, Susana Maria Coelho (2020), “Uma questão de tacto: das morfologias do toque à poética da intercorporalidade”,

tese de Doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, <http://hdl.handle.net/10451/45933>

Reis Filho, O. G. (2012). *Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea*. Revista Visualidades volume nº10, N° 2, 2012, DOI 10.5216/vis.v10i2.26551

Rolaça, J. & Alves. M., (2021.05.06). *Centro Mutável* [Website do projecto]. Recuperado de HYPERLINK “<https://centromutavel.com/>” <https://centromutavel.com/>

Teles, I. (2021.11.06). *Conversas à Volta do Centro* [Arquivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=3hWcYnjpEVU&t=144s&ab_channel=oficinasconvento

Vídeo-escultura: A contribuição contemporânea para o tema em Portugal

Video-sculpture: The contemporary contribution to the theme in Portugal

Moletta, Fernando Flores

Mestrado de Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

fernandomoletta@edu.ulisboa.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7784-9139>

Resumo

A História da escultura acompanha toda a História da arte se pensarmos na totalidade do seu conceito. Já a História do vídeo na arte é relativamente recente, é possível citar as experiências dadaístas dos anos 1920, mas só a partir da difusão da televisão e da popularização da câmara de vídeo portátil, a partir dos anos 1960, é que artistas como Wolf Vostell e Nam June Paik começaram a incorporar o meio audiovisual nas suas criações artísticas.

O presente artigo tem, justamente, como objetivo perceber este processo de incorporação do vídeo na matéria escultórica e vice-versa, não só através do contexto histórico no qual surgem estas operações na História da arte, mas também a partir do estudo dos artistas pioneiros deste campo. Deste modo, o principal interesse será fazer um breve panorama da produção de trabalhos de arte contemporânea em Portugal que utilizam estes meios para a sua concretização.

Num mundo progressivamente mais virtual onde a presença física é cada vez menos relevante, é importante e necessário documentar os trabalhos que estabelecem a associação entre a materialidade escultórica e a impermanência do campo audiovisual em constante expansão, definindo assim um campo híbrido no qual a arte contemporânea questiona em que mundo se quer, de facto, estar. Tais obras são aqui definidas por Vídeo-Escultura.

Abstract

The History of Sculpture follows the entire History of Art if we think about its concept as a whole. The history of video in art is relatively recent, it is possible to cite the Dadaist experiences of the 1920s, but it was only after the diffusion of television and the popularization of the portable video camera, from the 1960s, that artists such as Wolf Vostell and Nam June Paik began to incorporate the audiovisual medium into their artistic creations.

This paper precisely aims to understand the process of incorporation of video in sculptural matter and vice versa, not only through the historical context in which these operations appear in the History of Art, but also through the study of pioneering artists in this field. In this way, the main interest will be to make a brief overview of the production of contemporary artworks in Portugal that use these means for their realization. In a progressively more virtual world where physical presence is less and less relevant, it is important and necessary to document the works that establish the association between sculptural materiality and the impermanence of the constantly expanding audiovisual field, thus defining a hybrid field in which contemporary art questions which world one actually wants to be in. Such works are here defined by Video-Sculpture.

Palavras-chave

Arte contemporânea; vídeo; escultura; multimeios; hibridização.

Keywords

Contemporary art; video; sculpture; multimedia; hybridization.

1. Introdução

A expansão comercial e o barateamento das técnicas audiovisuais permitiram que a videoarte nascesse na História da arte. Segundo o historiador Sanoki (2015), foi exatamente a partir da popularização da câmera de vídeo Sony Portapak a partir dos anos 1960, que artistas começaram a incorporar a imagem em movimento nas suas produções artísticas.

Na esteira da expansão deste campo após a produção minimalista e as experimentações da arte conceitual nos anos 1960, “o vídeo e a televisão entram com muita força no trabalho artístico, frequentemente associados a outros meios e linguagens” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2022). Uma destas combinações foi justamente a união entre a materialidade escultórica e o audiovisual.

Assim sendo, este artigo pretende investigar como são as práticas contemporâneas que unem a materialidade escultórica com o audiovisual em Portugal. Entretanto, em um primeiro momento, irá apresentar um breve panorama histórico no qual a Vídeo-Escultura surgiu, e também expor alguns de seus representantes iniciais, como os artistas Nam June Paik e Wolf Vostell. Após a apresentação da conjuntura geral, será apresentada de forma breve o cenário artístico da Videoarte em Portugal para então expor algumas obras de Vídeo-Escultura de artistas contemporâneos portugueses como estudos de caso.

2. Contexto histórico

Um dos artistas pioneiros na utilização do vídeo na arte foi Wolf Vostell. Nascido na Alemanha em 1932, teve



Fig.1 - Wolf Vostell. 6 TV Dé-coll/age, 1963 (Museu Reina Sofia, 2021)



Fig. 2 - Nam June Paik. Tv Budha, 1976 (Art Basel, 2021).

importância fundamental na arte do pós-guerra, pois foi um dos pioneiros da Instalação, da Videoarte e do Happening segundo a biografia do artista no Museu Coleção Berardo (2021). Vostell integrou o movimento Fluxus, estando ligado à sua fundação com Nam June Paik, George Maciunas, entre outros.

Vostell sustentava a ideia de ter trabalhado artisticamente com a televisão desde 1958. Apesar desta afirmação ainda não ser um consenso na historiografia da arte, o artista é, ainda assim, considerado um dos primeiros a instalar sistemas eletrônicos de reprodução de imagens juntamente com outros objetos, de acordo com a historiadora e curadora Lilian Haberer (1999). A obra que iniciou esta operação é precisamente “Le théâtre est dans la rue”, que aconteceu em 1958 na Passage de la Tour em Paris, onde o artista

instalou televisores em peças automotivas, “integrando a mudança e o brilho do mundo externo no seu trabalho” (Haberer, 1999).

Em 1963, Wolf Vostell apresentou a obra 6 TV dé-coll/age na galeria Smolin Gallery em Nova Iorque, o trabalho era composto por vídeo de seis canais (VHS e DVD; p&b, som, 96’) exibido em seis monitores de TV, seis gabinetes de escritório, um telefone, três fotografias (p&b), um convite para exibição e seis canteiros com agrião (Museu Reina Sofia, 2021). A intenção do artista era evocar o ambiente da sala de controlo através de estantes metálicas características de ambientes burocráticos, além das imagens de televisores, que transmitiam vídeos de câmeras de segurança e imagens com ruídos gráficos.

O professor e investigador de arte Luciano Vinhosa Simão afirma que este trabalho foi precursor na utilização de televisores de maneira escultural pois para além de ser o princípio da sua utilização desta maneira, estes “extrapolam o quadro das suas imagens, rearranjam-se em combinações espaciais com outros objetos, e incorporam o espaço circundante em evocação a um ambiente total” (Simão, 2021).

Outro artista fundamental foi Nam June Paik, nascido em 1932 na Coreia do Sul, viveu e trabalhou no Japão, Alemanha e Estados Unidos. Paik trabalhou com uma variedade de meios e é considerado o fundador da Videoarte (Tate Modern, 2021). As suas primeiras obras pioneiras da videoarte são caracterizadas por distorções televisivas, visuais e sonoras, um destes trabalhos é Magnet TV, de 1965, conhecido também por “prepared televisions”, “sobre as quais Paik alterou a imagem da televisão ou o seu revestimento físico” (Whitney Museum of American Art, 2021).

De acordo com o historiador de arte e curador de cinema e artes dos meios de comunicação norte-americano John G. Hanhardt (1982), as “prepared televisions” de Paik são as suas primeiras obras de Vídeo-Escultura. Mas é a partir de trabalhos como TV Chair, de 1968 e Video Buddha, de 1976, que de facto o artista se propõe a estabelecer um diálogo entre a escultura e o vídeo.

Segundo as curadoras da exposição “Nam June Paik: Becoming Robot” Melissa Chi e Michele Yun, o maior objetivo conceptual por detrás das Vídeo-Esculturas de Paik era, oferecer uma resposta para a exaustão academicista do readymade duchampiano que acometia a sua geração artística. Paik afirmava que a invenção de Duchamp não era radical na medida em que incorporava os objetos produzidos em massa na arte, mas sim ao “produzir um objeto paradoxal preso numa oscilação perpétua entre o seu status como uma coisa e seu status como um signo” (Chi & Yun, 2014).

Dessa forma Nam June Paik acreditou que as suas Vídeo-Esculturas eram o caminho para a arte daquele período, uma vez que os artistas se encontravam perdidos entre o próprio lastro histórico da arte e as inovações tecnológicas que se popularizavam.

As experiências de Vídeo-Escultura de Wolf Vostell e Nam June Paik foram pioneiras e inovadoras em relação à técnica audiovisual dos anos 1960. Para além disso, foram também transgressoras em relação à publicidade e propaganda da Era televisiva. É correto chamá-las de experiências visuais, pois na maioria das vezes utilizavam distorções e desfoques de emissões televisivas. Desta forma, ainda são primitivas e precárias em relação à técnica e às questões relativas à imagem movimento, como o tempo, a narrativa e a desconstrução do próprio cinema a partir das potencialidades do vídeo.

Assim, é necessário reconhecer a contribuição destes artistas para a Arte Contemporânea, pois é a partir destas experiências que outros artistas relevantes como Bill Viola, Gary Hill, Tony Oursler, Hito Steryel, Neïl Beloufa, produziram e continuam a produzir obras de Videoarte.

3. Videoarte em Portugal

Em Portugal também houve experiências artísticas audiovisuais desde os anos 1970. Assim como o artista e curador britânico Chris Meight-Andrews faz menção à fabula da utilização da primeira câmara de vídeo portátil por Nam June Paik no seu livro A History Of Video Art (2006), os organizadores do livro Videoarte e Filme de Arte e Ensaio em Portugal (2008), Dinis Guarda e Nuno Figueiredo, citam a data de 1976 quando a Direcção Geral de Acção Cultural compra uma Sony Portapak para requisição pública por artistas em Portugal. No mesmo ano também aconteceu o Ciclo Sobre Arte Vídeo - projecções e debates, no Goethe Institut, organizado pelo artista e cineasta português Enersto de Sousa. Estas duas situações podem assinalar um marco inicial para a Videoarte no país.

Ernesto de Sousa foi figura essencial para as atividades correlacionadas a imagem em movimento em Portugal. Na década de 1970 contacta o movimento Fluxus, conhece Joseph Beuys em 1972 na Documenta 5, e desenvolve amizade com Robert Filliou e Wolf Vostell, segundo a biografia do artista (Violante, 2022).

A cronologia que contextualiza a actividade da Videoarte portuguesa neste mesmo livro indica duas exposições inaugurais: A primeira delas, comissariada também por Ernesto de Sousa, intitulada Alternativa Zero, realizada na Galeria Internacional de Arte Moderna em Belém; e a exposição Portuguese Video Art, de 1981, comissariada por José Manuel Vasconcelos, acontecida na Corroboree Gallery of New Concepts, na University of Iowa.

Desde de lá diversos artistas e cineastas tem produzido proficuamente como o livro Videoarte e Filme de Arte e Ensaio em Portugal (2008) apresenta. Dentre os principais artistas, é possível citar nomes fundamentais como os de Pedro Costa, Joana Vasconcelos, João Penalva e Julião Sarmento.

3.1 A Vídeo-escultura

Antes mesmo de apresentar alguns estudos de caso, é importante definir o campo de trabalho no qual pretendo estabelecer o conceito de Vídeo-Escultura, mesmo que de forma breve, uma vez que a exposição das obras irá elucidar de forma mais concreta tais conceitos. Para isso, penso que a possível definição inicial concentra-

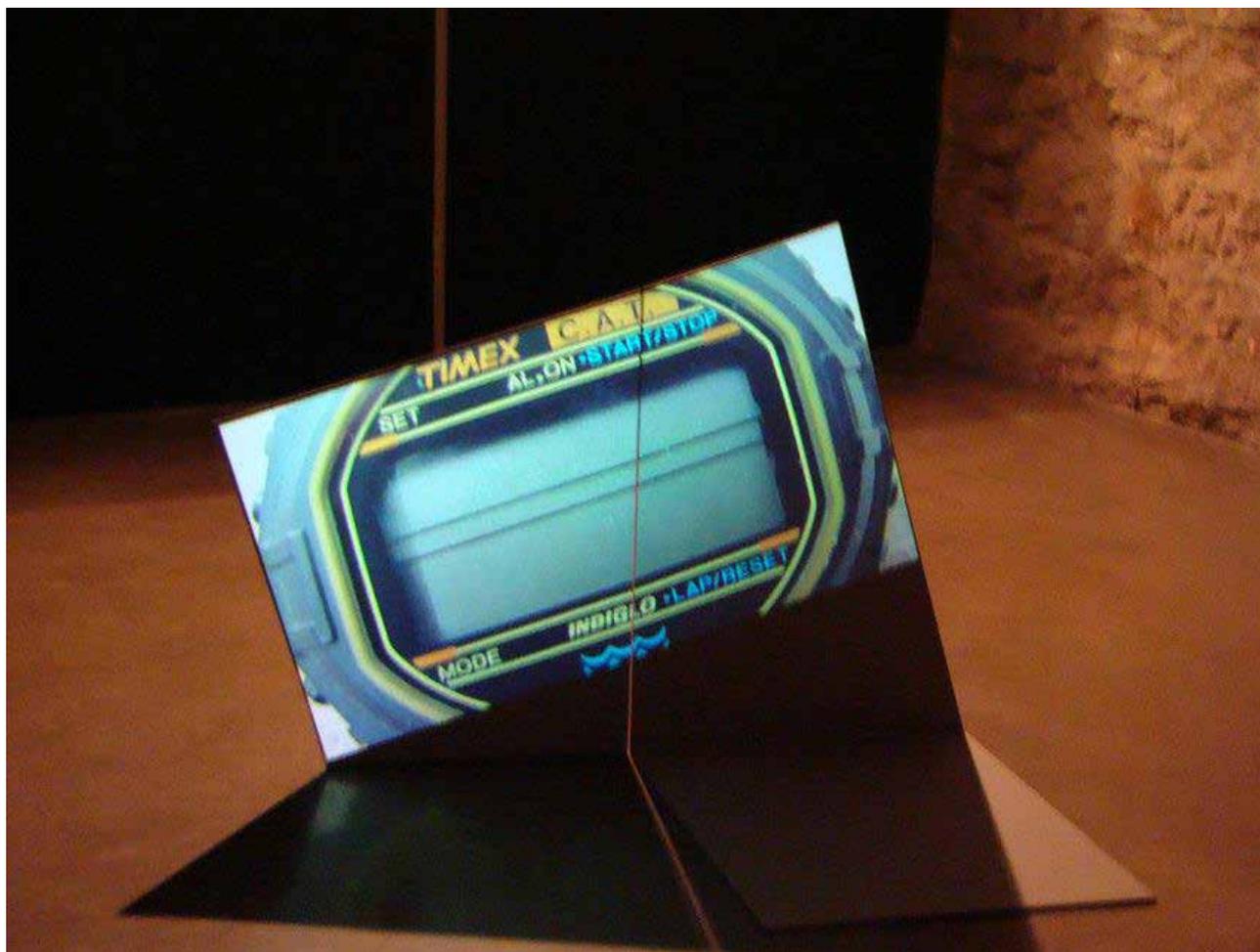


Fig.3 - Alexandre Estrela. Ad Nauseum, 2011 (Arte Capital, 2022)

se ao nível da compatibilidade entre as plasticidades imagéticas e escultóricas, contrastando assim com a Vídeo-Instalação, na medida em que não se propõe em atingir a tridimensionalidade espacial integrada a um ambiente.

Assim sendo, de modo a pensar uma definição completa para o caso, acredito que a diretora do Museu Kunstmuseen Krefed, Sylvia Martin, no livro *Anonymous Sculptures: Video and Form in Contemporary Art* (2011) nos traz uma importante reflexão, que é justamente sobre a posição do observador em relação à estas categorias de obra de arte. A autora afirma que a “posição assumida por um espectador quando confrontado com ou na obra pode ser extremamente útil para definir a qualidade escultórica” (Martin, 2011, p.108), uma vez que a Vídeo-Escultura tem a capacidade de constituir esse confronto através de uma interação autodefinida e contida em formas e conteúdos específicos, enquanto a Vídeo-Instalação pode contê-lo espacialmente. Esse raciocínio aponta para o cenário contemporâneo, uma vez que abrange de condições conceptuais e não especificamente a uma certa condição material escultórica.

Para este cenário, foco principal deste artigo, um artista fundamental para a Vídeo-Escultura portuguesa é Alexandre Estrela. Estrela nasceu em Lisboa no ano de 1971, é formado em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Segundo a biografia do artista no website do Museu de Arte Contemporânea do Chiado, o artista:

Integra uma geração de artistas/curadores que tem vindo a explorar o legado das explorações conceptuais do vídeo da década de 1970, tirando partido do desenvolvimento tecnológico do referido medium. Desde a década de 1990 tem trabalhado as questões formais e conceptuais do vídeo, desenvolvendo explorações em tornos dos fenómenos mecânicos e digitais de percepção do som e da imagem, numa enriquecedora ambivalência entre arte e ciência (Tavares, 2021).

Para além disso, as obras do artista se apresentam quase sempre através de projeções de vídeo que fisicamente dialogam com o meio onde são projetadas. Por exemplo:

uma chapa de aço dobrada ou inclinada, uma pedra texturizada, ou até mesmo objetos que interferem na visualização destas projeções.

Assim, Alexandre Estrela estabelece conexões entre a imagem em movimento e a escultura física presente no espaço ao explorar estas visualidades através da transformação dos recetáculos padrões, criando assim uma simbiose entre vídeo e escultura.

Confirma-se esta conjectura no pensamento de Estrela quando o artista manifesta, durante uma entrevista para a Solar Galeria (2011), o seu interesse na fiscalidade das imagens e em como o aspecto líquido e mole das imagens pode afetar a materialidade e o peso da escultura. A sua exposição “Wall Against the Sea” de 2011 em Lisboa, à qual a entrevista se refere, apresenta diversas obras onde propõe um claro embate entre como os ecrãs recebem as imagens, por vezes opondo-se e por vezes contribuindo para a criação de um “estatuto híbrido onde as projeções possuem matéria física e as esculturas ganham componentes imateriais” (Marquilhas, 2022).

A exposição “A Third Reason” do mesmo autor, apresentada em 2021, na galeria Rialto em Lisboa, aproximou personagens e fantasias históricas com ações tecnológicas através de intensos atrativos visuais e sonoros no espaço expositivo.

Um destes trabalhos é *Ruin Marble*. O texto curatorial explicita:

Para a peça *Ruin Marble*, uma pedra semelhante da coleção bibelô de Estrela, foi fotografada em diferentes graus de zoom que revelam os seus detalhes microscópicos. Fatias dessas fotografias são trazidas aleatoriamente para o primeiro plano por um algoritmo e pelo som dramático da bateria de Gabriel Ferrandini. As imagens movem-se horizontalmente como placas tectónicas lentas que criam um cenário imprevisível, um pequeno teatro surrealista projetado numa tela em forma de pedra (Rialto 6, 2022).



Fig. 4 - Alexandre Estrela. Ruin Marble, 2022 (Rialto 6, 2022).

Nesta obra, é especificamente a tela que em forma de pedra abriga as imagens projetadas de outra pedra, que dançam e se movem com o ritmo do som. Esta especificidade material que em consonância com o conteúdo imagético e sonoro configura a simbiose híbrida entre os elementos audiovisuais e escultóricos. Portanto, há várias interseções entre a materialidade e a imagem em movimento no trabalho de Estrela, as quais promovem inúmeras ressonâncias geradoras de incertezas e instabilidades na matéria e principalmente na sua percepção.

Múltiplos também são os conceitos e temas que podem levar um artista a utilizar, aglomerar e reorganizar diferentes meios para comunicar as suas intenções artísticas. Nesse sentido a artista Ângela Ferreira é uma das representantes mais significativas no cenário português. Nascida em 1958 em Moçambique, formou-se em Escultura pela

Universidade da Cidade do Cabo, na África do Sul durante o Apartheid. Atualmente leciona na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, onde obteve o seu grau de doutorado em 2016.

Os movimentos migratórios da própria artista e as situações políticas que vivenciou determinaram e continuam a influenciar o seu pensamento, pois a artista “parte frequentemente de episódios históricos ligados ao colonialismo, à sua falência e aos seus traumas” (Sardo, 2022), estabelecendo assim um nítido propósito político nas suas obras.

No percurso da artista é fundamental notar que:

A preocupação pós-colonialista em desconstruir a teoria e a história, vem-se afirmando, menos na escultura formal

dos primeiros anos, mas sobretudo nas fotografias, vídeos e instalações que hoje apresenta, e que a levaram a representar Portugal na Bienal de Veneza de 2007 (Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2022).

Sendo então a escultura a base da sua prática, Ferreira tem integrado vídeos e sons, gravados por ela mesma, como algumas performances autorais e mais recentemente tem utilizado found-footage, como filmes de momentos políticos específicos.

Em entrevista direta com a artista, em fevereiro de 2022, conversámos sobre diversos dos seus trabalhos, como por exemplo, “For Mozambique”, de 2008. Esta obra é composta por uma estrutura de madeira que sustenta dois retângulos superiores, nos quais exhibe vídeos projetados em cada uma das faces exteriores destes retângulos. A estrutura é baseada nos quiosques móveis do artista letão-russo Gustav Klucis de 1922 para o Partido Comunista Russo, que devido à sua mobilidade e multifuncionalidade, eram empregados em praças públicas para uma série de funções, “incluindo estantes, altifalantes, telas e plataformas para altifalantes, locais para pósteres e telas para projeções de filmes” (Michael Stevenson, 2022).

Ferreira utiliza esta estrutura específica para entrelaçar dois momentos políticos de Moçambique:

(...) definidos pelo extraordinário otimismo sociopolítico que entretanto soçobrou: o período posterior à Revolução Russa, pelos anos 1920, implícito na estrutura física do trabalho; e a fase eufórica que sucedeu à emancipação colonial de Moçambique, em meados dos anos 1970, explícita nos dois filmes projectados (Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2022).

Notável é a composição da artista, pois na mesma medida em que propõe uma conexão simbólica para diferentes momentos históricos influenciados pelo mesmo sistema de pensamento, também articula o aparente balanço e desequilíbrio da estrutura escultórica, com a projeção de

filmes eufóricos em torno da independência de Moçambique em meados da década de 1970, e assim é produzido um emaranhado de significados que se confundem entre esperança e fracasso.

É precisamente esta complexa junção de conceitos que a materialidade escultórica em união com a imagem em movimento e também com o som pode ser capaz de comunicar ao público as ideias e intenções de uma obra artística como “For Mozambique” e outros tantos trabalhos, como “Indépendance Cha Cha”, de 2014.

Em “Indépendance Cha Cha”, Ângela Ferreira parte de um edifício modernista do arquiteto Claude Strebelle em Lubumbashi na República Democrática do Congo para novamente combinar momentos políticos históricos em prol da compreensão da dimensão da luta anti-colonial na África.

Nesta obra, a artista reproduz a fachada do prédio em madeira e utiliza os espaços de empena para servir de ecrã para dois vídeos, os quais exibem situações musicais de importância política:

Um dos vídeos documenta a performance organizada pela artista para a Bienal de Lubumbashi, na qual dois cantores apresentam o poema/canção Je vais entrer dans la mine, cantado na antiga língua predominante na região, o Kibemba. A letra fala de um homem que escreve à mãe sobre os seus medos em relação à morte, por ter sido forçado a descer às minas. No segundo vídeo, que dá o título à obra, a banda do Park Hotel de Lubumbashi interpreta Indépendance Cha Cha, hino emblemático dos movimentos de independência dos países francófonos, nos anos 60, escrito pelo músico congolês Joseph Kabasele, em Bruxelas, na noite em que foi alcançado um acordo, entre o governo belga e a comitiva congoleza, quanto à data de independência do país africano (Arte Capital, 2022).

Atualmente exibido no famoso Museu de Escultura ao Ar Livre de Middelheim, Bélgica, Indépendance Cha Cha, segundo o próprio museu, a obra suscita um tom triste e

melancólico através das interpretações musicais. Para além disto, a apropriação “de fachada” de um ideal progressista do modernismo, a obra sugere o engano de que o colonialismo traria progresso e bem-estar social ao Congo. Também a interpretação deprimida do hit que dá nome ao trabalho, torna-se um “símbolo do resultado frustrado da emancipação política” (Middelheim Museum, 2022).

Quanto às dimensões, esta obra aproxima-se mais da escala da arquitetura e do espaço urbano do que propriamente da escultura e do ambiente interno, o que poderia sugerir uma Video-Instalação. Contudo, é necessário refletir que estes termos não detêm especificidades de ordem dimensional,

sendo de máxima importância notar o que os constitui e o que podem conter. À vista disso, é necessário retomar a afirmação inicial de Sylvia Martin, a qual torna evidente que para avaliar obras multimédias que detêm conteúdo escultórico de formas tridimensionais específicas, é de maior relevância perceber como a sua materialidade real se associa ou se confronta com as imagens visuais. Novamente é necessário perceber “a posição assumida pelo espectador quando confrontado com ou na obra” (Martin, 2010).

Assim, ao notar a habilidade da artista de nos transportar para certos períodos históricos através da arquitetura e do vídeo de forma a permitir a reflexão de tais situações,



Fig. 5 - Ângela Ferreira. For Mozambique, 2008 (Michael Stevenson, 2022).



Fig. 6 - Ângela Ferreira. Indépendance Cha Cha, 2014 (Ecole nationale supérieure d'arts de Paris Cergy, 2022).

indica a potência que a hibridização matéria-visual detém. Também na entrevista realizada com a artista, Ângela Ferreira foi contundente em afirmar que classifica os seus trabalhos como Vídeo-Esculturas, uma vez que assim determina objetivamente os seus meios de trabalho, em oposição à palavra “instalação”, que a artista julga um termo mais “genérico” no contexto específico da arte contemporânea.

Para além destes dois artistas, é possível também pensar em obras extremamente recentes de Henrique Pavão, nomeadamente *Sea of Tranquility* e *Not Always Recovers From You*, ambas realizadas em 2021. Também em entrevista direta com o artista, em fevereiro de 2022, foi possível perceber mais acerca destes trabalhos.



Fig. 7 - Henrique Pavão. Sea of Tranquility, 2021 (Bruno Múrias, 2022).

De imediato, a obra *Sea of Tranquility* apresenta-se como uma retórica entre a máquina e o produto, entre o modo de fazer e o resultado. Isto, porque é constituída por uma escultura em bronze que recebe uma projeção de um filme P&B 16 mm de um projetor Eiki para 16 mm.

Pavão explicou que a escultura - que é um capacete -, é na verdade uma réplica exata modelada pelo artista em barro, e posteriormente passada a bronze, do capacete que os tripulantes da missão Apollo 11 utilizaram. Este capacete recebe então um filme de plano fixo, captado no interior de um centro comercial do século XIV no Chiado, em Lisboa, que foi construído em torno de uma muralha Fernandina. Assim sendo, Henrique Pavão afirma que o próprio espaço é uma mistura temporal, e que remete para um anacronismo já existente em outras obras suas. Por

fim, alega que a projeção transporta-nos para as missões espaciais americanas, mesmo tendo sido filmado num outro tempo e espaço.

Carolina Trigueiros, que escreveu sobre este trabalho para a Galeria Bruno Múrias, diz que “o fascínio pela Lua, o corpo celeste que mais se aproxima do nosso desejo cósmico de conquista, assemelha-se à nostalgia da ruína refletida nos espelhos do edifício moderno para conciliar os dois tempos numa instalação que é também um gesto de continuidade” (Trigueiros, 2021).

Apesar do artista não ter preferência em qualquer categorização do seu trabalho, segundo a entrevista com o mesmo, e de preferir entendê-lo como uma instalação composta por três elementos, considero esta obra



Fig. 8 - Henrique Pavão. Not Always Recovers From You, 2020 (Henrique Pavão, 2022).

relevante por ser uma clara elucidação entre as técnicas clássicas tanto da escultura como do vídeo. Isto faz dela uma obra instigante, principalmente por ser realizada num momento no qual a tecnologia destes meios na maioria das vezes tem optado por virtualizá-las através de exposições online e festivais de filme em streaming.

Recordar também é um elemento-chave na obra *Not Always Recovers From You*, pois ativa a memória sobre os próprios meios quando nos deparamos com a composição visual de dois ecrãs de televisão posicionados um ao lado do outro, onde é possível pensar no início da história da Vídeo-Escultura.

Esta história, na sua maior parte, foi composta por trabalhos de vídeo-arte dos anos 1970 exibidos através da utilização do ecrã televisivo como dispositivo dotado de valores esculturais. Ao pensar neles, a curadora de arte

contemporânea Henriette Huldisch organizou a exposição chamada *Before Projection: Video Sculpture 1974 - 1995*, em 2018, no MIT List Visual Arts Center em Cambridge nos Estados Unidos, na qual expôs as obras de uma geração pioneira, como o já citado artista Nam June Paik, e outros como Shigeko Kubota, Muntadas, Tony Oursler, entre outros.

Henriette Huldisch afirma que:

O uso escultórico do monitor, o seu envolvimento com a arquitetura da galeria e as possibilidades oferecidas pela combinação de duas ou mais imagens em movimento em monitores cúbicos instalados ao lado ou em cima um do outro, estavam entre as questões exploradas pelos artistas desde o início, seja implícito ou explícito (Huldisch, 2018, p. 20).

Já especificamente em relação aos ecrãs de Pavão, é possível pensar em paralelos com a obra do artista austríaco Friederike Pezold, *The New Embodied Language* de 1976, a qual dispõe quatro ecrãs na vertical, um em cima do outro, onde realça “as qualidades do ecrã do monitor, e abstrai o seu próprio corpo através da fragmentação” (Huldish, 2018).

Ou então *Snake River*, de 1994, da artista norte-americana Diana Thater, que assim como Pavão, analisa paisagens a partir da disposição de três monitores posicionados no chão. Thater, segundo Huldish, realiza uma operação de deslocar as imagens cinematográficas para o pequeno ecrã e assim coloca em evidência as características tecnológicas do vídeo, o qual detém uma mutabilidade a partir das diversas formas em que pode ser exibido. Nesse sentido Henrique Pavão, através da entrevista supracitada, afirmou que este trabalho também pode ser mostrado como projeção, a depender do espaço onde é exibido.

4. Conclusão

A importância deste tema vem acompanhada da constante presença dos ecrãs no nosso cotidiano e no campo artístico. Cada vez há mais curadorias, exposições, websites e acervos dedicados aos trabalhos de videoarte. Este crescimento foi exponencial, sobretudo durante a pandemia de COVID-19, pois permitiu uma forte conexão das pessoas aos meios digitais.

A disseminação deste tipo de visualidade, fez com que o corpo físico dos trabalhos se tenha dissipado em virtude da virtualidade portátil, onde estão disponíveis em qualquer lugar sem a necessidade de um suporte específico. Assim sendo, é importante – e necessário – documentar os trabalhos que fazem a junção entre o físico e o virtual, a partir do vínculo entre a materialidade escultórica e os multimeios que aqui são definidos por Vídeo-Escultura.

É importante ressaltar que a evolução da tecnologia no campo visual permitiu que a imagem em movimento se

integrasse e/ou fizesse parte do corpo escultórico devido ao uso das projeções visuais e mapeadas, dos painéis LED, computadores portáteis, Smart TVs, Smartphones, Tablets, entre tantos outros.

A documentação da produção artística contemporânea portuguesa é assim necessária, uma vez que os artistas que trabalham neste país tem-se mostrado interessados na investigação de tecnologias visuais, mesmo que ainda haja um difícil acesso a estes meios em Portugal, seja pelo alto custo ou pela falta de uma maior cultura tecnológica do país.

Num mundo virtual onde a presença física é cada vez menos relevante, é importante e imprescindível perceber como alguns trabalhos de arte contemporânea definem um campo híbrido no qual a arte contemporânea questiona em que mundo queremos de facto estar a partir do vínculo entre a materialidade escultórica e a impermanência do campo audiovisual em constante expansão.

Referências bibliográficas

- Arte Capital. (2022, 27 de março). Ângela Ferreira. Indépendance Cha Cha. <https://artecapital.net/preview-42-liz-vahia-angela-ferreira-i-independance-cha-cha-i->
- Ângela Ferreira. (2022, 9 de março). Ângela Ferreira. <http://angelaferreira.info/?p=719>
- Chi, M. & Yun, M. (Eds.). (2014). Nam June Paik: Becoming Robot. Asia Society.
- Sardo, D. (2022, 9 de março). Ângela Ferreira. Dalaba: Sol D'Exil. <https://www.culturgest.pt/pt/programacao/dalaba-sol-dexil-angela-ferreira/>. Culturgest.
- Centro de Arte Moderna Gulbenkian. (2022, 8 de março). Ângela Ferreira. <https://gulbenkian.pt/cam/artist/angela-ferreira/>.
- Centro de Arte Moderna Gulbenkian. (2022, 9 de março). Ângela Ferreira: For Mozambique. https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/for-mozambique-model-n-o-3-for-propaganda-stand-screen-and-loudspeaker-platform-celebrating-a-post-independence-utopia-138664/.
- Enciclopédia Itaú Cultural. (2022, 18 de abril). Videoarte. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3854/videoarte>.
- Guarda, D. e Figueiredo, N. (2008). Videoarte e Filme de Arte e Ensaio em Portugal. Número-Arte e Cultura.
- Haberer, L. (1999). Wolf Vostell Biography. New Media Encyclopedia. <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?>

Escultura upcycling para a prática socio-ecológico da arte contemporânea.

Upcycling sculpture for a socio-ecological practice of contemporary art.

Diogo Martins Nunes (M. Nunes, D.)

Cieba, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal; dmmn12698@gmail.com

ORCID - <https://orcid.org/0000-0003-1700-6145>

Resumo

O presente artigo procura propor a introdução do termo escultura upcycling como conceito que define obras que utilizem resíduos resultantes do ciclo técnico da produção industrial como matéria para a escultura. Começaremos por contextualizar a origem do termo 'upcycling' e compara-lo com os conceitos já existentes de assemblage, junk art ou arte de reciclagem, identificados como próximos do termo proposto. De seguida, serão analisadas as mais recentes propostas desta tipologia de escultura e a sua capacidade de abordar questões que abrangem outras áreas do conhecimento, desde a escultura como prática social à escultura como meio de materializar uma coexistência entre o homem e a ecologia.

Conclui-se sublinhando o contributo da escultura Upcycling para a prática da escultura contemporânea no contexto socio-ecológico e económico global onde as alterações climáticas ganham crescente preponderância, condição que é dada graças a uma coexistência com a realidade.

Abstract

The present article seeks to propose the introduction of the term upcycling sculpture as a concept that defines works that use waste resulting from the technical cycle of industrial production as material for sculpture. We will start by contextualizing the origin of the term 'upcycling' and comparing it with the already existing concepts of assemblage, junk art or recycling art, identified as close to the proposed term. Then, the most recent proposals of this sculpture typology will be analysed, as well as its ability to address issues that encompass other areas of knowledge, from sculpture as a social practice to sculpture as a means to materialize a coexistence between man and ecology.

It concludes by underlining the contribution of upcycling sculpture to the practice of contemporary sculpture in the global socio-ecological and economic context where climate change is gaining increasing preponderance, a condition that is given thanks to a coexistence with reality.

Palavras Chave

Escultura, upcycling, arte contemporânea, arte socio-ecológica, economia circular

Keywords

Sculpture, upcycling, contemporary art, socio-ecological art, circular economy

Introdução

Este artigo visa a introdução do termo escultura upcycling. Esta será fundamentada através da sua comparação com outros termos que descrevem tipologias artísticas semelhantes já existentes. Seguidamente serão analisados os seus exemplos que consideramos mais relevantes na

arte contemporânea, explorando os seus limites enquanto projeto, num contexto de profunda crise social e ambiental. Para isto, foi utilizada uma metodologia qualitativa a fim de analisar uma seleção de obras através quer da observação de fotos, quer da análise de teses, dissertações, artigos, livros, sites e entrevistas referentes a estas e aos seus

autores, bem como a análise do livro 'Cradle to cradle: remaking the way we make things' e de artigos científicos referentes à economia circular.

1.1 Upcycling e termos próximos na escultura.

O termo 'upcycling' foi utilizado pela primeira vez no livro 'Cradle to cradle: remaking the way we make things' escrito pelo arquiteto Americano William McDonough e pelo químico alemão Michael Braungart em 2002. Este resulta da subdivisão do termo reciclagem do qual pode resultar um material com valor inferior ao inicial, o 'downcycling', ou um material com valor superior, no caso do 'upcycling'.

Se a assemblage, como nos diz Waldman (1992, p. 244) pode incorporar materiais de uso comum, desenhos, pintura, fotografia e materiais naturais, a escultura upcycling foca-se na transformação e utilização de materiais e objetos descartados ou abandonados pelos sistemas de produção industrial e seus consumidores. Em simultâneo pode apropriar-se de processos de reaproveitamento destes produtos, utilizando-os como materiais para a elaboração das suas escultura, elevando-os assim ao estatuto de obra de arte e consequentemente o seu valor.

A Junk Art, apelidada por Lawrence Alloway em 1961, apesar de descrever um tipo de assemblage criado através da junção de materiais inúteis que formam os detritos da sociedade urbana (Brigestocke, 2001). Os seus desenvolvimentos incluem lixo orgânico como matéria prima, como podemos verificar na obra A Thousand Years de Damien Hirst (Silka, 2016) ou nalgumas esculturas de David Hammons (Waldman, 1992, p. 322). Por sua vez, a escultura upcycling foca-se na utilização de materiais e objetos que fazem parte dos resíduos resultantes direta ou indiretamente do ciclo técnico da economia circular (Ellen McArthur Foundation, n.d.a) da atividade industrial.

Já Ruiz (2014, p. 42-43), defende que a arte da reciclagem "emprega objetos abandonados (naturais ou manufaturados)". Mas esta definição segundo a Ellen Macarthur Foundation está desatualizada uma vez que a reciclagem pertence ao ciclo técnico da Economia Circular e os "objetos naturais" pertencem ao ciclo biológico (Ellen McArthur Foundation, n.d.b). Para além disso, segundo o desenvolvimento do termo apresentado por McDonough & Braungart, a definição de Ruiz apresenta-se desatualizada, pois ao se referir a arte da reciclagem Ruiz quer de facto dizer escultura upcycling.

1.2 Upcycling na Escultura Contemporânea

Fruto das consequências da anti-arte de Duchamp e das revoluções modernistas, a escultura contemporânea constituiu uma área em que qualquer material e processo, para nomear os que nos interessam no âmbito deste artigo, são considerados válidos para a elaboração de uma escultura.

Tendo isto em conta, um artista relevante para este artigo é Nick Cave, cujas obras integram na sua maioria materiais descartados, e que iremos analisar a seguir. Por enquanto é relevante recorrermos à análise de uma das primeiras esculturas de outro artista. Spade in Chains (Fig. 1) de David Hammons é uma escultura composta por cinco correntes presas à parte de baixo da parte metálica de uma pá virada para cima. Apesar de extremamente simples, esta junção remete visualmente para uma máscara de arte tradicional africana. Esta, ainda que nos apresente objetos descartados de novas formas tal como os Surrealistas, não constitui uma composição resultante de um fetiche ou de um conjunto de ações vindas do subconsciente do artista, mas sim um meio de passar uma mensagem. Como nos diz Wofford:

"Os anos 1960 foram uma década carregada de tumulto político e social nos Estados Unidos. O Movimento dos Direitos Civis, a rebelião de Watts em 1965, a guerra do Vietnam e a crescente consciência de grupos étnicos marginalizados todos serviram como elementos que influenciariam em grande medida a produção artística de artistas Afroamericanos que trabalhavam em Los Angeles." (2011, p. 89-90)

Wafford (2011, p. 90), ao dar-nos a conhecer este contexto adverte para a necessidade de considerarmos o Black Arts Movement no âmbito de uma análise às obras de arte de David Hammons (2011, p. 90). Os membros deste movimento defendiam que a arte deveria de servir as necessidades da comunidade Afro-Americana, desafiando a hegemonia branca e a opressão através de uma estética negra que rejeitava completamente as maneiras de ver Euro-Americanas e dava a oportunidade aos negros de definirem o mundo nos seus próprios termos. Spade in Chains, especificamente ao utilizar materiais descartados

de uma sociedade de consumo que agia como superior, trazendo-os de uma cultura negra considerada inferior e rudimentar da realidade urbana para o ambiente prístino, estéril e elitista da galeria permitiu elevar magicamente estes objetos ao nível do valor cultural através da arte (Coxhead, 2016). A pá, neste caso torna literal o termo racista 'spade' que era dirigido pejorativamente a pessoas negras. As correntes reforçam a ideia metafórica por de trás do termo que traduzia uma pessoa negra automaticamente num escravo acorrentado. Ao criar Spade in Chains a partir de materiais descartados e expondo-os em contexto de galeria, Hammons consegue não só sublinhar o absurdo do termo a que fazia referência, mas também troçar deste ao elevá-lo a obra de arte, utilizando o upcycling destes materiais para sugerir o upcycling das ideias por detrás dos mesmos. Deste modo, a escultura servia de propaganda para a sua agenda política. Esta utilizava uma estética negra como meio de contestar um aspeto da tal cultura hegemónica Euro-Americana em relação a uma suposta raça inferior, uma lógica que apenas poderia existir perpetuada pelas lógicas colonialistas. Propaganda esta, que revelava uma crise do significado na representação da negritude na arte e na sociedade e que consistiu, também, na criação de novos discursos que faziam parte de um processo prático de emancipação social dentro do contexto artístico.

Compreender a forma como um dos artistas pioneiros utilizou materiais descartados para transformar a representação da identidade negra na escultura num processo de emancipação social é fundamental para entender as obras de Nick Cave. Tal como David Hammons, o ponto de partida, a inspiração deste escultor prendem-se com a maneira mágica como a nossa perceção da pessoa negra pode fugir tanto da realidade. Segundo Smees, (citado em Langdon, 2014) episódios de violência contra afro-americanos como o julgamento de Rodney King em 1992 deixaram uma marca de desorientação e incompreensão em Nick Cave, levando-o a refletir sobre "como seria parecer-se tão 'assustador', tão 'maior-que-a-vida', que fossem precisos 10 policias para o deitar a baixo". Episódios como estes teriam suscitado, por parte de Nick Cave, uma reação que o artista apenas conseguiu transmitir pela arte. Como nos conta sobre uma das suas primeiras esculturas:

"Comecei a pensar sobre o papel da identidade e perfil racial, e depois ser avaliado como menos, descartado... e depois estava no parque, olhei para baixo e vi um galho e disse 'aquilo é descartado, é um bocado insignificante.' Comecei a apanhar os galhos. Antes de eu perceber, estava a fazer esculturas." (Cave citado em Langdon, 2014, p. 44)

Ambos os artistas demonstram uma vontade de reescrever as ontologias em torno da identidade negra. David Hammons na obra que analisámos utiliza materiais descartados da sociedade Euro-Americana dominante para contestar os seus discursos em torno das pessoas afro-americanas nos Estados Unidos através da representação da máscara. Por sua vez, Nick Cave utiliza estes para expandi-la sobre todo o seu corpo, cobrindo-o com esculturas-fatos apelidadas pelo próprio de Soudsuits (Fig. 2 e 3). Com isto, o que Nick Cave parece defender é que, para rescrever as ideias pré-concebidas sobre a sua identidade como pessoa de pele negra, para elaborar a sua emancipação social pessoal, é necessário ignorar a cor da sua pele, neste caso ocultando-a num ato performativo e não apenas discursivo. Nas palavras de Barrett (citado em Langdon, 2012, p. 44), os seus Soundsuits surgem da necessidade de proteger o seu utilizador da cultura exterior. Como podemos ler na descrição do Soudsuit presente no site da coleção do HIGH Museum of Art (Fig. 2), este age como agente "de transformação, reciclando materiais a identidade e ,quando usados, transformando o próprio artista" (HIGH Museum of Art , 2022). Aqui, a utilização dos objetos descartados não passa nem por uma composição surrealista vinda do subconsciente nem pela tentativa de pôr em causa discursos linguísticos racistas como na escultura de David Hammons. A escolha dos materiais empregados para cobrir as suas esculturas têm um papel importante no processo de upcycling da maneira como os outros podem conhecer o seu corpo e no processo de emancipação social resultante deste. Podemos perceber pela citação acima, que o facto de Nick Cave cobrir todo o seu corpo, a sua pele, com materiais descartados, surge de um ato de valorização de algo que até àquele momento era insignificante para a sociedade e surge do desejo de criar uma ponte com um mundos aparentemente superior. Este ato reflete a perceção da sua própria condição como

ser humano na sociedade. Num dos seus Soudsuits, que incorpora a coleção do San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) (Fig. 3), Nick Cave utiliza objetos adquiridos em segunda mão como plantas de plástico e o que parecem ser mantas e tecidos numa composição dinâmica e colorida que nos distrai imediatamente do seu envolvente e da identidade de quem o possa utilizar. A força visual deste desvia-nos também para possíveis significados dos objetos utilizados, constituindo um upcycling da identidade de uma pessoa aos olhos dos outros em vez de ressignificar uma visão estereotipada dos afro-americanos em geral como acontece com David Hammons.

Yin Xiuzhen e Song Dong são um casal de artistas, que usam materiais e objetos descartados pelo forte processo de industrialização e com a sua desvalorização precoce pela sociedade de consumo.

Nas suas esculturas Song Dong utiliza partes de casas que são abandonadas ou demolidas para criar espaço para novos edifícios, cuja construção é impulsionada pela rápida modernização de Pequim (Galleries Now, 2022), um reflexo da intensa industrialização da China. Estas são apropriadas e transformadas em esculturas-pavilhões suportados por estruturas de metal robustas que mantem o seu estado original, mas com composições diferentes. A forma como Song Dong mantém as portas e outros elementos arquitetónicos tal como os encontrou, revela um desejo pela preservação destes. Ao dispô-los de forma pouco ortodoxa em relação ao que seria a disposição habitual de uma casa, desconstruindo e simplificando-a, o artista consegue uma síntese que lhe permite ir para além da sua representação. Ambas estas características podem ser entendidas à luz do título de algumas das suas esculturas como *The Wisdom of The Poor: Living With a Tree* (Fig. 4) ou *The Wisdom of The Poor: Living With the Pigeons* (Fig. 5). Como descreve Sara Archer (2014, p.6), Song Dong cresceu em casas modestas com pátios partilhados (Siheyuan) nos bairros tradicionais chineses de Pequim, onde as cozinhas comunitárias e as casas de banho se tornaram pontos de encontro para os vizinhos. Sítios onde os bairros com as suas vielas (Hutong) eram sítios onde as crianças podiam brincar em segurança sem supervisão. Como nos conta Song Dong em entrevista com Francesca Dal Lango (2000, p. 86):

“Sempre vivi num hutong, uma viela tradicional de Pequim. O hutong representa uma forma de vida de subsistência. Entre as pessoas que vivem no mesmo hutong existe um nível bastante especial de familiaridade. Em relação à questão da demolição da cidade antiga, eu tive pensamentos contraditórios que evoluíram com o passar do tempo. Agora, por exemplo, estou a aprender a conduzir, e vejo que as ruas grandes são muito melhores para o tráfego automóvel. Mas as questões práticas não são tudo; as pessoas também têm necessidades espirituais.”

A relação íntima com a malha urbana tradicional de Pequim que o testemunho de Song Dong revela, confirma a ideia de preservação que estas esculturas transmitem. Por outro lado, a síntese conseguida pelo artista nestas parece não ser um acaso. A valorização da familiaridade e das necessidades espirituais que está presente na comparação entre as ruas grandes feitas para carros e as hutong parece ser materializada pela diminuição das casas tradicionais de Pequim nas mesmas obras. A presença da árvore e a segunda parte dos títulos *Living With a Tree* (vivendo com uma árvore) e *Living With the Pigeons* (vivendo com os pombos) confirmam essa mesma valorização da familiaridade, só que desta vez expandida à comunidade, uma comunidade que abarca entidades humanas e até não humanas. Para além disso, se repararmos nas enormes estruturas metálicas características da arquitetura moderna e industrializada que envolvem os elementos principais das esculturas, podemos perceber a maneira como estas reforçam, por contraste visual, a fragilidade das restantes partes constituintes. Estas, adquirem assim, uma presença quase fugaz que se parece desfazer lentamente com o tempo, no esquecimento. Desta maneira Song Dong, ao utilizar partes destas casas fazendo o seu upcycling através das suas esculturas, não nos dá a conhecer apenas partes da sua arquitetura mas uma forma de viver que foi moldada através destas. Forma de viver essa, cujo processo de desaparecimento dos seus valores dá-se por via da decisão unilateral de uma cultura capitalista para demolir aqueles bairros. Neste sentido, a execução e exposição destas obras contém um apelo pela emancipação social ao procurar valorizar e dar voz a um modo de vida partilhado por um conjunto de pessoas.

A sua mulher Yin Xiuzhen tendo crescido no mesmo contexto que Song Dong (Archer, 2014, p. 6) iniciou a sua carreira artística com intervenções na paisagem e em espaços públicos como a intervenção participativa *Washing River* (1995) e instalações como *Ruined City* (1996). Nesta última, conseguimos ver algumas semelhanças com as esculturas de Song Dong, entre elas a utilização de partes de casas tradicionais chinesas que, segundo Peggy Wang (2005, p. 89), “falam de uma linguagem de deslocamento vista pelas lentes das ruínas.” Algumas obras suas posteriores revelam, ao longo do tempo, segundo a autora:

“[...] transformações no papel da artista como ambos observador e participante nas práticas espaciais da cidade [que] podem portanto ser rastreados de acordo com o seu entendimento da cidade como um sítio de movimento, dinamismo, e um lugar para a continua dialética entre deslocação e colocação” (Wang, 2005, p. 88)

Um exemplo disso relevante para este artigo é *Collective Subconscious (blue)* (Fig. 6). Nesta escultura, Yin Xiuzhen faz o *UpCycling* de uma carrinha recuperada de uma sucata cortando-a ao meio e separando a dianteira da sua traseira com uma estrutura metálica coberta por roupas usadas (Sheng, 2017, p.74). No seu interior, deixado aberto de forma a que os visitantes da exposição possam entrar nela, encontram-se bancos antigos de madeira. A escolha destes objetos descartados não é um acaso. Este tipo de carrinha específica, segundo Vivian K. Shang (2017, p. 74) era vastamente usada em Pequim como alternativa ao táxi nos anos 90, uma década caracterizada por uma rápida expansão urbana e desenvolvimento económico. Dentro destas encontrar-se-iam pequenos bancos de madeira, que criavam uma atmosfera desconfortável causada pela elevada lotação de passageiros. As roupas utilizadas nesta escultura, por outro lado, pertenciam a residentes de Pequim (Sheng, 2017, p. 73). O *upcycling* destes objetos descartados através da sua transformação numa escultura, permite à artista criar uma brecha temporal entre a interação das pessoas que utilizavam este tipo de carrinha como meio de transporte coletivo e os visitantes da exposição. Ao fazê-lo, a artista procura criar comunidades efémeras (Sheng 2017, p. 76) e apela à humanidade dos visitantes da exposição

expondo-os a novas formas de experiência espacial conjunta numa era de individualização radical perpetuada pelas novas tecnologias e pela expansão da propriedade privada.

Outra obra sua que vale a pena analisar é *Introspective Cavity* (Fig. 7). Esta constitui uma estrutura metálica com 4,25 metros de altura, 9 metros de largura e 15 metros de profundidade que é revestida por roupas em tons de rosa e bege descartadas da sociedade de consumo cuja forma remete para um órgão. As pessoas, ao entrarem nesta obra, depois de se descalçarem deparam-se, contrariamente a *Collective Subconscious (blue)*, com um espaço enorme cujo chão, acolchoado pelas mesmas roupas, permite que nos deitemos nele ao mesmo tempo que ouvimos o som relaxante de água a borbulhar. No final desta cavidade podemos ainda encontrar uma estrutura com espelhos onde o observador se pode ver em relação aos outros visitantes. Aqui os visitantes da exposição são convidados a partilhar o espaço que, apesar de coberto com roupas descartadas que outrora pertenceram a outras pessoas, segundo Sheng (2014, p. 400) é “um terreno acolhedor para a participação, onde são instigadas várias experiências sociais e interações através do corpo, praticadas e encenadas que dão origem à formação imediata de comunidades humanas na base da interação simultânea dos observadores da obra de arte.” A mesma autora reconhece que, segundo as suas observações, as pessoas que integram estas comunidades efémeras, no momento de interagirem com a peça espalham-se em pequenos grupos de conhecidos que se juntaram para visitar a exposição mantendo a distância dos outros grupos. Em ambas as esculturas, como sublinha Sheng (2017, p. 76), os observadores participantes são sujeitos a negociar a sua presença tanto com o espaço como com os outros observadores. Esta negociação é promovida de uma maneira mais evidente em *Collective Subconscious (blue)* através da utilização de objetos descartados que fazem referência a um tempo e contexto específico da história de Pequim emergindo-nos poeticamente num espaço apertado. Em *Introspective Cavity* esta negociação dá-se-nos por via de uma forma mais contemporânea de nos relacionarmos com o mundo. Esta, acontece num espaço mais amplo que se assemelha não a uma visão romântica do passado mas a um órgão interior de um corpo revestido por roupas descartadas que são oferecidas por pessoas que

adquiriram roupas novas que já não usam. Se, como defende Vivian Sheng (2017, p. 76), Yin Xiuzhen com a sua ‘carrinha’ “materializa e medeia o espaço entre passado e presente, local e global, o eu e o outro, bem como o individual e o comunal”, *Introspective Cavity* explora estas dicotomias a um nível mais universal. Nesta medida, tal como acontece na escultura de Dan Peterman que iremos ver a seguir, podemos incluir estas na definição de antagonismo relacional de Claire Bishop.

Por outro lado, numa entrevista, a artista revela que depois de assistir à “mudança do nosso céu e ambiente de claro para desfocado” e tendo em conta que não temos mais nenhum sítio para sobreviver senão neste planeta, devemos repensar as formas como coexistir nele (Phaidon, n.d.). Se olharmos para as suas primeiras intervenções na paisagem podemos perceber que o interesse para além da coexistência entre os humanos e a ecologia onde se encontram, sempre acompanhou o seu trabalho. A sua referência aos céus desfocados está, como nos conta numa entrevista com Monica Merlin (2013), relacionada com as consequências da industrialização massiva da China. Fenómeno que permite a captura de imagens tão chocantes como a fotografia *Development and Pollution* de Lu Guang e que continua a assombrar a comunidade e economia chinesas (REUTERS, 2020) e, consequentemente a de todo o mundo. A sua preferência por roupas produzidas industrialmente em segunda mão, para além de parecerem procurar uma adaptação da vida comunal de Pequim a um mundo global, também revelam a atitude prático-poética implícita na leitura de Wang (2005, p. 88) já citada neste artigo, no que diz respeito à nossa relação com o ambiente. A verdade é que a sua preferência por este tipo de materiais, enquadra-se no conceito de reciclagem da economia circular, que ao serem integrados numa escultura elevando o seu valor artístico, se torna *upcycling*. A reciclagem, segundo o artigo *Completing the Picture: How the Circular Economy Tackles Climate Change* (Ellen McArthur Foundation, 2021a, p.23), reduz as emissões de GEE (Gases com Efeito de Estufa) “ao evitar a produção de material virgem novo e o tratamento em fim de vida, como a incineração e o aterro sanitário.” Para além disto, segundo o artigo *The Nature Imperative: How the circular economy tackles biodiversity loss* (Ellen McArthur Foundation, 2021b, p. 5), a reciclagem contribui para a diminuição de

lixo que pode degradar a biodiversidade do local onde é descartado. Apesar disto, apresenta-se como uma atitude poética uma vez que reconhece a eficácia de tais lógicas apenas num contexto mais amplo e que procura, por isso, juntar-se a uma comunidade global ainda não reconhecida por aqueles que a compõem.

Uma obra relevante para este artigo e que também parece ter consciência desta lógica é *Love Podium* (Fig. 8) de Dan Peterman. Esta escultura é construída com perfis de plástico reciclado que são montados de forma a criar uma plataforma que eleva dois pódios dispostos lado a lado, virados em direções opostas. A escolha deste tipo de materiais, como podemos perceber pela sua conversa com Oliver Zybook (2009), resulta da sua convicção de os sistemas de reciclagem constituírem “uma esfera de interação que é frequentemente aberta a reinterpretções e reinvenção” e na possibilidade de uma atitude crítica em relação “a uma sociedade excessivamente consumista que se dessincronizou descontroladamente em relação ao seu ecossistema”. Este interesse por uma atitude crítica, como revela na mesma conversa, está relacionada com a sua atração pelos “discursos ecológicos dos anos sessenta e setenta nos Estados Unidos e noutros sítios” que incluíam as “dimensões políticas e sociais de artistas como Hans Haake, Stephan Willats, e Martha Rosler, [...] [e leituras que incluíam] Gregory Bateson e os *Whole Earth Catalogs*.” Apesar da manifestação destes interesses, as suas esculturas, em nada se assemelham plasticamente às obras destes artistas. As afinidades de que Dan Peterman aqui fala, são temáticas e apenas servem como base para o desenvolvimento material das suas obras. O que o artista parece partilhar com, por exemplo Hans Haake, é uma prática artística crítica. Segundo Jaimey Hamilton Faris “os argumentos de Lippard e Krauss são a fundação para a ênfase no conceito e na crítica institucional da história da arte contemporânea [...]”. Na mesma página, o mesmo explica que “nos anos 1970, a noção de desmaterialização descrevia o uso estratégico da informação pelo artista como um material “imaterial”, e por isso uma forma não comerciável” (2013, p.8). Como nos diz Dan S. Wang:

O que a prática crítica tem em comum é uma aspiração fundamental: apresentar questões e

desafios sobre a maneira como o mundo é, as maneiras como o percebemos, e as maneiras como podemos agir nele. Estas questões ou desafios podem ser apresentados em termos gerais ou em relação a um detalhe social ou situação. Esta aspiração pode ser descrita como inerentemente crítica, porque a implicação incontornável é a de que um mundo com diferentes arranjos sociais, comportamentos, ou ambos é possível. (como citado em Smith, 2005, p. 15)

No seu artigo, Ronald Jones defende que, o que falta ao 'conhecimento de oposição' que guia este género de arte, são soluções efetivas para a miséria tão precisamente e artisticamente descritas (Jones, 2011, p. 108). Esta visão, parece um desenvolvimento dos problemas apontados pelo coletivo Art and Language sobre a noção de desmaterialização como uma "falsa bifurcação do objeto, ação e ideia, do 'material e imaterial', [que] leva pelo caminho sinuoso de esquecer a base produtiva do capitalismo bem como as alternativas anárquicas ao capitalismo" (Atkinson citado em Faris 2013, p. 8). Rhine Water Purification Plant (Fig. 9) de Hans Haacke, segundo Ronald Jones, é "uma demonstração de como precisamente usar ciência ecológica para mudar políticas governamentais" ao "bombear a água suja expelida da estação de esgoto de Krefeld através de um sistema de filtragem adicional, tornando-a limpa o suficiente para peixes prosperarem nela, e assim tornar evidente que a própria estação de esgotos estava a colapsar o ecossistema do rio Rhine" (2011, p. 109). Mas Jones vai mais longe, dizendo que a intervenção de Haacke não é uma prática crítica mas sim "programática e pós crítica por ter apresentado uma solução alcançável e replicável para um problema maléfico" e que transborda separações entre arte e ecologia ao desenhar "um 'sistema pós-crítico' para a recuperação de água [...] criando [assim] um híbrido instrumentalizado" que impõe co-dependências entre a arte e políticas públicas (2011, p. 109). Esta instrumentalização de que Jones fala, relembra um apontamento crítico que Claire Bishop faz a Bourriaud quando descreve a sua estética relacional como "devedora da ideia de Althusser em que a cultura – enquanto «aparelho ideológico do estado» não reflete a sociedade, antes a produz" (Bishop, 2004, p. 56). Como diz Bishop (2004, p.56), curiosamente sobre o

trabalho de Haacke citando na mesma página Deutsche, este, "[...] convidava os espectadores a deciframos relações e a encontrarem conteúdos já inscritos nas imagens, mas não lhes pedia para examinarem o seu próprio papel e investimento na produção de imagens [...]". Isto acontece, pois o que interessava a Hans Haacke, era uma crítica institucional que questiona o peso do equilíbrio ecológico nas políticas públicas e não a qualidade das relações sociais resultantes do trabalho de alguns artistas a que Bishop se refere na sua crítica da estética relacional.

Se tivermos em conta o apontamento de Jones sobre o limite entre uma escultura crítica / discursiva e uma escultura híbrida / pós crítica e o apontamento de Bishop, podemos perceber os pontos em comum e as divergências com Love Podium. Ambas demonstram uma atitude em relação à arte enquanto "um processo contextualmente relacionado" (Skrebowsky, 2008, p. 59). Mas, enquanto Rhine Water Purification Plant é uma obra com ambições claras de participar na 'produção da sociedade' ao expor um problema que aspira mudar algo exterior ao mundo da arte numa atitude pós-formalista, Love Podium privilegia a forma dando-nos uma sugestão ambígua, composta por elementos que permitem estreitar a sua leitura e que podem ou não ser interpretados por quem a encontra como parte de uma solução maior ou como uma crítica sociopolítica. Esta autonomia, é conseguida através da utilização de soluções que fazem parte da resolução de problemas já existentes, neste caso perfis de plástico pós-consumido, como material e elemento plástico com o propósito último de elaborar uma escultura. Neste caso, o material para além de ser usado de forma a servir o propósito que o escultor lhe atribuiu plasticamente como elemento portador de significado, também contribuir para estreitar a leitura discursiva da peça, permitindo assim, que a obra não se esgote num híbrido instrumentalizado. Desta maneira Dan Peterman consegue remeter poeticamente para uma parte da realidade observada refletindo-a ao invés de participar na sua 'produção'. As características performáticas de Love Podium, a sua ambiguidade e a estranheza da utilização de materiais reciclados, fazem com que o público seja convidado a participar na sua elaboração, compartilhando com estas o poder de a determinar de forma mais democrática, o que não acontece no híbrido

instrumentalizado e nas políticas públicas a que Rhine Water Purification Plant se endereçava. Ao mesmo tempo ambas parecem partilhar aquilo a que Bruno Latour chamou uma “ecologia política” que, segundo Skrebowsky (2008, p. 74-75) desafiou a divisão entre o natural e o social. Isto é evidente na forma como a obra de Hans Haacke se dirige diretamente à falta de consideração das políticas públicas e na utilização de perfis de plástico reciclado na escultura de Dan Peterman como iremos ver a seguir.

No que toca à forma dada a Love Podium podemos apontar algumas particularidades a esta peça. Normalmente os pódios são peças de mobiliário usadas em ocasiões como discursos e comunicações oficiais e são normalmente feitas por uma figura pública para um público. Ao utilizar a forma do pódio, Dan Peterman consegue estreitar as interpretações possíveis desta escultura para a esfera da política. A sua organização, no entanto, revela um afunilamento ainda maior. Dispondo, de forma notoriamente intencional, dois pódios desta maneira, podemos afirmar que Dan Peterman pretende apontar para a esfera democrática. No momento performático em que as pessoas se posicionam à frente destes e começam a discursar em simultâneo, a escultura é ativada e dá-se a sua mais plena existência. Neste momento, as referências à democracia ganham uma evidência mais clara. A presença de duas pessoas a discursar em ‘direções opostas’ parece sintetizar a possibilidade de algo intolerável numa monarquia, num império ou em qualquer regime autocrático: a coexistência da pluralidade e do antagonismo de ideologias no mesmo espaço comum, o espaço público. Apesar de Love Podium não constar no seu texto “Antagonismo e Estética Relacional” (2004, p. 76), Bishop aponta alguns pontos críticos a Bourriaud que podem ser observados na escultura de Dan Peterman. Referindo-se ao trabalho de Santiago Serra, por exemplo, diz-nos que este “não oferece uma experiência transcendente de empatia humana, que suavize a situação desconfortável que está à nossa frente, mas oferece uma experiência de não-identificação” desenvolvendo que a “persistência desta fricção, a sua estranheza e desconforto, alerta-nos para o antagonismo relacional” na sua obra. Se compararmos a análise de Love Podium com a defesa do antagonismo por parte de Bishop como essencial para a manutenção do debate e da discussão sem os quais a democracia

colapsaria, podemos identificar a escultura de Dan Peterman como antagonicamente relacional. Esta constitui uma presença que, como já vimos, resulta da organização de formas de uma maneira específica que lhe confere uma identidade. Apesar de não o fazer de forma tão abrupta e direta como as obras presentes no texto de Bishop, Love Podium apresenta-se como uma identidade antagónica que é incompleta uma vez que as pessoas podem fazer parte dela através, quer da possibilidade de ser percorrida, quer pela abertura da interpretação dos seus elementos. Esta identidade incompleta, segundo Bishop é essencial para o antagonismo relacional.

Se a construção formal e as características interativas desta escultura apontam para um modelo político que permite a diversidade de discursos e consequentemente uma constante reinvenção do mesmo, a integração de materiais reciclados nesta obra demonstra algo mais. Se relembrarmos o interesse por uma abertura à reinterpretção e reinvenção que Dan Peterman via nos sistemas de reciclagem podemos perceber a sua escolha. Ao mesmo tempo a reciclagem, como já vimos, têm o potencial de prevenir a emissão de gases que contribuem para as alterações climáticas e contribuir indiretamente para a prevenção da degradação da biodiversidade. Ao entender estas características, podemos afirmar que Dan Peterman consegue estabelecer uma relação direta entre uma prática da escultura comprometida quer a nível ambiental quer a nível sociopolítico.

O ultimo exemplo que iremos analisar e que melhor se enquadra no título deste artigo é Museo Aero Solar (Fig. 10), um projeto de Tomás Saraceno em constante crescimento, que é composto por esculturas-museus flutuantes construídas a partir do upcycling de sacos de plástico por comunidades à volta do mundo. Os sacos depois de recolhidos são cortados e colados entre si para criarem telas onde histórias pessoais são desenhadas e escritas para depois serem integradas em enormes esculturas-museus flutuantes. Segundo o site do estúdio do artista (Studio Tomás Saraceno, n.d.) qualquer pessoa em qualquer lugar pode construir um Museo Aero Solar usando um conjunto de instruções acessíveis através do site Aerocene.org, e um ethos Do-It-Together (DIT ou façam-no juntos, provavelmente derivado do faça você mesmo

ou DIY). Estas esculturas colaborativas tornam visíveis a escala do contributo dos participantes para os problemas ambientais que a produção e abandono de plásticos descartados indevidamente constitui. Deste modo, servem também como um “convite aberto a toda a gente para reduzir, reutilizar e reciclar” (Studio Tomás Saraceno, n.d.). São apresentadas de forma a evidenciar literalmente o upcycling quer dos materiais utilizados nas esculturas, quer das relações socioambientais geradas, que acontecem mais diretamente no caso da sua execução e lançamento ou mais indiretamente na exposição da escala do contributo individual para os desafios ecológico-políticos que a nossa Era apresenta.

Estas esculturas relembra algumas ideias de Joseph Beuys. Como nos explica Stephanie Smith (2005, p. 25) a propósito de *700 Oaks* o artista convidou as pessoas para plantar árvores e não apenas percorre-las, transformando-o num projeto que como tantos outros seus transborda para a esfera da ação. A autora acrescenta ainda, que foi um gesto ecológico para restaurar o equilíbrio natural no contexto urbano, algo que transcendeu o discurso artístico e se tornou numa ação social. Daqui resultava uma arte menos objetual que o levaria ao conceito de escultura social. Esta surgiu de uma ideia de obra ecológica total que seria criada através da participação democrática de todos os cidadãos em construir um organismo social como uma obra de arte (Adams, 1992, p. 27-28). Uma visão que levaria à sua fórmula “cada homem um artista”, que segundo Faris (2013, p. 32-33) a propósito de *Honey Pump*, não se tratava necessariamente de transformar uma pessoa num escultor, mas de resgatar o sentido artístico que as nossas atividades podem adquirir, contrapondo-o às formas de trabalho alienado e à racionalização instrumental da produção. Segundo o autor, Beuys tinha uma clara ambição para desenvolver um sistema comunitário económico e político em grande escala de materiais e recursos partilhados (Faris, 2013, p. 34)

Tomás Saraceno, ao criar uma metodologia participativa que incentiva comunidades à volta do mundo a construírem esculturas a partir de sacos de plástico descartados de forma voluntária e autónoma, parece subscrever as ambições de Beuys. Isto torna-se evidente se relembrarmos o desejo de criar uma comunidade mundial através da participação democrática em torno da utilização e partilha

de materiais e recursos presente na leitura de Faris. Podemos identificar no trabalho de Tomás Saraceno, quer a fórmula de Beuys “cada homem um artista” quer a partilha de materiais e recursos (quer humanos quer naturais), nas suas características participativas democráticas uma vez que assenta no voluntariado e na forma como utiliza e torna visível o contributo de cada um para o problema dos plásticos em fim de vida.

1.3 Conclusões

O termo escultura upcycling apresentado neste artigo é apropriado das mais recentes reflexões sobre a maneira como são produzidas as coisas no âmbito do design de produto. A sua pertinência para a escultura contemporânea prende-se com uma tradição, ainda bem presente na escultura contemporânea, em produzir arte com os mais diversos materiais. Por outro lado, esta é pertinente para uma escultura que explora questões socio-ecológicas. Isto acontece, uma vez que, a utilização deste tipo de materiais, torna visíveis processos que são valorizados na procura por formas de produzir conscientes do nosso impacto no meio ambiente, que já são por si só pertinentes sob uma ótica social a grande escala. Por outro lado, os exemplos dados neste artigo demonstram diversas formas de abordar questões sociais e políticas. Estes, demonstram ainda, a viabilidade, flexibilidade e potencialidades que este tipo de arte abrange. Uma característica essencial num contexto artístico cada vez mais democrático e tolerante a todos os tipos de expressão e com os mais variados discursos através dos mais variados médiums e materiais.

Demonstrámos, neste artigo, que a escultura upcycling é uma característica fundamental nalgumas obras de artistas como David Hammons e Nick Cave, que procuram mudar a forma como, literal e figurativamente, o público os vê a si e à sua identidade e como o processo de execução destas esculturas podem contribuir para a sua própria emancipação social no contexto artístico. Vimos como os materiais utilizados por esta tipologia, nalguns trabalhos de Song Dong e Yin XiuZhen, podem criar uma brecha temporal que lhes permite desafiar o aparente desaparecimento de um modo de vida comunal representado por objetos reaproveitados. Foi ainda defendido que, a sua utilização em esculturas de caráter interativo ou performativo como as

de Yin Xiu Zhen e Dan Peterman, pode enriquece-las do ponto de vista socio-ecológico uma vez que tornam visíveis processos que contribuem para a redução do nosso impacto no ambiente e são o meio pelo qual são criadas comunidades temporárias. Finalmente, vimos como esculturas upcycling de caris participativo, como o projeto Museu Aero Solar de Tomás Saraceno, podem abordar questões ecológicas não só discursivamente mas de maneira ativa através da participação dos seus voluntários, bem como tornar visível características deste tipo de problemas como a sua dimensão.

Podemos então afirmar a escultura upcycling como ferramenta útil, quando utilizada a grande escala, para fazer face aos desafios ecológicos da nossa Era, uma vez que permite cumprir ao mesmo tempo a sua função artística e contribuir para o contexto de crise social político e ecológico mundial em que nos encontramos. Estas características, são essenciais num contexto de profunda crise social e ambiental no capitalismo global em que vivemos.

Agradecimentos

Quero agradecer ao professor Sérgio Vicente Pereira da Silva a sua disponibilidade e auxílio cuja consciência e conhecimento da arte contemporânea foram essenciais para me guiar na elaboração deste artigo.

Referências

Archer, S., 2014. National goods: Song Dong, Yin Xiuzhen, and Song Errui, crafting a dialogue between family and country, in: Archer, S. (Ed.), *The Way of Chopsticks*, Philadelphia Art Alliance, pp. 4-9.

Bishop, C. 2004. *Antagonism and Relational Aesthetics*, in Garrido Castellano, C., Raposo, P. *Textos para uma História da Arte Socialmente Comprometida*, 2019, Sistema Solar CRL (Documenta), Lisboa, pp. 43-76

Brigstocke, H., 2001. *The Oxford Companion to Western Art*. Oxford University Press, Nova York.

Coxhead, G., 2016. David Hammons. *ArtReview*. Disponível em: David Hammons - *ArtReview*

Dal Lango, F., 2000. Space Specificity in Beijing, *Art Journal* 59(1), 75-87.

Ellen McArthur Foundation, 2021, How the circular economy tackles biodiversity loss. Disponível em: <https://ellenmacarthurfoundation.org/biodiversity-report>

Ellen McArthur Foundation, 2021, How the circular economy tackles climate change. Disponível em: <https://ellenmacarthurfoundation.org/completing-the-picture>

Ellen McArthur Foundation, n.d, The butterfly diagram: visualizing the circular economy. Disponível em: <https://ellenmacarthurfoundation.org/circular-economy-diagram>

Ellen McArthur Foundation, n.d, The technical cycle of the butterfly diagram. Disponível em: <https://ellenmacarthurfoundation.org/articles/the-technical-cycle-of-the-butterfly-diagram>

Farris, J., 2013. *Uncommon Goods. Global Dimensions of the Readymade*, The University of Chicago Press, Chicago.

Galleries Now, 2022. Disponível em: Song Dong: Same Bed Different Dreams at Pace (galleriesnow.net)

HIGH Museum of Art, 2022. Disponível em: Soundsuit – High Museum of Art

Jones, R., 2011. The Post-Critical Hybrid, *Artnodes*, o (11), 107-111

Langdon, L. 2014. Nick Cave HEARD: Seen, Taught, Realized. *TRENDS, The Journal of the Texas Art Education Association*, 43-48.

Merlin, M., 2013. Disponível em : Yin Xiuzhen [????](#) | Tate

McDounough, W., Braungart, M., 2002. *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*, North Point, Nova York.

Phaidon, n.d. Yin Xiuzhen on China, smoking and freedom. Disponível em: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/march/04/yin-xiuzhen-on-china-smoking-and-freedom/>

REUTERS. (2020). Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/news/2020/07/09/asia-pacific/science-health-asia-pacific/smog-death-beijing-shanghai/>

Ruiz, Carmen., 2014. Arte medioambiental y ecología: Elementos para una reflexión crítica . *Arte y políticas de identidade* 11, 35-54.

Schriber, A., 2019. “Those who know don't tell”: David Hammons c. 1918. *Women & Performance: a journal of feminist theory*. Disponível em: https://www.academia.edu/38349015/Those_Who_Know_Dont_Tell_David_Hammons_c_1981_pdf

Sheng, K.V., 2014. Yin Xiuzhen's fabric cavities: fabricating 'strange encounters'. *Sculpture Journal*, 23(3), 393-402

Sheng, K.V., 2017. Yin Xiuzhen's Fluid Sites of Participation: A Communal Space of Communication and Antagonism.

Silka, P., 2016. Junk Art of the 20th Century. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/magazine/junk-art-history-artists-politics>.

Skrebowski, L. 2008. All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art. *Grey Room* 24(1), 54-83.

Smith, S., 2001. *Ecologies: Mark Dion, Peter Fend, Dan Peterman*, The University of Chicago Chicago.

Studio Tomás Saraceno, n.d. Museo Aero Solar. Disponível em: <https://aerocene.org/buildit/>

Waldman, D., 1992. *Collage, assemblage, and the found object*. Harry N. Abrams, Nova York.

Wafford, T., 2011. Can You Dig It?: Signifying Race in David

Hammons' Spade Series. In: L. Charlwood (Ed.), *LA Object & David Hammons Body Prints* (pp. 86-135).

Wang, P., 2005. Dis / Placement: Yin Xiuzhen's City Installations. *Yishu*, 4(1), 87-101.

Wang, D. 2004. Downtown at the Experimental Station. A Conversation with Dan Peterman. *Temporary Services*, Chicago.

Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art, 16 (5), 65-77

Zybok, O., 2009. Dan Peterman- On art and ecology.

Interview by Oliver Zybook (English Version). *Kunstforum International*, 199, 178.



Fig. 1- Spade in Chains, David Hammons, 1973

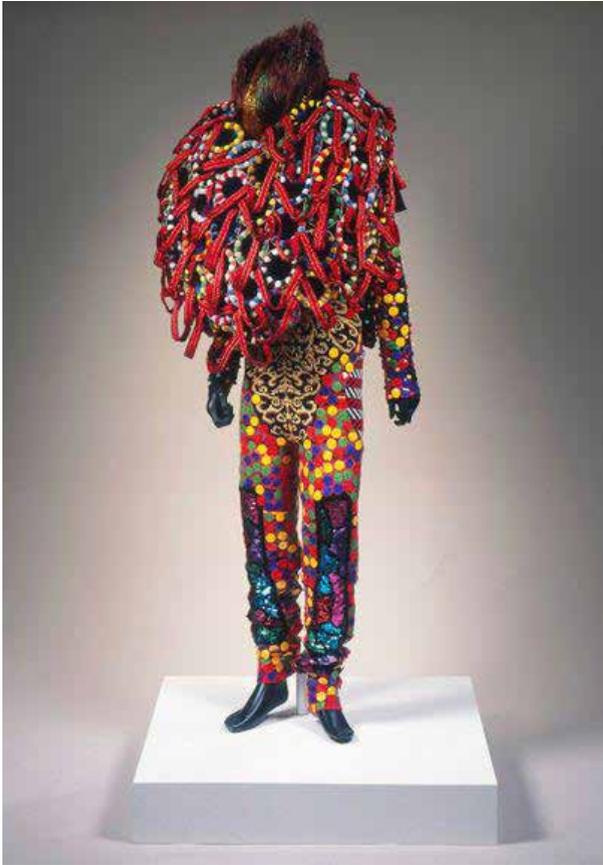


Fig. 2- Soundsuit, Nick Cave, 2005



Fig. 3- Fig. 2- Soundsuit, Nick Cave, 2009



Fig. 4- The Wisdom of The Poor: Living With a Tree, Song Dong, 2005



Fig. 5- The Wisdom of The Poor: Living With the Pigeons, Song Dong, 2005-2006



Fig. 6- Colective Subcouscious (blue), Yin Xiuzhen, 2007



Fig. 7- Introspective Cavity, Yin Xiuzhen, 2008



Fig. 8- Love Podium, Dan Peterman, 2006



Fig. 9- Rhine Water Purification Plant, Hans Haacke, 1972



Fig. 10- Museo Aero Solar, Tomás Saraceno, 2007-presente