

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**SOBRE A OBRA ESCULTÓRICA
DE FERNANDA FRAGATEIRO**

Maria Helena de Carvalho Pato e Silva Martins Graça

Dissertação

Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Pereira

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Maria Helena de Carvalho Pato e Silva Martins Graça, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Sobre a Obra Escultórica de Fernanda Fragateiro” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato



Maria Helena de Carvalho Pato e Silva Martins Graça

Lisboa, 31 de janeiro de 2018

RESUMO

Aos quinze anos, Fernanda Fragateiro afirmava que *um dia seria artista*, segura de que a arte poderia ser um instrumento para expressar ideias menos inocentes; aos vinte anos constatava-se isso mesmo, admitindo a artista, nessa época, que a *arte tinha poder para fazer tremer o mundo*. Atualmente, continua a acreditar nesse desiderato, tendo desenvolvido uma obra plástica marcada pela ideia de construção (um fazer criador), pautada pela ordem, pelo rigor e atenção ao detalhe. O espaço, entendido enquanto substância depositária de toda a ação física, funcional e espiritual do homem, será um dos eixos por onde se estende o seu processo criativo, e que articula fenomenologicamente arquitetura, escultura/objeto e espetador. E será essa correlação que clarifica a ideia de paisagem que atravessa a sua obra, sintetizando o vínculo que faz entre arte e natureza. Finalmente, a atenção e persistência que despense às circunstâncias com que se depara no início de cada novo projeto – que poderá significar voltar a questões anteriores –, evidencia uma predisposição ao cuidado que assinalamos como uma outra coordenada do seu fazer criativo.

Palavras-Chave: Fernanda Fragateiro, escultura, espaço, paisagem, dispositivo

ABSTRACT

When she was fifteen years old, Fernanda Fragateiro stated that *one day she would be an artist*, by then she was sure that art could be an instrument to express not so innocent ideas; when she was twenty years old, that became a fact and by then the artist stated that *art had the power to shake the world*. Today she remains faithful to that mission, having developed an artistic work marked by the idea of construction (a creator's doing), ruled by order, by accuracy and attention to detail. Space, understood as the depository of all physical, functional and spiritual action of man, will be one of the axes by which his creative process extends, and which articulates phenomenologically architecture, sculpture / object and spectator.

This articulation clarifies the idea of landscape that goes through all her work, synthesizing the bond she creates between art and nature. The attention and persistence she dedicates to the circumstances that surround the start of each new project – which may mean going back to previous issues – shows a predisposition to care and accuracy that can be signalled as other mark of her creative doing.

Keywords: Fernanda Fragateiro, sculpture, space, landscape, apparatus

AGRADECIMENTOS

Devo – e quero – começar por agradecer ao meu orientador, Professor Doutor José Carlos Pereira, a orientação, paciência e consideração com que sempre estimulou a realização da investigação que agora se entrega, e o muito que me ensinou.

Agradeço à artista Fernanda Fragateiro a prontidão e simpatia com que me recebeu, e a oportunidade de um crescimento-outro.

Agradeço ao arquiteto paisagista João Gomes da Silva a disponibilidade por várias vezes manifestada, quer em conversas, quer na possibilidade de consulta de documentação relevante para esta dissertação, assim como no modo singular como cedo avivou o meu interesse pelo *fazer*.

Agradeço à Fundação Eugénio de Almeida, à Fundação de Serralves, ao Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE), e ao Museu Calouste Gulbenkian/Coleção Moderna, a resposta a solicitações várias.

Agradeço à Filipa, à Mafalda e ao Alfredo a partilha do seu tempo e amizade; ao João Serejo, o desembaraço e estima com que sempre atende os meus pedidos.

Agradeço ao Sebastião e ao Vicente a capacidade de integrarem os necessários ajustes no seu dia a dia.

Agradeço ao Pedro, ao lado de quem tudo o que importa se torna possível.

Agradeço aos meus pais. Sempre.

Índice Geral

1. Parte 1_Considerações Iniciais	9
2. Parte 2_O Legado Histórico	16
Afinal não há limites no <i>medium</i> de cada arte	18
Signo autorreferencial. Valorização da superfície	21
Integração do espaço na obra: abertura do centro da escultura	24
Integração do espaço na obra: oclusão do centro da escultura	28
Espacialização da obra: perda do seu centro	29
Espacialização da obra: abertura de centro. Várias frontalidades	32
A perda de centro dos minimalistas	38
3. Parte 3_A Obra	45
As primeiras propostas artísticas	45
A consolidação da obra artística. Arte pública e arte não-pública.....	49
Arte pública site specific	52
<i>Projeto das sombras</i>	53
<i>Jardim da água</i>	54
a) A gênese do <i>Jardim da água</i>	58
b) O conceito e espacialização do <i>Jardim da água</i>	62
c) Do jardim ao <i>Jardim das ondas</i>	70
d) O <i>Jardim das ondas</i>	77
e) A reabilitação da percepção háptica ligada ao feminino	81
f) O processo, a conceção e a construção do <i>Jardim das ondas</i>	87
<i>Eu espero</i>	95
<i>Pele</i>	98
<i>Um círculo que não é um círculo #1</i>	102
<i>Existe um substituto para a experiência?2</i>	103
<i>Pátios 1, 2, 3 e 4</i>	105
<i>Não tocar (com o olhar)</i>	108
<i>Ar, terra, água, luz, aço, tempo</i>	110
<i>Jardim nas margens</i>	111
<i>Por entre linhas</i>	114
<i>Desenho suspenso</i>	115
<i>(Não) Pensar</i>	116
<i>(Não) Ver #2</i>	117
<i>In the vocabulary of profit, there is no words for 'pity'</i>	121
<i>Através da paisagem</i>	122
<i>Concrete poem</i>	123
<i>Cortinas</i>	127
<i>Pensar é destruir</i>	130

Arte pública <i>site specific</i> posteriormente arte pública <i>in situ</i>	131
<i>Existe um substituto para a experiência? 2</i>	132
<i>(Não) Ver</i>	132
<i>Pensar é destruir</i>	135
Arte não pública <i>site specific</i>	137
<i>Instalação</i>	138
<i>Instalação na Sala Sul</i>	140
<i>Lugares Perfeitos 1</i>	144
<i>Público/Privado</i>	145
<i>Casa com pátio</i>	147
<i>Não ligar</i>	152
<i>Caixa para guardar o vazio</i>	153
<i>Expectativa de uma paisagem de acontecimentos III</i>	159
<i>Expectativa de uma paisagem de acontecimentos 3</i>	160
Arte não-pública <i>site specific</i> posteriormente arte não-pública <i>in situ</i>	162
<i>A série Expectativa de uma paisagem de acontecimentos</i>	162
Arte não pública <i>in situ</i>	164
<i>A sombra das nuvens no mar</i>	165
<i>Público/Privado - Doce Calma ou Violência Doméstica I</i>	167
<i>Público/Privado - Doce Calma ou Violência Doméstica II</i>	170
<i>Lugares Perfeitos 2</i>	171
<i>Só é possível se formos 2</i>	174
<i>MMM</i>	177
<i>Das Histórias Nascem Histórias</i>	178
<i>Handrail</i>	180
<i>But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #1 e #2</i>	181
<i>Expectativa de uma paisagem de acontecimentos</i>	183
<i>Expectativa de uma paisagem de acontecimentos #4</i>	185
<i>Landscape architectural model</i>	186
<i>Construir é destruir é construir</i>	190
<i>S/ título (Ask not just what landscape 'is' or 'means' but what it does)</i>	190
<i>A paisagem não tem dono</i>	193
<i>Unbuilt, After Conjunto Habitacional em Scalaheen, Tipperary, Irlanda, 2005, Atelier Soma, Portugal</i>	194
4. Parte 4_Considerações Finais	199
<i>O espaço real em relação</i>	199
<i>Aproximação e distanciamento ao Minimalismo</i>	201
<i>Citação de citação. Palimpsesto. Paisagem</i>	203
<i>A palavra, o texto</i>	204
<i>O encontro como a superação da ilusão</i>	204
<i>What you see is not what you see</i>	205
5. Índice de Figuras	206
6. Índice Onomástico	222

7. Bibliografia	226
8. Anexos	236
Anexo A	237
Anexo B	243

1. Parte 1_Considerações iniciais

Movidos pela curiosidade em compreender porque constrói Fernanda Fragateiro o *Jardim das ondas*, demos início a esta investigação.

Fernanda Fragateiro é uma artista plástica, e os jardins, por norma, são construídos por paisagistas – pelo menos os jardins vivenciados, habitados, como o é o *Jardim das ondas*, e não os do plano pictórico, por exemplo. Todavia, a autora não reivindica o estatuto de paisagista, ou de jardineiro, mantendo-se ligada à grande liberdade de ação e de pensamento que lhe confere o estatuto de artista.

Com a indispensável aproximação à obra de Fernanda Fragateiro, para procurar entender a condição de nascimento deste jardim, confrontámo-nos com um universo artístico que encontra na paisagem uma forma de ver o mundo, evidenciando-se, assim, uma primeira elucidação, porque, pensando na *afinidade paisageira* de Rosario Assunto, jardim “é paisagem em pequeno”.

Para Fernanda Fragateiro, paisagem parece ser algo que se constrói, que se faz; um espaço de potencial ação, por contraponto a um espaço que apenas se vê e que, por isso, está distante. Será qualquer coisa para a qual se olha, codifica e descodifica, e, simultaneamente, se adentra, se experiencia com o corpo; o produto e causa das suas exigências, sendo possível construí-la em continuidade ou em rutura com o que está presente, mas também descortinando o palimpsesto formado por todos esses elementos. Paisagem será, ainda, o próprio espaço concebido como objeto de experiência estética, e tema de um juízo estético, à imagem do sentido que Rosario Assunto lhe atribui, e que tem subjacente uma paisagem real.

A análise da obra desta artista portuguesa estabeleceu-se a partir da dialética entre um ponto de vista formal e concetual, entendendo-se que essa configuração seria melhor compreendida articulada com o legado histórico artístico do século XX. Deste modo, na Parte 2, indagar-se-á a filiação da atividade artística de Fernanda Fragateiro nesse contexto – no qual o “centro” do objeto artístico se desenvolve de modo variável: centro fechado, abertura de centro, perda de centro, esmagamento do centro e atomização de centros –, e se assume a problematização do conceito de espaço como uma constante no universo artístico desse século. Na verdade, e como afirma Alain Badiou,

entre os diversos temas que caracterizam o século XX, a “paixão pelo real” será, porventura, aquele que se distingue como o mais importante no campo das artes, do pensamento e da política, e, conseqüentemente, na compreensão da cultura ocidental contemporânea, surgindo a problematização espacial como um dos aspectos dessa “paixão”. Porém, será no final da década de 1960 que o espaço, em conjugação com o tempo e a criação artística, assumirá maior evidência, surgindo as propostas designadas por *site-specific*. Estas assumiam o contexto espacial como elemento gerador de obra, em articulação com outros elementos. A obra resultaria, assim, de uma combinação de características físicas como sejam a área, a proporção, os materiais, as condições de iluminação, entre outros, englobadas num entendimento fenomenológico do espaço, pelo que estas obras seriam uma construção dependente do lugar, hipoteticamente único, mesmo quando efêmero.

O *site-specific* marca de modo indelével a mudança de paradigma no panorama artístico, pois a autonomia inerente à escultura moderna, relativamente ao espaço que a envolvia, foi contrariada a partir do momento em que a obra se fixa ao lugar. O espaço da obra é um espaço real, manipulável, e afetado pela presença do espectador que o vive espacial e temporalmente – e por isso o habita. A dimensão temporal passa a ser um elemento essencial à formulação da obra, uma vez que o percurso desenvolvido pelo espectador durante um determinado tempo, passa a estar envolvido na constituição e percepção da obra.

Algumas propostas *site-specific* avançaram rumo ao espaço exterior, rejeitando o espaço interior das galerias e dos museus, num claro protesto contra essas instituições. No caminho assim traçado, em que deixavam de existir limites físicos ao espaço onde a obra tomava existência, novas questões se levantaram, tal como já prevenira Battcock ao considerar que a obra passava a pertencer a uma ordem espacial sem princípio nem fim – uma ordem de dimensão cósmica – que não se distinguia de um plano vivencial.

Ainda no final da década de 1960, muitos artistas construíram as suas obras no cruzamento de várias áreas, pelo que o contexto artístico ficou marcado por uma grande

heterogeneidade de propostas, defendendo John Perrault¹ que, de modo absurdo, quanto mais um artista se aproximava da essência do seu *medium*, mais este tendia a transformar-se noutra coisa: as *Shaped Canvases*, de Frank Stella, ter-se-iam transformado numa espécie de escultura plana para a parede; a “música” de Cage, em teatro; os poemas concretos, em artes gráficas; a prosa, em poesia ou música; o filme, convertido numa espécie de pintura projetada; a arquitetura, quanto mais procurava ser arquitetura, transformava-se em escultura; e a escultura, ao aspirar à “esculturalidade” [sculptereness], transformava-se em arquitetura, ou em *design* de interiores.

Rosalind Krauss procurou delimitar teoricamente o campo artístico procedente da grande heterogeneidade e dos desdobramentos que a produção artística evidenciava. *Sculpture in the Expanded Field* é o nome do ensaio onde a autora admite que chamar escultura às inusitadas obras que durante a década de 1970 se produziam só seria possível no caso da categoria escultura se ter tornado infinitamente maleável e alargada a uma categoria de carácter universal, que tudo abarca, e que, por isso, se acha na iminência de colapsar.

Longe disso, defende que o termo escultura está relacionado com uma categoria historicamente delimitada, detentora de uma lógica interna própria e um conjunto de regras particulares. Para viabilizar o pensar da nova escultura contemporânea seria necessário desvinculá-la da lógica do monumento (simbólica, comemorativa e representativa, solene, vertical, distante pelo pedestal) e abri-la à conceptualização e abstração. Isso teria começado com *As Portas do Inferno* (1880/1917), de Rodin que, por ser uma obra que já não fixa esses princípios lógicos, falha enquanto monumento, marcando a entrada no período moderno da produção escultórica.

A partir daí, as obras escultóricas produzidas como abstração, mero sinal ou base, funcionalmente deslocadas e largamente autorreferenciais, tornaram-se nómadas; assumem os seus materiais e os processos internos enquanto parte da própria escultura e prescindem da obstinada relação com a exterioridade, concentrando-se em si mesmas. A escultura liberta da base que a amarrava ao local, e da frontalidade, desenvolve-se agora, lado a lado, com uma progressiva abstração, desenvolvendo-se pela sua condi-

¹ John Perrault (1937/201/), poeta, curador de arte, crítico de arte e artista norte americano, em “Minimal Future?”, reproduzido em *Minimal Art - A Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, Berkeley. Los Angeles. London: University of California Press, 1995 (1968), p. 262.

ção negativa até à década de 1950. Depois desta data, acentua-se a sua “negatividade”, tornando-se difícil defini-la recorrendo a um conteúdo positivo. Transformada numa espécie de ausência ontológica (a soma de termos negativos: não-arquitetura e não-paisagem), a escultura poderá ser aquilo que se encontra na paisagem, mas não é paisagem, e aquilo que se encontra no espaço arquitetónico e não é arquitetura. Ainda que em continuidade visual com a paisagem e com a arquitetura, os objetos nelas presentes afiguram-se-lhes claramente estranhos.²

Porém, esta circunstância põe em evidência a oposição entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, que começara a ser questionada nos finais da década de 1960. E é através da expansão da lógica binária (recorrendo a teorizações estruturalistas) que Rosalind Krauss estabelece correspondência entre *arquitetura* e *não paisagem*, e *paisagem* e *não-arquitetura*, tornando a escultura num campo logicamente expandido.

Os termos paisagem e arquitetura voltam, assim, a ser considerados na sua interpretação negativa ou neutra, complexificando, deste modo, o conjunto de oposições em que se encontrava cativa a categoria de escultura, declinando a sua possibilidade de meio-termo de dois vocábulos opostos.

A teorização do campo expandido exige, então, segundo Rosalind Krauss, a necessidade de um entendimento e de um termo distintos daquele do modernismo, e que implicará e caracterizará o pós-modernismo.

Será na lenta sedimentação do legado modernista, particularmente no pós-modernismo, que a proposta artística de Fernanda Fragateiro se insere.

Os primeiros trabalhos que a artista concebe, ainda enquanto aluna na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), evidenciam, desde logo, um interesse singular pela questão espacial. A compreensão das características do espaço físico da escola, bem como a ocupação do mesmo, terá sido mais determinante na sua formação como artista plástica do que o ensino e a relação com os professores daquela instituição. E essa será uma coordenada que se manterá constante no desenvolvimento da sua obra plástica, aproximando-se o entendimento que faz de espaço de um conceito enquanto substância depositária de toda a ação física, funcional e espiritual do homem, uma

² KRAUSS, Rosalind – *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, p.36.

matéria amorfa simultaneamente meio e suporte da conceção convocado para a experiência que fazemos do mundo. Isto é, o espaço da obra de Fernanda Fragateiro não será apenas esteticamente expressivo, pois reflete e questiona as relações de dependência inerentes às atividades cultural, simbólica e estética do homem no mundo, evidenciando-se uma *poiética* do espaço³ como um dos eixos determinantes da sua obra plástica. Essa *poiesis* organiza-se em torno de uma força expansiva entre arquitetura e escultura, onde é manifesta uma certa sistematização de materiais e processos de construção.

O seu processo criativo contempla ainda um segundo eixo que estabelece a relação entre arte e natureza, consumado na ideia de paisagem. A articulação de objetos (entendidos nos seus atributos formais, estéticos, culturais e semânticos, e enquanto matéria prima) com o seu espaço de acolhimento, parece-nos sugestiva de um propósito relacional adotado na obra de Fernanda Fragateiro. E isto porque há uma permanente atenção ao contexto e às variadas relações que se estabelecem entre espaço, objeto e espectador, o que evidencia uma disposição ao “cuidado”; esta disposição parece-nos constituir o terceiro eixo que norteia a produção da artista.

Metodologicamente, “Sobre a obra escultórica de Fernanda Fragateiro” teve como início uma abordagem teórica, assumindo-se desde logo a omissão da prática de ilustração que a artista também desenvolve. Assim, confrontámo-nos com o seu *curriculum* profissional, tomando-o como linha cronológica de desenvolvimento da sua atividade. Simultaneamente, procurámos acompanhar essa orientação com a observação presencial de obras a partir da sua exposição temporária ou permanente.

O levantamento de entrevistas escritas realizadas a Fernanda Fragateiro em âmbitos variados, assim como a recolha de filmes, onde foi possível escutar a artista comentar algumas das suas obras, revelou-se uma fonte importante de informação.

³ Conferir Paulo Simões Nunes – **(Não) objeto, (não) tempo, (não) lugar: a *poiética* do «espaço» em Fernanda Fragateiro.** In **Mulheres escultoras em Portugal.** Coord. de Sandra Leandro e Raquel H. da Silva. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017, pp.253-276.

As entrevistas por nós realizadas a Fernanda Fragateiro e ao arquiteto paisagista João Gomes da Silva, ambas em 2014, foram uma ferramenta relevante sobretudo no esclarecimento de questões relacionadas com o *Jardim da água*, com especial destaque para o *Jardim das ondas*.

Também a leitura de textos escritos direta, ou indiretamente, sobre a artista (tais como artigos de jornais, textos em catálogos ou outro tipo de publicações) permitiram aprofundar a nossa reflexão.

Estruturalmente, a presente investigação é apresentada em quatro partes: Considerações Iniciais, O Legado Histórico, A Obra e Considerações Finais.

Nas “Considerações Iniciais”, sintetizamos as principais ideias sobre o tema agora desenvolvido, bem como certos procedimentos de organização; “O Legado Histórico”, e como já afirmado, procura expor a relação entre a obra plástica de Fernanda Fragateiro e o enquadramento histórico de que procede; “A Obra” corresponderá ao momento em que o trabalho da artista é apresentado, sendo diferenciado entre “As primeiras propostas artísticas” e “A consolidação da obra artística”, dividindo-se este último em *arte pública* e *arte não pública*.

Por *arte pública* entenderemos a categoria artística que é apresentada num espaço público (interior ou exterior), tornando-se objeto de uma contemplação por parte de uma população não especialista, mais diversificada, e em maior número. Pressupõe uma dinâmica com o espaço envolvente, real, sujeito à indeterminação da vivência, podendo potenciar outras possibilidades percetivas nos seus valores de ordem simbólica, plástica e estética. Embora esta possa ser a vocação primordial da escultura desde a Antiguidade Clássica, referimo-nos ao conceito de *arte pública* alheio a qualquer função ou objetivo (por contraponto ao monumento simbólico e comemorativo), e detentor de horizontes conceituais, metodológicos e técnicos de tolerância ilimitada.

Na categoria artística *arte não pública*, incluiremos as propostas que Fernanda Fragateiro expõe num espaço privado, reservado a uma população em número mais restrito, diferenciada e familiarizada com o universo em causa.

Às categorias anteriores, faremos corresponder uma divisão subsequente: intervenção *site-specific*, intervenção *in situ* e intervenção inicialmente *site specific*, mas que, pos-

teriormente, se assumiu como intervenção *in situ*. Na primeira, o espaço⁴ enquanto elemento “detonador” ou que deflagra o princípio da obra, tem o propósito de veicular uma “experiência de lugar”. Deste modo, o seu processo criativo contempla três enfoques fundamentais aos resultados plásticos e estéticos: o “espaço”, enquanto meio onde decorre a atividade humana; o “lugar”, que é já um espaço dotado de “caráter” e de uma identidade que o distingue e notabiliza; e a “essência” da obra de arte, ou seja, a sua capacidade de criar sentido. Por sua vez, na intervenção *in situ*, o espaço é mais um dos elementos que constitui a proposta artística, não sendo esta desvirtuada quando acolhida num espaço-outro, que é assim redimensionado, e afetado, pressupondo, ou propondo, uma nova totalidade espaço/tempo/obra. Finalmente, na intervenção inicialmente *site specific*, mas que, posteriormente, se assumiu como intervenção *in situ*, a proposta sugere uma nova totalidade espaço/tempo/obra, ancorada, no entanto, a uma anterioridade.

Por último, no ponto “Considerações Finais”, enunciaremos as principais ideias decorrentes da investigação por nós desenvolvida.

⁴ Referimo-nos ao espaço «programático», espaço «fenomenológico», espaço «existencial», espaço «cognoscitivo», espaço «abstrato», espaço «estético» (este, por extensão do espaço «cognoscitivo») que Paulo Simões Nunes enuncia. Conferir Paulo Simões Nunes, op.cit., p.259.

2. Parte 2 _O legado histórico

A actividade artística do século XX desenvolveu-se de modo diverso dando origem a um conjunto de propostas não uniforme por conjugar elementos de vários géneros. No entanto, ao longo de todo o século, é possível detectar certa persistência orientada em direção ao *real*. A problematização do espaço será, porventura, um dos traços mais evidentes dessa orientação através da passagem de um modelo de espaço *ideal*, *abstrato* ou *neutro*, para um modelo de espaço *real*, *físico* ou *vivencial*.

A essa passagem estará implícita a associação entre arte e vida, identificada por Charles Baudelaire⁵ (1821/1867) no final do século XIX, e que, de forma diversificada, se tornou transversal à produção artística do século XX.

As propostas das vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX distinguiram a componente ligada ao presente, mas rejeitaram, categoricamente, tudo o que dissesse respeito ao passado. Através de uma estetização da vida quotidiana, a arte deveria assumir a tarefa de fixar continuamente a sua atualidade, criando uma associação entre arte e vida.

No ensaio publicado em 1974, *A Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger (1936/2017) defende que o movimento das vanguardas surge como uma crítica à *instituição arte*, pondo em causa a forma como a arte se produzia e circulava nas sociedades burguesas modernas, e os princípios que orientavam o seu consumo. A arte, assim como outros domínios de atividade (económica, política, intelectual, entre outras), autonomizara-se progressivamente no século XIX, atingindo a sua emancipação no final do mesmo, momento a partir do qual passa a funcionar enquanto *esfera estética* independente, ou *l'art pour l'art*.

Na verdade, só nesta altura, e com o que se designa por *esteticismo*, é que se consuma a ausência da função social da arte, passando esta a corresponder a um domínio autorreflexivo, no qual a arte procura simplesmente ser arte, sendo a temática preterida a favor de uma concentração sobre o próprio *meio*, e desconsideradas as realidades distantes do universo artístico. A obra, sob este ponto de vista, já não tem que cumprir

⁵ Charles Baudelaire, intelectual que observou o desenrolar dos acontecimentos deste período, usou a sua posição de poeta e escritor respeitado para defender artistas ridicularizados e rejeitados (Courbet, Manet, entre outros).

uma função, passando a constituir-se enquanto fruição, sendo esta direcionada para o espetador.

O real estaria, então, implícito na obra de arte, quer nos temas – estes agora tomados como possibilidades de forma e não como referentes a alusões simbólicas –, quer na opção pelos materiais, quer ainda nas técnicas; pertencendo as propostas a um quadrante artístico e, simultaneamente, a um quadrante quotidiano.

O Cubismo e o Futurismo foram algumas das propostas que estabeleceram ligação com a realidade, constituindo-se como movimentos de rutura artística. Pablo Picasso (1881/1973), por exemplo, na sua obra *Natureza Morta com Cadeira de Palha*, de 1912, colou um pedaço de oleado, cujo padrão é o de um assento de uma cadeira de palha entrançada, e emoldurou-a com um cordão; assim, apropriou-se de um elemento da vida quotidiana, simples e banal, e transformou-o em algo único e valioso.

Simultaneamente e com o advento da fotografia, os artistas haviam ficado libertos da tarefa de produzir a semelhança, podendo agora explorar novas formas de representação passíveis de provocar no observador pensamentos e sentimentos anteriormente inexplorados. Os seus temas passaram a ser racionalizados, os traços contorcidos e os corpos fragmentados em formas geométricas, avançando até à abstração. František Kupka (1871/1957), Robert Delaunay (1885/1941), Wassily Kandinsky (1866/1944) e Paul Klee (1879/1940) foram alguns dos artistas que produziram pinturas que eliminaram o mundo conhecido procurando despertar e libertar os sentidos e a alma do observador. Em vez de tentar recriar a vida real, o propósito da obra seria examinar a cor, a tonalidade, o peso e a textura da tinta ou dos materiais utilizados, o sentido de movimento, de espaço e o equilíbrio da composição. Em síntese, centrar-se nos aspetos técnicos e materiais da obra, e da sua relação com a vida.

Foi com o Suprematismo de Kazimir Malevich (1878/1935) que a arte atingiu a forma de abstração mais pura, correspondendo este movimento “a um dos maiores saltos de imaginação simbólica e espacial da arte”.⁶ Ao artista russo atribui H.W. Janson a responsabilidade de haver reduzido a arte ao menor número possível de elementos, destacando a pintura em si mesma, removendo os indícios visuais do mundo conheci-

⁶ JANSON, H.W. – **História da Arte**. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 1989, p.688.

do, e transformando-a num símbolo concentrado de múltiplas camadas de significação⁷, que o espetador usufruiria, alcançando a supremacia da sensação pura.

Coexistem nas décadas iniciais do século XX estas duas posições (a de Picasso, próxima de um plano real ao aplicar elementos retirados diretamente do quotidiano; e a de Malevich, ligada a um modelo puro e autónomo), evidenciando a prática artística características heterogêneas.

Afinal não há limites no *medium* de cada arte

O conceito de heterogeneidade do século XX pode ser pensado a partir da teoria de Clement Greenberg (1904/1994), tomando o pensamento greenberguiano como contraexemplo. A teoria de Greenberg gravitava em torno de uma convicta defesa da especificidade dos *media*, isenta de qualquer noção de cruzamento ou de heterogeneidade – teoria que acabaria por ser contrariada, ao constatar-se a existência de processos de transição entre categorias, no desenvolvimento da produção artística que lhe foi contemporânea.

Segundo Greenberg, as artes de vanguarda⁸ haviam alcançado, nos cinquenta anos anteriores, uma pureza e uma delimitação radical nos seus campos de atividade, encontrando-se, naquele momento, circunscritas às fronteiras que lhe eram específicas, pelo que, através do seu *medium*, a arte era única e, estritamente, ela mesma.

Como no caso das artes visuais o *medium* é físico, a pintura e a escultura procuram, sobretudo, afetar fisicamente o espetador através das suas qualidades plásticas, ou seja, a pintura e a escultura esgotam-se na sensação visual que produzem. Deste modo, para Greenberg, nas artes visuais nada “há [...] para identificar, associar ou pensar, mas tudo a sentir”.⁹

⁷ Idem.

⁸ Greenberg distancia a arte vanguardista da esfera social (em oposição a Peter Bürger), esvaziando-a de qualquer temática ou conteúdo, surgindo a arte enquanto “arte pela arte”, ou como expressão de um “absoluto”. É precisamente a procura desse absoluto que leva a vanguarda à abstração, passando a criar algo válido apenas nos “seus próprios termos”. A vanguarda passa a ser identificada como abstração. Conferir **Avant-Garde and Kitsch**, Art and Culture: critical essays. Boston – Massachusetts: Beacon Press, 1989; e **Toward a Newer Laocöon**, Art in Theory – 1900-1990: an anthology of changing ideas, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, 2001.

⁹ GREENBERG, Clement – **Towards a Newer Laocöon**, Art in Theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, 200, p.558.

Na pintura de vanguarda, o plano da tela não é atravessado em busca de um espaço realista em perspectiva; a modelagem sombreada assim como o efeito de *claro-escuro* são abandonados; os tons e a tonalidade são substituídos por cores primárias; a linha regressa como terceira cor entre duas manchas de cor (a linha é um dos elementos mais abstratos da pintura uma vez que não existe na natureza como definição de contornos); as formas tendem a tornar-se geométricas e simplificadas; o plano da pintura achata-se e comprime os planos fictícios de profundidade, até que só reste um único plano no plano real e material que é a verdadeira superfície da tela (os vários planos ficam lado a lado, encadeados ou sobrepostos como se fossem transparentes, impondo-se uns aos outros); as formas mostram-se planas e são reduzidas a silhuetas.¹⁰ Hans Arp é considerado um dos artistas que, começando como pintor, passa a pintar sobre madeira, ou estuque, ou elementos de carpintaria para elevar ou rebaixar os planos pictóricos. Ou seja, passa da pintura para o baixo-relevo colorido, retomando a tridimensionalidade, mas sem correr o risco de voltar à ilusão. Trata-se de uma produção obtida por emanção das disciplinas de pintura e escultura, mas que não é escultura já que procede da disciplina de pintura. Para Greenberg, trata-se de uma área imprecisa, de transgressão, que reconhece sobretudo enquanto momento de transição entre categorias e que denomina por *construção* ou *fabricação*¹¹, como um *novo gênero de escultura*¹² e não como algo situado numa zona indefinida entre duas categorias.

Esta *nova escultura pictórica* preteriu o uso dos materiais tradicionalmente trabalhados como, por exemplo, a pedra ou o bronze, a favor de materiais mais flexíveis como o aço, o ferro, o vidro ou o plástico, trabalhados agora com ferramentas modernas, e deixou de exigir a uniformidade do material como requisito necessário, assim como a aplicação da cor. Porém, a grande vantagem sobre a pintura moderna seria a abdicação da representação mimética, pois a escultura, liberta da massa e da solidez, dispunha de inúmeras possibilidades para comunicar aquilo que a pintura já não podia veicular.

Deste modo, a convicção de Greenberg era a de que a categoria escultura adquirira uma nova flexibilidade.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem, p.559.

¹² Um *novo gênero de escultura* é referido no texto **The New Sculpture**, onde o autor regressa à mesma ideia para localizar a origem da nova dinâmica que então identificava na escultura norte-americana. Conferir Clement Greenberg, **The New Sculpture**, 1949, Art and Culture: critical essays. Boston – Massachusetts: Beacon Press, 1989.

A disparidade de técnicas que passaram a ser utilizadas levou ao próprio questionamento do significado da palavra *esculpir*¹³, e o espaço onde a escultura se insere deixou de ser entendido como o inverso à massa escultórica (o negativo) para passar a matéria da própria escultura, ganhando progressivo valor compositivo. Todavia, é possível identificar dois momentos na produção escultórica desenvolvida ao longo do século XX: um primeiro, coincidente com a primeira metade do século, marcado pelas transformações sucessivas que ocorreram no modo da construção artística; e um segundo, perceptível a partir dos primeiros anos da década de 1960, que se distingue pela intensificação e emaranhamento das transformações ocorridas anteriormente no campo das artes.

*Passages: une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*¹⁴ é um ensaio de Rosalind Krauss publicado pela primeira vez em 1977, onde a crítica norte-americana analisa as transformações que a produção escultórica sofreu no despontar do século XX até final da década de 1960, e onde desenvolveu a tese de que o conceito de escultura, ao longo deste período, passou de um modelo narrativo, representativo e figurativo para um modelo mais complexo, definido por uma clara articulação entre espaço e tempo.

¹³ “S’il s’agit encore pour les uns d’un travail vraiment manuel consistant à modeler une forme dans la glaise ou à la tailler dans le bois, la Pierre ou le marbre, d’autres ont recours à des techniques empruntées au façonnage industriel (usage de la lampe à souder, par exemple) et remettent ainsi en question la notion même de Sculpture. Au milieu d’un tel dédale de formes, de conceptions, d’intentions et de matériaux, il semble impossible de découvrir vers quoi évolue la sculpture et s’il est souvent très difficile de comprendre par quels chemins de l’esprit, de l’œil et de la main elle est parvenue à ces stades de réalisation. Aussi, si l’on compare une œuvre sculptée il y a un siècle, à la époque où l’académisme dominait le travail des sculpteurs, avec une des œuvres les plus manifestement abstraites d’aujourd’hui, on peut sérieusement se demander si le mot Sculpture ne pas changé de signification”. SELZ, Jean – **Découverte de la Sculpture Moderne**. New York: George Braziller Inc., 1963, pp. 10 - 12.

¹⁴ KRAUSS, Rosalind – **Passages une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson**, Paris: éd. Macula, 1997.

Signo auto-referencial. Valorização da superfície

Começando por considerar Auguste Rodin (1840-1917) como a figura de transição entre a arte do século XIX e do século XX, e o verdadeiro precursor da escultura moderna, Rosalind Krauss incide o seu olhar sobre *A Porta do Inferno*¹⁵ (Figura 1). Esta é um relevo, iniciado em 1888 e terminado já depois da sua morte, constituído por uma profusão de grupos de figuras disseminadas, moldadas de forma independente e que apareciam, por vezes, repetidas na sua superfície. Esse ato de repetição acontece em diversas situações¹⁶ – uma opção que possibilita a criação de um signo totalmente auto-referencial, e o enfatizar do processo da sua própria criação (particularidades que nos remetem para o Minimalismo que surgirá mais tarde). A repetição pretenderá, também, romper com o princípio da singularidade espaçotemporal já que a duplicação tende a destruir a possibilidade de uma sequência narrativa lógica.¹⁷ O propósito desta obra será, então, não a representação de um tempo e de um espaço em concreto, mas sim a de um conjunto de simultaneidades espaciais e temporais não diegéticas, e que destacam, principalmente, a técnica de produção – distanciando a escultura de uma função puramente narrativa.

Esta ausência de espaço e de tempo é reforçada pelo tratamento dado ao plano de fundo do relevo, pois este não terá sido concebido como uma matriz ilusionista a partir da qual as figuras emergem¹⁸, mas enquanto objeto sólido, autónomo e opaco, que funciona como que uma barreira ao olhar e à imaginação, privando-nos da ilusão que se estabelece quando o espaço se prolonga virtualmente. É sobre o plano de fundo que as figuras projetam as suas sombras e concedem, em aliança com a projeção das múltiplas figuras para fora do painel, uma profundidade significativa a este relevo, dando

¹⁵ Obra vinculada a um esquema narrativo baseado na *Divina Comédia* de Dante, cuja conceção terá obedecido, inicialmente, às convenções narrativas do relevo. Porém, na sua versão final, declina todas as possibilidades de uma narrativa coerente, facilmente compreensível.

¹⁶ A figura que representa o filho moribundo de Ugolino repete-se para representar a personagem Paolo (ambas relacionadas com a narrativa original da obra de Dante); também no conjunto *As Três Sombras*, que se destaca no topo do portal, uma mesma figura surge repetida três vezes, modificada apenas quanto ao ângulo que estabelece com o plano de fundo da obra. Contrariamente ao que sucede na composição clássica – em que a associação de figuras pretende revelar não três corpos distintos, mas o mesmo corpo em três ângulos diferentes com um sentido de composição – Rodin não parece criar uma relação suscetível de fazer sentido rumo a um significado, pois, em vez de *ângulo* e *contra-ângulo* da figura, apresenta antes as suas cabeças dispostas no mesmo nível.

¹⁷ KRAUSS, Rosalind, op. cit., p.21.

¹⁸ Convencionalmente, o plano de fundo de um relevo funcionaria como um plano pictórico por onde se prolongaria, virtualmente, a parte oculta da figura.

origem a dois espaços: um ótico (relacionado com a profundidade criada pela sombra projetada das figuras e o plano de fundo, promovendo uma visão distanciada, afastada); e um outro tátil (dominado pelas figuras que se projetam para fora do painel, ativando esse espaço e promovendo uma visão próxima¹⁹). Consequentemente, são criadas duas temporalidades, já que a aproximação física do espetador pede outra noção de temporalidade, tornando as relações temporais extremamente confusas.²⁰

A relação entre o aspeto exterior do corpo das figuras com a sua estrutura interna evidencia também essa característica de isolamento e de opacidade, pois os gestos físicos produzidos pelas figuras de Rodin não parecem ter origem no que supomos ser a estrutura do esqueleto que suporta o movimento do corpo.²¹ É como se a superfície renunciasse a certas noções de *causa/efeito*, e Rodin acreditasse na manifesta inteligibilidade das superfícies, aceitando a possibilidade de significação sem a prova ou a verificação da causa, aceitando que os efeitos se aplicam a si mesmos, sendo significantes até quando se desconhecem os fundamentos lógicos que lhes terão dado origem; ou seja, para Rodin, o significado parece estar em sincronia, ou coincidir, com a experiência do momento e não estar relacionado com algo anterior.

Em suma, com esta obra, Rodin rompe com a narrativa estabelecida na escultura do século XIX²², cuja imagem corresponde a uma lógica de causas e efeitos.

Quanto à ideia de monumento, Rosalind Krauss considera que *A Porta do Inferno* fracassa enquanto monumento (no sentido tradicional do termo), em virtude da sua excessiva subjetividade, da realização de inúmeras versões e da ausência da obra nos locais originais para onde fora concebida (ou, pelo menos, de uma das suas versões).

¹⁹ "[...] l'ombre projetée semble accentuer l'isolement des personnages en haut relief par rapport au fond. Elle nous contraint à saisir ce fond comme un solide à part entière, comme un type d'objet interdisant l'illusion d'une traversée du regard vers un espace qui s'étendrait au-delà". KRAUSS, Rosalind, op. cit., p.29.

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

²² " Aux XVIII^e e XIX^e siècles, les peintres et les sculpteurs ambitieux acceptaient sans discussion l'idée selon laquelle le temps était le médium dans lequel se manifestait la logique des institutions sociales et morales. D'où le rang élevé qu'ils accordaient au genre de la peinture d'histoire et aux monuments historiques. L'histoire était conçue comme un récit enveloppant un ensemble progressif d'éléments significatifs qui se renforçaient et s'expliquaient mutuellement, et il pouvait sembler qu'un mécanisme divin orientait cette progression vers une conclusion, vers un événement chargé de sens". KRAUSS, Rosalind, op. cit., p.21 ; e "Si l'attitude du sculpteur à l'égard du relief est celle d'un narrateur omniscient commentant les relations causales des formes dans l'espace historique et plastique, l'attitude correspondante du spectateur s'explique clairement par la nature du relief lui-même : dans sa lecture immédiate et « transparente » de l'œuvre, il se trouve investi d'une omniscience parallèle à celle de l'auteur". KRAUSS, Rosalind, op. cit., pp.16 -17.



Figura 1 - *As Portas do Inferno*

Para além de distinguir Rodin de outros artistas, a escultura terá começado a ser entendida enquanto resultado de um processo, cuja evolução abrirá caminho à escultura modernista, e mais particularmente à pós-modernista.

Integração do espaço na obra: abertura do centro da escultura

Umberto Boccioni (1882/1916) terá sido o artista futurista mais dedicado à reformulação das categorias da arte europeia, perseguindo o objetivo de conseguir transferir para o espaço envolvente à obra “emanações de energia e *flashes* de movimento”.²³ *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (Figura 2), uma obra de 1912, sintetiza a pretensão de Boccioni em fundir dois modos de ser distintos: um deles, designado por *movimento absoluto*, estaria relacionado com a essência material e estrutural do objeto; o outro, referido como *movimento relativo*, tinha que ver com a existência contingente que o objeto adquire no espaço real, cuja variação depende da mudança de posição do espetador. Essa variação determina novos agrupamentos entre esse objeto e os que lhe estão próximos, e resulta das distensões e mudanças de forma que se observam quando uma figura em repouso é posta em movimento.²⁴

Sviluppo di una bottiglia nello spazio é uma natureza morta composta por uma mesa, uma garrafa e um copo. Se observada a partir de uma perceção comum, esta composição teria sempre oculta alguma parte da sua superfície; porém, Boccioni ultrapassa esta suposta desvantagem propondo o pleno conhecimento da obra através de uma visão sintética, integradora de todos os ângulos de observação parciais e inteligíveis: partindo de uma observação frontal (como se de um relevo se tratasse), esta obra é formada por uma série de perfis em forma de garrafa e ajustados uns nos outros, dispostos de modo a criar a ilusão de um movimento contínuo, por contraponto a um centro compreendido em repouso (um núcleo imaginado). A escultura habita assim um espaço imaginário (idealizado) em que a ilusão de uma sucessão temporal é criada através da visualização simultânea de todos os pormenores da obra como se esta estivesse em movimento, tornando-se, então, condutora do tempo percebido – dimensão

²³ DUBY, Georges, DAVAL, Jean-Luc (os editores) – *Sculpture, from Antiquity to the Present Day*, p. 976.

²⁴ KRAUSS, Rosalind, op. cit., p.47.

visível do espaço, já que o movimento temporal assume a forma do movimento mecânico.²⁵

A evidência de um eixo central imaginado, aberto, segrega a obra do espaço real do mundo, e situa-a num espaço conceptual.²⁶



Figura 2 - *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*

Sviluppo di una bottiglia nello spazio parece realçar o interesse da escultura em perceber o modo como as coisas são conhecidas, procurando ultrapassar as informações parciais que a visão isolada de um objeto pode facultar ao espetador. Este observa a obra, que possui uma faceta única, mas múltipla, libertando-a concetualmente da posição fisicamente estática e permitindo-lhe tornar-se uma inteligência incorpórea a circular por um espaço ideal. Assim, a obra poderá ser apreendida na sua globalidade e

²⁵ Idem, p.52.

²⁶ Idem, p.53.

em simultâneo, reduzindo essa circum-navegação concetual a um momento infinitamente único e completo de compreensão/significado. O “confronto” com a escultura é ampliado e adensado, resultando numa experiência que condensa relações passadas e futuras entre o observador e o objeto – domínio intelectual, que já existia na representação neoclássica da figura (três vistas).

Uma síntese de tempo, espaço e forma é então conseguida, através de um princípio de decomposição que articula fragmentos da forma da garrafa segundo linhas de força inventadas por Boccioni, o qual pensava a escultura enquanto materialização de uma equação que combinava espaço e tempo.

De modo similar, a obra de Naum Gabo (1890/1977) deverá ser lida como algo que habita um espaço idealizado. Gabo defendia um tipo de idealismo escultural traduzido na leitura dos múltiplos pontos de vista que resultariam de um movimento circum-navegante do espetador em torno da obra (já reconhecível em Boccioni), mas, na verdade, apreendidos por ele em posição estática. Deste modo, seria revelada uma realidade não factual, mas transcendente.

Terão sido as suas teorias estéticas, assim como a clareza formal da estrutura das suas obras – principalmente a série de cabeças (Figura 3), construções resultantes da interseção de planos lisos simples –, as razões que determinaram a designação do seu trabalho como “construtivista”.



Figura 3- *Head N° 2*, 1916 (versão aumentada 1966)

Integração do espaço na obra: oclusão do centro da escultura

Em *O Começo do Mundo*, de 1924, (Figura 4) Constantin Brancusi (1876/1957) convoca o espaço envolvente. Sobre um disco metálico, um volume oval, compacto e polido até adquirir a lisura de um espelho, estabelece em seu redor uma relação de aderência. Desta associação resultam dois tipos de reflexos: os que se inscrevem na metade inferior da forma e os que provêm da sua metade superior. A metade inferior fixa o reflexo do disco que é a sombra do seu próprio lado inferior projetada, agora de volta à sua superfície.



Figura 4 - *O Começo do Mundo*

A forma lisa da metade superior reflete luzes e sombras distorcidas, captadas ao ambiente que a envolve. A contemplação que daqui decorre distancia-nos do centro da obra, pois a sua forma compacta e una, assim como a sua superfície polida, são resistentes ao seu atravessamento, à sua indagação. Somos então convidados a reconhecer

o modo específico pelo qual a matéria se coloca no mundo, a identificar o modo como tal colocação evidencia características próprias da forma e ainda como o seu espaço de acolhimento, variável e contingente, é determinante na obra, uma vez que esta passa a estar dependente daquilo que o espaço tem para lhe conceder no momento: dimensão, materialidade, forma, luz, número, e até posição assumida pelo espetador.

Para Rosalind Krauss, Brancusi parece enraizar o sentido da sua escultura na capacidade de determinada situação modificar os *absolutos* da sua forma geométrica.

Espacialização da obra: perda do seu centro

Esta passagem de um espaço ideal e neutro, para um espaço real e comprometido, é também marcada pelo Construtivismo Russo, cujo protagonista referido por Rosalind Krauss é Vladimir Tatlin (1885-1953). Este artista, pintor, escultor e arquiteto, familiarizado com as construções e *collages* de Picasso, dá início, em 1914, aos *Contra-Relevos* ²⁷ (Figura 5). Estas peças, que não representam nada, pretendiam articular-se com o contexto espacial da sua inserção partilhando das suas características (como, por exemplo, da luz que sobre ela incidia). A escultura deixava de ser um objeto independente do espaço onde se situava, e rejeitava o espaço transcendental requisitado pela *garrafa* de Boccioni, pois não remetia para nenhuma ilusão – era anti-ilusionista. O *Contra-Relevo de Canto* apresentava um desenvolvimento pelo espaço real, dependendo deste para ter significado: fora estruturado em relação ao encontro de duas paredes ortogonais entre si e que serviam de suporte físico à obra. Também a ausência de simetria em torno do seu eixo vertical traduz a ideia de que o núcleo não é o centro da obra capaz de produzir uma série de emanções em direção ao exterior, permitindo antes segmentar a escultura em duas metades independentes. Por sua vez, a configuração de cada uma dessas metades não permite deduzir relações lógicas/óbvias respeitantes à outra.

Longe disso, a garrafa de Boccioni exibia um pedestal, elemento que procura distanciar a obra do espaço real declarando que o seu verdadeiro ambiente é um outro. É,

²⁷ Construções realizadas com arame, cartão e folha metálica, constituindo-se como peças cuja composição se afirmava enquanto forma, estrutura e conjugação de materiais. Estas obras eram composições assimétricas, e destinavam-se a ser suspensas no canto das salas onde eram expostas, a partir de uma estrutura de fixação em ambos os planos laterais, como uma espécie de amarração com o propósito de reforçar relações contíguas.

pois, totalmente diversa a experiência que cada uma destas obras possibilita, distanciando-se a obra de Tatlin bastante do controle conceptual que a garrafa de Boccioni permite.

Com os relevos de Tatlin, percebemos a situação específica do espaço real que os mesmos habitam através da sua organização e configuração.

Mais tarde, e já comprometido com a política leninista e com os ideais progressistas em vigor na sociedade, Tatlin aprofunda essa relação com a obra *Monumento para a Terceira Internacional*, de 1919. O seu propósito passa, então, por fundar uma relação direta com a realidade, propondo o tempo e o espaço reais como determinantes à experiência – a obra, só depois de vivenciada, poderia ser percebida e compreendida.

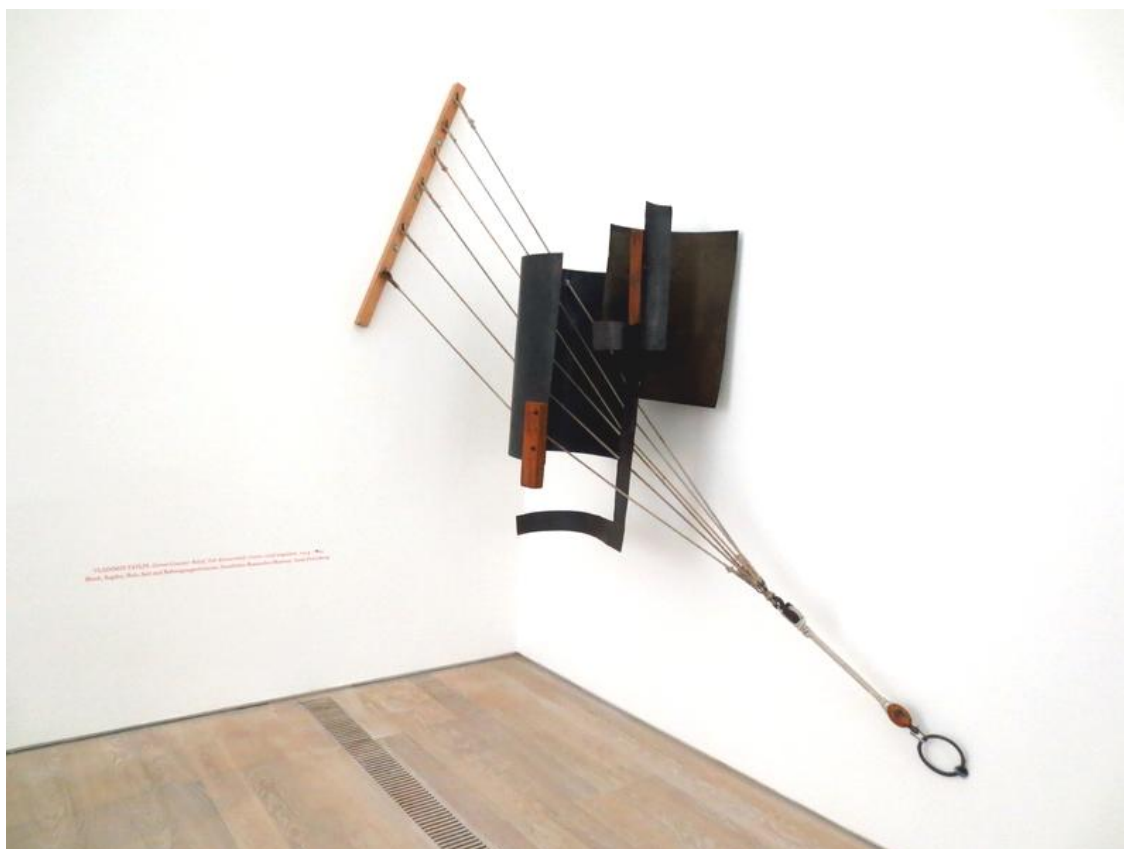


Figura 5 - *Contra-Relevo de Canto*

Distanciando-se da vertente utilitária proposta por Tatlin, também El Lissitzky (1890/1941) tomou o espaço enquanto tema central da sua produção artística, pensando-o num plano vivencial. *Prounenraum* (Figura 6) e *Abstraktes Kabinet* são propos-

tas onde este artista pesquisa formatos expressivos inovadores, suscetíveis de levarem o espectador a empreender um papel mais ativo através da experimentação.

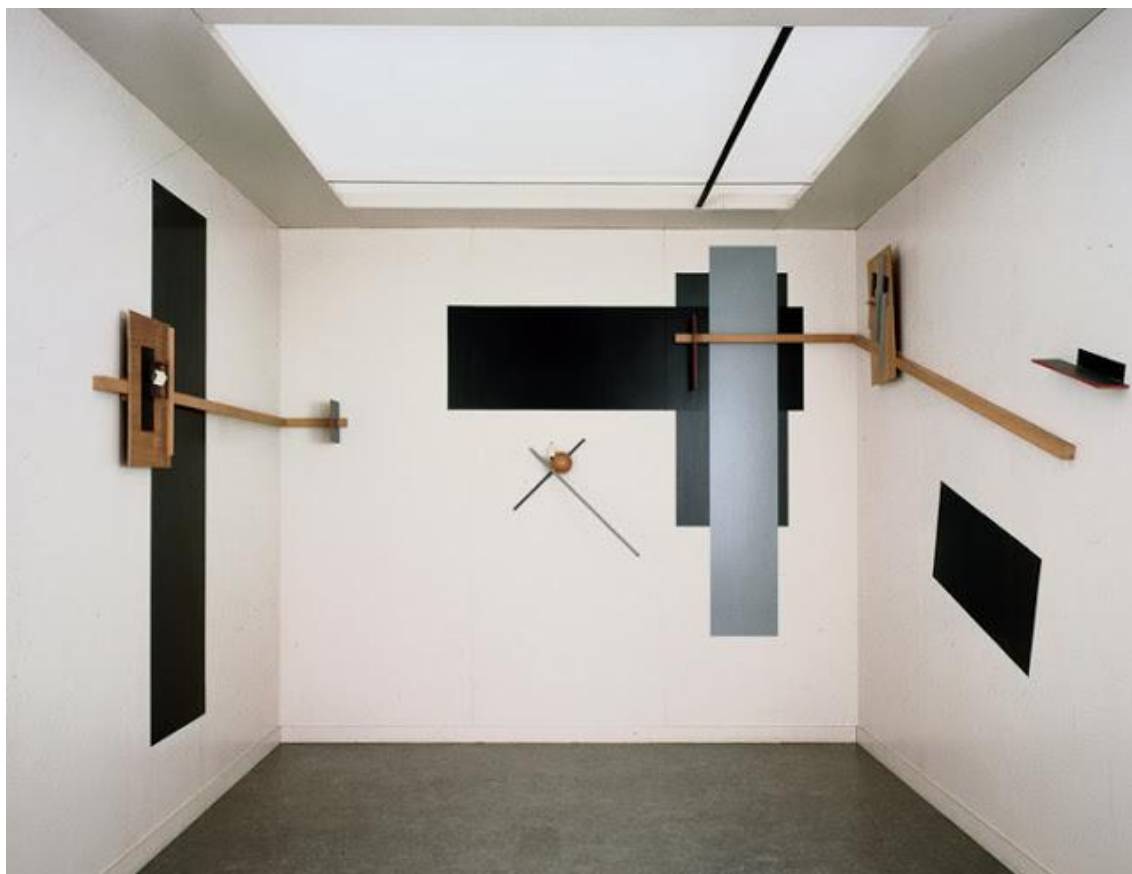


Figura 6 - *Prounenraum* 1923 (reconstrução 1971)

Para a apresentação *Prounenraum*, Lissitzky concebeu um espaço para ser experienciado. Para isso, assumiu as paredes, o pavimento e o teto do módulo que lhe fora atribuído aquando da realização da exposição *Grande Exposição de Arte de Berlim*, em 1923, entendendo-o não como simples contentor, mas como um conjunto de superfícies que pertenciam desde logo à sua proposta. O seu propósito consistiu em explorar uma ideia de exposição com uma dinâmica vivencial, organizando um desenho de espaço que induzisse a determinado movimento de circulação, criando um envolvimento contínuo em torno do visitante. Era o próprio visitante quem estava incumbido de manipular os painéis deslizantes, de acordo com a sua vontade, podendo também abrir gavetas e armários ou mover as prateleiras que haviam sido integradas na montagem. Deste modo, a solução de Lissitzky privilegiava um envolvimento tátil e perso-

nalizado com as obras e o espaço, admitindo uma relação dinâmica entre o visitante e a obra. À tradicional contemplação da obra, o artista russo propôs uma abordagem interativa, o que pressupunha a consideração de um espaço e de um tempo.

Esta paridade entre espaço e tempo deixa antever uma dimensão fenomenológica da arte – algo que cremos estar adjacente ao trabalho de Fernanda Fragateiro, com especial remissão para a obra *Caixa para Guardar o Vazio*.

Espacialização da obra: abertura de centro. Várias frontalidades

La Boule Suspendue de Alberto Giacometti (1901/1966) permite problematizar uma nova complexidade espacial²⁸ relacionada com a possibilidade de a bola empreender um movimento real, se a ele for induzido – ao contrário do que acontecia com *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* onde o movimento proposto é ilusório, e compacta uma sequência de momentos anteriores e posteriores, *La Boule Suspendue* tem latente um movimento real, a acontecer no tempo real da experiência, aberto e incompleto. Composta por uma estrutura tubular em ferro, esta obra lembra uma gaiola que alberga dois elementos (Figura 7). Um deles, esférico, está suspenso numa vareta existente no topo da estrutura e quase toca a forma em meia-lua pousada num plano horizontal. O toque não chega a acontecer porque o fio que sustém a forma esférica é suficientemente curto para inviabilizar essa possibilidade. Todavia, no caso de o fio ser impulsionado, o movimento que a esfera empreende está confinado ao espaço interior da gaiola. A obra, por sua vez, inserida no espaço real como que se apodera e, concomitantemente, se demarca de dois espaços distintos: o que lhe é interior, e o que lhe é exterior.

²⁸ KRAUSS, Rosalind, op. cit., p.117.



Figura 7 - *La Boule Suspendue*, 1930/1931 (versão de 1965)

Entre 1949-50, David Smith deu forma a *Blackburn: Song for an Irish Blacksmith* (Figura 8), uma obra que expõe uma *insistente* qualidade plana, e que terá causado perplexidade aos seus primeiros espetadores. Trata-se de uma peça que descreve a

figura humana através de uma sintaxe escultural que se poderia qualificar de extrema disjunção visual ²⁹, devido à impossibilidade de estabelecer relações entre as principais vistas da obra.



Figura 8- Blackburn: *Song for an Irish Blacksmith*

Composta por diversos elementos lineares, planares e assimétricos que crescem no espaço, sem centro preenchido e, por isso, visualmente permeável ao espaço envolvente, esta obra apresenta vistas independentes na razão inversa às vistas sempre iguais de uma esfera (geradas pela repetição de uma mesma forma geométrica, podendo cada vista ser deduzida com base na vista frontal, e esta poder ser determinada, na íntegra, através duma simples avaliação lateral da obra).

Blackburn: Song for an Irish Blacksmith apresenta uma vista frontal que não permite deduzir os seus outros lados, pois o complexo de expressões que a caracterizam é negado ou descontinuado nos seus desenvolvimentos laterais; isto poderá levar o espetador

²⁹ Idem, p.160.

a julgar estar diante de uma outra obra quando confrontado com as suas diferentes vistas³⁰.

David Smith pretendia, com esta disjunção visual, declarar que a obra não podia ser possuída através de uma apropriação intelectual (como pretendiam os construtivistas), ou por uma apropriação sensual (obra de Henry Moore), pelo que tratou a escultura como um volume “irracional”, um conjunto de elementos periféricos privados da lógica de um núcleo construtivista, dotando-a de uma expressão bidimensional, suficientemente forte para se sobrepôr à tridimensionalidade própria da escultura tradicional. Esta noção de disjunção constituiu-se, na altura, como um importante catalisador para a produção artística vindoura, como por exemplo a de Mark Di Suvero (1933), (Figura 9), e de Anthony Caro (1924/2013). Assim como David Smith, estes artistas desenvolveram um tipo de escultura onde não era importante a existência de um centro, nem um sentido coerente ou lógico, desenvolvendo-se livremente pelo espaço.



Figura 9 - *Che farò senza Eurydice*

³⁰ Idem, p.163.

Anthony Caro desenvolveu também a estratégia formal de descontinuidade de David Smith, propondo, em 1960, *Vinte e Quatro Horas* (Figura 10) – uma composição de planos geométricos simples e recortados em chapas de aço, e agrupados de modo a formar uma imagem unitária.

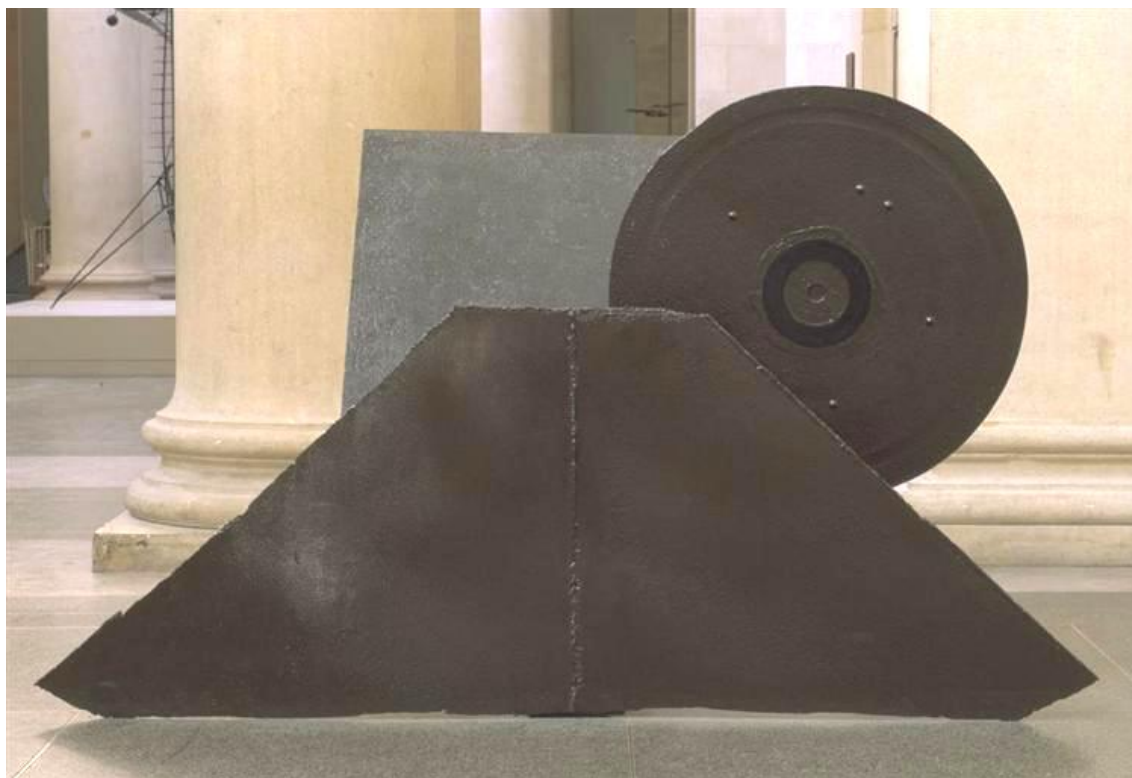


Figura 10 - *Vinte e Quatro Horas*

Declaradamente frontal, esta obra possui, em simultâneo, o caráter de uma forte presença física e de um signo imaterial. E tal como a obra de Smith, a simplicidade e a aparente imobilidade das relações entre os diversos elementos da escultura quando vista de frente modificam-se quando observada lateralmente. Os planos afastam-se uns dos outros formando ângulos entre si, e a imagem compacta, formada pela vista frontal, abre-se, integrando o espaço envolvente.

Porém, em esculturas posteriores, Caro começou a divergir de Smith. Por exemplo, enquanto a arte de Smith estabelecia uma distância entre o espectador e a escultura (vigorava a não apropriação), Caro pretendia projetar uma descontinuidade relaciona-

da com o seu próprio corpo (em vez de reconhecer uma distância entre *o eu* e os *demais*, a distância projetada era entre diferentes aspetos *de um mesmo eu*).³¹

Early One Morning (Figura 11), obra produzida em 1962, é uma escultura monumental com 6m de comprimento que faz da espacialização o seu principal assunto.



Figura 11- *Early One Morning*

Composta por perfis e planos metálicos, configurando partes que se organizam num todo e deste dependem, esta obra pretendia anular qualquer pretensão de ilusão (qualquer relação com o mundo material) através do uso de formas puras e da pintura uniforme das suas superfícies, já que a cor vermelha escondia as características dos materiais usados.³²

³¹ Idem, p.192.

³² “Recouvrant la surface de peinture rouge vif, il renforce la cohérence matérielle de la sculpture en tant qu’objet physique: la couleur confère une unité aux éléments quelque peu dispersés en montrant qu’ils font tout partie d’une même *chose*. Mais cette couleur favorise en même temps ce qui, dans l’œuvre, fonctionne comme image. Car elle dote le point de vue pictural (l’espace comprime) d’un type

Estamos, pois, perante uma peça que afirmava a essência do seu *medium* num espaço real em associação com o tempo, reclamando uma dimensão performativa, pois teria de ser percorrida para que fosse descoberta.

O que torna esta obra ainda mais paradigmática é o facto de essas duas possibilidades serem mutuamente incompatíveis: de lado, percebe-se a sua massa que se expande horizontalmente pelo espaço onde o observador se encontra; de frente, a peça como que adquire uma condição vertical, intrometendo-se entre ela e o espetador um espaço, tornando-se o espaço pictórico *irrevogavelmente* afastado.

Em síntese, *Early One Morning* proporcionava uma experiência visual e uma experiência declaradamente física, orientando a leitura da obra através de um encadeamento espacial e temporal, opondo-se claramente à teoria de Greenberg.

A perda de centro dos minimalistas

As transformações que caracterizam a atividade artística do século XX acentuam-se e complexificam-se na 2ª metade do século. O momento de cisão é marcado pelo Minimalismo, movimento que emerge no contexto norte-americano nos primeiros anos da década de 1960, e que repudia os estilos dominantes que o precederam, assumindo a sua concepção um carácter absolutamente abstrato.

É a partir do filme de Richard Serra, *Hand Catching Lead*³³, que Rosalind Krauss inicia uma série de considerações sobre este movimento, enfatizando a ideia de *repetição* assim como a de *fragmento* de um corpo. Ainda que diferentes no estilo, *Hand Catching Lead* apresenta uma relação com a obra de Rodin, *Balzac*, pois também nessa a cabeça surge, aparentemente, fragmentada do corpo.

Também Donald Judd defendia o uso da *repetição* como forma de escapar à composição relacional da arte europeia que reconhecia basear-se em sistemas apriorísticos, validados por princípios de equilíbrio e racionalidade. Serviria ainda para impossibilitar criar significados, promovendo a criação de “uma coisa depois da outra numa

de cohérence différent de celui qu’offre un objet matériel en général, pris comme un tout: la cohérence d’une configuration dont les éléments distincts sont juxtaposés, étroitement associés sur une surface plane afin de produire du sens.” Idem, p.198.

³³ Filme produzido em 1969 no qual, durante cerca de três minutos, vemos um antebraço e uma mão que tenta agarrar uma sucessão de tiras metálicas, numa demonstração de quase absurda tenacidade, já que esse gesto se repete independentemente do seu sucesso ou fracasso, numa incansável persistência.

sucessão de coisas intocadas pelo pensamento, ou não mediadas pela personalidade”³⁴, através do uso de objetos comuns e encontrados casualmente (lembrando os *readymades* de Duchamp), cujo interesse residia na possibilidade de serem organizados atendendo apenas a implicações estruturais.³⁵

Relacionar elementos em sequência, sem qualquer ênfase ou determinação e terminação lógica, assemelha-se a rejeitar a ideia de um centro, ou núcleo, em relação ao qual as formas são construídas. Os meios de composição dos minimalistas negam, assim, a importância lógica dos espaços interiores das formas, que havia sido celebrada desde o início do século XX.³⁶ Portanto, o interior das formas, como fonte do seu significado, assim como o caráter singular, privado e inacessível da experiência foram questões a que os escultores minimalistas renunciaram, pautando-se antes pela eleição de um modelo de significação que afirma a superficialidade do significado, ou seja, a importância do seu exterior. Esse exterior será tanto o do objeto em si, assim como o próprio espaço onde a obra se insere.

Robert Morris, em 1965, elabora uma escultura, à qual não atribui título, onde é evidente a relação de dependência entre as características exteriores de um objeto, o seu espaço envolvente e o espectador: três objetos iguais em forma de L são dispostos em posições diferentes em relação ao pavimento. Essa disposição é suficiente para transformar visualmente cada uma das peças, o que poderá levar o espectador a concluir tratar-se de objetos distintos. Deste modo, Rosalind Krauss avança com a possibilidade de Robert Morris pretender afirmar que a semelhança dos objetos pertence a uma lógica que existe antes do momento da experiência, lógica essa que desaparece quando se efetiva a experiência, e daí os objetos aparecerem diferenciados. A sua igualdade pertence a uma estrutura ideal, enquanto a sua diferença pertence ao seu exterior e ao

³⁴ “The order is not rationalistic and underlying but is simply order, like that of continuity, one thing after another.” JUDD, Donald – *Specific Objects. Complete Writings. Arts Yearbook* 8, 1965.

³⁵ KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p.257.

³⁶ “Relier des éléments sans rien amplifier, sans tendre vers un terme logique, revenait clairement à annuler l’idée d’un centre, d’un foyer vers lequel convergeraient les formes, les constructions. On parvient dès lors à un monde de composition d’où a été éliminée l’idée de nécessité intérieure (l’idée que l’explication d’une configuration particulière des formes ou des textures de la surface doit être cherchée au centre de l’objet). Sur un plan structural ou abstrait, les procédures de composition des minimalistes nient l’importance logique de l’espace intérieur des formes – espace intérieur qu’une bonne part de la sculpture du XX^e siècle avait auparavant célébré”. *Idem*, p.258.

momento em que a experimentamos.³⁷ É essa diferença que *faz* a escultura, dependendo esta ainda do vínculo das *novas formas* ao espaço envolvente, e do momento em que o espectador as observa e, por entre elas, deambula.

A referência relativamente àquilo que nós somos poderá também ser encontrada em *One-Ton Prop (House of Cards)*, 1969, de Richard Serra. Este artista prossegue a crítica elaborada por Morris contra a escultura enquanto metáfora de um corpo dividido entre interior e exterior, e em que o significado desse corpo depende da ideia de um *eu* interno, particular.

A obra assemelha-se a um cubo – forma intemporal que poderia sugerir que a obra não resulta do momento da experiência. Todavia, é precisamente essa intemporalidade que Richard Serra pretende tornar nula, ao propor uma estrutura supostamente precária, já que resulta do encosto de quatro placas de chumbo a partir dos seus ângulos superiores, sendo evidente que não existe qualquer tipo de fixação permanente entre elas. O equilíbrio entre as peças estabelece-se a cada momento e resulta, inteiramente, das tensões materiais que afetam a sua superfície – opondo-se ao cubo enquanto ideia, permanente e estável.

Em síntese, os minimalistas pretendiam estruturar a obra de arte não a partir da interioridade do espaço psicológico do artista, mas antes da natureza convencional e pública (espaço cultural); reagir contra a manipulação escultural, como a que acontece sempre que um material aspira *a passar-se por outro*; e ainda negar a sugestão de formas detentoras de princípios de concordância, ordem ou tensão próprias. De acordo com Maurice Merleau-Ponty - porventura aquele que maior influência terá tido no desenvolvimento da fenomenologia a partir do final da década de 1940 - a relação do homem com o mundo estabelece-se a partir do corpo: “sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia [andar] em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo”.³⁸

Deste modo, Merleau-Ponty salienta a importância do corpo no acto de conhecimento, que é o resultado de uma experiência individual, aspeto que reforça ao afirmar que “o

³⁷ Idem, p.275.

³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice – **Fenomenologia da Percepção**, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.122.

mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo”.³⁹

O recurso a materiais e processos industriais (produção de objectos em série que implicavam o princípio de repetição e que foi amplamente experimentado em conjuntos que partiam de parâmetros unitários) está associado às práticas minimalistas. Este aspeto parece remeter este tipo de produção para uma natureza não artística, à semelhança do que havia sido praticado pelas primeiras vanguardas russas. O aço e o alumínio, o rigor e a neutralidade/objetividade dos processos asseguravam a produção do objecto “puro”, auto-referencial, carácter bem explícito na frase de Frank Stella “What you see is what you see”.⁴⁰

Também Robert Morris, em *Notes on Sculpture*, sistematiza a fundamentação teórica iniciada por Judd, difundindo a ideia de uma nova estética cujas obras estabelecem uma relação entre objecto, espaço, luz e campo de visão do espectador⁴¹. A sua apreensão, no entanto, necessita que o objecto conserve a sua autonomia e unidade (enquanto totalidade), e só se cumpre através da admissão de variáveis que lhe são exteriores, mas das quais depende.⁴² Para o autor, a totalidade nunca é apreendida de uma só vez, nem mesmo através da conjugação de olhares múltiplos e distintos - o que o leva a afirmar “You never see what you know”⁴³ - num posicionamento teórico que reconhecemos em Merleau-Ponty quando faz depender o conhecimento do objecto de todas as possíveis perspetivas de visão (não sendo possível limitar-se a uma ou a outra), ao mesmo tempo que se sobrepõe a todas elas (ideia implícita de que o todo é muito mais do que a soma das partes). A nova obra corresponderia a um sistema formado pelo objecto, o espectador, o espaço envolvente e o tempo necessário à sua

³⁹ Idem, p.14.

⁴⁰ LIPPARD, Lucy R – **Questions to Stella and Judd**. Interview by Bruce Glaser. [Em linha] 2018 [Consultado 13/01/2018]. Disponível em www: < <http://www.artnews.com/2015/07/10/what-you-see-is-what-you-see-donald-judd-and-frank-stella-on-the-end-of-painting-in-1966/2/>>.

⁴¹ “The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light and the viewer’s field of vision. The object is but one of the terms in the newer aesthetic”. MORRIS, Robert – «Notes on Sculpture», *Art in Theory – 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 2001, p. 832.

⁴² “While the work must be autonomous in the sense of being a self-contained unit for the formation of the gestalt, the indivisible and undissolvable whole, the major aesthetic terms are not in but dependent upon this autonomous object and exist as unfixed variables that find their specific definition in the particular space and light and physical viewpoint of the spectator”. Idem.

⁴³ “You see a shape – these kinds of shapes with the kind of symmetry they have – you see it, you believe you know it, but you never see what you know, because you always see the distortion and it seems that you know in the plan view”. Robert Morris in **Interviews with American Artists**, David Sylvester, Great Britan, editado por Chatto & Windus, 2001, p. 265.

apreensão.

Isto não significava perda de importância do objecto, mas apenas “menor importância em si mesmo”⁴⁴, porque estava em causa a consideração conjunta de outros fatores, que constituíam uma nova totalidade.

Para além da importância atribuída ao corpo, as suas obras espelhavam ainda uma dimensão temporal associada a uma noção de processo, como exemplificava *Box with the Sound of its own Making*, uma caixa de madeira que continha um gravador que reproduzia os sons de serras e de martelos registados ao longo da construção da própria caixa, recuperando assim a acção do artista em tempo real.

A partir do Minimalismo, várias foram as vertentes artísticas que se fundaram, parecendo a arte tomar diferentes rumos, mantendo-se, no entanto, a problematização do espaço como denominador comum entre elas. Duas tendências pareciam, no entanto, evidenciar-se: a primeira confirmava a orientação para um quadrante real, que caracterizara as décadas anteriores, mas que se mostrava agora consolidada através de práticas como o *site-specific* ou a instalação; a segunda recuperava um plano ideal, tendendo novamente para uma certa abstracção manifesta na exploração conceptual que paralelamente se definiu (*readymades*).

Todavia, as obras produzidas no contexto pós-minimalista transportavam consigo uma simultaneidade de diferentes modelos de espaço que enformavam uma concepção espacial ambígua e, conseqüentemente, anunciavam a emergência de um novo modelo artístico híbrido. Se era legítimo alegar que essa ambiguidade não se constituía como uma novidade⁴⁵, foi a partir deste momento que ganhou profundidade.

A problematização do espaço passou a incidir na associação entre espaço e tempo enquanto processo de revelação da obra. Se bem que a teoria de Donald Judd propusesse já uma relação entre obra e espectador (em que essa deveria ser consumada no imediato, de uma só vez, coincidindo forma e conteúdo, numa totalidade), nem todos os artistas minimalistas comungavam deste entendimento sobre o acto preceptivo.

⁴⁴ “The object itself has not become less important. It has merely become less self important”. MORRIS, Robert, op. cit., p. 833.

⁴⁵ Não será novidade se recordarmos, a título de exemplo, a conjugação dos dois planos implícita nos *readymades* – aquele onde fora gerado e aquele em que era exposto; ou o espaço reflectido nas esculturas de Brancusi, como anteriormente desenvolvido.

Robert Morris, por exemplo, seguro da sua posição quanto à importância do desempenho físico do espectador nesta triangulação (espectador, espaço, obra), expõe uma compreensão mais complexa do acto preceptivo, colocando-se em linha com o sentido proposto por Merleau-Ponty: o corpo é um elemento importante na percepção do mundo, não apenas enquanto presença física, mas antes em actividade, tornando a percepção coincidente com uma ação. Morris situava-se, assim, mais próximo da perspectiva de Caro, na qual a obra é algo que se vai descobrindo progressivamente (espacial e temporalmente), do que da orientação de Judd cujo acto preceptivo precede a experiência pois o espectador vai experienciar algo que, supostamente, num primeiro momento, foi já tomado por si na sua totalidade.

A estratégia formal do minimalismo – repetição, serialidade, geometria e superfícies facetadas – foi substituída pela expressão original e direta do sujeito que manipula diretamente o material. Por isso, empilhar, amontoar ou pendurar materiais de modo arbitrário e desordenado, tornou-se um leque de possibilidades para a criação de formas que sublinhavam o próprio processo de produção.

À dureza dos materiais minimalistas é imposto um sentido de flexibilidade no processo; à composição pré-concebida, contrapõe-se a distribuição aleatória e imprevisível das formas; ao recurso a processos industriais e ao anonimato do artista, oferece-se a participação direta do artista e a sua produção manual.

A matéria em transformação, dada a conhecer através do processo artístico, será a questão central da *Arte Processual* e não a configuração artística do objecto, já que o que se pretende é tornar visível a realidade dos materiais.

Partindo das metodologias projetuais e seriais do Minimalismo, a *Arte Conceptual* surge como uma outra corrente contrária à abordagem processual, ao definir a obra como um acontecimento antecipado e encenado pelo artista antes da sua formalização. A linguagem abstracta do Minimalismo dava assim lugar à própria abstração, uma vez que se distanciava de um espaço físico e passava a protagonizar um plano abstracto, mental e idealizado - a redução formal fora substituída pela abstração propriamente dita. Sol LeWitt, Carl Andre, Donald Judd e Robert Smithson, entre outros, foram artistas que seguiram esta direção, se bem que este último cruzasse esta abordagem com outras referências.

Robert Smithson posiciona-se na linha em que a noção de lugar e a sensibilidade ao espaço envolvente são associadas a uma atitude conceptual, e a uma valorização das qualidades físicas dos materiais, atitude processual. *Non-Sites*⁴⁶, de 1964 (Figura 12), é uma obra que se posicionava no local da galeria e, simultaneamente, aludia a um outro distante tornado presente através da sua representação fotográfica e gráfica – deste modo, o espaço literal minimalista era desvirtuado, sendo substituído por um outro mais complexo: o espaço real e natural de onde provinha a granulometria rochosa, que não podia ser experienciado.

Terá sido Robert Smithson que, na confluência das diversas vias abertas pelo *Minimalismo* (*Arte Conceptual* e a *Arte Processual*), definiu novas possibilidades, abrindo novos horizontes de onde surgirão a *Land Art* e *Earth Art*.

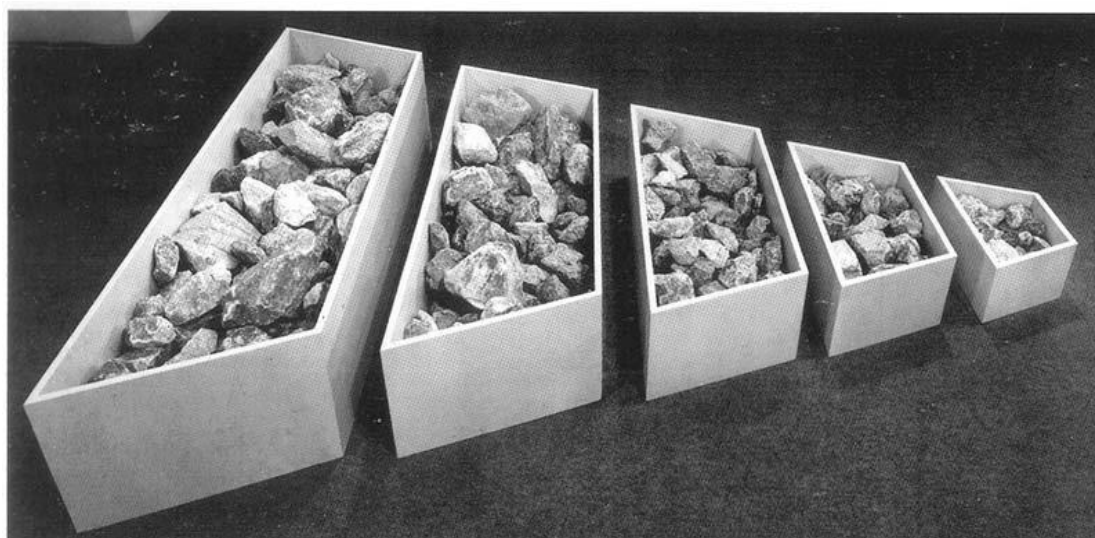


Figura 12 - *Non-Sites*

⁴⁶ Caixas de madeira ou ferro, geometrizadas, pousadas diretamente no chão, e preenchidas por diferentes tipos de pedras. A estas caixas associavam-se a apresentação de fotografias e mapas do local onde haviam sido reunidas. Eram materiais genuínos, literais, assumindo-se enquanto *readymades*, e afiguravam-se enquanto memória ou testemunho do seu lugar de origem, traduzindo um propósito conceptual. Conferir **Field trips: Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson**, edited by James Lingwood, Hopefulmonster, Torino; Fundação de Serralves, Porto, 2002.

3. Parte 3_A Obra

As primeiras propostas artísticas

Fernanda Fragateiro nasceu no Montijo, em 1962. Terá sido aos quinze anos que se confrontou com a descoberta de que “o desenho pode usar-se como uma arma para manifestar ideias menos inocentes”⁴⁷, o que terá funcionado como centelha para se matricular na Escola de Artes Decorativas António Arroio, em Lisboa. Aí permanecerá entre 1978 e 1981. De seguida, ingressa no Centro de Arte e Comunicação, Ar.Co.⁴⁸, entre 1981 e 1982, e, logo a seguir, frequenta o curso de pintura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), até 1987, ano em que abandona a Escola por se sentir insatisfeita com o seu ensino⁴⁹. Simultaneamente, participa em exposições e projetos vários⁵⁰. Ainda na década de 1980, passa pelo Art Institut de Chicago. Esta experiência⁵¹ permitir-lhe-á conhecer o trabalho de artistas como Agnes Martin (1912/2004), artista abstracta; Lygia Clark (1920/1988), pintora e escultora; Joseph Beuys (1921/1986), artista no cruzamento de várias disciplinas artísticas (escultura, *happenings*, performances, vídeo e instalação); Donald Judd (1928/1994), pintor e artista plástico minimalista; Carl Andre (1935), artista plástico minimalista; Richard Serra (1939), escultor; Vito Acconci (1940), arquiteto e artista; Dan Graham (1942),

⁴⁷ “Foi em plena juventude que Fernanda Fragateiro descobriu que “o desenho pode usar-se como uma arma para manifestar ideias menos inocentes”. Em 1977, aos 15 anos, um acampamento em Tróia mudou-lhe o rumo à vida. Foi lá que conheceu Vasco de Lucena, professor da Escola António Arroio, que a convenceu a mudar-se para a emblemática escola de artes”. In **UP Magazine**, revista de bordo da TAP Air Portugal. [Em linha] 2009. [Consultado em 03/02/2017]. Disponível em [www:<http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/a-artista/#>](http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/a-artista/#>).

⁴⁸ Escola de arte independente, criada em 1973.

⁴⁹ “A minha primeira paixão pela ESBAL tem mais a ver com o espaço, um antigo convento, do que com o ensino. Uma atitude que acabou por limitar a minha atividade na escola, e por ser uma pessoa que trabalhava à margem do próprio sistema. Fui muitas vezes prejudicada por isso, e acabei por abandonar a ESBAL no terceiro ano.” EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa – **Arte e Arquitetura: fronteiras e situações de contato na obra de Fernanda Fragateiro**. Dissertação de Mestrado. Instituto Superior Técnico, 2012, p.115.

⁵⁰ Ilustrou *Mares do Sul*, de Manuel Vázquez Montalbán, a convite do jornal Expresso; colaborou com publicações como *O Independente*, a *Grande Reportagem* e a *Marie Claire*; e começou a expor na Galeria Elba Benítez (1987), em Madrid. [Em linha] in **UP Magazine**, revista de bordo da TAP Air Portugal. 2009. [Consultado em 03/02/2017]. Disponível em [www: <http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/mourao-redesenhar-o-alentejo/>](http://upmagazine-tap.com/pt_artigos/mourao-redesenhar-o-alentejo/>).

⁵¹ VASCONCELOS, Helena - **Equilíbrio e Leveza: entrevista a Fernanda Fragateiro**. [Em linha] “website” Galeria Baginski. 2009. [Consult. 03/12/2012]. Disponível em [www: <http://www.baginski.com.pt/pages/clip/clip2.pdf>](http://www.baginski.com.pt/pages/clip/clip2.pdf).

artista, escritor, e curador particularmente interessado em arquitetura; Gordon Matta-Clark (1943/1978), arquiteto e artista; Mary Miss (1944), escultora, desenhadora e realizadora. Todos eles foram protagonista da noção de “campo alargado” da arte, e tornar-se-iam determinantes na sua formação.

A imersão numa realidade artística, distante daquela que se vivia em Portugal, permitiu a Fernanda Fragateiro um contacto direto com o pós-modernismo, no qual, doravante, inscreverá o seu trabalho.

A par destas experiências, a sua formação artística ocorre numa década marcada por fenómenos como a especulação bolsista, os *yuppies*, as grandes festas artísticas, a explosão mediática, entre outros, e que, embora correspondam a fenómenos de natureza social, fundamentam a noção de *anos 80*⁵² do século XX.

Em Portugal, além das características anteriormente referidas, acrescem as experiências da situação ideológica e cultural decorrente da consolidação da democracia iniciada em 1974 com a Revolução dos Cravos, e o aprofundamento do processo de integração europeia, consumado em 1986.

Porém, esta situação singular no nosso país não se traduz no aparecimento de novas tendências estéticas na produção artística da época. Pelo contrário, na primeira metade da década de 1980 assiste-se a um regresso aos suportes estáveis – inicialmente à pintura, e, nos anos seguintes, à escultura, que, muitas vezes, revelou grande proximidade à arquitetura.⁵³

Os novos artistas, embora não comunguem do mesmo entendimento programático ou estético, partilham o mesmo tipo de formação, de posicionamento e, subsequentemente, de promoção.⁵⁴ Este aspeto – aliado ao trabalho mais ativo de novos agentes ligados às artes plásticas (como galeristas e/ou críticos), ao nascimento de novas instituições vinculadas à divulgação, promoção e consolidação artística (Fundação Calouste

⁵² “[A] falência das grandes narrativas modernas (hegelianismo, marxismo, positivismo), como avançara Jean-François Lyotard (1924-1998) no diagnóstico que fez da pós-modernidade, ou seja, os grandes sistemas que haviam norteado a própria criação e implementação da modernidade entraram em crise, dando lugar a uma reinterpretação ou recriação de valores que possam corresponder às novas dinâmicas sociais”. PEREIRA, José Carlos – **O Valor da Arte**. Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016, p.12.

⁵³ Este facto é reconhecível nos trabalhos de artistas como Pedro Calapez (1953), Pedro Cabrita Reis (1956), José Pedro Croft (1957), Rui Sanches (1954), entre outros.

⁵⁴ MELO, Alexandre - [Em linha]. [Consult. 12/02/2014]. Disponível em WWW:< <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-80.html#.Wlozfahl-70>>.

Gulbenkian, por exemplo) e, ainda, ao cruzamento com criadores pertencentes à geração anterior (Helena Almeida, Alberto Carneiro, Fernando Calhau, Eduardo Batarida, entre outros) – concorre para o reconhecimento deste período como um momento cuja conjuntura artística é particularmente viva e diferenciada, devido à pluralidade de gerações, às diversas sensibilidades e ao hibridismo de soluções estéticas.

Fernanda Fragateiro é um dos nomes que surge, em meados dos anos oitenta do século XX, no circuito artístico português. Desde então, o seu trabalho tem sido desenvolvido de modo diversificado, tendo a artista desdobrado a sua produção pela escultura, instalação e intervenções em espaços públicos, muitas vezes em colaboração com outros artistas plásticos, arquitetos, arquitetos paisagistas, *performers* e escritores. O seu nome está ainda ligado à ilustração infantil e à cenografia, atividades que não serão tratadas nesta dissertação.

As suas obras, para além de incorporarem um legado francamente enraizado na história da arte moderna, articulado e misturado com experiências que lhe são contemporâneas, envolvidas com valores subjetivos, metafóricos e filosóficos, resultam ainda da convergência de diferentes interesses: antropológicos, sociais, arquitetónicos, entre outros.

Porém, tal como se afere através de um olhar rápido e global à obra de artistas como Pedro Calapez, Rui Sanches, Pedro Cabrita Reis e Pedro Croft, também Fernanda Fragateiro partiu de suportes tradicionais para depois enveredar pelo desenvolvimento de propostas que assumem um registo que supera qualquer categorização.

Nas exposições⁵⁵ realizadas na década de 1980 (Figuras 13, 14 e 15), as suas propostas são já elaboradas a partir de suportes próprios da área da escultura, da instalação e da arquitetura, percebendo-se o envolvimento da artista na problematização do conceito de espaço. A matéria do seu trabalho corresponderá então à do objeto criado em relação, e na relação, com a espacialidade onde se insere. O espaço ganha, assim, natural e

⁵⁵ *Panoramas* 1981, Escola de Artes Decorativas António Arroio em Lisboa, com o artista plástico António Campos Rosado; *Instalação* 1982, Festival Internacional de Arte Viva em Almada, com o artista plástico António Campos Rosado; *Desenhos?* 1982, Galeria Mobil em Lisboa, com o artista plástico António Campos Rosado; *Novos Novos e 12 Jovens Pintores* 1984, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa; *Onde Vais, Coração?* 1984, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa; e *Pintura-Escultura* 1985, Faculdade de Letras de Lisboa, com a escultora Catarina Baleiras, *Arte Portuguesa dos Anos 80* 1986, Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira; *Bienal 87* de Barcelona 1987; *Lisbonne aujourd'hui* 1988, Museu de Toulon em França; e *Prémio Jovem Escultura Unicer* 1988, Fundação de Serralves no Porto.

ontológica relevância já que “a escultura [...] só tem sentido como agenciamento do próprio espaço e não como *objecto tout court*. O que quer dizer que a sua matéria não está em si, mas reside no exterior, fora de si”.⁵⁶



Figura 13 - Exposição “Panorama”

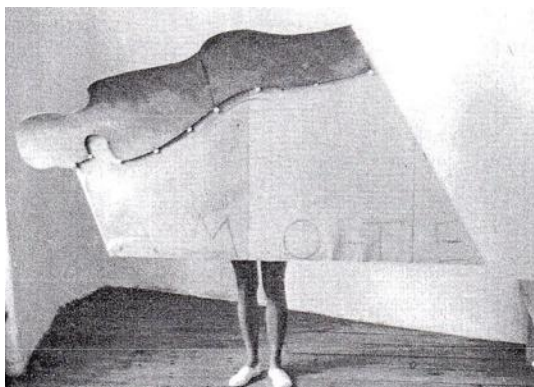


Figura 14 - Viagens



Figura 15 – Sem Título

⁵⁶ SARDO, Delfim – **A Visão em Apneia: Escritos sobre Artistas**, Lisboa: Babel, 2011, p.60.

Este interesse pelas questões espaciais (e mais concretamente pelo espaço real interior e exterior às arquiteturas da cidade) manifestara-se já, e de modo premente, aquando da sua passagem pela ESBAL.

Com efeito, a artista reconhece que já neste período⁵⁷ lhe era mais importante a compreensão das características espaciais da escola (um antigo convento, Convento de S. Francisco da Cidade) bem como a sua ocupação, e não o ensino ou a relação com os professores. A partir deste entendimento, ter-se-á apropriado de um saguão para criar o seu próprio *atelier* dentro do espaço da escola e que servia, essencialmente, como espaço para pensar. Mais tarde, depois deste lhe ter sido vedado, delimitou no chão uma área dentro da zona reservada aos alunos do curso de escultura, procurando assim recuperar um espaço de pensamento, essencial ao desenvolvimento seu trabalho.⁵⁸

A consolidação da obra artística: arte pública e arte não-pública

Fernanda Fragateiro consolidou a sua produção artística estabelecendo como coordenada permanente a especificidade de uma *poiética* do espaço, onde o espaço é articulado com a sua envolvente, tanto no processo da sua criação, como no da sua receção. A relação que firma entre arte e natureza, consumada na ideia de paisagem, assim como um propósito relacional inteligível no ajuste entre os objetos e o seu espaço de acolhimento (ideia de cuidado), serão as outras duas coordenadas que consideramos sobressaírem na obra da artista.

⁵⁷ “Partindo da minha estadia na Escola Superior de Belas Artes em que, mais importante do que as esculturas que fiz e do que a própria relação com os professores, foi uma determinante atitude relativamente à ocupação e compreensão do próprio espaço na Escola. A minha primeira paixão pela ESBAL tem mais a ver com o espaço, um antigo convento, do que com o próprio ensino. Uma atitude que acabou por limitar a minha actividade na escola e por ser considerada como uma pessoa que trabalhava à margem do próprio sistema. Fui muitas vezes prejudicada por isso e acabei por abandonar a ESBAL no terceiro ano”. EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p. 115.

⁵⁸ “Lembro-me que uma coisa que fiz na escola foi criar o meu próprio *atelier* dentro do espaço da ESBAL. Descobri um saguão, uma espécie de pequeno vazio sem telhado. Rebentei uma porta para ter acesso ao espaço e criei uma peça, um dispositivo que construí com a artista Catarina Baleiras e que funcionava como *atelier*, essencialmente um espaço para pensar. Acho que sempre tive muito a necessidade de ter um espaço de trabalho meu. Não tem nada a ver com propriedade ou com sentimento de posse, mas sim com um espaço de pensamento e de liberdade, e que eu precisava de ter, seja uma mesa, seja um simples lugar no chão. Por exemplo, quando me retiraram o *atelier* que tinha construído, fiz outra coisa agora mais comedida e dentro do espaço de trabalho comum dos alunos de escultura, que foi limitar no chão uma área que era a minha área de trabalho”. Idem.

Estabelecidos estes eixos como núcleos criativos, onde o espaço real está na gênese das suas produções, importa neste momento mencionar certos conceitos que consideramos extensíveis à obra de Fernanda Fragateiro, tais como: intervenção *site specific*, intervenção *in situ*, arte pública e arte não pública.

A **noção de *site specific***, tal como refere Miwon Kwon em *Place After Another: site-specific. Art and Locational Identity*⁵⁹, na sua primeira formação destacava a existência de uma relação inseparável entre a produção da obra, o espaço da sua apresentação e da sua receção, ou seja, implicava as características do contexto espacial em questão como ponto de partida que, articulando outros fatores, funcionava como elemento primário, ou decisivo, no processo de produção, apresentação e recepção da obra. Reforçava a ligação entre obra e espaço, não apenas como agenciamento do espaço envolvente, mas uma completa integração da obra nesse espaço, com a consequente transformação do mesmo.

O entendimento de **intervenção *in situ***, neste estudo, referir-se-á às situações que têm em consideração a questão espacial e a obra produzida, mas que é lida de maneira inteiramente diferenciada quando o espaço varia, ou seja, em que a obra não quer mais ser um “substantivo/objeto”, mas um “verbo/processo”, provocando o entendimento crítico do espectador, quer físico, quer ideológico da experiência em causa, referindo Miwon Kwon que “nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepitível e evanescente”.⁶⁰ O espaço da obra, neste caso, não é definido como uma permanência (uma pré-condição), mas gerado pela obra (frequentemente como “conteúdo”), como se a obra estabelecesse uma narrativa nómada, cujo percurso é definido pelo artista.

⁵⁹ Conferir obra **One Place After Another: site-specific. Art and Locational Identity**, de Miwon Kwon, onde a autora analisa a origem da arte *site specific* a partir da escultura pública e das práticas pós-minimalistas, abordando também as transformações do conceito de site-specificity. MIT Press, Cambridge, Massachusetts - London/England, 2004.

⁶⁰ “The “work” no longer seeks to be a noun/object but a verb/process, provoking the viewers’ *critical* (not just physical) acuity regarding the ideological conditions of their viewing. In this context, the guarantee of a specific relationship between an art work and its site is not based on a physical permanence of that relationship (as demanded by Serra, for example) but rather on the recognition of its unfixed *impermanence*, to be experienced as an unrepeatable and fleeting situation.” Idem, p.24.

Por **Arte pública**, entenderemos a categoria artística que é apresentada num espaço público (interior ou exterior), tornando-se objeto de uma contemplação por parte de uma população não especialista, mais diversificada, e em maior número; pressupõe uma dinâmica com o espaço envolvente, real, sujeita à indeterminação da sua vivência, podendo potenciar outras possibilidades percetivas nos seus valores de ordem simbólica, plástica e estética. Esta categoria será ainda subdividida em **Arte pública site-specific**⁶¹ e **Arte pública site-specific posteriormente Arte pública in situ**⁶².

Finalmente por **Arte não pública**, consideraremos a categoria artística que é apresentada num espaço privado, reservada a uma população em número mais restrito, diferenciada e familiarizada com o universo em causa. Também esta categoria será subdividida em: intervenção **Arte não pública site-specific**⁶³, intervenção **Arte não pública inicialmente site specific posteriormente intervenção in situ**⁶⁴, e intervenção **Arte não pública in situ**⁶⁵.

⁶¹ Conferir p. 52.

⁶² Conferir p. 131.

⁶³ Conferir p. 137.

⁶⁴ Conferir p. 162.

⁶⁵ Conferir p. 164.

Arte pública *site specific*

Projeto das Sombras

Jardim da água

Eu Espero

Pele

Um círculo que não é um círculo

Existe um substituto para a experiência? 2

Pátios 1, 2, 3 e 4

Não tocar (com o olhar)

Por entre as linhas

Desenho Suspenso

Ar, terra, água, luz, aço, tempo

Jardins nas Margens

(Não) Pensar

(Não) Ver #2

In the vocabulary of profit, there is no words for 'pity'

Através da paisagem

Concrete Poem

Cortinas

Pensar é destruir

Projeto das Sombras

O *Projeto das Sombras*, datado de 1994, é uma proposta integrada no programa “Encenar a Cidade” que decorreu aquando o evento “Lisboa Capital Europeia da Cultura, 1994”, e que consistiu em intervenções artísticas efémeras nos tapumes das obras do Metropolitano de Lisboa; a Fernanda Fragateiro corresponderam os da Rua Braancamp, e a sua instalação dá continuidade aos materiais industriais que já usara no final da década anterior (Figura 16). Surgem, no entanto, novas questões: a passagem da galeria para o exterior (espaço urbano), e uma referência direta à natureza (através do desenho de sombras de árvores), ainda que o uso da madeira em trabalhos anteriores possa já ser considerado *uma referência e uma deferência* à natureza, pois Fernanda Fragateiro afirma: “Para mim, a forma é conteúdo, e a obra está inseparável dos parâmetros técnicos da sua execução. A madeira é um material que nos remete para a Natureza; ao usar estes fragmentos da Natureza, estou a convocá-los para o interior da obra”.⁶⁶

A escala da sua proposta, o tratamento dos materiais e o modo de relacionar os elementos no espaço (propondo, por exemplo, portas falsas recortadas na sua superfície) revelam um forte sentido arquitetónico, conferindo-lhes uma dimensão humana. Na memória descritiva desta obra, Fernanda Fragateiro escreveu: “O projeto das sombras ocupará uma área de cento e vinte metros quadrados, numa construção em madeira que se refere à linguagem usada em tapumes de obras. Uma linguagem pública e urbana [...] que resulta do interesse que tenho por aquilo que chamo de *arquitectura marginal*. A configuração desta peça inspira-se em desenhos de plantas de fortes, espaços arquitetónicos de defesa, que são, para mim, espaços de grande qualidade cénica. Acentuando esta característica cénica serão pintadas, a negro, sombras de árvores que ocuparão uma parte desta superfície em madeira”.⁶⁷ O local, onde esta obra foi apresentada, fora anteriormente arborizado pelo que a presença da natureza, quer através

⁶⁶ “Para mí, la forma es contenido, y la obra es inseparable de los parámetros técnicos de su ejecución. La madera es un material que nos remite a la Naturaleza; ao usar fragmentos de la Naturaleza la estoy convocando al interior de la obra”, DÍAZ-GUARDIOLA Javier – “Me interesa la experiencia de hacer. Intento resistir”. *Diario ABC Cultural*, Madrid, p.38. [Em linha] 14/10/2006 [Consultado em 13/01/2018]. Disponível em

www:<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2006/10/14/038.html>>.

⁶⁷ Fernanda Fragateiro citada por Isabel Carlos em **Quarto a Céu Aberto**. Lisboa: Culturgest, 2003, p.23.

da madeira, quer através da pintura de sombras de árvores, confere à instalação um caráter de lembrança, ou até mesmo de rememoração de um passado relativamente longínquo.



Figura 16 - Projeto das sombras

Jardim da água

O *Jardim da água* compreende um conjunto de seis obras integradas no projeto de arte urbana para a Expo'98, em Lisboa, no que hoje é considerado o Parque das Nações, intituladas: *Cortina*, *Bancos*, *Espelhos*⁶⁸, *Penélope*, *Sombras* e *Jardim das Ondas*.

A propósito desta intervenção afirma a artista: “O tipo de propostas que eu fiz [para este projeto] tinha a ver com as pessoas e com o seu modo de visitar a exposição. Pretendia transformar essa experiência numa experiência forte, comunitária e de maior

⁶⁸ No *curriculum vitae* que consta no *website* da artista, esta obra é apresentada, no capítulo dos projetos públicos com o título: “*Cortina, Bancos, Espelhos, Penélope, Sombras e Jardim das Ondas*. Projeto de Arte Urbana nos *Jardim da água* para a Expo'98, Lisboa, Portugal”. Porém, no local onde a obra *Espelhos* está exposta, essa é apresentada com a designação *A Girafa*.

proximidade”⁶⁹, afirmação que nos faz pensar no entendimento que a artista tem do espaço urbano enquanto espaço relacional e, conseqüentemente, catalisador de uma dimensão estética específica, cunhada por Nicolas Bourriaud (1965) por estética relacional.⁷⁰

Vale a pena lembrar que o conceito de arte pública, a partir da década de 1970, ganha novos contornos decorrentes da intensificação da relação entre as teorias sociais e as teorias urbanas, corroborada pelo entendimento de que as vivências sociais eram definidoras e produtoras de cidade. Em *La Production de L'Espace*, ensaio publicado em 1974, o sociólogo francês Henri Lefebvre (1901/1991) explora este ponto de partida. Ao conceito de espaço abstrato, mental e matemático, confronta um conceito de espaço social, que procura diluir as fronteiras entre a teoria e a prática através do congruamento da concepção, da vivência e da percepção. No contexto do pensamento fenomenológico, e movido por uma forte convicção política, Lefebvre sustenta que o espaço não surge de uma teoria nem de uma actividade meramente sensorial, mas, sim, de experiências vividas, condicionadas por aspetos históricos, ideológicos, políticos e sociais. O argumento essencial do ensaio é que o espaço é um produto social e, como tal, resulta de um processo criativo, intrínseco a cada sociedade, e que deve ser revelado no entendimento do espaço em debate.

Estas ideias de “produto social” e de “processo” instalaram-se em diversas práticas, entre as quais o campo da arte pública, que reajustou o conceito de *site-specific*. Inicialmente, as propostas artísticas deste tipo evidenciavam a intenção do artista em inseri-las num dado local, a partir de relações formais com as pré-existências que as acolhiam. Porém, para além da integração física, muitas propostas reforçaram as referências simbólicas, as memórias históricas e culturais do lugar, refletindo, de modo cada vez mais acentuado, a especificidade do contexto social.

Contudo, ainda que a componente funcional possa ser apontada como uma característica da segunda fase dos projetos *site-specific*, a proposta de Tatlin de 1919, intitulada *Monumento à Terceira Internacional*, já aliava várias funções à sua forma escultórica,

⁶⁹ Entrevista por nós realizada a Fernanda Fragateiro, que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.

⁷⁰ Dimensão estética específica, denominada por Nicolas Bourriaud (1965) por Estética Relacional, alicerçada em contributos teóricos de Félix Guattari (1930-1992).

pelo que a integração de funções, surgida na década de 1970, não trouxe propriamente uma novidade.⁷¹



Figura 17 - Jardim da água

Aliás, a tendência interdisciplinar é reconhecível desde meados do século XIX, e, a partir dessa altura, verifica-se uma oscilação quase rítmica entre indiferenciação e reafirmação de limites disciplinares.

É neste âmbito que poderá ser entendida a participação de Fernanda Fragateiro no processo criativo de construção do Parque das Nações (Figura 17), ao protagonizar uma experiência interdisciplinar já enraizada, como vimos, desde a década de 1970 – por exemplo, no desenvolvimento da sua obra, Mary Miss convocava colaborações de consultores da área da arquitetura, da arqueologia, da ecologia e do paisagismo, com o propósito de as tornar catalisadores sociais, passíveis de funcionarem enquanto estruturas que incorporam funções diversas.

A propósito deste projeto, Fernanda Fragateiro considera que a sua colaboração enquanto artista permitiu colocar questões distintas daquelas já colocadas por outros profissionais envolvidos no processo (arquitetos, paisagistas, engenheiros, entre

⁷¹ ALVES, Margarida Brito – **O espaço na criação artística do século XX: heterogeneidade, tridimensionalidade, performatividade**. Tese de doutoramento. Lisboa: Universidade Nova; Faculdade de Ciências Humanas, 2012, (policopiada), p.256.

outros), afirmando: “Eu vi as coisas um bocadinho por debaixo da mesa. Não vi, provavelmente, o óbvio e é por isso que pode ser relevante [haver] um artista [a trabalhar] nestas operações, porque de repente estás a ver as coisas de outra maneira, a colocar outras questões, que foram as [...] que eu coloquei e que, por as ter colocado (por estar um bocadinho desligada da forma de proceder e de fazer de um arquiteto, um paisagista, um engenheiro, que têm as suas regras, a sua linguagem ... por estar um bocado de fora de tudo isso), pude misturar aqui uma série de coisas, e ter uma liberdade que nem um arquiteto ou um paisagista teriam.”⁷²

Especificamente em relação ao projeto do *Jardim das ondas*, Fernanda Fragateiro salvaguarda a sua paternidade, esclarecendo: “Embora seja um trabalho de colaboração, tem uma linha de divisória bastante marcada. No fundo, o que o João Gomes da Silva⁷³ faz é permitir que aquele projeto aconteça. Claro que deixar que um projeto aconteça já é uma coisa muito importante... [...]. Eu proponho aquele projeto e concebo-o sozinha e o que o João faz é entender, respeitar imenso a minha proposta e contribuir com o saber dele para que aquele projeto seja possível. Os outros paisagistas ligados à Expo achavam que aquele espaço não era viável, que não funcionava ou que tinha uma artificialidade que não coincidia com a linguagem do resto do espaço. Não concebemos aquele projeto juntos, mas o João Gomes da Silva teve, neste cenário, a sensibilidade e a abertura para dizer: Eu vou ajudar a artista a fazer o seu projeto e vou pôr todo o meu saber ao [seu] serviço”.⁷⁴

Por sua vez, João Gomes da Silva declara que o seu papel neste processo foi o de cooperar e encorajar a artista, a quem disse: “Vou colaborar contigo no sentido de se criar este espaço, que também é uma escultura. [...]. Retiro-me um pouco do ponto de vista criativo, da forma e do espaço, e vou trabalhar contigo sobre a tectónica disto, sobre a forma de o tornar estável, concreto, realizável”.⁷⁵ E reitera: “Fiz mais um trabalho de construção de uma ideia que ela criou a partir [de] *maquetes* e [de] coleções de *imagens*”, acrescentando: “Chamei-lhe à atenção para uma questão que ela não dominava

⁷² Entrevista por nós realizada a Fernanda Fragateiro, que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.

⁷³ Arquiteto paisagista coautor e coordenador do *Jardim das Ondas*, assim como de todo o projeto técnico do *Jardim da água*.

⁷⁴ EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p. 121.

⁷⁵ Entrevista por nós realizada a João Gomes da Silva, que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.

muito claramente, que eram as dimensões e a relação com o corpo: repara, nós temos a cintura a esta altura, e o joelho àquela; ninguém se senta aí; ou talvez precisemos de mais espaço. Isto para dizer que houve aspetos da concretização dessa ideia que eu penso ter sido muito em comum, apesar da origem da ideia ser indiscutivelmente da Fernanda”.⁷⁶

a) Da génese do *Jardim da água*

A génese dos *Jardim da água* deverá ser identificada a montante de um processo de planeamento que o Município de Lisboa retomou na década de 1990, com base no *Plano Estratégico de Lisboa* e no *Plano Diretor Municipal*⁷⁷, e que pretendia uma aprofundada reflexão sobre o carácter da cidade. A ponderação das suas potencialidades, bem como das suas debilidades, levou à formulação de estímulos para as primeiras e de processos de regeneração para as segundas, impondo-se a necessidade de uma intervenção urgente na zona oriental da cidade de Lisboa, junto ao rio Tejo, numa área com cerca de 340 hectares. Desenvolveu-se um estudo que permitiu enquadrar essa intervenção, e, subsequentemente, apresentar propostas urbanísticas de execução imediata, de curto, médio e longo prazo, ao qual se chamou Plano de Estrutura da Zona Oriental⁷⁸, e que, por sua vez, implicou a necessidade em se realizar um Plano de Urbanização que abrangesse uma extensa área centrada na Doca dos Olivais – zona de ocupação industrial desde 1940, em acentuado declínio.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Esta reflexão daria origem a dois documentos de síntese: o Plano Estratégico de Lisboa, aprovado em 1992, e o Plano Diretor Municipal tornado efetivo em Setembro de 1994, [...]. Logo de início se assumiu que Lisboa era, em vários aspetos, uma cidade desequilibrada, sendo um dos maiores desequilíbrios a fraca qualidade urbana da zona oriental perante as restantes zonas, central e ocidental. A zona oriental da cidade era associada [...] à ideia de uma área com indústrias perigosas, nomeadamente petrolíferas e químicas, com indústrias obsoletas e descativadas e com edifícios fabris em ruínas em alguns locais industriais mais antigos. Era associado à ideia de uma área habitacional pobre, com bairros operários antigos e habitação social recente muito degradada, com extensos bairros de barracas, e à ideia de uma estrutura social com predominância dos estratos mais baixos, sob os pontos de vista económico e cultural. Era ainda associada à ideia de zona onde é difícil chegar, com acessibilidades muito deficientes. Considerou-se que esta situação consubstanciava um dos principais problemas da cidade e que requeria uma intervenção urgente. VAZ, José Anselmo – **A Cidade da Expo’98**, FERREIRA, Vítor Matias e INDOVINA, Francesco (org.), pp. 163 -164.

⁷⁸ Terminado em Junho de 1992.

Paralelamente a estas diligências, Lisboa apresentava a sua candidatura à Exposição Internacional de 1998⁷⁹ tornando-se a cidade escolhida, o que acabou por permitir a execução acelerada da pretendida renovação urbana.

O Plano de Urbanização recomendado foi, nesta fase, subdividido em outros dois planos: o da Zona de Intervenção da Expo'98, da responsabilidade da Parque Expo'98; e um outro, correspondente à área envolvente, da responsabilidade da Câmara Municipal.⁸⁰

O Plano de Urbanização da Zona de Intervenção da Expo'98⁸¹ definiu o desenho global da futura urbanização tomando como elemento central o recinto (o lugar para o acontecimento efémero, festivo e evocativo da exposição universal, mas com continuidade urbana pós-Expo), em articulação urbana com a restante área de intervenção (futuro centro urbano metropolitano).

O recinto reservado à realização da exposição englobava a zona da Doca dos Olivais, uma frente ribeirinha com cerca de dois quilómetros de extensão e mais de setenta hectares de área, sendo neste território que Fernanda Fragateiro ancorou as suas obras. Na definição do conceito apresentado ao BIE (Bureau International des Expositions) fora proposto, como temática da exposição, a celebração dos oceanos, a sua diversidade e função essencial no equilíbrio planetário, bem como o título *Os Oceanos: Um Património para o Futuro*.⁸² Este seria o tema genérico, fio condutor de toda a intervenção no recinto (arquitetura, espaço público e actividade cultural), mas do qual

⁷⁹ Em 1989, Portugal apresentou o pedido formal de registo da data de 1998 para a realização de uma exposição internacional ao BIE (Bureau International des Expositions) no âmbito da Comissão para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses que tinha como objecto viabilizar ações conducentes a notabilizar os acontecimentos históricos dos descobrimentos portugueses das duas últimas décadas do século XV – a primeira viagem marítima à Índia, por Vasco da Gama, e a chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, em 1500. Em Junho de 1993, Lisboa foi então escolhida para ser o local da última exposição a realizar no século XX, cujo tema foi "Os Oceanos, um Património para o Futuro". A exposição teria lugar entre 22 de Maio e 30 de Setembro de 1998.

⁸⁰ Para concretizar o projeto urbano da Expo realizou-se um plano de urbanização que abrangia uma extensa área entrada na Doca dos Olivais, que enquadrava a exposição e que definiu a ocupação urbana no pós-Expo. A competência para a execução dos estudos urbanísticos, no que ficará designado por Zona de Intervenção da Expo'98, seria da competência da *Parque Expo '98, SA*, uma empresa pública criada expressamente para realizar a exposição mundial.

⁸¹ Operacionalizado através da criação de seis Planos de Pormenor (PP) distintos, correspondendo o recinto da exposição mundial ao PP2.

⁸² Renunciou-se a uma ótica estritamente historicista, atacando o tema nas suas perspetivas de futuro, relacionando-o com a ciência, a política, e tecnologia e a arte. O objetivo era propor uma nova ética nas relações do Homem com o ambiente, tema que se afigurava como central na agenda política do século XXI.

declinariam outros, agora da responsabilidade de um gabinete específico encarregue dos conteúdos da Expo'98.⁸³ Tratou-se de um exemplo influenciado pelo pensamento pós-moderno da tematização da arquitetura e da figuração das ideias, e em que as formas visíveis procedem de postulados determinados pelas disciplinas de comunicação e *marketing*. É neste âmbito que surge o enunciado dos *Jardim da água* a que a *Risco* deu continuidade.

Fernanda Fragateiro foi inicialmente convidada pelo arquiteto Manuel Salgado⁸⁴ a definir o acabamento do muro de entrada dos *Jardim da água*. Para se inteirar do contexto da encomenda, a artista pediu que lhe fosse explicado o projeto na sua globalidade. À medida que escutava os fundamentos da proposta, Fernanda Fragateiro foi comentando e sugerindo outras soluções, às quais Manuel Salgado foi recetivo, pedindo-lhe que as pensasse e definisse. Deste modo, nasciam assim um muro, uns bancos, um chão e as paredes de um lago. O jardim (o das Ondas) terá surgido de um pedido específico da artista, numa zona que lhe fora apresentada como ainda pouco desenvolvida: “e quando se chega ao fim dos *Jardim da água* há um espaço vazio ainda pouco definido que me interessou imenso. Para esse espaço pedi especificamente ao Manuel para fazer um jardim”.⁸⁵

Fernanda Fragateiro inicia esta colaboração num espaço público com um conjunto de obras que se reparte entre a dimensão pictórica (*Cortina*, *Bancos*, *Penélope* e *Sombras*) e a dimensão escultórica (*Espelhos* e o *Jardim das ondas*). Sobre a primeira, esclarece: “Por exemplo, no muro desde a escolha do material, ao esquema de cores até à disposição e colocação das pastilhas de vidro, foram tudo processos totalmente controlados por mim. Os bancos também em pastilha de vidro e com frases retiradas da obra literária *As Ondas*, publicada em 1931 por Virginia Woolf, e o desenho da

⁸³ “É inegável que a existência prévia de um conceito temático constituiu [...] uma espécie de manual de instruções que foi peça essencial para pesquisar e definir que linguagem multiforme se deveria empregar para comunicar o essencial: uma nova forma de conceber o espaço urbano, uma nova maneira de identificar a cidade pelo diálogo com o seu rio, um novo gesto instituidor de limites visuais, a criação de uma nova paisagem urbana”. FERREIRA, António Mega – **Arte Urbana**, Parque Expo 98, S.A., p.10.

⁸⁴ Coautor, juntamente com o arquiteto paisagista João Gomes da Silva, do Plano que ganhou o concurso para o Recinto da Expo'98, na altura designado por Projeto de Solo.

⁸⁵ EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p.121.

calçada foram executados conforme desenhos feitos por mim assim como os painéis cerâmicos das algas, já no fim do jardim”.⁸⁶

Este tipo de participação recorda-nos que o nome da artista está, também, ligado à ilustração infantil⁸⁷ e à cenografia.

A propósito de *As Ondas*, Fernanda Fragateiro afirma: “Nessa altura estava a ler alguns autores. Não me lembro se estava a ler [As Ondas], ou se o comecei a ler por causa deste projeto. Achei que tinha muito a ver. Mas agora também já não sei explicar muito bem, é uma coisa que já tem bastante tempo. [...] No fundo, o que me interessa é a sua atmosfera, e foi isso que me interessou trazer para este projeto.”⁸⁸

As Ondas descrevem o movimento diário do Sol sobre o mar em nove momentos distintos. Cada um desses momentos (uma espécie de interlúdios) antecede os monólogos de seis personagens que refletem sobre as suas vidas, desde a infância à velhice. A essas diferentes fases correspondem, metaforicamente, diferentes alturas do dia, desde o nascer do sol até à chegada da noite. O que é dito por cada personagem corresponde ao mesmo assunto ou pensamento, ou é determinado ainda por uma mesma situação. Por exemplo, na ocasião em que vão, pela primeira vez, para o colégio, cada uma delas expõe a sua experiência. São pontos de vista paralelos, mas distintos, numa continuidade descontínua. Esse acontecimento é apresentado num desdobramento de focos, numa multiplicidade de pontos de vista construída em rede e não aleatoriamente. Da sua leitura, Fernanda Fragateiro refere: “gostei muito de *As Ondas*, de Virginia Woolf, [sendo] um livro em que cada frase constrói um lugar, e ficamos nesse espaço”.⁸⁹

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ “Entre 1987 e 1997, Fernanda Fragateiro fez centenas de ilustrações para livros e revistas, e criou uma história para crianças publicada a cada domingo no suplemento da revista *Notícias Magazine*, «Terra do Nunca». Sempre que pode, volta à ilustração”, afirma Dora Batalim, em **No Branco do Sul. As Cores dos Livros 2004**. [Em linha]. [Consult. 13/01/2018]. Disponível em www.<https://repositorio.ipbeja.pt/bitstream/123456789/4434/2/Batalim.pdf>.

⁸⁸ Entrevista por nós realizada a João Gomes da Silva, que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.

⁸⁹ COELHO, Alexandra Lucas – **Fernanda Fragateiro, Um pátio é uma janela para o céu**, in Catálogo Novos Urbanismos Novas Paisagens – Museu do Vinho da Bairrada e Câmara Municipal de Anadia, 2003, p.91.

b) Conceito e espacialização do *Jardim da água*

O *Jardim da água* pretendia ilustrar o percurso de um curso de água desde a sua nascente até perto da sua foz, num conceito definido pela *Risco*⁹⁰ e sob a responsabilidade técnica de João Gomes da Silva. Esse percurso foi compartimentado em várias intervenções espaciais que, de alguma forma, pretendiam aludir às diversas morfologias que um rio adota ao longo do seu curso em perfil longitudinal, e que, neste contexto, assumiram as designações: *Jardim das palmeiras*, *Pomar do mediterrâneo*, *Lago de Ulisses*, *Cascata* e *Jardim hidráulico*.

O *Jardim das palmeiras* é um espaço definido por alinhamentos paralelos de palmeiras tamareiras (*Phoenix dactylifera*), que formam um frondoso copado, sendo limitado a poente por um muro. Este muro, em curva e aberto a meio, resguarda o jardim e serve-lhe de frontispício, de entrada e como passagem aérea e miradouro; cobre, ainda, o reservatório da *mãe d'água* de todo o sistema hidrológico dos espaços a jusante.

O revestimento deste muro constitui a primeira manifestação artística de Fernanda Fragateiro, intitulada *Cortina* (Figuras 18 e 19). Trata-se de uma produção bidimensional, aplicada nas faces côncava e convexa do muro curvilíneo nas quais a artista utilizou mosaico bizantino colorido, numa escala de cerca de vinte tons de azuis, verdes, castanhos, cinzentos e brancos. A sua composição procura criar a ilusão do movimento de um tecido drapeado, com pregas que se repetem num ritmo cadenciado (como se um módulo se repetisse), mas a sua leitura necessita de recuo para que se torne clara e apreensível.

O efeito matizado das cores resulta de modo diferenciado em cada uma das faces: na face côncava, voltada para o exterior do jardim, e que confronta com uma rotunda, o jogo cromático e a expressividade dos mosaicos bizantinos estabelecem forte contraste com as soluções urbanísticas adjacentes; na face convexa, voltada para o interior do jardim das palmeiras, o plano do muro integra-se com a envolvente, podendo até fundir-se com o azul do céu, e com as tonalidades esverdeadas das longas folhas e espigas das palmeiras.

⁹⁰ Neste caso, a responsabilidade do conceito do *Jardim da água* é do arquiteto João Almeida, um dos elementos da equipa técnica da *Risco*. O modelo, o desenho base ou “a *casca* onde nós teríamos de fazer uns jardins” foi da sua responsabilidade, diz-nos João Gomes da Silva, esclarecendo ainda que a viabilidade destes jardins nasce do financiamento disponibilizado pelas *Águas do Luso*. Entrevista por nós realizada a Fernanda Fragateiro que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.

Normalmente, uma cortina é um pedaço de tecido, plástico, couro ou outro material que, suspenso, resguarda ou encobre alguma coisa – é um elemento de transição, que marca uma passagem ou assinala um sentido de interioridade. Mas que interior pretende Fernanda Fragateiro preservar? O do muro, concebido com um espaço interior a céu aberto, ou será o espaço diferenciado do *Jardim da água*?



Figuras 18 e 19 - *Cortina*

Sob a *Cortina*, o reservatório da *mãe d'água*, materializado num tanque, concentra a água que será posteriormente distribuída a partir de uma caleira implantada a eixo da plantação das palmeiras (no seu sentido longitudinal). Ainda neste espaço, dois bancos compridos constituem-se como uma outra produção de Fernanda Fragateiro, designada precisamente por *Bancos*, (Figuras 20 e 21), e em cuja proximidade a girafa⁹¹ se olha ao espelho.

Os *Bancos*, situados junto ao canal de água, e sob a copa das palmeiras de folha peniforme, foram implantados obliquamente em relação à grande linha reta que o canal impõe, e cujo protagonismo a artista pretendeu reduzir. Foram revestidos também com mosaico bizantino, com o qual se escreveram as frases retiradas de *As Ondas*: “No jardim, algumas pétalas tinham caído. Repousavam sobre a terra como conchas” e ainda “O pássaro voa, a flor dança, mas eu ouço sempre o surdo bater das ondas”.

A extensão destes bancos convoca um sentido comunitário e de partilha no usufruto do espaço, sendo esta a questão que verdadeiramente interessou à artista, e o que a leva a dizer: “Estou [...] a lembrar-me dos bancos que no projeto inicial⁹² eram uma sequência de pequenos bancos de tijolo. E porquê? O que é interessante, neste acontecimento

⁹¹ Referimo-nos à obra *Espelhos*, constituída pelo par *girafa - espelho*.

⁹² Quando se refere ao projeto inicial, Fernanda Fragateiro está a falar do projeto que Manuel Salgado lhe apresentou.

da Expo, é a possibilidade de se ter uma comunidade brutal reunida num espaço ao mesmo tempo, a fazer qualquer coisa em conjunto: a visitar a exposição, a viver uma experiência enquanto [...] comunidade. Porque é que as pessoas vão estar, duas a duas, sentadas num banquinho? É muito mais bonito termos trinta pessoas sentadas num banco...”. Neste contexto, contrapusemos: “Mas o que nos diziam era: esse banco, assim, vai criar entraves à circulação, que se pretende fluída num acontecimento destes”, ao que a artista respondeu: “Pois, mas por isso é que um artista pode, de repente, dizer: não, mas pode haver esta experiência que é mais importante: a experiência de estarem trinta pessoas sentadas num banco cria um acontecimento único e forte; vamos experimentar algo diferente daquilo que já conhecemos.”⁹³



Figuras 20 e 21 - Bancos

Este episódio faz sobressair uma característica recorrente na obra de Fernanda Fragateiro: a sua intenção em agregar o valor da sensibilidade estética, os seus efeitos sociais e políticos, à construção do espaço público contemporâneo, como fez, por exemplo, em *Lisboa, Capital do Nada*. Este será o tema defendido pelo ensaísta, crítico de arte e curador francês Nicolas Bourriaud (1965), no seu livro “Estética Relacional”, publicado em 1998, onde o autor elabora uma crítica à sociedade de então, considerando-a dominada por interesses comerciais, e promotora de espaços que desvalorizam as relações entre as pessoas; segundo o mesmo, esta situação é passível de reversão a partir da prática artística contemporânea – um campo fértil de experimentações sociais, marcadas pela fuga às galerias em direção ao espaço exterior, em busca de relações mais livres, abertas e coletivas. Deste modo, e segundo Nicolas Bourriaud, a produção artística pode associar valor à reflexão urbanística, uma vez que a cidade permitiu e gene-

⁹³ Entrevista por nós realizada a Fernanda Fragateiro que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.

realizou a experiência da proximidade: “ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado da sociedade, esse 'estado de encontro fortuito imposto aos homens'. [...] Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar juntos”.⁹⁴

Seguindo o percurso pelos *Jardim da água*, e ainda no *Jardim das palmeiras*, uma girafa detém-se frente a um espelho vertical (Figura 22). Tem cor de pérola, constituindo-se como um ponto de luz importante neste espaço pelo contraste que estabelece com a sombra da vegetação. Foi construída à escala real, produzida em bronze e posteriormente pintada de modo uniforme, não apresentando as manchas que lhe são características e que são distintas de indivíduo para indivíduo (como se de uma impressão digital se tratasse).



Figura 22 - *Espelhos*

⁹⁴ BOURRIAUD, Nicolas – **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.21.

Também não tem órgãos diferenciados, como sejam os olhos, a boca ou o nariz. A girafa destaca-se, assim, abstratamente pela sua forma, pela sua cor e pela insólita situação que protagoniza a observar-se ao espelho. A pintura em cor pérola, que funciona como uma extensa pele, poderá remeter-nos para certas obras de Anthony Caro. Na sua obra *Early One Morning*, o artista britânico pretende, com a pintura uniforme da obra de grandes dimensões, esconder as características dos materiais que utiliza, renunciando a qualquer possibilidade de relação com o mundo real. Também Fernanda Fragateiro parece, com a sua girafa tão minimal, negar esse tipo de relação, recusa corroborada pela proposta de um eixo virtual entre o *par girafa-espelho* que, à semelhança da evidência de um eixo central imaginado na obra de Boccioni, segregaria este conjunto no espaço do mundo real, situando-o num espaço conceptual. No entanto, é curioso constatar que, simultaneamente, somos levados a experimentar ver a girafa refletida no plano espelhado, procurando perceber o que ela vê e/ou como se vê, e, com grande probabilidade, vermo-nos a nós também. Ora, toda esta teatralidade reforça a essência do seu *medium* num espaço real, num determinado tempo, através de uma dimensão performativa, sem a qual deixaria de ser descoberta, contrariando a conclusão anterior.

Ao chegarmos ao fim do *Jardim das palmeiras*, a água, que se mantivera até então à superfície contida pelo canal, adentra-se sob um pavimento em calçada portuguesa. É nesta superfície, uma zona de confluência urbanística, que Fernanda Fragateiro desenha um padrão com malhas tricotadas (um projeto de chão executado com cubos brancos de calcário embutidos na calçada escura de pedra granítica), evocando a colcha que Penélope, na *Odisseia* de Homero, tecia durante o dia sob o olhar de todos, e desmanchava, secretamente, à noite na sua longa espera por Ulisses. Esta sua obra herdou o título *Penélope*, que foi inscrito no pavimento também através de cubos de pedra calcária.

Em *Penélope* (Figuras 23 e 24) a água mantém-se invisível, entranhada e sigilosa tal como se mantinha secreta a convicção de Penélope quanto ao regresso de Ulisses – o tricotar da malha, durante o dia, servia de pretexto para adiar a promessa que fizera a seu pai e aos seus pretendentes de se voltar a casar quando a terminasse, compromisso que todas as noites boicota, desfazendo o que entretanto fizera.

O fazer e desfazer da malha, tal como a variação repetitiva e contínua do movimento das marés, do ciclo da água. Há uma repetição contínua, dando cumprimento ao seu desígnio – tal como o desígnio que Penélope sente em relação ao compromisso assumido com Ulisses.



Figura 23 - *Penélope*



Figura 24 - Penélope no Jardim da água

De igual modo no *Pomar do mediterrâneo*, a água mantém-se oculta para tornar a aparecer à superfície, proveniente do chão e sob a forma de vapor, no *Lago de Ulisses*. Na direção ao rio Tejo, uma estrutura designada por *Cascata* (que se assemelha a um pórtico de onde são lançados jatos de água), estabelece a entrada no *Jardim hidráulico*. Trata-se, porventura, de uma alusão à água proveniente da chuva que engrossa o caudal do rio e alimenta todo o sistema freático que lhe é adjacente.

Transpondo essa queda-d'água, e já no *Jardim hidráulico*, um outro lago de caudal permanente ocupa um recinto murado (contraponto ao *Lago de Ulisses* que ora enche, ora vaza, numa ocorrência cíclica que dinamiza o espaço). No interior deste jardim, uma ilha de margens irregulares é limitada a norte e a sul por muros onde se abriram vãos que permitem relações visuais com o exterior, e para os quais Fernanda Fragateiro concebeu um outro revestimento azulejar. Esta obra foi designada por *Sombras* (Figura 25), e a sua temática remete para o universo marinho, mais precisamente para um tipo de algas existentes no rio Tejo.



Figura 25 - Sombras

Pintadas sobre um fundo azul-escuro, essas espécies autotróficas foram desenhadas como se de sombras se tratasse, sobressaindo aqui uma ideia de duplo (o elemento e a projeção da sua sombra), ideia que é abordada em outras obras. Nesta obra, Fernanda Fragateiro serve-se do universo literário para reforçar uma certa dimensão narrativa e, simultaneamente, simbólica que a sua obra contém, usando frases relativas à lenda sobre a origem da renda de bilros.

Neste contexto, poderia ser evocada a analogia com “Little Sparta”⁹⁵, de Ian Hamilton Finlay (iniciado em 1967, juntamente com a sua mulher, Sue Swan), pois somos desafiados a decodificar o significado das frases transcritas no sopé dos muros.

Mais perto do rio, e no interior do *Jardim hidráulico*, encontram-se engenhos que produzem energia quando acionados pelo movimento da água. Daí, e para norte, acedemos ao *Jardim das ondas*.

c) Do jardim ao *Jardim das ondas*

Dada a sua complexidade, a relação entre arte e Natureza está sujeita a variadas interpretações ou matizes. Estas espelham-se nos próprios jardins ao longo dos tempos.

“O jardim, quer o concebamos como formalização de uma paisagem primordial, imaginária, quer como reação emotiva, espiritual, valoração estética dos elementos naturais - e, como tal, expressão artística e poética do Homem, perante a Natureza - desenhase e constrói-se como depuração da paisagem, sublimação dos elementos naturais, *celebração de uma ideia de paisagem num momento e espaço precisos*, revelação das qualidades estéticas imanentes da paisagem”.⁹⁶ (sublinhado nosso)

Esta ideia de jardim, enquanto *celebração de uma ideia de paisagem num momento e espaço precisos*, é antiga e relaciona-se com a procura do homem em organizar um

⁹⁵ “**Little Sparta**” foi construído ao longo de cerca de dois hectares, perto de Edimburgo, constituindo-se como uma espécie de jardins compartimentados, o que lhes confere a intimidade necessária à leitura das mensagens inscritas em pedra, madeira ou metal, alusivas à antiguidade clássica, à revolução francesa ou à Segunda Guerra Mundial. Foi construído ao longo de 25 anos. Conferir Ian Hamilton Finlay – Little Sparta. A garden the artist created outside his home near Edinburgh. [Em linha]. [Consult, 25/05/2015]. Disponível em [www: <http://www.tate.org.uk/art/artists/ian-hamilton-finlay-1093/ian-hamilton-finlay-little-sparta>](http://www.tate.org.uk/art/artists/ian-hamilton-finlay-1093/ian-hamilton-finlay-little-sparta).

⁹⁶ CARAPINHA, Aurora – **Da Essência do Jardim Português**. Universidade de Évora. 1995. Tese de doutoramento. Aurora Carapinha é Arquiteta Paisagista, doutorada em Artes e Técnicas da Paisagem pela Universidade de Évora e atualmente Professora Auxiliar na Universidade de Évora, Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento do Território.

espaço para si na Terra, dando forma ao lugar em que vivia.⁹⁷ O jardim seria esse espaço, e revelaria a relação do homem com o ambiente natural em que vive, e a consciência que dele toma, a um tempo intelectual e sensível. Consequentemente, a história do jardim seria a história do esforço do homem dessa tentativa sempre recomeçada, já que cada época é marcada por premissas próprias às populações, aos seus meios técnicos e às suas metas humanas, não existindo, por isso, uma solução definitiva para a imagem do jardim, pois caberá a cada geração reinventar a sua relação com a Terra e a Natureza.

Também Robert Lenoble (1902/1959), na sua *História da Ideia de Natureza*⁹⁸, afirma que diferentes culturas compreenderam a Natureza e a paisagem de formas e intensidades diferentes: “Não encontramos senão uma ideia de Natureza que toma sentidos radicalmente diferentes segundo as épocas e os homens”⁹⁹, pelo que a Natureza em si não existe, “existe apenas uma Natureza pensada”¹⁰⁰, cuja visão se altera com a reforma do pensamento.

Numerosos textos mitológicos referem já uma ideia de natureza, como no caso dos *Jardins Suspensos da Babilónia*, por exemplo. Também os gregos antigos reverenciavam bosques, consagrando-os a Ártemis e Apolo, assim como os romanos sentiam uma mistura de admiração, medo e repugnância em relação às florestas – para estes povos existiria um lugar coberto de bosques e rochas, a morada dos sátiros, o domínio de Pã: a Arcádia.

Na Europa medieval, o jardim tinha como referência o Jardim do Éden, espaço autossuficiente no interior de um mosteiro cristão, ou de um castelo, cercado por altos muros e protegido por fossos da natureza circundante, desconhecida e temida. Seria o *hortus conclusus*, o horto fechado dos cristãos, jardim secreto com a natureza dominada, onde se cultivavam plantas condimentares e medicinais, com propósitos utilitários, científicos e místicos. Conceções didáticas e morais, tendo a religião como tema principal, seriam as características evidenciadas neste momento pela arte.

⁹⁷ LEENHARDT, Jacques – **Roberto Burle Marx na História: do modernismo à ecologia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, pp. 84-99.

⁹⁸ LENOBLE, Robert – **História da Ideia de Natureza**. Edições 70, 1990.

⁹⁹ Idem, p.17.

¹⁰⁰ Idem, p.16.

Já na Renascença, a mata é re-imaginada como paisagem domesticada, dominada e compartimentada em terrenos cultiváveis. A evolução da humanidade caminhava a par de um suposto domínio das temidas florestas, as quais haviam sido, durante bastante tempo, obstáculo ao desenvolvimento humano. Perdiam, assim, o carácter brutal e passavam a ser consideradas como mananciais de saúde e de riqueza, modelo de vida virtuosa e natural. A pintura renascentista afirmava o homem e a natureza nos seus grandes temas: pintava-se a figura humana, faziam-se retratos e autorretratos quase sempre com a natureza em plano de fundo.

A partir do Iluminismo, o apreço por uma natureza dessacralizada, e tomada como uma realidade que se encontra fora do homem, manifesta-se com mais intensidade, passando essa a ser percebida com os sentidos, apreendida com o intelecto, modificada com o agir. Deixa de ser uma ordem revelada e imutável da criação, passível de ser transformada em ambiente da existência humana. As digressões científicas, poéticas e filosóficas, recentram o lugar da natureza, ao mesmo tempo que se altera a capacidade de percepção do homem, ajudada pela aquisição de uma sensibilidade visual introduzida pela pintura. Esta eleva, então, a apreciação estética da paisagem à condição de pitoresca e de sublime.

Joachim Ritter (1903/1974), historiador e filósofo da história e da cultura, empenhado em entender o complexo nascimento da categoria *paisagem*, elege o episódio da subida de Petrarca à montanha como o momento inaugural do seu surgimento. Petrarca partira em “busca da harmonia do visível que move o pensamento humano desde os seus primórdios”¹⁰¹, porém apercebe-se de “uma ruptura entre o mundo exterior e a interioridade subjetiva [...] [concluindo que] a contemplação do mundo exterior é incapaz de conduzir o espírito ao aspirado encontro com a transcendência.”¹⁰² Ao chegar ao topo da montanha, sente-se perturbado: o monte Ventoux, que exercera sobre si tremendo fascínio, perde toda a sua grandeza. Retoma a sua caminhada em sentido descendente, concentrando então o seu “olhar interior” sobre si mesmo. Joachim Ritter, com esta cena, pretende articular o contraste visível na sociedade moderna entre a natureza objetivada (pela ciência e pelo trabalho) e a contemplação estética,

¹⁰¹ RITTER, Joachim - “Paisagem. Sobre a função do estético na sociedade moderna”. SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, p.95.

¹⁰² Idem, p.93.

defendendo que esta permitiria “compensar a dimensão vital e significativa da natureza que a razão da ciência desistiu de compreender e da qual estará, para sempre, afastada.”¹⁰³ Passariam a existir (a identificar-se) uma natureza-paisagem e uma natureza rural, não coincidentes, porventura aquela a que se referia Cézanne¹⁰⁴, ao afirmar: “ Muitas vezes duvidei que as pessoas do campo soubessem o que é uma paisagem, o que é uma árvore ... O camponês que procura vender as suas batatas no mercado, nunca viu a Sainte-Victoire ... sabem o que aí é semeado, aqui e ali, ao longo do caminho, como estará o tempo amanhã, ... mas que as árvores são verdes e que este verde é uma árvore, que esta terra é vermelha e que este cascalho vermelho são colinas, creio, verdadeiramente, que a maioria não o sente, que não o sabe, para além do seu inconsciente sentimento para o útil.”¹⁰⁵

Ou seja, o camponês conhece a terra que trabalha – a floresta é a madeira, a terra a lavoura –, mas o que está para lá desse entendimento é-lhe estranho, não compreendendo o sentido do encontro com a “natureza livre”, desinteressada (estética, portanto). Deste modo, onde prevalece a necessidade e a utilidade, não há lugar à “visão fruidora”¹⁰⁶.

O propósito de Joachim Ritter, com a alusão ao episódio da subida ao monte por Petrarca, é o de ilustrar uma teoria da Modernidade, por si defendida, que deveria atribuir às ciências do espírito, e à arte, a tarefa de manterem vivo “o mundo natural, mesmo sob as condições de uma galopante instrumentalização”.¹⁰⁷ Isto é, os benefícios decorrentes da racionalidade técnico-científica, e o desmoronamento da ideia de natureza enquanto totalidade englobante, não poderiam anular a possibilidade da contemplação sensível da paisagem, que se pode resgatar, “agora esteticamente, quando se dá à sensibilidade de um observador”.¹⁰⁸

Nos séculos XIX e XX, a natureza está definitivamente incorporada na vida social. O homem torna-se agente criador de ciclos e processos até então só observados na natureza, constituindo-se a crescente mecanização um fator estimulante, se não mesmo

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ FAURE, Élie, GASQUET, Joachim – **Paul Cézanne - O que ele me disse...** – Lisboa: Sistema Solar, pp.55-149.

¹⁰⁵ Idem, p.79.

¹⁰⁶ RITTER, Joachim, op. cit., p.101.

¹⁰⁷ Idem, p.94.

¹⁰⁸ Idem, p.93.

crucial, à redefinição da própria linguagem das artes. O aparecimento da fotografia, por exemplo, fez estremecer o papel da pintura ao torná-la aparentemente inútil enquanto forma de representação, ou *mimesis*, podendo ser apontada como uma das razões pelo relativo apagamento da natureza como tema na arte até, sensivelmente, meados dos anos sessenta do século XX.

A partir de 1970, a Natureza volta a ser objeto de interesse na arte, mas de forma radicalmente diferente: a paisagem passa de *modelo* a *suporte*; a natureza é considerada enquanto espaço e matéria, implicando a utilização de *bulldozers* ao invés do lápis; a escala de trabalho pode assumir tal vastidão que torna difícil a tomada da obra de um ponto de vista, mergulhando o espectador no espaço, criando-se um posicionamento diferente do tradicional *frente a frente* entre espectador e obra; os artistas deslocam-se para locais despovoados, distantes e de difícil acesso, reconfigura-se, assim, a esfera artística e a relação arte-natureza.

Doravante, as dimensões fundamentais da arte ultrapassam as pictóricas ou intelectuais, atuando diretamente no espectador, no seu corpo e nas suas sensações, numa evidente intenção de o condicionar a partir da reconceptualização da ideia de *lugar*.¹⁰⁹

“Spiral Jetty”, que Robert Smithson (1938/1973) construiu em 1970, é uma obra paradigmática desta nova atitude. Lucy Lippard (1937), num texto de 1981, intitulado *Jardins: metáforas para uma arte pública*, defende o jardim, ou o parque, enquanto potente metáfora para a arte, tendo em mente a arte pública. Acrescenta ainda que o parque associa duas necessidades que caracterizam a arte antiformalista daqueles tempos: “a necessidade de regresso a uma consciência ecológica da natureza, e uma necessidade, igualmente subversiva, de comunicar os nossos valores estéticos a uma audiência maior do que aquela que nos é imposta pelo mercado da arte contemporânea”.¹¹⁰ Ainda que reconheça que se trata de desejos que colidem entre si, conflituando entre o supostamente retrógrado naturalismo romântico e a supostamente atual consciência social, conclui que ambos perseguem o mesmo objetivo: munir a arte

¹⁰⁹ LEENHARDT, Jacques, “Quelle nature pour l’art contemporain?”, *L’architecture d’aujourd’hui*. Local: Groupe Expansion Paris. Nº 284 (dezembro, 1992), p.115.

¹¹⁰ LIPPARD, Lucy – “Gardens: Some Metaphors for a Public Art.” *Art in America* nº 69, November 1981, pp.136 -150.

novamente de significado.¹¹¹ Para Lucy Lippard, Robert Smithson terá sido o artista contemporâneo mais consciente dessas necessidades e aquele que conseguiu conjugá-las para estabelecer uma dialética com significado, a par de uma manipulação orgânica direta da terra, vazia de violência e da investida machista, uma vez que “o tratamento da terra feito pelo lavrador, pelo mineiro ou pelo artista depende da consciência de si como parte da natureza. Afinal, nem todo o sexo é violação... Se os mineiros estivessem menos alienados da natureza em si própria, e livres da agressão sexual, o cultivo poderia ocorrer”.¹¹²

O exemplo da relação de Robert Smithson com a natureza será, porventura, o de um entendimento implacável da ação estética na natureza/paisagem. Todavia, a reflexão que empreendemos com esta dissertação tem um enfoque mais benevolente e conduz-nos à obra de Rosario Assunto, mais precisamente ao seu conceito de jardim.

Para este professor de estética, o jardim é natureza que já é Paisagem, que, para além do seu plano de visibilidade, de onde se destacam seres e elementos, é sobretudo *vida*. Deste modo, o jardim assume de imediato as características específicas que são propriedade da paisagem natural: a finitude aberta e a temporalidade inclusiva. A paisagem surge da junção arreigada entre espaço e tempo: um espaço finito mas aberto, conhecido interiormente pela temporalidade circular que integra todas as modificações, sem as perder, mostrando-se, por isso, sempre a mesma e, simultaneamente, nova.¹¹³ Rosario Assunto distingue, acima de tudo, “a naturalidade vital, auto formadora e autorregeneradora, a ontologia e teleologia naturais, que marcam a essência objetiva do Jardim, onde radica a afinidade *paisageira*: Jardim é «paisagem em pequeno»”.¹¹⁴ Na paisagem predomina a exibição pujante e aleatória das formas auto

¹¹¹ “The park incorporates two *needs* that characterize anti-formalist art today; the need to return to an ecological awareness of nature, and an equally subversive need to communicate one’s aesthetic values to and to be necessary to a broader audience than that imposed by the contemporary art market. Though these two desires appear to oppose each other, with the inevitable conflict between supposedly retrograde romantic naturalism and supposedly up-to-date social awareness, each has the same goal – to reinvest art with meaning”. Idem, pp.137-138.

¹¹² “The farmer’s, miner’s or artist’s treatment of the land depends on how aware he is of himself as nature. After all, sex isn’t all a series of rapes ... If strip miners were less alienated from the nature in themselves and free of sexual aggression, cultivation could take place”. Robert Smithson citado por Lucy Lippard. Idem, p.138.

¹¹³ ASSUNTO, Rosario – “A Paisagem e a estética”. SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.), Filosofia da Paisagem. Uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp.339-375.

¹¹⁴ Citado por Adriana Veríssimo Serrão em “Da essência do Jardim. Aproximações a uma categoria filosófica.” Revista Philosophica, 32, Lisboa, 2008, pp.5-13.

finalizadas (minerais, vegetais, animais); no jardim, que resulta da *autopoiese* natural e da *poiese* humana, a forma torna-se limitada, sem horizonte, recolhida, concentrada. O jardim manifesta as dimensões meta temporal e meta espacial que a paisagem natural exibe por si mesma, de modo difuso e intrínseco a uma realidade cujos atributos nunca são unicamente estéticos, mas que descobre no jardim o momento da sua própria cristalização reunida.¹¹⁵

O *Jardim das ondas*, que analisaremos seguidamente, não é obra acabada – como não o será nenhum outro jardim. É uma obra, uma obra de arte, na modalidade de *ideia* – não nos referindo ao universal abstrato conjunto de regras e valores genéricos, mas ao arquétipo de cada singular que Rosario Assunto relaciona com a ideia estética de Kant. A forma generalizada da paisagem individualiza-se no jardim decorrente da colaboração humana, dando origem a um espaço com identidade própria, que, como refere Adriana Veríssimo Serrão, se torna “um *lugar* objeto-subjetivo”¹¹⁶, onde as formas se auto finalizam¹¹⁷, simbiose de vida e contemplação.

¹¹⁵ Idem, p.11.

¹¹⁶ Idem, p.12.

¹¹⁷ Ou pelo menos tendem a se auto finalizar, uma vez que, no caso do uso da técnica de jardinagem *topiária*, a forma das plantas é condicionada por desbastes (podas) submetidos pelo homem.



Figura 26 - *Jardim das ondas* (implantação)

d) O *Jardim das Ondas*

Fernanda Fragateiro já havia trabalhado com referências à natureza, porém o *Jardim das Ondas* é a sua obra inequivocamente “mais natural”¹¹⁸, dando corpo a uma paisagem mental e ideal. O seu início terá partido do desejo em criar um espaço de liberdade, onde o calor e a luz do sol, a brisa e o brilho do rio pudessem ser usufruídos, e as pessoas se encontrassem livres de constrangimentos.¹¹⁹

¹¹⁸ Nas obras: *Projeto Sombras*, 1994; *Lugares Perfeitos 1*, 1997; e *Casa com Pátio*, 1998. Será, no entanto, um universo ao qual regressará frequentemente, como o comprovam as seguintes obras: *Jardins portáteis: amores-perfeitos*, 2001; *Um círculo que não é um círculo #1*, 2001; *O Paraíso é um lugar onde nunca nada acontece*, 2001; *Jardins portáteis: um jardim para Agnes Martin*, 2002; *But this Garden for me looked like no other one. Every day I met you here # 1*, 2003; *But this Garden for me looked like no other one. Every day I met you here # 2*, 2003; *Massa Vegetal*, Edifício Sede da CGD, 2003; *Jardim aberto: Não tocar (com o olhar)*, 2007; *Ar, Terra, Ar, Luz e Tempo*, 2008; *Jardim nas margens*, 2008; *Desenho Suspenso*, 2011.

¹¹⁹ “Acho que este projeto é uma coisa muito simples, não é nada elaborado, é uma coisa muito, muito simples... [Parte de] um desejo de criar um espaço onde as pessoas estivessem à vontade, não constrangidas em relação à sua forma de o habitarem, sem imposições. Num outro momento da entrevista: “[...] e aqui não. Era: esquece tudo. Esquece os conteúdos, esquece o programa, [esquece] que tens de ver isto e aquilo, e fica só a usufruir o sol, o rio, a luz, a dar umas cambalhotas, a brincar. A Expo era muito isso: um espaço enorme onde iriam estar, ao mesmo tempo, milhares de pessoas muito condicionadas, com um comportamento que se calhar não era o mais bonito, e com um pensamento longe do que de facto aqui está a acontecer, uma coisa fantástica na qual todos estamos a participar. Portanto, era sempre essa ideia de criar espaço, ou condições, para as pessoas se encontrarem e estarem umas com as outras.

Com cerca de um hectare, próximo do rio Tejo, em Lisboa, na zona do atual Parque das Nações, entre o Passeio Ribeirinho e o Oceanário, este jardim é uma produção paisagística com uma intencionalidade artística, onde a modelação topográfica assume papel preponderante e a vegetação pleno protagonismo (Figura 26).

De configuração retangular, a sua superfície é ampla e aparentemente ilimitada, pois o espaço não é encerrado a partir de obstáculos que criem qualquer interdição à movimentação do corpo ou do olhar, não existindo entradas ou saídas assumidamente definidas como tais. A obra é aberta ao exterior, e o exterior como que dela se apodera.

Porém, isto não invalida que tenha um espaço interior, ou um espaço fechado, se considerarmos, como Christian Norberg-Schulz, que “o espaço fechado significa, antes de tudo, um lugar distinto e separado do meio contíguo graças à construção de um limite. Este limite pode estar presente de modo menos rígido como, por exemplo, através de um reagrupamento denso de elementos com uma linha de delimitação bem demarcada. Um «encerramento» pode igualmente resultar na mudança de consistência do terreno”.¹²⁰

O *Jardim das ondas* existe, portanto, como espaço aberto, mas autónomo, porque possui uma linha de demarcação, ou um limite, sendo que “o limite não é onde qualquer coisa acaba, mas sim, como já o haviam observado os gregos, algo a partir do qual qualquer coisa começa a ser”, como define Heidegger.¹²¹ Esta é, aliás, uma característica marcante do jardim persa, que surge em franca oposição à paisagem envolvente, ou isolado da extensão que o cerca.

Por exemplo, neste jardim, tu não tens tanto aquela coisa da propriedade... e, de certo modo, eu acho que fomenta imenso a partilha do espaço, porque é muito difícil tu marcares o teu território. Claro..., estás sentada, pões a tua mala, mas o espaço é tão aberto... Se tu tiveres um banco, é diferente: sentas-te e depois pões as coisas ao lado para ninguém se sentar, marcando o território. Aqui não, as coisas fluem muito mais. As próprias crianças estão mais soltas, com os pais sentados num sítio onde as veem facilmente; a criança corre, encontra-se com outra. E como não há barreiras visuais, facilmente as vais seguindo. Era essa a ideia: permitir uma vivência mais comunitária, menos constrangida”. Em entrevista por nós realizada a Fernanda Fragateiro, que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.

¹²⁰ “La qualité évidente de tout lieu artificiel c’est la fermeture; le caractère et les propriétés spatiales d’un lieu sont donc déterminés par ses modalités de fermeture. Elle peut être plus au moins complète, elle peut présenter des ouvertures qui impliquent des orientations, toutes ces variations destinées à influencer la capacité du lieu. L’espace fermé signifie avant tout un lieu distinct et séparé du milieu contigu grâce à la construction d’une limite. Cette limite peut être présente de manière moins rigide comme, par exemple, un regroupement dense d’éléments, avec une ligne de démarcation bien marquée. Une “fermeture” peut également résulter d’un changement de consistance du terrain”. NORBERG-SCHULZ, Christian – **Genius Loci Paysage Ambiance Architecture**. 2ª ed. Bruxelles: Pierre Mardaga, éditeur, p.58.

¹²¹ HEIDEGGER, Martin – **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 134.

O *Jardim das ondas* possui, deste modo, uma *qualidade protetora* necessária à definição de uma interioridade, conseguindo manter intacta a intimidade daquilo que se passa do outro lado.

A composição do *Jardim das ondas* (Figura 27) resulta da associação de formas que derivam da alteração topográfica do sítio, inicialmente plano, numa modelação que reinventa uma paisagem onde as ondas do mar se espriam em sucessivos momentos aparentemente díspares e fragmentares, numa formalização de ritmo oscilante entre elevações e depressões: **(1)** uma volumosa onda, no extremo sul, que um cômodo ajuda a definir, corresponde ao ponto dominante do jardim, a partir do qual se tem alcance visual sobre o jardim, mas nunca o suficiente para nos inteirarmos por completo do seu desenho – é, virtualmente, o seu ponto de máxima energia; **(2)** o mar encapelado, formado por uma associação de pequenas elevações em que cada uma é definida por uma face chanfrada e uma outra convexa; **(3)** o leve pregueado das ondas definidas por uma sequência de pares elevação/depressão, que correspondem ao momento em que as ondas se desfazem de encontro à praia, resquício da energia que se dissemina na terra quando a profundidade da água é quase nula. Todas estas formas como que poderiam resultar do efeito da aplicação de uma força de sentido horizontal, por contraponto a uma outra força de sentido vertical que teria originado **(4)** as ondas propagadas de modo concêntrico, como as que resultam da queda de uma gota de água, e a **(5)** depressão circular, um rebaixamento de nível, que pretendia constituir-se especificamente enquanto auditório.¹²² Estas duas últimas formas evidenciam-se, sobretudo, pela interferência que introduzem na ordem da composição.

¹²² “Essa [referindo-se ao rebaixamento do plano circular delimitado a aço *corten*] tinha a ver com um espaço que permitisse um pequeno auditório. É a representação também de um pingó, e talvez não tenha a ver com uma representação tão direta, tem mais a ver com o construir um espaço que te permitisse sentar e ver acontecer alguma coisa ali no meio. Quando mostrei isto ao Manuel (isto não, penso que primeiro foi um desenho..., não, não havia desenho, havia uma ideia e eu acho que lhe mostrei imediatamente a maquete), ele gostou muito. E foi a partir dessa maquete que o João trabalhou todo o projeto técnico do jardim”. Entrevista por nós realizada a Fernanda Fragateiro que consta, integralmente, na parte anexa desta investigação.

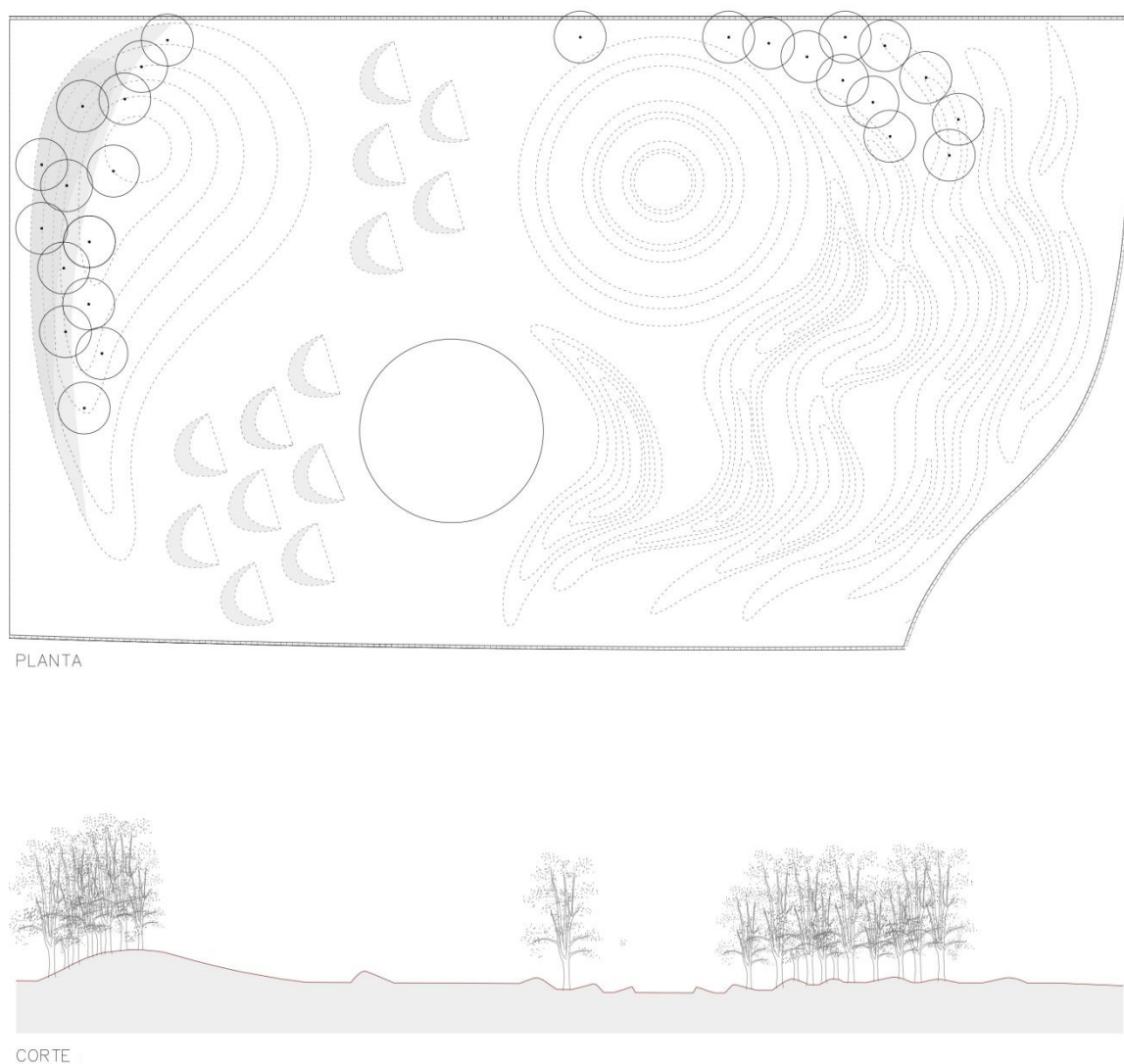


Figura 27 - Planta e corte longitudinal do *Jardim das ondas*

Da associação destas formas nasce alguma ambiguidade espacial já que estão, lado a lado, ocorrências que normalmente não partilham da mesma escala (uma gota de água e uma onda, por exemplo), e cuja proximidade confere ao espaço um certo caráter transgressivo, como mencionado por João Gomes da Silva.¹²³

A estrutura do *Jardim das ondas* define-se, para além da sua topografia, pela ausência de percursos pré-definidos, pelo que o nosso caminhar não está submetido a qualquer ordem ou hierarquia – própria do jardim francês, por exemplo, onde vigorava uma feição cartesiana. Também não existe qualquer possibilidade de nos perdermos –

¹²³ Entrevista por nós realizada a João Gomes da Silva, que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.

característica das construções labirínticas com as suas inúmeras vias, que se fecham sobre si próprias, com uma saída que é também a sua entrada, e onde, na tentativa de sair, é grande a probabilidade de nos perdermos. O *Jardim das ondas* estará, então, nos antípodas da metáfora da espacialidade confusa do labirinto, apresentando-se como uma produção tangível e sem imprevistos.

Ao não contemplar percursos pré-definidos, toda a superfície pode ser tomada como percurso, o que faz com que se estabeleçam ligações indiferenciadas, à semelhança do conceito de “rizoma”¹²⁴ de Gilles Deleuze e Félix Guattari – uma estrutura não genealógica. Deste modo, a liberdade de escolha, que normalmente é condicionada pela regra e pela ordem, é aqui promovida pela não existência de percursos, pelo que somos nós quem escolhe o caminho, e essa escolha obriga-nos a entrar num processo de reflexão mental acerca daquilo que nos rodeia, e nesse momento damos-nos conta da nossa materialidade.¹²⁵

No *Jardim das ondas*, a matéria é a natureza física: o solo, a vegetação, a água, a leveza do ar, o sol – o seu calor, a sua luz e a sua ausência. A natureza é parte integrante da obra, e o espetador só poderá conhecê-la, na sua totalidade, depois de a experimentar nos diversos ciclos do universo – em diferentes momentos do dia, em diferentes estações do ano. E é isso que testemunhamos no final da tarde, quando a sombra projetada pelas árvores incide no relvado, fazendo o jardim crescer aparentemente. É que nesse momento são criados efeitos ilusórios de perspetiva, através do contraste entre espaços sombreados e espaços iluminados.

e) Reabilitação da percepção háptica ligada ao feminino

O *Jardim das Ondas* tem um prado de gramíneas a revestir a sua superfície e dois grupos de árvores plantados no limite sul e poente – do género *Fraxinus* e *Populus*, respetivamente. As árvores, apesar de se constituírem como massas verticais que introduzem volume no espaço, não anulam o carácter bidimensional que este jardim emana,

¹²⁴ Conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, em que o sentido das coisas não é unilinear, mas plurilinear, isto é, passível de ser desenvolvido em vários sentidos, tendo sido metaforizado no rizoma.

¹²⁵ BAPTISTA, João David Esteves – **As Meditações de Dédalo: labirintos e arquitetura**. Monografia final do Curso de Arquitetura. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2005, p.142.

pois a modelação do terreno é, maioritariamente, suave, como que insinuada. E é esta insinuada tridimensionalidade, em associação com a textura das gramíneas, que reverbera e acentua a qualidade háptica de todo o espaço (Figuras 28, 29, 30 e 31).

O termo háptico, ainda que não seja totalmente novo¹²⁶, ganha destaque no pensamento contemporâneo a partir das descrições de Gilles Deleuze (1925/1995) e Félix Guattari (1930/1992) sobre o *espaço liso*.¹²⁷

Esta noção de háptico servirá para questionar o sistema perspético clássico (entendido como proveniente de uma base escopofílica e falocêntrica), e associa-se à análise da “sexualidade feminina enquanto diretamente ligada ao toque e, em última análise, ao háptico.”¹²⁸

A partir de uma visão tátil do espaço, é-nos concedido um espaço heterogéneo, composto de focos em movimento, passíveis de criarem múltiplas “linhas perspéticas que invocam a acumulação de vistas de um olho em movimento, como que narrativizando a arquitetura: o espetador, situado dentro, divaga pelo espaço seguindo as direções da sua narrativa”.¹²⁹

Em síntese, a noção de háptico vincula-se a um ser capaz de *entrar em contato com*, um contato recíproco entre o sujeito e o ambiente, uma condição de habitabilidade. Apresenta-se como medida da nossa apreensão tátil do espaço, mas ultrapassando-a: “O háptico permite que o olho se apresente, ele próprio, incumbido de uma função que não mais é óptica, mas háptica”.¹³⁰

A sua condição de habitabilidade proporciona uma intensa experiência fenomenológica sendo o espetador encorajado a movimentar-se livremente, e a ter um contato progressivo com o espaço, o que pressupõe um tempo específico. E o tempo, como nos lembra Rosalind Krauss, passou a fazer parte da escultura, e o *Jardim das ondas* é uma escultura de Fernanda Fragateiro onde não há um ponto de vista, uma condição, ou um momento mais favorável para conhecê-la, mas o somatório de todos esses aspetos.

¹²⁶ A noção é estabelecida por Alois Riegl (1858/1905), retomada por Walter Benjamin (1892/1940), e recuperada no pensamento contemporâneo por Deleuze e Guattari.

¹²⁷ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix – **Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2**. Lisboa : Assírio e Alvim. 2004.

¹²⁸ TOMÉ, Joana – **Do óptico ao háptico - três casos exemplares**. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012. Tese de Mestrado em Ciências da Arte e do Património, p.30.

¹²⁹ Idem, p.32.

¹³⁰ Idem, p.30.

Deste modo, o tempo, e não só o espaço, torna-se uma característica imanente à obra, pelo que poderíamos afirmar, tal como R. Burle Marx¹³¹, que o *Jardim das ondas* será continuamente uma questão de tempo, e que o tempo também completa a ideia.

Porém, movimentarmo-nos livremente pelo seu espaço não é suficiente para que entendamos esta obra em toda a sua plenitude. E isto porque, com os “pés na terra”, não conseguimos perceber aquilo que nos é próximo, sendo necessário tomarmos o desenho a partir de uma posição visualmente elevada e apercebermo-nos que este jardim é de uma linearidade absoluta – como se Fernanda Fragateiro se apropriasse da paisagem para fazer uma pintura e criasse laços com a tradição da arte dos jardins, lembrando, de alguma maneira, os jardins da arte de Nicolas Poussin (1594/1665) e de Claude Lorrain (1604/1682) na arte dos jardins, isto é, na passagem da bidimensionalidade à tridimensionalidade. Neste sentido, o *Jardim das ondas* poderia ser uma “pintura”, dada a acentuada planaridade da sua superfície. Porém, é, ao mesmo tempo, uma proposta artística desenvolvida como um dispositivo que se propõe existir pelo uso – particularidade muito comum na obra de Fernanda Fragateiro, artista para quem a escultura parece inseparável de uma real possibilidade de uso, decorrente do entendimento que faz da espacialidade alheio à tradição do *frente a frente*. O *Jardim das ondas* é uma obra transitável, adaptada ao corpo numa escala real de um para um. Possui, portanto, uma dimensão arquitetónica, característica esta já presente nas suas primeiras obras, mas não é ninho, não é abrigo. É exibição, exposição, exteriorização ao mundo e, simultaneamente, possibilidade de recolhimento interior.

¹³¹ Conferir LEENHARDT, Jacques, op. cit., p.161.



Figuras 28, 29, 30 e 31 - Jardim das ondas

O alheamento à tradição do *frente a frente*, e a real possibilidade de uso, implica a interação entre obra e espetador, característica que se tem vindo a reforçar desde a arte moderna, fundamental quando se constrói espaço público. O *Jardim das ondas* é um lugar artístico e um espaço de exaustiva utilização. E isto foi um pressuposto da obra: permitir uma apropriação da obra e, simultaneamente, a sua manutenção. Deste modo, a obra já não pode ser entendida enquanto objeto que se observa, mas sim como lugar que o público irá experienciar, constituir-se como ponto de observação e relação estratégica com o espaço envolvente – à imagem do que Carl Andre pretendia com as suas peças de chão, tais como *144 Magnesium Square*, de 1969, ou *Steel Zinc Plain*, também de 1969, que representariam um território que o espetador poderia pisar e aperceber-se do material em causa (textura, sons ao serem pisadas) e do espaço envolvente.

Assim, coexistem neste jardim dois paradigmas: o do caminhante que se desloca e interage no espaço; e o do contemplador, que observa e se recolhe em reflexão. Ao primeiro corresponderá Nicolas Poussin, imerso fisicamente no ambiente da obra, e com ela se fundindo em ação; ao segundo, Caspar David Friedrich (1774/1840), que olha a paisagem tomando consciência da separação entre o sujeito do olhar e a nature-

za (esta tomada como “objeto”): há sujeito mais obra, e uma imersão mental no ambiente capaz de nos projetar para fora de nós, pois o jardim, apesar da sua concretude, possibilita o despertar do imaginário através da criação de espaços evasivos que valorizam experiências e permitem criar modos distintos de lidar com a realidade, abrindo-se à experiência estética que ultrapassa a visual. Através da vinculação a elementos tais como contrastes de cor, luz e sombra, superfícies táteis, sons, silêncios, entre tantos mais, são evocadas sensações, afetividades, lembranças e imagens a quem vivencia o jardim - experiência porventura semelhante à que Petrarca empreendeu quando escalou o Monte Ventoux, em abril de 1335, aproximando-se da *natureza com um sentido próprio*. Seria um sentido diferente daquele que impele a investigação e o saber ou os propósitos do pastor ou do camponês que vivem na natureza, mas sem relação com ela pois para eles “a natureza é sempre a Terra-mãe, a natureza inserida na experiência do trabalho: a floresta é a madeira, a terra a lavoura, a água a pesca. O que está para além do espaço assim confinado permanece o estranho: não há qualquer razão para se ir ao encontro da natureza “livre” e entregar-se-lhe contemplativamente”.¹³²

Esta entrega contemplativa será já uma atitude mental, desinteressada (estética, portanto) que ultrapassa o visual (e o físico), e que Marcel Duchamp introduziu de modo tão veemente com a sua *Fonte* de 1917, levando Otávio Paz a designá-la como um enigma que “como todos os enigmas, não é algo que se contempla mas que se decifra”.¹³³

Fernanda Fragateiro parece ciente desta dupla valência do *Jardim das ondas* quando afirma: “É bom para o corpo, é bom para o espírito”.¹³⁴

O *Jardim das ondas* é uma obra “construída” com a natureza, mas desta se afasta através do gesto da sua criação, ou seja, a obra não se consubstancia enquanto elemento natural, mas antes cultural. Não é uma *mimesis* da natureza, mas a construção de uma realidade original, a partir de elementos da natureza, e que requer, permanentemente, uma manutenção intensa que assegure a proposta da artista, pelo que arriscamos dizer

¹³² RITTER, Joachim, op. cit., p.101.

¹³³ Observação de Otávio Paz em **Aparencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp**. Coedición El Colegio Nacional / Ediciones ERA, 2008, p.108.

¹³⁴ Entrevista por nós realizada a Fernanda Fragateiro que consta, na íntegra na parte anexa a esta investigação.

que não tem existência natural, e, por isso, assume uma diferenciação relativamente à dimensão física do território. Por necessitar de cuidados contínuos, o *Jardim das ondas* pode ser visto como uma escultura, e sobretudo como um ato infinito de esculpir na busca da sugestão de uma estrutura estável, diferente da mutabilidade e da fragilidade da natureza.

As suas curvas orgânicas são construídas e estruturadas, fruto de um exercício plástico abstrato. Cada linha tem um ponto de início e um ponto final não arbitrários. Nada tem de espontâneo ou natural; a atividade do desenho constrói uma nova realidade: é o marco da presença consciente do pensamento do ser humano na natureza. Nesta obra, a arte é um instrumento para conter o dinamismo perpétuo da natureza. Através do pensamento construtivo, tem-se a determinação do ambiente.

Ainda assim, não é possível escapar à natureza da Natureza: ao ciclo das estações, nas quais a qualidade da luz se altera diária e sazonalmente; ao regime irregular das chuvas; aos ritmos de crescimento¹³⁵, ou aos momentos de floração¹³⁶. E é o que experimentamos através do registo criado pelo realizador Rui Simões¹³⁷ – um registo dinâmico, no qual as imagens são tomadas a partir de um ângulo fixo em que, por frações de segundo ao longo de vinte e quatro horas, montadas sequencialmente, se revela a dinâmica do espaço, assim como as diversas formas de utilização por pessoas com diferentes interesses e diferentes idades. Há uma certa altura em que a rega começa a funcionar, as sombras movimentam-se quase como pessoas, e tudo se sucede ali. Todo o tipo de interações entre as pessoas, e entre as pessoas e o espaço.¹³⁸

¹³⁵ Afirma Fernanda Fragateiro: “Houve uma grande alteração no jardim, que é irreversível e maravilhosa, e que é o crescimento das árvores. Portanto, em 1998, as árvores eram pequenas peças, pequenos elementos verticais no jardim. Hoje em dia, a escala do jardim alterou-se completamente porque as árvores cresceram imenso”. Filme [Em linha] 10/03/2017. [Consult. 25/08/2017]. Disponível em WWW: <<https://www.youtube.com/watch?v=91YSQKXIKPs>>.

¹³⁶ Apesar das flores não se manifestarem de modo exuberante neste jardim, o seu aparecimento corresponde a uma fase do ciclo da vegetação que se perpetua ano após ano.

¹³⁷ Vídeo para a instalação artística de Fernanda Fragateiro e João Gomes da Silva, sobre o *Jardim das Ondas* (Parque das Nações) integrado na Exposição “CO-LABORAÇÕES Arquitetos / Artistas”, na Sala Jorge Vieira no Parque das Nações. Excerto do filme [Em linha], [Consult. 27/01/2013]. Disponível em WWW: <http://www.realficcao.com/php/producao_1999.php>.

¹³⁸ Entrevista por nós realizada a João Gomes da Silva que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.

f) O processo, a concepção e a construção do *Jardim das ondas*

O espaço do *Jardim das ondas* começou por ser da responsabilidade do arquiteto paisagista João Gomes da Silva¹³⁹, cuja concepção de paisagem é indissociável da sua prática de projeto. E, se nos lembrarmos da *alternam naturam* (natureza alterada) de Cícero – que John Dixon Hunt¹⁴⁰ equipara a uma paisagem de pontes, portos, campos –, depreendemos que é dessa paisagem como transformação que o arquiteto cuida, conciliando os processos dinâmicos e evolutivos no espaço e no tempo que lhe são subjacentes, elegendo-o como lugar de construção humana. Será, por isso, uma ideia de paisagem como espaço em transformação e não como imagem estática, pictórica ou de cenário.

A construção da área a sul da Doca dos Olivais proporcionava a criação de um espaço de características distintas de todos os outros até então projetados. Contudo, devido a um conjunto de questões polarizado por valores tão diversos quanto o urbanístico, o económico, o social e paisagístico, direta ou indiretamente implicados na realização da exposição internacional e na regeneração urbana, perdeu-se a oportunidade de tipificar uma situação de *locus amoenus*, que, ainda antes do envolvimento de Fernanda Fraga-teiro, João Gomes da Silva procurou consubstanciar numa área com um vasto relvado, definidor de uma unidade espacial única. Esta consistiria num extenso prado atravessado por uma série de canais, configuração que pretendia aproximar-se da paisagem existente outrora, e que relacionava água e terra. Deveria, ainda, promover usos de permanência junto ao rio, e ser contraponto ao espaço entretanto já definido do *Jardim da água*, cuja organização decorria da criação de uma sequência de espaços de carácter mais artificial, e de características rígidas, à imagem do que sucedera em praticamente todo o espaço público.

Porém, o edifício do Oceanário, que inicialmente seria uma construção dentro de água, passa, a determinada altura, a ter um pé em terra, o que implicou a consideração de

¹³⁹ João Gomes da Silva foi coautor, juntamente com o arquiteto Manuel Salgado, do plano que ganhou o concurso para o Recinto da Expo'98, na altura designado por Projeto de Solo. Depois de realizado o Plano Geral (que definiu regras e elementos base), autonomizaram-se alguns projetos, entre os quais os dos jardins, e, para estes, foi considerado interessante envolver outras pessoas que pudessem ajudar a pensar a conceber o espaço público.

¹⁴⁰ Escritor de história, teoria dos jardins e arquitetura paisagista, nascido em 1936 no Reino Unido. A este propósito consultar HUNT, John Dixon – **Gardens and the Picturesque**. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. 1997 p.3.

uma zona pavimentada na qual as pessoas pudessem esperar – uma praça, portanto. Gradualmente, novos requisitos foram daqui decorrendo, e a zona de remanso, que de início compreendia todo o lado sul da doca, passou a estar ocupada por um edifício em ponte, o qual permitiria o ingresso no edifício do Oceanário; a área reservada ao jardim foi então dividida em duas superfícies separadas por um edifício e uma praça, o que levou ao abandono da ideia entretanto em desenvolvimento (Figuras 32, 33 e 34).

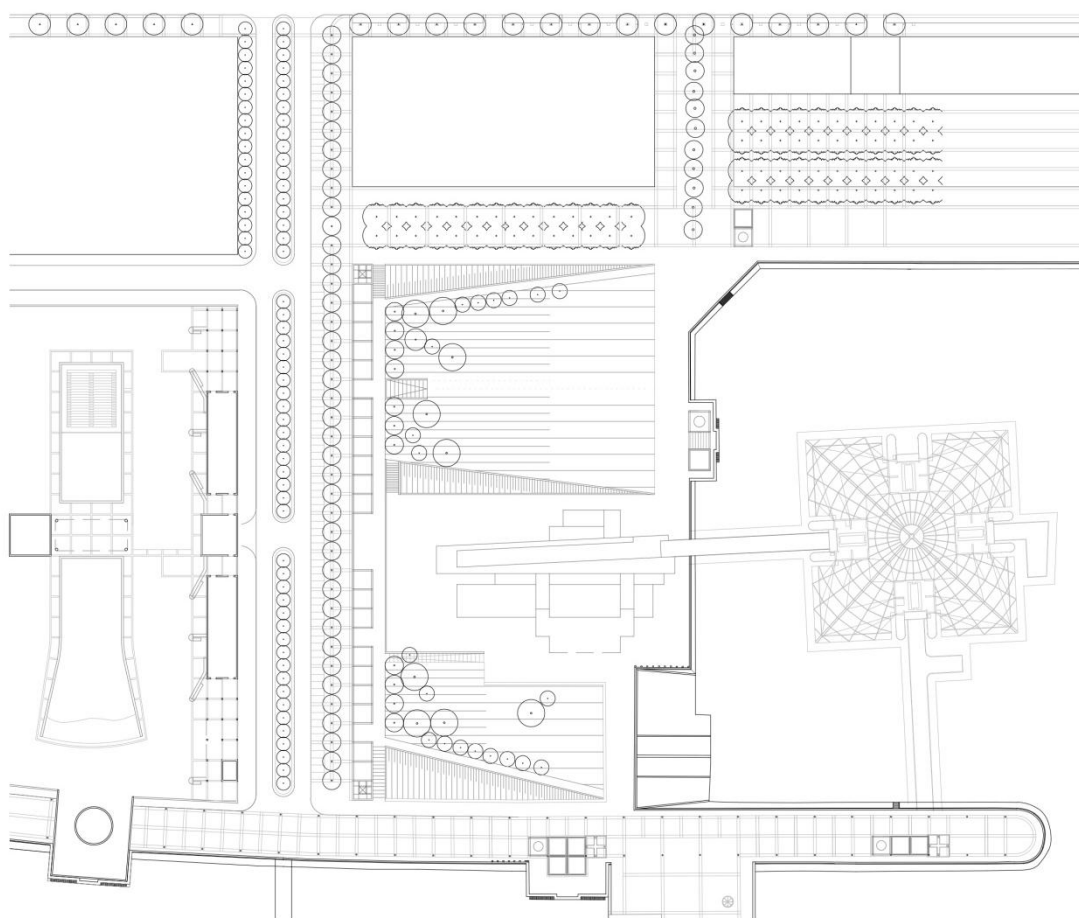


Figura 32 - Estrutura do espaço público referente ao fechamento da Doca, onde o pé do edifício do Oceanário já estava em terra (excerto da planta global da Estrutura do Espaço Público do Recinto da Expo'98 datada de 27/9/1994). Responsabilidade técnica de João Gomes da Silva.

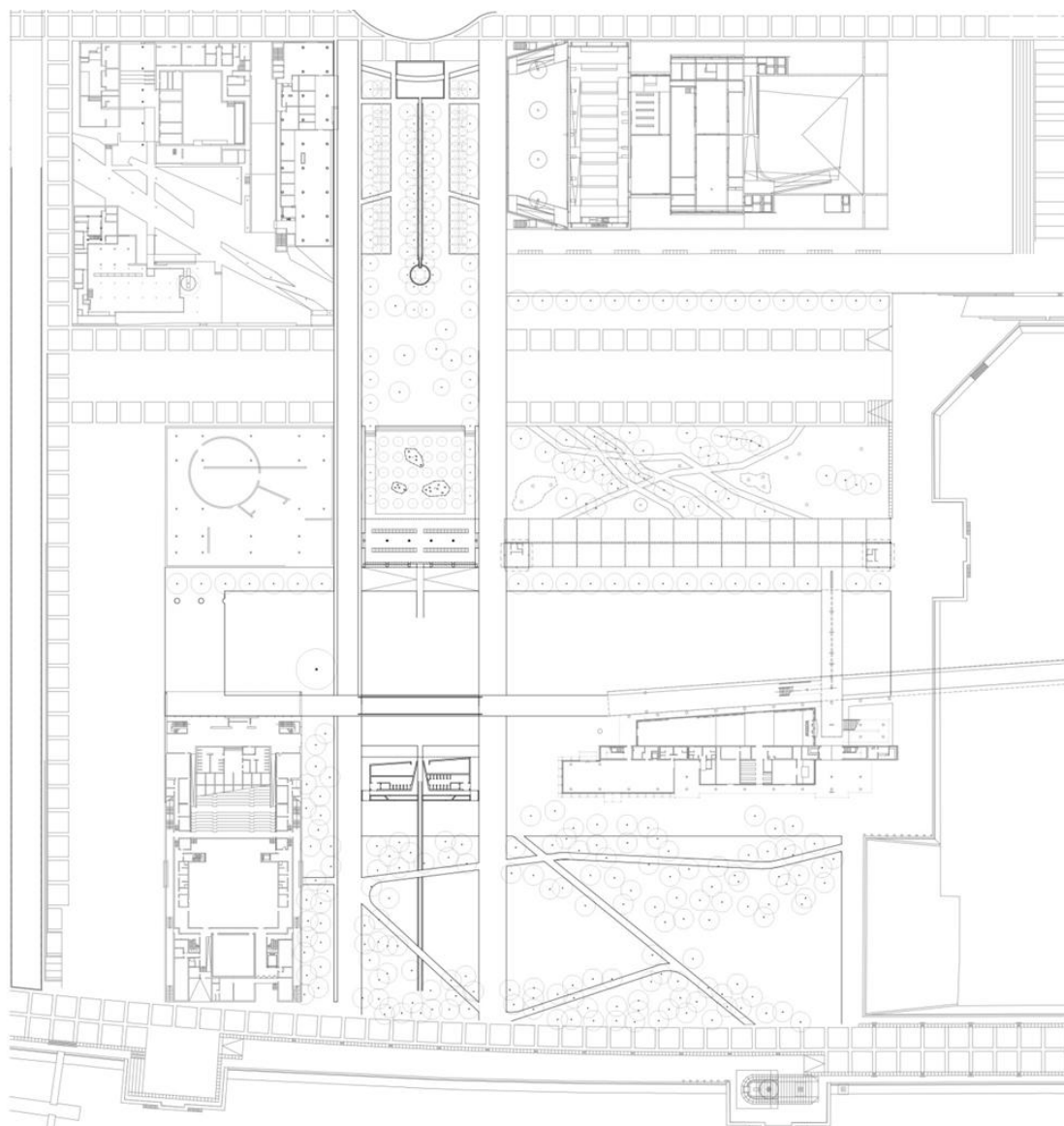


Figura 33 - Área de Lazer do Recinto da Expo'98, *Jardim da água*, planta geral datada de 15/07/1996
Responsabilidade técnica de João Gomes da Silva.

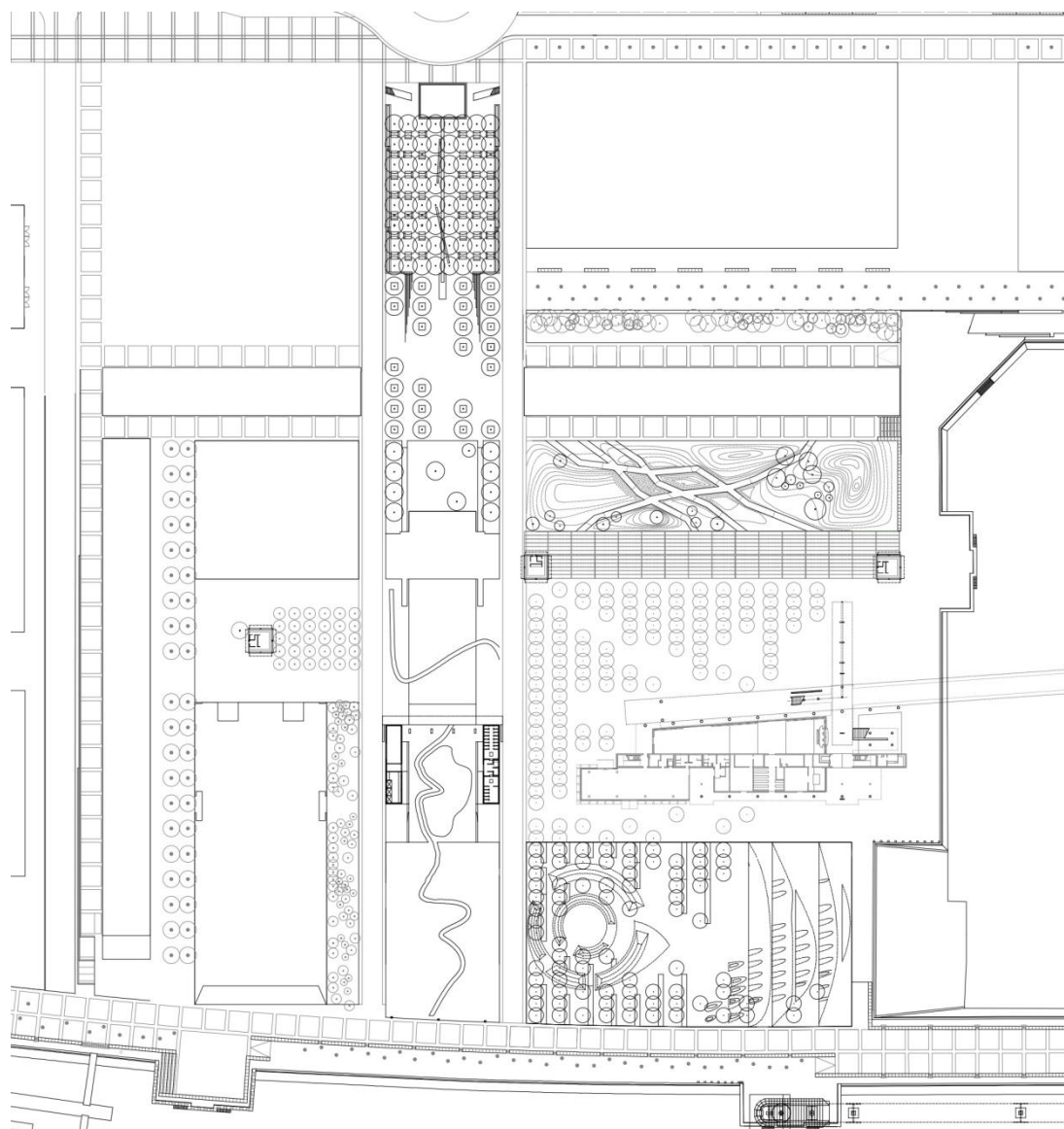


Figura 34 - Área de Lazer do Recinto da Expo'98, *Jardim da água*, planta geral datada de 8/10/1996
Responsabilidade técnica de João Gomes da Silva.

Por contraponto à ideia de paisagem de João Gomes da Silva, a artista procede de um conceito de paisagem baseado em possibilidades formais, estéticas e simbólicas.

Em linha com muitos outros artistas contemporâneos, tais como o escocês Ian Hamilton Finlay, o alemão Ludger Gerdes, os norte-americanos Alan Sonfist, Mary Miss, Maya Lin, entre outros, Fernanda Fragateiro tem revelado interesse na temática da paisagem e dos jardins, prática evidenciada já no modernismo com o brasileiro Burle Marx, por exemplo, artista plástico que desenvolveu interesses e conhecimentos em áreas tão diversas quanto a construção, a botânica ou o comportamento dos materiais.

Na proposta para o *Jardim das ondas* vários terão sido os fatores que influenciaram Fernanda Fragateiro: a condição natural do espaço em questão, com o rio Tejo ali tão próximo, terá tido maior relevância, levando-a a requisitar o “natural” – entendido aqui como aquilo que evidencia menores traços de construção. Sobre esta questão, confidencia-nos “que quando olhava para o rio queria esquecer tudo o resto”¹⁴¹, e não compreendia porque é que não se conseguia criar qualquer coisa que tivesse a ver com a subtilidade, com o movimento, com a leveza e com a força do movimento do rio. Se todo o tema da Expo’98 era [...] o mar, porque é que tudo estava a ser construído de uma forma extremamente rígida?”¹⁴²

Também as memórias de infância do sítio da casa dos pais¹⁴³, e dos extensos relvados do Parque Municipal da Moita¹⁴⁴, que percorria em criança sem constrangimentos, tornaram-se intensamente presentes. Sobre eles revela-nos: “[...] esse jardim é uma das melhores coisas que existe no Montijo, e era o meu espaço de eleição, para além do rio. Portanto, eu tinha dois espaços de eleição: o rio (os esteiros e as salinas) ou aquele jardim, que é um jardim que em Portugal não se encontra muito. São relvados

¹⁴¹ Entrevista por nós realizada a Fernanda Fragateiro que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.

¹⁴² Idem.

¹⁴³ “A casa dos meus pais era num bairro de pescadores, o meu pai era pescador, portanto tinha uma relação com o rio, e eu também, ia à pesca com ele. O meu irmão não gostava e não ia. Mas eu adorava. Passar as noites no rio, acordar com o pôr-do-sol... [...] Estou cada vez mais consciente de uma coisa: as traseiras da casa dos meus pais davam para um enorme sapal, e depois o sapal pega com o rio, mal se vê a outra margem, a vegetação do sapal é baixa. Essa imensidão, esse espaço vazio à minha frente... Vem daí o meu gosto pelos planos – gosto muito do deserto, sobretudo do deserto de sal, aquelas superfícies brancas em que não temos noção de trás, de frente, é a experiência mais fabulosa que tenho, os desertos de sal. Sempre que volto a casa da minha mãe, percebo porque é que a luz, o espaço me interessam tanto. Em miúda, lembro-me de passear com o meu irmão pelos muros, até ao rio, de andar a apanhar caracóis... Lembro-me dos malmequeres serem maiores do que eu...!”. COELHO, Alexandra Lucas, op. cit., p.91.

¹⁴⁴ Da autoria do arquiteto paisagista Francisco Caldeira Cabral.

muito amplos, onde se pode estar sem se ficar condicionado a andar nos caminhos e a sentar em bancos, onde se pode estar deitado na relva ou atravessar o relvado da forma que bem se entender, não repetindo o mesmo caminho ... Provavelmente, ter vivido aquele jardim criou em mim o desejo de recuperar esse espaço contínuo e vasto”.¹⁴⁵ E pensou, como lhe é habitual quando perante um projeto de espaço público: “O que é que eu posso trazer para este espaço que, de algum modo, contribua para uma maior qualidade ou [para uma] experiência de espaço diferente?”¹⁴⁶ Propôs, então, na linha do que João Gomes da Silva já preconizara, a corporização de um jardim totalmente relvado, com uma relativa indeterminação programática que permitisse apropriações flexíveis, permeáveis a acontecimentos diversos ou até mesmo inesperados.

A estas ideias, Fernanda Fragateiro associou um pensamento de Vito Acconci¹⁴⁷: “Se o espaço for flexível, as pessoas passam a ser flexíveis, [...] se um adulto usar um espaço como uma criança, então é porque esse espaço é interessante, é um espaço que nos abre, que não nos condiciona ”¹⁴⁸, pensamento em linha com o que Anne Cauquelin afirma em *A Invenção da Paisagem* de 1989: “na antiguidade, o jardim é a imagem do que há de melhor no homem. Ao residir num jardim, o homem torna-se semelhante àquilo que o rodeia”.¹⁴⁹

A fase de consolidação conceptual desta obra compreendeu a síntese resultante da conjugação do tema da exposição internacional com referências literárias retiradas da obra de Virginia Woolf, *As Ondas*, harmonizadas com imagens do elemento água em situações várias (situações de maré vazia, por exemplo), e ainda com percepções pes-

¹⁴⁵ Entrevista por nós realizada a Fernanda Fragateiro que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.

¹⁴⁶ EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p.124.

¹⁴⁷ “When we make spaces, we try to think whether we can make space for people who don’t mind a second chance to get to be children. Children go through space differently. We hope sometimes that we don’t make space. When we make things that are real failures, these are things that are immediately seen: ‘this is a seat’, ‘this is a table’, ‘this is a shelf’. For me it is more important to make spaces that allow you to think ‘this could be a shelf’, ‘this could be a table’. It gives people a chance to find something for themselves. To get back to the public plaza: I always like it if a public plaza has seats. It’s interesting to see that if there are plenty of seats available, some people prefer to sit on the steps. This is the first act of rebellion. It’s like: the seat tells you to sit down – I am going to find someplace else. And it gets in the way: you cannot limb up and down those steps so easily, because a person is sitting there.” DE JONGH, Karlyn in Vito Acconci: *The Language of Public Space*, d’ART INTERNACIONAL, Vol.14, nº2, Canada, Fall 201, p.3.

¹⁴⁸ EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p.124.

¹⁴⁹ “Le jardin est en effet l’image de ce qu’il y a de meilleur chez l’homme; en y résident, il devient semblable à ce qui l’enveloppe”, CAUQUELIN, Anne – **L’invention du paysage**. Librairie Plon. p.54.

soais, procedentes de observações ocorridas durante caminhadas na margem do rio. Tudo isto ter-lhe-á permitido reinterpretar os valores plásticos da água do mar.

Seguiu-se, então, a fase de apresentação do conceito a partir de uma *maquete* em gesso, com um desenho que muito se aproximava da ideia que depois foi construída (Figura 35), e de fotografias. Estes recursos expressivos ilustravam um conjunto de formas telúricas que simulavam ondas mecânicas de *pulsos retos* ou *concêntricos*, definidoras de microespaços no interior de um espaço maior, materializando transformações da água.

De facto, a água, sendo uma matéria com propriedades plásticas, na verdade não possui forma¹⁵⁰: deforma-se constantemente em função da energia que possui, ou em função do elemento que a contém. Daí que a sua formalização, isto é, a assumpção de uma determinada forma, corresponda a uma transfiguração e, neste caso, também a uma transgressão, porque Fernanda Fragateiro propõe a coexistência de formas com escalas aparentemente improváveis. À medida que Fernanda Fragateiro expunha a sua proposta, João Gomes da Silva foi introduzindo aspetos de carácter técnico, fundamentais para a estabilização do conceito, uma vez que “a construção não é apenas uma técnica para resolver problemas, mas um instrumento essencial à [própria] conceção [de um jardim]”.¹⁵¹

A implantação de dois conjuntos arbóreos, nos limites sul e poente do jardim, foi uma sugestão acolhida por Fernanda Fragateiro, sensível à necessidade de se criar sombras no interior do espaço a partir da luz proveniente de poente. Deste modo, viabilizava-se a criação de condições de maior conforto térmico, principalmente no verão, aspeto determinante neste tipo de espaços públicos.

¹⁵⁰ “Il y a dans l’eau quelque chose d’insaisissable tant sur un plan physique que sur un plan ontologique. L’eau toujours nous échappe, elle glisse dans la main, on ne peut pas lui donner de forme qu’en lui imposant un contenant. Mais elle nous échappe également, car elle s’offre rarement à nous de façon abstraite, mais toujours en fonction de ce qui l’entoure, c’est-à-dire qu’elle est une matière qui dans la plupart des cas nous donne à voir autre chose qu’elle-même, qui nous renvoie à d’autres images, à d’autres événements, à d’autres lieux. » LAROZE, Catherine - **Une histoire sensuelle des jardins**. [S.l]: Olivier Orban, p154.

¹⁵¹ Entrevista por nós realizada a João Gomes da Silva que consta, na íntegra, na parte anexa a esta investigação.



Figura 35 - Fernanda Fragateiro a executar a *maquete* do *Jardim das ondas*

Em suma, as intenções do projeto artístico foram apreciadas e conjugadas com questões inerentes à construção de espaços públicos – conforto, possibilidades de manutenção, entre outros.

Posteriormente, e em fase de projeto de execução, João Gomes da Silva procurou implementar a proposta artística. Foram então avaliadas as propriedades físicas da *matéria solo*, tendo em consideração os seus momentos de estabilidade e instabilidade; definidas as técnicas topográficas que melhor se ajustassem ao pretendido; dimensionado o projeto de drenagem do relvado; e decidido o tipo de matéria de revestimento das várias formas e escalas que contribuísse para a sua estabilização e, simultaneamente, conferisse unidade ao conjunto da proposta. Inicialmente essa matéria seria constituída por gramíneas de tonalidade esmeralda, *Festuca ovina var duriuscula*, mantidas sem corte nos planos inclinados, mas aparadas nas superfícies planas e pregueadas, a uma altura média de cinco centímetros, de modo a gerar texturas diferenciadas na superfície global do jardim. A fase de construção do jardim, ou a fase de obra, foi um momento de intensa colaboração entre artista e arquiteto. Depois de uma primeira

experiência, que deixou os autores insatisfeitos, refez-se a construção a partir de indicações diretas de Fernanda Fragateiro, assessorada por João Gomes da Silva. Esta fase consistiu no modelar do terreno, com a confirmação e ajuste das suas formas que, depois de alcançadas, foram revestidas com tapetes de relva, numa operação simultaneamente rápida e minuciosa, a fim de se evitar a sua destruição pela ação do vento (Figura 36).



Figura 36 - Jardim das ondas

Eu Espero

No ano de 1999, em Santo Tirso, no Parque D. Maria II¹⁵², Fernanda Fragateiro aguarda e convida-nos também a aguardar. Para isso, concebe *Eu Espero*, um banco comprido sem costas – construído com barras de aço inox de secção quadrangular, dispostas paralelamente a formar uma vez mais cheios e vazios –, e transforma-o em obra de arte (Figuras 37 e 38).

Afastado das linhas de percurso deste parque, e posicionado sob o coberto de choupos e plátanos, este banco espera que as cameleiras que o envolvem parcialmente se fun-

¹⁵² O Parque D. Maria II¹⁵² recebe esta obra escultórica do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, museu que apresenta a sua coleção de esculturas ao ar livre.

dam umas nas outras, conferindo-lhe certa contenção espacial e recolhimento, e a quem dele se apropriar. O contacto com o solo estabelece-se através de uma laje de betão que acompanha toda a projeção vertical do elemento horizontal da peça, onde está inscrita a frase *Eu espero*, e que funciona como um plinto, embora o seu destaque se acentue pela revelação de um material distinto, e não pela sua elevação. Não é um plinto convencional, que funcionaria para distanciar a obra, mas tem uma base distinta, de nível, que individualiza a obra relativamente à envolvente; no entanto, nós apropriamo-nos dela.

A ideia de espera é reforçada pela gravação, em duas chapas de aço, de uma fotografia de uma criança com asas de anjo, que sabemos tratar-se de uma sobrinha da fotógrafa inglesa Julia Margaret Cameron (1815/1879) e que tem como título *I wait*, de 1872. Essas duas imagens surgem nos topos do banco, e são já elas também fruto de uma apropriação imagética.

O banco em aço e betão (materiais industriais compostos, consistentes, impermeáveis), que contrastam com a superfície orgânica do prado (flexível, permeável), com uma forma ortogonal e planos estriados, surge em posição isolada e relativamente sobranceira à área adjacente. Deste modo, são realçadas as características deste espaço, sendo estas mesmas características elementos importantes na tomada de decisão para acolher, domiciliar o banco naquele sítio, que o transforma em *lugar*.

Poderíamos perguntar: o que torna presente esta obra, para além das características do lugar? O que suscitam e ocultam os modos de apresentação desta peça?

Começemos pela sua descoberta, que se dá progressivamente – o ato percetivo acompanha a experiência. De longe, afastada dos percursos principais, a obra é avistada como uma forma reconhecível e quotidiana, e de material distinto; já mais próximos, percebemos que é uma obra sem interior mas com volume, remetendo, a nosso ver, para a obra de Julio González (1876/1942), onde a escultura está liberta do seu peso, mas sem “desistir” da forma, gerando volume e mostrando um vazio, mas sem frente ou costas; e, por fim, já sobre ela, encontramos as imagens gravadas do anjo, e a inscrição da frase *eu espero*.

Deste modo, o nosso corpo empreende um movimento específico para usufruir da obra, quer seja para a vermos (caminhando até ela), quer seja para nela nos sentarmos ou deitarmos (dela tomando posse), a partir de um processo desencadeado pela própria

obra. Esta determina, assim, o que podemos olhar, mas compete-nos a nós estabelecer o que vemos, congregando um complexo de leituras que implicam vertentes variadas, e onde podemos estatuir a diferença entre o olhar e o ver, tal como Henry David Thoreau refere: “A questão não é o que tu olhas, mas o que tu vês”¹⁵³.

O banco funciona como mediação, um plinto, como assinalámos, entre nós e o lugar. É um esteio, um objeto de transferência, e, simultaneamente, um dispositivo. Precisa de ser ativado por nós, para que a obra fique “completa”.



Figuras 37 e 38 - *Eu espero*

O banco, que parecia destinado ao corpo, parece agora insinuar-se para a ideia, no sentido de ser apreendido inteligivelmente, isto é, deixa de solicitar o corpo e dirige-se agora à ideia. O banco cria a oportunidade de nos encontrarmos connosco próprios, agora pela via do pensamento, através da interrogação, convertendo-se esta obra na experiência de cada um. A propósito deste projeto, Fernanda Fragateiro esclarece: “Este projeto foi concebido para ser colocado sob a sombra de uma árvore, no espaço de um jardim público, e é composto por duas peças. [...] Esta peça é um lugar. Fala simultaneamente do tempo e da esperança. Pode ser um ponto de referência na cidade. Um sítio onde as pessoas podem esperar por alguém, logo, abrindo a possibilidade de se converter num lugar de encontro. A palavra eternidade é também sugerida através da imagem do anjo. Eterno porque eterno é o esperar. Espera-se para sempre. Neste lugar nunca é a mesma pessoa que espera, ou por quem se espera, nem sempre se

¹⁵³ THOREAU, Henry David – **The Writings of Henry David Thoreau**. Boston and New York: Bradford Torrey, 1906, p.373.

espera o mesmo algo. Assim este lugar revela-se e passa a existir verdadeiramente quando se cumpre o ato da espera ou o do encontro. Sucessivamente”.¹⁵⁴

Pele

Pele, de 2000, é uma obra de arte pública residente no jardim da Praça Maria Lamas, em Alhos Vedros, Moita, onde ombreia com um grupo de jacarandás (Figuras 39 e 40).

É uma produção que resulta de uma encomenda com um programa definido – como se de um monumento, no sentido tradicional, se tratasse –, o que quer dizer que o tema e o espaço onde está exposta foram previamente apresentados à artista, devendo esta orientar-se pela temática da cortiça e do corticeiro. No entanto, Fernanda Fragateiro esclarece que não pretendeu prestar uma homenagem, mas antes criar uma oportunidade para “pensar sobre”, clarificando: “pensar sobre o material, o material em transformação, [proveniente de uma] atividade muito importante para a região, mas sem que haja uma submissão às linguagens dessa atividade, obedecendo pura e simplesmente à linguagem artística, que é uma linguagem que tem de ter uma enorme liberdade”¹⁵⁵, acrescentando ainda: “eu acho que não passa pela cabeça de ninguém que aquela escultura surgiu de um desafio que foi lançado [para homenagear o] corticeiro.”¹⁵⁶ E neste ponto, vêm-nos à memória as obras de Rodin *As Portas do Inferno* e *Balzac* e a sua carga de subjetividade.

Para esse “pensar sobre” terão também contribuído as memórias que a artista guardava daquela zona, de onde é natural, e ter presente todo o trabalho associado àquela atividade económica.

Numa fase inicial, a encomenda estava destinada a um espaço junto a um moinho de maré, um espaço à partida mais amplo e com um potencial específico. Por razões que a artista não recorda, a localização da sua obra acabou por ser alterada, surgindo como

¹⁵⁴ Fernanda Fragateiro na memória descritiva desta obra, citada no Catálogo Museu Internacional de Escultura Contemporânea, 1990-2015, p.92.

¹⁵⁵ Fernanda Fragateiro em entrevista a FIGUEIREDO, Ana Sofia dos Anjos – **Arte Pública no Concelho da Moita: Propostas de Abordagem Pedagógica**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2013. Dissertação de Mestrado em Educação Artística.

¹⁵⁶ Idem.

alternativa o jardim da Praça Maria Lamas, local confinante com edifícios onde ainda se armazenava a cortiça retirada dos sobreiros. Como consequência imediata, houve que ajustar as ideias entretanto desenvolvidas a uma área de implantação de menores dimensões, pelo “que o projeto da escultura concentrou-se numa peça mais escultórica”¹⁵⁷. Manteve-se, no entanto, o propósito de criar “uma peça que interagisse com a comunidade e com o espaço envolvente”¹⁵⁸, criando conforto, proporcionando alegria, e, ao mesmo tempo, que permitisse a utilização desse espaço de uma forma muito mais livre do que se a obra não existisse lá. Mais: que funcionasse “como uma experiência de espaço, de espaço construído que não é uma casa [...], não é um pátio, mas que acaba por permitir uma série de experiências”¹⁵⁹ de contenção, e conferir ao espaço uma identidade.¹⁶⁰

Formalmente, a obra sugere o enrolar ou o desenrolar de uma folha, assemelhando-se a um invólucro que reveste o sobreiro. Esse invólucro, ou casca, depois de ter sido extraído à árvore, conserva a forma arqueada. Terá sido esse momento e essa forma que Fernanda Fragateiro pretendeu perpetuar, compondo uma escultura quase espiralada, onde o limite entre um espaço interior e um espaço exterior é definido por varões de aço maciço, de secção quadrangular, numa sequência de cheios e vazios – construção transparente, sem centro. A sua extensão foi determinada pelo aproveitamento máximo do comprimento do varão (seis metros, dos quais cinco metros e meio estão acima do solo e meio metro enterrado) não se valendo Fernanda Fragateiro de qualquer processo de soldadura – procedimento em linha com a conceção minimalista de redução da escultura a formas geométricas fabricadas industrialmente.

A sua forma muito geométrica representa a estrutura, o esqueleto, de uma folha que se enrola/desenrola. Todavia, é pele, revestimento, protege, pressupondo uma camada interna, mas que, na verdade, não existe: “É uma escultura que acaba por lidar muito com a ausência, representa uma coisa, mas essa coisa não está lá, o que está é um esqueleto em ferro, e ao mesmo tempo funciona quase como um espaço arquitetónico,

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Idem.

porque cria ali um interior onde se pode entrar [...] [no] vazio”.¹⁶¹ “Portanto, a escultura quer representar [...] esse vazio”.¹⁶²

No contexto do trabalho da escultora, *Pele* é uma obra que surpreende pelas suas linhas curvas, que indiciam gestos longos e demorados. Esses gestos poderiam ter sido iniciados pelo desenho no chão de uma linha espiralada e contra espiralada, posteriormente submetida a um processo de extrusão. Essa extrusão daria origem a volumes não como massas compactas, mas como espaços entre planos curvilíneos. O primeiro espaço poderia perfazer o traçado de uma circunferência quase completa (e suficientemente grande para conter um corpo humano adulto), seguido pelo começo de um outro espaço circular complanar, mas de centro distinto e exterior ao primeiro, contrariando o “fechamento” do primeiro espaço para se abrir então ao exterior.

Poderia ter sido esta a génese formal desta obra que não sendo uma árvore¹⁶³, forma par com aquelas que existiam na praça – seja por “nascer” do solo (as barras irrompem diretamente do relvado como o fuste das árvores), seja pela sua escala, pela sua estrutura metálica de cheios e vazios (como também o são as copas das árvores principalmente durante a época de queda das folhas), seja ainda pela sua cor castanho enferrujado, que remete para a cor dos fustes dos sobreiros depois de retirada a cortiça – dando origem a “uma coisa muitíssimo abstrata”.¹⁶⁴

A propósito desta obra, Fernanda Fragateiro afirma: “[provavelmente] a peça da Moita é o objeto mais inútil, dentro de todos aqueles que tenho feito, porque todos os meus projetos de Arte Pública têm caminhado no sentido de serem projetos que as pessoas podem confundir até com mobiliário urbano, por exemplo, onde se podem sentar, deitar, correr.... Se calhar naquela escultura as coisas estão um bocadinho mais concentradas e condensadas só num pequeno circuito, onde não se percebe qual é que é o fora, e qual é que é o dentro”.¹⁶⁵

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ “Tentei fazer uma peça que se enquadrasse no espaço, ou seja, que funcionasse quase como uma árvore, como se de repente plantasse uma árvore”. Idem.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Idem.

De facto, do ponto de vista da interatividade com o público, outras propostas existem onde essa relação é mais direta e imediata, entre elas o *Jardim das ondas*, *Eu espero*, *Não pensar*, *Só é possível se formos dois*, *Caixa para guardar o vazio*, entre outras.



Figuras 39 e 40 - *Pele*

Segundo Fernanda Fragateiro, a relação que esta obra estabelece com o espectador é física e sensorial: “Mas isso é uma constante nas minhas obras para o espaço público, [...], [onde os espectadores] podem entrar, podem espreitar, podem andar à volta, podem de alguma forma ser *performers*, [e] a escultura acabar por [chamá-los] a fazer parte da obra...”¹⁶⁶ Porém, acrescenta ainda que, para além dessa relação mais física, “mais sensorial [e] mais háptica que se pode ter com a peça”¹⁶⁷, pretendeu ainda fazer sobressair um outro elemento importante: “o lado da história [...] [sobre o] trabalho de transformação da cortiça” material em franca reabilitação, o que permite “a partir de uma escultura [...], falar de política, de economia, de sociologia, da arte”.¹⁶⁸

Pele pressupõe um investimento na compreensão da *vocação* do lugar, objetivando o *genius loci*, e contribuindo para o *habitar poeticamente*¹⁶⁹ do homem, isto é, para o *habitar* numa dimensão essencial e vital à sua existência.

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ “O Homem habita poeticamente a terra”, verso de um poema de Hölderlin que influencia o pensamento de M. Heidegger, sobretudo depois da chamada *Kehre*.

Um círculo que não é um círculo #1

Um círculo que não é um círculo #1 é uma obra de arte pública construída na Rotunda dos Portões de S. Pedro, em Angra do Heroísmo, Açores, no ano 2000 (Figuras 41 e 42) .

Sobre este projeto, Fernanda Fragateiro escreve¹⁷⁰ ter sido sob o signo da instabilidade que lhe surgiram as primeiras ideias, relacionando essa instabilidade com o vento – este seria tornado presente espacial e temporalmente, e o seu movimento assumido, tal como já assumira o movimento da água no Parque das Nações, em Lisboa.

A obra foi construída numa rotunda sobranceira ao plano do mar, e ponto de domínio sobre a baía de Angra do Heroísmo que confronta com o morro Monte Brasil. É constituída por um pavimento em calcário branco e em basalto (este último era o material que revestia a estrada anteriormente existente) e nessa superfície foram cravados perfis metálicos que sustentam *rails* maioritariamente curvilíneos, pretendendo a artista que esta associação pedra/metal fosse lida globalmente, recusando a ideia de que o pavimento pudesse assumir-se enquanto pedestal.

Os *rails* de Fernanda Fragateiro são elementos descontínuos, fragmentados (assumindo distâncias ao solo que variam entre a altura de um joelho e a cabeça de um homem), resultando a construção num emaranhado de elementos onde predomina a horizontalidade, e que configura um espaço interior onde se pode entrar (já que a conjugação de elementos não perfaz, em alguma situação, uma circunferência de 360° que estabelecesse o fecho da peça).

Um círculo que não é um círculo #1 parece querer desviar a atenção da sua verdadeira natureza, pois o círculo que o plano da rotunda cria, é suporte de uma série de arcos de circunferência inscritos no círculo que não se fecham (não chegando a formalizar uma única circunferência), delimitando um espaço interior parcialmente contido e que podemos ocupar.

¹⁷⁰ “Foi sob o signo da instabilidade que me surgiram as primeiras ideias para uma eventual intervenção na rotunda: pensei que gostaria de representar a marca no tempo e no espaço. Pensei ainda que para além da simulação do movimento, este poderia existir, se fossem plantadas árvores na rotunda, já que o movimento destes elementos naturais se encontra intimamente ligado com a ocorrência de vento. Pensei ainda que o chão da rotunda deveria fazer parte da escultura, o que evitaria que este fosse visto como uma espécie de pedestal”. Excerto da memória descritiva presente no catálogo **7 Artistas, 7 Paradigmas, Prémio Tabaqueira**, Prémio Tabaqueira de Arte Pública, Lisboa, Portugal. 2007, pp.40-47.

Para que a passagem do vento pudesse ser assinalada, a artista propôs a plantação de um conjunto de jacarandás, em cujas copas, em movimento, o vento se revelaria.



Figuras 41 e 42 - Um círculo que não é um círculo #1

Existe um substituto para a experiência? 2

Existe um substituto para a experiência? 2, de 2002, foi concebida para o Teatro Rivoli no Porto. É uma peça de chão com 5 centímetros de espessura, constituída por dois níveis sobrepostos: o superior, com perfis em aço inox, dispostos longitudinalmente, emparelhando lado a lado um cheio e um vazio; e o inferior, composto por uma superfície contínua espelhada (Figura 43).

Para Fernanda Fragateiro, aquele espaço estava sobrecarregado com diversas construções adicionais; procurou, por isso, contrariar essa lógica de acréscimo, substituindo-a por uma outra de permuta, refletindo sobre a relação entre o espaço original e o espaço reconstruído, consciente de que “um espaço quando se altera é outro, como um corpo”.¹⁷¹ Deste modo, propôs a substituição de um tapete pré-existente por uma passadeira metálica e espelhada, que seria colocada à entrada da sala (podendo ser pisada), e

¹⁷¹ “O que fiz no Rivoli foi substituir uma peça pré-existente [um tapete] por uma minha. E esta lógica tinha a ver com não acrescentar coisas ao espaço. Eu achava que o espaço já tinha sido muito construído. Sentia-me bastante claustrofóbica no interior do Rivoli e não queria carregar o espaço com mais coisas. No fundo, trabalho a relação do espaço original com o espaço reconstruído. Um espaço quando se altera é outro, como um corpo.” Em entrevista a Alexandra Lucas Coelho op. cit., p.96.

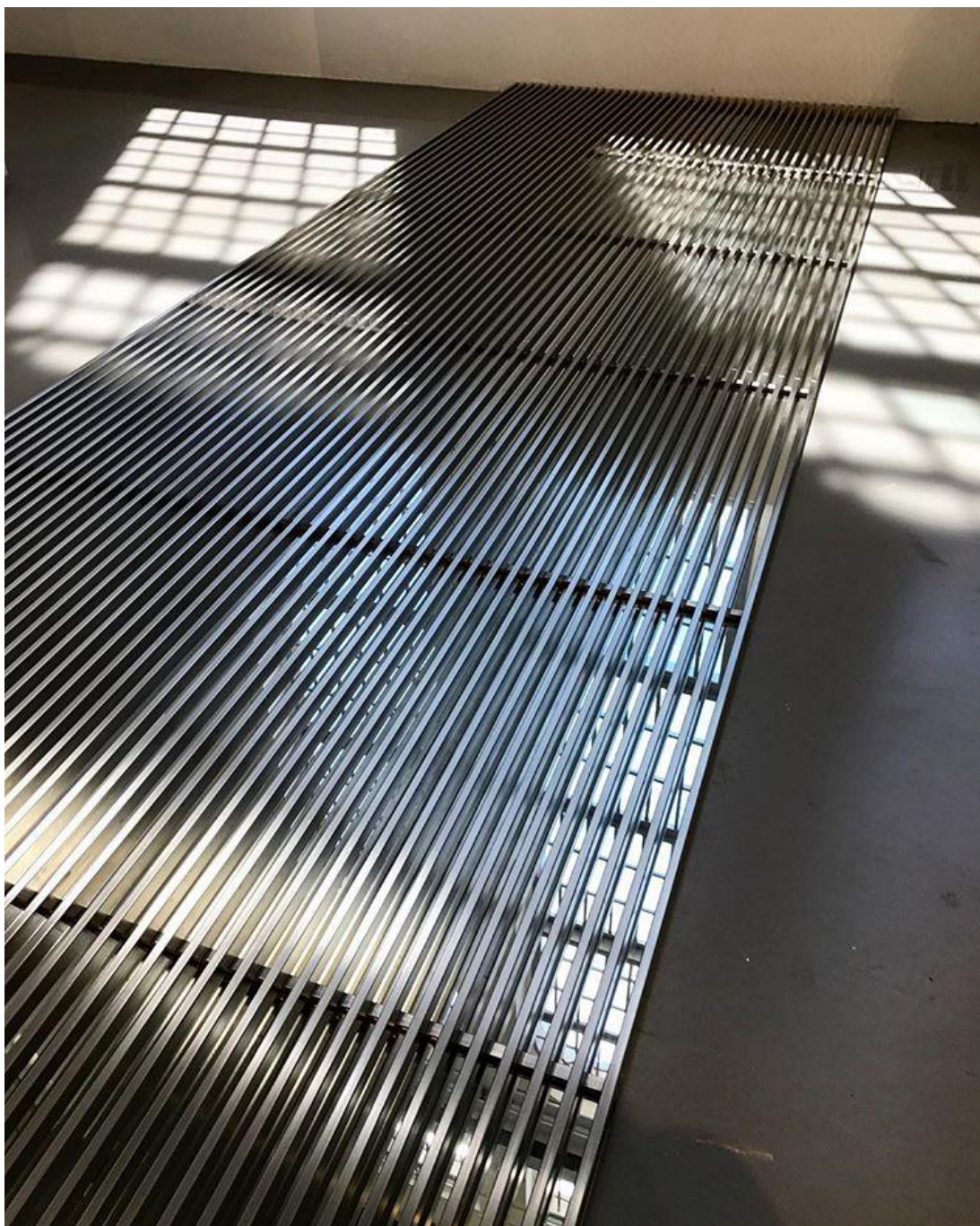


Figura 43 - *Existe um substituto para a experiência? 2*

convertida num “lugar de presença”¹⁷², tendo afirmado: “atravessar esta superfície, transformar-se-á numa travessia. Caminha-se sobre a simulação de um abismo tão

¹⁷² “[...] como tornar um lugar de passagem, um lugar de presença? É como se fosse uma outra vida da peça, sendo que ela já é um lugar de presença. É toda a presença que existe na sala, não serve para chegar a lugar nenhum”. Fernanda Fragateiro em entrevista a Alexandra Lucas Coelho, op. cit., p.96.

profundo como o nosso reflexo no espelho. O olhar é atraído para baixo. [...].Vemo-nos, e aos outros, a partir do chão. Deste ponto de vista incômodo, encontramos com o nosso reflexo que se movimenta connosco como se fosse a nossa sombra”.¹⁷³

Pátios 1, 2, 3 e 4

No Museu do Vinho Bairrada, em Anadia, e no ano de 2003, quatro pátios transformaram-se em obras de Fernanda Fragateiro, e assim permaneceram. Foram concebidos para a primeira exposição coletiva temporária deste espaço museológico, intitulada “Novos Urbanismos, Novas Paisagens”.

Para além destas obras *site specific*, Fernanda Fragateiro apresentou *Existe um substituto para a experiência?*².



Figura 44 - Pátio #1, amanhecer, Figura 45 - Pátio #2, plano inclinado,
Figura 46 - Pátio #3, entardecer, Figura 47 - Pátio #4, anoitecer

¹⁷³ Fernanda Fragateiro citada por Isabel Carlos, op. cit., p.21.

Fernanda Fragateiro elegeu, como questão importante desta exposição, o céu: “O céu é aquilo que nos é dado a ver. Um pátio é uma janela para o céu, uma abertura em que o céu é a imagem que nos resta. E interessa-me o céu porque me interessa o chão. Estamos sempre em contacto físico com o chão, interessa-me muito trabalhar o chão. Neste caso, o céu revela-se no chão”.¹⁷⁴

Alexandra Lucas Coelho escreveu no catálogo da exposição: “Os quatro pátios do Museu do Vinho-Bairrada eram espaços vazios quando [Fernanda Fragateiro] os viu pela primeira vez. Continham apenas a luz, no seu lento caminho entre a manhã e a noite, vinda do céu. Agora o céu está no chão. O espaço vazio tornou-se intenso”.¹⁷⁵

Os quatro pátios foram “o mínimo” a que a artista chegou, depois de reduzir “uma multiplicidade” à singularidade que lhe fazia sentido, a partir do momento em que decide trabalhar a ideia da passagem da luz ao longo do dia, sinalizando a manhã, o meio-dia, a tarde e a noite.¹⁷⁶

Quando visitou o espaço pela primeira vez, e como lhe é habitual, não levou máquina fotográfica por considerar que, desse modo, já está a construir. Ficaria para uma segunda visita. Porém, terão sido umas fotografias produzidas e disponibilizadas por José Maças de Carvalho, e impressas pela artista “de pernas para o ar”, aquilo que vivamente lhe aguçou o interesse. Em quase todas elas o céu estava no chão, reconhecendo não saber se foi nesse momento que decidiu o que iria fazer, ou se esse momento apenas serviu para confirmar a sua decisão.¹⁷⁷

Nesta obra, Fernanda Fragateiro optou por usar chapas de aço inox polido por pretender um material mais pesado, mais forte e receber a luz de modo diferente, devolvendo-a de modo difuso.¹⁷⁸

O primeiro pátio, para onde concebeu *Pátio #1, amanhecer* (Figura 44) terá sido aquele que mais interesse lhe suscitou, por confinar com a sala de exposições temporárias

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ Idem, p.88.

¹⁷⁶ Fernanda Fragateiro refere que o seu trabalho começa, sempre, pelo pensamento de uma multiplicidade. Depois, esta transforma-se, reduz-se, podendo chegar à singularidade. Neste caso, o mínimo foram quatro pois surgiu-lhe logo a ideia de trabalhar com a luz e com a passagem do tempo ao longo do dia, marcado pela manhã, meio-dia, tarde e noite. Conferir Fernanda Fragateiro em entrevista a COELHO, Alexandra Lucas, op. cit., p.88.

¹⁷⁷ Idem.

¹⁷⁸ Idem, pp.95- 96.

do museu, e, desse modo, permitir que a sua obra estivesse regularmente em relação com obras de vários artistas.

Corresponde a um plano horizontal em aço polido, assente no chão onde se instaura um vazio, um duplo vazio onde o chão é a imagem do céu¹⁷⁹ constituindo-se como um espaço, que colhe a luz com as tonalidades do céu e reflete “as nuvens que se deslocam, as marcas brancas deixadas no céu pelos aviões, o movimento das copas das árvores, o voo dos pássaros. O tempo”.¹⁸⁰ E ainda a água da chuva, que tudo deixa diferente, e que vemos Fernanda Fragateiro limpar no *trailer* do filme “Lugares Perfeitos”¹⁸¹ que Luís Alves de Matos realizou em 2003.

O espelho vai trazer a natureza para dentro do pátio¹⁸². Literalmente, o céu vai ser trazido à terra, limpo, azul, com nuvens, cinzento.

Pátio #2, plano inclinado (Figura 45) corresponde ao segundo pátio que, no exterior, prolonga visualmente o espaço da biblioteca do museu. Para a artista, este espaço conquistou-a porque lhe interessam os espaços de leitura e a possibilidade de os construir¹⁸³, prolongando, física e conceptualmente, o espaço interior da biblioteca.

Quis construir um plano inclinado com relva: “a relva muda, é preciso cortá-la, fica mais verde, mais seca... gosto muito da relva porque é um material macio, confortável... Trabalho com a relva porque é confortável, recebe bem as pessoas. Um jardim plantado com canteiros, com espécies diferentes, com cheiros diferentes, [é] um texto diferente [onde] não há a experiência física que me interessa.”¹⁸⁴

Nesta situação há uma construção por adição. Adição de solo, vegetação, água, luz e aço inox na extensão de todo o pátio. Constrói-se um plano inclinado macio e poroso, voltado para o interior do edifício, e nele se adossam dois círculos de aço polido que

¹⁷⁹ Ver “website” da Câmara Municipal de Anadia. [Em linha]. [Consult. 17/05/2017]. Disponível em [www: <http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/491-patio-1-amanhecer-2003>](http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/491-patio-1-amanhecer-2003).

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Ver filme [Em linha]. [Consult. 17/05/2017]. Disponível em [www:< https://vimeo.com/21200096>](https://vimeo.com/21200096).

¹⁸² COELHO, Alexandra Lucas, op. cit., p.91.

¹⁸³ Ver “website” da Câmara Municipal de Anadia. [Em linha]. [Consult. 17/05/2017]. Disponível em [www: <http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/492-patio-2-plano-inclinado-2003>](http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/492-patio-2-plano-inclinado-2003).

¹⁸⁴ COELHO, Alexandra Lucas, op. cit., p.91.

espelham as pessoas e a paisagem: "A Paisagem é o desejo de utilização da Natureza".¹⁸⁵

No terceiro pátio, *Pátio #3, entardecer* (Figura 46) a artista tornou a usar uma superfície retangular de aço polido, desta vez fixa ao muro e voltada para a janela do edifício. Está fixo, mas não lhe toca em toda a sua extensão, salvaguardando-se enquanto elemento independente, ligeiramente inclinado para assim melhor refletir o céu e a luz dura da tarde, ou o que pertencer ao universo exterior, ainda que nos devolva a nossa própria imagem ou fixe o que acontece no interior da sala.

No quarto pátio, *Pátio #4, anoitecer* (Figura 47) uma barra refletora em aço polido, recobre, parcialmente, o perímetro inferior deste espaço assemelhando-se a um rodapé – está justa aos planos dos muros e como que estabelece a ligação entre o chão e esses planos verticais.

O que vemos através deste elemento é o “outro” fragmentado, em restos, e não a nós. O ângulo não nos permite essa relação pessoal. O brilho que dali emana perturba pela chamada de luz circunscrita a uma faixa rente ao chão e, talvez por isso, Fernanda Fragateiro refira que com aquela faixa se crie a ilusão de um outro espaço, de uma fratura que se abre no muro ao nível do chão. Há uma continuidade que rasa o chão, e que introduz dinamismo ao espaço e uma luz específica.

Este último espaço terá sido pensado como um ponto de fuga, por onde se escoia a luz. No fim, não há um fim, há o inacabado pelo que o percurso da luz termina numa abertura, num desejo de abertura.¹⁸⁶

Não Tocar (com o olhar)

Não Tocar (com o olhar), de Fernanda Fragateiro, integrou a exposição *Jardim Aberto*, em 2007, apresentada nos jardins do Palácio de Belém, em Lisboa, por ocasião das celebrações da data da Implantação da República. Tratou-se de uma instalação temporária, executada no jardim que João Gomes da Silva projetou para a cobertura do edifício, semienterrado, do Museu e Centro de Documentação e Informação da Presidência da República, da autoria do Arquiteto Carrilho da Graça.

¹⁸⁵ Conferir “website” da Câmara Municipal de Anadia. [Em linha]. [Consult. 17/05/2017]. Disponível em [www: <http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/492-patio-2-plano-inclinado-2003>](http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/492-patio-2-plano-inclinado-2003).

¹⁸⁶ COELHO, Alexandra Lucas, op. cit., p.97.



Figuras 48 e 49 - *Não tocar (com o olhar)*

Num jardim, aproximadamente de configuração triangular, Fernanda Fragateiro destacou uma área retangular – poderia ser um canteiro – através da remoção/subtração do revestimento existente em relva e solo, e providenciou o seu preenchimento com solo de cor negra, de modo a obter uma superfície de nível com o espaço adjacente. A mancha regular que daí resultou foi delimitada por um fio ligado a quatro estacas cravadas no solo em cada um dos vértices do retângulo, a uma distância muito próxima do chão. O que nos era oferecido poderia corresponder a uma operação de piquetagem¹⁸⁷ – etapa preparatória na construção de um jardim – neste caso interrompida, mas passível de ser retomada a qualquer momento. Este entendimento é sublinhado pela presença de um carrinho de mão metálico, tombado sobre o solo e próximo da zona de intervenção, e ainda pela existência de cinco pás de jardim com cabo metálico – uma caída, outra encostada ao carrinho de mão, e as outras três cravadas no solo em posição vertical (Figuras 48 e 49).

Sobressaía, nesta proposta, a ação interrompida de preparação do solo, o plano da mancha a negro, o seu contraste com outros planos, que se evidenciavam no espaço envolvente, como a grande fachada cega, longilínea e branca da cafeteria – o único corpo que fica sobre o plano do jardim e que refaz o limite norte do terreno, acentuando o céu como limite; e a superfície do tanque de água que espelha o plano do céu. *Não Tocar (com o olhar)*, título atribuído a esta instalação concede-nos a possibilidade de a experimentarmos pelo toque háptico – o toque consentido pelo olhar.

¹⁸⁷ Técnica topográfica, que consiste em colocar no terreno pontos notáveis do projeto necessários à sua correta execução.

Ar, terra, água, luz, aço e tempo

Em 2008, e à semelhança do que propusera na intervenção anterior, Fernanda Fragateiro apresenta uma outra instalação temporária onde utiliza, novamente, solo negro. Atribuiu-lhe o título *Ar, terra, água, luz, aço e tempo*¹⁸⁸, tendo sido construída através de um processo de adição, em que uma camada de solo foi distribuída e espalhada por dez canteiros ortogonais entre si, mas de dimensões variadas. A obra consistia nessas dez manchas de solo negro, limpas de qualquer vestígio de vegetação, onde os jardineiros em vez de cultivarem, “desplantam”, não deixando crescer e retirando o que desponta, numa lógica inversa à do jardim, tendendo, por isso, para um “não-jardim”. Os jardineiros seriam assim como que os guardiões do vazio, controlando a matéria viva, dizimando-a e, desse modo, impossibilitando a sua presença.¹⁸⁹

A proposta que lhe fora feita tinha como requisito refletir sobre a ideia de cor, num espaço de instalações efémeras, destinado a evocar obras e artistas. A artista ateu-se, então, ao “negro da terra porque é nesse espaço do vazio e do silêncio que os pintores trabalham”¹⁹⁰. O espaço do jardim foi “construído por planos pintados a uma só cor”¹⁹¹, expondo a matéria que normalmente está invisível (Figuras 50, 51 e 52).

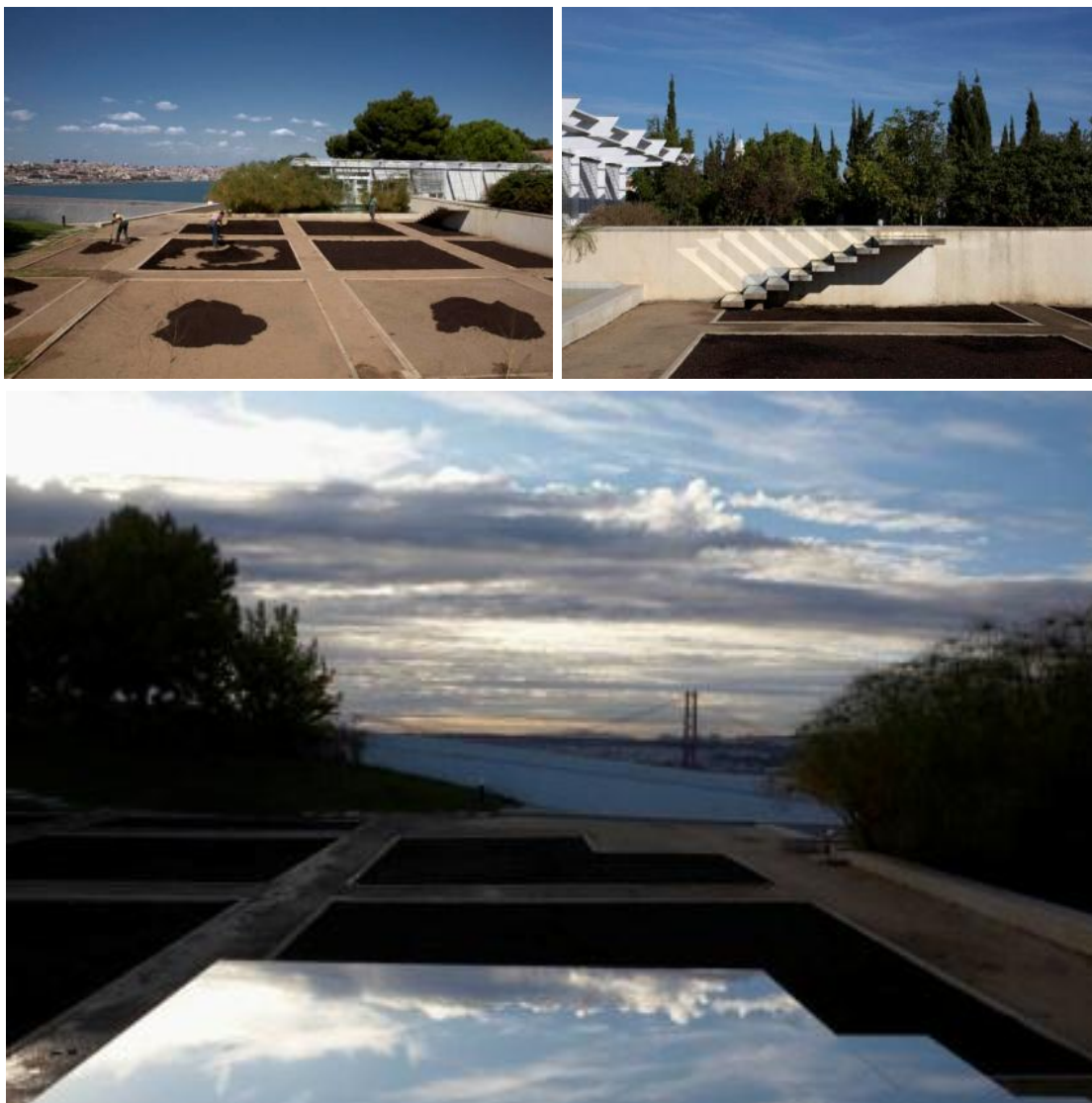
Em espera latente, há uma atividade que se iniciou, mas cuja continuidade é sucessivamente adiada. O negro é a cor – mais precisamente a sua ausência – que não reflete luz, e, nesta situação, a cor da matéria opaca do solo. Por contraponto, Fernanda Fragateiro reveste os degraus das escadas cravadas no plano do muro (aquele que limita a sudeste a plataforma do Jardim dos Pintores), com aço polido, espelhando e espalhando a luz, as cores e os movimentos do céu. Também os corpos se multiplicam, quando por aqueles afetados.

¹⁸⁸ Instalação temporária no *Jardim dos Pintores* na Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, em Almada, em 2008.

¹⁸⁹ RIBEIRO, Ana Isabel – **Fernanda Fragateiro ar, terra, luz, água, aço e tempo**. Dossier de Imprensa Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Almada. Nota de Imprensa 23 Setembro 2008.

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ Idem.



Figuras 50, 51 e 52 - *Ar, terra, água, luz, aço e tempo*

Jardim nas margens

Ainda no ano de 2008, Fernanda Fragateiro concebe o *Jardim nas margens*, obra situada no Parque Linear da Ribeira das Jaldas, no Cacém. Este jardim é uma nota à margem no texto do parque, considera a artista: “gosto muito de notas à margem. Aliás, muitas das referências que uso, ou cito, nos meus pequeníssimos textos são notas à margem que encontrei noutros textos. Isso tem muito a ver com o meu gosto pelo fragmento, com a ideia de que uma frase contém tudo.”¹⁹² Para a artista, a ideia

¹⁹² COELHO, Alexandra Lucas, op. cit., p.91.

de fragmento parece corresponder a uma ideia de síntese, ou seja, a uma parte que integra o todo.



Figura 53 - *Jardim nas margens*

Nesta proposta, o solo volta a estar em questão, mas de um modo diferente. Num espaço que reconheceu como vocacionado para a circulação pedonal, a artista desejou criar situações de acolhimento para miúdos e adolescentes. Para isso, concebeu uma modelação num terreno de configuração “em pera”, onde conjugou formas côncavas, construídas com três tipos de material¹⁹³: solo, betão e borracha (Figuras 53, 54 e 55). O carácter distinto destes materiais permitiria apropriações diversificadas. Todavia, o resultado final da obra ficou longe daquilo que Fernanda Fragateiro idealizara¹⁹⁴,

¹⁹³ “No Cacém interessava-me introduzir matérias mais duras como o betão. O jardim das margens deveria ser um espaço de descompressão, em oposição ao resto do Parque Linear da Ribeira das Jardas que era um sítio para andar, para passear ou atravessar. Aquela espécie de “pera” enterrada, com carros a circular à volta, tinha mesmo de ser um espaço de descompressão para os miúdos e para os adolescentes, portanto a introdução de matérias como o betão e as borrachas foi muito pensada”. EIRÓ, Maria Azevedo, op. cit., p.123.

¹⁹⁴ “A certa altura [em fase de execução da obra] eu perdi completamente o poder e a voz nesse projeto. Simplesmente disseram-me que as coisas tinham que ser assim, porque não havia outra maneira de as

opondo-se, claramente, ao processo de concepção que fora tão pessoal e específico, “desenhado”¹⁹⁵ com as mãos, estando estas na *maquete* produzida em barro como se fossem o seu próprio corpo a mover-se no espaço real. A este propósito, afirma: “acho que o gesto da mão tem um saber que lhe pertence, [...] a mão sabe coisas que não estão no cérebro, mas que estão em nós como um todo”¹⁹⁶, fazendo-nos recordar a imagem que Saramago estabelece no seu romance “A Caverna”, quando afirma que os criadores têm como que pequenos cérebros na ponta dos dedos¹⁹⁷.



Figuras 54 e 55 - *Jardim nas margens*

produzir. As peças em betão, por exemplo, eram peças únicas realizadas com cofragens feitas no lugar. Uma calote esférica é uma calote esférica, e não uma data de gomos de betão como os que lá estão. Portanto, houve ali soluções que não foram como eu as tinha pensado e confesso que também não consegui lidar muito bem com isso e acabei por me afastar um bocado”. Idem.

¹⁹⁵ Fernanda Fragateiro denomina de *desenho* o processo de modelagem em barro que utilizou.

¹⁹⁶ EIRÓ, Maria Azevedo, op. cit., p.123.

¹⁹⁷ “[...] o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferissem nela. Só muito tempo depois o cérebro compreendeu que daquele pedaço de rocha se poderia fazer uma coisa a que chamaria faca e uma coisa a que chamaria ídolo. O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tato, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras [...]”. SARAMAGO, José - **A Caverna**. Lisboa, Editorial Caminho, 2000, p.48.

Por entre linhas

No ano de 2007, assinalaram-se os dez anos da Fundação Portuguesa das Comunicações, em Lisboa, com uma exposição coletiva intitulada *Por entre linhas*. Esta mostra pretendia cruzar o acervo e o espaço museológico existente com intervenções contemporâneas, e abordar o tema da comunicação.

No universo das telecomunicações, a palavra *linha* refere-se às linhas telefónicas, que permitem a troca de informação; no entanto, esse vocábulo partilha simultaneamente o seu significado com o universo artístico do desenho, da escrita e da leitura, pelo que o título *Por entre linhas* permitia, desde logo, abordagens muito livres e a desconstrução de significados, propiciando a oportunidade de uma nova leitura crítica.

Fernanda Fragateiro fez parte do grupo de artistas convidados a participar nesta exposição, e ampliou ainda mais esse entendimento ao propor duas obras construídas com o espólio da Casa Tavares e Tavares, uma retrosaria da Baixa Lisboeta, onde conseguiu 1416 tubos de linhas de seda da marca *Gütermann*.



Figuras 56 e 57 - *(Não) Ligar #1* e *(Não) Ligar #2*

Ao contexto específico desta exposição, Fernanda Fragateiro adicionou uma referência autobiográfica¹⁹⁸ e, deste modo, estabeleceu as referências da sua proposta. Juntava assim uma história pessoal a uma história coletiva, apresentando-nos *(Não) Ligar #1* e *(Não) Ligar #2*.

(Não) Ligar #1 (Figura 56) é uma peça de parede formada por um extenso plano de finas linhas de seda em estiramento. O plano assim constituído – com um comprimento determinado pelos dez metros de dimensão da linha de cada tubo de seda – é fixo a

¹⁹⁸ Fernanda Fragateiro tinha uma tia que fora telefonista de um importante escritório de advogados, que lidava com processos de presos políticos do Estado Novo. Fragateiro cresce, assim, a ouvir histórias segredadas pela tia à mãe, que as escutava enquanto costurava e cosia.

duas barras verticais de aço inox, em cada uma das suas extremidades. Essas barras são ligadas à parede, mas as linhas não a tocam. São linhas de costura transformadas num desenho geométrico colorido e convertidas numa superfície.

(*Não*) *Ligar #2* (Figura 57) é composta por duas mesas de madeira, encontradas no acervo da fundação, que Fernanda Fragateiro envolveu com linhas de seda de um só tom mas com brilho variável. As mesas posicionadas lado a lado, mas afastadas entre si, criam uma tensão que se percebe metódica e rigorosa entre as linhas dispostas por níveis não sobrepostos, que, neste caso, imaginamos nós, resulta do movimento disciplinado de um corpo que repete o mesmo gesto inúmeras vezes, numa dinâmica quase coreográfica. É uma peça de chão posicionada obliquamente em relação à outra peça na parede, o que acentua a intensidade e solidez do conjunto que a proposta perfaz.

Desenho suspenso

O gesto repetido em andamento, referido anteriormente, será retomado anos mais tarde, na proposta que a artista desenvolveu na terceira edição de *Land Art Cascais*, em 2011, uma instalação temporária a que chamou *Desenho suspenso*.



Figuras 58 e 59 - *Desenho suspenso*

Tratou-se da amarração momentânea de um grupo de árvores de grande porte do género *Eucalyptus*, através de múltiplos fios de algodão branco dispostos a diferentes níveis do solo (Figuras 58 e 59).

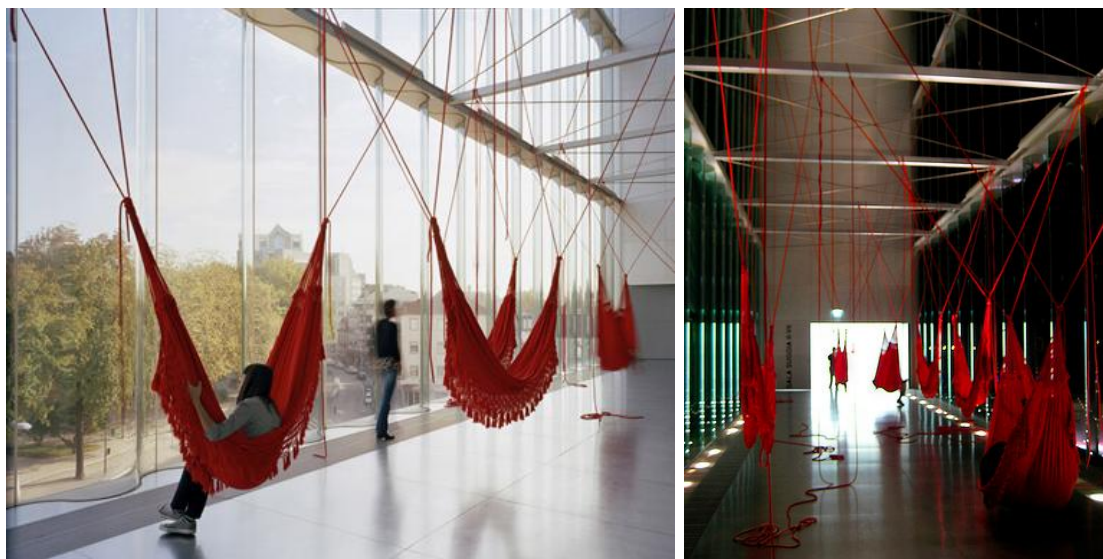
Deste modo, Fernanda Fragateiro compartimentou certos interstícios entre troncos, cuja casca texturada e de ciclos de permanência anual contrasta com a cor branca do algodão, e definiu novos espaços que, por sua vez, proporcionaram duas novas experiências: uma a partir do seu interior, e outra do seu exterior. Circunscritos a uma área reduzida, somos surpreendidos pela vastidão que o espaço envolvente passa a assumir,

referindo Fernanda Fragateiro: “se nós estivermos contidos dentro de uma caixa, tudo o que está fora torna-se mais intenso e mais forte”¹⁹⁹; demarcados dessa área circunscrita, mas voltados para os planos que a definem, a experiência será oposta: “se estivermos num espaço que era mais aberto, estas ligações criam uma espécie de paredes ou planos que contém [...] os visitantes”²⁰⁰, acrescenta a artista, pois esses confrontam-se com o impedimento quer físico quer visual.

Os espaços assim criados hão de variar de acordo com a luz e a sombra existentes, e com a distância ou afastamento a que deles estivermos.

Não pensar

Não pensar, 2007, é uma instalação efémera composta por onze redes de descanso, vermelhas como as que foram utilizadas na obra *Só é possível se formos 2* (Figuras 60 e 61). Estas foram suspensas no corredor nascente da Casa da Música, no Porto, um corredor com vinte e cinco metros de comprimento, cinco metros de largura e um pé-direito superior a quinze metros. Voltados para o exterior, vemos as copas das árvores da rotunda da avenida da Boavista, e desta podemos observar as redes no interior do edifício.



Figuras 60 e 61 - *Não pensar*

¹⁹⁹ Filme **LandArt 2011- Fernanda Fragateiro**. [Em linha] 10/03/2011. [Consult. 14/01/2017]. Disponível em [www: <https://www.youtube.com/watch?v=VdMmGZ3nrEc>](https://www.youtube.com/watch?v=VdMmGZ3nrEc).

²⁰⁰ Idem.

As redes foram ali colocadas para receberem corpos, sentados ou deitados, submetendo-os à força da gravidade. Todavia, sem corpos, o tecido e os fios dessas redes evidenciam leveza, delicadeza e uma adaptabilidade à matéria que delas tomarem posse, e invalidem assim essa percepção, pois passamos a tomar consciência do seu peso e massa. Esta obra é, por isso, um dispositivo paradoxal, por conciliar condições de fluabilidade com outras de gravidade.

Fernanda Fragateiro explica que a Casa da Música lhe terá provocado “terríveis sentimentos”²⁰¹, afirmando a propósito: “é um espaço de extrema dureza, de luxo brutalista, de excesso de calor, betão e arquitetura. Para mim, é confuso como um aeroporto ou uma discoteca. Eu tive uma imagem da Casa da Música como uma pessoa muito bela e sofisticada que só fala dela própria”.²⁰² A sua proposta reage, então, à experiência inicial daquele lugar, e procura contrariar tais sentimentos através da disposição de estruturas de descanso, colocadas ao dispor dos nossos corpos. Estes ficarão suspensos e envolvidos por uma segunda pele, acomodados consoante as particularidades de cada um, protegidos ou distanciados de uma atmosfera desconfortável. As redes, “objetos sem dono, acessíveis a todas as classes sociais”²⁰³, permitem ainda tornar o espaço mais aberto e participado.

(Não) Ver #2

(Não) Ver #2 foi apresentada em 2008 no Mosteiro de Alcobaça, uma das “Sete Maravilhas de Portugal” que a Fundação EDP pretendeu distinguir convidando sete artistas para se associarem à comemoração desse evento, cabendo a Fernanda Fragateiro a intervenção neste monumento. De visitas anteriores, a artista guardava memórias de um espaço puro, rigoroso e austero, no entanto, quando a ele regressou, procurou deixar-se “tocar suavemente por uma impressão abstrata transmitida pelo lugar, [esquecendo] o que conhecia e [absorvendo] uma determinada atmosfera, uma temperatura

²⁰¹ Ver Boletim de Arquitetos. Boletim 178. [Em linha] Novembro 2007. [Consult. 14/01/2017], disponível em : WWW:<<http://arquitetos.pt/documentos/1195393120H4zJI1ks6Ns34QV5.pdf>>.

²⁰² Idem.

²⁰³ Idem.

[...], [e sentir] intensamente a alma dos materiais de construção e dos construtores anónimos”.²⁰⁴

O Mosteiro de Alcobaça, a primeira obra plenamente gótica em Portugal, foi começado a construir em 1178 pelos monges de Cister, e para Fernanda Fragateiro “trabalhar com um lugar com história exige atenção e tempo”²⁰⁵, pois esses “são lugares muito densos, com aura, [que] transmitem uma energia intensa, e neles a noção de memória é muito forte, mas ao mesmo tempo têm a doçura de uma entidade adormecida”.²⁰⁶ A artista pretendeu quebrar essa dormência a partir daquilo que já lá existia, resgatando o que lhe fosse intrínseco²⁰⁷, e revelando-o então de um modo subtilmente intenso.²⁰⁸ Para essa captura, utilizou planos espelhados de dimensões variáveis. Colocou-os, ora assentes no chão, ora sobre outras superfícies horizontais, ou ainda inclinados entre o chão e as paredes (Figuras 62, 63, 64 e 65).

No chão da nave central da igreja, esses planos formavam um conjunto que se sobrepunha ao lajedo existente como se o quisesse replicar, convencendo-nos de que por baixo de cada plano espelhado existia, escondida, uma superfície em pedra que lhe corresponderia. Esse plano espelhado era composto por camadas de *mdf* e espelho colados, assentes sobre o plano de chão.

Globalmente, foi recriado um pedaço de chão que brilhava contrastando com o mate da pedra batida pelo tempo de toda a área pavimentada; um pedaço que refletia previsível e imprevisivelmente o espaço envolvente, mas que no interior do campo de reflexão diluía, sobretudo, a verticalidade intrínseca ao espaço – transformando um espaço de grande profundidade numa *impressão* (imagem projetada), e aproximando céu e terra. Essa *impressão* era fragmentada já que o espaço projetado incidia sobre

²⁰⁴ FRAGATEIRO, Fernanda – *NÃO VER*, 2; 2007/2008, Projeto para 7 Maravilhas/EDP.

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ “É o olhar das pessoas que chegam a estes lugares, como estranhos, que acordam os monumentos. Quando dormimos, ausentamo-nos de nós mesmos e, no entanto, estamos lá, estamos lá onde não estamos, como quando somos o nosso reflexo no espelho. É a partir desta visão do lugar que decidi não introduzir novos e estranhos elementos neste espaço. o que podia dizer já estava dito, restava-me aprofundar, refletir sobre o que já lá estava, encontrar-me com o que já lá estava”. Idem.

²⁰⁸ “A minha intervenção prende-se menos com a introdução de elementos num espaço específico durante um determinado período de tempo, pretendendo [...] re-situar o que já lá estava. Não é uma questão de apropriação. Trata-se de dar a ver intensa, mas, subtilmente, aquilo que já podia ser visto”. Idem.

vários espelhos colocados ortogonalmente lado a lado, sem que se tocassem, prefigurando-se um desenho de juntas virtuais.

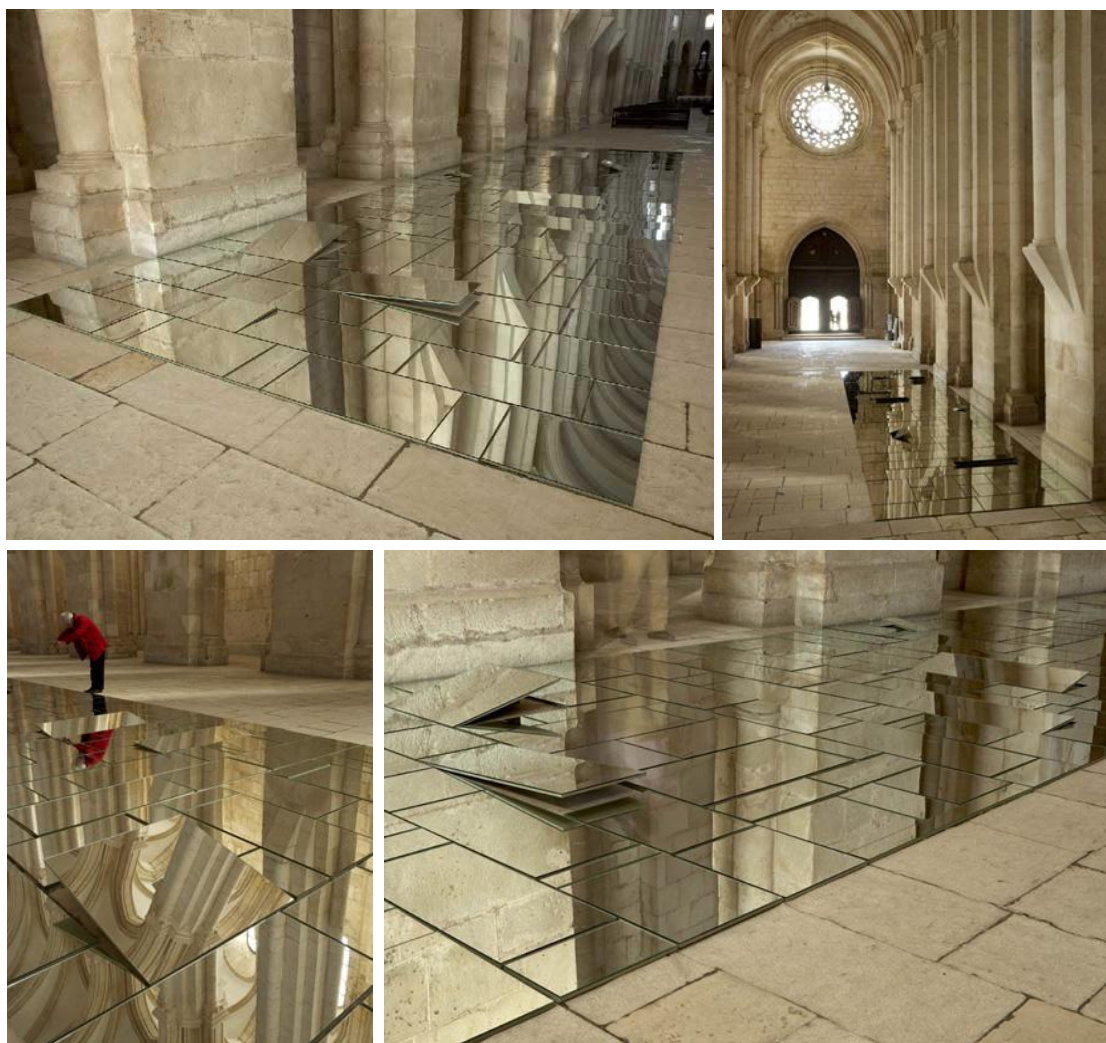
Tratava-se de uma composição formada por imagens especulares no momento em que com elas nos confrontávamos *in situ*, criando uma densidade de reflexos que, dependendo do nosso ponto de vista, da luz natural que entrasse no espaço, do número de pessoas presentes (até da própria cor da roupa que estivessem a usar ou do ritmo de deslocamento que assumissem), daria a ver fragmentos da realidade, cativa, ainda da orientação, desorientação, reforço de atenção, que certos espelhos, em posição oblíqua, provocavam, ao permitirem ângulos de visão inesperados. A realidade era assim deformada, subvertida. Cada espelho corresponderia a uma pedra, o que, por sua vez, originaria um desenho muito bonito.²⁰⁹

(*Não*) Ver 2 era um dispositivo que reproduzia a realidade não visível, ou melhor, que não se esperava ver.

Esta não será a única subversão que Fernanda Fragateiro introduz na nave central da igreja, pois o espaço sobre o qual se transitava deixa de poder ser pisado, convertendo-se numa interdição. Vemo-nos, assim, desafiados à sua exploração sensorial, e confrontados com as ilusões criadas pelo espaço perspéctico da pintura que Brunelleschi explorou nas suas experiências sobre a perspetiva na Piazza del Domo, e que Joana Tomé definiu como sendo referentes a um espaço “no qual se dirige a imagem de um único ponto espacial a um outro de onde o olhar parte, interpelando um espetador sem corpo: um olhar idealizado e soberano sucessivamente considerado masculino”.²¹⁰

²⁰⁹ Fernanda Fragateiro em **Jornal de arte, cultura e cidadania**. [Em linha] Março 2008. [Consultado em 1/10/2017]. Disponível em: [www: <http://www.tintafresca.net/News/newsdetail.aspx?news=d48b3bd2-5724-401e-b7a4-6ca6b9643b02&edition=89>](http://www.tintafresca.net/News/newsdetail.aspx?news=d48b3bd2-5724-401e-b7a4-6ca6b9643b02&edition=89).

²¹⁰ TOMÉ, Joana , op. cit., p.37.



Figuras 62, 63, 64 e 65 - (Não) Ver #2

O espectador não está envolvido pela obra, partilha, sim, o mesmo espaço por ela ocupado. Todavia, é através da obra que somos afetados e surpreendidos por essa espacialidade, pelo que Fernanda Fragateiro cria um foco não sobre o objeto, mas sobre a arquitetura do mosteiro a partir desse objeto – *(Não) Ver #2* não é um objeto autónomo, é uma experiência entre artista-obra-espaço-espetador. As superfícies refletoras convertem-se em dispositivos que, ao provocarem uma inversão na orientação espacial, assinalam, acentuam, clarificam, mas também emaranham *existências/particularidades* do espaço do mosteiro, fragmentando-o, expandindo-o ou desequilibrando a sua homogeneidade - o edifício cita-se a ele próprio, sem ser cópia de si mesmo. Simultaneamente, condicionam a exploração e a circulação em torno dos elementos espelhados, do espaço envolvente, e permitem ao espetador confrontar-se con-

sigio mesmo ao observar-se na própria obra. Deste modo, a artista intensifica a estética relacional e experiencial.

In the vocabulary of profit, there is no words for ‘pity’

No verão de 2008, a região do Algarve contou com a apresentação de cinco propostas culturais cuja programação articulou temas de arte contemporânea e arquitetura, com o propósito de oferecer possibilidades alternativas aos habituais percursos turísticos da região já que foram apresentadas fora dos circuitos convencionais do espaço de galeria, museu ou centros de arte. “Holidays in the sun” é o título do evento em que Fernanda Fragateiro participou, tendo a artista, temporariamente, tomado conta do edifício desativado e entaipado da antiga lota da cidade de Portimão.

In the vocabulary of profit there is no words for “petty” foi o título atribuído a esta instalação provisória, uma citação de uma obra do escritor John Updike, *O Golpe*, escrito em 1978, e que retrata o racionalismo tecnológico americano e os seus valores materialistas.

A sua proposta consiste numa intervenção no edifício da antiga lota de Portimão. Começando por observá-lo e avaliando o seu potencial, esmera-se, depois, na sua limpeza e na reabertura e restauro de vãos outrora abertos, permitindo redescobrir o edifício e expor as suas memórias. É como se a artista se apoderasse do edifício, e com ele estabelecesse uma relação de permeabilidade ou hipodérmica. Removendo camadas, expondo o interior construtivo, abrindo comunicações visuais e físicas que permitirão relações com o exterior, dilui interior e exterior. A colocação de espelhos, em situações diferenciadas, amplia esse enfoque e promove a ambiguidade no campo visual. A antiga lota é assim transformada numa espécie de aparelho ótico, sensível à paisagem e à luz, desvinculando-se da sua anterior especificidade arquitetónica e resgatando-a para uma experiência espacial eminentemente háptica (Figura 67, 67 e 69).

De certa forma, relembramos certas propostas de Gordon Matta-Clark – principalmente os seus trabalhos *site-specific* realizados nos anos de 1970 (Figura 66).



Figura 66 - *Gordon-Matta-Clark-Bronx-Floors-Four-way-wall*



Figuras 67, 68 e 69 - *In the vocabulary of profit there is no words for “petty”*

Através da paisagem

A obra *Através da paisagem* que Fernanda Fragateiro concebeu para a Estação Biológica do Garducho, em Mourão, no ano de 2008/2009, corresponde a um conjunto de palavras, frases e fragmentos de obras literárias de autores como Walter Benjamin, Henry D. Thoreau, Gonçalo M. Tavares, Maria Gabriela Llansol e Bernardo Soares (heterónimo de Fernando Pessoa). Essa escrita foi pintada à mão sobre o edifício projetado pelo arquiteto João Maria Trindade, e versa sobre conceitos de paisagem e natureza, funcionando como dispositivos que incitam pensamentos e reflexões sobre o edifício, e a paisagem onde este assenta. São, segundo a artista, “um guia poético para atravessar a arquitetura e a paisagem, criando múltiplas relações que potenciam novas

experiências do olhar e do sentir”²¹¹, podendo orientar trajetos e potenciar novas relações entre o corpo do espetador e o espaço a percorrer através das reflexões sugeridas pelos textos. A este propósito afirma Fernanda Fragateiro: “eu acho que uma frase, ou um texto, escrito num elemento arquitetónico desenha um espaço. [...] O que me interessa é que o texto crie outra dimensão espacial, que atravesse quase como uma janela. Escrever uma frase numa parede não é criar uma janela, obviamente, mas é também um dispositivo. É um dispositivo que cria ou destrói espaço, e, por isso, utilizo-o de forma muito cuidadosa, escolho onde o texto é escrito, se é num rodapé ao longo de um determinado percurso, se é numa zona em que se desce uma escada, se é num canto de uma parede; o local determina sempre a forma como ele vai ser encarado.”²¹² Esta é uma intervenção que sobrepõe a bidimensionalidade à tridimensionalidade do edifício, criando uma interação entre o observador, o objeto-arquitetura e a paisagem (Figuras 70 e 71).



Figuras 70 e 71 - *Através da paisagem*

Concrete Poem

Junto ao rio Tejo, no parque ribeirinho de Almourol, *Concrete Poem* é uma das obras que integra o projeto do Parque de Escultura Contemporânea Vila Nova da Barquinha, inaugurado em 2012, e composto por onze instalações permanentes. Como parque ribeirinho, este espaço potencia a sua condição topológica e, simultaneamente, propõe estímulos variados que complexificam a sua experiência estética.

²¹¹ Catálogo **Junho das Artes 10**. [Em linha]. Maio 2010. [Consult. 29/06/2013]. Disponível em [www:< http://www.municipio_obidos/docs/www.junhodashartes.pt>](http://www.municipio_obidos/docs/www.junhodashartes.pt), p.16.

²¹² EIRÓ, Maria Azevedo, op. cit., p.125.

A obra, implantada num espaço amplo e sensivelmente plano, destaca-se pela cor branca do betão e pela sua geometria. À medida que dela nos aproximamos, a sua forma vai variando, não sendo clara a ortogonalidade que mais tarde lhe reconhecemos. De imediato ocorre-nos a invocação de *Early One Morning*, de Anthony Caro (1924/2013), obra onde a descontinuidade formal é igualmente evidente²¹³.

Concrete Poem é uma composição de elementos longilíneos, associados perpendicularmente entre si e com aproximações variadas ao solo. Esses elementos são a repetição de um módulo em L que nasce do solo, inflete ortogonalmente e prolonga-se na horizontal com extensão variável apoiando-se num perfil metálico em cruz. Os elementos mais pequenos são eles próprios apoio dos maiores, estabelecendo-se uma sequência altimétrica a partir de três elementos rasos, seguidos de mais dois níveis. No entanto, esta relação não se impõe, é gradual, o mesmo já não acontecendo com a força que as vigas em betão parecem direcionar de modo centrífugo, constituindo-se como vetores de orientação espacial. Deste modo, poderíamos afirmar que a obra parece insinuar-se como um dispositivo que simula a sua “espacialização” não só física como também visual, pois à sua dimensão performativa alia-se um insistente apelo visual a um exterior distante, tornando-se clara a espacialização da obra e a perda do seu centro: passam a ser possíveis vários centros (Figura 72).

Concrete Poem possibilita, simultaneamente, e quando posicionados a determinada distância, a sua experiência enquanto construção pictórica, já que aí os vários elementos como que se transformam em planos que se fundem, deixando de ser clara a sua individualização. Esse carácter pictórico é reforçado, ainda, pelas várias frontalidades que a obra apresenta.

Pela sua dimensão, esta obra insinua-se como uma escultura de jardim, estimulando e orientando uma vivência performativa, isto é, um movimento direcionado por cada um dos seus elementos; porém, a sua simultânea dimensão poética parece elidir a referida dimensão física, tal como acontece frequentemente no trabalho de Fernanda Fragateiro, cuja predominante complexificação visual e conceptual parece sobrepor-se à dimensão espacial.

²¹³ Conferir p. 37.

Para Fernanda Fragateiro trata-se de uma peça colocada no vazio²¹⁴ que, gradualmente, perderá esse caráter com o desenvolvimento das árvores que lhes associou; e que estará incompleta ou inativa²¹⁵ sempre que não for usada por pessoas.



Figura 72 - *Concrete Poem*

Em 2016, Fernanda Fragateiro dará continuidade a esta série com uma obra interior: *Concrete poem 2* – um conjunto de peças em betão pigmentado, fixo na parede –, integrada na exposição “After Lygia Clark” e apresentada na galeria Frieze, em Nova Iorque (Figura 73). Seguir-se-á, em 2017, a produção de *Poema concreto, 2* – uma sequência de livros em mármore branco de Estremoz, também fixa à parede–, incluída

²¹⁴ “Eu escolhi um lugar muito vazio para a colocação da peça. Mas, simultaneamente, aproximei-a de um pequeno maciço de árvores muito jovens, e o que eu fiz foi plantar mais quatro árvores da mesma espécie. Uma coisa importante, para mim, é que essas árvores ao crescerem [...] vão fazendo com que a escultura se transforme, e [...] o facto de haver árvores, faz com que [...] fique um projeto inacabado, [que] vai crescendo com o tempo. E depois as árvores vão contendo a escultura, criando sombra”, Fernanda Fragateiro em entrevista ao programa radiofónico *Molduras*, Antena 2. [Em linha 2012]. [Consult. 29/01/2018]. Disponível em [www:< http://www.rtp.pt/play/p315/e86907/molduras. 29/01/2018>](http://www.rtp.pt/play/p315/e86907/molduras.29/01/2018).

²¹⁵ “É uma peça que cria um lugar e que precisa das pessoas para a ativar, ou seja, a peça agora está muito silenciosa, porque não tem pessoas; mas no momento em que tem pessoas, passa a ser outra coisa. E a ideia era [criar] [...] aqui um lugar de partilha, em que vários grupos de pessoas ao usarem a peça em simultâneo, de certo modo criassem uma comunidade temporária, que tem uma existência [...] limitada no tempo, mas que é a escultura que a provoca. [...] Eu estive a observar [...] grupos de crianças: é automático, elas percebem que aquilo é um lugar para sentar, estar e caminhar, mesmo sem pedirem licença”. Idem.

na exposição “A Reserva das coisas no seu estado latente”, realizada na Fundação Eugénio de Almeida, em Évora (Figura 74).

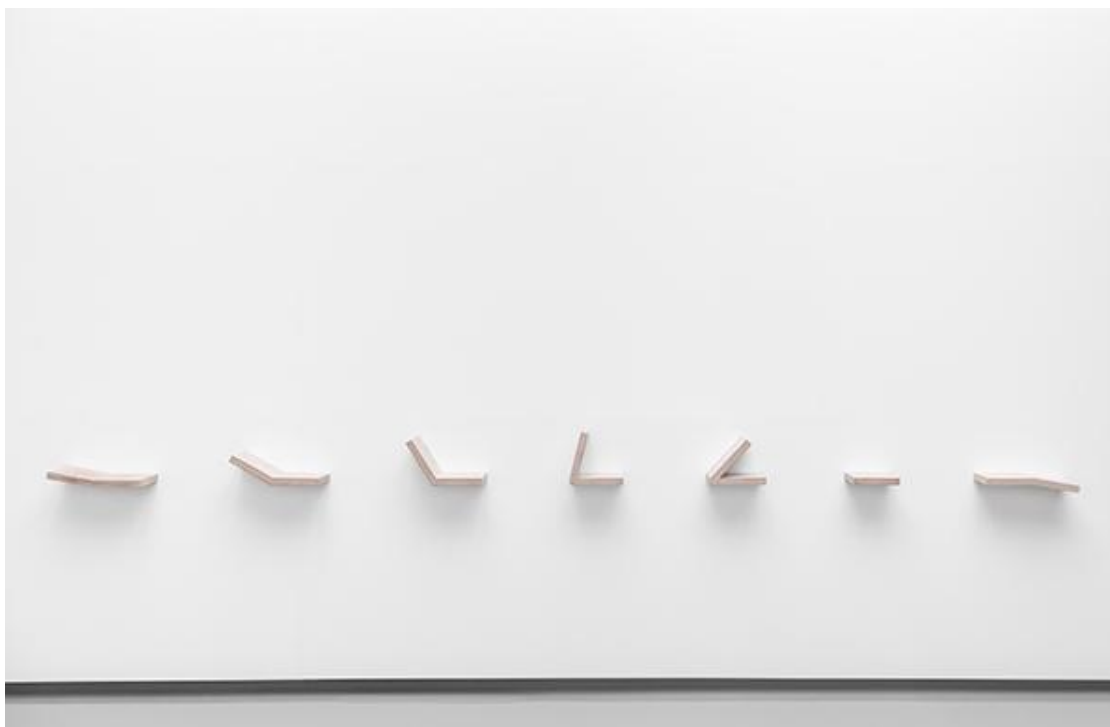


Figura 73 - *Concrete Poem*, 2016

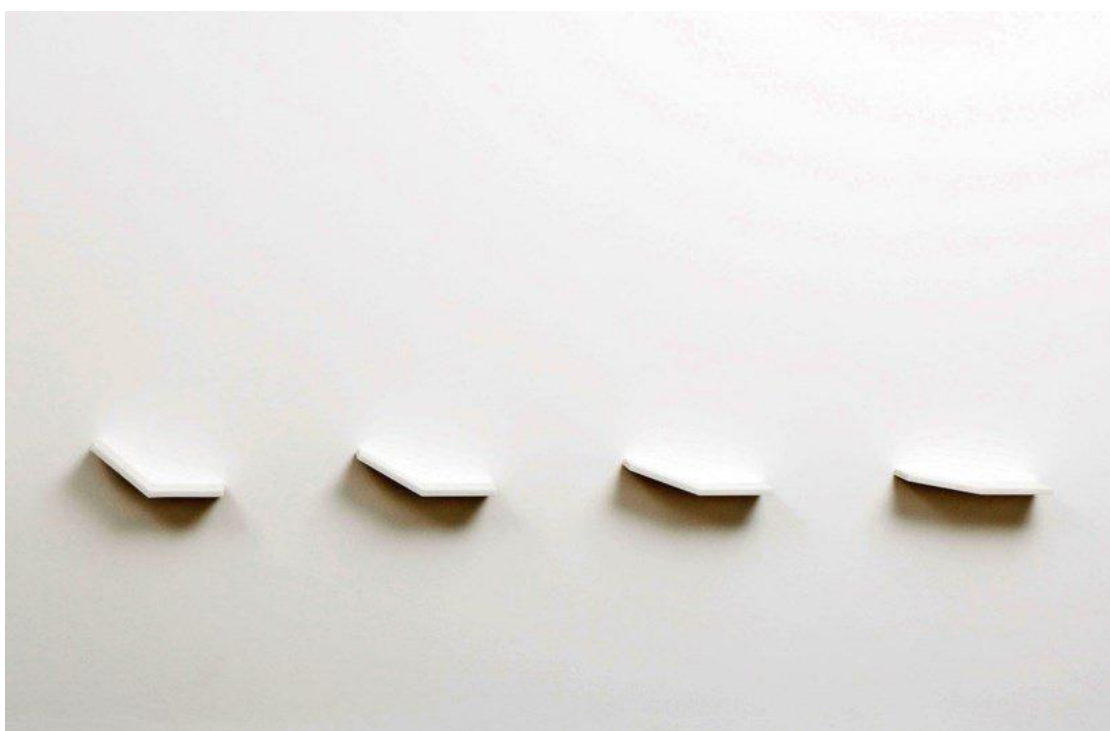


Figura 74 - *Poema concreto, 2*, 2017

Cortinas

Cortinas é o título da instalação permanente que Fernanda Fragateiro propôs para o edifício da antiga Igreja de S. Julião²¹⁶, em 2012, e que tinha subjacente o requisito de delimitar e corrigir acusticamente os espaços da antiga igreja e do museu. Para tal, concebeu um conjunto de cortinas em seda pura, de cor dourada, e nelas pintou reproduções de textos manuscritos do Livro do Desassossego, escrito por Bernardo Soares, um heterónimo de Fernando Pessoa. Essas transcrições são apresentadas como se de notas à margem de um texto se tratasse, com a caligrafia do escritor a aparecer, aparentemente, sem qualquer critério de organização, como se a sua existência se justificasse pela necessidade de clarificar ou acrescentar algo, ou seja, são fragmentos de pensamento (Figura 75).



Figura 75 - *Cortinas*

A articulação entre a proposta plástica e as características arquitetónicas concede ao espaço, no seu conjunto, uma “reserva” solene que perpetua a atmosfera original do

²¹⁶ Remodelado pelos arquitetos Gonçalo Byrne e Falcão de Campos e onde funcionam, atualmente, a Sede do Banco de Portugal e o Museu do Dinheiro.

espaço eclesiástico. O contraste entre a seda delicada – esticada nos planos laterais da nave da igreja e drapeada no vão que outrora daria aceso ao seu altar-mor –, e a dureza e peso da pedra fria do pavimento e paredes, complexifica o caráter háptico deste espaço, que transporta consigo uma outra luz, uma outra temperatura (Figuras 76 e 77).

Nesta obra somos ainda surpreendidos por duas memórias: o projeto para o Café Stam und Steinde, onde colaboraram o arquiteto Mies van der Rohe e a *designer* têxtil Lilly Reich (no qual são utilizados tecidos de diferentes comprimentos e diferentes cores, em seda e veludo, que compartimentam e estruturam o espaço); e uma proposta mais recente de Fernanda Fragateiro intitulada *Chão Comum* (2017), realizada na Ermida de Santo António no Montijo, que consiste no refazer do chão desse edifício setecentista. Uma vez mais, confrontamo-nos com a criação de novas relações com a arquitetura, que, no caso da instalação no Museu do Dinheiro, Fernanda Fragateiro complementa com temas recorrentemente convocados: a escultura e o seu contexto, e o trabalho das mulheres no modernismo.



Figura 76 - Cortinas



Figura 77 - Cortinas

Pensar é destruir

Trata-se de uma obra de chão inicialmente pensada para a exposição “O Castelo em 3 Atos: Assalto”, inserida na programação do projeto “Guimarães 2012. Capital Europeia da Cultura”. Foi exposta no Salão Nobre do monumento em interação com uma tapeçaria de grandes dimensões, *Entrada em Tânger*, cópia de uma das quatro que compõem a série *Tapeçarias de Pastrana*, dedicadas à conquista de Arzila e à entrada em Tânger pelas tropas portuguesas de Afonso V.

Para *Pensar é destruir*, Fernanda Fragateiro encomendou cerca de 4000 ladrilhos de terracota vidrados, manufaturados em Meknès, Marrocos, e distribui-os sobre o chão de tijoleira existente frente à grande tapeçaria de lã e seda. Com esses ladrilhos, dispostos em escamas, concebeu um tapete retangular (650x500cm) de limites recortados e área próxima à da tapeçaria vertical. A sua construção é feita a partir do simples assentamento dos ladrilhos, travados entre si, parecendo inacabada, ou danificada pelo tempo, uma vez que o preenchimento do tapete não está completo, tem falhas. (Figuras 78 e 79). Apesar da proximidade das peças cerâmicas que se tocam formando uma aliança, aquilo que sobressai é precisamente a vulnerabilidade do conjunto, a instabilidade da sua coesão, que poderemos reconhecer nas situações de guerra que *Entrada em Tânger* sintetiza.



Figuras 78 e 79 - *Pensar é destruir*

Arte pública *site specific* posteriormente arte pública *in situ*

Existe um substituto para a experiência? 2

(Não) Ver

Pensar é destruir

*Existe um substituto para a experiência?*² foi também apresentada, em 2003, na exposição “Novos Urbanismos, Novas Paisagens” (Figura 80), simultaneamente com outras obras *site specific*, como já referido anteriormente²¹⁷. Nessa altura, Fernanda Fragateiro considerou interessante a relação que se estabeleceria entre o espaço interior da sala, por onde se podia deambular, e o espaço exterior do pátio, acessível ao espetador apenas visualmente; e refere a propósito: “também me interessou a relação do chão que está lá fora, e não é possível pisar, com a experiência que se pode ter ao pisar esta peça. E, se calhar, as pessoas entendem o que está lá fora de uma forma diferente pelo facto de passarem primeiro por cima desta peça”.²¹⁸



Figura 80 - *Existe um substituto para a experiência?*²

(Não) Ver #2 será uma das obras da artista apresentada mais vezes (em locais e momentos diferentes), assumindo um carácter nómada e construtor do espaço onde comparece. Por exemplo, no ano de 2013, surge integrada na exposição “I’ll be your

²¹⁷ Conferir p. 103.

²¹⁸ COELHO, Alexandra Lucas, op. cit., p.64.

mirror”²¹⁹, contracenando com um mural de mosaicos da autoria de Almada Negreiros, existente no átrio de um edifício emblemático da cidade de Lisboa, o Bloco das Águas Livres (Figura 82); em 2015, na Fundação Eugénio de Almeida, em Évora, fez parte de uma exposição coletiva denominada “Museu a Haver”, recobrimdo parcialmente uma parte do chão da Sala do Tribunal. A sua extensão, até certos limites que definem o espaço da sala, permite o rebatimento da superfície vertical (azulejos, parede e vãos de janelas) no plano horizontal pelo que o mecanismo especular aprofunda o espaço envolvente, funcionando como simulacro da *mimesis* – através do confronto entre o espelhável e o espelhado . Por conseguinte, a obra parece desaparecer, tornando-se transparente e invisível (Figura 81).



Figura 81 - (Não) Ver #2

Ainda em 2015, na Galeria de Arte Contemporânea Carreras Mugica, em Bilbao, na exposição “Múltiplos mundos” (Figura 83), e, em 2017, no Museu do Caramulo (Figura 84 e 85), (Não) Ver integrou mostras coletivas, e, em ambas as situações, foi disposta em posição sensivelmente central ao espaço. Deste modo, aproximávamo-nos em

²¹⁹ “I’ll be your mirror” foi uma exposição desenhada por Delfim Sardo, integrada na iniciativa Lisbon Week. Nessa era proposto um circuito definido por um conjunto de edifícios arquitetonicamente simbólicos da cidade de Lisboa, edifícios esses que acolhiam, temporariamente, propostas de vários artistas, entre os quais (Não) Ver, de Fernanda Fragateiro.

seu redor, observando-a de diversas perspectivas e com o espaço envolvente permanentemente “rebocado”. Como consequência, o foco não estava na obra, no objeto, mas antes na relação entre este, o espaço e o espectador, que se consciencializa de si próprio e do espaço onde se encontra. Os espelhos sobre o pavimento permitem vistas deslocadas do espaço real envolvente, ainda que não permitam uma experiência direta com esse espaço, mas, pelo embate gerado, ao espectador é permitido vivenciá-lo. A este propósito, relembramos Robert Morris, quando este sustenta que “os espaços dos espelhos são presentes, mas não podemos entrar neles, coexistindo apenas visualmente com o espaço real, sendo que o próprio termo “reflexão” descreve tanto esse tipo de espaço ilusionístico quanto as operações mentais. O espaço do espelho pode ser uma metáfora material para o espaço mental, que por sua vez é a metáfora do “eu” para o espaço do mundo”.²²⁰



Figuras 82, 83, 84 e 85 - (Não) Ver#2

²²⁰ MORRIS, Robert – O tempo presente do espaço. In: Ferreira, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 418.

Pensar é destruir, de 2013, é uma obra reapresentada no âmbito do “Projeto Travessa da Ermida”, em Belém, Lisboa (Figuras 86 e 87).

Em Lisboa, na Ermida de Nossa Senhora da Conceição, utilizando os mesmos ladrilhos de terracota, Fernanda Fragateiro oferece-nos uma outra obra - estamos perante um *site specific*. Neste espaço, outrora de culto religioso, pretendeu trabalhar com o seu vazio e torná-lo matéria (conteúdo) da sua criação; também se interessou pelo chão, movida pela sua estranheza: “o chão é aquilo que mais me perturba neste espaço”, acrescentando, “o chão que cá está, percebe-se que é um chão falso, que não pertence a este espaço”.²²¹ Propôs-se, por isso, reconstruí-lo através da sobreposição dos elementos usados em Guimarães. E, num processo inverso ao que de facto aconteceu, revela: “são mais de 3000 mosaicos vidrados que simulam um achado do chão de origem árabe, como se tivesse sido ali encontrado. É quase como se eu retirasse uma camada visível e descobrisse, trouxesse para cima, uma coisa que está invisível”.²²²

O espaço da ermida é constituído por uma sala e capela, áreas desniveladas entre si, característica que a artista parece pretender forjar quando, a partir do nível inferior, estabelece camadas de ladrilhos, ordenados em espinha, até atingir a cota do patamar superior (ascensão). Anula-se (quebra-se, destrói-se) assim uma pré-existência ao espaço, que desta forma se vê transgredido. Os ladrilhos, que alcançam a cota do plano superior, estendem-se por quase toda essa superfície, iludindo-nos, porventura, quanto à possibilidade do estabelecimento de um nivelamento geral. No patamar inferior, o recobrimento modular é parcial, deixando antever a progressão quer em ascensão, quer em extensão – o preenchimento do vazio.



Figuras 86 e 87 - *Pensar é destruir*

²²¹ Filme disponível em < <http://videos.sapo.pt/ZZbES48vF5SFi2B4Gq6S>>.

²²² Idem.

Em Lisboa, *Pensar é destruir* é complementada por um elemento sonoro. Este reproduz o som emitido durante o processo de montagem desta instalação, permitindo-nos experimentar o tempo de construção da obra. Robert Morris, em 1961, concebeu *Box with the Sound of Its Own Making*, que consistia numa caixa de madeira executada numa carpintaria cujo interior continha a gravação dos sons do martelo e da serra emitidos aquando da sua construção. Os sons funcionariam como uma memória que a caixa guardava do seu processo de execução. Fernanda Fragateiro, para além de estabelecer essa memória, antecipa (remete) o início da obra para o momento em que essa começa a ser instalada (para os procedimentos de instauração), confrontando-nos com a presença de algo (um fragmento) que é parte de um processo mais dilatado – e que foge, caso o entendêssemos, à tautologia da instalação de 2012, em Guimarães.

Deste modo, a obra não se reduz ao momento da sua experiência por parte do espectador.

Fernanda Fragateiro vincula-se, assim, à geração de artistas que concede à sua prática e reflexão um destaque à condição relacional da atividade artística: relação do artista com os processos de realização da obra, relação da obra com o espectador, com o contexto físico e institucional.

arte não pública *site specific*

Instalação

Instalação na Sala Sul,

Lugares Perfeitos 1

Público/Privado

Casa com pátio

Não ligar

Caixa para guardar o vazio

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos 3

Instalação

Foi com as propostas *Instalação*, de 1987, e *Instalação na Sala Sul*, de 1990, que Fernanda Fragateiro considera ter tido início o seu trabalho, segura do papel fundador que estes projetos tiveram no seu caminho como artista, e na aproximação do seu trabalho à arquitetura²²³.

Instalação é uma exposição apresentada na galeria Monumental, em Lisboa, fruto da observação da dinâmica do espaço da cidade e consequente constatação da sua transformação e vulnerabilidade à ação do tempo, fortemente evidenciada nas suas construções²²⁴.

Porém, o posicionamento crítico da artista quanto às questões espaciais estende-se ao próprio local da exposição ao recusar o espaço que lhe fora inicialmente proposto por considerar que nesse nada teria para dizer. Opta então por um outro que antecedia o pátio usado como espaço de *atelier* para artistas, e que se encontrava muito degradado. Neste contexto, especifica: “Não fiquei na sala destinada, porque não tinha nada para dizer ali. O que eu queria era falar com aquele espaço e convocar o próprio espaço, as paredes em ruína, os fragmentos de tijolos. Interessava-me criar peças que refizessem aquele espaço, interessava-me trabalhar num espaço onde nunca [...] [se tivesse] feito nada e que nem tinha condições para ser uma galeria de arte. Uma das peças, por exemplo, era uma parede inteira que fazia a ligação entre dois espaços de *atelier*, as restantes [eram] também peças de reconstrução do espaço”.²²⁵

Nesta exposição, Fernanda Fragateiro opta por refletir sobre um lugar-comum concebendo propostas que mais pareciam aspirar à condição de não-arte, por se tratar de uma proposta muito precária, nesta fase não camparável à dos minimalistas (Figura 88).

²²³ EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p.116.

²²⁴ “na cidade começou a fazer-me bater o coração tudo o que estivesse em ruínas ou em construção. pensei construir um sítio i podia ser assim algo que narrasse a sua própria construção. todas essas coisas são sítios, i as mesas são sítios também” [sic]. Fernanda Fragateiro in Catálogo da Exposição na Galeria Monumental. Com texto de José de Almeida. Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
Por esta altura, na cidade de Lisboa, surgiam os edifícios da Sede da Caixa Geral de Depósitos e o do Centro Cultural de Belém, construções arquitetónicas que geraram polémica e discussão na sociedade; despontavam os primeiros planos para a Exposição Mundial de 1998; e a arquitetura assumia um súbito protagonismo nos *media*.

²²⁵ EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., pp.115-116.

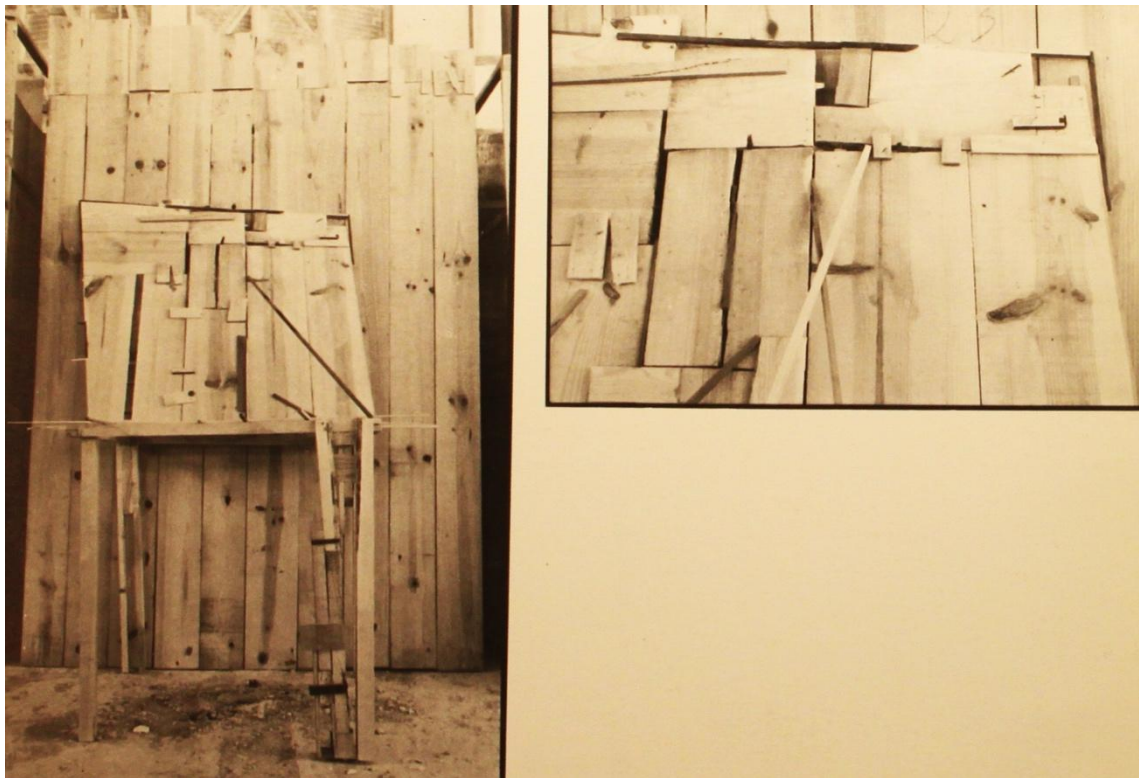


Figura 88 - *Instalação*

A passagem por este espaço, para além de alertar para a irreversibilidade da ação do tempo sobre as coisas (a cidade, a arquitetura, a renovação e a precaridade das suas formas), deixa também uma marca da experiência ocorrida, que se perpetua sempre que uma nova exposição ali ocorre. A sua importância afirma-se assim, essencialmente, enquanto ato, ou posicionamento político, um dos pontos de partida de que procederá a atividade artística de Fernanda Fragateiro. “Este primeiro gesto, que surge de uma forma muito inconsciente, acaba por ter consequências permanentes para a galeria [...] [porque] quando a minha exposição sai de lá, o espaço ganha melhores condições. Aliás, ainda hoje essa sala, em conjunto com a sala principal e o pátio, é utilizada como uma grande galeria. Mais do que as peças que fiz, e que estão documentadas, foi o gesto de, de repente, abrir aquilo tudo, que mais me marcou.”²²⁶

²²⁶ Idem, p.116.

Instalação na Sala Sul

Instalação na Sala Sul é o título de uma instalação efêmera apresentada em 1990, num espaço parcialmente recuperado depois de um incêndio que deflagrou em 1978, no Museu da Faculdade de Ciências, na rua da Escola Politécnica, em Lisboa (Figura 89 e 90).

Dois anos antes, Fernanda Fragateiro havia fotografado intensamente a zona do Chiado, onde o fogo, na madrugada de 25 de agosto de 1988, causou uma catástrofe na capital portuguesa, deixando parte da cidade lisboeta impiedosamente destruída. Para a artista foi surpreendente constatar o modo como as pessoas integraram a coexistência deste acontecimento, ou melhor, as suas consequências, com o seu dia-a-dia. Comparou-o, então, a uma situação de guerra, com a qual as pessoas se confrontam, seguindo as suas rotinas “enquanto ao lado está um prédio que levou com uma bomba.”²²⁷

Para Fernanda Fragateiro, tratou-se de uma circunstância perturbadora, mas sobretudo “detonadora” de ideias, pois “essa vida extremamente violenta, mas muitíssimo poética da construção e da ruína, sempre me interessou muito”²²⁸, afirmou mais tarde.



Figura 89 - *Instalação na sala sul*

²²⁷ Idem.

²²⁸ Idem.

As obras presentes nesta sala evidenciavam uma forte aderência ao espaço expositivo, com certos volumes a emergir do chão, ou talvez a submergir, enquanto outros se equilibravam junto a paredes que projetavam *maquetes* ou “palavras”. Possuíam referências claramente arquitetônicas decorrentes dos materiais utilizados (betão, gesso, ferro, alumínio, fibrocimento ou tijolo), da sua escala real, dos seus signos, e de um desafiante apelo ao uso – características invulgares na produção artística de então. O recurso a processos construtivos próximos daqueles que se poderiam encontrar na escultura, ou instalação, demonstravam a confiança que Fernanda Fragateiro revelava ao não temer sair fora dos limites da escultura para se confundir com arquitetura. A conceção espacial da exposição transpareceu, também, uma insólita despreocupação quanto ao seu eventual entendimento cenográfico²²⁹, ou decorativo, circunstância que, à época, estarrecia os artistas.

Porém, apesar de ambas as práticas (a arquitetônica e a escultórica) se concentrarem no conceito de espaço, Fernanda Fragateiro não resolve aspetos arquitetônicos, apenas os transforma e critica, pois o que se podia observar naquela imensa sala, com chão e paredes em cimento, era uma casa que não servia para habitar, umas escadas que não articulavam desníveis e onde faltavam degraus, uma parede inacabada, entre outras tantas possibilidades improváveis. E era disto mesmo que parecia ocupar-se a exposição, ou seja, de um conjunto de possibilidades. Todas estas situações tinham justamente existência enquanto possibilidade - como qualquer coisa que *é quase*, porém não chega a sê-la; ou então, uma coisa igualmente vaga e imprecisa porque realizada há já muito tempo (a *maquete*, uma pré-construção), ou porque nos apresenta o que terá sido parte de uma casa (uma pós-construção): o prelúdio e o epílogo de possibilidades, num jogo de abstração e concretização, numa indagação à ordem natural das coisas.

Naquela época, Fernanda Fragateiro evidencia já uma recusa em seguir campos disciplinares estáveis, e claramente definidos, podendo as suas esculturas, como afirma Isabel Carlos, *evocar arquiteturas*, ou apontar para *arquiteturas cujo devir é escultura*²³⁰. E tal como acontecera na exposição de 1987, intitulada *Instalação*, também nes-

²²⁹ Para o qual contribuiu, parece-nos, o tipo de iluminação que incidia sobre as obras.

²³⁰ CARLOS, Isabel, op. cit., p.13.

ta, o espaço expositivo passou a ser palco do reconhecimento do trabalho de outros artistas, que nele expuseram as suas criações.²³¹

Em *Instalação na Sala Sul*, a artista ter-se-á valido pela primeira vez do texto como referência e matéria, e do autor Maurice Blanchot (1907-2003), ao criar, a partir de fragmentos de um texto, uma escultura constituída a partir da medição de palavras que materializou em prateleiras de madeira e gesso, fixas na parede.²³²

Sobre este tema afirmará mais tarde: “Tenho uma relação de desejo com o texto”²³³ acrescentando que “escrever é o que mais próximo está do pensar. Escrever é apontar para o pensar [...], [mas] eu tenho dificuldade em escrever, porque penso numa coisa e estou logo a apontar para outra”.²³⁴

Os textos, a palavra, passarão a ser regularmente usados ao longo da sua produção artística como matéria de construção, convertendo-se, mais tarde, em desenho a partir de operações de corte dos próprios livros.

Instalação na Sala Sul voltou a ser apresentada, em 2003, integrada na exposição “Quarto a Céu Aberto”, na Culturgest. Porém, para a artista, aquilo que aí é mostrado “é uma coisa impossível de mostrar”²³⁵ uma vez que aquele projeto já não existia. A propósito, afirma: “aquilo que eu faço aqui é uma invenção. Eu invento um espaço onde cabe outro espaço que existiu em 1990 [...] [e] que as pessoas podem ver aqui. Não é exatamente uma coisa documental, embora recorra a um vídeo documental feito na época pela Secretaria de Estado da Cultura.”²³⁶ A “invenção” a que se refere Fernanda Fragateiro consistia na construção de uma “casa-compartimento”, executada em

²³¹ “Em julho de 1990, uma jovem chamada Fernanda Fragateiro foi ter com o então diretor do museu, A. M. Galopim de Carvalho, para lhe perguntar se podia expor naquela sala. Ele acedeu. Foi a primeira exposição daquela artista [...]. A sala recebeu, desde então, outros 296 artistas dos quais Adriana Molder é a última”. [Em linha] jornal *Diário de Notícias* de 10 de dezembro de 2015. [Consult. em 26/01/2018]. Disponível em [www: <https://www.dn.pt/artes/interior/a-sala-do-veado-nasceu-das-cinzas-ha-25-anos-esta-e-a-ultima-exposicao--4922417.html>](https://www.dn.pt/artes/interior/a-sala-do-veado-nasceu-das-cinzas-ha-25-anos-esta-e-a-ultima-exposicao--4922417.html) .

²³² “Descobri Blanchot em 1990 quando fazia pesquisa para a minha segunda exposição intitulada *Instalação na Sala Sul* [...] citado num texto do arquiteto Peter Eisenman. Emocionada com a frase, decidi à última hora destruir uma das esculturas que fazia parte da instalação e substituí-la por uma nova peça, criada a partir de um texto, que foi medido palavra a palavra e materializado em prateleiras de madeira e de gesso, suspensas na parede. Entretanto esqueci-me da frase e a escultura foi destruída.” Fernanda Fragateiro em entrevista a Maria Beatriz Marquilhas. Disponível em [www: <http://sub.contemporanea.pt/MARCOABRIL2017/18/>](http://sub.contemporanea.pt/MARCOABRIL2017/18/).

²³³ VASCONCELOS, Helena, op.cit.

²³⁴ Idem.

²³⁵ *Entre Nós*, filme [Em linha], [Visionado 9/06/2017]. Disponível em WWW: [<https://vimeo.com/user34119652/review/163375117/a917f3c720>](https://vimeo.com/user34119652/review/163375117/a917f3c720).

²³⁶ Idem.

mdf, “muito crua e muito austera, [e] inclinada”²³⁷, no interior da qual se projetava o vídeo que mostrava as imagens do projeto inexistente. Esse espaço assim delimitado, como que enfatizava a ruptura espacial e temporal da proposta de outrora.

Para Fernanda Fragateiro, essa “invenção” tanto poderia ser uma escultura, uma nova instalação, ou uma memória. Sendo uma memória, seria simultaneamente uma coisa presente²³⁸.

Em *Instalação*, de 1987, e *Instalação na Sala Sul*, de 1990, o destaque dado ao uso do espaço, às escalas reais, à corporalidade das construções, ao investimento emocional do espaço e à performatividade são atributos, que se perpetuam no projeto artístico de Fernanda Fragateiro. Esta constatação é confirmada por uma afirmação da artista: “portanto, esses dois projetos, que são projetos que iniciam o meu trabalho, são também fundadores daquilo que depois será o meu percurso como artista”²³⁹, que, por isso mesmo, nos atreveremos a designar como obras matriciais.



Figura 90 - *Instalação na sala sul*

²³⁷ Idem.

²³⁸ Idem.

²³⁹ EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p.116.

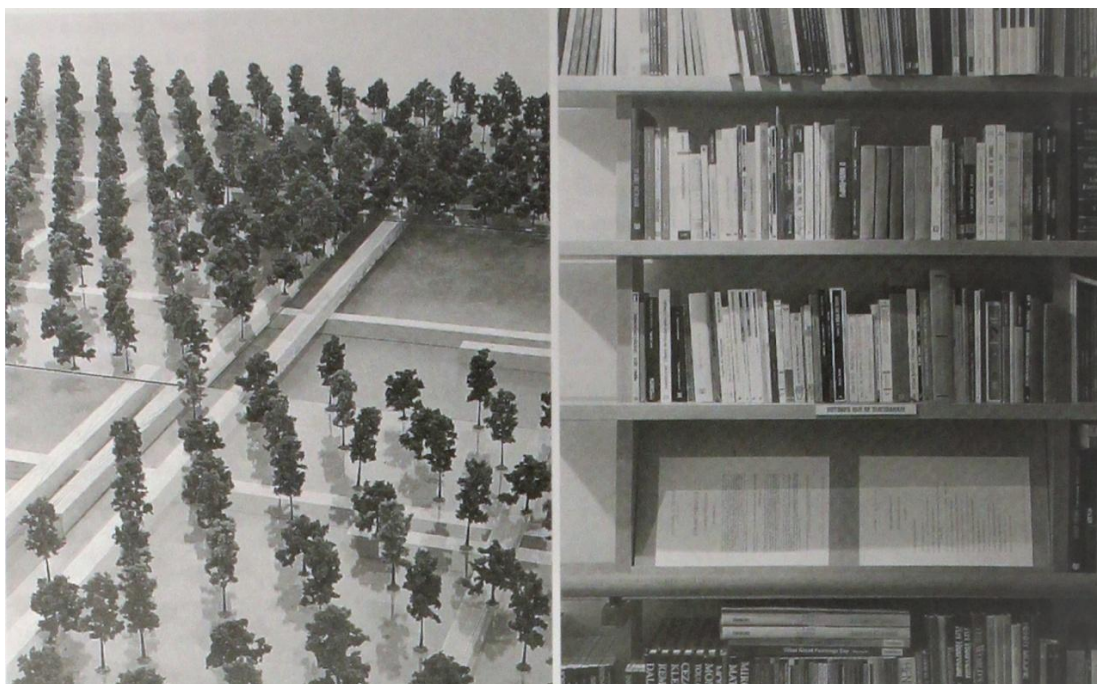
Lugares Perfeitos 1

Lugares Perfeitos 1, de 1997, teve como momento embrionário a constatação de leituras simultâneas de autores que se haviam suicidado. Perante este reconhecimento, Fernanda Fragateiro dá início à pesquisa²⁴⁰ que a levará a conceber a proposta apresentada na livraria Assírio & Alvim, em Lisboa. Neste espaço, numa prateleira com a indicação “Livros de Autores que se suicidaram”, concentra obras literárias desses autores, convertendo-a, aparentemente, numa secção específica da livraria assinalando-a com uma etiqueta do mesmo tipo das existentes nas outras áreas temáticas (Figuras 91 e 92). Contudo, Fernanda Fragateiro afirma que não é disso que se trata; para ela, este conjunto de livros emanava uma energia que os distinguia dos demais, daí a proposta de um novo segmento no espaço da livraria. Essa energia confrontava-a *com os espíritos soltos da floresta*, contendo em si aquilo que de mais perdurável essa continha²⁴¹. E será por isso que, como contraponto representativo das obras literárias cujos escritores puseram termo à vida, a artista concebe uma “floresta” – numa alusão direta à ideia de que a floresta é o lugar comum dos suicidas²⁴² –, construída a partir de uma estrutura de madeira disposta em quadrícula, e sobre a qual dispõe um vidro onde assentam minúsculas árvores artificiais, num esquema de cheios e vazios (estes últimos, pretensamente, preenchidos pelas sombras das árvores).

²⁴⁰ “Estava a ler Virginia Woolf, “As Ondas”, e Walter Benjamin [...], de repente, dei-me conta: estou a ler autores que se suicidaram. Comecei uma pesquisa a partir daí”. COELHO, Alexandra Lucas, op. cit., p.97.

²⁴¹ MONTEIRO, Manuel Hermínio - *A PHALA*, nº 53, 1997.

²⁴² A floresta japonesa Aokigara, conhecida também por Mar de Árvores, é conhecida por um local comum de suicídios.



Figuras 91 e 92 - *Lugares Perfeitos 1*

Público/Privado

*Público/Privado*²⁴³, de 1997, é uma obra com uma matriz próxima de duas outras obras concebidas anteriormente, e expostas em conjunto em 1996²⁴⁴. Apresentada no Convento do Espírito Santo, em Loulé, *Público/Privado* integrou a exposição *Interior/Exterior*, cujas propostas artísticas teriam de estabelecer uma clara relação com o espaço do convento – outrora espaço destinado a uma ordem de clausura, e na data da exposição um espaço aberto à comunidade; assim como um espaço habitado primeiro por freiras e depois por frades. Seria este o mote a desenvolver: a duplicidade e a unicidade. A duplicidade, na consideração do dentro e do fora, da reclusão e da emancipação; a unicidade, na observação da permanência restrita de um género, ou de um outro – porque, por essência, na vida conventual a presença de um dos sexos implica a ausência do outro.

²⁴³ Obra integrada na exposição coletiva *Interior/Exterior*, que decorreu na Galeria Municipal do Convento do Espírito Santo, em Loulé, em 1997.

²⁴⁴ *Publico/Privado - Doce Calma ou Violência Doméstica I e II*, analisadas nas páginas 169 a 172.

A obra é composta por cinco elementos fixos em paredes: um espelho, 200x125; uma toalha vermelha; um texto; e um conjunto de duas fotografias, 200x125 a preto e branco que retratam um rosto feminino tomado de frente, e as pernas de uma mulher em movimento. A artista ampliou essas fotografias até ao limite máximo entre a abstração e o reconhecimento do registado, obtendo uma imagem de textura granulada. As imagens terão sido recuperadas de um álbum de família (Figura 93).

Frente à imagem do rosto, foi posicionado o espelho danificado²⁴⁵ que, ao devolver-nos a imagem refletida, reforça a sua indefinição. Uma enigmática toalha vermelha, pendurada ao lado do espelho, dramatiza a construção, assegurando o restabelecimento da ordem, ou limpeza, de vestígios indesejáveis.

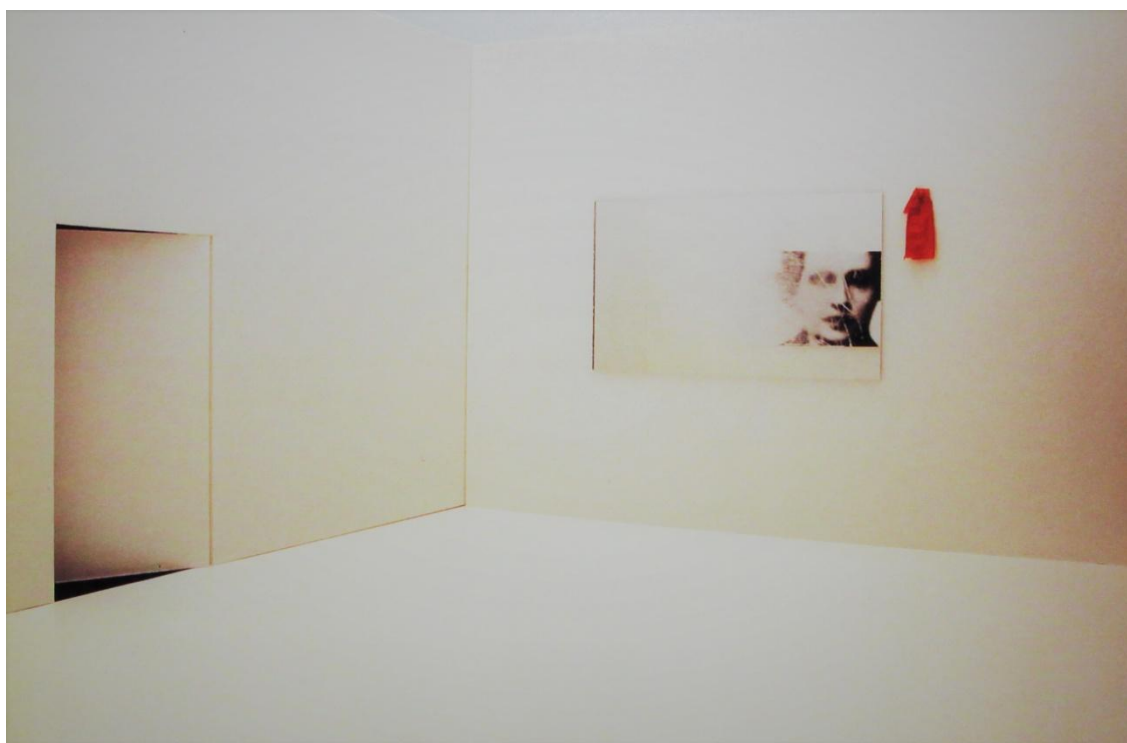


Figura 93 - Público/Privado

²⁴⁵ A imagem que consta do catálogo da exposição *Interior/Exterior* apresenta um espelho danificado; porém, na imagem que consta do “website” do Museu de Arte Contemporânea de Elvas, o espelho parece-nos íntegro. Também na Ficha de Inventário N° 07.I.4, com o N° de registo 11, cedida pelo Museu de Arte Contemporânea de Elvas - Coleção António Cachola, não é atribuído algum atributo ao espelho.

Ao lado da fotografia uma frase: “os olhos não são mais um "espelho da alma", mas uma fachada, uma máscara cuidadosamente construída”²⁴⁶, que poderia funcionar como legenda – levando-nos a refletir sobre a manipulação exterior que nos afasta da interioridade.

Casa com pátio

Casa com pátio, de 1998, é o título da obra concebida para a primeira exposição individual de Fernanda Fragateiro na Galeria Elba Benítez, em Madrid. É também a primeira obra da artista, uma instalação efémera, a ser adquirida por uma instituição, a Fundação de Serralves (Figura 94).

A Galeria Elba Benítez funciona num piso térreo que confina com um pátio. Poderá ter sido a valorização desta característica o estímulo desencadeador da obra, se atendermos, justamente, ao seu título, e às afirmações da artista: “o meu trabalho responde muito ao lugar”²⁴⁷, e, “na altura, eu estava a debruçar-me sobre a obra do arquiteto Mies [van der Rohe], arquiteto modernista, e interessavam-me os projetos que ele tinha de casas com pátio, [...] a relação dos interiores arquitetónicos com o exterior, com a paisagem.”²⁴⁸

Casa com pátio é uma construção muito clara, rigorosa, com uma escala com a qual nos relacionamos visual e fisicamente. É composta por uma estrutura retangular de madeira, assente no chão, da qual fazem parte dois bancos construídos com ripas, através de um sistema de cheios e vazios, aparentemente sem frente e costas; esses bancos estão dispostos em lados opostos, mas desfasados entre si. Duas superfícies distintas, embora niveladas uma com a outra, dividem esta estrutura em duas partes, e tornam evidentes as diferenças, que, numa primeira aproximação, poderão passar despercebidas. Uma superfície orgânica está, afinal, delimitada por uma caixa, que

²⁴⁶ “The eyes are no longer a "mirror of the soul" but is carefully constructed advertisement”, frase de Beatriz Colomina (Madrid, n.1952), professora de História e Teoria da Arquitetura, na Escola de Arquitetura da Princeton University, desde 1988. Os seus trabalhos referem-se a questões de arquitetura e aos meios modernos de representação, principalmente, *media* impressa, fotografia, anúncio, filme e TV. Entre as suas publicações consta o livro *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1994), sendo editora de *Sexuality and Space* (1992) - ensaios interdisciplinares que abordam a relação entre “género” e o discurso e a teoria arquitectónica, enfatizando as relações entre sexualidade e espaço, nas práticas quotidianas; e de *Architecture production* (1988).

²⁴⁷ EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p.117.

²⁴⁸ Filme *Entre Nós*, op. cit..

contém vegetação, solo, água e ar. A outra é constituída por uma almofada de grandes dimensões e assenta sobre um estrado. Assim, damos conta da existência de camadas que se vão sobrepondo.



Figura 94 - *Casa com pátio*

Na caixa orgânica, a vegetação está em crescimento, pelo que esta obra possui um carácter potencialmente duradouro, expansivo, se sujeita aos cuidados que lhe são inerentes. Tem, também, uma parte aérea, visível (as folhas) e uma parte enterrada, invisível (as raízes) – mais duas camadas, ancoradas, por sua vez, a uma outra, a do solo. Quanto à grande almofada, essa está envolvida por uma capa de tecido de algodão, cujo desenho replica a pintura inacabada de *New York City III*, 1942/44, de Piet Mondrian.

Piet Mondrian (1872-1944) desenvolveu um estilo artístico (também considerado uma teoria da arte), que designou por Neoplasticismo, e que se baseou na concepção analítica da pintura. Esta era totalmente não-figurativa, e a sua composição reduzida a traços horizontais e verticais, e as cores aos três tons primários, ao preto e ao branco. O objetivo seria o desenvolvimento de um tipo de arte que transcendesse a realidade

externa, material, com o propósito de chegar à essência, a partir de uma linguagem plástica e objetiva, recusando tudo quanto desviasse a atenção ou levasse a associações fortuitas. Essa linguagem resultaria de um processo de abstração segundo regras por si criadas: a oposição entre variabilidade (posição, dimensão e cor das linhas), e invariabilidade (ortogonalidade entre as linhas), o que permitiria um número ilimitado de combinações que não poderiam criar relações hierárquicas, isto é, a prevalência de um elemento sobre outro. H. W. Janson, referindo-se ao pintor holandês, afirma que só “quando se considera o alcance do [...] propósito [deste artista] é que se avalia a infinita complexidade da tarefa”, a que o mesmo se propunha, sustentando ainda que, na obra *Composição em Vermelho, Azul e Amarelo*²⁴⁹, apenas as proporções da tela são verdadeiramente racionais, um quadrado exato, sendo tudo o resto conseguido “por intuição” e por tentativas; e conclui: “é provável que sejam os desenhadores que lidam com formas não-figurativas, tais como os arquitetos e os topógrafos, os que mais apreciam esta sua faceta, e, na realidade, Mondrian teve sobre eles uma influência maior do que sobre os pintores”.²⁵⁰

No desenho da almofada de Fernanda Fragateiro, as linhas coloridas, todas de igual espessura, sobrepõem-se umas às outras (há sobretudo sobreposição e, raras vezes, entrelaçamento), justapondo-se, no seu conjunto, à superfície branca de algodão; esta funciona como um plano de fundo que recua opticamente, criando, assim, um efeito de profundidade ilusória, ou a criação de uma outra camada. Poderíamos, ainda, considerar que a utilização de uma referência da história da arte é também ela própria a criação de uma nova camada.

Sobre *New York City III*, diz-nos Fernanda Fragateiro: “[Interessaram-me] as proporções da peça, e o facto de ser inacabada... Será que uma coisa inacabada é já uma obra de arte?”²⁵¹ O filósofo britânico Richard Wollheim (1923/2003) responder-lhe-ia que uma obra só está acabada quando o artista toma essa decisão; até lá, trata-se de um exercício de transformação de uma matéria qualquer, no qual se investiu trabalho, mas

²⁴⁹ *Composição com Vermelho, Azul e Amarelo*, de 1930, com 0,51x0,51m.

²⁵⁰ JANSOON, H.W., op. cit., p.689.

²⁵¹ Filme *Entre Nós*, op. cit..

só se torna obra de arte após a tomada de decisão.²⁵² Também Rembrandt defendia que uma obra estava acabada quando o artista o decidisse – mesmo que essa decisão pudesse ocorrer em fases consideradas ainda de esboço.

Assim sendo, Fernanda Fragateiro terá tomado *New York City III* enquanto matéria de construção *em transformação*, e, desse modo, determinou a incompletude, ou a insuficiência permanente da sua obra. E prossegue a artista: “depois interessou-me a cópia. Eu gosto muito de copiar as coisas [de] que eu gosto [...]. Quando gosto de um fragmento de um texto, escrevo e reescrevo. É, portanto, a minha maneira também de escrever: é ler e voltar a escrever com a minha mão as palavras que os outros escreveram.”²⁵³ Neste caso, não se trata da reprodução de um texto, mas da “cópia de uma pintura, [...] uma espécie de tradução para um outro material, que é o tecido, [através] de um processo de construção que é muito feminino (ou que pelo menos é associado a uma produção feminina, e caseira, e doméstica da costura), enquanto o trabalho de Mondrian é pintura sobre a tela, um trabalho muito mais associado a uma produção masculina.”²⁵⁴ Na verdade, trata-se de uma proposta que parece expor uma realidade vivida na Bauhaus²⁵⁵ (uma instituição supostamente moderna, vanguardista e democrática), que relegava a presença da figura feminina para a frequência das oficinas de tecelagem, pois a sua atuação poderia dar origem a tendências “demasiadamente decorativas”, pondo em perigo as outras áreas, nomeadamente a arquitetura.

Deste modo, muitas mulheres teriam sido direcionadas para o ofício da tecelagem.

A grande almofada de Fernanda Fragateiro funde, assim, uma atividade tradicionalmente associada ao universo feminino (actividade têxtil, com linhas e tecidos), com uma produção masculina, traduzindo-se naquilo que se poderia designar como superação da lógica binária (posta em prática por importantes teóricas e correntes feminis-

²⁵² Em **As escolhas dos críticos: Marcel Duchamp por Delfim Sardo | Museu Coleção Berardo** [Em linha] 2015. [Consult. 6/06/2017]. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-raCSeutwoI&t=61s>>.

²⁵³ Filme *Entre Nós*, op. cit..

²⁵⁴ Idem.

²⁵⁵ Numa outra entrevista, Fernanda Fragateiro expressa a sua admiração pela Bauhaus por considerar que nesta época, e com o modernismo, surgem grandes artistas que começam a fazer coisas para qualquer pessoa (não só para os mais possibilitados, não só para a Igreja). Conferir filme com Gabriela Albergaria no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian [Em linha]. [Consult. 12/02/2017]. Disponível em [www:<http://vimeo.com/112691639>](http://vimeo.com/112691639).

tas²⁵⁶), corroborada pela afirmação: “há mais uma crítica implícita na minha decisão de copiar esta pintura, uma certa crítica a uma posição modernista, muito chauvinista, de que os homens eram os donos do mundo, os pensadores do mundo, e as mulheres eram umas fadas ou umas musas que estavam na retaguarda a fazer bordados ou a cuidar dos filhos ou a serem amantes e bonitas – mas isso é uma coisa que eu posso agora dizer...”²⁵⁷

Casa com pátio corresponde à sua primeira peça de chão. Por assentar diretamente no chão – o espaço também por nós ocupado –, estabelece uma relação *corpo-a-corpo* com a nossa presença. Podemos andar em seu redor, e, deste modo, ir desdobrando a nossa percepção, combinando-se uma experiência retiniana com uma experiência corporal, mais ou menos ativa, pois a existência dos bancos transforma esta obra num dispositivo, um “dispositivo de acolhimento e, simultaneamente, um plano de visão.”²⁵⁸

Casa com pátio parece estabelecer uma relação dual entre uma dimensão interior (que podemos associar a uma casa – um espaço circunscrito e protegido), e uma dimensão intermédia (configurada por um pátio – um recinto murado a céu aberto). Porém, a possibilidade de nos sentarmos voltados de costas para as superfícies atrás descritas, e de frente para o espaço envolvente, introduz uma dimensão exterior a que esta obra nos expõe, que é, no fundo, ao mundo – espaço ilimitado e a descoberto. Parece-nos, assim, que *Casa com pátio* ultrapassa a sua aparente condição dual, e estabelece-se antes enquanto trilogia: entre nós, nós e os outros, nós e os outros e o mundo.

A madeira, já o afirmou a artista, é uma referência à natureza (ou melhor, o reconhecimento do natural por debaixo de sucessivas artificializações), e, utilizada numa construção, poderá concretizar o desejo da presença de paisagem, que é também uma construção cultural.

Casa com pátio é, afinal, uma paisagem, que se renova em cada ato contemplativo, em cada experiência individual – paisagem apreendida enquanto realidade sintética e espaço de existência, entendida em sentido teórico, e distanciada da noção de espaço

²⁵⁶ TOMÉ, Joana, op. cit., p.14.

²⁵⁷ Filme *Entre Nós*, op. cit..

²⁵⁸ RIBEIRO, António Pinto, **Quarto a Céu Aberto**. Lisboa: Culturgest, 2003, p. 21.

extensivo, mensurável, transformável com uma componente biológica emergente das ciências da vida (natureza).

Não ligar

Não ligar é uma instalação apresentada na Galeria Central Tejo, no Museu da Eletricidade, no ano de 2001, inserida na exposição coletiva “Apresentação”²⁵⁹.

Segundo João Pinharanda, este espaço e o então designado *armazém novo* haviam sido depósito de tudo o que se estragava, ou era dado como obsoleto, no vasto campus da antiga central termoelétrica de Lisboa, que utilizava carvão como fonte de alimentação. A proposta aos artistas²⁶⁰ consistiu em pedir-lhes que se servissem do “lixo” existente no espaço, espaço esse que conservava “a pureza possível de um passado que acumulava décadas de vidas e de trabalho”²⁶¹, que considerassem esteticamente fecundo para as suas produções artísticas.

Fernanda Fragateiro, depois de fazer uma limpeza e arrumação ao espaço (com a colaboração de Filipe Meireles), criou um percurso real e especulativo, adicionando ao espaço existente superfícies espelhadas de diversas dimensões e formatos, distribuídas por variadas posições: encostadas a paredes à altura de meio corpo, encostadas a móveis, a rasar o chão, assentes em cavaletes, sobrepostas a mesas, ou encaixilhadas em portas de armários, em substituição das originais *almofadas* (Figuras 95 e 96). Criou, assim, um desafio onde a reflexão, a ampliação de um espaço abandonado, mas com memórias ficava com mais uma camada de interpretação.

“Estar perante um espelho, é estar perante uma questão” trailer do filme “Lugares Perfeitos”.

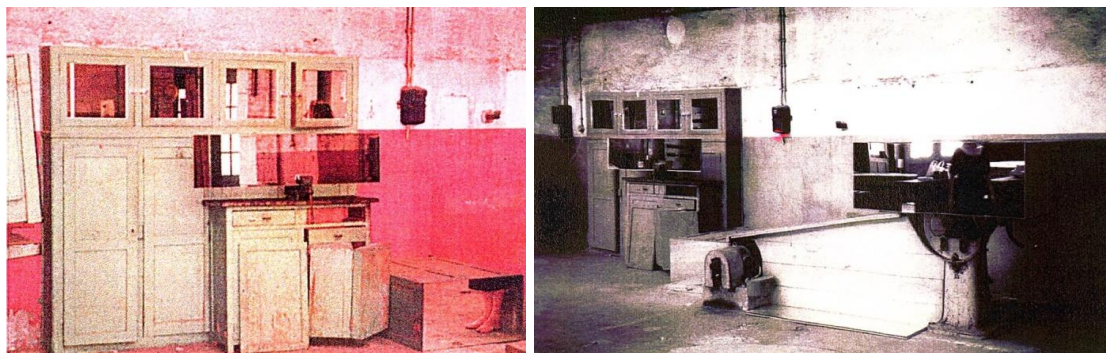
O título *Não ligar* é abundante nas suas interpretações. Podemos encontrar o seu sentido no desfasamento entre um exterior mais ornamentado, com fachadas imponentes,

²⁵⁹ Título da primeira exposição apresentada na galeria de arte contemporânea da Fundação EDP, que aconteceu no espaço da antiga carpintaria da Central Tejo.

²⁶⁰ Para além de Fernanda Fragateiro: Ana Jotta, Leonor Antunes, João Pedro Vale, Nuno Cera, Xana e Rui Toscano.

²⁶¹ PINHARANDA, João – **A Carpintaria na história do projeto artístico da Fundação EDP**. [Em linha] Maio 2011. [Consult. 22/09/2017]. Disponível em [www:<http://www.fundacaoedp.pt/pt/noticias/vestigios>](http://www.fundacaoedp.pt/pt/noticias/vestigios).

amplios janelões e jogos de saliências e reentrâncias; e um interior estritamente funcional com máquinas como protagonistas, com lugares de trabalho e funções técnicas inerentes à atividade do edifício da Central Elétrica.



Figuras 95 e 96 - Não ligar

Caixa para guardar o vazio

Caixa para guardar o vazio nasce de um convite dirigido a Fernanda Fragateiro por parte do Serviço Educativo do Teatro Viriato²⁶², em Viseu, para conceber uma obra que comunicasse com uma comunidade do interior norte de Portugal, aparentemente avessa a iniciativas ou projetos contemporâneos. O grupo-alvo seriam as crianças e o primeiro local de apresentação o Lar-Escola Santo António, em Viseu (Figuras 97, 98, 99 e 100).

Ainda longe da ideia que veio a tomar forma, Fernanda Fragateiro intuiu que a sua proposta passaria por qualquer coisa de muitíssimo experimental e sensorial.²⁶³

Decidiu desenvolver o tema *espaço*, por considerar haver um desconhecimento geral sobre o mesmo, e por ser um tema sobre o qual as crianças, em princípio, não pensam. A reboque, viria à tona o tema do vazio: “estamos sempre a falar do património mate-

²⁶² “O projeto nasceu de um convite do Teatro Viriato que, em co-produção com A Oficina, Teatro Aveirense, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, Teatro Municipal da Guarda e Centro Cultural de Belém, asseguraram a materialização do projeto. Tal como outros projetos que realizei no passado, este será apresentado em vários locais com o objetivo de descentralizar e procurar alternativas para a apresentação de projetos de arte contemporânea. A primeira “residência” realiza-se no claustro do Lar-Escola Santo António, em Viseu. Para além da experiência com a obra de arte, existe uma outra: a possibilidade de comunicação mútua entre o lar e o resto da comunidade, valor que o projeto quer promover.” Fernanda Fragateiro *website* “Jangada, produção de dança e teatro”. [Em linha]. 2017 [Consult. 30/09/2017]. Disponível em [www:<http://geral023.wixsite.com/jangada/sobre-1-cqsy>](http://geral023.wixsite.com/jangada/sobre-1-cqsy).

²⁶³ EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p.118.

rial, mas esquecemo-nos que há uma parte muito importante desse património, que é o vazio, que é o não ter nada, que é o silêncio, e discutir isso com os miúdos, discutir sem palavras, parecia-me muito interessante”.²⁶⁴

A escultura foi construída apresentando dois elementos num espaço interior: um tapete preto em algodão, e uma caixa de madeira, que podia expandir-se, podendo chegar aos 12x12x3metros de dimensão quando aberta, e aos 4x4x3metros quando fechada. Incluía, ainda, uma ação performativa, pensada em conjunto com a coreógrafa Alda Bizarro, na qual um grupo de bailarinos, em conjunto com as crianças do Lar-Escola, explorava as possibilidades de conhecimento daquele espaço. Deste modo, a escultura, para além de *matéria* e *forma*, era também *acontecimento*, valendo-se de corpos – individuais e coletivos²⁶⁵ - no seu espaço exterior e interior, e existindo com e sem espaço interior.

O livro *Espèces d’espaces*, 1974, de Georges Perec (1936-1982) – onde o autor reflete sobre os lugares *quarto, apartamento, escada, parede, construção, rua, bairro, cidade, campo*, e o *mundo* – e outros textos da artista brasileira Lygia Clark, foram universos literários que serviram de base ao projeto coreográfico, assim como improvisações dos bailarinos, a partir de diálogos entre a artista e a coreógrafa, do guião de leitura de espaço que entretanto criaram, e de um modelo da escultura. A artista recorda: “os primeiros ensaios com bailarinos foram realizados no vazio, sem qualquer objeto [...]. Trabalhámos a partir da ausência e da simulação, numa espécie de jogo do ‘faz de conta’.”²⁶⁶

Caixa para guardar o vazio terá sido construída a partir de *maquetes*²⁶⁷, à escala 1:10. A primeira, executada pela própria artista, serviu de base a uma outra realizada por dois arquitetos com o propósito de validação do seu funcionamento²⁶⁸: “É uma obra

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ “A escultura é matéria e forma, e é também acontecimento. Constitui-se como lugar para explorar com o corpo, num processo de descoberta individual ou coletivo.” Fernanda Fragateiro *website* “Jangada, produção de dança e teatro”. [Em linha]. 2017 [Consult. 30/09/2017]. Disponível em [www:<http://geral023.wixsite.com/jangada/sobre-1-cqsy>](http://geral023.wixsite.com/jangada/sobre-1-cqsy).

²⁶⁶ Idem.

²⁶⁷ RAPOSO, Maria Gabriela Malheiros – **O Espaço como Matéria Comum entre Arquitetura e a Arte Contemporânea. Contaminações entre as duas disciplinas**. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. 2016. Tese de Doutoramento em Arquitetura, p.351.

²⁶⁸ “Só pedi ajuda a dois amigos arquitetos para fazerem uma segunda maquete a partir da minha, porque era preciso uma para testar se estava tudo a funcionar, mas não existem desenhos técnicos da peça.

que parece [ter sido] muito desenhada e pensada, mas há ali muita coisa que foi sendo criada por todos os intervenientes” e dessa relação surgiram desenhos “mas nunca foram feitos projetos técnicos desta peça”. “A construção [foi] feita simplesmente através de medições na *maquete*.”²⁶⁹

O embrião da ideia para esta obra, diz-nos Fernanda Fragateiro, foi uma experiência que a artista tivera na Cidade Aberta²⁷⁰, no Chile, durante um curto período de tempo. “[Cidade Aberta] foi um projeto que descobri por acaso, através de um livro [...] ‘A road that is not a road’. Eu achei muito bonito e poético o título. Havia um mapa na capa, um mapa muito curioso. Comecei a abrir o livro e encontrei uma série de imagens que eram construções que podiam ser arquitetura ou podiam ser esculturas, não percebi muito bem; construções numa paisagem muito inóspita, que me lembraram muito as minhas primeiras esculturas e as minhas primeiras instalações feitas nos anos 1990.”²⁷¹

Animada por esta descoberta, a artista aprofundou a investigação e deparou-se com um entendimento de arquitetura em que *o motor é a palavra, é a poesia*²⁷². “Como eu trabalhava [...] muito a partir do texto, achei [o livro] muito curioso e passei algum tempo neste lugar, no Chile”²⁷³, afirmando a artista que a *caixa* nasce da necessidade de pensar e entender o vazio, entre outras coisas.²⁷⁴

De início, a *caixa* começa por nos parecer um monólito cúbico, assente em toda a sua base sobre o mesmo espaço onde nos encontramos. É uma peça com uma escala archi-

Mesmo em projetos públicos, que obviamente têm esse lado da arquitetura e da engenharia, tento que o projeto técnico seja o mais leve e menos elaborado possível”. EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p.118.

²⁶⁹ Idem.

²⁷⁰ “Basada en la integración íntima de alumnos y docentes en busca de los fundamentos poéticos de la creación artística, suscitó la necesidad de una vida en comunidad que se concretó en la creación de la Ciudad Abierta Amereida (1970), por iniciativa del arquitecto chileno Alberto Cruz Covarrubias (1917) y el poeta argentino Godofredo Iommi (1917-2001), acompañados por un grupo de profesores de la escuela. Asumir la palabra y la poesía como germen inicial del proyecto arquitectónico, identificado en primer lugar con sus contenidos estéticos y culturales; surgido a su vez de la capacidad creadora de cada diseñador y enraizado en principios éticos y morales en el diálogo persistente entre alumnos y docentes, fue una constante en la metodología de diseño aplicada en la escuela a lo largo de cuatro décadas”. SEGRE, Roberto, in “Ciudad Abierta En Valparaíso Utopía Latinoamericana Del Siglo XX”, *Revistas UNAM*. Vol. 19, nº82, 2013, pp. 56-59. [Em linha] [Consult. 16/11/2017]. Disponível em [www:< http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/56017/49704>](http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipielago/article/view/56017/49704).

²⁷¹ RAPOSO, Maria Gabriela Malheiros, op. cit., p.473.

²⁷² Idem, p.474.

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ Idem.

tetónica, inserida num espaço arquitetónico. Depois, percebemos um objeto cujas faces aparelhadas não são contínuas, ao darmos conta da existência de sulcos, que são *junta*, entre painéis de veios descontínuos. Esses painéis, compreendemos mais tarde, são peças ou partes de peças que se rebatem ou deslocam para fora da caixa, como portas ou gavetas, expandindo-a, mobilizadas [leia-se manipuladas] pelo movimento dos corpos e pela voz de dois bailarinos.

Quase poderíamos comparar essa expansão ao movimento centrífugo do entreabrir de uma flor, e compreender a *caixa* como um corpo revitalizado, disponível ao exterior e ao toque por outros corpos - o nosso, eventualmente - que a fecundam. E, por esta ordem, “o espaço abre-se, dobra-se, desdobra-se e expande-se, experimentando-se um clima de comunicação e de descoberta que termina com a revelação do interior da escultura, onde percebemos que o nosso corpo também é um lugar. O corpo é o último lugar.”²⁷⁵

Num pequeno livro sobre esta obra, e intitulado *Caixa para guardar o vazio*, Cláudia Taborda refere que “do encontro inicial, aparentemente imutável, [a obra] mostra-se impermanente e indeterminada”²⁷⁶, exigindo “ser recriada para assegurar a continuidade da abstração que torna experienciável a realidade de uma habitação de espaço na qual a arquitetura não existe”.²⁷⁷ Não existe enquanto arquitetura, mas enquanto objeto/dispositivo de observação e experimentação espacial, com um significado e um simbolismo que amplia o horizonte da sua experiência repetidamente atualizada pelos processos de espacialização da *caixa*. “A obra é experienciada como uma série de fragmentos em sucessão espacial e temporal contínua”²⁷⁸ evidenciando uma “potencialidade cinestésica [que] é ativada por um corpo que se reinventa como figura através do espaço desdobrado e aberto”.²⁷⁹

Cláudia Taborda fixa, ainda, a estrutura do espaço como organizada e produzida por movimento, gerando espacializações, a partir da sua própria forma e estrutura: “No espaço, os planos sucedem-se e desdobram-se coerentemente unidos à referência da

²⁷⁵ Fernanda Fragateiro *website* “Jangada, produção de dança e teatro”. [Em linha]. 2017 [Consult. 30/09/2017]. Disponível em [www:<http://geral023.wixsite.com/jangada/sobre-1-cqsy>](http://geral023.wixsite.com/jangada/sobre-1-cqsy).

²⁷⁶ TABORDA, Cláudia – “Figuras de espaço na arquitetura de um vazio”. *Caixa Para Guardar o Vazio*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007, p.11.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ Idem.

imagem geométrica inicial: um volume puro que, imediatamente, remete à ideia primária de abrigo, dentro do qual o vazio não é conteúdo. O vazio é a sua condição operativa, permitindo às figuras corpóreas a criação de múltiplas espacializações”.²⁸⁰

A *Caixa* abre-se e os planos prolongam-se, encolhem, são trespassados e deslocados e tudo parece ficar fora de alinhamento, multiplicando-se os possíveis pontos de contacto. O limite entre interior e exterior dissolve-se – não pelo aparecimento do vidro, como acontecia na arquitetura moderna e que permitia o extravasamento da arquitetura em direção à paisagem, mas pelo desaparecimento da caixa enquanto objeto contidente ao transformar-se numa série de planos extensíveis.

Segundo Joana Tomé, *Caixa para guardar o vazio* parece ajustar-se à combinação escultórica entre arquitetura e não arquitetura tornada possível por Rosalind Krauss no seu texto *Campo expandido da escultura*, pois corresponde a uma intervenção no espaço real da arquitetura através da construção de um espaço dentro de um outro espaço, que oferece possibilidades de abertura e fechamento sobre a realidade do espaço, e onde podemos entrar e habitar: “a fetichização do objeto escultórico – agora algo passível de apropriar – por meio da anulação do plinto, e consequente dessacralização da obra, permite que a obra se liberte da solenidade em que se encontrava aprisionada e exista agora perto do espetador, permitindo uma quase promiscuidade com a obra, pois este, para além de a poder olhar de todos os ângulos, passa a poder, de igual modo, habitá-la através do seu próprio corpo”.²⁸¹



Figuras 97 e 98 - *Caixa para guardar o vazio*

²⁸⁰ Idem, p12.

²⁸¹ TOMÉ, Joana , op. cit., p.40.



Figuras 99 e 100 - Caixa para guardar o vazio

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos III

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos III é uma obra do ano de 2007, pertencente à coleção António Cachola²⁸², construída como uma malha que se define pelo módulo *peça-vazio*, cuja estrutura é assegurada por barras de ferro galvanizado que não vemos. É uma proposta efetivamente *site specific*, que recorre ao padrão produzido pelas grelhas do ar condicionado existente no chão do Museu de Arte Contemporânea de Elvas, e o replica num material tradicional da zona onde se insere o museu: a cortiça. Todavia, esta obra integra-se na série iniciada no ano anterior, denominada *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos*.

A malha em cortiça produz um tapete de grandes dimensões, que perde peso e se eleva transformando-se numa cortina que compartimenta o espaço, e introduz alterações na qualidade da luz existente (Figura 101). É um dispositivo portátil e reversível, adaptável ao lugar que possa ocupar, evidenciando desde logo um caráter nómada. Não tem forma definitiva, portanto.

Conceptualmente, o espetador era confrontado com “pavimento-horizontalidade” e “parede-verticalidade”: revestimento ou capa que sublinhava a forma de um corpo que existia por baixo, mas também divisória, isto é, interrupção e divisão de espaço. Era, sobretudo, superfície, com espaços intersticiais, independentemente da sua posição.

²⁸² Coleção que constitui o espólio do Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE). No “website” do museu, esta obra vem grafada como *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos III*, correspondendo à versão produzida com cortiça.



Figura 101 - *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos III*

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos 3

*Expectativa de uma paisagem de acontecimentos 3*²⁸³ foi construída em 2009, com alumínio polido. É uma grelha modular constituída por oitocentos e quinze paralelepípedos, com dez metros de altura e dois metros e sessenta e cinco centímetros de largura, dimensão que perfaz uma estrutura suspensa do teto da abóboda da Igreja da Misericórdia de Silves, que se estende, ainda, alguns metros sobre o pavimento em tijoleira. A versão de 2009 foi proposta em alumínio polido, substituindo os materiais espelhados com que trabalhara até então – o aço e espelhos – o que introduziu uma certa rigidez na sua expressão (Figura 102).

²⁸³ Título com que é apresentada na Igreja da Misericórdia de Silves, no verão de 2009. Esta obra pertence à Coleção de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, e também no “website” desta instituição o seu nome vem grafado como *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos #3*. Conferir em [www:< http://gulbenkian.pt/museu/works_cam/expectativa-de-uma-paisagem-de-acontecimentos-3-138674/>](http://www.gulbenkian.pt/museu/works_cam/expectativa-de-uma-paisagem-de-acontecimentos-3-138674/).



Figura 102 - *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos 3*

Tal como a obra anterior, é definida pela repetição de um módulo *peça-vazio*. Foi apresentada em posição perpendicular à porta principal da igreja, pelo que a leitura que dela fazemos acontece de modo progressivo, assim como é progressiva a consciência das propostas visuais que proporciona. Se a entrada na igreja se fizer pela sua porta lateral, a relação experienciada com esta obra é totalmente diferente.

No texto que escreveu sobre esta exposição na cidade algarvia de Silves, Ana Vasconcelos relembra as influências que se pressentem no universo artístico de Fernanda Fragateiro relativamente a certas características das obras do arquiteto Mies Van der Rohe e da pintora Agnes Martin, sintetizadas no interesse por desenhos geometrizados e seriais.²⁸⁴ Questiona, ainda: “Surpreende-nos este objeto neste local? Temos vontade de o contornar? Procuramos nele o nosso reflexo?”²⁸⁵, para concluir que, não obstante a redundância da afirmação positiva, e a banalidade que parece revestir a “ideia de ver”, o ato em si não será banal.

²⁸⁴ Conferir texto do folheto da exposição de Ana Vasconcelos, responsável pela curadoria (Centro de Arte Moderna- Fundação Calouste Gulbenkian).

²⁸⁵ Idem.

Arte não pública *site specific* posteriormente *in situ*

A série Expectativa de uma paisagem de acontecimentos

Em 2008, Fernanda Fragateiro volta a apresentar *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos*, a versão em madeira. Esta surge a ligar dois espaços, e a cobrir parcialmente o chão de uma das salas, orientando os passos e o olhar do espectador.

Onde? Do outro lado, a outra obra que Fernanda Fragateiro apresenta nesta exposição, é constituída também por módulos de madeira e espaços intersticiais, variando em escala e proporção, relativamente à peça de chão. Parece um biombo, com cinco painéis articulados, e, enquanto elemento vertical, estabelece uma interrupção física no espaço menos abrupta que aquela que *Contínuo, Construído e Variável* proporciona, já que a sua semipermeabilidade visual se contrapõe ao encerramento e dimensões reduzidas do túnel anteriormente descrito.

Deste modo, quase que se repete a experiência proposta dois anos antes na Galeria Presença onde as obras expostas (horizontais e verticais) parecem potencialmente estender-se para além do espaço visível, já que a sua construção sequencial permite pensarmos na sua eventual continuidade espaciotemporal.

Este refazer de propostas, anteriormente desenvolvidas, é uma característica recorrente na obra de Fernanda Fragateiro – há uma permanente citação do seu próprio trabalho, como se a artista buscasse algo que sucessivamente lhe escapa, ou, pelo contrário, reafirmasse certezas continuamente confirmadas e assumidas. Esta posição, leva-nos a pensar, salvaguardando as devidas diferenças, no processo de trabalho de Duchamp, em que as referências conceptuais, cedo fixadas, constituem os pontos cardeais que sinalizam toda a sua produção artística.

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos, nas suas diversas versões²⁸⁶, é constituída por estruturas móveis, maleáveis, ajustáveis, “uma espécie de chão nómada, móvel e sem forma definitiva, [...] grelhas [que] podem ser dobradas e levadas para onde se quiser, tendo assim, potencialmente, o dom da ubiquidade”²⁸⁷, e que aderem à noção de anti monumentalidade, ao distanciar-se da tradição da escultura vinculada à verticalidade e mediada por plintos.

O seu processo de construção modular proporciona superfícies extensíveis e retráteis, mas a de superfícies espelhadas será aquela que melhor explora o título que a série anuncia, *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos*, pois o material polido interage continuamente com a envolvente (nós incluídos), pelo que a obra muda não só pela forma como se ajusta ao espaço existente, mas, neste caso, também pela reflexão, que permite captar sucessivas alterações de luz e de movimento.

Estas versões, com materiais de diferentes naturezas, criam tensões específicas entre a obra e os corpos que delas se aproximam, expondo um sentido háptico diferenciado - reforçado pelo próprio peso do material porque o mesmo possui uma relação gravítica específica. A obra, detentora de características que lhe são intrínsecas, tais como o tipo de material e a organização estrutural, partilha com o espetador *um espaço real e um tempo real* à semelhança da proposta teórica de Donald Judd, pelo que estará incompleta enquanto essa relação não se estabelecer. É, então, um dispositivo ou instrumento incompleto em si, que só se realiza depois de satisfeito o apelo à presença de um corpo, construindo-se, assim, uma relação singular, uma relação perceptiva “não face à obra e na pura contemplação passiva, mas pela vivência direta que ativa a obra, criando uma triangulação energética com a obra e o espaço envolvente”.²⁸⁸

Esta obra é estrutura, esqueleto, interior em potência, mas, paradoxalmente, procura envolver o espetador: é invólucro, pele. Neste sentido, poderíamos atribuir-lhe a materialização do pensamento do escritor e filósofo Paul Valéry: “O mais profundo é a pele”.²⁸⁹

²⁸⁶ Esta série terá sido iniciada em 2006 e apresentada, pela primeira vez, na exposição “Contínuo, Construído e variável”, na Galeria Presença, no Porto. Fazia dupla com uma outra obra cujo título era justamente *Contínuo, Construído e variável*. Ambas as peças foram produzidas em madeira.

²⁸⁷ ROSENTHAL, Gisela – **Moradas**. Lisboa: Assírio & Alvim: Fundação Carmona e Costa, 2008, p.13.

²⁸⁸ Idem.

²⁸⁹ GAUCHET, M. *L’Inconscient Cérébral*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

Arte não pública *in situ*

A sombra das nuvens no mar

Público/Privado - Doce Calma ou Violência Doméstica I

Público/Privado - Doce Calma ou Violência Doméstica II

Lugares Perfeitos 2

Só é possível se formos 2

MMM

Das Histórias Nascem Histórias

Handrail

But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #1,

But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #2,

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos #4

Landscape architectural model,

Construir é destruir é construir

S/ título (Ask not just what landscape ‘is’ or ‘means’ but what it does)

A paisagem não tem dono

Unbuilt, After Conjunto Habitacional em Scalaheen, Tipperary, Irland, 2005, Atelier

Soma, Portugal

Deep space Deep space, shallow space

Stones against diamonds

A sombra das nuvens no mar

Em *A sombra das nuvens no mar*, de 1993, exposição realizada em conjunto com a artista norte americana Amy Yoes (1959), e apresentada no Funchal repartida pela Galeria Porta 33 e pelo Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Fernanda Fragateiro toma como referência duas obras: uma literária, *Le Dernier Homme* (1957), de Maurice Blanchot²⁹⁰ (1907/2003); e outra pictórica, *Êxtase de S. Francisco*, de Giovanni Bellini (1430-1516), (Figura 103).

Na galeria, copia uma frase de Blanchot, “Hoje penso que talvez não existisse sempre, ou que ainda não existia”²⁹¹, que inscreve nas paredes, e associa-lhe desenhos. Um desses desenhos representa um estirador – objeto que serve para desenhar ideias que serão construídas, e que a artista, na realidade, desenha e constrói, apresentando-o ligado aos vários esboços através de manchas esbranquiçadas de gesso na parede (Figura 105).

No núcleo do museu, Fernanda Fragateiro propõe-nos um olhar segmentado da obra do pintor italiano, onde, no primeiro plano duma paisagem detalhadamente representada, S. Francisco surge de braços abertos voltado para o céu, iluminado por uma luz celestial. Atrás desta figura, uma estrutura em madeira, como se de um biombo se tratasse, resguarda um estirador de madeira que tem sobre si um livro e uma caveira, e cria um espaço reservado. Também Fernanda Fragateiro concebe um espaço distanciado, ao qual acedemos fisicamente, depois de transpormos uma estrutura de madeira, e onde encontramos uma mesa semelhante à da pintura. Essa estrutura delimita um circuito visualmente labiríntico, porque surge compactada num primeiro relance como uma trama de cheios e vazios de diferentes planos, com sombras sobrepostas que confundem a geometria específica da construção. Depois, o corpo, em progressão pelo

²⁹⁰ Será a sua primeira referência explícita a este escritor, ensaísta, romancista e crítico de literatura, nascido em França, (1907/2003). Conferir nota de rodapé 231.

²⁹¹ “De ahí también una referencia constante a la palabra, en sí misma expresión del límite, otro nexo de continuidad entre sus distintas obras. Por ejemplo, desde el texto de *El último hombre* (1957), de Maurice Blanchot, inscrito en la pared de su instalación en Madeira en 1993: “Pienso hoy que quizás no existía siempre, o bien que no existía todavía.” Hasta la biblioteca en expansión constituida con los volúmenes de escritores suicidas que aparece en *Lugares Perfectos 2*, su actual instalación en Madrid. Todo remite a la incertidumbre de la existencia, a la dualidad dialéctica del ser y el no ser, a lo que rompe la estructura totalizante del sistema. Lo no integrable.” JIMÉNEZ, José, em *website* “artistas del siglo XXI”. [Em linha]. [Consult. 24/03/2013]. Disponível em [www:<http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/fragateiro/criticafragateiro.html>](http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/fragateiro/criticafragateiro.html).

espaço, e envolvido pelas inúmeras relações entre as partes da estrutura, clarifica esta visão (Figura 104).

O corte dos prumos e vigas desta estrutura é rigoroso, preciso, mas o acabamento evidencia zonas onde foi aplicada massa para nivelamento de irregularidades, que, no entanto, se mantêm visíveis.



Figuras 103 - Êxtase de S. Francisco



Figuras 104 e 105 - A sombra das nuvens no mar

A convite de Fernanda Fragateiro e Amy Yoes, a escritora Inês Pedrosa escreveu um texto original que complementa esta exposição, e que é apresentado num livrinho (catálogo) produzido e realizado pelo artista plástico Jorge Colombo. Quer o texto quer o livro condensam todo o processo que terá estado por detrás desta exposição (referências, registos fotográficos, características dos espaços, estudos), constituindo-se como uma suplementar peça artística da exposição.

Esta criação artística, produzida em 1993, como que enuncia as direções que Fernanda Fragateiro virá a seguir posteriormente: a utilização do texto, da palavra; a citação de obras já existentes, e que acrescentam camadas de significado às suas criações, podendo ser textos, objetos, pinturas.

Público/Privado - Doce Calma ou Violência Doméstica

Público/Privado - Doce Calma ou Violência Doméstica é uma obra constituída por duas partes: a I e a II²⁹², apresentadas em conjunto em 1997 (Figuras 106 e 107). O seu título denotativo introduz-nos de imediato no fenómeno da violência doméstica, fenómeno que terá começado a ser denunciado pelos movimentos feministas, a partir dos anos 1960/1970. Nesta obra e pela primeira vez, a artista utiliza o espelho enquanto material de construção, passando, então, a integrá-lo regularmente nas suas produções. Fernanda Fragateiro explica que a possibilidade do uso do espelho surgiu a partir de um texto: “um dia, encontrei uma caixa de fotografias onde havia duas muito cinematográficas e enigmáticas”.²⁹³ Descreve, então, que uma delas retratava uma mulher que parecia arrumar um quarto de casal, ou procurar alguma coisa, e onde existia um espelho, uma cama, uma mesa e uma janela que iluminava o quarto com luz natural. A atmosfera da imagem intrigou-a, porém, a descoberta de um texto escrito com uma caligrafia muito cuidada, feminina, que detalhava a imagem, terá sido o mais instigante. O seu primeiro impulso foi usá-lo, mas refletiu: “não tenho nada de revelar o texto, mas vou usar um espelho”.²⁹⁴ O espelho utilizado, apresentado com as mesmas dimen-

²⁹² *Público/Privado - Doce Calma ou Violência Doméstica I* foi apresentada pela primeira vez na Galeria Elba Benitez, em 1995, integrada na exposição Peninsulares (conjunto de exposições coordenadas por João Fernandes entre galerias portuguesas e espanholas). Conferir artigo em Jornal ABC de las artes, artigo de Miguel Fernández-Cid, em 20 fev 1998. Em 1997, foram apresentadas as duas versões na exposição *Linha de Costa*, uma mostra coletiva sobre arte contemporânea portuguesa, em Munique.

²⁹³ COELHO, Alexandra Lucas, op. cit., p.94.

²⁹⁴ Idem.

sões da fotografia (125x200cm), estava pelo texto descritivo caligrafado, uma tautologia da imagem, constituindo-se como o seu duplo – Fernanda Fragateiro assume essa mesma redundância, mas serve-se de um espelho para criar o efeito de duplicidade.

A outra fotografia suscitou-lhe igualmente curiosidade ao reconhecer presença da mesma mulher, embora sentada num sofá, ao lado de um homem.

Formalmente, *Público/Privado, Doce Calma ou Violência Doméstica I*²⁹⁵ é uma construção de canto em que a fotografia foi colocada horizontalmente e em posição ortogonal com um espelho. A servir-lhes de suporte, uma estrutura constituída por barrotes de madeira, sem elementos de fixação visíveis, parece funcionar como um plinto, não só porque a obra se emancipa do plano do chão, como salvaguarda uma margem mínima de afastamento entre ela e o espetador.



Figura 106 - *Público/Privado, Doce Calma ou Violência Doméstica I*

²⁹⁵ “Pero la muestra tiene su centro en Fernanda Fragateiro, una artista joven in el refrendo de ninguna galería, autora de una obra de extraordinaria fuerza poética: “Público/Privado, dulce calma o violencia doméstica”. Una pieza doble, de esquina, con una fotografía de interior hopperiano y un espejo en el que se provocan e integran los reflejos. Las luces, (la ficticia de la foto, la real) se suman a una sucesión de evocaciones que terminan remitiendo a dos referencias básicas del siglo, Duchamp y Orson Welles, ambas bien asimiladas. Una obra que admite la explicación en clave “deconstructiva” pero, sobre todo que invita al disfrute lento. Se conjugan una visión reposada de lo cotidiano, una innegable sensualidad, un sentido natural de la tensión y el asomo de una violencia interior; se intuyen controlados juegos con la escala, de incontestable eficacia plástica. Una excelente sorpresa, para una iniciativa afortunada, que ojalá se extienda y amplíe”. FERNANDEZ-CID, Miguel – ABC de las artes, 22/12/1995.

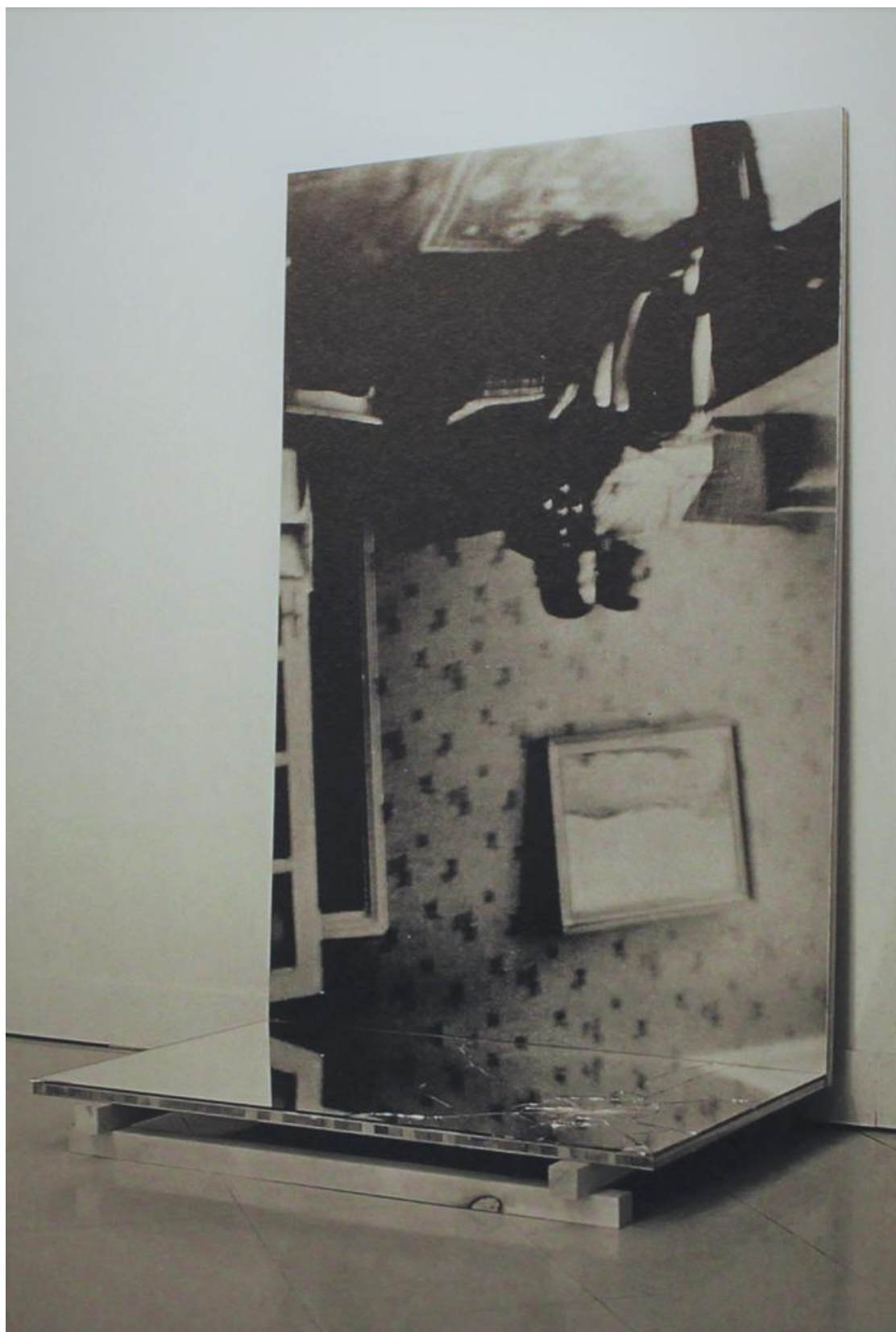


Figura 107 - *Público/Privado, Doce Calma ou Violência Doméstica II*

Público/Privado, Doce Calma ou Violência Doméstica II (120x50cm), é também uma peça que inflete ortogonalmente, mas no sentido vertical. Encostada à parede, a fotografia, que foi disposta virada para baixo, reflete a sua imagem revertida no espelho colocado paralelamente ao chão e assente, também, em barrotes de madeira.

Em ambas as obras, os espelhos estão partidos, como se tivessem sofrido com um objeto arremessado, devolvendo-nos a imagem investida de violência – corroborando o sentido que o título da série insinua.

Apesar da dimensão objectual, estas obras são, claramente, peças bidimensionais. A artista não produz as fotografias que utiliza – recupera, sim, fotografias antigas. Neste caso, essas terão sido encontradas numa casa abandonada.²⁹⁶ A fotografia é incorporada nestas obras associada a um espelho, compondo uma dualidade. Deste modo, é reforçada a “evidência”, de que nos fala Roland Barthes, quando afirma que “uma fotografia é sempre invisível, não é ela que vemos”.²⁹⁷ A imagem está apegada a um acontecimento e induz a uma narrativa certificada pela fotografia.

A madeira, já o afirmou a artista²⁹⁸, é uma referência à natureza (ou melhor, o reconhecimento do natural por debaixo de sucessivas artificializações), e, utilizada numa construção, poderá concretizar o desejo da presença de paisagem, que é afinal também uma construção cultural.

²⁹⁶ “Dans une maison abandonnée de Lisbonne, Fernanda Fragateiro avait trouvé de vieilles photos d’un couple apparemment heureux; en les exposant, elle en fait des points d’interrogation subjectifs remettant en cause un passé prétendument idyllique.” Birgit Sonna in Catálogo da exposição Linha de Costa: Une approche du prochain millénaire à pas d’écrevisse. Art Contemporain du Portugal.

²⁹⁷ Para Roland Barthes, a fotografia certifica que alguma coisa aconteceu. Conferir **Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 2008, p.14.

²⁹⁸ Conferir nota de rodapé 66.

Lugares Perfeitos 2

Lugares Perfeitos 2, de 2000, dá continuidade à versão iniciada com *Lugares Perfeitos 1*, de 1997, retomando as premissas então criadas.

Ao constatar que andava a ler autores que se haviam suicidado, Fernanda Fragateiro transforma esse reconhecimento no embrião de uma nova série.²⁹⁹

Em *Lugares Perfeitos 2*, exposição individual que apresentou em Madrid na Galeria Elba Benitez, o conjunto de livros de autores que cometeram suicídio (iniciado pela artista em 1997 com a ajuda de amigos e conhecidos, e, entretanto, ampliado) é apresentado de modo descontínuo numa estante desenhada por Warchavchick³⁰⁰ (Figura 108). Trata-se de uma prateleira cuja forma parece resultar da dobra sequenciada de um elemento contínuo de madeira, dando origem a um *objeto estante* ora aberto, ora rematado nas suas laterais, muito rigoroso na sua execução, e potencialmente interminável. A instalação contempla ainda dois bancos de madeira em forma de L (com um sistema construtivo distinto do que lhe fora até então habitual), dispostos de modo especular e delimitando um espaço interior de congregação, mas de limites facilmente transponíveis, diluídos. Sobre os mesmos, um conjunto de almofadas cujo tecido³⁰¹ reproduz a mesma pintura inacabada de Piet Mondrian usada na obra *Casa com pátio*, em 1998, como que individualiza lugares numa superfície contínua presumivelmente comunitária (Figura 109).

Colocados em lados opostos (e paralelos aos lados de menor dimensão do retângulo configurado pelos bancos), uma fotografia de um jardim com vegetação exuberante (desenhado pela mulher de Warchavchick) opõe-se a um espelho que tudo reúne e destabiliza, porque espelha a imagem dos bancos, das almofadas, do eventual espetador e da estante (que parecera presidir ao espaço) numa imagem compactada. A espacialidade tão claramente definida, onde a distância entre os vários elementos se presente com o corpo, anula-se na transposição visual que o espelho devolve – de uma situação perfeita, pela integridade e rigor dos seus elementos, vemo-nos perante a

²⁹⁹ Ver nota 239.

³⁰⁰ Um dos principais nomes da primeira geração de arquitetos modernistas do Brasil, nascido na Ucrânia, mas naturalizado brasileiro, em 1927.

³⁰¹ Este padrão terá sido já usado no tecido que envolve uma almofada de grandes dimensões na obra *Casa com Pátio*, de 1998.

diluição da reserva que sabemos deterem, ou seja, a anulação do que está *entre*. De uma situação “perfeita”, passamos a uma situação “imperfeita”. É, então, a partir deste entendimento que fazemos da obra, que se torna tangível o que a artista afirma sobre esta nova proposta: “a maioria dos autores que se suicidaram, não aguentaram a hipótese de imperfeição, [procurando na morte] essa possibilidade de perfeição”³⁰², acrescentando que os “suicidas são pessoas tremendamente otimistas, que acreditaram que as coisas podem ser melhores, que as coisas são maravilhosas...os pessimistas não se suicidam... os pessimistas são pessimistas portanto aguentam!”.³⁰³



Figura 108 - *Estante de autores que se suicidaram*

³⁰² Em entrevista a Sara Silva Natária. [Em linha]. [Consult. 12/12/2012].

Disponível em [www: < https://00nexus.wordpress.com/2005/12/15/fernanda-fragateiro/>](https://00nexus.wordpress.com/2005/12/15/fernanda-fragateiro/).

³⁰³ Idem



Figura 109 - *Lugares perfeitos 2*

Só é possível se formos 2

Só é possível se formos 2 é uma obra concebida para uma exposição realizada no ano 2000, na Culturgest, intitulada “Um Oceano Inteiro Para Nadar”, e que celebrava o encontro entre artistas brasileiros e portugueses.

Segundo Fernanda Fragateiro, esta é uma obra onde há uma referência óbvia ao Brasil: quem conheça bem a história da arquitetura brasileira, irá reconhecer uma referência ao arquiteto urbanista de Brasília Lúcio Costa, personalidade muito importante no Brasil. A artista realça que não se trata de uma homenagem a Lúcio Costa, mas, provavelmente, o sublinhar de uma postura que poderíamos reconhecer em várias obras de Fernanda Fragateiro relacionada com a temática da Ética do Cuidado, pois Lúcio Costa “em vez de tentar vender o país, que é o que todos fazem nas feiras, [...] faz um espaço que recebe os visitantes. Os visitantes, cansados de um dia inteiro de visita a uma feira, que é uma coisa muito violenta em termos físicos e até psicológicos, [têm à sua disposição], no pavilhão do Brasil, uma série de redes suspensas no espaço, com violões, que as pessoas podem usar”.³⁰⁴

*Só é possível se formos 2*³⁰⁵ é uma obra concebida para nos demorar, a pares, o que quer dizer que teremos de ser dois para que a possibilidade se dê. Suspensas numa estrutura de madeira, duas redes de descanso de cor vermelha estão ligadas entre si, acionadas por um sistema de roldanas. Previsivelmente, terão de ser usadas por duas pessoas, para que o equilíbrio se estabeleça. A estrutura, formada por vigas e pilares de madeira aparafusados entre si, assemelha-se a uma gaiola, e serve de suporte às redes no espaço interior que circunscreve. É uma espécie de quarto sem paredes. Uma fotografia, impressa a preto e branco, de um jardim desenhado por Mina Warchavchick³⁰⁶, serve de contraponto exterior à interioridade da obra. É a paisagem visível através da grande janela, que poderá ser esta construção (Figura 110).

³⁰⁴ Filme *Entre Nós*, op.cit..

³⁰⁵ *Só é possível se formos 2*, foi também o título de uma exposição comissariada por Maria do Mar Fazenda, e que surge no contexto do programa *Antena*, promovido pela Fundação de Serralves. O título foi pedido de empréstimo à peça de Fernanda Fragateiro, que integra a exposição e que sintetiza os objetivos que a mesma preconiza: a relação com a arquitetura e a indução ao diálogo, sugerido pelas duas redes que atuam num jogo de equilíbrio. Conferir catálogo da exposição.

³⁰⁶ Mina Warchavchick, paisagista brasileira autora do primeiro jardim tropical projetado, foi a mulher do arquiteto Gregor Warchavchick, arquiteto referido na nota 299, responsável pela introdução da



Figura 110 - *Só é possível se forms 2*

Só é possível se forms 2 tem um título denotativo, esclarecedor quanto à intenção da artista em sublinhar a comunicação na relação a dois - entre o artista e o espectador, entre um par amoroso, entre um de nós e outro qualquer. Evoca essa dependência, e coloca à nossa disposição um meio para usufruirmos dessa vantagem em quietude, de olhos fechados até. A obra é, pois, um dispositivo que nos pode levar à contemplação, se assim o entendermos, a partir do seu centro, e circundados pelo vazio do espaço.

arquitetura moderna no Brasil, através de obras edificadas e textos divulgados na imprensa. Embora se saiba que Mina colaborou estreitamente com o marido nos seus projetos de arquitetura na variante do paisagismo, serão poucas as referências que se encontram em relação à sua colaboração. A fotografia, que Fernanda Fragateiro apresenta nesta obra, é uma reprodução de uma imagem encontrada no livro *Warchavchic e a introdução da nova arquitetura no Brasil 1925 a 1940*, de Geraldo Ferraz, e corresponde ao jardim da residência Warchavchick, construída em 1928 na cidade de S. Paulo.

Só é possível se formos 2 lembra-nos *La boule suspense*³⁰⁷, de Alberto Giacometti, de 1931. Nesta, um movimento real no espaço da obra é uma possibilidade eminente, capaz de produzir um estado provisório (temporalidade) na experiência do momento (no presente), e na interação com o espaço real. Segundo Rosalind Krauss, “tal recurso ao movimento real e ao tempo literal é uma função do significado da surrealidade, que tem lugar ao longo e dentro do mundo, em sentido amplo, partilhando as condições temporais desse mundo, mas sendo moldado por uma necessidade interior”.³⁰⁸ Ou seja, para além de uma experiência que pertence ao mundo e, simultaneamente, à esfera de um lugar paralelo, a experiência é desencadeada por um sujeito a partir das suas relações com o mundo (passagens, no sentido de fragmento; interrupções, no sentido de suspensão; e mudanças, no sentido de transformação), e conduzida, necessariamente, por imposições interiores que serão da ordem do desejo. Assim, para além do movimento real e de uma temporalidade literal, há nessa obra a manifestação de uma temporalidade psicológica.

Se o título *Só é possível se formos 2* é denotativo, ou seja, tem um sentido literal, *Não pensar* é mais enigmático, ampliando o seu significado, dando maior ênfase à linguagem, e às possibilidades significacionais nela contida.

Em ambas as obras, as redes, por natureza flexíveis e mediadoras do inexorável fenómeno da gravidade, tornam-se a marca da passagem dos corpos (possibilidade) ou ausência dos mesmos (uma falha, uma falta). Poderíamos perguntar: é um vazio ou uma possibilidade permanente? Como a pegada que vemos na areia: é ausência ou sinal/possibilidade de passagem de alguém? Há um movimento real passível de acontecer e não um movimento ilusório. Há uma permanente possibilidade de atualização da obra em interação com o espaço em que ela é exposta.

³⁰⁷ Conferir **Parte 1** desta investigação.

³⁰⁸ KRAUSS, Rosalind – **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.138.

MMM

Mediterrâneo: Um Novo Mundo? é o título da exposição realizada na Culturgest em 2001, onde Fernanda Fragateiro apresentou a obra *MMM*. A exposição apresenta obras cujo denominador comum reside no facto dos seus autores terem nascido em países influenciados pelo Mediterrâneo, e serem artistas com uma atividade individual reconhecida.

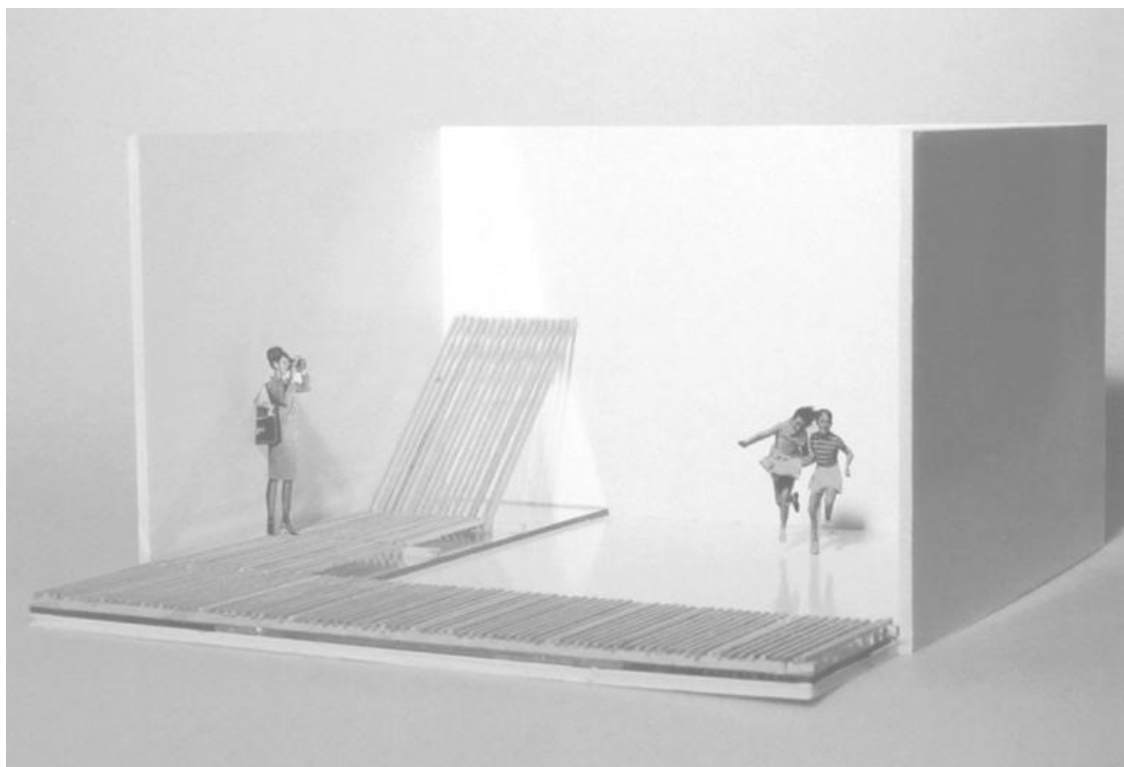


Figura 111 - *MMM*

Delineada em L, *MMM* é uma construção que assenta no chão. É composta por dois níveis coincidentes em praticamente toda a sua extensão: um superior, em ripas de madeira e que pisamos – mas, numa das secções, só até determinado ponto já que o ripado é quebrado e sobe de encontro à parede; e um inferior que se mantém sempre próximo do chão, constituído por um espelho que vemos, e onde nos vemos refletidos. Num dos seus segmentos, imaginamo-nos a caminhar num passo inequívoco (começando numa ponta e terminando na outra, sem obstáculos ou hesitações – vimos de uma qualquer parte e seguimos para outra. Porém, apercebemo-nos de uma outra possibilidade, mais ambígua pois a nossa caminhada pode, a determinada altura, mudar de sentido e conduzir-nos a um impasse: voltamos atrás, ou infletimos a direção tomada para colidir com a estrutura ripada de madeira que se eleva do chão, tornando-se quase

vertical, sendo que, para quem visita a exposição, a passagem sobre a passadeira é obrigatória (Figura 111).

Parece tratar-se de uma obra a partir da qual se ensaia o nosso grau de liberdade, que decorre de um tempo anterior, e que condiciona o tempo mais ou menos próximo, sugerindo, numa outra relação espacial, a reinterpretação dos L's de Robert Morris.

Das Histórias Nascem Histórias

Das Histórias Nascem Histórias é o título de uma exposição que nasceu de um convite endereçado a Fernanda Fragateiro pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas (IPLB), apresentada pela primeira vez no Centro Cultural de Belém, em 2003. A artista foi desafiada a conceber uma exposição itinerante para as bibliotecas que compõem a rede do instituto, dirigida ao público infantil, e versar o tema da *leitura*.

Com base nas obras literárias “A Menina do Mar” e “A Floresta”, da escritora Sophia de Mello Breyner, a artista concebeu uma construção com um espaço interior e outro exterior, a partir de uma folha de papel com dois metros e meio de altura e dezasseis metros de comprimento. Apresentou-a posicionada ao alto, semi-enrolada, configurando uma espiral com cinco metros de diâmetro, que se constituiu como o módulo principal e com alguns outros elementos autónomos (umas gavetas e uma mesa). A construção de uma obra com espaço teve como ideia basilar ultrapassar a condição de bidimensionalidade, metaforizando o que acontece na fruição de uma obra literária – o que não significava a transposição plástica da linguagem escrita de “A Floresta” ou de “A Menina do Mar”. Em sintonia com Dora Batalim³⁰⁹, a leitura foi entendida “como um processo que implica várias dimensões percetivas – física, emocional, e só a partir daí cognitiva”³¹⁰. Por isso, esta exposição foi pensada como vários momentos articulados em percursos. A espiral, no seu espaço interior, permite a entrada no fundo do mar – o ambiente do conto “A Menina do Mar”. Nele, e sobre um fundo pintado a azul, há seres marinhos suspensos, desenhados a branco. Existe também uma cadeira, onde se

³⁰⁹ Dora Batalim fez parte da vasta equipa de trabalho deste projeto, sendo responsável pelos seus aspetos literários e suportes textuais e que, em conjunto com Fernanda Fragateiro, pensou as questões pedagógicas inerentes ao público infantil.

³¹⁰ BATALIM, Dora – **No Branco do Sul. As Cores dos Livros 2004**. [Em linha]. [Consult. 28/9/2017]. Disponível em [www:<https://repositorio.ipbeja.pt/bitstream/123456789/4434/2/Batalim.pdf>](http://www.<https://repositorio.ipbeja.pt/bitstream/123456789/4434/2/Batalim.pdf>).

sentará um ator-leitor, com um livro na mão, e cuja voz se ouvirá, para nos chamar a escutar o relato do encontro de um menino da terra e uma menina do mar. De seguida, uma outra voz chama, mas agora vinda do exterior. Desafia-nos a caminhar em torno da espiral que é uma floresta (onde há desenhados, sobre um fundo branco, uma menina, um anão, árvores, folhas, flores, borboletas, pássaros, formigas, abelhas e raposas, e frases transcritas como fragmentos), e a conhecer Isabel e o anão, por intermédio da voz e da linguagem corporal de um outro ator que guarda na memória as palavras que diz, e que nos faz caminhar, recuar, sentar, e prosseguir. As gavetas que saem da parede guardam vozes e postais, e as mesas, que são magnéticas, permitem combinar palavras gigantes, escolhidas dos dois textos de Sophia de Mello Breyner e recriar outras possibilidades de textos. A escala da espiral é real (Figura 112).

É um projeto que pretende usar outros meios para comunicar com imagens: “gostaria de criar uma coisa mais tridimensional, mais envolvente e que apelasse a todos os sentidos, não só à visão, mas na qual os miúdos também pudessem mexer, ouvir, ver, tocar, cheirar”.³¹¹ Pela escala, pela performatividade, pelo nível de colaboração com outros elementos, pela relação interior/exterior – há como que o antecipar do que poderemos encontrar na *Caixa para guardar o vazio*, de 2005.



Figura 112 - *Das histórias nascem histórias*

³¹¹ Filme *Entre Nós*, op.cit..

Handrail

Handrail, de 2003, parece um corrimão de parede em aço inoxidável, com um *passa mão* de borracha. Trata-se de um dispositivo em permanente construção pelo espetador, pois este, ao percorrê-lo, vai polindo a sua superfície em aço: “Portanto, é uma peça que nunca é. É uma peça que vai sendo construída.”³¹² Convoca o espetador, e confronta-o com a impossibilidade de se construírem objetos – este está em permanente construção (Figura 113).

Num primeiro olhar distanciado, a obra apresenta-se quase sinistra pela possibilidade de perigo que emana. Enquanto objeto de apoio, de amparo, um corrimão tem em si a promessa de uma experiência acolhedora, facilitadora. Porém, a afilada chapa de aço, que admitimos servir para passar a mão, é inicialmente contrária a essa ideia. Depois, damos-nos conta da peça em borracha que, quando acionada manualmente, coloca o mecanismo, criado pela artista, em funcionamento. Esta possibilidade, como lembra Isabel Carlos no catálogo da exposição, posiciona esta obra entre *um jogo infantil de fazer deslizar um brinquedo* e um dispositivo onde desliza a imagem do utilizador, assemelhando-se à experiência que sentimos quando nos sentamos à janela de um comboio em movimento, onde “ora vemos a paisagem que nos escapa permanentemente, ora vemos o nosso reflexo no vidro, consoante nos fixemos num ponto ou no outro”.³¹³



Figura 113 - *Handrail*

³¹² Idem.

³¹³ CARLOS, Isabel, op.cit., p.25.

But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #1 e #2

Estes títulos referem-se a duas obras complementares, apresentadas em 2003, constituídas por dois jardins portáteis, e que, por isso mesmo, gozam do dom da ubiquidade. Um deles, em aço inoxidável, reluz e reflete o ambiente que o circunda – abre-se ao exterior, repercutindo-o; o outro, em *mdf* e relva artificial, é baço e texturado – circunscreve-se ao espaço que ocupa, e fecha-se sobre si mesmo. Em ambos, a estrutura é formada por quatro níveis que deslizam, encontrando-se cada um deles parcialmente deslocado para fora, ficando o interior a descoberto.

But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #1 corresponde ao modelo em aço (Figura 114 e 115). A transformação operada pelo deslizamento das lâminas - que não vemos, mas intuímos – não é suficiente para provocar qualquer perda de referências ou de interesse em nos mantermos permanentemente presentes, ou invariavelmente próximos. *But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #2* é a versão alcatifada da obra, como que admitindo a possibilidade de variabilidade num mesmo corpo (Figura 116).

Sobre a obra, Fernanda Fragateiro afirma: “gosto muito da leitura em simultâneo destas duas peças. E que as pessoas as vejam em simultâneo. Imaginei que um dia a de relva artificial pudesse ser colocada no interior, e a de aço inoxidável, ao lado, no exterior, separadas por uma parede de vidro”³¹⁴. Estamos perante uma leitura invertida das lógicas: o natural no interior, o artificial no exterior.

Mas esse jardim, para mim, parecia como mais nenhum. Todos os dias eu te encontrei aqui. Ação passada, continuamente recomeçada.

But this garden for me looked like no other. Every day I met you here é uma citação que Beatriz Colomina faz no seu ensaio *Privacy and Publicity*, datado de 1996, de um filme de Alain Resnais, *L'année dernière à Marienbad*, de 1961.

³¹⁴ Filme *Entre Nós*, op.cit..



Figura 114 - *But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #1*, Tavira



Figura 115 - *But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #1*, Elvas



Figura 116 - *But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #2*

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos

A primeira vez que Fernanda Fragateiro apresentou *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos* foi integrada na exposição individual intitulada *Contínuo, Construído e Variável*³¹⁵, realizada na Galeria Presença, no Porto, no ano de 2006. Nesta exposição, apresentou ainda uma outra obra cujo título era justamente *Contínuo, Construído e Variável* (Figura 117 e 118). Esta foi construída com madeira, exposta na primeira sala da galeria com um comprimento que ia de uma ponta à outra, e correspondia a uma construção vertical assente no chão. Continha um espaço interior, ligeiramente sobrelevado, envolvendo quase tangencialmente os corpos que por ela passassem, mas com continuidade nos topos – como se fosse um túnel ou corredor. Na outra sala, *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos* oferecia uma experiência quase inversa: uma estrutura modular horizontal recobria parte do chão e sobre ela poderíamos caminhar livremente. Configurava-se como uma estrutura articulável, extensível,

³¹⁵ Conferir Javier Díaz-Guardiola, op. cit., p.38.

construída por pequenos paralelepípedos intercalados por vazios, com uma dimensão adaptada ao espaço existente. Ambas as propostas eram construções à escala real, explorando a artista os limites entre arte e arquitetura.

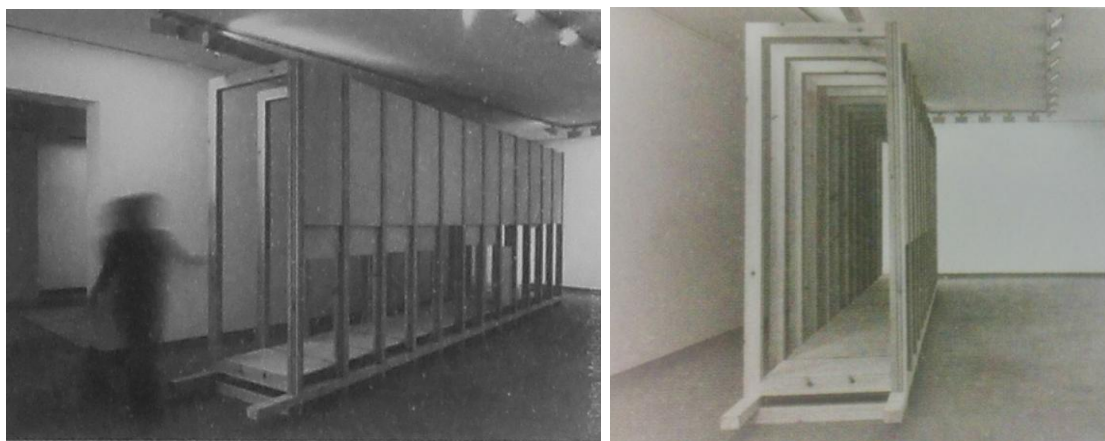


Figura 117 e 118 - *Contínuo, Construído e Variável*

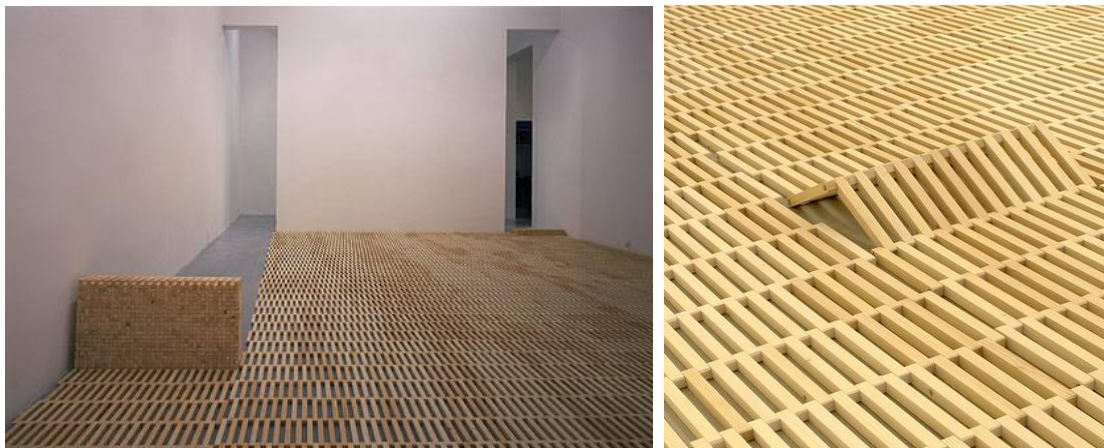
Ainda em 2006, e também numa exposição individual apresentada na Galeria Elba Benitez, Fernanda Fragateiro apresentou novamente *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos* (Figuras 119 e 120); porém, embora se tratasse do mesmo dispositivo, a artista pretendeu recriar uma outra experiência, explorando novas possibilidades de articulação entre a peça, o espaço e os visitantes: “queria expandi-la [...] usando uma estratégia de fechar e abrir a obra, criando vazios onde o espetador pudesse mover-se. Aqui, a experiência sensorial é aquela de quem olha para uma paisagem e, nesse sentido, o espectador faz o dispositivo funcionar convertendo-o numa utopia”³¹⁶, afirmou a artista.

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos ocupava o espaço, mas era, simultaneamente, um espaço em si mesma, tratando a área circundante como parte integral do trabalho.³¹⁷ A obra era um dispositivo portátil e reversível, em constante mudança, adaptando-se ao espaço que ocupava.

³¹⁶ “En Elba no quería repetir la experiencia, sino investigar otras posibilidades de articulación de la pieza y las personas. Quería expandirla en la galería, usando una estrategia de cerrar y abrir la obra, creando vacíos donde el espectador pudiera moverse. Aquí, la experiencia sensorial es la de quien mira un paisaje, y, en ese sentido, el espectador hace funcionar el dispositivo convirtiéndolo en una utopía.” Idem.

³¹⁷ Idem

A opção pelo material madeira pretendia convocar a natureza para dentro da obra,³¹⁸ como refere uma vez mais a artista.



Figuras 119 e 120 - *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos*

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos #4

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos #4, que integrou a exposição Invisibilidade apresentada na Galeria Leme³¹⁹, corresponde à mesma obra *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos #3*³²⁰. A seu propósito, a artista afirma tratar-se de uma peça “quase matriz” não só porque é uma peça de chão, como também porque, dependendo do material em que é produzida, torna-se mais ou menos extensível, permitindo que nela se multipliquem paisagens – entendemos estar a referir-se à *série* e não especificamente à versão #4³²¹ (Figura 121).

³¹⁸ Conferir nota 66.

³¹⁹ Galeria Leme, em São Paulo, Brasil.

³²⁰ Apresentada na Igreja da Misericórdia de Silves, também em 2009, referida na p.162.

³²¹ “ É de facto uma peça quase matriz. Primeiro porque é uma peça de chão, e um plano de chão para mim representa o mínimo de um lugar para habitar (...). Eu acho que uma casa pode ser um chão, pode não ter mais nada [...]. [Muitas] vezes, quando há um edifício demolido ou que vai desaparecendo, o plano de chão é sempre a última marca a desaparecer, não é? É também uma peça que dependendo do material se torna articulável, pode-se estender ou retrain e permite que nela se multipliquem paisagens. É uma peça que certamente vai continuar a aparecer no futuro, que eu vou continuar a trabalhar”. EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p.116.

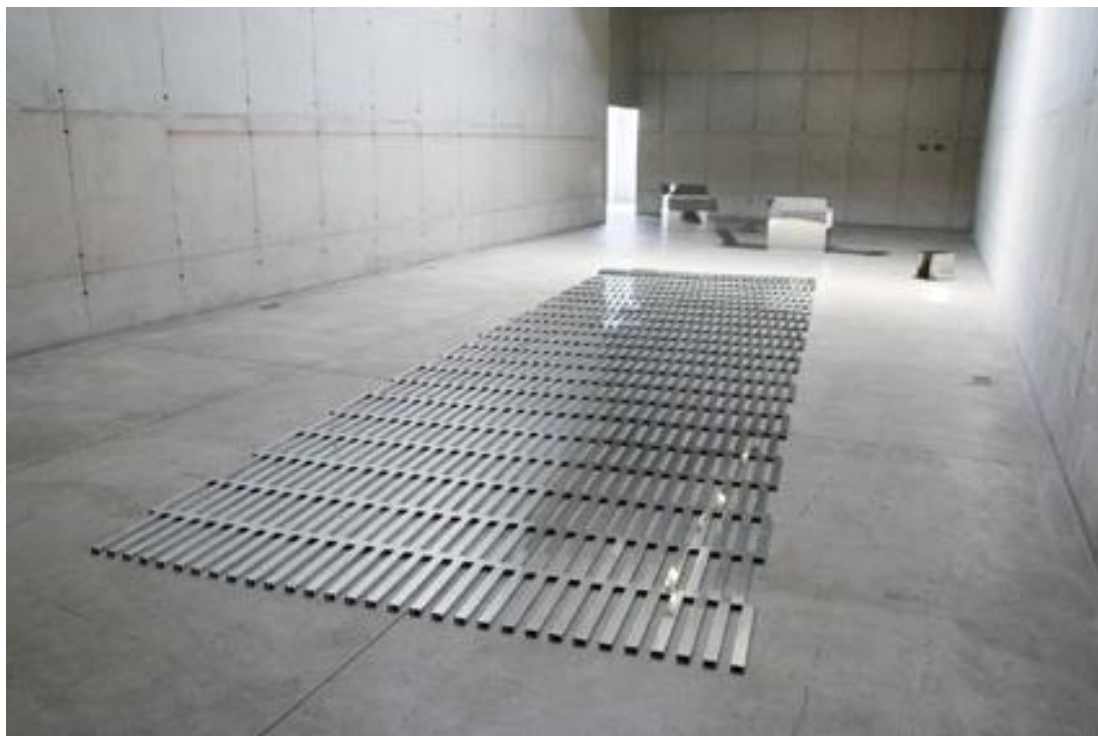


Figura 121 - *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos#4*

Formalmente, esta variante remete-nos para *Existe um substituto para a experiência?*² embora esta seja constituída por duas camadas sobrepostas (uma em aço e outra em espelho); e ainda para uma outra mais recente, *Landscape architectural model*, 2017, apresentada no Museu de Santo Tirso, na exposição coletiva “Quinze esculturas”.

Landscape architectural model

Landscape architectural model, 2017, é uma estrutura reticular regular, uma malha, composta pela associação de um paralelepípedo e um vazio de iguais proporções, associação repetida no sentido longitudinal – novamente a exploração de um padrão e de regularidades, invocando os conceitos de módulo e estrutura propostos e desenvolvidos pelo minimalista Donald Judd.

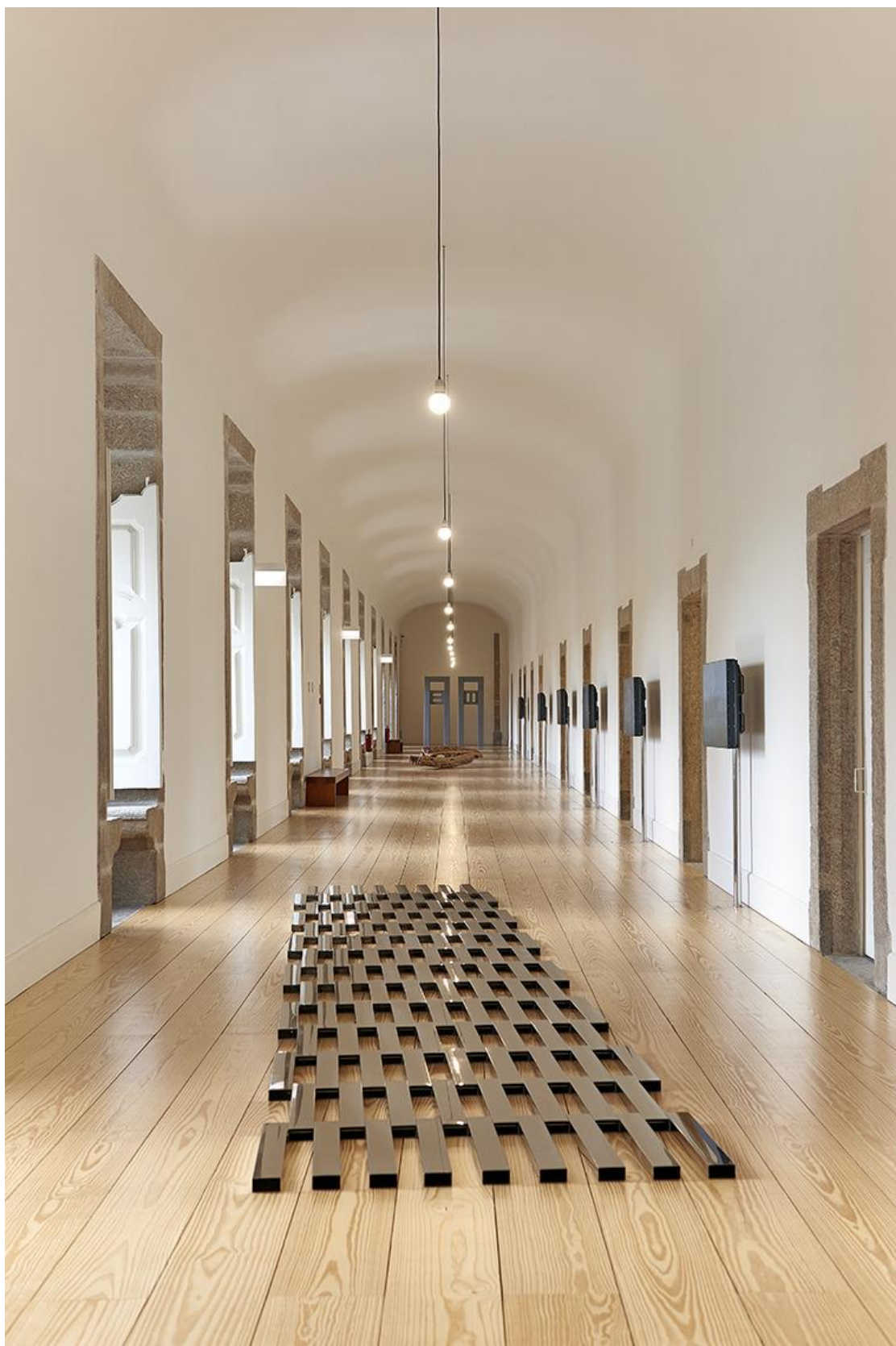


Figura 122 - *Landscape architectural model*

Sobre esta obra há duas possibilidades de leitura: a partir dos topos, há o brilho do aço, os planos a negro das sombras no interior dos paralelepípedos, e o vazio, induzindo uma leitura tridimensional; lateralmente, a leitura parece fazer-se apenas em relação à superfície da obra, que, momentaneamente, parece flutuar, ou levitar, uma vez que nas faces laterais é refletido o chão, sugerindo ou proporcionando uma leitura bidimensional (Figuras 122).

Não são visíveis elementos de fixação e articulação entre cada módulo, rementendo a obra para uma dimensão claramente industrial, sublinhando a sua dimensão articulável, flexível, adaptável, refletora, e, no limite, concreta. Por outro lado, os reflexos que evidencia convertem-na numa obra dinâmica, contrariando a sua condição aparentemente estática.

Simultaneamente percebemos que a obra não é para pisar. Surge como que uma hesitação quando dela nos aproximamos. A obra concilia-se com o chão, e dele se apropria, e o espetador já não pode usar esse espaço para transitar. Deste modo, o seu peso “derrete-se” ou dispersa-se pelo chão, ainda que a sua extensão possa contrariar essa dispersão.

Este trabalho parece invocar ainda certas obras de Carl Andre, embora a noção de espacialidade presente na obra deste escultor não tenha uma correspondência efetiva na obra de Fernanda Fragateiro – em algumas obras de Carl Andre o espetador pode andar sobre elas, assumindo as mesmas um sentido de continuidade (atravessamento) com o espaço adjacente. Carl Andre pretende, por isso, subverter o sentido de hierarquia existente entre o espetador e a obra, permitindo que o público circule sobre as suas obras, evitando o momento de hesitação que experimentamos em *Landscape architectural mode*.

Fica a sensação de que a obra poderia ser infinitamente continuada ou acrescentada (não tem início nem fim). Neste momento, apercebemo-nos de que esta é uma característica constante da obra de Fernanda Fragateiro, isto é, a sua possibilidade de expansão.³²²

³²² A estante dos suicidados, da obra *Lugares Perfeitos 2*; *MMM*, 2001; *Contínuo, construído e variável*, 2006; *Não tocar (com o olhar)*, 2007; *(Não) Ver*, 2008; *Invisibilidade*, 2009; *Conteúdo desconhecido*, 2009; *Através da Paisagem*, 2009; *Contra a parede*, 2009; *Looking at seeing and not reading*, 2010; *Deep sapce, shallow space*, 2011; entre outras.

Esta expansão poderá relacionar-se com o facto de Fernanda Fragateiro se apresentar como uma “construtora” de fragmentos. A noção de fragmento parece, então, fazer sentido como suporte conceptual da sua obra, a partir da noção de linguagem de Blanchot. Como dispositivo permanente de recriação do mundo, a partir de uma concepção de linguagem como jogo, cujo sentido se constrói a partir dos mecanismos da própria linguagem e nos seus limites se mantém.

Fernanda Fragateiro manifesta particular interesse por peças de chão: “um plano de chão, para mim, representa o mínimo de um lugar para habitar”³²³, esclarece a artista que, enquanto aluna na ESBAL, desenhara no chão uma área que era a sua área de trabalho³²⁴, não por uma questão de propriedade, parece-nos, mas por fazer presente um todo bem maior que lhe permite estabelecer contacto político e crítico com o mundo, e constituir-se enquanto “o lugar mais contínuo que podemos percorrer com o nosso corpo, [...] um lugar de deslocação e de liberdade”³²⁵ e com o qual se está normalmente em contacto físico: “Só o céu é maior que o solo”³²⁶, afirma.

Expectativa de uma paisagem de acontecimentos, nas suas diversas versões, é constituída por estruturas móveis, maleáveis, ajustáveis, “uma espécie de chão nómada, móvel e sem forma definitiva, [...] grelhas [que] podem ser dobradas e levadas para onde se quiser, tendo assim, potencialmente, o dom da ubiquidade”³²⁷, e que aderem à noção de anti monumentalidade, ao distanciar-se da tradição da escultura vinculada à verticalidade e mediada por plintos.

O processo de construção modular destas versões proporciona superfícies extensíveis e retráteis, mas as de superfície espelhada serão aquelas que melhor exploram o título que anunciam – a expectativa de uma paisagem de acontecimentos –, pois o polido do material interage continuamente com a envolvente (nós incluídos), pelo que a obra muda, não só pela forma como se ajusta ao espaço existente, mas, neste caso, também pela reflexão que permite captar sucessivas alterações de luz e de movimento.

³²³ EIRÓ, Maria Azevedo de Sousa, op. cit., p.116.

³²⁴ Idem.

³²⁵ DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, op. cit., p.38.

³²⁶ Idem.

³²⁷ ROSENTHAL, Gisela – **Moradas**. Lisboa: Assírio & Alvim: Fundação Carmona e Costa, 2008, p.13.

Estas versões, com materiais de diferentes naturezas, criam tensões específicas entre a obra e os corpos que delas se aproximam, expondo um sentido háptico diferenciado - reforçado pelo próprio peso do material porque o mesmo possui uma relação gravítica específica. A obra, detentora de características que lhe são intrínsecas, tais como tipo de material e organização estrutural, partilha com o espetador *um espaço real e um tempo real* à semelhança da proposta teórica de Donald Judd, pelo que estará incompleta enquanto essa relação não se estabelecer. É, então, um dispositivo ou instrumento incompleto em si, que só se realiza depois de satisfeito o apelo à presença de um corpo, construindo-se, assim, uma relação singular, uma relação perceptiva “não face à obra e na pura contemplação passiva, mas pela vivência direta que ativa a obra, criando uma triangulação energética com a obra e o espaço envolvente”.³²⁸

Esta obra é estrutura, esqueleto, interior em potência, mas, paradoxalmente, é uma obra que procura envolver o espetador: é invólucro, pele.

Construir é destruir é construir

Construir é destruir é construir é o título da exposição individual apresentada em 2009 na Fundação EDP, Museu da Eletricidade, em Lisboa, onde Fernanda Fragateiro desenha letras, escreve palavras e reescreve frases. Constrói superfícies, ainda. Nela se integram as obras: *s/título* (“Ask not just what landscape ‘is’ or ‘means’ but what it does”), *Construir é destruir é construir* e *A paisagem não tem dono*.

S/título

No interior da galeria, a obra que não tem título (composta pela frase “Ask not just what landscape ‘is’ or ‘means’ but what it does”, do historiador e ensaísta W.J.T. Mitchell) é inscrita na parede, remetendo-nos, ainda antes de nos inteirarmos da sua totalidade e sentido, para a ideia de palimpsesto. E isto porque a frase, depois de escrita com tinta vermelha, foi recoberta com a mesma tinta branca da parede que a integra, e, em seguida, parcialmente raspada. O resultado é uma frase encoberta, semirrevelada,

³²⁸ Idem.

exigindo de nós um certo empenho para a decifrarmos. Este empenho é desafiado pela longa lâmina de aço polido que acompanha a frase, invertendo e espelhando as letras. Na verdade, poderia corresponder ao desafio de W.J.T. Mitchell de encarar a paisagem não como algo que pode ser visto, ou lido – *a paisagem é* –, mas antes como espaço potencialmente de ação – *a paisagem faz-se, constrói-se* –, e, como tal, resulta de vontades, de escolhas. A paisagem não é construída: a paisagem é construível.

Nesta obra, a frase é a sua própria matéria de composição, não uma legenda – aliás o título da obra é precisamente *Sem título* (Figura 125).

Ainda no interior da galeria, na Sala do Cinzeiro 8, espaço com uma iluminação amortecida (na exposição no Maat a iluminação é mais profusa, e natural – com as janelas rasgadas do edifício, a determinada hora, a terracota do material parece ganhar uma incandescência e tornar-se dourada), a artista concebe um contentor que guarda fragmentos de tijolos provenientes de uma antiga fábrica de cerâmica, no Montijo, e do restauro das paredes exteriores do edifício da Fundação EDP, a Central Tejo (na exposição do Maat foram acrescentados (mais) tijolos provenientes do processo de restauro que o edifício continua a sofrer). Intitulada *Construir é destruir é construir* (Figura 124), esta grande caixa como que arquiva a matéria vinda do exterior, conserva a memória da fábrica desativada, ou a do grande edifício da Central de Eletricidade, (os sedimentos encaminham o espetador para o local onde os materiais foram coletados originalmente) ou todas aquelas que a artista não premeditou, mas que lhe estão latentes. Enquanto continente dessa matéria, *Construir é destruir é construir* assemelha-se ao *non-site* de Robert Smithson, por nos vincular a um local diferente daquele que admitimos estar, ser fronteira de algo mais vago e distante (um fragmento de algo maior) ou por nos lançar noutros sítios, ou em realidades distantes, por via do pensamento.



Figura 123 - A paisagem não tem dono



Figura 124 - Construir é destruir é construir



Figura 125 - Ask not just what landscape 'is' or 'means' but what it does

Esta construção, signo de uma ausência, assenta no chão. Todavia, parece-nos estar a flutuar, pois não é perceptível o modo como se estabelece esse contato. É delimitada, exteriormente, por planos de espelhos que, por refletirem o espaço envolvente, como que se anulam, o que lhe confere um carácter paradoxal: o volume contido, as três toneladas de escombros, parece reduzir-se a uma superfície, a um plano de cor intensa e textura grosseira, adquirindo a obra, então, um carácter substancialmente abstrato.

Aparentemente, o título *Construir é destruir é construir* é um encadeamento de ações titubeantes ou contraditórias. Porém, soluções de leitura acompanhadas, ou não, por possibilidades de pontuação próprias, tornam possíveis soluções que permitem encadeamentos de sentido coerente. Entre essas poderá estar a de que destruir, enquanto desfazer para de novo construir, será sempre construir – e deste modo reforçar a complexa noção de que algo nunca está terminado; estaremos permanentemente a construir e a desconstruir aquilo que concebemos.

A paisagem não tem dono

No exterior da galeria, na fachada de um edifício que será demolido, Fernanda Fraga-teiro transcreve a frase “A paisagem não tem dono”³²⁹ (Figura 123), estendida ao longo de 30m, num vermelho e laranja garridos. Trata-se de uma frase do ensaio “A Natureza”, de Ralph Waldo Emerson, no qual, o autor afirma: há no horizonte uma propriedade que nenhum homem possui, exceto aquele cujo olhar pode integrar todas as partes, ou seja, o poeta. É essa a melhor parcela, no entanto ela não é nomeada nos títulos de propriedade.³³⁰ A paisagem pertence a quem a olha, codifica e decodifica. Contudo, numa outra dimensão, possuir-se a paisagem é estar-se sujeito às suas exigências, construindo-a em continuidade ou em ruptura com o que está presente, mas também descortinando o palimpsesto, e deste se servindo enquanto estratégia de (re) criação da paisagem, tratando-a, não de modo individual, mas como um bem comum.

³²⁹ Do ensaísta e filósofo americano Ralph Waldo Emerson (1803-1882).

³³⁰ “When we speak of nature in this manner, we have a distinct but most poetical sense in the mind. We mean the integrity of impression made by manifold natural objects. It is this which distinguishes the stick of timber of the wood-cutter, from the tree of the poet. The charming landscape which I saw this morning, is indubitably made up of some twenty or thirty farms. Miller owns this field, Locke that, and Manning the woodland beyond. But none of them owns the landscape. There is a property in the horizon which no man has but he whose eye can integrate all the parts, that is, the poet. This is the best part of these men's farms, yet to this their warranty-deeds give no title”. EMERSON, Ralph Waldo – **Natureza**. BOSTON & CAMBRIDGE: JAMES MUNROE AND COMPANY. Capítulo 2.

Unbuilt, After Conjunto Habitacional em Scalaheen, Tipperary, Ireland, 2005, Atelier Soma, Portugal

Unbuilt, After Conjunto Habitacional em Scalaheen, Tipperary, Ireland, 2005, Atelier Soma, Portugal, de 2010, é o título da peça escultórica que Fernanda Fragateiro concebeu especificamente para a exposição coletiva *Falemos de casas: quando a arte fala arquitetura [construir, desconstruir, habitar]*, inserida na segunda edição da Trienal de Arquitetura. Delfim Sardo foi o seu curador, e Herberto Helder o autor do poema cujo verso³³¹ terá dado origem ao tema debatido: a questão da habitação num contexto quer genérico, quer particular, abarcando os seus aspetos sociológicos e culturais. Foi apresentada no Museu do Chiado, em Lisboa.

Unbuilt é uma construção linearmente irregular, executada em contraplacado, com um comprimento superior a treze metros, e fixada à parede à altura dos nossos olhos. É composta por uma sequência de volumes ortogonais, ora *cheios e vazios*, ora *cheios ou vazios*, traduzindo-se esta variação numa alternância de tons que concede o ritmo que a caracteriza. Esses mesmos volumes sobressaem de modo desfasado do plano da parede, mas não a tocam, existindo entre ambos uma distância mínima, o que complexifica o jogo de sombras entretanto criado, e concede uma maior leveza à construção suspensa na parede.

Na verdade, a sequência de volumes corresponde à recriação³³² de modelos de *maquetes* de projetos não construídos, recolhidos por Fernanda Fragateiro em *ateliers* que visitou, independentemente desses estarem completos, parcialmente desmontados ou destruídos, serem objetos detalhados ou totalmente abstratos, pois o seu interesse incidiu nos mais sugestivos, quer do ponto de vista temático, quer formal.

No seu conjunto, o recorte que a cadeia de maquetes perfaz desenha um perfil expandido, podendo incorporar modelos originais, que preservam o material e a escala com que ganharam forma. No final, o resultado é uma escultura composta por uma sequência de fragmentos de modelos arquitetónicos que poderia tornar-se infundável (Figuras 126, 127, 128 e 129).

³³¹ Verso "Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder/tão firme e silencioso como só houve/no tempo mais antigo", escrito por Herberto Helder, em 1961. Disponível em < DN <https://www.dn.pt/artes/arquitetura/interior/falemos-de-casas-1688117.html>, consultado em 2/10/2017.

³³² Fernanda Fragateiro refaz a escala e altera os materiais dos modelos originais.

Alessia Tobia, em entrevista à artista³³³, cita o arquiteto Auguste Perret³³⁴, lembrando que este considerava serem os elementos arquitetônicos comparáveis às palavras que compõem um dicionário, porque, ao serem combinados entre si, permitiam compor inúmeros modelos capazes de responder a diferentes emoções e diferentes necessidades práticas. Também Fernanda Fragateiro afirma que “como fragmentos, [as *maquetes*] funcionam como elementos gramaticais que afirmam um pensamento sobre o espaço”.³³⁵

Poderá ser esse o entendimento que fazemos desta obra de Fernanda Fragateiro – a construção de um *supra modelo* formado por unidades pré-existentes, associadas de modo específico - e relacioná-la com o processo de construção de uma das obras que apresentou na sua *Instalação na Sala Sul*, em 1990. Nesta, tomou o texto como material e transformou uma frase num objeto: “cada palavra foi convertida numa peça branca, como uma prateleira vazia suspensa na parede [...] não legível como texto semântico mas como forma...”.³³⁶ Na verdade, forma no espaço, pois “o que realmente me interessa é pensar sobre o espaço. A teoria é tanto parte disso que não consigo separar material textual de outros materiais, pois o texto é memória e também antecipação, e participará na construção da realidade”.³³⁷

Há nesta proposta referências assumidamente arquitetônicas, mas que procedem de um contexto de incumprimento – não se cumpriu a ideia primária para a qual o modelo foi executado – e é com esse incumprimento que a artista constrói a sua escultura, aproveitando o pensamento que afirmam sobre o espaço. Afinal, a arquitetura pode ser

³³³ Entrevista realizada por Alessia Tobia a Fernanda Fragateiro na sequência da exposição “Conversation Piece”, onde a artista apresentou *Unbuilt*. [Em linha]. [Consultado em 2/10/2017]. Disponível em [www: <http://lagallerianazionale.com/2017/09/unbuilt-intervista-a-fernanda-fragateiro/>](http://lagallerianazionale.com/2017/09/unbuilt-intervista-a-fernanda-fragateiro/).

³³⁴ Auguste Perret nasceu em Bruxelas. Foi responsável por contribuições pioneiras na construção com betão armado em estilo *art deco*, tendo colaborado com os modernistas do seu tempo. Conferir “Enciclopédia biográfica de arquitetas e arquitetos digital”. [Consult. 26/01/2017]. Disponível em [www:<http://www.ebad.info/perret-august>](http://www.ebad.info/perret-august).

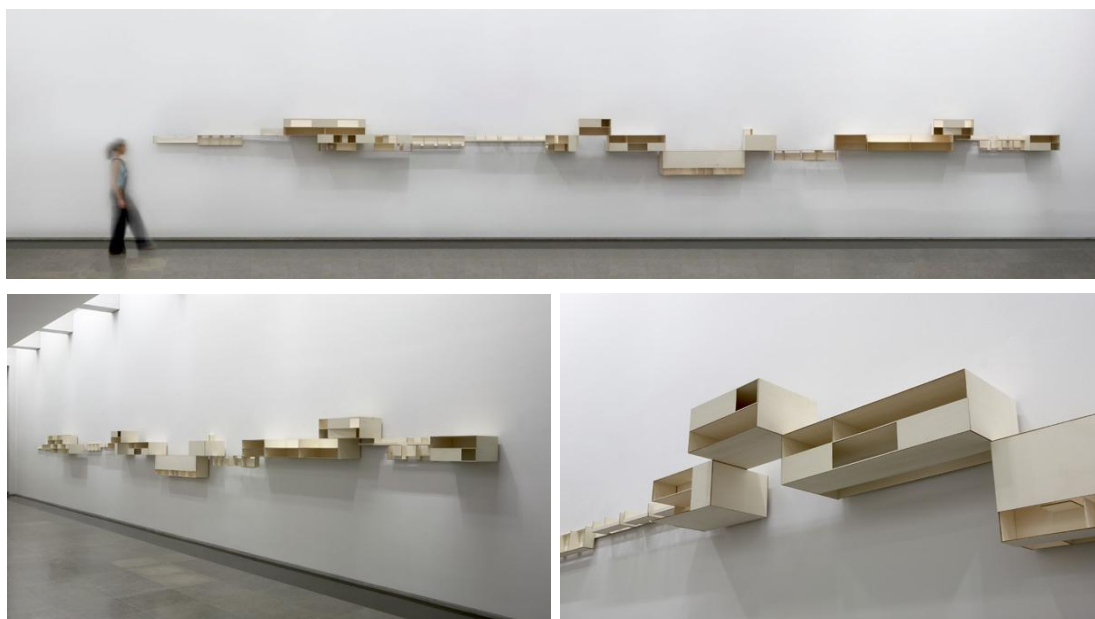
³³⁵ Fernanda Fragateiro in Memória Descritiva da obra, no seu “website”. [Em linha]. [Consult. 25/01/2018]. Disponível em [www: <http://www.fernandafragateiro.com/unbuilt/text.htm>](http://www.fernandafragateiro.com/unbuilt/text.htm).

³³⁶ “Ainda me lembro de transformar uma frase num objeto: cada palavra foi convertida numa peça branca, como uma prateleira vazia suspensa na parede [...] não legível como texto semântico mas como forma...”. TOBIA, Alessia, op. cit..

³³⁷ Idem.

compreendida como uma substância passível de ser encontrada em estados que ultrapassam a sua materialidade física.³³⁸

O espaço, o que fora projetado outrora, é agora comprometido com novas associações, e com o espaço onde se encontram, não existindo enquanto formas isoladas, mas apenas enquanto submetidas a novas relações: formas com espaços, em diálogo com o espaço onde se inserem, e onde o vazio é parte integrante da construção desses espaços.



Figuras 126, 127 e 128 - *Unbuilt*

³³⁸ MASSAD, Fredy e GUERRERO, Alicia Yeste – “Não construído?”, *Arquitextos*, São Paulo, 2007, número 075.07. Revista Eletrônica, agosto 2006. [Consult. 26/01/2018]. Disponível em [www:<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.075/333/pt>](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.075/333/pt).



Figura 129 - *Unbuilt*

Neste contexto, Fernanda Fragateiro questiona-se: “reutilizar materiais de um projeto que nunca foi construído, [para agora construir] esculturas, é recuperar o passado, colocando-o no presente? Mas esse passado nunca aconteceu. Talvez esteja a falar sobre “o passado do futuro”. Existe uma lembrança do que está por vir, conforme estabelecido pelo que “terá sido”? Tal como Scarpa, penso que o tempo é enigma, da mesma maneira que o reflexo do espelho é um enigma”.³³⁹

O espelho é também fragmento, é um recorte invertido daquilo que conseguimos com a fotografia.

O arquiteto Carlo Scarpa defende que “o fragmento torna-se uma oportunidade para criar um enigma fora de tempo”.³⁴⁰ Nesse sentido, uma mesma obra apresentada em diferentes espaços é também uma obra diferente. Em 2017, *Unbuilt* integrou a exposição colectiva *Conversation Piece*, na Galleria Nazionale, em Roma, Itália. No âmbito

³³⁹ TOBIA, Alessia, op. cit..

³⁴⁰ Idem.

desta exposição, a artista afirma: “*Unbuilt* estabelece uma relação espantosa com o espaço da Galleria Nazionale. Pela primeira vez, para mim, essa escultura parece uma infinita linha de texto suspensa na parede. A relação com o espaço arquitetónico é muito forte, e isso é sublinhado pela proximidade da peça de parede de Donald Judd e da peça de chão de Rachel Witheread”.³⁴¹

Esta “mistura”, entre as suas obras e o espaço que as envolve, nem sempre é muito evidente. Fernanda Fragateiro estará mais interessada em que sejamos nós, os espetadores, a questionarmo-nos sobre as relações possíveis existentes na obra, entre a obra e o espaço que a envolve, entre nós e a obra (numa ordem incerta), e, finalmente, entre nós e o mundo, através da experiência do espaço que é sempre um *continuum* e incompleto.

Para Fernanda Fragateiro, o espetador raramente é um mero observador, mas antes um hóspede, um convidado que está no interior, que interage com as suas obras, provocando uma menor ou maior vibração emocional do espaço.

A obra de Fernanda Fragateiro tem um forte carácter relacional, seja, como afirmámos, entre as obras e o espaço, inserindo-se frequentemente nas categorias espaciais da escultura do século XX, a saber: o *in situ*, o *site-specific*, entre outras.

³⁴¹ “*Unbuilt* establishes an amazing relation with the space of the Galleria Nazionale. For the first time, for me, this sculpture looks like an endless line of text suspended on the wall. The relation with architectural space is very strong and this is underlined by the proximity with Donald Judd’s wall piece and Rachel Witheread floor piece”. TOBIA, Alessia, *op. cit.*

4. Parte 4_Considerações finais

A análise da obra de Fernanda Fragateiro iniciou-se com uma interrogação muito específica: *porque constrói Fernanda Fragateiro o Jardim das ondas?*, a que se seguiu uma segunda interrogação mais abrangente: *qual a substância e o sentido da construção em Fernanda Fragateiro?*

O espaço real em relação

Começámos por tentar perceber a genealogia da obra de Fernanda Fragateiro, e daí termos desenvolvido um capítulo inicial, a que demos o título “Legado histórico”, e que a situa na história da arte do século XX. Cedo se percebeu ser a obra de Fernanda Fragateiro descendente do legado do Modernismo, a partir da relação que estabelece com as chamadas neovanguardas; o mesmo será dizer com os procedimentos formais e estratégias de reavaliação da produção próprias do modernismo. Movimentos como a Bauhaus e o Minimalismo serão, certamente, referências importantes (percebendo-se estar mais próxima de um universo artístico internacional do que nacional), emaranhadas nos processos de hibridização que caracterizam o pós-modernismo, período no qual Fernanda Fragateiro começa a sua atividade artística.

Evidente se tornou que as suas obras partem de um interesse por questões espaciais, empregando frequentemente procedimentos, escalas, e materiais específicos da arquitetura, provocando, por isso mesmo, comparações entre a sua produção escultórica e a arquitetura. Porém, embora transforme o espaço e tenha preocupações relacionadas com princípios arquitetónicos – como, para além do espaço, com a luz, a verticalidade, os volumes, a estereotomia, entre outros –, Fernanda Fragateiro não emprega soluções que a arquitetura tem de definir e resolver. Além disso, nas suas obras passíveis de uso (os dispositivos) não se colocam valores utilitários (não são utilitários, mas existem num contexto de uso), sendo que o seu valor artístico está para além do contido na forma como desenvolve estas questões.

As suas construções inserem-se nas categorias espaciais da escultura do século XX, o *site specific* e o *in situ*. Estas têm subjacente um forte carácter relacional entre as obras e o espaço onde se inserem, sendo que no primeiro caso talvez já nem seja válido falar-se em inserção, uma vez que a relação estabelecida é de uma total aderência.

Constatamos a existência de uma outra categoria, a de *site specific* convertida em *in situ*, quando transitam propostas da primeira categoria para a segunda, adquirindo a obra um sentido-outro.

O espaço é o espaço real, e as obras não se posicionam indiferentemente no espaço onde são expostas como se com ele estabelecessem apenas uma simples relação ótica. Pelo contrário, ao serem fixas à parede, pousadas sobre o pavimento, ou produzidas formalmente a partir das qualidades do espaço que irão habitar, essas peças serão outra coisa num outro espaço qualquer. Porém, esse tipo de vínculo não será firmado apenas com o espaço, mas, também, com o espectador, já que a escala humana dessas obras introduz uma relação de afinidade entre objeto e espectador, assim como a sua disponibilidade ao uso.

A simplificação, a escala e o sentido unitário dos volumes, em articulação com o espaço, são características que concorrem para a criação de uma totalidade imediatamente apreensível que leva à deambulação do espectador, numa percepção fenomenológica do espaço, onde as obras estão inseridas.

As suas produções são híbridas, com o espaço sempre “interveniente” na sua especificidade (*site specificity*), e resultam da conjugação de modalidades passíveis de procedimento artístico com grande enfoque na área da arquitetura, mas podendo estender-se ao campo antropológico, social, literário, documental, da inventariação e arquivo, e ao da performatividade. Híbridas, também, porque nelas coexistem diferentes práticas artísticas, as quais parecem implicar a dissolução da especificidade do *medium*, já que não são, ou não querem ser, especificamente arquitetura, escultura ou pintura.

A forte ligação com o espaço e o tempo onde atuam, reclamam a presença do sujeito, funcionando como instrumentos ao serviço de uma experiência a um tempo espacial, mas também conceptual, muitas vezes paisagística e tendencialmente poética, sem esquecer uma delicada reflexão sobre género e arte.

Na prática artística de Fernanda Fragateiro, o estabelecimento de coordenadas que delimitem as categorias em que a artista se move, será menos importante do que proporcionar-nos experiências que implicam, grande parte das vezes, a nossa presença física. Para isso, convoca um tipo de visão pluridirecional, distinto do modelo clássico de visão, aquele que promovem Brunelleschi e Alberti, desencarnado e monocular. Esta visão monocular da perspetiva, onde o cone da visão é intercetado pela superfície

da imagem, origina uma perspectiva desligada do corpo, e o olhar dominante de um espetador cujo género terá sido, histórica e implicitamente, masculino. Esta questão tem sido criticamente desenvolvida por algumas feministas, estendendo-se para lá da esfera da prática artística (entrelaçando-se com discursos pós-modernistas de género). Se no caso de certas artistas como Louise Bourgeois, Eva Hesse, Lygia Clark (entre outras), as espacialidades desenvolvidas apresentam contornos mais envolventes, táteis e orgânicos com conotações uterinas, negando, na sua totalidade, uma geometria de domínio escópico, no caso de Fernanda Fragateiro parece-nos redutor identifica-las com as artistas mencionadas, já que alturas houve nas quais evidenciou um reconhecimento positivo pelo “fazer” da Bauhaus, absorvendo claramente do minimalismo a precisão geométrica e industrial do objeto artístico. É verdade que todas estas características coexistem com uma dimensão feminina visível na habitação tátil dos seus espaços (como vimos, por exemplo, no *Jardim das ondas*), pelo que as questões de género serão um dos muitos temas sobre os quais se posiciona.

Aproximação e distanciamento ao Minimalismo

Fernanda Fragateiro estrutura as suas obras de arte a partir de múltiplas estratégias compositivas, reconhecíveis, em parte, nas práticas minimalistas. Na obra de Santo Tirso, *Eu espero*, a artista serve-se de uma tipologia de equipamento urbano convencional utilizada no espaço público – os bancos – para construir uma obra de arte. Usualmente, o banco é um equipamento onde nos sentarmos, e não um objeto “inventado” por Fernanda Fragateiro, do mesmo modo que a cruz na obra de Frank Stella *Die Fahne Hoch!* se insere no repertório comum dos signos da linguagem, que pertence ao mundo, e não à capacidade criadora de Stella. No entanto, este artista incide o foco da sua obra na materialidade concreta do que apresenta, construindo a cruz a partir daquilo que pode ser observado física e empiricamente, ou seja, os limites da superfície retangular do objeto, favorecendo a perceção ótica, no sentido de não expressar mais do que aquilo que realmente é. Já Fernanda Fragateiro constrói um objeto, no qual, à perceção ótica, acrescenta atributos passíveis de desenvolver experiências sensoriais, destacando a ação do corpo, aproximando-se das teorias de Maurice Merleau-Ponty. E se *Die Fahne Hoch!* é uma apresentação do material através de relações de composição complexas, *Eu espero* é uma representação passível de contemplação, e

de uma experiência vincadamente subjetiva a partir desse dispositivo que inicialmente nos desperta curiosidade.

O Jardim das ondas, O Jardim das margens, Expectativa de uma paisagem de acontecimentos, (Não) pensar, para citar apenas alguns exemplos, são obras concebidas a partir de um pensamento *a priori* materializado num projeto, que os minimalistas foram buscar à prática arquitetónica. A ideia vem antes da execução, que geralmente é realizada por terceiros. No entanto, essa fase preparatória é muito pormenorizada, cuidada, reveladora de um saber oficial, pelo que não dispensa a mão e inclui o pensamento, ou seja, a dimensão conceptual.

A repetição e o módulo minimalistas estão também presentes na obra de Fernanda Fragateiro, remetendo-nos para certos trabalhos de Donald Judd, Sol LeWitt ou Carl Andre. Os *cubos* de Sol LeWitt são peças claramente tridimensionais (cubos pequenos que, agregados, perfazem um cubo maior, evidenciando a volumetria da construção) com os quais podemos relacionar os tapetes, ou cortinas, da série *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos*. Todavia, nesta sobressai, principalmente, a sua condição plana, a sua extensão, característica curiosamente presente em outras obras apresentadas em espaços interiores. É essa possibilidade de extensão que nos leva a tomar o objeto artístico como uma parte de um todo bem maior, e a entendê-lo enquanto *fragmento*.

No minimalismo, a ideia de fragmento, e de repetição de um corpo, é relevada, destacada, com o propósito de escapar à composição relacional da arte europeia, e impossibilitar a criação de significados, promovendo a criação de “uma coisa depois da outra”, numa sucessão de relações intocadas pelo pensamento, ou não mediadas pela personalidade, como defende Donald Judd. As obras minimalistas não se prendem a uma lógica estrutural, mas sim à sequência implícita na ideia de “uma coisa depois da outra”. A repetição não visa a compreensão, não progride em direção a um sentido. Porém, Fernanda Fragateiro afasta-se do propósito das construções minimalistas pois há, nas suas propostas, um forte caráter relacional. A repetição que reconhecemos na sua obra tem nuances, evidenciando progressão, evolução e uma possibilidade de sentido de narrativa (livros em pedra, em Évora, cadernos *moleskine*, acrílicos, entre outras obras), e naqueles onde não há essa variação, há um mesmo tema desenvolvido

com materiais diferentes, ou com módulos de formas distintas (a peça de Santo Tirso e *Expectativa de uma paisagem de acontecimentos #4*, como exemplos).

A artista, numa mesma peça, repete um módulo que é um fragmento, peça essa que contém em si a possibilidade de se prolongar (infinitamente). Para além disso, existem obras formalmente semelhantes, mas produzidas com outros materiais. Fernanda Fragateiro utiliza também os fragmentos como se fossem *frames*, numa situação distinta das anteriores, porque aquilo que poderíamos designar como módulo, é apresentado sequencialmente, mas com diferenças formais subtis (é o caso dos cubos de pedra, aparentemente iguais, mas que prensam páginas de livros.)

Uma outra modalidade de repetição é a repetição sonora que acompanha a obra apresentada na Ermida de Nossa Senhora da Conceição, em Lisboa – uma clara citação da obra *Caixa com o som da sua própria construção*, de 1961, concebida por Robert Morris – e que remete para a sua construção. É como se a obra se diluísse no seu próprio processo de elaboração, e o tempo se submetesse à matéria, tornando insistente o vazio da obra, e os seus limites não se amparassem no que se oferece ao olhar.

As esculturas minimalistas sem centro evidenciam os vazios como presenças, sendo a arte minimalista um referencial quando falamos de lugar de perda, o qual, como diz Didi-Huberman, é uma perda que distancia, e que faz do ato de ver um ato que torna presente uma ausência.

Formalmente, Fernanda Fragateiro é adepta de certas estratégias minimalistas, mas os objetos do minimalismo não estão cingidos à expressão, sobressaindo sim a ideia de exterioridade. Ora, esta ideia não encontra correspondência com a interioridade que as obras de Fernanda Fragateiro parecem promover em nós.

Citação de citação. Palimpsesto. Paisagem

Uma outra evidência se impõe na fase analítica deste trabalho: uma regular citação, por parte de Fernanda Fragateiro, de obras precedentes como se procurasse permanências, ciente de que a arte sempre se fez com toda a arte anterior, e procedentes do período onde a filiámos. Por exemplo: *Só é possível se formos dois*, em que presta homenagem a Giacometti, na sua primeira fase; *Lugares perfeitos 2*, onde Mondrian se torna presente. Poderemos tomar a permanente citação como metáfora do palimp-

sesto: a artista parte da obra que já existia, e, sobre essa, exerce uma nova ação produzindo uma outra obra.

Por outro lado, a paisagem de Fernanda Fragateiro não é uma projeção afetiva sobre o exterior, mas antes o reconhecimento de um campo que em cada um de nós se projeta, ou seja, de uma interioridade.

A palavra, o texto

Para Fernanda Fragateiro a palavra é evocada enquanto “materialidade”, não só nos títulos de certas obras, como enquanto superfície, que se abre além da sua visibilidade através do vazio que a sustenta, podendo tornar-se muda como a pedra (Blanchot), ou manter em suspensão os seus significados, articulando-as de outro modo com outras coisas.

A palavra “dá-se” a ver no momento em que se ergue sobre o vazio como fragmento do que representa.

A palavra evocada enquanto materialidade remete-nos para as artes visuais, tornando-se tão palpável quanto as coisas que nomeia. A materialidade da palavra faz do ver uma experiência que busca, na falta de sentido, ou diante da possibilidade de sentido, a confirmação da sua opacidade. Ela expõe a visão que a envolve e se oferece não mais à contemplação de um sentido, mas à plenitude de um “olhar de dentro”. Esse “olhar de dentro” pode acontecer se a palavra se coloca à distância e, ao mesmo tempo, se coloca em quiasma (na diagonal) com aquele que vê. E porque o que define o quiasma é a inerência (a dependência) daquele que vê face ao que vê, daquele que toca face ao que toca, do “senciente” face ao sentido, como afirma Merleau-Ponty, a palavra, ao ser lida como coisa opaca, quase como objeto que se pode pegar, oferece o inexprimível, o que engana o olho exatamente como sombras sem objetos, ou o reflexo do que poderia ter estado ali.

O encontro como superação da ilusão

Fernanda Fragateiro cria construções com espaço, mas, paradoxalmente, nega-lhes esse atributo, rejeita-o, combate-o, para chegar ao plano, à bidimensionalidade, à imagem, e desta à ideia. Por isso, as propostas que são feitas a partir de espaços por onde o corpo deambula, e que, aparentemente, se destinariam a esse corpo, são, afinal, para

a “ideia”: olhar, passar, e depois fechar os olhos e ficar com a “ideia”. É através da imagem que criamos a “ideia”. Por exemplo, no *Jardim das ondas*, o próprio título é já uma imagem.

O uso de espelhos, pela artista, permite planificar, tornar plano, achatar, compactar o espaço. Com o uso dos espelhos, perdemos a noção da distância correta a que se encontram os objetos, e o nosso olhar fica confundido. Fernanda Fragateiro começa pela tridimensionalidade, e transforma-a em bidimensionalidade, porque a suposta tridimensionalidade permite acolher a “interioridade” que está em nós. As suas propostas são dispositivos de experiências interiores. Neste contexto, onde há espelho não há corpo, há, outrossim, uma espacialidade corrompida.

A sua escultura é a experiência de cada um, dentro de uma concepção de arte que tem a função de nos tornar mais humanos (sem vincular, necessariamente, a estética à ética). A arte é uma espécie de luz para a salvação, não deixando de implicar, como pressuposto ontológico, uma dimensão de alteridade.

What you see is not what you see

Mais importante do que agrupar a obra de Fernanda Fragateiro em segmentos (*site specific*, *in situ*, ou *site specific* convertidos em *in situ*), nos quais podemos tropeçar porque existem propostas onde essa segmentação é frágil, ambígua – e nestes casos, a ambiguidade é em si mesma um elemento portador de significação, abrindo fecundas possibilidades exegéticas –, o importante é confrontarmo-nos com a possibilidade de, também na arte, haver coisas que parecem uma coisa, mas são outra coisa – tal como na vida. Através do espaço, do objeto artístico e de cada um de nós, ao experienciarmos determinada possibilidade (porque é de possibilidades que a artista trata), chegamos a uma “ideia”. O espaço e o vazio tridimensional reduzem-se à bidimensionalidade, ao plano, e às ideias. Por fim, Fernanda Fragateiro é uma artista cujo sentido ético está na origem da trajetória artística que começou a percorrer ainda bastante jovem, e que vem permanecendo na sua produção plástica. É depositária de uma capacidade de criar, evidenciar e promover “qualquer coisa de bem”, podendo a sua atividade artística ser vista como um vínculo entre a sua pessoa e os outros.

5. Índice de Figuras

Figura 1	<i>As Portas do Inferno</i> , 1880/1917 Auguste Rodin. Bronze. H.635cm; L. 400cm; P.85cm Fonte:< http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/gates-hell >. [Em linha] a 23/01/2018	23
Figura 2	<i>Sviluppo di una bottiglia nello spazio</i> , 1913 Umberto Boccioni. Bronze. H.39,4cm; L.60,3cm; P.39,4cm Fonte: < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485529 >. [Em linha] a 14/03/2017	25
Figura 3	<i>Head N°2</i> , 1916 (versão aumentada 1966) Naum Gabo. Aço. H.176cm; L.124cm; P.124,3cm Fonte: < http://www.tate.org.uk/art/artists/naum-gabo-1137 > [Em linha] a 23/01/2018	27
Figura 4	<i>O Começo do Mundo</i> , 1924 Constantin Brancusi. Bronze. H.19cm; L.28,5cm; P.17,5cm Fonte:< https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0VRTN28 > [Em linha] a 14/03/2017	28
Figura 5	<i>Contra-Relevo de Canto</i> , 1914 Vladimir Tatlin. Folha de metal, cobre, Madeira, e fixações metálicas H.71cm; L.118 cm Fonte: < https://live-report.livejournal.com/2482217.html > [Em linha] a 14/03/2017	30
Figura 6	<i>Prounenraum</i> , 1923 (reconstrução 1971) Lissitzky. Madeira pintada H.320cm; L.364cm;P.364cm Fonte: < http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art > [Em linha] a 23/01/2018	31
Figura 7	<i>La Boule Suspendue</i> , 1930/1931 (versão de 1965) Alberto Giacometti. Gesso e metal H.60,6cm; L.35,6cm; P.36,1cm Fonte: < http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/discover-the-artwork/97/alberto-giacometti/ > [Em linha] a 23/01/2018 © Alberto Giacometti Estate (Fondation Giacometti, Paris + ADAGP, Paris)	33
Figura 8	<i>Blackburn: Song for an Irish Blacksmith</i> , 1949/1950 David Smith. Aço e bronze em base de mármore H.117cm; L.103,5cm; P.58,1cm Fonte:< http://www.davidsmithestate.org/candida%20fields%20photos/9850.009neg_lg_cr.html >. [Em linha] a 23/01/2018 Original photograph by David Smith, taken at Bolton Landing, NY, c. 1950	34

Figura 9	<i>Che farò senza Eurydice</i> , 1959	35
	Mark di Suvero. Madeira, corda e pregos. 205,7 x 279,4 x 233,6cm. Fonte: [Em linha] 23/01/2018. Disponível em www: < https://www.sfmoma.org/artwork/FC.500> Crédito da Imagem: The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art.	
Figura 10	<i>Vinte e Quatro Horas</i> , 1960	36
	Anthony Caro. Aço pintado. 138,4 x 223,5 x .838cm. Fonte: [Em linha] 23/01/2018. Disponível em www:<http://www.tate.org.uk/art/artworks/carotwenty-four-hours-t01987>	
Figura 11	<i>Early One Morning</i> , 1962	37
	Anthony Caro. Aço pintado e alumínio. 289,6cm x 619,8 x .335,3cm Fonte: [Em linha] 23/01/2018. Disponível em www:<http://www.tate.org.uk/art/artworks/carotwenty-four-hours-t01987> .	
Figura 12	<i>Non-Sites</i> , 1968	44
	Robert Smithson. Madeira e calcário. 41,9 x 208,2 x .279,4cm. Fonte: [Em linha] 23/01/2018. Disponível em www: < http://www.keywordlister.com/cm9iZXJ0IHNaXRoc29uIG5vbiBzaXRl/> . Crédito da Imagem: Robert Smithson: <i>A Nonsite</i> , Franklin, New Jersey, 1968	
Figura 13	<i>Panoramas</i> , 1981	48
	Fernanda Fragateiro e António Campos Rosado. Fonte: [Em linha] 23/01/2018. Disponível em www:<http://www.antonioarroio.edu.pt/galerias/galeria-lino-antonio/19791980-a-19851986/> .	
Figura 14	<i>Viagens</i> , 1984	48
	Fernanda Fragateiro. Guache s/cartão. 160 x 180 cm. Fonte: Imagem digitalizada do Catálogo Novos -Novos . Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa. Set./Out. 1984.	
Figura 15	<i>Sem Título</i> , 1988	48
	Fernanda Fragateiro. Madeira e fibrocimento. 300x600x200 cm. Fonte: Imagem digitalizada do Catálogo – Prémio Jovem escultura Unicer . Casa de Serralves. Secretaria de Estado da Cultura.1988.	
Figura 16	<i>Projeto das Sombras</i> , 1994	54
	Fernanda Fragateiro Instalação temporária integrada no “Projeto Encenar a Cidade – Intervenções artísticas nos tapumes das obras do Metropolitano de Lisboa”. Fonte: imagem digitalizada do catálogo da exposição. Crédito fotográfico: Homem Cardoso	

Figura 17	<i>Jardim da água</i> , 1998 Fernanda Fragateiro. Vista aérea do <i>Jardim da água</i> . Fonte: [Em linha]. [Consult. 28/11/2017]. Disponível em www: <https://linkedin.com/pulse/dar-carinho-%C3%A0-arte-urbana-do-parque-das-na%C3%A7%C3%B5es-freire-de-andrade> .	56
Figura 18	<i>Cortina</i> , 1998 Fernanda Fragateiro. Muro revestido com mosaico bizantino colorido. Fonte: [Em linha]. [Consult. 26/01/2018]. Disponível em www: <http://www.flickrriver.com/photos/tags/fernandafragateiro/interesting/> .	63
Figura 19	<i>Cortina</i> , 1998 Fernanda Fragateiro Muro revestido com mosaico bizantino colorido. Fonte: “website” Portal das Nações. [Em linha] 2014. [Consult. 28/11/2017]. Disponível www: <http://www.portaldasnacoes.pt/item/fernanda-fragateiro-cortina/> .	63
Figura 20	<i>Bancos</i> , 1998 Bancos revestidos com mosaico bizantino colorido. Fonte: “website” Portal das Nações. [Em linha] 2014. [Consult. 28/11/2017]. Disponível em www: < http://www.portaldasnacoes.pt/item/fernanda-fragateiro/> .	64
Figura 21	<i>Bancos</i> , 1998 Fernanda Fragateiro. Fonte: “Website” Portal das Nações. [Em linha] 2014. [Consult. 28/11/2017]. Disponível em www: < http://www.portaldasnacoes.pt/item/fernanda-fragateiro/>	64
Figura 22	<i>Espelhos</i> , 1998 Fernanda Fragateiro. Vista geral da girafa na alameda das palmeiras. Girafa em bronze pintado a cor pérola, e espelho. Escala 1:1. Fonte: “website” Câmara Municipal de Lisboa. Arte Pública. [Em linha] 2008 [Consult. 28/11/2017]. Disponível em www: <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/Jardins-da-%C3%81gua.aspx> . Crédito fotográfico: José Manuel Costa Alves, 2005.	65
Figura 23	<i>Penélope</i> , 1998 Fernanda Fragateiro. Pavimento em calçada com cubos de calcário e granito. Fonte: “website” Portal das Nações. [Em linha] 2014. [Consult. 26/11/2017]. Disponível em www: <http://www.portaldasnacoes.pt/item/fernanda-fragateiro-caminho/?category_id=263> .	67
Figura 24	<i>Penélope no Jardim da água</i> , 1998 Fernanda Fragateiro. Vista aérea do <i>Jardim da água</i> . Fonte: [Em linha]. [Consult. 28/11/2017]. Disponível em www: <https://lh3.googleusercontent.com/2IgPOxaMmaq6NafbmVoklRtWuTgJ6R7wH01QsLDV9LOeG9aMXmht4-y-tuUwDmr916YKug=s85> .	68
Figura 25	<i>Sombras</i> , 1998 Fernanda Fragateiro. Revestimento de muros com azulejos desenhados. Fonte: [Em linha]. Disponível em www: <https://i.pinimg.com/originals/4e/55/b9/4e55b9b9febcc39935c0f1c3e473416e.jpg> . Crédito fotográfico: Inês Leitão e Ana Almeida.	69

Figura 26	<i>Jardim das ondas</i> (implantação) Fernanda Fragateiro. Vista aérea com a localização do <i>Jardim das ondas</i> . Fonte: “website” International Urban Development Association. [Consult. 26/01/2018]. Disponível em www:<https://inta-aivn.org/en/activities/exchange/roundtables/2011-lisbon> . Imagem reenquadrada.	77
Figura 27	Planta e corte longitudinal do <i>Jardim das ondas</i> , 1996 (?) Fonte: Centro de Documentação do atelier do arquiteto paisagista João Gomes da Silva. Desenho inédito, s/escala.	80
Figura 28	<i>Jardim das ondas</i> Fernanda Fragateiro. Fonte: [Em linha]. <i>Blog de Cheiros</i> . Disponível em www:<http://cheirar.blogspot.pt/2009/02/> .	84
Figura 29	<i>Jardim das ondas</i> Fernanda Fragateiro. Fonte: “website” Portal das Nações. [Em linha] 2014. [Consult. 28/11/2017]. Disponível em www:<http://portaldasnacoes.pt/item/fernanda-fragateiro-jardim-das-ondas/?category_id=263> .	84
Figura 30	<i>Jardim das ondas</i> Fernanda Fragateiro. Portal das nações Fonte: “website” Portal das Nações. [Em linha] 2014. [Consult. 29/01/2018]. Disponível em www:<http://portaldasnacoes.pt/item/fernanda-fragateiro-jardim-das-ondas/?category_id=263> .	84
Figura 31	<i>Jardim das ondas</i> Fernanda Fragateiro. Fonte: Blog [Em linha] 2014. [Consult. 29/01/2018]. Disponível em www:<http://mamaedeprimeiraviagem.com/dicas-de-lisboa-e-arredores-para-criancas/> .	84
Figura 32	<i>Jardim das ondas</i> Fernanda Fragateiro. Excerto da “Planta Global da Estrutura do Espaço Público referente ao fechamento da Doca”, datada de 27/09/1994. Fonte: Centro de Documentação do atelier do arquiteto paisagista João Gomes da Silva. Desenho inédito, s/escala.	88
Figura 33	<i>Jardim das ondas</i> Fernanda Fragateiro. Planta Área de Lazer do recinto da Expo’98, datada de 15/07/1996. Fonte: Centro de Documentação do atelier do arquiteto paisagista João Gomes da Silva. Desenho inédito, s/escala.	89
Figura 34	<i>Jardim das ondas</i> Planta Área de Lazer do recinto da Expo’98, datada de 8/10/1996. Fonte: Centro de Documentação do atelier do arquiteto paisagista João Gomes da Silva. Desenho inédito, s/escala.	90
Figura 35	<i>Jardim das ondas</i> Fernanda Fragateiro a executar a <i>maquete</i> . Fonte: “website” Oceanário de Lisboa. [Em linha] 9/01/2017. [Consult. 26/01/2018]. Disponível em www:< https://www.oceanario.pt/noticias/oceanario-de-lisboa-requalifica-o-jardim-das-ondas> .	94

Figura 36	<i>Jardim das ondas</i> Fernanda Fragateiro. Fonte: [Em linha Out 2010], [Consultado em 29/01/2018]. Disponível em www:< https://divisare.com/projects/143650-global-arquitetura-paisagista-jardim-das-ondas >.	95
Figura 37	<i>Eu espero</i> , 1999 Fernanda Fragateiro. Aço inox polido 45x300x51 cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 29/11/2017]. Disponível em www:< http://miec.cm-stirso.pt/portfolio/fernanda-fragateiro-024/ >.	97
Figura 38	<i>Eu espero</i> , 1999 Fernanda Fragateiro. Crédito fotográfico: MHP, maio 2007. Arquivo pessoal.	97
Figura 39	<i>Pele</i> , 2000 Fernanda Fragateiro. Aço inox polido 45x300x51 cm Crédito fotográfico: MHP, maio 2007. Arquivo pessoal.	101
Figura 40	<i>Pele</i> , 2000 Fernanda Fragateiro. Aço oxidado h:550cm Ø:280cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 6/12/17] no Google Maps 49 N11 - Captura de imagem: fev 2015 © 2017 Google Street View - fev 2015, Alhos Vedros, Setubal Google Maps 49 N11. Disponível em www:< https://www.google.pt/maps/@38.6529816,-9.0209231 >	101
Figura 41	<i>Um círculo que não é um círculo #1</i> , 2000 Fernanda Fragateiro. Fonte: [Em linha]. [Consult. 12/12/17] Av. Ten-Cel. José Agostinho, Angra do Heroísmo, Açores, Google, Inc., Street View - Captura de imagem: ago 2010. Dispo- nível em www:< https://www.google.pt/maps/@38.6573758,-27.2304958,3a,90y,277.58h,91.31t/data=!3m6!1e1!3m4!1sn-evOo_95wMnCi2xBIvALg!2e0!7i13312!8i6656 >.	103
Figura 42	<i>Um círculo que não é um círculo #1</i> , 2000 Fernanda Fragateiro. Imagem digitalizada do Catálogo “7 Artistas, 7 Paradigmas, Prémio Tabaqueira de Arte Pública”, Lisboa, Portugal. Crédito fotográfico: Teresa Santos e Pedro Tropa	103
Figura 43	<i>Existe um substituto para a experiência?</i> 2, 2002 Fernanda Fragateiro. Fonte: [Em linha] 05.08.2017. [Consult. 1/10/2017]. Disponível em www: < https://stagnio.com/media/1574673298493712905_12387828 > Crédito fotográfico: Susana Pomba	104
Figura 44	<i>Pátio #1, amanhecer</i> , 2003 Fernanda Fragateiro. Aço inox. 600 x 300 cm. Fonte: Câmara Municipal de Anadia. [Em linha]. [Consult. 1/10/2017]. Disponível em www:< http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/491-patio-1-amanhecer-2003 >.	105

Figura 45	<i>Pátio #2, plano inclinado</i> , 2003 Fernanda Fragateiro. Terra, relva, aço inox, água, luz 879x590x80 Fonte: Câmara Municipal de Anadia. [Em linha]. [Consult. 1/10/2017]. Disponível em www:<http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/492-patio-2-plano-inclinado-2003> .	105
Figura 46	<i>Pátio #3, entardecer</i> , 2003 Fernanda Fragateiro. Aço inox 300cmx250 cm Fonte: Câmara Municipal de Anadia. [Em linha]. [Consult. 1/10/2017]. Disponível em www:< http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/493-patio-3-entardecer-2003> .	105
Figura 47	<i>Pátio #4, anoitecer</i> , 2003 Fernanda Fragateiro. Aço inox 870cmx45cm Fonte: Câmara Municipal de Anadia. [Em linha]. [Consult. 1/10/2017]. Disponível em www:< http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/494-patio-4-anoitecer-2003> .	105
Figura 48	<i>Não tocar (com o olhar)</i> , 2007 Fernanda Fragateiro. Excerto do filme sobre a exposição “Jardim Aberto”, realizada em outubro de 2007. Fonte: Presidência da República Portuguesa, arquivo referente ao período entre 9 de março de 2006 e 9 de março de 2016. [Em linha]. [Consult. 4/05/2017]. Disponível em www:< http://anibalcavacosilva.arquivo.presidencia.pt/?idc=60> .	109
Figura 49	<i>Não tocar (com o olhar)</i> , 2007 Fernanda Fragateiro. Excerto do filme sobre a exposição “Jardim Aberto”, realizada em outubro de 2007. Fonte: Presidência da República Portuguesa, arquivo referente ao período entre 9 de março de 2006 e 9 de março de 2016. [Em linha]. [Consult. 4/05/2017]. Disponível em www:< http://anibalcavacosilva.arquivo.presidencia.pt/?idc=60> .	109
Figura 50	<i>Ar, terra, água, luz, aço e tempo</i> , 2008 Fernanda Fragateiro. Instalação temporária no Jardim botânico da Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea de Almada. Ar, terra, água, luz, aço e tempo; e aço polido nos degraus das escadas. Área 600m2. Fonte: Fernanda Fragateiro. [Em linha]. [Consult. 26/01/2018]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/elements/index.htm> Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro	111
Figura 51	<i>Ar, terra, água, luz, aço e tempo</i> , 2008 Fernanda Fragateiro. Instalação temporária no Jardim botânico da Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea de Almada. Ar, terra, água, luz, aço e tempo; e aço polido nos degraus das escadas. Área 600m2. Fonte: Fernanda Fragateiro. [Em linha]. [Consult. 26/01/2018]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/elements/index.htm> Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro	111

Figura 52	<i>Ar, terra, água, luz, aço e tempo</i>, 2008 Fernanda Fragateiro. Instalação temporária no Jardim botânico da Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea de Almada. Ar, terra, água, luz, aço e tempo; e aço polido nos degraus das escadas. Área 600m2. Fonte: Fernanda Fragateiro. [Em linha]. [Consult. 26/01/2018]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/elements/index.htm>. Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro	111
Figura 53	<i>Jardim nas margens</i>, 2008 Fernanda Fragateiro. Borracha, betão, relva e árvores. Fonte: [Em linha]. Disponível em www:< http://habitarportugal.org/PT/projeto/plano-de-pormenor-cacempolis/> Crédito fotográfico: Fernando Guerra/FG+SG	112
Figura 54	<i>Jardim nas margens</i> Fernanda Fragateiro. Borracha, betão, relva e árvores Fonte: Imagens da <i>maquete</i> de execução retiradas do trailer do filme sobre Fernanda Fragateiro “Perfect Places”. [Em linha]. Disponível em www:< https://vimeo.com/21200096>	113
Figura 55	<i>Jardim nas margens</i> Fernanda Fragateiro. Borracha, betão, relva e árvores Fonte: Imagens da <i>maquete</i> de execução retiradas do trailer do filme sobre Fernanda Fragateiro “Perfect Places”. [Em linha]. Disponível em www:< https://vimeo.com/21200096>.	113
Figura 56	(Não) ligar #1, 2007 Fernanda Fragateiro. Aço inoxidável polido e fio de seda. 855cm x 25cm x 15cm. [Em linha]. Disponível em www:<http://www.fernandafragateiro.com/naoligar/index.htm Crédito fotográfico: Pedro Ferreira	114
Figura 57	(Não) ligar #2, 2007 Fernanda Fragateiro. Fio de seda e mesas de madeira 150cm x 84cm x 64cm [Em linha]. Disponível em www:<http://www.fernandafragateiro.com/naoligar/index.htm Crédito fotográfico: Pedro Ferreira	114
Figura 58	<i>Desenho suspenso</i>, 2011 Fernanda Fragateiro. Instalação temporária no Parque Natural de Pisão, no contexto do evento “Land Art Cascais 2011”, Alcabideche, Portugal, 2011 Fonte: [Em linha]. [Consult. 28/11/2017]. Disponível em www:<http://www.fernandafragateiro.com/suspenso/index.htm>. Crédito fotográfico: Eduardo Marques	115
Figura 59	<i>Desenho suspenso</i>, 2011 Fernanda Fragateiro. Instalação temporária no Parque Natural de Pisão, no contexto do evento “Land Art Cascais 2011”, Alcabideche, Portugal, 2011 Fonte: [Em linha]. [Consult. 28/11/2017]. Disponível em www:<http://www.fernandafragateiro.com/suspenso/index.htm>. Crédito fotográfico: Valter Vinagre	115

Figura 60	<i>Não pensar</i> , 2007 Fernanda Fragateiro. Instalação no corredor nascente da Casa da Música, Porto, Portugal, 2007. Redes de algodão tingidas. Dim. Variáveis. Fonte: [Em linha]. [Consult. 29/11/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/naopensar/index.htm >. Crédito fotográfico: André Cepeda.	116
Figura 61	<i>Não pensar</i> , 2007 Fernanda Fragateiro. Fonte: [Em linha]. [Consult. 29/11/2017]. Disponível em www:< http://bighugelabs.com/onblack.php?id=1876723836 >. Crédito fotográfico: / João Cruz / © All rights reserved.	116
Figura 62	<i>(Não) Ver #2</i> , 2008 Fernanda Fragateiro. Mosaicos de espelho e madeira 1700 x 400 x 30 cm Fonte: Fernanda Fragateiro. [Em linha]. [Consult. 21/11/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/naover/index.htm >. Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.	120
Figura 63	<i>(Não) Ver #2</i> , 2008 Fernanda Fragateiro. Mosaicos de espelho e madeira 1700 x 400 x 30 cm Fonte: Fernanda Fragateiro. [Em linha]. [Consult. 21/11/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/naover/index.htm >. Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.	120
Figura 64	<i>(Não) Ver #2</i> , 2008 Fernanda Fragateiro. Mosaicos de espelho e madeira 1700 x 400 x 30 cm Fonte: Fernanda Fragateiro. [Em linha]. [Consult. 21/11/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/naover/index.htm >. Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro	120
Figura 65	<i>(Não) Ver #2</i> , 2008 Fernanda Fragateiro. Mosaicos de espelho e madeira 1700 x 400 x 30 cm Fonte: Fernanda Fragateiro. [Em linha]. [Consult. 21/11/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/naover/index.htm > Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro	120
Figura 66	<i>Bronx-Floors-Four-way-wall</i> , 1970 Gordon Mata-Clark. Fonte: [Em linha]. [Consult. 30/01/2018]. Disponível em www:< https://theartstack.com/artist/gordon-matta-clark/openhouse-barcelona-1 >.	122
Figura 67	<i>In the vocabulary of profit, there is no word for 'pity'</i> , 2008 Fernanda Fragateiro. Instalação temporária no antigo mercado de peixe de Portimão. Paredes pintadas, madeira, contraplacado pintado, espelho, entulho e outros mate- riais. Fonte: [Em linha]. [Consult. 21/12/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/pity/index.htm > Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro	122

Figura 68	<i>In the vocabulary of profit, there is no word for 'pity', 2008</i> Fernanda Fragateiro. Instalação temporária no antigo mercado de peixe de Portimão. Paredes pintadas, madeira, contraplacado pintado, espelho, entulho e outros materiais. Fonte: [Em linha].[Consult. 21/12/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/pity/index.htm >. Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.	122
Figura 69	<i>In the vocabulary of profit, there is no word for 'pity', 2008</i> Fernanda Fragateiro. Instalação temporária no antigo mercado de peixe de Portimão. Paredes pintadas, madeira, contraplacado pintado, espelho, entulho e outros materiais. Fonte: [Em linha].[Consult. 21/12/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/pity/index.htm >. Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.	122
Figura 70	<i>Através da Paisagem, 2008/2009</i> Fernanda Fragateiro. Instalação permanente na Estação Biológica do Garducho, Mourão, 2008-2009. Murais pintados à mão. Fonte: [Em linha], [Consult. 26/01/2018]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/paisagem/index.htm > Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.	123
Figura 71	<i>Através da Paisagem, 2008/2009</i> Fernanda Fragateiro. Instalação permanente na Estação Biológica do Garducho, Mourão, 2008-2009. Murais pintados à mão. Fonte: [Em linha], [Consult. 26/01/2018]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/paisagem/index.htm > Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.	123
Figura 72	<i>Concrete poem, 2012</i> Fernanda Fragateiro. Instalação permanente no Parque de Escultura Contemporânea Portuguesa, Vila Nova da Barquinha. Aço inoxidável polido e sete vigas pré-fabricadas de betão branco. 120 x 1000 x 1500cm. Fonte: [Em linha]. [Consult. 30/01/2018]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/concrete/index.htm > Crédito fotográfico: Fernanda Fragateiro.	125
Figura 73	<i>Concrete poem, 2016</i> Fernanda Fragateiro. Obra apresentada na exposição "After Lygia Clark", na Galeria Frieze, Nova Iorque. 8 blocos de betão pigmentado 24,5 x 470 x 14 cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 30/01/2018]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/lygia/concrete/index.htm >. Crédito fotográfico: Kaz Senju.	126
Figura 74	<i>Poema concreto, 2, 2017</i> Fernanda Fragateiro. Mármore branco de Estremoz 33,8x930x18cm Fonte: [Em linha] [Consult. 30/01/2018]. Disponível em www:< https://imagens.publicocdn.com/imagens.aspx/1104707?tp=UH&db=IMAGEN&w=823 >. Crédito fotográfico: António Jorge Silva	126

Figura 75	<i>Cortinas</i>, 2012 127 Fernanda Fragateiro. Instalação permanente no edifício do Museu do Dinheiro e da Sede do Banco de Portugal. Seda pura, cor dourada, com textos caligrafados por Bernardo Soares, pintados à mão por Fernanda Fragateiro. Fonte: [Em linha]. [Consult. 10/01/2018]. Disponível em www:<https://www.archdaily.com.br/br/764156/remodelacao-do-edificio-sede-do-banco-de-portugal-goncalo-byrne-arquitetos-plus-joao-pedro-falcao-de-campos/550b0af3e58ece15110000f3-bdp_jmrodrigues_-5-jpg>. Crédito fotográfico: José Manuel Rodrigues.
Figura 76	<i>Cortinas</i>, 2012 128 Fernanda Fragateiro. Instalação permanente no edifício do Museu do Dinheiro e da Sede do Banco de Portugal. Seda pura, cor dourada, com textos caligrafados por Bernardo Soares, pintados à mão por Fernanda Fragateiro. Fonte: [Em linha]. [Consult. 10/01/2018]. Disponível em www:<https://www.archdaily.com.br/br/764156/remodelacao-do-edificio-sede-do-banco-de-portugal-goncalo-byrne-arquitetos-plus-joao-pedro-falcao-de-campos/550b0ba7e58ece15110000f6-bdp_jmrodrigues_-9-jpg> Crédito fotográfico: José Manuel Rodrigues.
Figura 77	<i>Cortinas</i>, 2012 129 Fernanda Fragateiro. Instalação permanente no edifício do Museu do Dinheiro e da Sede do Banco de Portugal. Seda pura, cor dourada, com textos caligrafados por Bernardo Soares, pintados à mão por Fernanda Fragateiro. Fonte: [Em linha]. [Consult. 10/01/2018]. Disponível em www:<https://www.archdaily.com.br/br/764156/remodelacao-do-edificio-sede-do-banco-de-portugal-goncalo-byrne-arquitetos-plus-joao-pedro-falcao-de-campos/550b0a65e58ece15110000ef-bdp_jmrodrigues_-2-jpg> Crédito fotográfico: José Manuel Rodrigues.
Figura 78	<i>Pensar é destruir</i>, 2012 130 Fernanda Fragateiro. Instalação provisória no salão Nobre do Castelo de Guimarães, 2012. Ladrilhos de terracota vidrados, manufaturados em Meknès, Marrocos. Fonte: Imagem digitalizada do catálogo da exposição “O Castelo em 3 Atos: Assalto”.
Figura 79	<i>Pensar é destruir</i>, 2012 130 Fernanda Fragateiro. Instalação provisória no salão Nobre do Castelo de Guimarães, 2012. Ladrilhos de terracota vidrados, manufaturados em Meknès, Marrocos. Fonte: Imagem digitalizada do catálogo da exposição “O Castelo em 3 Atos: Assalto”. Pormenor.
Figura 80	<i>Existe um substituto para a experiência,2?</i>, 2002 132 Fernanda Fragateiro. Obra apresentada na exposição “Novos Urbanismos, Novas Paisagens” Fonte: Imagem digitalizada a partir do catálogo da exposição.
Figura 81	<i>(Não) Ver #2</i>, 2008 133 Fernanda Fragateiro. Obra apresentada na Fundação Eugénio de Almeida, na exposição “Museu a Haver”. Fonte: Imagem digitalizada a partir do catálogo da exposição “Black Box”, no Museu do Caramulo.

- Figura 82 *(Não) Ver #2*, 2008 134
 Fernanda Fragateiro.
 Obra apresentada no Edifício das Águas Livres, em Lisboa.
 Fonte: [Em linha]. [Consult. 21/11/2017]. Disponível em https://www.facebook.com/photo.php?fbid=550472985008511&set=p.550472985008511&type=1&opaqueCursor=AboPB8ik1dv1Ed_W1mSftQWk3IvIbD1KMB4AiVaXHp-KbomDAK5OvqZUWMVRnlSl8moUcku-v3VfRIYLJU3sWryOnsco_MLgd-T9JQD9aA58Y0-4dmcozKF3ar7AstvN4EYO4ppiNG_gSewxqU5zv7UYZiCsw9Lsk9y3t7W8Ekk9mROM1TpDBIZVGtHNMvMXE6jQhvUh9zyo9-LBx2HxU-jUtYk2vHybBI3l0bRSg6T4Ak_pgjrmYzasDf6r9xQEuDJCtV_irWrpOmihuIOYnBiqpQDovXTB-BEN4KoipOPSe38DFYe55RXiTCTKcdWbNwXh9Ozcfuf69vQuW7_tdhoulHZ-fdmm2zlAnET-CxIZepixkuzZgqMKyuE6gX7HA6OoigU_9p_pu6QI_nx81Bgu&theater.
- Figura 83 *(Não) Ver #2*, 2008 134
 Fernanda Fragateiro.
 Obra apresentada na exposição “Múltiplos Mundos”, em Bilbao.
 Fonte: [Catálogo em linha]. [Consult. 3/11/2017]. Disponível em [www:<http://carrerasmugica.com/pdf/Multiples-mundos-eu.pdf>](http://carrerasmugica.com/pdf/Multiples-mundos-eu.pdf).
- Figura 84 *(Não) Ver #2*, 2008 134
 Fernanda Fragateiro.
 Obra apresentada no Museu do Caramulo, na exposição “Black Box”.
 Fonte: [Em Linha]. [Consult. em 01/10/2017]. Disponível em [www:<https://www.garow.me/media/1543020120530791927_4143817695>](https://www.garow.me/media/1543020120530791927_4143817695).
 Crédito fotográfico: Mário Ferreira de Almeida
- Figura 85 *(Não) Ver #2*, 2008 134
 Fernanda Fragateiro.
 Obra apresentada no Museu do Caramulo, na exposição “Black Box”.
 Fonte: [Em Linha]. [Consult. em 28/11/2017]. Disponível em [www:<https://scontent.flis9-1.fna.fbcdn.net/v/t31.0-8/19222732_10154659835896188_3981733103314492322_o.jpg?oh=8c086d3d4a5bd54b3716bdfbbc0d257a&oe=5A9B126F>](https://scontent.flis9-1.fna.fbcdn.net/v/t31.0-8/19222732_10154659835896188_3981733103314492322_o.jpg?oh=8c086d3d4a5bd54b3716bdfbbc0d257a&oe=5A9B126F).
- Figura 86 *Pensar é destruir*, 2012 135
 Fernanda Fragateiro.
 Instalação temporária na Ermida de Nossa Senhora da Conceição. Lisboa.
 Ladrilhos de terracota vidrados, manufaturados em Meknés, Marrocos.
 Com peça de som criada em colaboração com Steve Bird.
 Fonte: [Em Linha]. [Consult. em 31/01/2018]. Disponível em <http://www.fernandafragateiro.com/thinking/index.htm>.
 Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.
- Figura 87 *Pensar é destruir*, 2012 135
 Fernanda Fragateiro.
 Instalação temporária na Ermida de Nossa Senhora da Conceição. Lisboa.
 Ladrilhos de terracota vidrados, manufaturados em Meknés, Marrocos.
 Com peça de som criada em colaboração com Steve Bird.
 Fonte: [Em Linha]. [Consult. em 31/01/2018]. Disponível em <http://www.fernandafragateiro.com/thinking/index.htm>.
 Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.
- Figura 88 *Instalação*, 1987 139
 Fernanda Fragateiro
 Instalação na galeria Monumental, Lisboa.
 Madeiras.
 350 x 800 x 70cm.
 Fonte: Imagem digitalizada do catálogo da exposição.

Figura 89	<i>Instalação na Sala Sul</i> , 1990	140
	Fernanda Fragateiro. Materiais: madeira, gesso, cimento, tijolo e alumínio. 25 x 10 x 5 m Instalação temporária apresentada no Museu de História Natural, Lisboa, 1990 Fonte: [Em linha]. [Consult. 26/11/2017]. Disponível www:<http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-90.html#.WhrmxUpl-70> Crédito fotográfico: Pedro Letria	
Figura 90	<i>Instalação na Sala Sul</i> , 1990,.....	143
	Fernanda Fragateiro. Materiais: madeira, gesso, cimento, tijolo e alumínio. 25 x 10 x 5 m. Instalação temporária apresentada no Museu de História Natural, Lisboa, 1990 Fonte: imagem digitalizada da obra <i>Obras Primas da Arte Portuguesa</i> . Delfim Sar- do. Editora Athena. Página 102.	
Figura 91	<i>Lugares Perfeitos 1</i> , 1997	145
	Fernanda Fragateiro. Livros, vidro, madeira, plástico. Fonte: imagem digitalizada da revista “A Phala” nº 53, fevereiro 1997. Editora Assírio & Alvim	
Figura 92	<i>Lugares Perfeitos 1</i> , 1997	145
	Fernanda Fragateiro. Livros, vidro, madeira, plástico. Fonte: imagem digitalizada da revista “A Phala” nº 53, fevereiro 1997. Editora Assírio & Alvim	
Figura 93	<i>Público/Privado</i> , 1997	146
	Fernanda Fragateiro. Dim. Variáveis. Duas fotografias impressas sobre papel a preto e branco, espelho, texto, toalha vermelha. Fonte: [Em linha]. [Consult. 26/11/2017]. Disponível www:< http://www.col-antoniocachola.com/?p=1303&lang=pt> .	
Figura 94	<i>Casa com Pátio</i> , 1998	148
	Fernanda Fragateiro. Madeira, tecido, terra, relva, água. Dim. 60 x 350 x 520 Fonte: Ficha de Inventário nº FS 0546.	
Figura 95	<i>Não ligar</i> , 2001	153
	Fernanda Fragateiro. Espelhos. Dim. Variadas. Fonte: Imagem digitalizada que consta do catálogo “Quarto a Céu Aberto”.	
Figura 96	<i>Não ligar</i> , 2001	153
	Fernanda Fragateiro. Espelhos. Dim. Variadas. Fonte: Imagem digitalizada que consta do catálogo da Exposição “Novas Paisagens, Novos Urbanismos”.	
Figura 97	<i>Caixa para guardar o vazio</i> , 2005	157
	Fernanda Fragateiro. Madeira, contraplacado, espelho e aço inoxidável Escultura fechada 400 x 400 x 310 cm Escultura aberta 1200 x 1200 x 310 cm 100% Carpete de algodão 400 x 400 x 5 cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 27/01/2014] Disponível www:<http://www.fernandafragateiro.com/caixa/index.htm>	

Figura 98	<i>Caixa para guardar o vazio</i> , 2005	157
	Fernanda Fragateiro. Madeira, contraplacado, espelho e aço inoxidável Escultura fechada 400 x 400 x 310 cm Escultura aberta 1200 x 1200 x 310 cm 100% Carpete de algodão 400 x 400 x 5 cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 27/01/2014] Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/caixa/index.htm >	
Figura 99	<i>Caixa para guardar o vazio</i> , 2005	158
	Fernanda Fragateiro. Madeira, contraplacado, espelho e aço inoxidável Escultura fechada 400 x 400 x 310 cm Escultura aberta 1200 x 1200 x 310 cm 100% Carpete de algodão 400 x 400 x 5 cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 27/01/2014] Disponível http://geral023.wixsite.com/jangada/sobre-1-cqsy >	
Figura 100	<i>Caixa para guardar o vazio</i> , 2005	158
	Fernanda Fragateiro. Madeira, contraplacado, espelho e aço inoxidável Escultura fechada 400 x 400 x 310 cm Escultura aberta 1200 x 1200 x 310 cm 100% Carpete de algodão 400 x 400 x 5 cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 27/01/2014] Disponível www:< http://www.fernandafragateiro.com/caixa/index.htm >	
Figura 101	<i>Expectativa de uma paisagem de acontecimentos III</i> , 2007	160
	Fernanda Fragateiro. Cortiça e ferro galvanizado. Dimensões variáveis. Fonte: [Em linha]. [Consult. 30/01/2018]. Disponível em www:< http://umbigomagazine.com/um/wp-content/uploads/2015/10/11.jpg >.	
Figura 102	<i>Expectativa de uma paisagem de acontecimentos 3</i> , 2009	161
	Fernanda Fragateiro. Alumínio polido. 1000 x 264. Fonte: [Em linha]. [Consult. 30/01/2018]. Disponível em www:< https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/expectativa-de-uma-paisagem-de-acontecimentos-3-138674/ >.	
Figura 103	<i>Êxtase de S. Francisco</i> , (c.1480)	166
	Giovanni Bellini, The Frick Collection, New York. Fonte: The Frick Collection [Em linha] 2011. [Consult. 27/12/2017] Disponível www:< https://www.frick.org/exhibitions/past/2011/bellini >	
Figura 104	<i>A Sombra das Nuvens</i> , 1993	166
	Fernanda Fragateiro. Fonte: Imagem digitalizada do catálogo da exposição.	
Figura 105	<i>A Sombra das Nuvens</i> , 1993	166
	Fernanda Fragateiro. Fonte: Imagem digitalizada do catálogo da exposição.	
Figura 106	<i>Público/Privado - Doce Calma ou Violência Doméstica I</i> , 1995	168
	Fernanda Fragateiro. Madeira, espelho (125x200x40) e fotografia (125x200) Fonte: Facebook Baginski, Galeria/Projetos [Em linha] 2011. [Consult. 27/12/2017] Disponível www:< https://www.facebook.com/galeriabaginski/photos/a.184080521637944.42485.171114126267917/964366210276034/?type=3&theater >	

Figura 107	<i>Público/Privado - Doce Calma ou Violência Doméstica, II</i> , 1996 Fernanda Fragateiro. Madeira, espelho (125 x 200 x 40cm) e fotografia (125 x 200cm). Fonte: Imagem digitalizada do catálogo da exposição Linha de Costa, Munique.	169
Figura 108	<i>Lugares Perfeitos 2</i> , 2000 Fernanda Fragateiro. Estante e coleção de livros de autores que se suicidaram Contraplacado e livros Fonte: Inventárioda Coleção Caixa Geral de Depósitos N°539307.	172
Figura 109	<i>Lugares Perfeitos 2</i> , 2000 Fernanda Fragateiro. Madeira, tecido, fotografia, espelho, contraplacado e livros Fonte: [Em linha] 2011. [Consult. 27/12/2017] Disponível www:<https://lh3.googleusercontent.com/zNj9FwOamGSEszXrfU8EgwjDiJbxUVJ8vVoX3GmAk2kWVNq05NS9iijnezoRCY2OxVII=s108> .	173
Figura 110	<i>Só é possível se formos 2</i> , 2000 Fernanda Fragateiro. Madeira, roldanas, fio, tecido. Fonte: Imagem digitalizada do catálogo da exposição “Quarto a Céu Aberto”.	175
Figura 111	<i>MMM</i> , 2001 Fernanda Fragateiro. Madeira, espelho, grafite. Fonte: Imagem digitalizada do catálogo da exposição “Mediterrâneos: um novo mundo”. 2001.	177
Figura 112	<i>Das Histórias Nascem Histórias</i> , 2003 Fernanda Fragateiro. Fonte: website 5º EVT BoaÁgua, [Em linha] 2011. [Consult. 27/01/2018] Disponível www:<http://evt5boaagua.blogs.sapo.pt/4045.html>	179
Figura 113	<i>Handrail</i> , 2003 Fonte: imagem digitalizada do catálogo da exposição “Quarto a Céu Aberto”	180
Figura 114	<i>But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #1</i> , 2003 Aço inoxidável Fonte: Catálogo da Exposição Zona Letal, Espaço Vital. Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos no Museu Municipal de Tavira, 2012 [Em linha].[Consult. 26/01/2018]. Disponível em www :<http://www.culturgest.pt/arquivo/2011/docs/zlevccgd-tavira_vista.pdf>	182
Figura 115	<i>But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #1</i> , 2003 Fonte: Catálogo da Exposição Zona Letal, Espaço Vital. Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos Museu de Arte Contemporânea de Elvas, 2011 [Em linha].[Consult. 26/01/2018]. Disponível em www :<http://www.culturgest.pt/arquivo/2011/docs/zlevccgd-mace_vista.pdf>	182
Figura 116	<i>But this garden for me looked like no other. Every day I met you here #2</i> , 2003 Mdf e relva artificial. Fonte: “Frame” do filme do Programa Entre Nós , realizado aquando da exposição “Quarto a Céu Aberto”, na Culturgest, 2003.[Em linha].[Consult. 09/06/2017]. Disponível em www :<https://vimeo.com/user34119652/review/163375117/a917f3c720>	183
Figura 117	<i>Contínuo, Construído e Variável</i> , 2006 Fernanda Fragateiro. Madeira e perfis metálicos Fonte: Catálogo da exposição “Caixa para guardar o vazio”, Assírio e Alvim. Imagem digitalizada.	184

Figura 118	<i>Contínuo, Construído e Variável</i> , 2006 Fernanda Fragateiro. Madeira e perfis metálicos. Fonte: Catálogo da exposição “Caixa para guardar o vazio”, Assírio e Alvim. Imagem digitalizada.	184
Figura 119	<i>Expectativa de uma paisagem de acontecimentos</i> , 2006 Fernanda Fragateiro. Madeira Fonte: website Artmap Foundation [Em linha]. [Consult. 27/01/2018] Disponível www:< https://artmap.com/elbabenez/exhibition/fernanda-fragateiro-2006#i_l7d8b >	185
Figura 120	<i>Expectativa de uma paisagem de acontecimentos</i> , 2006 Fernanda Fragateiro. Fonte: website UnDo.net [Em linha]. [Consult. 28/11/2017] Disponível www:< http://1995-2015.undo.net/it/mostra/42377 >	185
Figura 121	<i>Expectativa de uma Paisagem de Acontecimento #4</i> , 2009 Fernanda Fragateiro. Alumínio polido e ferro galvanizado, 1000 x 264 Fonte:[Em linha] [Consultado em 28/11/2017]. Disponível em www:< http://galerialeme.com/expo/invisibilidade/?section=photos >	186
Figura 122	<i>Landscape architectural</i> , 2017 Fernanda Fragateiro. Aço inox polido, 900 x 136 x 4 cm Fonte: [Em linha] [Consultado em 29/01/2018]. Disponível em www:< https://www.cm-stirso.pt/frontoffice/pages/7?news_id=803 >.	187
Figura 123	<i>Landscape has no owner</i> , 2009 Pintura mural Exposição Construir é destruir é construir, Fundação EDP, Museu da Eletricidade, Lisboa Mural pintado à mão Fonte: [Em linha]. [Consult. 28/11/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/noOwner/index.htm > Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.	192
Figura 124	<i>Construir é destruir é construir</i> , 2009 Fernanda Fragateiro. Ferro pintado, madeira compensada de abacaxi, pintura acrílica, espelho e fragmentos de tijolos da demolição de uma antiga fábrica de cerâmica no Montijo e da restauração dos muros exteriores do Tejo Central, Lisboa. 4788 x 3814 x 50 cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 28/11/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/construir/index.htm > Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.	192
Figura 125	<i>S/Título</i> , 2009 Fernanda Fragateiro Aço inoxidável e pintura manual com tinta acrílica, raspada com a citação: “ask not just what landscape ‘is’ or ‘means’ but what it does”, W.J.T. Mitchell, <i>Landscape and Power</i> , The University of Chicago press, 1994. 300 x 20 x 8 cm Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.	192

Figura 126	<i>Unbuilt, After</i> Conjunto Habitacional em Scalaheen, Tipperary, Ireland, 2005, Atelier Soma, Portugal, 2010 Fernanda Fragateiro. Contraplacado 1380 5 x 33 cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 29/09/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/unbuilt/index.htm > Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro.	196
Figura 127	<i>Unbuilt, After</i> Conjunto Habitacional em Scalaheen, Tipperary, Ireland, 2005, Atelier Soma, Portugal, 2010 Fernanda Fragateiro. Contraplacado 1380 5 x 33 cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 29/09/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/unbuilt/index.htm > Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro	196
Figura 128	<i>Unbuilt, After</i> Conjunto Habitacional em Scalaheen, Tipperary, Ireland, 2005, Atelier Soma, Portugal, 2010 Fernanda Fragateiro. Contraplacado 1380 5 x 33 cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 29/09/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/unbuilt/index.htm > Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro	196
Figura 129	<i>Unbuilt, After</i> Conjunto Habitacional em Scalaheen, Tipperary, Ireland, 2005, Atelier Soma, Portugal, 2010 Fernanda Fragateiro. Contraplacado 1380 5 x 33 cm Fonte: [Em linha]. [Consult. 29/09/2017]. Disponível em www:< http://www.fernandafragateiro.com/unbuilt/index.htm > Crédito fotográfico: Miguel Ângelo Guerreiro	197

6. Índice Onomástico

A

ACCONCI, Vito 45, 92
ALMEIDA, Helena 47
ALVES DE MATOS, Luís 107
ANDRE, Carl 43, 45, 84, 188, 202
ARP, Hans 19
ASSUNTO, Rosario 9, 75, 76

B

BADIOU, Alain 9
BARTHES, Roland 170
BATALIM, Dora 178
BATARDA, Eduardo 47
BATTCOCK, Gregory 10
BAUDELAIRE, Charles 16
BELLINI, Giovanni 165
BIZARRO, Alda 154
BLANCHOT, Maurice 142, 165, 189, 204
BOCCIONI, Umberto 24, 26, 29, 30, 66
BOURGEOIS, Louise 201
BOURRIAUD, Nicolas 55, 64
BRANCUSI, Constantin 28, 29
BREYNER, Sophia de Mello 178, 179
BRUNELLESCHI, Filippo 119, 200
BÜRGER, Peter 16
BURLE MARX, Roberto 83

C

CABRITA REIS, Pedro 47
CAGE, John 11
CALHAU, Fernando 47
CALAPEZ, Pedro 47
CAMERON, Julia Margaret 96
CARLOS, Isabel 141, 180
CARNEIRO, Alberto 47
CARO, Anthony 35, 36, 43, 66, 124
CARRILHO DA GRAÇA, João Luís 108
CAUQUELIN, Anne 92
CÉZANNE, Paul 73
CÍCERO 87
CLARK, Lygia 45, 125, 154, 201
COELHO, Alexandra Lucas 106
COLOMBO, Jorge 167
COLOMINA, Beatriz 181
COSTA, Lúcio 174
CROFT, Pedro 47

D

DELAUNAY, Robert 17
DELEUZE, Gilles 81, 82
DI SUVERO, Mark 35
DIDI-HUBERMAN Georges 203
DIXON HUNT, John 87
DUCHAMP, Marcel 39, 85, 162

E

EMERSON, Ralph Waldo 193

F

FRIEDRICH, Caspar David 84
FINLAY, Ian Hamilton 70, 91
FRAGATEIRO, Fernanda 3, 4, 5, 9, 12, 13, 14, 32, 45, 46, 47, 49, 50, 53, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 69, 70, 77, 82, 83, 85, 87, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 130, 132, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 149, 150, 152, 153, 155, 161, 162, 165, 167, 168, 171, 174, 177, 178, 181, 183, 184, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205

G

GABO, Naum 26
GERDES, Ludger 91
GIACOMETTI, Alberto 32, 176, 203
GOMES DA SILVA, João 14, 57, 62, 80, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 108
GONZÁLEZ Julio 96
GREENBERG, Clement 18, 19, 38
GUATTARI, Félix 81,82

H

HEIDEGGER, Martin 78
HÉLDER, Herberto 194
HESSE, Eva 201

J

JANSON, H.W. 17,149
JUDD, Donald 38, 41, 42, 43, 45, 163, 186, 190, 198, 202

K

KANDINSKY, Wassily 17
KANT, Immanuel 76
KLEE, Paul 17
KWON, Miwon 50
KRAUSS, Rosalind 11, 12, 20, 21, 22, 29, 38, 39, 82, 157, 176
KUPKA, František 17

L

LEFEBVRE, Henri 55
LENOBLE, Robert 71
LEWITT, Sol 43, 202
LIN, Maya 91
LIPPARD, Lucy 74,75
LISSITZKY, Lazar 30, 31
LLANSOL, Maria Gabriela 122
LORRAIN, Claude 83

M

MAÇÃS DE CARVALHO, José 106
MALEVICH, Kazimir 17, 18
MATTA-CLARK, Gordon 46,121
MEIRELES, Filipe 152
MERLEAU-PONTY, Maurice 40, 41, 43, 201, 204
MISS, Mary 46, 56, 91
MITCHELL, W.J.T. 190, 191
MONDRIAN, Piet 148, 149, 150, 171, 203
MOORE, Henry 35
MORRIS, Robert 39, 40, 41, 43, 134, 136, 178, 203

N

NORBERG-SCHULZ, Christian 78

P

PEDROSA, Inês 167
PEREC, Georges 154
PERRAULT, John 11
PERRET, Auguste 195
PESSOA, Fernando 122, 127
PETRARCA 72, 73, 85
PICASSO, Pablo 17, 18, 29
PINHARANDA, João 152
POUSSIN Nicolas 83, 84

R

REMBRANDT 150
RESNAIS, Alain 181
RITTER, Joachim 72, 73
RODIN, Auguste 11, 21, 22, 24, 38, 98

S

SALGADO, Manuel 60
SANCHES, Rui 47
SARDO, Delfim 194
SCARPA, Carlo 197
SERRA, Richard 38, 40, 45, 50
SERRÃO, Adriana Veríssimo 76
SIMÕES, Rui 86
SMITH, David 33, 35, 36
SMITHSON, Robert 43, 44, 74, 75, 191
SOARES, Bernardo 122, 127
SONFIST, Alan 91
STELLA, Frank 11, 41, 201

T

TABORDA, Cláudia 156
TATLIN, Vladimir 29, 30, 55
TAVARES, Gonçalo M. 122
THOREAU, Henry David 97, 122
TOBIA, Alessia, 195
TOMÉ, Joana 119, 157
TRINDADE, João Maria 122

V

VALÉRY, Paul 163

W

WARCHAVCHICK, Gregori 171, 174
WITHEREAD, Rachel 198
WOLLHEIM, Richard 149
WOOLF, Virginia 60, 61, 92

Y

YOES, Amy 165, 167

7. BIBLIOGRAFIA

LIVROS

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.) - **Conceptual Art: a critical anthology**. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts - London, England: 1999.

ALMEIDA, José – **Instalação**. Catálogo da exposição na Galeria Monumental. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1987.

BARTHES, Roland – **A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BATTCKOCK, Gregory (ed.) - **Minimal art: a critical anthology**. University of California Press. Berkeley. Los Angeles. London. 1995.

CARLOS, Isabel; RIBEIRO, António Pinto – **Quarto a Céu Aberto**. Lisboa: Culturgest, 2003.

CARLOS, Isabel –**Interior/Exterior**. Galeria Municipal do Convento do Espírito Santo em Loulé: Instituto de Arte Contemporânea.1997.

CAUQUELIN, Anne – **L'invention du paysage**. Librairie Plon.

COELHO, Alexandra Lucas – **Fernanda Fragateiro: um pátio é uma janela para o céu**. Catálogo “Novos Urbanismos, Novas Paisagens” – Anadia: Museu do Vinho da Bairrada. Câmara Municipal de Anadia. 2003.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain – **Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números**. Lisboa: Editorial Teorema. 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix – **Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2**. Lisboa : Assírio e Alvim. 2004.

DELUE, Rachel Ziady, ELKINS, James - **Landscape Theory**, Routledge, New York and London. 2010.

DUBY, Georges, DAVAL, Jean-Luc (ed.) – **Sculpture, from Antiquity to the Present Day**. Köln: Taschen. 1999.

FERREIRA, Vítor Matias; INDOVINA, Francesco. **A cidade da EXPO'98: uma reconversão na frente ribeirinha de Lisboa**. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1999.

FIEDLER, Jeannine. FEIERABEND, Peter (eds.) – **Bauhaus**. Ed. Könemann. 2000.

FIZ, Simón Marchánd – **Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)**. 6ªed. Madrid: Ediciones Akal. 1994. (Colección arte y estética).

FAURE, Élie, GASQUET, Joachim – **Paul Cézanne - O que ele me disse....** Lisboa: Sistema Solar. 2012.

- GARRAUD, Colette – **L'idée de nature dans l'art contemporain**. Paris: Flammarion, 1994. (La Création Contemporaine).
- GAUCHET, M. – **L'Inconscient Cérébral**. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- GREENBERG, Clement (1978) – **Art and Culture: critical essays**. Boston: Beacon Press, 1978.
- HARRIS, Jonathan – **Art History: the key concepts**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006.
- HARRISON, Charles e WOOD, Paul - **Art in Theory 1900-1990**, Anthology of Changing Ideas, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1997.
- HEIDEGGER, Martin – **Ensaio e conferências**. Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco; Petrópolis, Editora Vozes. (Coleção Pensamento Humano).
- HUNT, John Dixon – **Gardens and the picturesque**. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. 1997
- HUNT, John Dixon – **Greater Perfections: The Practice of Garden Theory**. Philadelphia: PENN University of Pennsylvania Press, 2000. (Penn Studies in Landscape Architectures).
- JANSON, H. W. – **História da Arte**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- JELLICOE, Geoffrey [et al.] – **The Oxford companion to gardens**. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- KWON, Miwon – **One Place After Another: site-specific Art and Locational Identity**, Mit Press, Cambridge, Massachusetts - London/England, 2004.
- KRAUSS, Rosalind – **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KRAUSS, Rosalind – **Passages: Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson**. Paris: Éditions Macula, 1997.
- LAROZE, Catherine – **Une histoire sensuelle des jardins**. [S.l.]: Olivier Orban, 1990.
- LEENHARDT, Jacques – Roberto Burle Marx na História: do modernismo à ecologia. In **Roberto Burle Marx: A permanência do Instável**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LENOBLE, Robert – **História da ideia de natureza**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- LINGWOOD, James (ed.) - **Field Trips: Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson**. Porto: Fundação de Serralves, 2002.
- LOURO, João (dir.) – **Black box: museu imaginário**. Caramulo: Fundação Abel e João de Lacerda, Museu do Caramulo. 2017.
- MELO, Alexandre. (coord.) – **Quando o mundo nos cai em cima**. Lisboa: Ed. Abraço, Margarida Martins.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – **Fenomenologia da Percepção**, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOREIRA, Álvaro e CARNEIRO, Alberto (coord.) – Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Santo Tirso: Editor Câmara Municipal de Santo Tirso. 2015.

MORRIS, Robert – “O tempo presente do espaço”. In: Ferreira, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MOSSER, Monique e NYS, Philippe, (direc.) – **Le Jardin, art et lieu de mémoire**. Besançon: Centre National d'Art et du paysage de Vassivière-en-Limousin ; Les éditions de l'imprimeur, 1995.

NUNES, Paulo Simões – “ (Não) objeto, (não) tempo, (não) lugar: a *poiética* do «espaço» em Fernanda Fragateiro”. In **Mulheres escultoras em Portugal**. Coord. Sandra Leandro e Raquel H. da Silva. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017.

NORBERG-SCHULZ, Christian – **Genius Loci: Paysage Ambiance Architecture**. Bruxelles: Pierre Mardaga, éditeur, 1981.

NYS, Philippe – “La ville de Plis”. **Dispositif de la Villa – Dispositions du corps**. In **Actas e Conferências do Parque de Serralves**. Vol. 1. Porto: Fundação e Serralves. 2011.

OLIVEIRA, Luísa Soares de – **Ida e Volta**. Lisboa: Museu de Arte Moderna da Baía, São Salvador, Brasil, Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea. 1999.

PAZ, Otávio – **Aparencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp**. [S.l]: Coedición El Colegio Nacional / Ediciones ERA, 2008.

PEREIRA, José Carlos – **O valor da arte**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016. (Ensaio da Fundação).

PEREIRA, José Fernandes – **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

PEREIRA, Paulo – **Arte portuguesa: história essencial**. [S.l]:Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2011.

RIBEIRO, Ana Isabel – **Fernanda Fragateiro ar, terra, luz, água, aço e tempo**. Dossier de Imprensa Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Almada. Nota de Imprensa 23 Setembro 2008.

ROSADO, António Campos (coord.) – “**Hors-Texte**”. [S.l]:1997.

ROSENTHAL, Gisela – **Moradas**. Lisboa: Assírio & Alvim: Fundação Carmona e Costa, 2008.

SARAMAGO, José – **A Caverna**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

SARDO, Delfim – **A visão em apneia: Escritos sobre artistas**. Lisboa: Babel, 2011.

SARDO, Delfim – “Instalação na Sala Sul”, in **Obras-primas da arte portuguesa: século XX – artes visuais**. Dalila Rodrigues (coord.). Lisboa: Athena; Babel, (Coleção Obras Primas da Arte Portuguesa). 2011.

SERRÃO, Adriana Veríssimo – “Da essência do jardim: aproximações a uma categoria filosófica”. Philosophica. Lisboa: Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2008.

SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.) – **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

SELZ, Jean – **Découverte de la Sculpture Moderne**. Origines et Évolution New York : George Braziller Inc., 1963

SILVA, João Gomes da – **Jardins de Água**. Excerto da Memória Descritiva do Projeto de Arquitetura Paisagista. Acessível no Centro de Documentação do Gabinete de Arquitetura Paisagista do Arquiteto João Gomes da Silva. Inédito. 1996(?).

SILVA, João Gomes da (2011) – “Paisagem e arquitetura: topologia e tipologia”. In **Atas e Conferências do Parque de Serralves**. Vol. 1. Porto: Fundação e Serralves. 2011.

SILVA, João Gomes da (2000) – “Fernanda Fragateiro: Jardim das Ondas”. In **Co-Laboraões: Arquitetos | Artistas**. Direc. António de Campos Rosado. Lisboa: Parque das Nações. 2000.

SYLVESTER, David – **Interview with American Artists**. Chatto & Windus. 2001.

TABORDA, Cláudia e RIBEIRO, Ana Isabel – **Ar, terra, água, luz, aço e tempo**. Emília Ferreira (coord.). Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea. 2008.

TABORDA, Cláudia – “Figuras de espaço na arquitetura de um vazio”. In **Caixa Para Guardar o Vazio**, Lisboa: Assírio e Alvim. 2007.

TURNER, Jane (edit.) – **The dictionary of art**. Oxford: Grove, 1996. (Vols. 1, 2, 18).

VAZ, José Anselmo – **A Cidade da Expo’98**. Vítor Matias Ferreira e Francesco Indovina (org.). Lisboa: Bizâncio, Coleção Documentos, 1999.

WOOD, James – **O Misticismo de Virginia Woolf**. In **A Herança Perdida**. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

WOOLF, Virginia – **As Ondas**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1988. (Ficções).

OUTRAS FONTES DOCUMENTAIS

AGAMBEN, Giorgio – **O que é um dispositivo?** Aproximações a uma categoria filosófica. Outra Travessia 5. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina. N°32 (2º Semestre de 2005).

ALVES, Margarida Brito – **O espaço na criação artística do século XX: Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade**. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2001. [Em linha]. [Consult. 23/10/2013.J. Disponível em [www:< http://hdl.handle.net/10362/5813>](http://hdl.handle.net/10362/5813).

BATALIM, Dora – **No Branco do Sul. As Cores dos Livros 2004**. [Em linha]. Beja: Escola Superior de Educação de Beja, 2004. [Consultado em 13/01/2018]. Disponível em [229](http://www:<https://repositorio.ipbeja.pt/bitstream/123456789/4434/2/Batalim.pdf>.</p></div><div data-bbox=)

BAPTISTA, João David Esteves – **As Meditações de Dédalo: labirintos e arquitetura**. Prova final do Curso de Arquitetura. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2005. [Em linha]. [Consult. 28/10/2016.]. Disponível em [www:<http://hdl.handle.net/10316/3744>](http://hdl.handle.net/10316/3744).

BOIS, Yve-Alain – “Piet Mondrian, New York City”. *Critical Inquiry*. [em linha] . Vol.14, nº 2 (1988). [Consult. 02/02/2016]. Disponível em [www:<https://www.jstor.org/stable/1343446?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents>](https://www.jstor.org/stable/1343446?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents).

BOURRIAUD, Nicolas – “The Work of Art in the Age of Ecological Recycling. Benjamin’s Aura Turns Green”. *Flash Art*, Vol. XXV, Nº 167. 1992.

CARAPINHA, Aurora – **Da essência do Jardim Português**. Vol. 1. Évora: Departamento de Arquitetura da Universidade de Évora, 1995. Tese de Doutoramento em Artes e Técnicas da Paisagem. Especialidade de Arquitetura Paisagista e Arte de Jardins. [Em linha]. [Consult. 19/09/2013]. Disponível em [www:<http://hdl.handle.net/10174/11178>](http://hdl.handle.net/10174/11178).

DE JONGH, Karlyn - “Vito Acconci: The Language of Public Space”. [Em linha]. In: *d’Art International*, Vol.14, no 2, Canada, Fall 2011. [Consult. 28/11/12], Disponível em [www:<http://www.gaafoundation.org/index.php?page=53&lang=en&item=27&n=3>](http://www.gaafoundation.org/index.php?page=53&lang=en&item=27&n=3).

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier – “Me interesa la experiencia de hacer. Intento resistir”. *Diario ABC Cultural*, Madrid, p.38. [Em linha]. [Consultado em 13/01/2018]. Disponível em [www:<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2006/10/14/038.html>](http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2006/10/14/038.html).

EIRÓ, Maria Azevedo Mendes de Sousa – **Arte e Arquitetura: Fronteiras e Situações de Contacto na Obra de Fernanda Fragateiro**. Dissertação para Obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura. [Em linha]. Lisboa: Instituto Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa. [Consult. 20/01/2013]. Disponível em [www:<https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395144994020/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Maria%20Eir%C3%B3,%20N%C2%BA%2052791.pdf>](https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/395144994020/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Maria%20Eir%C3%B3,%20N%C2%BA%2052791.pdf).

EMERSON, Ralph Waldo – **Nature**. BOSTON & CAMBRIDGE: JAMES MUNROE AND COMPANY. Produced by Ruth Hart, [Em linha]. [Consult. 26/01/2018]. Disponível em [www:<http://www.gutenberg.org/files/29433/>](http://www.gutenberg.org/files/29433/).

FERNÁNDEZ-CID, Miguel – “Fernanda Fragateiro, Dentro Y Fuera”. *ABC de las artes*, 20 fevereiro 1998.[Em linha]. [Consult.05/09/2017]. Disponível em [www:<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1998/02/20/030.html>](http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1998/02/20/030.html).

FRAGATEIRO, Fernanda – “Caixa para guardar o vazio”. **Jangada, produção de dança e teatro** – [Em linha]. [Consult. 15/09/2017]. Disponível em WWW:<<http://geral023.wixsite.com/jangada/sobre-1-cqsy>>.

FRAGATEIRO, Fernanda - **Unbuilt**. In Memória Descritiva. [Em linha]. [Consult.18/03/2017]. Disponível em WWW:<<http://www.fernandafragateiro.com/unbuilt/text.htm>>.

FRAGATEIRO, Fernanda; MATOS, Sara Antónia; MENDES, Rui – **R9F6PBRANCO** – [Em linha]. [Consult. 03/08/2017]. Disponível em [www:<https://issuu.com/tandeatelier/docs/r9f6pbranco_issuu>](http://www.tandeatelier/docs/r9f6pbranco_issuu).

FRAGATEIRO, Fernanda – **Um dia vou ser artista**. Trabalhos realizados para a Escola António Arroio – Revista Egoísta, Tema Crianças, nº21, dez 2004. (Dir.) Mário Assis Ferreira.

FIGUEIREDO, Ana Sofia dos Anjos – **Arte Pública no Concelho da Moita: Propostas de Abordagem Pedagógica**. [Em linha]. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013. Tese de Mestrado em Educação Artística. [Consult. 2017-09-05]. Disponível em [www:<http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8407/2/ULFBA_TES%20574.pdf>](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8407/2/ULFBA_TES%20574.pdf).

JIMÉNEZ, José – “**artistas del siglo XXI**”. [Em linha]. [Consult.24/03/2013]. Disponível em [www:<http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/fragateiro/criticafragateiro.html>](http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/fragateiro/criticafragateiro.html).

JUDD, Donald – “Specific Objects”. Complete Writings. Arts Yearbook 8, 1965. Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints.

JUDD, Donald – “Albers”. Art Press. Paris: Art Press. Nº 13, 1992.

KRAUSS, Rosalind – “Sculpture in the Expanded Field”. October, Vol. 8. (Spring, 1979), Cambridge-Massachusetts: The MIT Press, 1979.

LECEA, Ignasi de – “Sobre os jardins da arte e a arte dos jardins”. Notas sobre o jardim urbano contemporâneo. On the W@terfront: Del arte de la ciudad [Em linha]. Nº8 (2006). [Consult. 03. Ago.2017] Disponível em WWW: <<http://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/217155/293974>>.

LEENHARDT, Jacques – « Quelle Nature pour l'art contemporain? ». L'architecture d'aujourd'hui. Nº 284, dezembro1992. Paris: Groupe Expansion Paris.1992.

LIPPARD, Lucy R. – “Gardens: Some Metaphors for a Public Art”. Art in America. Nov. 1981.New York: Whitney Communications Corporation Magazine Division. 1981.

LOPES, Mário – “The Gift e Fernanda Fragateiro iluminaram o Mosteiro de Alcobaça”, in Jornal de arte, cultura e cidadania. Oeste digital. [Em linha], 2008. [Consult.em 31/10/2017]. Disponível em: WWW:<<http://www.tintafresca.net/News/newsdetail.aspx?news=d48b3bd2-5724-401e-b7a4-6ca6b9643b02&edition=89>>.

LOPES, Telmo Luís Garção – **Lisboa 97: A arte pública pelos registos da imprensa**. Tese para obtenção de diploma de estudos avançados. [Em linha]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006. [Consult. em 2017-09-05]. Disponível em WWW: <https://www.academia.edu/1261628/T_Garc_ao_Lopes_-_Lisboa94_A_arte_publica_pelos_registos_de_imprensa?auto=download>.

LOURO, Maria Cálem – “Sinfonia Espacial”. L+arte. Lisboa: Entusiasmo media publicações multimédia SA. Nº40 (setembro 2007).

MATOS, Sara Antónia – “Flat Monumentality”. L+arte. Lisboa: Entusiasmo media publicações multimédia SA. Nº47 (abril 2008).

MARQUILHAS, Maria Beatriz – Entrevista a Fernanda Fragateiro. [Em linha] Revista Contemporânea - [Consultado 25/11/2017]. Disponível em [www:<http://sub.contemporanea.pt/MARCOABRIL2017/18/>](http://sub.contemporanea.pt/MARCOABRIL2017/18/).

MASSAD, Fredy; GUERRERO YESTE, Alicia. Nagakura – “Não construído?”. *Arquitextos*. [Em linha]. São Paulo, ano 2007, número 075.07. *Revista eletrónica Vitruvius*, agosto de 2006. [Consultado a 1/10/2017]. Disponível em [www:<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.075/333/pt>](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.075/333/pt).

MELO, Alexandre – “Os Anos 80.Artes e artistas em Portugal”. *Camões Instituto da Cooperação e da Língua, Portugal*. [Em linha] 2007. [Consultado em 13/01/2018]. Disponível em [www:<http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-80.html#.Wlozfahl-70>](http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-80.html#.Wlozfahl-70).

MELO, Alexandre – “Como é diferente a escultura em Portugal”. *Jornal Expresso. A Revista Cultura*. 22 outubro 1988.

MONTEIRO, Manuel Hermínio – “ Escritores que se suicidaram”. *A PHALA*, nº 53, 1997. Assírio e Alvim.

NATÁRIA, Sara Silva – Entrevista a Fernanda Fragateiro. [Em linha]. [Consultado em 15/09/2013]. Disponível em [www:<https://00nexus.wordpress.com/2005/12/15/fernanda-fragateiro/>](https://00nexus.wordpress.com/2005/12/15/fernanda-fragateiro/).

OLIVEIRA, Filipa – “Guerra e Paz”. In *L+arte*, nº 47. Abril 2018.

PEREIRA, Mariana - “A Sala do Veado nasceu das cinzas há 25 anos. Esta é a última exposição”. [Em linha]. *Diário de Notícias* (10/12/2015). [Consultado em 29/09/2017]. Disponível em WWW: [-<https://www.dn.pt/artes/interior/a-sala-do-veado-nasceu-das-cinzas-ha-25-anos-esta-e-a-ultima-exposicao--4922417.html](https://www.dn.pt/artes/interior/a-sala-do-veado-nasceu-das-cinzas-ha-25-anos-esta-e-a-ultima-exposicao--4922417.html).

PINHARANDA, João – **Construir é destruir é construir**. Emília Ferreira (coord.). [Em linha]. [Consult. 2017-09-05]. Disponível em WWW: <URL: <https://issuu.com/fernandafragateiro/docs/edp>>.

RAPOSO, Gabriela Maria Malheiros – **O espaço como matéria comum entre a arquitetura e a arte contemporânea - Contaminações entre as duas disciplinas**. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2016. Tese de doutoramento em Arquitetura. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. [Em linha]. [Consult. 28/10/2016.]. Disponível em [www:< http://hdl.handle.net/10316/32537>](http://hdl.handle.net/10316/32537).

ROSENGARTEN, Ruth –**The Art of Relating: Fernanda Fragateiro in Context** [em linha].[Consult. 2017-09-05]. Disponível em WWW: <URL: http://www.fernandafragateiro.com/texts/RuthRosengarten_TheArtOfRelating.pdf>.

SARDO, Delfim (2000) – **O minimalismo nunca existiu: Donald Judd e as polémicas fundadoras do minimal entre 1965 e 1969**. Trabalho de síntese integrado nas Provas de Avaliação Pedagógica e Capacidade Científica. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2000. [Em linha]. [Consult. 2017-09-05]. Disponível em [www: <URL: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15812/2/ULFBA_TES%2012.pdf>](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15812/2/ULFBA_TES%2012.pdf).

SEGRE, Roberto, “Ciudad Abierta En Valparaíso Utopía Latinoamericana Del Siglo XX”, Revistas UNAM, (*Revistas UNAM de la Universidad Nacional Autónoma de México*). Vol. 19, nº82, 2013. [Em linha] [Consult. 16/11/2017]. Disponível em [www:<http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/56017/497>](http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/56017/497).

THOREAU, Henry David – **The Writings of Henry David Thoreau**. Boston and New York: Bradford Torrey, 1906. [Em linha]. [Consult. em 12/12/2017]. Disponível em WWW: [<https://www.walden.org/wp-content/uploads/2016/02/Journal-2-Chapter-7.pdf>](https://www.walden.org/wp-content/uploads/2016/02/Journal-2-Chapter-7.pdf).

TOBIA, Alessia – Entrevista a Fernanda Fragateiro. [Em linha]. [Consult. em 2/10/2017]. Disponível em WWW: [<http://lagallerianazionale.com/2017/09/unbuilt-intervista-a-fernanda-fragateiro/>](http://lagallerianazionale.com/2017/09/unbuilt-intervista-a-fernanda-fragateiro/).

TOMÉ, Joana – **Do Ótico ao Háptico: Três casos exemplares**. Tese de Mestrado em Ciências da Arte e do Património. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012. [Em linha]. [Consult. 17/02/2013]. Disponível em WWW: <URL: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8482/2/ULFBA_TES%20581.pdf>.

VASCONCELOS, Ana – **Expectativa de uma Paisagem de Acontecimentos #3**. Igreja da Misericórdia de Silves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2009.

VASCONCELOS, Helena – “Equilíbrio e Leveza: entrevista a Fernanda Fragateiro”. ELLE Magazine. Outubro de 2009.

(**Não**) **Ver** (2013). [Em linha]; Projeto Travessa da Ermida, 2013. [Consult. 03/ 08/2017]. Disponível em WWW: [< http://www.youblisher.com/p/545603-CATALOGO-NAO-VER/>](http://www.youblisher.com/p/545603-CATALOGO-NAO-VER/).

7 Artistas, 7 Paradigmas, Prémio Tabaqueira de Arte Pública – Casa de Serralves. Secretaria de Estado da Cultura. Lisboa: Livraria Civilização Editora. 2007.

A Reserva das coisas no seu estado latente – Fórum Eugénio de Almeida. Évora. 2017.

Alternativa - II Festival de Arte Viva – Almada:Município de Almada/Oficina da Cultura. 1986.

Antena 2 – Só é possível se formos 2. Fundação de Serralves (org.). Exposição no Centro de Arte de Sines. Sines: Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves.

Anuário 7 // 2005. Teatro Viriato – [Em linha]. [Consult. 02/5/2013]. Disponível em [www:<http://www.teatroviriato.com/fotos/cache_gerada/Anuario2005.pdf>](http://www.teatroviriato.com/fotos/cache_gerada/Anuario2005.pdf).

Arte Urbana. Exposição Mundial de Lisboa de 1998 – Lisboa: Parque Expo 98. 1998.

Caixa para Guardar o Vazio – [Catálogo em linha]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. [Consult. 2017-09-05]. Disponível em [www:<https://issuu.com/fernandafragateiro/docs/book_caixavazio?workerAddress=ec2-54-%2520165-218-%252052.compute-1.amazonaws.com>](https://issuu.com/fernandafragateiro/docs/book_caixavazio?workerAddress=ec2-54-%2520165-218-%252052.compute-1.amazonaws.com).

Caminos – 50 Obras se la Colección de Arte Contemporáneo Caixa Geral de Depósitos. Madrid: Caixa Geral de Depósitos/Banco Caixa Geral. 2006

É a conversar... Dia Mundial da Arquitetura 2007 – *Boletim de Arquitetos*. *Boletim 178*, [Em linha] 18.11.2007, [Consultado a 22/09/2017]. Disponível em
www :<<http://arquitetos.pt/documentos/1195393120H4zJI1ks6Ns34QV5.pdf>>.

Enciclopédia biográfica de arquitetas e arquitetos digital. [Em linha]. [Consult. 3/10/2017]. Disponível WWW:< <http://www.ebad.info/perret-august>>

Junho das Artes 10 – Arte Contemporânea em Óbidos. [Catálogo em linha]. [Consultado em 13/01/2014]. Disponível em WWW:<https://issuu.com/municipio_obidos/docs/www.junhodashartes.pt>.

Linha de Costa – Munique: Diese Ausstellung wird unterstützt von der Fundação Calouste Gulbenkian, dem Instituto de Arte Contemporânea und der Fundação Luso-American para o desenvolvimento. 1997.

Moradas – Fundação Carmona e Costa. Lisboa: Assírio & Alvim. 2008.

Multiples Mundos 17.09.2015 – 14.11.2015. [Catálogo em linha] 22. [Consult. 2017-06-06]. Disponível em www: <URL: <http://carrerasmugica.com/pdf/Multiples-mundos-eu.pdf>>.

Novos-Novos – Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Set./Out. 1984.

Prémio Jovem Escultura Unicer – Etheline Rosas (coord). Galeria Monumental. Texto António Rodrigues. Ed. Casa de Serralves, Secretaria Geral da Cultura. 1988

Quarto Crescente – Palácio Nacional da Pena, Sintra, 1989.

Quinze escultores – Museu Internacional de Escultura Contemporânea. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso. 2017.

Entre nós: Entrevista a Fernanda Fragateiro [Registo vídeo, em linha]. Realização José Mexia. Lisboa: Universidade Aberta; RTP, 2015. [Consult. 2017-06-06]. Disponível em
www:<<https://vimeo.com/user34119652/review/163375117/a917f3c720>>.

Jardim das ondas – Espaços&Casas 413. [Registo vídeo, em linha]. [Consult. 15/01/2017]. Disponível em www:<<https://www.youtube.com/watch?v=91YSQKXIKPs>>.

Jardim das ondas – Real Ficção. [Registo vídeo, em linha]. [Consultado a 9/11/2017]. Disponível em
www:<http://www.realficcao.com/php/producao_1999.php>.

LandArt 2011– Fernanda Fragateiro. Cascais Natura. [Registo vídeo, em linha]. [Consultado a 22/05/2017]. Disponível www:<<https://www.youtube.com/watch?v=VdMmGZ3nrEc>>.

Lugares Perfeitos – [Registo vídeo, em linha]. [Consultado a 9/09/2017]. Disponível em www:<<https://vimeo.com/21200096>>.

Molduras, Antena 2, [Programa Radiofónico em linha 2012]. [Consult. 29/01/2018]. Disponível em
www:< http://www.rtp.pt/play/p315/e86907/molduras_29/01/2018>.

Pensar é destruir – Exposição na Ermida Nossa Senhora da Conceição, Lisboa. [Registo vídeo, em linha]. [Consultado a 06/11/2017]. Disponível [www:< http://videos.sapo.pt/ZZbES48vF5SFz2B4Gq6S](http://videos.sapo.pt/ZZbES48vF5SFz2B4Gq6S).

Fondation-giacometti – [Em linha]. [Consut. 23/01/2018]. Disponível em [www:<http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/discover-the-artwork/97/alberto-giacometti/](http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/discover-the-artwork/97/alberto-giacometti/)>.

Galeria Lino António –Escola António Arroio. [Em linha]. [Consut. 23/01/2018], Disponível em [www:<http://www.antonioarroio.edu.pt/galerias/galeria-lino-antonio/19791980-a-19851986/](http://www.antonioarroio.edu.pt/galerias/galeria-lino-antonio/19791980-a-19851986/)>.

Jangada, produção de dança e teatro – [Em linha]. [Consult. 14/08/2017]. Disponível [www:<http://geral023.wixsite.com/jangada/sobre-1-cqsy](http://geral023.wixsite.com/jangada/sobre-1-cqsy)>.

Keywordlister – [Em linha]. [Consut. 23/01/2018]. Disponível [www:<http://www.keywordlister.com/cm9iZXJ0IHNaXRoc29uIG5vbiBzaXRl/](http://www.keywordlister.com/cm9iZXJ0IHNaXRoc29uIG5vbiBzaXRl/)>.

Live Journal – [Em linha]. [Consut. 23/01/2018]. Disponível [www:<https://live-report.livejournal.com/2482217.html](https://live-report.livejournal.com/2482217.html)>.

Musée Rodin – [Em linha]. [Consut. 15/03/217]. Disponível em [www: < http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/gates-hell](http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/gates-hell)>.

Museu do Vinho da Bairrada – [Em linha]. [Consultado a 9/09/2017]. Disponível [www:<http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/491-patio-1-amanhecer-2003](http://www.cm-anadia.pt/2014-04-02-16-11-20/exposicoes-permanentes/186-servicos/museu-do-vinho-bairrada/exposicoes-permanentes/491-patio-1-amanhecer-2003)>.

San Francisco Museum of Modern Art – [Em linha]. [Consut. 23/01/2018]. Disponível em [www:< https://www.sfmoma.org/](https://www.sfmoma.org/)>.

Tate – [Em linha]. [Consut. 23/01/2018], Disponível [www:<http://www.tate.org.uk/art/artworks/carro-early-one-morning-t00805](http://www.tate.org.uk/art/artworks/carro-early-one-morning-t00805)>.

The Metropolitan Museum of Art – [Em linha]. [Consult. 14/03/2017]. Disponível [www:<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485529](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485529)>.

8. ANEXOS

Anexo A

Entrevista a Fernanda Fragateiro. Lisboa, 10 setembro 2014

O Jardim das ondas é uma proposta artística de transformação da paisagem. Tem por isso uma escala específica, e, no seu interior, uma multiplicidade de escalas.

Aqui [apontando para uma planta do jardim] percebes bem essa coisa das escalas: tens quase como se fosse um elemento que é uma onda, que é gigante; depois uma série de elementos que são pequeninos. Ou seja, há aqui uma mistura de escalas, porque o pingo é normalmente uma coisa pequena que se associa a uma escala muito pequena, e que, aqui, está representado quase do mesmo tamanho de uma grande onda.

Essa [referindo-se ao rebaixamento do plano circular delimitado a aço *corten*] tinha a ver com um espaço que permitisse um pequeno auditório. É uma representação também de um pingo, e talvez não tenha a ver com uma representação tão direta, tem mais a ver com um construir um espaço que te permitisse sentar a ver acontecer alguma coisa no meio. Quando mostrei isto ao Manuel Salgado, isto não, penso que primeiro foi um desenho... Não, não havia desenho, havia uma ideia. E eu acho que lhe mostrei imediatamente a *maquete* de que ele gostou muito. E foi a partir dessa *maquete* que o João [Gomes da Silva] trabalhou em todo o projeto técnico do jardim.

Os agrupamentos de árvores também foram vistos com o João [Gomes da Silva]. Aí, foi escolher a melhor implantação. Não fazia sentido colocá-los do lado do rio, pois iriam constituir uma barreira, e pretendia-se que este espaço fosse lido como uma continuidade do espaço do rio. Poderiam ser utilizados para introduzir sombras no jardim (já que era um sítio muito exposto), mas também criar elementos verticais, embora tivesse mais a ver com criar sombras. Seriam ainda duas zonas que nos viravam para o espaço do rio.

Neste jardim, até que ponto foi importante a questão da perceção do seu desenho? Isto é, o que deveria sobressair: o domínio visual do espetador ou a sua experiência corporal?

Eu sabia que este desenho se podia ler do Oceanário. Quem visitasse o Oceanário, quem subisse, tinha acesso a esta vista, a este desenho, e sobre a onda, no jardim, também se podia ver o desenho. Mas, mesmo sem se estar num ponto mais elevado, é possível ter uma leitura do desenho. Se a modelação fosse mais acidentada e acentuada, perdia-se essa leitura. Mas isso também tem a ver com o meu gosto, ou com a minha dificuldade em ver no espaço, em que transformo tudo numa coisa bidimensional. Ou seja, eu trabalho muito a tridimensão, mas muitas vezes essa tridimensão é bastante espalmada, porque eu tenho muita dificuldade em ver no espaço.

E daí teres começado na pintura?

Ah, não... Eu não sei se comecei na pintura...

Pelo menos, a tua formação nas Belas Artes começa no curso de pintura.

Sim, mas era já uma pintura tridimensional.

Porque era o que se ensinava?

Ah, não... Eu nunca fiz o que se ensinava. Eu saí da escola no terceiro ano porque não conseguia mesmo seguir. Estava sempre fora do projeto pedagógico, estava sempre fora dos esquemas. Ou tinha vinte, ou chumbava. O que os meus professores diziam é que aquilo que eu fazia, nem era pintura, nem era escultura, porque não era suficientemente tridimensional para ser uma escultura, nem era suficientemente bidimensional para ser pintura. Havia essa discussão acerca do posicionamento do meu trabalho. Ou seja, eram construções de planos, construções tridimensionais, mas feitas com planos. Ainda hoje, muitas das minhas esculturas são feitas assim. Eu consigo lidar, trabalhar, muito bem com o plano, e criar tridimensão a partir

da sobreposição de planos. Tenho muita dificuldade em modelar, daí que eu não conseguisse desenhar o jardim. Eu não conseguia fazer um desenho. Eu tinha uma ideia, mas não conseguia produzir um desenho, portanto eu tive que fazer diretamente num barro e chegar a um desenho diretamente através do barro. Existe um desenho muito bonito, que fiz com uma arquitecta espanhola minha amiga, a partir da *maquete*; utilizando alfinetes, “tirámos pontos” e ela conseguiu fazer-me um desenho. Existe o próprio desenho que depois passámos ao João [Gomes da Silva], que é igual à *maquete*. É ele quem faz toda a parte estrutural do jardim, como por exemplo a escolha das espécies, que é uma coisa mesmo técnica. É uma coisa feita ao contrário (normalmente o primeiro passo corresponde ao esboçar, desenhar). Muitas pessoas diziam-me: *Tu não vais conseguir fazer isso diretamente da maquete, tens de ter um desenho, e depois começar a modelar*. Mas eu não consigo fazer um desenho disto, portanto, no fundo, isto acaba por ser uma colagem, e isso nota-se porque tens, de facto, um plano e depois tens coisas: elementos que saem desse plano, a uma cota mais, e depois tens outros, a uma cota menos, havendo um nível zero. É a forma como a minha cabeça pensa, eu não podia fazer uma coisa mais escavada, tinha de ser assim, um plano onde se colam uma série de elementos: uns estão levantados, outros estão enterrados.

Então nunca se poderia colocar a hipótese destas formas existirem através de vegetação, por exemplo?

O quê, em vez de relva, serem...

Sebes podadas?

Não! Porque o que eu queria, exatamente aqui, era um sítio que fosse doce para as pessoas, e não mais uma chatice. Já havia os muros, as portas, as maçanetas, os postes. Já havia naquele espaço [referindo-se ao Recinto da Exposição Mundial] tantas coisas que são contra o corpo, que obrigam a parar, e a conter, e a... Tudo aquilo estava desenhado para se estar numa fila, depois entrar numa porta, descer, depois olhar para um *placard*; e o que eu queria era o oposto, e daí o material ter que ser relva, que é o material vegetal mais flexível para o corpo. Aqui pretendíamos que a relva fosse um material resistente, durável e onde se pudesse rebolar, deitar, sem ter que se pôr um casaco por baixo. Aliás, com o João [Gomes da Silva], pensei que estas partes detrás dos montinhos pudessem ter relva que não fosse cortada. Depois já não me lembro... Acho que isso implicava uma manutenção complicada, e a hipótese acabou por ser abandonada. Mas isso era bonito, pois a textura que a relva mais alta iria introduzir seria bonita. E era a única coisa, o único elemento distinto; tudo o resto era como se fosse uma pele onde o corpo pudesse descontraír.

Como imaginavas o jardim na fase pós-Expo?

Na altura, acho que ninguém sabia bem. Eu penso que foram as pessoas que fizeram com que o jardim permanecesse, através do uso que lhe deram, e da felicidade que mostraram ao usar o espaço. Isso tornou-se determinante. Se agora o jardim fosse arrasado para se construir um edifício haveria uma reação não muito simpática. Portanto, as pessoas apropriaram-se deste espaço porque é um espaço feliz.

Voltaste ao jardim?

Não voltei muitas vezes... Não gosto de voltar a ver os meus projetos no espaço público, porque no espaço público não é possível manter um projeto a cem por cento. É sempre extremamente violento aquilo que acontece, no espaço público, a uma obra. E das poucas vezes que regresssei ao jardim, detetei problemas que são normais, pois se ele tem muito uso, a relva desgasta-se. Mas não é só com o jardim. Não gosto de voltar a ver as minhas peças, não tenho especial prazer.

Aquela é uma obra que para se manter necessita de uma manutenção intensa, e nesse sentido pode ser uma obra muito violenta.

Sim, mas qual é o jardim que não tem uma manutenção intensa? Eu não conheço.

Dentro da tua obra, não há outros trabalhos com este requisito de manutenção.

Sim, porque a matéria vegetal é uma matéria que está sempre em alteração, e é uma peça para ser usada. Com a girafa já não se passa o mesmo, pois é de bronze e, portanto, tem um desgaste a um muito, muito longo termo. Também é uma peça vertical, onde as pessoas não andam.

A propósito da questão da “violência” necessária à manutenção do jardim: ao ser confrontada com a área onde se construiu a Expo, na fase em que ela já se encontrava limpa da anterior ocupação, e na qual se tinham iniciado operações de escavação para as infraestruturas, lembro-me de ter sentido a força esmagadora da energia que se percebia estar ali a ser investida, quer fizesse sol ou chuva. Terás sentido alguma coisa parecida?

Eu acho que sim. Naquele momento, parecia que toda a gente estava a trabalhar na Expo, toda a gente estava ligada àquele projeto, e assisti a tudo desde o princípio: às demolições, dragagens e limpezas. E, sobretudo no início, adorava ir para aquele espaço da Expo. Sim, de facto, foi preciso muito trabalho.

Agora não percebo porque é que depois rejeitei tão completamente aquele espaço, até porque acho que o que o salva é toda a parte do paisagismo.

Poderá ter a ver com o facto de teres tido a oportunidade de ver aquilo limpo, vazio, e, posteriormente, construído com um tão elevado índice de construção?

Sim...

Aquele jardim pode ser visto como uma posição que marcavas perante um espaço que pode/deve ser entendido como “um bem comum”?

Eu acho que foi uma procura em criar um espaço de liberdade. E não deixa de ser quase ridículo, porque no meio daquela confusão tem de existir um espaço de liberdade também quase como uma imposição de consumo. E nesse sentido, foi um bocadinho uma posição política e crítica em relação a todo o projeto (não de antagonismo, porque aquilo era o que era, e mesmo assim, dentro do que poderia ter sido, há coisas maravilhosas), mas já que eu tinha ali aquele espaço para fazer qualquer coisa que não fosse mais do mesmo. É verdade que, mais à frente, há os trabalhos do João [Gomes da Silva] Nunes e os espaços muito bonitos dos Jardins Garcia da Orta. Porém, estes últimos eram espaços muito organizados, para se passear e ver, numa experiência semelhante à que se tem quando se visita um museu; e aqui não. Era: esquece tudo. Esquece os conteúdos, esquece o programa, que tens de ver isto e aquilo, e fica só a usufruir o sol, o rio, a luz ..., a dar cambalhotas, a brincar. No fundo, era também uma coisa de consumo, ou seja, não seria melhor, ou pior, que os outros já que vais consumir essa liberdade; mas talvez seja bom para o teu corpo, para o teu espírito, porque tens outra experiência do espaço. Era muito simples.

E a arte serve para isso?

Eu acho que serve, sobretudo, para ver as coisas de uma forma diferente. O que eu achei especialmente interessante neste meu trabalho, foi ter sido bem recebido, e acarinhado, quer pelo Manuel Salgado, e toda a sua equipa, quer por todas as pessoas da Expo. Ora, isso significa que perceberam aquele espaço como uma coisa importante, dentro daquele contexto. E o que é que eu fiz? Eu vi as coisas um bocadinho por debaixo da mesa. Não vi, provavelmente, o óbvio e é por isso que pode ser relevante um artista nestas operações, porque, de repente, estás a ver as coisas de outra maneira, a colocar outras questões, que foram as que eu coloquei e que, por as ter colocado (por estar um bocadinho desligada da forma de proceder e de fazer de um arquiteto, um paisagista, um engenheiro, que têm as suas regras, a sua linguagem... por

estar um bocado de fora de tudo isso), pude misturar uma série de coisas, e ter uma liberdade que nem um arquiteto ou um paisagista teriam.

Disseste que nunca mais lá foste.

Não, nunca mais. Se fosse hoje, estaria mais condicionada. Já tenho mais conhecimentos, e tenho muito mais consciência. Se calhar, faria uma coisa mais complicada e menos interessante, não sei... Acho que este projeto é uma coisa muito simples, não é nada elaborado, é uma coisa muito, muito simples, é um desejo de criar um espaço onde as pessoas estivessem à vontade, não constrangidas em relação à sua forma de o habitarem, sem imposições.

Numa outra entrevista, dizes que tens memórias muito fortes da tua infância num parque no Montijo do Caldeira Cabral.

É, é isso.

É uma das tuas referências para o trabalho da Expo?

Sim, é. Aliás, esse jardim é uma das melhores coisas que existe no Montijo, e era o meu espaço de eleição, para além do rio. Portanto, eu tinha dois espaços de eleição: o rio (os esteiros, as salinas), ou aquele jardim, que é um jardim que em Portugal não se encontra muito. São relvados muito amplos, onde se pode estar sem ficar condicionado a andar nos caminhos e a sentar em bancos; onde se pode estar deitado na relva, ou atravessar o relvado da forma que bem se entender, não repetindo o mesmo caminho... Provavelmente, ter vivido aquele jardim criou em mim o desejo de recuperar esse espaço contínuo e vasto. É possível. Já está um pouco alterado, mas ainda é um espaço lindíssimo.

As referências que tu colhes na literatura já nesta altura eram importantes? Neste caso, a partir d' *As Ondas*, de Virgínia Woolf.

Sim, eu já não me lembro porquê, mas nessa altura estava a ler diferentes autores. Não me lembro se estava a ler esse livro, ou se o comecei a ler por causa deste projeto. Achei que tinha muito a ver. Mas agora também já não sei explicar muito bem ... é uma coisa que já tem bastante tempo. Mas a maneira como a história era narrada, a relação entre as personagens, é uma coisa muito bonita e flexível.

Mas nessa obra as personagens não comunicam entre si, não há diálogos, e os acontecimentos relatados parecem sem importância, e sob a perspetiva de cada uma das personagens.

Pois!

Sob esse ponto de vista, quase que a *Cortina* poderia ser uma personagem, a *Penélope* outra, a *Girafa*, a *Cascata*, ...

É possível.

E depois a alternância dos capítulos que descrevem o mar, com os capítulos dos monólogos.

Sim, sim. Mas eu não estou a representar, ou a ilustrar, o livro. No fundo, o que me interessa é a sua atmosfera, e isso foi o que, de algum modo, me interessou trazer para este projeto.

Estou também a lembrar-me dos bancos que no projeto inicial eram uma sequência de pequenos bancos de tijolo. E porquê? O que é interessante, neste acontecimento da Expo, é a possibilidade de se ter uma comunidade brutal reunida num espaço ao mesmo tempo, a fazer qualquer coisa em conjunto: a visitar a exposição, a viver uma experiência enquanto comunidade. Porque é que as pessoas vão estar duas a duas, sentadas num banquinho? É muito mais bonito termos trinta pessoas sentadas num banco.

Mas o que nos diziam era: *Esse banco assim vai criar entraves à circulação, que se pretende fluída num acontecimento destes...*

Pois, mas por isso é que um artista pode, de repente, dizer “não, mas pode haver esta experiência que é mais importante. A experiência de estarem trinta pessoas sentadas num banco cria um acontecimento único, e forte; vamos experimentar algo diferente daquilo que já conhecemos”. O tipo de propostas que eu fiz tinha a ver com as pessoas, e com o seu modo de visitar a exposição. Pretendia transformar essa experiência, numa experiência forte, comunitária e de maior proximidade.

Eu tinha tido a experiência de ir à Disneylândia, em Paris, e de ter odiado absolutamente a maneira como as pessoas se comportavam. Não tanto o espaço em si, mas provavelmente era o espaço em si que potenciava aquele comportamento. As pessoas estavam ali para consumir uma coisa, para a qual tinham pago, e por isso queriam consumir ao máximo, e não queriam saber dos outros. Ou seja, tu vais ali com o teu filho e com a tua filha, e queres andar nos carrinhos, sem que ninguém te incomode. Não comunicas com ninguém, não falas, não dás o teu lugar na fila. Há agressividade se não consegues ter aquilo de que estavas à espera. Para mim foi um choque perceber: “Então toda a gente vem aqui divertir-se neste sítio, e está toda a gente contra toda a gente, cada um quer o seu consumozinho? Deste modo perde-se o mais giro, que são os miúdos a brincar uns com os outros, o encontro entre pessoas de vários países, de várias culturas”. E, por tudo isto, o que eu propunha nos *Jardim da água* tinha a ver com o potenciar essa vivência mais coletiva do espaço; o sentar lado a lado; o partilhar o farnel; o conversar; e não aquela coisa da fila, em que as pessoas estão necessariamente uma a uma, ou duas a duas, e, portanto, ninguém fala com ninguém, porque há medo que o outro passe à frente. Numa fila é muito difícil criar alguma boa relação, é muito, muito raro.

A Expo era muito isso: um espaço enorme, onde iriam estar ao mesmo tempo milhares de pessoas muito condicionadas, com um comportamento que se calhar não era o mais bonito, e com um pensamento longe do que, de facto, aqui está a acontecer, uma coisa fantástica, na qual todos estamos a participar. Portanto, era sempre essa ideia de criar espaços, ou condições, para as pessoas se encontrarem, e estarem umas com as outras. Por exemplo, neste jardim, não há tanto aquela coisa da propriedade... e, de certo modo, eu acho que fomenta imenso a partilha do espaço, porque é muito difícil tu marcares o teu território. Claro, estás sentada, pões a tua mala, mas o espaço é tão aberto... Se tu tiveres um banco, é diferente: sentas-te e depois pões as coisas ao lado para ninguém se sentar, marcando o território. Aqui não, as coisas fluem muito mais. As próprias crianças estão mais soltas, com os pais sentados num sítio onde as veem facilmente; a criança corre, encontra-se com outra. E como não há barreiras visuais, facilmente as vais seguindo. Era essa a ideia: permitir uma vivência mais comunitária, menos constrangida.

A questão dos materiais. A escolha de determinado material já tem implícita algo, porque o material já é um texto. Neste caso, a escolha do material foi condicionada pelo gabinete técnico da expo. Lembro-me do arquiteto paisagista José Veludo ser muito insistente com esta questão, devido às inerências de manutenção.

Sim, há aqui zonas difíceis de manter que são estas encostas. Esta proposta foi redesenhada no limite das possibilidades de manter ali um relvado – e isso, eu queria que fosse nos limites, porque não sendo assim, o desenho já não seria muito interessante. E isso foi difícil explicar ao José Veludo. Mas ele teve que aceitar. Eu percebo a posição dele, mas, não trabalhando nos limites, as coisas não seriam tão especiais. Obviamente sabia que isto ia causar problemas de manutenção, principalmente durante o período da Expo, porque se juntariam ali muitas pessoas ao mesmo tempo, a resvalar, a pisar. E, na altura, muita gente tentou convencer-me a alterar o material – inclusive o Manuel Salgado, que propôs que utilizasse *aço corten*. Porém, ter aqui uma matéria dura, estragava a peça. Mas a relva foi uma proposta minha. O que o João [Gomes da Silva] fez foi tentar encontrar uma mistura que fosse resistente.

A modelação do terreno. Foi realizada duas vezes. Uma para a ocasião da Expo, que não ficou bem; e outra, após a Expo.

Eu só me apercebi que o desenho não estava correto quando vi as primeiras fotografias aéreas do jardim completamente sem relva. Naqueles três últimos dias da exposição, onde estiveram quatrocentas mil pessoas, a relva desapareceu completamente, ficou careca mesmo. E quando vi as fotografias constatei que aquilo estava mal feito. Entre a primeira construção e o início da Expo, não tinha havido tempo para conferir nada. Mas depois, apercebi-me de que a construção dos ângulos não estava perfeita. O filme, que entretanto foi feito, já foi depois da peça bem feitinha. Foi feito através de uma câmara fixa no edifício do Oceanário. E é muito bonito ver a posição do jardim ao longo do dia, muito, muito bonito...

Anexo B

Entrevista ao arquiteto paisagista João Gomes da Silva, 11 setembro 2014

Como surge o *Jardim das ondas*?

O *Jardim das ondas* nasce de uma circunstância muito concreta: nós tínhamos a incumbência de desenhar um jardim naquela zona, que funcionava como uma zona de descanso, no âmbito da Expo. Seria assim como que uma zona de remanso. Tivemos um projeto desenhado que era assim uma espécie de grande prado, onde existia uma série de canais, o que reproduzia, um pouco, a paisagem que existiu ali. Relacionava, no fundo, terra e água, e estava junto à margem da doca. Portanto tudo aquilo tinha assim um sentido específico com um grande relvado como espaço de acolhimento. Mas as coisas alteraram-se. A certa altura o Oceanário, um edifício que supostamente estaria dentro de água, passou a ter um pé em terra. Depois um pé em terra implicaria, naturalmente, um pavimento em que as pessoas pudessem esperar. Deste modo, aquilo que fora desenhado foi, pouco a pouco, perdendo razões de ser. Inicialmente a zona de descanso compreendia todo o lado sul da doca; depois recebeu o corpo que faz o ingresso das pessoas ao Oceanário através de uma ponte até ao edifício que está dentro de água. Logicamente seria necessário um pavimento, portanto, acresceu uma praça e, por isso, de repente, ficaram duas superfícies de jardim, com uma praça no meio e um edifício, pelo que estas áreas passaram a funcionar como área de fundo. Quando isto se tornou evidente, a nossa proposta teve de ser abandonada.

A Fernanda Fragateiro começou por trabalhar sobre um plano, o remate poente dos *Jardim da água*, que entretanto surgiram por ter aparecido um financiamento (a água do Luso, parece-me). A certa altura, foi propondo várias intervenções ao longo desses jardins, sendo uma delas uma espécie de escultura – não sei se posso chamar assim – que de alguma maneira refletia sobre as formas da água. Fez vários ensaios em gesso, e, em determinado momento, pôs-se a hipótese de se fazer aquilo em relva.

Os vários projetos que [a Fernanda Fragateiro] foi estabelecendo nos Jardim da água prendem-se com um livro da Virgínia Woolf, *As Ondas*. Na verdade, aquilo que ela faz (não vou dizer uma declinação), mas é uma exploração dessa pesquisa que ela andava a fazer. Depois, há o tema da Penélope. De um modo natural, foram surgindo projetos diversos, e eu penso que ela os encarou dessa maneira. O *Jardim das ondas* penso que surge um bocado dessa leitura, mas depois desenvolve-se com autonomia própria. E a partir de certa altura, no seu *atelier*, ela mostrou-me várias *maquetes*. Referindo-me a uma delas, disse-lhe: “gostava muito de transformar isto num jardim”. Mas mostrou-me primeiro uma série de imagens de água, de formas de água, mostrou-me também aquilo que ela observava quando caminhava, por exemplo, na margem, na margem do rio, na margem do oceano, na praia; portanto, as formas que o mar inscrevia na areia, que é uma matéria também muito plástica, porque também é um pouco incoerente. Lembro-me de ela me ter mostrado imagens, por exemplo, de quando a maré vaza e se formam figuras tridimensionais na areia. Eu acho que ela quis construir um espaço a partir da articulação destas formas, obviamente usando ruturas de escalas: uma onda que nada tem a ver com o tamanho real em termos de dimensão; uma série de pequenas elevações lineares que são nitidamente a água na maré vazia que, quando recua, faz uma espécie de vibração; um pingó que quando cai forma aqueles círculos concêntricos, que são dissipação da energia. Tudo aquilo está ali conjugado e articulado, de uma maneira muito intencional, mas com ruturas de escala. O objecto representado está ali presente de múltiplas formas e com múltiplas escalas, portanto há ali uma enorme ambiguidade em tudo aquilo. Depois aquilo é muito consequente, e muito forte estando as coisas articuladas e compostas nos sítios por uma razão qualquer. Fascinou-me essa ideia de poder fazer um jardim a partir daquele pressuposto “meramente” formal, e disse-lhe “Não, isso é muito interessante, e há uma matéria que resolve isso tudo que é a relva, o prado que funciona como um tapete, uma espécie de pele. Nós vemos isso na paisagem com a própria geologia. Numa montanha, por exemplo, o que a reves-

te é uma pele que cobre coisas muito mais complexas, que não estão visíveis, e que são muito belas por isso também, e, portanto, isso parece-me uma ideia muito interessante. Sobretudo misturarmos essas escalas todas. Acho essa ideia muito boa. A Fernanda tinha uma *maquete* de gesso que se aproximava bastante da ideia que depois foi realizada. Falei-lhe, ainda, que na arquitetura paisagista tinha havido um certo movimento (principalmente em França e Bélgica) de uma coisa que se chamava “Les Jardins Culture”, que metamorfozavam o espaço público. Era uma espécie de reinvenção dos códigos urbanos tradicionais – uma caldeira, por exemplo, não é necessariamente um buraco num pavimento, onde irrompe uma árvore e depois nós contemos, e protegemos com uma grelha: é claramente isso, mas pode ser outra coisa. Também nos Olivais, em Lisboa, há situações em que a calçada sobe, e forma bancos, por exemplo. Portanto, essa plasticidade, a introdução de uma dimensão quase plástica e escultórica no chão, que é um dos elementos fundamentais da paisagem, gerou espaço. E o que eu lhe expliquei foi que isso já havia sido um campo de experimentação e de realização de obras nos anos setenta, pelo que eu tinha uma certa proximidade com isso, e tendia a fazer coisas diferentes. Mas como gostei muito daquela ideia, disponibilizei-me a colaborar, no sentido de se criar um espaço que também seria uma escultura. E disse-lhe: “vou colaborar contigo não sob o ponto de vista formal, alertando-te para as situações que não se estabilizam. Retiro-me um pouco do ponto de vista criativo, da forma e do espaço, e vou trabalhar contigo sobre a tectónica disto, a forma de o tornar estável, concreto realizável”. E, portanto, fiz mais um trabalho de construção de uma ideia que ela criou a partir daquelas *maquetes* e das coleções de imagens. Discutimos sobre isto, e eu chamei-lhe à atenção para uma questão que ela não dominava muito claramente, que eram as dimensões e a relação com o corpo: “repara, nós temos a cintura a esta altura, e o joelho àquela, pelo que ninguém se senta aí, ou talvez precisemos de mais espaço”. Isto para dizer que houve aspetos da concretização dessa ideia que eu penso ter sido muito em comum, apesar da origem da ideia ser, indiscutivelmente, da Fernanda. Nós sempre propusemos esta obra como uma colaboração, portanto, insere-se um pouco naquilo que se chama as coautorias. O que para mim foi muito marcante foi a confirmação de uma coisa que sempre me interessou, e que tem a ver com o colaborar: a ideia de colaborar significa conseguirmos colocarmo-nos de fora da nossa posição natural perante as coisas, e conseguirmos pormo-nos numa posição de liberdade relativamente ao outro. E se isto é assumido por todos, então existe uma maior liberdade de criação. Trata-se de um princípio que eu tenho: se não estiver preso pelos meus preconceitos, conseguirei descobrir coisas que, de outro modo, não conseguirei descobrir.

Comecei desde cedo a trabalhar com arquitetos, o que de alguma maneira me custou um bocado perante os meus colegas; senti uma certa aspereza em relação a isso por causa daquela história de que arquitetos e arquitetos paisagistas são irmãos amigos, ou inimigos. E eu sempre me desinteressei dessa questão, como sempre me distanciei da questão de que uns são de uma escola e outros são de outra. São coisas que não me parecem relevantes. Aqui, o que me interessou perceber foi o que podia descobrir ao situar-me na posição do outro, e o outro fazer exatamente a mesma coisa. Se tivermos esse grau de liberdade, poderemos produzir coisas que não imaginamos à partida. Portanto, este tema da colaboração é uma ideia que eu acho importante, porque permite ampliar e crescer, fazendo mover as coisas. Claro que a ideia de que as artes se sucedem por adição é muitas vezes aquela que ocorre de imediato, porque tem sido assim que as coisas têm funcionado. Porém, colaborar desde o início, é uma forma de colaborar mais generosa e mais aberta. Portanto, o *Jardim das ondas* tem um pouco esta génese: parte desta linha de exploração que a Fernanda Fragateiro iniciou, partindo, provavelmente, de uma forma um pouco literal das ondas para, de repente, se transformar na exploração de um tema que tem a ver com a água. Este é um jardim onde as formas da água se metamorfozam em relva. E como estamos ali ao lado de uma doca e de um rio, parecem fazer sentido quer a sua localização como a sua formalização. Parece que há ali uma espécie de vibração com o ambiente mais imediato.

Hoje, farias alguma coisa de forma diferente?

Não.

Claro que houve coisas que se modificaram. Por exemplo, há uma parte de umas ondas que se representam por planos (um menos inclinado, e outro mais inclinado). A parte mais inclinada deveria ter um revestimento que se manteria, não sendo cortado. Porém, penso que começaram a cortá-lo, o que teve como consequência a modelação começar a esboroar-se. Neste momento, depois de novamente revestido, não há distinção de cortes nas duas faces. Portanto, é talvez a única coisa que tecnicamente estava mal. Eu não frequento aquilo com muita regularidade, mas houve uma exposição em Lisboa e Madrid [Co-laborações], e, em Lisboa essa exposição consistiu na apresentação de quatro fotografias [do Bruno Portela] todas com a mesma dimensão, e que representavam várias imagens dessas formas iluminadas com uma luz de recorte – portanto só a fotografia, estando a parede escurecida; a quinta fotografia era a projeção de um filme. Esse filme foi feito a partir de um plano picado fixo, do cimo do edifício em que o Rui Simões propôs fazer uma filmagem por períodos de cinco ou dez segundos, separados um determinado tempo – digamos que a imagem [a quinta imagem] é assim uma espécie de aceleração do dia, e ele fê-lo ao longo de 24 horas, pelo que aquilo que temos é a experiência de um dia de vida, mas acelerado. Portanto, o que vemos é o desenrolar do dia. Vemos a luz natural revelada pelas sombras e, sobretudo, as formas reveladas a partir das sombras num jogo de luz e sombra – a matéria é homogênea, portanto, é só a volumetria dessa matéria que se torna visível de um modo mais obscurecido ou mais iluminado ao longo do dia; mas vemos também, por exemplo, e a certa altura, a rega. A rega é uma espécie de acontecimento móvel que vai regando por setores, e, portanto, há assim uma espécie de movimento, uma nuvem de água que vai girando, funcionando como mais uma das dinâmicas do jardim. Tudo isto acontece em simultâneo. Depois, um dos aspetos mais fascinantes é perceber como as pessoas se apropriam daquele sítio. Tudo ali acontece. De modo mais dissimulado, ou mais exposto, tudo ali acontece. Isso é talvez um dos aspetos mais fascinantes desse registo: é termos a noção de que aquele lugar é um lugar de vida. Não se habita ali, no sentido em que se habita uma casa, mas no sentido em que se vive o período de lazer, de ócio. É uma casa para o ócio. Uma casa para o lazer. A exposição, chamada Co-laborações, criada pela galeria Elba Benítez, e que depois itinerou (foi exposta em dois colégios de arquitetos, e em dois sítios diferentes em Espanha, e depois esteve também numa galeria que existiu na Expo), foi muito interessante porque permitiu uma reflexão. Uma exposição deste tipo é uma forma de pensamento, acerca daquilo que se fez neste caso. E o tema desta exposição é, justamente, o que significam as colaborações – significam em termos de produção. É uma possibilidade de reflexão aberta, como em todas as manifestações artísticas, a comunicação que se estabelece é livre, quem propõe ou expõe qualquer coisa, fá-lo numa determinada perspetiva, e quem a visita relaciona-se sempre de um modo diferenciado.

Estamos na presença de um jardim?

Sem dúvida que sim, porque um jardim caracteriza-se como um lugar, normalmente, circunscrito, determinado, preciso, no qual existe uma representação de um determinado microcosmos, que se refere naturalmente a outra realidade. Microcosmos no sentido de criação de um lugar concreto, num sítio concreto, portanto de representação, nesse espaço, de um determinado espaço ou ideia. Portanto, um jardim tem essa dimensão precisa, localizada. E normalmente tem um significado público, coletivo, mas também pode não ter pois há jardins privados.

Como surgem os Jardim da água?

O conceito do *Jardim da água* vem do Risco, do [arquiteto] João Almeida. Nós fomos tentando interpretá-lo, mas ele é rigidamente definido por si, e a sua participação nestas discussões existiu, mas de modo genérico. Ele definiu uma “casca” onde nós teríamos que fazer uns jardins. Por isso, quando se define a seguir à cascata – que é uma outra forma de água –, uma espécie de recinto murado, que tem a cascata de um lado e duas paredes com uns vãos abertos para outros, e depois é aberta para o jardim seguinte, a Fernanda Fragateiro propõe revestir

aquelas paredes. Deste modo, a sua proposta é como se definisse um espaço interior, dentro de água, em que as paredes estão cheias de plantas, como se estivéssemos submersos (pelo menos foi assim que eu li). E aquilo que propusemos foi fazer uma série de ilhotas (que é o que sucede quando a maré baixa) e usar apenas vegetação escura. Há ali uma estranheza muito grande que é dada pela presença da água, pelos painéis, mas que também está presente no chão, porque essas ilhotas têm água em toda à volta, e as plantas são todas estranhas, escuras, nada ali tinha verde (não sei se agora já têm). E, portanto, essa parte do jardim é uma sequência de coisas ligadas pela água. A discussão que se fez nessa altura foi essa. Portanto, os *Jardim da água*, foram tomados em mãos pela Risco, que fez o desenho com aquele tanque, depois um canal e depois outro canal. Houve, portanto, uma ideia de base arquitetónica, mas sem se definir exatamente como fazê-lo. Uma possibilidade foi começar com uma primeira tranche onde havia um jardim de paredes de loureiro e tetos de palmeiras, e a água num canal; depois essa chegaria a um pequeno tanque, passando a ser uma atmosfera através da sua pulverização, seguida por uma cascata. Era uma proposta que se desenvolvia como uma narrativa. Pessoalmente, nunca me interessaram muito essas narrativas. É um pensamento que não me interessa: contar histórias ou transformar as coisas numa narração, não me interessa. Em relação à arte também não me parece que seja isso que a Fernanda Fragateiro procurou fazer. Há ali um encadeado de coisas que se relacionam vagamente com o livro *As Ondas*. Mas acho que há ali também um lado muito biográfico: a Fernanda Fragateiro nasce no Montijo, o pai dela é um homem do rio, ela cresce com o rio, portanto tudo aquilo é quase orgânico, é quase parte dela – o pai dela morreu ali frente à expo, portanto tudo aquilo são experiências dela.

A Fernanda Fragateiro refere memórias que guarda do parque do Arquiteto Paisagista Caldeira Cabral, no Montijo, revivendo momentos em que andava por lá, a subir e a descer relvados, sem bancos e sem caminhos definidos.

Não me lembro se ela me falou disso ou não. Uma vez fui com ela ao lado de lá, e visitei um bocado do seu território. Nessa altura, falou-me da casa da mãe, que é no Montijo, e que se situa já próximo do rio, já virada para o rio, com um acesso ao rio. Mostrou-me o que eram essas margens, esses espaços, pelo que eu interpretei esse interesse que ela tem pelo tema da água numa perspetiva quase biográfica, qualquer coisa que faz parte da sua experiência, e que a mim não me atrai muito.

A Expo funcionou por narrativas – inclusivamente havia uma comissão da narrativa. Chamava-se Gabinete dos Conteúdos Temáticos. E isto é a expressão máxima da pós-modernidade. Estas exposições fazem-se muito por narrativas. Aqui o tema geral eram Os Oceanos, e, numa exposição em Lisboa, tem tudo a ver com os Descobrimentos, tendo sido misturadas com outras narrativas mais artificialmente introduzidas, como por exemplo a dos *Jardim da água*, cuja ideia nasceu da possibilidade criada pelo financiamento da água do Luso que permitiu a criação de um conjunto de jardins que ajudou a complexificar o programa da Expo.