UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

DA MATÉRIA AO LUGAR

Limites (e não limites) de um "objeto-pintura" na relação com o público

Catarina Casca Aleluia

Orientador: Prof. Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Pintura.

2024

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

DA MATÉRIA AO LUGAR

Limites (e não limites) de um "objeto-pintura" na relação com o público

Catarina Casca Aleluia

Orientador: Prof. Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes,
na especialidade de Pintura.

Júri:

Presidente: Doutor José Manuel Guerra Quaresma Pedro, Professor Associado com Agregação e Diretor do Departamento de Pintura da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof. Doutor João Carlos de Castro Silva, nos termos do n.º 1.1. do Despacho nº 10432/2023, publicado em Diário da República, 2ª série, n.º 197, de 11 de outubro.

Vogais:

- Doutora Maria Luísa Mota Soares de Oliveira, Professora Adjunta da ESAD – Escola Superior de Artes e Design do Instituto Politécnico de Leiria [1° arguente];
- Doutora Isabel Maria Sabino Correia, Professora Catedrática Aposentada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [2° arguente];
- Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra;
- Doutora Marta Sobral Ornelas, Investigadora Integrada no CIEBA – Centro de Investigação em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor Fernando Manuel Baeta Quintas, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro, Professor Associado c/ Agregação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador].

2024

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Catarina Casca Aleluia declaro que a tese de doutoramento intitulada «Da matéria ao lugar: limites (e não limites) de um "objeto-pintura" na relação com o público», 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 a devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 26 de dezembro de 2024

RESUMO

A presente proposta de investigação intitula-se «Da matéria ao lugar: limites (e não limites) de um "objeto-pintura" na relação com o público» e inscreve-se no domínio científico da Pintura. A partir deste título propõe-se refletir sobre a possibilidade de limite e não-limite da pintura, numa lógica de expansão da arte visual bidimensional para o território do toque, do volume e do espaço envolvente.

O estudo ensaia sobre o impacto na vivência do espectador em contacto com o objeto artístico na contemporaneidade, na constituição de hipótese de «objeto-pintura», que permite a perda de cerimónia com o espaço artístico (de museu, de galeria) e se expande para o espaço físico (natural, paisagem) acessível a todos. Apela aos sentidos, à vivência estética, à relação holística entre o «objeto-pintura» e o seu espectador ativo e participativo (e na sua capacidade de ressignificação).

Esta tese propõe uma recolha e diálogo de algumas referências (autores) nos domínios da filosofia e da estética, da história da arte mundial (onde se insere, que antecedentes reúne) e da arte contemporânea no sentido de compor e organizar o pensamento crítico e analítico sobre os temas chave a que se propõe falar: (I) numa primeira parte sobre a matéria, a imaginação e as possíveis leituras sensoriais do objeto criativo; (II) na segunda parte o texto que trata a problematização sobre o que é o lugar?; (III) segue-se a seleção e análise sobre alguns artistas contemporâneos (nacionais e internacionais) que falam sobre conceitos como a matéria, o toque, o lugar/não lugar, o *site specific*, a instalação e o vestígio; (IV) e, por último, mas não menos importante, a constituição de uma hipótese pessoal que reflete sobre a vivência e a prática do lugar pessoal, aberto, vivido e inventado, e a relação criativa e ativa com os públicos de hoje (no território local/nacional – do local, para o global).

Palavras-Chave:

Matéria (*medium*); Lugar; Vestígio; Corpo (sentidos); Públicos.

ABSTRACT

The present study proposal is titled «From matter to place: limits (and non-limits) of an "object-painting" in connection with the public» and falls within the scientific field of Painting. As the title suggests, it is proposed to ponder upon the possibility of limits and non-limits in painting, in a logic of expanding two-dimensional visual art into the domain of touch, volume and the surrounding space.

This paper researches into the impact on the viewer's experience when in contact with the artistic object in contemporary times, constituting the hypothesis of an «object-painting», which allows for a loss of ceremony towards the artistic space (a museum, a gallery), leading to an expansion into the physical space (the nature, the landscape) accessible to all. It appeals to the senses, the aesthetic experience, and the holistic relationship between the "object-painting" and its active and participatory viewer (and its capacity for resignification).

This theses proposes a collection and dialogue between some references (authors) in the fields of philosophy and aesthetics, history of world art (where it's placed, what antecedents it gathers), and contemporary art, in order to shape and organize critical and analytical thinking on the key themes that it proposes to grapple with: (I) in a first part, on matter, imagination and potential sensory readings of the creative object; (II) in the second part, the text that deals with the problematization of what is a place?; (III) followed by the selection and analysis of a number of contemporary artists (both national and international) who address subjects like matter, touch, place/non-place, site specific, installation and trace; (IV) and last but not least, the development of a personal hypothesis that contemplates the experience and practice of the lived, invented, open and personal space, and its creative and active relationship with today's public (in the local/national territory – from local to global).

Keywords:

Matter (medium); Place; Trace; Body (senses); Publics.

Ao meu avô Aleluia
(por ter deixado este pedido em vida, e que aqui fica concretizado).

Aos meus filhos. Como exemplo de força e resiliência, para que um dia vejam que a Arte é como respirar todos os dias. É algo que nasce connosco e que se partilha com os outros de forma autêntica e genuína. É acreditar, colaborar e aceitar.

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos, Rita e Santiago, e ao meu marido Tiago. Aos meus pais e aos meus quatro irmãos (em especial ao Miguel que também trabalhou com amor e prontidão), às minhas avós e à família mais próxima de todos os dias. Aos amigos que também acreditaram, e que são família.

Ao meu Mestre, orientador o Professor Doutor Carlos Vidal, que orientou de forma exímia e sem hesitar, que acreditou que este assunto seria de relevante interesse público. Por ter sido a motivação ininterrupta, mesmo quando fomos assolados por uma pandemia que parecia ser uma espécie de *armageddon* (e que, outrora, nos suspendera as vidas e toda a investigação que tínhamos em mãos).

Ao Professor Doutor Fernando Quintas que fez parte dos bastidores (desde sempre), das referências, e da motivação também. «Mosaico *forever*!»

Ao Professor Doutor Salvato Teles de Menezes, presidente da Fundação D. Luís I, pela oportunidade de me deixar conciliar o percurso profissional com o percurso académico. E pela sua generosidade em disponibilizar todos os recursos e materiais que constam, hoje, deste trabalho sobre as dez edições de *land art* em Cascais.

E a mim, pela capacidade de não desistir e por (tentar) superar o medo de falhar.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO ---------- 1

PARTE 1 – Teoria ---------- 6

1. SOBRE A MATÉRIA, A IMAGINAÇÃO E AS POSSÍVEIS LEITURAS SENSORIAIS DO OBJETO CRIATIVO ---------- 7

1.1. A imaginação, o símbolo e a matéria em Gaston Bachelard ---------- 7
1.2. Jacques Derrida: toque e conhecimento multissensorial ---------- 19
1.3. Baudrillard: o valor signo do objeto criativo e a troca simbólica ---------- 32
1.4. Didi-Huberman: valores mnemónicos ---------- 48
1.4. a) Na perspetiva de Warburg ---------- 51

PARTE 2 – Concetualização ---------- 53

2. O QUE É UM LUGAR? ---------- 54

2.1. O espírito do lugar ---------- 67
2.2. «Lugares» e «Não lugares» nas artes visuais ---------- 89
2.2. a) Os «não-lugares» por Marc Augé ---------- 97
2.2. b) *Statments* escritos por Robert Smithson ≠ Donald Judd ---------- 113

PARTE 3 – Objeto místico, a matéria: casos exemplares ---------- 133

3. ARTISTAS, MATÉRIA, TOQUE, LUGAR/NÃO LUGAR, *SITE SPECIFIC*, INSTALAÇÃO E VESTÍGIO ---------- 134

3.1. *Arte Povera* (Gilberto Zorio, Luciano Fabro e Giuseppe Penone), entre a matéria e o espiritual ---------- 139

3.2. Ambientes, utopias e significação do objeto (Richard Long, Adriana Varejão, Francisco Tropa) ---------- 149

3.3. A matéria nos novos contextos (Anne Mercedes, Dale Chihuly e Olafur Eliasson) ---------- 173

PARTE 4 – Uma hipótese pessoal ---------- 185

4. O LUGAR PESSOAL, ABERTO, VIVIDO E INVENTADO ---------- 186

4.1. «Objeto-Pintura»: a hipótese para o não-limite da pintura ---------- 189

5. O OBJETO ARTÍSTICO E OS (SEUS) PÚBLICOS ---------- 205

5.1. Proposta de diálogo com o espectador ---------- 205

5.2. «O poder transformador das artes» (em mim e no outo): Observatórios ---- 227

5.3. Lugares de exposição: cooperantes ou inibidores da experiência estética? -- 308

CONSIDERAÇÕES FINAIS ---------- 331

BIBLIOGRAFIA ---------- 340

ANEXOS

Imagens e outros textos de apoio ---------- 375

ÍNDICE DE IMAGENS

PARTE 2 – Concetualização

[Página 63] (1) Yves Klein. *Iluminação do Obelisco de Place de la Concorde*, 1983 Paris.
© The Estate of Yves Klein c/o ADAGP.
Fonte:https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?p[]=1963-2022&sb=_created&sd=desc&r[]=photo#/en/ressources/view/photo/3565/illumination-of-the-obelisk-of-the-place-de-la-concorde-in-paris?r[]=photo&p[]=1963-2022&sb=_created&sd=desc.

[Página 71] (2) Mark Rothko. *Rothko Chapel* (interior), 1971.
© Elizabeth Felicella. Cortesia Rothko Chapel. Fonte das imagens a partir do artigo *in* National Review, com «Rothko, Reverential and Otherworldly, in Houston», Texas/ Estados Unidos da América; por Brian T. Allen, janeiro 2021.
A imagem mostra o projeto de requalificação e manutenção do espaço pelo ateliê Architecture Research Office (ARO) – com Adam Yarinsky e Stephen Cassell.

[Página 85] (3) Antoni Muntadas. *Intervenções: A propósito do público e do privado*, 1992.
Na Casa de Serralves, Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto, de 30 de abril a 10 de junho de 1992. © Fotografia Alvão, por cortesia da Fundação de Serralves.

[Páginas 87 e 88] (4, 5 e 6) Antoni Muntadas. *Muntadas. Entre/Between*, 2012.
CAM – Centro de Arte Moderna. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Exposição individual itinerante da obra de Antoni Muntadas (1942), organizada pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em colaboração com o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e com o comissariado de Daina Augaitis.
Fonte: https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1286/.

[Página 99] (7) Alberto Carneiro. *Arte árvore em mim/Árvore arte de mim*, 2009.
Parque Marechal Carmona (Cascais). Aço corten, vidro e árvore (quatro árvores, uma para cada escultura – Alfarrobeira, Oliveira, Carvalho e Loureiro). ©Julia Lombao, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 99] (8) António Bolota. *Sem título*, 2014.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Madeira e pinho tosco untado com óleo queimado. 5,80x16,20x9 m (alt. x comp. x larg.). ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 100] (9) Joaquim Pombal e Marisa Alves. *Árvore de Fogo*, 2010.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Sais sobre pasta refractária cozida a lenha *in situ*. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 116] (10) Robert Smithson. *Mirror Displacement (Grassy Slope)*, 1969.
Inglaterra, Reino Unido. © Fundação Smithson.
Fonte: https://holtsmithsonfoundation.org/artworks-robert-smithson/1969-1970.

[Página 117] (11) Robert Smithson. *Mirror Displacement: Indoors (Tree from Langenfeld, Germany)*, 1969. Criado para o *Prospect 69* na Kunsthalle Düsseldorf, Alemanha.
Fonte: https://holtsmithsonfoundation.org/mirror-displacement-indoors-tree-langenfeld-germany.

[Página 117] (12) Robert Smithson. *Rocks and mirror square II*, 1971.
Rochas basálticas e espelhos. Cada espelho: 36x122 cm; Dimensão total: 36x220x220 cm. Coleção National Gallery da Austrália, Canberra. © Holt/Smithson Foundation / Licenciado pela Artists Rights Society, Nova Iorque.
Fonte: https://holtsmithsonfoundation.org/rocks-and-mirror-square-ii.

[Página 123] (13) Donald Judd. *Untitled*, 1975.
Contraplacado; seis unidades, 243,8x243,8x243,8 cm. Coleção Privada. © Judd Foudation.
Fonte: https://juddfoundation.org/art/untitled-25-2/.

[Página 123] (14) Donald Judd. *15 untitled works in concrete*, 1980-1984.
Betão, 2,5x2,5x5 m. © The Chinati Foundation.
Fonte: https://juddfoundation.org/art/untitled-34/.

[Página 129] (15) Robert Smithson. *Spiral Jetty*, 1970.
Great Salt Lake, Utah Great Salt Lake, Utah. Lama, cristais de sal, pedras, água. 457,2 m comp. x 4,6 m largura. Dia Art Foundation © Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation / Licensed by Artists Rights Society, Nova Iorque.
Fonte: https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty.

PARTE 3 – Objeto místico, a matéria: casos exemplares

[Páginas 142 e 143] (16 e 17) Luciano Fabro. Vista da exposição *Circa 1968*, 1999.
Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto, de 6 de junho a 29 de agosto de 1999. Fotografias © Rita Burmester, por cortesia da Fundação de Serralves.

[Página 144] (18) Luciano Fabro. *L'infinito*, 1989.
© Silvia Fabro, Arquivo Luciano e Carla Fabro. Paula Cooper Gallery. Exposição Luciano Fabro, maio – julho 2023, Nova Iorque.
Fonte: https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/luciano-fabro#tab:slideshow;tab-1:thumbnails;slide:0.

[Página 147] (19) Giuseppe Penone. *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968–2003.
Árvore (*Ailanthus altissima*) e bronze; 40x10x13 cm e 700x30x30 cm. © Coleção do artista.
Fonte: https://giuseppepenone.com/en/works.

[Página 147] (20) Giuseppe Penone. *Indistinti confini*, 2022.
Mármore de Carrara branco, mármore de ébano preto, bétulas (*Betula utilis – Himalayan Birch*); 4200x5100 cm. © Coleção Fondazione Giulio e Giovanna Sacchetti Onlus, Itália. Fonte: https://giuseppepenone.com/en/works.

[Página 150] (21) Adriana Varejão. *Chambre d'échos*, 2005. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. © Patrick Gries.

[Página 150] (22) Adriana Varejão. *Suturas, fissuras, ruínas. 30anos de carreira*, 2022. Visão do Octógono, na Pinacoteca. © Pinacoteca de São Paulo.
Fonte: https://clubecasadesign.com.br/post/pinacoteca-expoe-retrospectiva-da-carreira-de-adriana-varejao/2663.

[Página 159] (23) Francisco Tropa. *Tesouros submersos do Antigo Egipto*, 2008.
© Por cortesia do artista.

[Página 161] (24) Francisco Tropa. *Monte Falso*, 1997/2001 (projeto original).
© Por cortesia do artista.

[Página 162 e 163] (25 e 26) Francisco Tropa. *Monte Falso*, 1997 – 2001.
Prisma trapezoidal em chapa de ferro, espelho 110x650x650 cm. Col. Banco Privado Português, S.A. - Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2001. Fotografias © Filipe Braga.

[Página 171] (27) Richard Long. *Ireland*, 1967.
Uma das primeiras intervenções da sua carreia. ©Richard Long.
Fonte: http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/ireland.html.

[Página 171] (28) Richard Long. *Sagaponack Circle, Long Island*, 2019.
Nova Iorque. ©Richard Long.
Fonte: http://www.richardlong.org/Sculptures/2019/SAGAPONACK_CIRCLE.html.

[Página 172] (29) Richard Long. *Three Circles of Stones*, 1972.
Hayward Gallery, Londres. © Richard Long.
Fonte: http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitions/threecircles.html.

[Página 172] (30) Richard Long. *River Of Stones (2018).*
Rijksmuseum Amsterdam, Holanda 2023. © Richard Long.
Fonte: http://www.richardlong.org/Exhibitions/2023/RIVER_OF_STONES_3.html.

[Página 178] (31) Anne Mercedes. *Fratrie*, 2011.
Projeto-instalação *Wild!* nos jardins de Maladrerie em Beauvais, França. ©Leïla Garfield.
Fonte: http://www.anne-mercedes.com/InSitu.html.

[Página 180] (32) Leslie Jackson and Dale Chihuly. *Barco*, 1995.
Nuutajärvi, Finlândia. © Dale Chihuly.
Fonte: https://www.chihuly.com/works/installations.

[Páginas 183 e 184] (33, 34, 35 e 36) Olafur Eliasson. Vista da exposição (interior e jardim) *Olafur Eliasson: O v/nosso futuro é agora*, Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto, de 31 de julho de 2019 a 31 de dezembro de 2021.
Fotografias © Filipe Braga.

PARTE 4 – Uma hipótese pessoal

[Página 216] (37) Stela Barbieri. *Projeto Lugares: Lugar Para Ler* (2014).
© Stela Barbieri, Espaço Binah. Fonte: https://stelabarbieri.com.br/.

[Página 217] (38) Stela Barbieri. *Projeto Lugares: Lugar Para Desenhar* (2014).
© Stela Barbieri, Espaço Binah. Fonte: https://stelabarbieri.com.br/.

[Página 217] (39) Stela Barbieri. *Projeto Lugares: Lugar De Combinações Líquidas* (2014).
© Stela Barbieri, Espaço Binah. Fonte: https://stelabarbieri.com.br/.

[Página 218] (40) Stela Barbieri. *Projeto Lugares: Lugar Para Criar Espaços* (2014).
© Stela Barbieri, Espaço Binah. Fonte: https://stelabarbieri.com.br/.

[Página 218] (41) Stela Barbieri. *Projeto Lugares: Lugar Para Semear* (2014).
© Stela Barbieri, Espaço Binah. Fonte: https://stelabarbieri.com.br/.

[Página 221] (42) Lygia Clark. *Arquitetura Fantástica Monumental Nº1* 2003/1963-2013.
Versão gigante de um *Bicho* de Lygia Clark; projeto idealizado pela artista em 1963, e construído em 2013 para a Arte Basel. Basel Suíça. ©Arte Basel 2013.
Fonte: https://portal.lygiaclark.org.br/obras/158/esculturas-neoconcretas.

[Página 223] (43) Hélio Oiticica, *Invenção da cor Penetrável Magic Square #5* De Luxe1977-78.
© Brendon Campos. Instituto Inhotim, Museu de Arte Contemporânea e Jardim Botânico (Brumadinho, Brasil).

[Página 250] (44) Richard Long. *A Walking And Running Circle*, 2003.
Warli Tribal Land Maharashtra, India. © Richard Long.
Fonte: http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/walkrun.html.

[Página 251] (45) Richard Long. *Black White Blue Purple Circle*, 1998.
Rijksmuseum Amsterdam, 2023. © Richard Long.
Fonte: http://www.richardlong.org/Exhibitions/2023/BLACK_W_B_P_CIRCLE_2.html

[Página 274] (46) Joaquim Pombal e Marisa Alves. *Árvore de fogo*, 2010.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Sais sobre pasta refractária cozida a lenha *in-situ* | aproximad. 1x1x2,5 m. ©Joaquim Pombal, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 277] (47) Mariana Dias Coutinho. *Prometheus, Momento I*, 2016.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Instalação de uma linha de Prometheus sobre tronco de árvore. Grês vidrado, pedra de mármore branco e rosa. Aproximadamente 700 cm. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

Prometheus, Momento II, 2016.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Instalação de quatro linhas com 500 Prometheus sobre chapa de aço. Grês vidrado, pedra de mármore branco e rosa. Aprox. 940x30x30 cm (Altura máxima). ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 279] (48) Manuel Rosa. *Ora as Sombras Existem*, 2020.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Técnica mista, dimensões variáveis. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Páginas 282 e 283] (49 e 50) Fernanda Fragateiro. *Árvores. Ruína. Processo*, 2011.

1. *Desenho suspenso (no tempo)*, 2011.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Instalação efémera. Eucaliptos, fio de algodão branco e fio do norte. 30x15x3 m (aprox.). ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

2. *Através da paisagem #2*, 2011.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Pintura mural sobre parede, pedras e troncos. Dimensões variáveis. Tinta plástica sobre diversas matérias naturais e artificiais. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 284] (51) André Banha. *A Casa das Duas Portas*, 2010.
Instalada no interior da Biblioteca da FCT/UNL, no Campus da Caparica. © André Banha.

[Página 285] (52) André Banha. *A Casa das duas Portas #2*, 2013.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Instalação *site specific*. Madeira de pinho, dimensões variáveis. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 288] (53) António Bolota. *Sem título*, 2014.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Madeira e pinho tosco untado com óleo queimado. 5,80x16,20x9 m (alt. x comp. x larg.). ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Páginas 291] (54) Alberto Carneiro. *Arte árvore em mim/Árvore arte de mim*, 2009 (Loureiro).
Parque Marechal Carmona (Cascais). Aço corten, vidro e árvore (quatro árvores, uma para cada escultura – Alfarrobeira, Oliveira, Carvalho e Loureiro). ©Julia Lombao, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Páginas 292] (55) Alberto Carneiro. *Arte árvore em mim/Árvore arte de mim*, 2009 (Carvalho). Parque Marechal Carmona (Cascais). Aço corten, vidro e árvore (quatro árvores, uma para cada escultura – Alfarrobeira, Oliveira, Carvalho e Loureiro). ©Julia Lombao, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 295] (56) José Pedro Croft. *Sem título*, 2013.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Espelho e cortiça. Dimensões variáveis. 320x240 cm (cada elemento). ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 298] (57) José de Guimarães. *Vozes Nómadas*, 2018.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Contraplacado pintado. Dimensões variáveis. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 301] (58 e 59) Ilda David'. *Almoço no Campo*, 2020.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Acrílico sobre lona. 11x8 m. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 303] (60) Filipe Feijão. *Estrutura*. 2006-2020.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Peça no ateliê, montada na posição vertical. Construção em madeira, esculturas, cactos e materiais vários. Dimensões variáveis. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 304] (61) Filipe Feijão. *Estrutura*. 2006-2020.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Peça na horizontal, instalada no terreno da quinta. Construção em madeira, esculturas, cactos e materiais vários. Dimensões variáveis. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 307] (62 e 63) Sara Bichão e Manon Harrois. *She has nothing to say, she has everything to say*, 2017-2022. Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. Tecido, madeira, dobradiças, carvão, fita adesiva, canas, fio, tinta acrílica, tinta de água, tinta permanente e cartão. Dimensões variáveis.
Performance: *Ação a 4 pés*. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[Página 311] (64) Joseph Cornell. *Soap Bubble Set (Conjunto de bolhas de sabão)*, 1940.
© The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation. Licensed por VAGA at ARS, Nova Iorque. Fonte: https://www.artic.edu/collection?artist_ids=Joseph%20Cornell.

[Página 315] (65) Ilya Kabakov. Exposição *Ilya Kabakov. Incidente no Museu, ou Música Aquática*, 1995. CAM – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. © Arquivos Gulbenkian. ID: 115787.

[Página 328] (66) Krzysztof Wodiczko. *A House Divided*, 2020.
© Projeção na Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, 25 de janeiro a 5 de maio de 2020.
Fonte: https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/a-house-divided/.

[Página 330] (67) Assemble. *Assemble Play*, 2018.
Turner Prize Exhibition. ©Magpie Eye Photography. Projeto especializado liderado por crianças e apoiado pela equipa de criativos *Assemble*.
Fonte: https://assemblestudio.co.uk/projects/assemble-play.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho convida à reflexão sobre a importância e a pertinência do valor (acrescido nas artes visuais) da matéria e da imaginação no ato criativo e artístico, e no impacto junto dos públicos.

Fazendo uso da designação de Gaston Bachelard, «as forças imaginantes escavam o fundo do ser»[1], elas existem em nós e fora de nós, numa medição de forças e de fraquezas, num diálogo singular e único: a imaginação inata que dá forma àquilo que especulamos ver (olhar, ver e interpretar), e que dá vida à matéria, posteriormente, organizada e coisificada.

Segundo o autor, podemos distinguir um leque de tipologias de formas que nascem de necessidades diferentes. Sejam elas formas sob o modo de *imagens* que nos remetem a memórias e lembranças das «coisas», sejam elas *matéria* que nos remetem ao ato primitivo, sensorial e físico da ordem do «fazer», do «tocar» e do «sentir».

Nesta segunda imagem – a da matéria – somos elevados ao estado da relação e da importância entre o ato criativo (tocar e transformar fisicamente a matéria) e o ato de contemplação, ao evocar outros sentidos (além da visão), através do qual o espectador – convocado na qualidade de ativo e participativo – pode conceber uma ligação de envolvência e de interpretação através do toque e do corpo, numa visão holística (e assim conhecer esse objeto criativo além da contemplação cerimoniosa).

O ato de fazer do artista virá quiçá de dentro (do âmago da inquietude e do não racional), manifestado pelo sonho ou pela intuição. Dessa inquietude e da complementaridade das duas imaginantes – a da matéria e a da forma – acontece o objeto exterior criativo, crítico, construtivo e real: «Sem dúvida, há obras em que as duas forças imaginantes atuam juntas. É mesmo impossível separá-las completamente.»[2]

Decorrente do ato de «fazer» (do artista), acontece a necessidade de seduzir e de se deixar seduzir, onde a matéria seduz para despertar o ato de tocar (sobretudo no

[1] BACHELARD, Gaston (1997). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes; Edição ou reimpressão: janeiro. Pág. 1; pp. 3.
[2] *Idem*. Pág. 2; pp.1.

espectador). Em virtude desse facto, onde a imaginação trabalha a favor desse ato promotor do bem-estar, da sedução e da alegria (de quem cria e que quem observa/interpreta), propõe-se um terceiro estado imaginante: o *volume*, que nos remete à ideia de coisa, de objeto portátil e tocável.

É aqui, nesta circunstância, que a presente pesquisa convida à problematização dos limites da pintura – através da bidimensionalidade representativa da forma e da cor – e a coloca na ordem do objeto e da «coisa», num domínio misto e múltiplo através da exploração do conceito de «objeto-pintura». Esta pesquisa não pretende aproximar-se do domínio da escultura, ou de uma proposta de diálogo entre pintura e escultura (diferenças e aproximações); pretende, sim, problematizar o limite (ou o não limite?) da pintura além do seu estado bidimensional (do quadro, da imagem plana, do limite da moldura) e refletir sobre a sua potencialidade e capacidade plástica de evocar outros modos de leitura e interpretação (quando a pintura pode envolver fisicamente o espectador pelo toque, pelo movimento, ou pela sua translucidade).

A par desde ensaio de Bachelard, dedicado à importância da matéria, a tese propõe acompanhar a reflexão sobre a valorização ou desvalorização (não priorização?) da matéria, como *medium* que permite a vivência e a experiência significativa, quer por parte do artista (ao longo do processo criativo), quer por parte do espectador (no momento de leitura e interpretação desse objeto criativo).

De um leque vasto de tantas matérias possíveis e equacionadas no domínio da pintura, são eleitas aquelas que – enquanto proposta de investigação artística e científica – se revelam capazes de romper com os tradicionais limites de um «preconceito»[3] sobre os «limites da pintura»: o vidro, o cimento, a cerâmica, a madeira, a tela, a pedra. Através deles pretende-se ir ao encontro do pensamento de Gaston Bachelard quando nos diz «(…) que se subestimava o poder individualizante da matéria. Por que se associa sempre a noção de indivíduo à de forma? Não haverá uma individualidade em profundidade que faz com que a matéria seja, em suas menores parcelas, sempre uma totalidade? (…) A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e o sentido do impulso.»[4]

[3] No verdadeiro sentido da palavra, enquanto ideia pré-concebida.
[4] BACHELARD, Gaston (1997). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes; Edição ou reimpressão: janeiro. Pág. 3.

Enquanto pesquisa académica que propõe ligar o domínio artístico com o domínio científico, é esta a hipótese formulada que Bachelard ajuda a definir: a intenção evidente de querer conhecer mais afincadamente a matéria (a sua natureza, o que é, para que serve, como se comporta) e o ato de criação livre, autêntico, espontâneo pelo impulso e pela intuição (advir do interior). Existe ainda uma comparação entre o escultor (ou o artista, numa leitura ampliada) e o poeta, sobre a capacitação da matéria e a sua transformação em potência; onde se propõe um diálogo entre a causa da matéria e a causa da forma, e onde a imaginação é influência evidente e direta no que toca a essa pesquisa consciente.

Recuperamos a imagem da *forma*, enquanto sonho, memória ou lembrança. O *sonho* pode estar associado ao ato de contemplar, fruto do bem-estar cristalizado e da preservação da boa memória; enquanto a *matéria* pode ocorrer da situação do domínio da provocação e no rompimento desta contemplação. Dessa pré-experiência onírica e utópica – fruto do ato que vai «do pensar ao fazer» – alcançamos a experiência significativa na envolvência matérica, física e sensorial.

Quer para o artista, que manuseia, altera, transforma e assume a matéria como um meio de catarse; quer para o observador, agora ativo, participativo, que quebra a cerimónia não só com o espaço (de exposição, por exemplo) como perante o objeto criativo, desafiado e motivado pela matéria que o convida ao toque e à interpretação mais vivida *in loco*.

A matéria evoca igualmente – e continuando com o pensamento de Bachelard – os quatro elementos naturais: a água, o fogo, a terra e o ar. As referências artísticas tratadas mais adiante propõem associar os elementos às matérias tratadas; propõe-se uma dinâmica de binómios em que o fogo está para a água (elementos que, por sua vez, estão para a cerâmica e para o vidro), enquanto o ar está para a terra (que se relacionam, aqui, com o cimento, com a madeira e com a pedra).

Nesta proporção e proposta de relação[5], são introduzidas duas formas que pretendem recolocar os elementos – em pares – no que diz respeito à condição formal (da coisa e do objeto na sua condição final de apresentação) através do *círculo* (com ligação às ideias de buraco, de fosso, de profundidade, de caminho, de movimento e de leveza; forma associada ao feminino) e do *quadrado* (com ligação às ideias de caixa, de limite, de clausura, de estabilidade, de força e de interior; forma associada ao masculino).

[5] Relação entre artistas e sobre algumas obras de arte que potenciam, neste trabalho, esse diálogo.

A partir deles, e na expectativa de depurar as metas e objetivos desta investigação, propõe-se aprofundar um pouco mais os elementos da água e do fogo, no sentido de se refletir sobre essa (hipotética) relação com as matérias já designadas (o vidro, o cimento, a madeira, a cerâmica e a pedra); a *água* pela sua capacidade de reflexo, brilho e transparência outrora colocada em diálogo com o vidro (e, por sua vez, com o espelho) na sua magnitude de transparência, escorrência, origem da vida (elemento associado ao feminino) e estado líquido. Já o *fogo* pelo seu poder do vidrado, do fixar o pigmento e alterar tantos outros (no caso da vitrofusão, quer do vidro quer da cerâmica, que não preveem comportamentos alheios da própria matéria em tensão), pela energia masculina que lhe é atribuída, da temperatura quente evocada através de uma sensação inerente ao corpo (humano), pela sua dinâmica e origem da fixação do «objeto» pelo ato de moldar (cozer a matéria para dar origem ao primeiro objeto com modelagem humana).

Em Gaston Bachelard, e sobre a vibração destas matérias naturais, «Todos os quatro elementos têm seus fiéis ou, mais exatamente, cada um deles é já profundamente, materialmente, um *sistema de fidelidade poética*. Ao cantá-los, acreditamos ser fiéis a uma imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental.»[6]

Será que nos tornamos racionalistas em relação ao fogo, enquanto apelamos ao sentimentalismo (emoções) quando em contato com a água? A relação com a matéria despoleta contradições e eventuais sentimentos de estranheza familiar. Fazer parte da nossa origem humana, natural.

Em contato com a matéria, e da sua transformação física, tocável e manual, chegamos (por oposição) à ideia de «desobjetização» do próprio objeto; e, a ele, ao conceito de vestígio e de memória da «coisa», pelo resquício da matéria correspondente. Será o resultante do desmembramento da matéria o vestígio dessa mesma matéria que, outrora, esteve organizada em forma de objeto?

Ele (vestígio) é, enquanto matéria dejeta, potência de uma nova narrativa e de um novo ciclo a promover um novo objeto e uma nova «coisa». Assim, propõe-se a relação entre alguns artistas contemporâneos através da recolha visual de sítios que contêm vestígios de matéria, outrora organizada em formas reconhecíveis (em objetos e em coisas

[6] BACHELARD, Gaston (1997). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Editor: Martins Fontes; Edição ou reimpressão: janeiro. Pág. 5; pp. 3.

tocáveis) do quotidiano; deste arquivo, atendendo ao critério dos lugares registados que contenham o vestígio de alguma dessas matérias (cimento, vidro, cerâmica ou pedra), introduz-se a memória não só desse objeto, como desse lugar agora tocável através de um novo «objeto-pintura» representativo desse espaço. Encontramos aqui a persistência dessa *imaginação material*, «(…) a imagem nova enxertada numa imagem antiga. A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão.»[7]

Depois desses vestígios matéricos recolhidos, surge essa aparição do «objeto-pintura» que segue «essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material.»[8]

E é aí, nesse momento de observação, de vivência e de especulação da obra de arte, que entra em ação o trabalho de exploração criativa e imaginativa com o público espectador ativo e participativo.

[7] BACHELARD, Gaston (1997). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes; Edição ou reimpressão: janeiro. Pág. 18.
[8] *Idem*. Pág. 20; pp. 2

PARTE 1 – Teoria

1. SOBRE A MATÉRIA, A IMAGINAÇÃO E AS POSSÍVEIS LEITURAS SENSORIAIS DO OBJETO CRIATIVO

1.1. A imaginação, o símbolo e a matéria em Gaston Bachelard

O texto que se segue convida à reflexão sobre a importância e a pertinência do valor (acrescido nas artes visuais) da matéria e da imaginação, no que toca ao ato criativo e artístico.

Fazendo uso da designação por Gaston Bachelard, «as forças imaginantes escavam o fundo do ser»[1], elas existem em nós e fora de nós, numa medição de forças e de fraquezas, num diálogo singular e único. Imaginação inata que dá forma àquilo que especulamos ver (olhar, ver e interpretar), e que dá vida à matéria, posteriormente, organizada e coisificada.

Segundo o autor, podemos distinguir um leque de tipologias de formas que nascem de necessidades diferentes. Sejam elas *imagens da forma* que nos remetem a memórias e a lembranças das «coisas», sejam elas *imagens da matéria* que nos remetem ao ato primitivo, sensorial e físico da ordem do «fazer», do «tocar» e do «sentir».

Esta segunda imagem – a da matéria – eleva-nos ao estado da relação e da importância entre o ato criativo (tocar e transformar fisicamente a matéria) e o ato de contemplação, ao evocar outros sentidos (além da visão), através do qual o espectador – convocado na qualidade de ativo e participativo – pode conceber uma ligação de envolvência e de interpretação através do toque (através do ato, e assim conhecer esse objeto criativo além da contemplação distante e cerimoniosa).

O ato de fazer do artista virá, quiçá, de dentro (do âmago da inquietude e do não racional), manifestado pelo sonho ou pela intuição. Dessa inquietude e da complementaridade das duas imaginantes – a da matéria e a da forma – acontece o objeto

[1] BACHELARD, Gaston (1997). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes; Edição: janeiro. Pág. 1, pp. 3.

exterior criativo, crítico, construtivo e real: «Sem dúvida, há obras em que as duas forças imaginantes atuam juntas. É mesmo impossível separá-las completamente.»[2]

Decorrente do ato de «fazer» (no artista), acontece a necessidade de seduzir e de se deixar seduzir, em que a matéria seduz para despertar o ato de tocar (no artista e no espectador). Em virtude dessa ocasião, onde a imaginação trabalha a favor desse ato provedor do bem-estar, da sedução e da alegria (de quem cria e que quem observa/interpreta), propõe-se um terceiro estado imaginante: o *volume*, que nos remete à ideia de coisa, de objeto portátil e tocável.

É aqui, nesta circunstância, que a presente pesquisa convida à problematização dos limites da pintura – na ordem do bidimensional e representativo da forma e da cor – e a coloca na ordem do objeto e da «coisa», num domínio misto e múltiplo através da exploração do conceito de «objeto-pintura». A pesquisa não pretende aproximar-se do domínio da escultura, ou de uma proposta de diálogo entre pintura e escultura (diferenças e aproximações); mas problematizar e elevar o limite (ou o não limite?) da pintura além do seu estado bidimensional (do quadro, da imagem plana, do limite da moldura), assim como refletir sobre a sua potencialidade e capacidade plástica de evocar outros modos de leitura e de interpretação (quando a pintura pode ser tocada, ou quando pode envolver fisicamente o espectador pelo toque, pelo movimento, ou pela sua translucidez).

A par deste ensaio de Bachelard, dedicado à importância da matéria, o projeto prático de investigação-ação propõe acompanhar esta reflexão sobre a valorização ou desvalorização (não priorização?) da matéria, como *medium* que permite a vivência e a experiência significativa quer por parte do artista (ao longo do processo criativo), quer por parte do espectador (no momento de leitura, de vivência e de interpretação desse objeto criativo). O projeto dedica-se, numa primeira fase, à observação e vivência (pessoal) das peças; e, numa segunda fase, ao trabalho de mediação com os púbicos, nessa articulação entre o bem-estar e a fruição do objeto artístico.

De um leque vasto de tantas matérias possíveis e equacionadas no domínio da pintura, são eleitas aquelas que – enquanto proposta de investigação artística e científica – se revelam capazes de romper com os tradicionais limites de um «preconceito»[3] sobre os «limites da pintura»: o vidro, a cerâmica, a madeira ou a pedra (que são, mais adiante,

[2] BACHELARD, Gaston (1997). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Editor: Martins Fontes; Edição ou reimpressão: janeiro. Pág. 2; pp. 1.
[3] No verdadeiro sentido da palavra, enquanto ideia pré-concebida.

identificados como tal nalgumas intervenções). Através deles pretende-se ir ao encontro do pensamento de Gaston Bachelard quando nos diz «(…) que se subestimava o poder individualizante da matéria. Por que se associa sempre a noção de indivíduo à de forma? Não haverá uma individualidade em profundidade que faz com que a matéria seja, em suas menores parcelas, sempre uma totalidade? (…) A matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do *aprofundamento* e no sentido do *impulso*.»[4]

Enquanto pesquisa académica, que propõe ligar o domínio artístico com o domínio científico, é esta a hipótese formulada que Bachelard ajuda a definir: a intenção evidente de querer conhecer mais afincadamente a matéria (a sua natureza, o que é, para que serve, como se comporta) e o ato de criação livre, autêntico, espontâneo pelo impulso e pela intuição (advir do interior). Existe ainda uma comparação entre o escultor (ou o artista, numa leitura ampliada) e o poeta, sobre a capacitação da matéria e a sua transformação em potência, onde se propõe um diálogo entre a causa da matéria e a causa da forma, e onde a imaginação é influência evidente e direta no que toca a essa pesquisa consciente.

Recuperamos a *imagem da forma*, enquanto sonho, memória e lembrança. O *sonho* pode estar associado ao ato de contemplar, fruto do bem-estar cristalizado e da preservação da boa memória; enquanto a *matéria* pode ocorrer da situação do domínio da provocação e no rompimento desta contemplação. Dessa pré-experiência onírica e utópica – fruto desse ato que vai «do pensar ao fazer» – alcançamos a experiência significativa nessa envolvência matérica, física e sensorial (do artista, do espectador, de ambos).

Quer para o artista, que manuseia, altera, transforma e assume a matéria como um meio de catarse; quer para o observador, agora ativo, participativo, que quebra a cerimónia não só com o espaço (de exposição, por exemplo) como perante o objeto criativo, desafiado e motivado pela matéria que o convida ao toque e à interpretação mais vivida *in loco*.

A matéria evoca igualmente – e continuando com o pensamento de Bachelard – os quatro elementos naturais: a *água*, o *fogo*, a *terra* e o *ar*. Esta hipótese da constituição de um «objeto-pintura» coletivo (entre o artista, a matéria e os públicos) associa, assim, os elementos às matérias tratadas; propõe-se uma dinâmica de binómios em que o fogo está para a água (os quais, por sua vez, estão para a cerâmica e para o vidro) e que contém

[4] BACHELARD, Gaston (1997). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Editor: Martins Fontes; Edição ou reimpressão: janeiro. Pág. 3.

«As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três dominantes: a fonte da vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Estes três temas encontram-se nas tradições mais antigas e formam as combinações imaginárias mais díspares, enquanto mais coerentes. As águas, massa indiferenciada, representam a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas emergir sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é regressar às fontes, reabastecer-se num imenso reservatório de energia e dele beber uma força nova: fase passageira de regressão e de desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e de regenerescência.[5] (…) As variações das diferentes culturas sobre estes temas essenciais ajudar-nos-ão a apreender e a aprofundar melhor, sobre um fundo quase idêntico, as dimensões e os matizes desta simbologia da água.»[6]; sobre o fogo, a maior parte da textura simbólica associada a ele «(…) está resumida na doutrina hindu, que lhe confere uma importância fundamental. Agni, Indra e Surya são os fogos dos mundos terrestre, intermédio e celeste, isto é, o fogo comum, o raio e o sol.»[7]

Também o fogo é aqui caracterizado, do ponto de vista da relação dos vários estados e momentos, como a água (nos três dominantes: a fonte da vida, o meio de purificação e o centro de regenerescência) e no caso da simbologia da árvore[8] (que põe em comunicação os três níveis do cosmos: o subterrâneo abaixo dos nossos pés, a superfície da terra onde nos movemos e onde habitamos, e as alturas acima das nossas cabeças). Ao fogo estará associada a simbologia da iniciação «(…) nos ritos iniciáticos, de morte e renascimento, associa-se ao seu princípio antagónico, a Água. (…) Por isso, a purificação do fogo é complementar da purificação pela água, no plano microcósmico (ritos iniciáticos) e do plano do microcósmico (mitos alternados). (…) E como em todas as simbologias, a leitura poderá ser positiva (do renascer) ou negativa (do queimar e destruir), pelo excesso e como reverso da medalha. E nesta relação por oposição entre fogo e água «O fogo é, também, nesta perspetiva, na medida em que queima e consome, um símbolo de purificação e de regenerescência. Encontramos assim, de novo, o aspeto positivo da destruição: nova inversão do símbolo. Também a água é purificadora e

[5] Associado aos atos de tomar banho, do batismo na religião crista, nos processos de cultos de iniciação.
[6] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números*. Editorial Teorema, Lda. Lisboa. Pág. 41.
[7] *Idem*. Pág. 331.
[8] Desenvolvida na *PARTE 4*, sobre a obra de Alberto Carneiro e a sua relação pessoal, emocional e concetual com este elemento natural (e respetiva simbologia).

regeneradora. Mas o fogo distingue-se dela por simbolizar a *"purificação pela compreensão, até à sua forma mais espiritual, pela luz e pela verdade; a água simboliza a purificação do desejo até à sua forma mais sublime, a bondade (DIES, 37-37)."*»[9];

Ficam, assim, a faltar dois elementos naturais: o *ar* e a *terra*. Sobre eles, e nesta hipótese, o ar está para a terra (que se relacionam, aqui, com a madeira ou com a pedra), e sobre ele (o ar) «(…) É, tal como o fogo, um elemento ativo e masculino, ao passo que a terra e a água são consideradas como passivas e femininas. Enquanto estes dois últimos são materializantes, o ar é um símbolo de espiritualização. *"O ser é, ao princípio, metade fera metade floresta; Mas o ar quer tornar-se Espírito, e então o homem surge.*" [Vitor Hugo, La L´gende des Siècles, XVIs., Le Satyre]

O elemento ar é simbolicamente associado ao vento, ao sopro. Representa o mundo subtil intermediário entre o céu e a terra, o da expansão, que é preenchido, dizem os Chineses, pelo sopro necessário à subsistência dos seres. (…) o ar é como meio próprio da luz, do voo, do perfume, das cores, das vibrações interplanetárias; é a via de comunicação entre a terra e o céu.»[10]

Já sobre a terra, esta opõe-se ao céu, como se fosse uma oposição entre um elemento passivo (a terra) e um elemento ativo (o céu). Existe nela uma relação entre o masculino e o feminino, entre os opostos da luz e da escuridão (da luz e sombra) que são determinantes da relação com o espaço natural, quando cada objeto é pensado para estar em contacto com o ar livre (e sujeito a estas alternâncias sazonais, efémeras, das estações do ano e das diferentes alturas do dia e da noite). A terra será também uma ideia associada à «mãe», como símbolo de fecundidade e de regeneração, «Ela dá à luz todos os seres, alimenta-os, depois recebe deles novamente germe fecundo (Ésquilo, Coéforas, 127-128). (…) Em relação às águas que se encontram também na origem das coisas, distingue-se a terra pelo fato de as Águas precederem a organização do Cosmos, e a terra produzir as formas vivas; as Águas representam a massa do indiferenciado, a terra representa os germes da diferença. Os ciclos aquáticos abrangem períodos mais longos que os ciclos telúricos na evolução geral do Cosmos.»[11]

[9] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números.* Editorial Teorema, Lda. Lisboa. Pág. 333.
[10] *Idem*. Pág. 78.
[11] *Idem*. Pág. 642.

Da mesma forma que à terra se associam binómios opostos, também a relação entre sagrado e profano aqui é tida em consideração, como se a terra fosse um território sagrado pela origem da vida e da «mãe terra», mas, e ao mesmo tempo, um território do profano onde a sociedade se impõe pelo valor material em detrimento do valor espiritual, «Mas a terra definitiva não é estranha à das origens. Esta não deixa de manter o seu carácter sagrado. Por isso, quando um grupo pretende regenerar-se espiritualmente, pratica uma espécie de regresso à terra-natal.»[12]

Nesta proporção e proposta de relação, são introduzidas duas formas que pretendem recolocar os elementos – em pares – na procura da sua condição formal (da coisa e do objeto na sua condição final de apresentação) através do *círculo* (com ligação às ideias de buraco, de fosso, de profundidade, de caminho, de movimento e de leveza; forma associada ao feminino), «O círculo é, em primeiro lugar, um ponto estendido; participa da sua perfeição. Assim, o ponto e o círculo têm propriedades simbólicas comuns: perfeição, homogeneidade, ausência da distinção ou de divisão… O círculo pode ainda simbolizar, não as perfeições ocultas do ponto primordial, mas os efeitos criados; dizendo de outra forma, pode simbolizar o mundo, quando se distingue do seu princípio. Os círculos concêntricos representam os graus do ser, as hierarquias criadas. Para todas essas categorias, eles constituem a manifestação universal do Ser único e não manifestado. Por tudo isto, o círculo é considerado na sua totalidade indivisa… O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, nem variações; o que o habilita a simbolizar o tempo. O tempo define-se como uma ascensão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros… O círculo simbolizará também o céu, de movimento circular e inalterável… (…) O círculo exprime o sopro da divindade sem começo nem fim. Este sopro processa-se continuamente e em todos os sentidos. Se este sopro parasse, haveria imediatamente uma reabsorção do mundo. O sol e o ouro, imagens do sol, são designadas por um círculo. O plano circular está associado ao culto do fogo, dos heróis, da divindade. O redondo possui um sentido universal (*orbs-órbita*) que o globo simboliza. A esfericidade do universo e da cabeça do homem são outros tantos indícios de perfeição. (…) Jung[13] demonstrou que o símbolo do círculo é uma

[12] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números.* Editorial Teorema, Lda. Lisboa. Pág. 643.
[13] Carl Jung (1875-1961) foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da psicologia analítica. Dá um contributo de referência nas áreas da psiquiatria, da psicologia, da ciência da religião e da literatura;

imagem arquetípica da totalidade da psique, o símbolo em si, enquanto o quadrado é o símbolo da matéria terrestre, do corpo e da realidade.»[14]; e do *quadrado* (com ligação às ideias de caixa, de limite, de estabilidade, de força e de interior; forma associada ao masculino). Este segundo elemento geométrico está profundamente associado ao primeiro, o círculo, e acresce à relação com a ideia de centro e de cruz (cruzamento de dois pontos, como se de um ponto de encontro se tratasse). É, por sua vez, o «símbolo da terra, por oposição ao céu, mas é também num outro nível, o símbolo do universo criado, terra e céu, por oposição ao incriado e ao criador; é a antítese do transcendente.

O quadrado é uma figura anti-dinâmica, ancorada nos quatro lados. Simboliza paragem, o instante antecipado. O quadrado implica uma ideia de estagnação, de solidificação; até mesmo a estabilização na perfeição (…) [CHAS, 30-31]. Muitos espaços sagrados adquirem uma forma quadrangular: altares, templos, cidades, acampamentos militares. Muitas vezes este quadrado inscreve-se num círculo, no topo de uma colina redonda, como no caso dos acampamentos e dos templos, ou no fundo de um círculo de colinas, como Roma.»[15]

São estas as formas (limites aparentes desses «objetos-pintura») propostas para a apresentação da reorganização e reconfiguração da matéria explorada.

A partir deles, e na expectativa de depurar as metas e objetivos de investigação (teórica e prática), propõe-se aprofundar um pouco mais os elementos da água e do fogo, no sentido de se refletir sobre essa (hipotética) relação com as matérias já designadas (o vidro, o cimento, a cerâmica e a pedra). Por um lado, a *água*, pela sua capacidade de reflexo, brilho e transparência outrora colocada em diálogo com o vidro na sua magnitude de transparência, escorrência, origem da vida (elemento associado ao feminino) e estado líquido; já o *fogo***,** pelo seu poder do vidrado, da fixação do pigmento, alterando tantos outros (no caso da vitrofusão, quer do vidro quer da cerâmica, que não preveem comportamentos alheios da própria matéria em tensão), pela energia masculina que lhe é atribuída, da temperatura quente evocada através de uma sensação inerente ao corpo (humano), pela sua dinâmica e origem da fixação do «objeto», pelo ato de moldar (cozer a matéria para dar origem ao primeiro objeto com modelagem humana).

contribui de forma inédita para a criação e descoberta de termos aplicados hoje nas várias ciências humanas, e na descoberta do que é entendido por «inconsciente coletivo».

[14] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números.* Editorial Teorema, Lda. Lisboa. Pág. 204.

[15] *Idem*. Pág. 548.

Em Gaston Bachelard, e sobre a vibração destas matérias naturais, «Todos os quatro elementos têm seus fiéis, ou mais, exatamente, cada um deles é já profundamente, materialmente, um *sistema de fidelidade poética*. Ao cantá-los, acreditamos ser fiéis a uma imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental.»[16] Será que nos tornamos racionalistas em relação ao fogo, enquanto apelamos ao sentimentalismo (emoções) quando em contato com a água? A relação com a matéria despoleta contradições e eventuais sentimentos de estranheza familiar.

Em contato com a matéria, e a partir da sua transformação física, tocável e manual, chegamos (por oposição) à ideia de «desobjetização» do próprio objeto; e, a ele, ao conceito de vestígio e memória da «coisa», pelo restício da matéria correspondente. Será este desmembramento da matéria o vestígio de si mesma que, outrora, esteve organizada em forma de objeto?

Ele (vestígio) é, enquanto matéria dejeta, potência de uma nova narrativa e de um novo ciclo a promover um novo objeto e uma nova «coisa». Assim, parte desta pesquisa e reflexão passará pela recolha visual e vivência de sítios que contém vestígios de matéria, outrora organizada em formas reconhecíveis (em objetos e em coisas tocáveis) do quotidiano, designadas por intervenções artísticas (no domínio da *land art*); deste arquivo, atendendo ao critério dos lugares registados que contenham o vestígio de alguma dessas matérias (espelho, vidro, cerâmica, tela ou pedra), introduz-se a memória não só desse objeto, como desse lugar agora tocável através de um novo «objeto-pintura» representativo desse espaço. Encontramos aqui a persistência dessa *imaginação material*, «(…) a imagem nova enxertada numa imagem antiga. A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão.»[17]

E é dessa vivência da matéria no lugar que surge a aparição do «objeto-pintura», que segue «essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material.»[18]

[16] BACHELARD, Gaston (1997). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Editor: Martins Fontes; Edição ou reimpressão: janeiro. Pág. 5; pp. 3.
[17] *Idem*. Pág. 18.
[18] *Idem.* Pág. 20; pp. 2.

A partir dos devaneios de Gaston Bachelard, da «imaginação material e da imaginação falada»[19], o autor conta-nos que «a imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela essa "função do irreal" que é psiquicamente tão útil como a "função do real" (…)».[20] A imaginação acontece como o fator que ajuda a criar, a ler e a alargar a noção de um lugar que não existe, mas que, a partir da sua materialização, poderá surgir e ser concretizado. Apelamos, tal como Bachelard, a uma perceção e a uma memória deste conceito de «lugar» para nos inserirmos nesta sugestão de espaço/recanto, a partir da intervenção espacial e local. A produção mental de imagens permite a especulação e o ato de fantasiar a partir de algo externo e visual, que nos estimula e proporciona uma relação interior e ajuda a gerar imagens sequenciadas, a partir da materialização da «coisa».

Esta correlação entre a obra e a sua fruição através dos sentidos é procurada por quem observa; este sujeito pode entrar na peça e percebê-la através da visão e do tato, e das impressões recolhidas a partir da escala quando esta pretende ultrapassar a condição física humana (acima da nossa cabeça, além dos nossos braços e para lá dos nossos pés). O observador é tomado como um corpo, inicialmente de referência, mas posteriormente auxiliar, dentro da proposta prática na qual se tenta enquadrar. Olhar para o recanto e imaginar a partir dele faz nascer qualquer «coisa» que vem na direção do observador, ultrapassando-o. Bachelard explica que «o devaneio comum é um dos seus aspetos mais simples. Mas teremos muitos outros exemplos da sua atividade se aceitarmos seguir a imaginação imaginante em sua busca de imagens imaginadas (…)»[21] – é neste ponto que se procura clarificar esta vontade de estimular o observador quando em contacto com estas simulações de lugares preenchidos de matérias (visuais e tácteis), que mostram um corpo estranho.

Quando o filósofo nos fala da uma *imaginação imaginante*, que procura e encontra alguma *imagem imaginada*, esta proposta prática também procura esta ideia de permitir dilatar o horizonte (neste caso, a ideia de recanto como um ponto de fuga e de partida) e gerar outras imagens que a façam crescer e expandir-se aleatória e organicamente. «As minhas imagens são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade.

[19] BACHELARD, Gaston (2008). *A Terra e os devaneios da vontade.* WMF Editora, 3ª edição. Pág. 1.
[20] *Idem.* Pág. 3.
[21] *Idem.*

E como a sublimação é o dinamismo mais normal do psiquismo, poderemos mostrar que as imagens saem do próprio fundo humano.»[22]

Assim, esta imagética acaba por nascer sempre (ou quase sempre) da mesma fonte: do humano e da sua imaginação, «É pela imagem que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos (…).»[23] Revela-se assim a interdisciplinaridade entre aquilo que é imaginado e quem o imagina, o que é o lugar exterior e, por conseguinte, o seu interior.

O imaginado já está no lugar exterior que, por sua vez, lança as premissas necessárias à criação do lugar interior, sempre a partir de quem observa/imagina. Talvez se possa dizer que o imaginado está para o exterior, da mesma forma que o ato de imaginar estará para o interior; há um confronto visual exterior e uma assimilação dessa imagem no seu interior. Bachelard, quando termina a reflexão sobre a *imaginação material* e a *imaginação falada,* diz-nos que ainda tal «é, precisamente, um tema de totalidade. Requer a convergência das impressões mais diversas, das impressões que vêm dos sentidos. É com essa condição que a imagem assume valores de sinceridade e seduz o ser em sua totalidade».[24]

Ainda sobre *A psicologia da gravidade,* Bachelard evoca pela última vez o conceito de leveza que «(…) para si nasce do peso, e reciprocamente, pagando imediatamente o favor da sua criação, ambos aumentam em força na proporção que aumentam a vida, e têm tanto mais vida quanto mais movimento têm. Eles também se destroem mutuamente no mesmo instante, na comum vendeta de sua morte. Pois assim é feita a prova, a leveza só é criada se estiver em conjunção com o peso, e o peso só se produz se se prolongar na leveza.»[25] Com esta passagem, cita Leonardo Da Vinci e marca a sua reflexão acerca do nosso peso matérico e intelectual, pela noção de leveza e pelas múltiplas impressões que permitem a variação entre o chamado (segundo Bachelard) «peso psíquico» que acaba por rebater no verdadeiro «peso imaginário».

Quando nos deparamos com a imagem, o peso visual e a composição permitem uma leitura de ritmo e fruição, sendo o primeiro um dos fatores determinante à leitura da peça. Esta noção de peso (pela leveza ou pela densidade) cria uma dinâmica visual pela

[22] BACHELARD, Gaston (2008). *A Terra e os devaneios da vontade.* WMF Editora, 3ª edição. Pág. 3.
[23] *Idem*. Pág. 4.
[24] *Idem*. Pág. 12.
[25] Gaston Bachelard cita Leonardo Da Vinci, em *A Terra e os devaneios da vontade. op. cit*. Pág. 271-272.

oscilação entre aquilo que está mais preenchido de «coisas» e aquilo que está mais desanuviado.

Também sobre esta noção de ilusão e prolongamento espacial, Michel Foucault[26] volta a dar-nos o seu contributo quando nos fala sobre o espaço e a construção da sua identidade. O autor fala-nos sobre o espelho como reflexo e expansão do lugar quando: «(…) lidamos com uma heterotopia. O espelho realmente existe e tem um tipo de efeito de retorno sobre o lugar que ocupa: a partir dele, na verdade, encontro-me ausente do lugar onde estou, em que eu me vejo lá. A partir desse olhar que de certa forma é exercido sobre mim, das profundezas do espaço virtual que está no outro lado do espelho (…).»[27] Acrescenta ainda que «A heterotopia tem o poder de justapor num único lugar realmente diferente espaços e locais que são compatíveis uns com os outros»[28], assumindo-se por isso uma heterotopia como a contaminação de várias realidades (lugares).

A vontade de querer criar estes lugares imaginados surge da necessidade de produzir imagens que traduzam a ideia de objeto onde o «emprego da vontade pode ser simplesmente imaginado, o objeto levantado pode ser simplesmente imaginário, mas as imagens são necessárias para que as virtualidades da nossa alma se distingam e se desenvolvam»[29] ou, pelo menos, a sua materialização de ideia em qualquer coisa visual e palpável.

Prosseguindo com Gaston Bachelard, outro ensaio relevante para esta primeira parte de pesquisa teórica é *O Ar e os Sonhos*[30]. Aqui o autor fala sobre o ar como um elemento fundamental na criação de imagens poéticas e na imaginação do movimento; interessa aqui no que respeita à relação que estamos a estabelecer a partir dos quatro elementos naturais e o valor de significado que podemos atribuir a cada um deles.

[26] Michel Foucault (1926-1984) foi um filósofo, historiador, teórico e crítico literário francês. Deixou o seu contributo durante o século XX nas áreas da filosofia, da sociologia, estudos culturais e crítica política. Uma das principais ideias de Foucault é a de que o poder não é apenas uma estrutura hierárquica exercida verticalmente, mas algo que permeia todas as relações sociais e instituições, numa lógica de troca, partilha e rede de contactos/conhecimentos. Nas suas críticas, Foucault explorou como é que o poder se manifesta em contextos específicos como as instituições, prisões, hospitais, escolas e sistemas de conhecimento.
[27] FOUCAULT, Michel (1967). ««De outros espaços: Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales». 14 de março de 1967. Artigo traduzido a partir do inglês (com base no texto publicado em Diacritics; 16-1, Primavera de 1986) por Pedro Moura. Pág. 3 (tradução própria).
[28] *Idem*. Pág. 4 (tradução própria).
[29] BACHELARD, Gaston (2008). *A Terra e os devaneios da vontade*. WMF Editora 3ª edição. Pág. 283.
[30] *O Ar e os Sonhos* é um livro do filósofo francês Gaston Bachelard, publicado em 1943. O livro é uma reflexão sobre a poética do espaço e a imaginação do movimento, explorando as relações entre o espaço, o ar e o sonho.

É neste ensaio que o elemento ar surge como uma metáfora para a experiência estética, na arte e na poesia, e se demonstra como esse(s) elemento(s) é influenciado pela imaginação.

Para este trabalho importa reter a análise que Bachelard faz deste elemento na relação próxima com a imaginação, e por ser visto como um símbolo da liberdade e da imaginação. O autor apresenta a transparência do ar como um símbolo da liberdade e da abertura, o ar é uma metáfora para a imaginação, já que ambos são invisíveis e abertos. Explora a relação entre o ar e as sombras, argumentando que as sombras são uma metáfora para a imaginação, e que o ar é um símbolo da liberdade e da abertura que permite a imaginação florescer. E, numa terceira fase do ensaio, a relação entre o ar e a imagem, explorando como a imaginação pode criar imagens poéticas que são influenciadas pelo ar.

A imaginação é um dos aspetos fundamentais à constituição da imagem e, em continuidade, à criação da oportunidade do espaço para que exista a experiência estética e o lugar da apropriação, da recriação e do ressignificar do espectador ativo. O ar pode ser visto como um símbolo da liberdade e da abertura que permite a imaginação florescer.

E será nesta relação com os elementos naturais que a observação e a fruição documentadas na parte do projeto prático[31], levam a optar pela interação do artista com e na paisagem natural.

[31] O projeto prático é desenvolvido na *PARTE 4 – Uma hipótese pessoal, com os capítulos dedicados ao «Lugar pessoal, aberto, vivido e inventado» e ao «Objeto artístico e os (seus) públicos»*.

1.2. Jacques Derrida: toque e conhecimento multissensorial

«Mais precisamente ainda, começa a *representar* uma potência desenhadora a operar, o próprio ato do desenho.»[32] Jacques Derrida[33] é citado pelo contributo à reflexão da vivência da imagem através da evocação de outros sentidos, além da visão, e pela noção de desconstrução, que pode estar subjacente a este cruzamento de vários sentidos quando nos envolvemos na leitura de uma imagem; o gesto elástico da saudação.

Nesta relação com Derrida faz sentido ir buscar a referência (também o próprio, a certa altura, o faz) a Jean-Luc Nancy[34] e ao ensaio sobre o «El tocar» [35], no qual desenvolve todo um pensamento sobre o sentido do toque na experiência humana. É o texto que ajuda nesta reflexão sobre a capacidade de transmissão de afeto, de proximidade e de confiança entre as pessoas e com o mundo natural através do toque.

O autor explica que o toque é uma das formas mais importantes e significativas de estabelecer o contato entre as pessoas e com o mundo, porque permite uma relação direta e imediata com a realidade. Nancy destaca que o toque não é apenas uma sensação física, mas também uma experiência emocional e afetiva.

O toque é capaz de transmitir uma sensação de proximidade, intimidade e confiança entre as pessoas, e entre as pessoas e as «coisas». O autor argumenta que o toque é uma experiência única e irrepetível; aqui interessa recuperar este pensamento, no

---

[32] DERRIDA, Jacques (2010). *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Pág. 10; pp.2.

[33] Jacques Derrida (1930-2004) filósofo que inaugura o termo da «Desconstrução» na Filosofia. Aprofunda as obras de Edmund Husserl, Soren Kierkegaard e Heidegger; foi professor convidado das universidades europeias e norte-americanas com maior influência na formação académica internacional, e foi outorgado com o Doutoramento Honoris Causa também por diversas universidades.

[34] Jean-Luc Nancy (1940-2021) filósofo francês que segue as correntes de pensamento de Martin Heidegger, Jacques Derrida, Georges Bataille, Maurice Blanchot e Friedrich Nietzsche.

[35] DERRIDAS, Jacques (2011). *El tocar, Jean Luc Nacy*. Edição espanhola, Amorrortu Editores España SL. O texto *El Tocar* é uma reflexão sobre o sentido do toque na experiência humana; o autor argumenta que o toque é uma das formas mais fundamentais de contato entre as pessoas e o mundo, porque permite uma relação direta e imediata com a realidade.
Jean-Luc Nancy e Derrida concordam e destacam que o toque não é apenas uma sensação física, mas também uma experiência emocional e afetiva. O autor afirma que o toque é capaz de transmitir uma sensação de proximidade, intimidade e confiança entre as pessoas. Além disso, o toque também pode ser um gesto de poder, controle e dominação, dependendo do contexto em que é realizado.
O autor argumenta que o toque é uma experiência única e irrepetível, pois cada toque é influenciado por uma série de fatores, como a textura, a temperatura, a pressão e a reciprocidade entre as pessoas; destaca que o toque é uma forma de comunicação que não pode ser traduzida em palavras ou gestos, por ser uma experiência sensorial e corporal.
Nancy também reflete sobre a importância do toque na relação com o mundo natural, destacando-o pelo facto de nos permitir sentir a textura das coisas, a temperatura do ar e a humidade da terra. Argumenta que o toque nos conecta com a natureza de uma forma mais profunda e visceral do que a visão ou a audição.

sentido em que o toque é influenciado por fatores exteriores como a textura, a temperatura, o contexto, o lugar onde se está e, por vezes, na relação que já trazemos com determinado lugar ou ideia. Jean-Luc Nancy destaca o toque como uma forma de comunicação que não é traduzida em palavras ou gestos, mas pela sua vivência única no ponto de vista da experiência sensorial e corporal. E é nesta experiência sensorial e corporal – além da visão – que interessa confluir nesta ideia de que a vivência estética é para acontecer da forma mais completa possível entre *objeto – lugar – público sem limite formal visível*.

O autor também reflete sobre a importância do toque na relação com o mundo natural, justamente nesta riqueza de ser através do toque, em que podemos sentir a textura das coisas, a temperatura do ar e a humidade da terra; é através do toque – que ativa todos os outros sentidos – que o lugar é vivido de forma importante e integrado na criação do objeto artístico. Argumenta também que o toque é o que nos conecta com a natureza de uma forma mais profunda e visceral, quiçá até mais do que a visão ou a audição; é neste ato de devolver o corpo ao meio natural que artista e públicos se reconectam com a origem (ideia de raiz, voltar à matriz de vivência holística entre corpo, matéria, pensamento e espírito).

Retomando Derrida, a reflexão que se segue parte do seu ensaio *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*, dedicado ao conceito de «cegueira». Desenvolvido numa exposição por si comissariada, no Museu do Louvre na década de 90[36], nela abordou de forma inovadora e desconcertante os domínios do desenho e da escrita nas suas novas condições de «coisas não vistas» que se deixaram «ver por outros olhos» (evocando outros sentidos, sempre no domínio do bidimensional) e que são aqui tomadas como referências prolongadas no domínio da pintura (para ser vista além dos seus limites).

O contributo de Derrida surge ligado ao toque sem toque; da importância do toque e da capacidade que temos nas múltiplas vivências estéticas e significativas a partir do objeto artístico. «O que é que se passa quando se escreve sem ver? Uma mão de cego aventura-se solitária ou dissociada, num espaço mal delimitado, tateia, apalpa, acaricia

[36] Exposição comissariada por Jacques Derrida para o Museu do Louvre (Hall Napoleão), que acontece entre 26 de outubro de 1990 a 21 de janeiro de 1991. Esta exposição – da qual resulta o texto aqui referido e citado – parte do tema da «cegueira» e pretende revelar que, domínios como o desenho e a escrita (aqui tomados como referências e prolongados para outros domínios: a pintura), revelam-se e são marcados por uma condição de «não ver» que se «deixam ver além visão».

tanto quanto inscreve, fia-se na memória de signos e suplementa a vista, como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos: o olho a mais acaba de brotar rente à unha, um único olho, um olho de zarolho ou de ciclope.»[37]; quando os sentidos se misturam em prol de uma leitura maior, de uma vivência estética significativa que evoca várias potências de leitura do objeto criativo, do objeto artístico; quando, de repente, o tato cruza com a visão e é possível observar-se determinado objeto artístico através do toque; quando, de repente, a visão cruza com o olfato e é possível ler-se esse objeto artístico através do cheiro; quando, de repente, a visão se alarga aos outros canais de comunicação e intuição, e o objeto artístico deixa de ser observado e passa a ser vivido.

Os limites dessa prática artística, criativa, imaginante, podem ir além do bidimensional, e aí fazer da matéria ponte de ligação entre os outros sentidos – mecanismos de conhecimento e apreensão do mundo exterior – e do objeto artístico: «A partir do retraimento *[retrair]* absoluto de um centro de comando invisível, um poder oculto assegura à distância uma espécie de sinergia que coordena as possibilidades de ver, de tocar, de mover.»[38]

Quando o objeto artístico (neste caso, o desenho para Derrida, mas numa visão macro, extrapolando a outras imagens) ultrapassa todas as fronteiras dos sentidos, quando elas são verdadeiramente misturadas. O mote é a matéria manuseada, respigada do seu lugar primário e, depois, recriada num «objeto-pintura» vestígio desse lugar. Para que ele (lugar) não seja esquecido e passe a conter essa «não-fronteira» (além do limite do tempo e espaço), para que possa ser móvel, transportável e tocável.

O próprio corpo do artista, quando se envolve e se implica na criação de um objeto, com o fito de mostrar e de (se) revelar perante o outro; esse «outro», na qualidade de espectador (ativo), é o outro corpo próprio que se move em torno desse «objeto-pintura», que se inspira no vestígio de um lugar outrora vivido e hoje abandonado, esquecido ou não reconhecido. A criação desse «objeto-pintura» pretende (re)tomar a consciência desse lugar através da sua matéria reorganizada num objeto, e na ideia de «coisa» desse sítio.

Assim, em Derrida, «(…) o corpo próprio como instrumento, o desenhante do desenho, a mão das manipulações, das manobras, das maneiras, os jogos de mão ou o trabalho da mão (…)»[39], a mão que recolhe o vestígio, que faz parte do corpo que sentiu

[37] DERRIDA, Jacques (2010). *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Pág. 11; pp. 2.
[38] *Idem*.
[39] *Idem*. Pág. 12; pp. 1.

as vibrações desse lugar esquecido; dessa mão que manipula e sente a «matéria-vestígio», e que dá nova forma a esse «objeto-pintura» imaginante, poder-se-á arriscar na relação, aqui proposta, entre o toque e a visão, e na importância da conceção do «objeto-pintura» que convida ao toque.

Jacques Derrida abre espaço para essa reflexão, evocando episódios da vida de Cristo nesta ascensão da visão e do poder do toque sagrado e miraculoso, e diz-nos «Como o toque, a imposição das mãos orienta o desenho. É sempre preciso lembrar a outra mão ou a mão do outro. (…)»[40]

O particular interesse nesta reflexão acontece quando o espectador é convidado a vivenciar a conceção dos «objetos-pintura». Sem ser revelada a sua forma (aparência) final ao longo do processo, a matéria (ora em estado puro, ora em estado alterado) é vivida através da leitura do toque por um conjunto de espectadores «cegos». Dessa relação entre o processo criativo e a vivência do surgimento de cada «objeto-pintura», palavras que nos remetem a emoções, sensações e especulações destacam algumas leituras e vivências desses «objetos-pintura» que se tornam mais ricos e transdisciplinares quando vividos; no final, e quando a aparência surge como concreta, visível aos olhos («ver para crer como São Tomé»[41]), existe um exercício de estranheza familiar do leque de conceitos, palavras e ideias que vão sendo proferidas por cada espectador.

Parece existir uma tomada de consciência sobre a importância da vivência de um «objeto-pintura» através de outros sentidos, sem nunca esquecer a pertinência e particularidade da matéria que nos remete ao sentido de «coisa tocável». Por vezes, sentidos que são esquecidos na leitura dita «tradicional» da pintura (através do olhar, da sua observação atenta e apenas mental), e quando tocados na sua ordem natural de relacionamento com as coisas tocáveis, visuais, mundanas, podem assumir outras leituras igualmente válidas e verdadeiramente estéticas.

---

[40] DERRIDA, Jacques (2010). *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Pág. 16; pp. 2.

[41] São Tomé foi um dos doze apóstolos inicialmente escolhidos por Jesus, segundo registos dos Evangelhos de São Mateus, São Marcos e São Lucas (Mateus 10:3, Marcos 3:18, Lucas 6:15). São Tomé surge nesta pesquisa no reforço desta metáfora de ver, observar e procurar outras leituras além do sentido da visão, pelo mito/lenda a ele associado como «Tomé, o incrédulo». A aparição mais famosa de São Tomé no Novo Testamento fala sobre a sua dúvida perante a ressurreição de Jesus Cristo, assumindo a necessidade de observar (na primeira pessoa) as chagas para se convencer; depois de constatar Jesus vivo, São Tomé professa sua fé, ficando a partir daí considerado «Tomé, o Crente». Consultado em https://pt.wikipedia.org/wiki/São_Tomé.

Agora, sobre a vivência estética através de «outros sentidos» é aqui introduzida a crítica de Martin Jay[42] que explora a relação entre a arte e a sociedade, questionando como é que a arte se inscreve nos contextos culturais, políticos e históricos. Argumenta que a arte não deve ser vista isoladamente, mas como um reflexo e uma influência das condições sociais e ideológicas de uma determinada época.

Jay liga-se à perspetiva de Merleau-Ponty (aqui nesta pesquisa também considerado, mais adiante) por abordar a relação entre a visão e a experiência artística; onde a visão fica numa espécie de papel secundário (é desvalorizada e criticada em diferentes momentos da história da arte), e como isso influi na forma como o objeto é criado, instalado e fruído.

Para Jay, é influente a importância do contexto histórico, cultural e social na interpretação e na atribuição de significado ao objeto artístico. Ainda que de uma forma mais superficial e resumida, recuperam-se aqui as ideias principais do seu ensaio *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*[43], no qual investiga a crítica e a desvalorização da visão na filosofia francesa do século XX, explorando o impacto dessas ideias na compreensão da arte e da perceção visual.

O autor examina as perspetivas de diversos pensadores franceses, como Maurice Merleau-Ponty e Michel Foucault (sendo estes dois pensadores os escolhidos para este projeto), entre outros; tem como principal interesse questionar e problematizar o papel da visão na construção da experiência humana, abordando temas como o olhar, a perceção, o corpo e a subjetividade.

Ao longo do ensaio, Martin Jay mostra como é que esses filósofos questionaram a primazia da visão como fonte privilegiada de conhecimento e compreensão do mundo. Explora, por isso, as críticas à visão como uma forma de aprisionamento ou alienação, argumentando que essas ideias influenciaram a teoria e a prática artística, bem como as conceções dos objetos artísticos e o papel que o espectador ocupa.

---

[42]Matin Jay (1944) destaca-se como teórico e historiador da arte, conhecido pelos seus estudos sobre a estética e a filosofia da arte. As suas contribuições situam-se nas áreas dos estudos culturais, teoria crítica e história intelectual. A sua obra abrange vários temas, mas o seu interesse é conhecido pela análise crítica da cultura e do pensamento moderno; examina as interações entre a história, a cultura e o poder, com um foco particular no século XX e nas tradições filosóficas ocidentais.
Martin Jay também escreveu de forma consistente e sólida sobre o domínio da história na relação entre a memória e a identidade. A sua abordagem é multidisciplinar, colocando em discussão e cruzamento estes conceitos.

[43]*Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Though* (1993)/*Olhos abatidos: a depreciação da visão no pensamento francês do século XX* (tradução própria) é um livro de Martin Jay no qual propõe a investigação da crítica e da desvalorização da visão na filosofia francesa no século XX, explorando o impacto dessas ideias na compreensão da arte e da perceção visual.

Jay discute o surgimento de outras formas de perceção e experiência sensorial, como a audição, o tato e a linguagem, que ganharam destaque na filosofia francesa do século XX – e que neste projeto investigação-ação acrescentam valor, no sentido de mostrar que a experiência significativa em contacto com a obra de arte acontece quando todos os sentidos (ou quase todos) são evocados e triangulados. Ele examina como essas perspetivas influenciaram a teoria estética e a interpretação das obras de arte, propondo uma abordagem mais ampla e complexa para a compreensão da experiência estética.

«O que guia a ponta gráfica, a caneta, o lápis ou o escalpelo, é a *observação* respeitosa do receber antes de ver, a bênção antes do saber.»[44] *Olhar, ver e interpretar* são atos de uma sequência que convocam a vivência do lugar e do objeto, e que resultam na (re)criação do «objeto-pintura». Jacques Derrida faz-nos refletir sobre esta condição de cegueira, além metáfora visual e intelectual/coisa mental, «(…) Como se escreveriam memórias de cegos? (…)»[45], e sobre a forma como podemos veicular o invisível através do visível, à semelhança da exposição concebida por Jacques Derrida no Museu do Louvre, nesta ótica de um conjunto de imagens reveladoras, das múltiplas e transversais formas de viver a imagem através do casamento de vários sentidos, emoções e intuições, e onde o conceito da «memória» persiste; a capacidade plástica e estética de problematizar esta palavra, de contribuir no domínio da pintura (uma pintura que se toca e que vive dos vestígios do palpável) e fazer surgir um «objeto-pintura» que testemunhe a memória de um lugar.

Decorrente do ensaio deste autor, surge a necessidade de falar sobre essa prática consciente do desenho, e a importância deste momento durante o processo criativo para a sistematização das ideias e, depois, como chave de encerro do próprio «objeto-pintura». Fala do desenho por ser visto como a teia que agarra a ideia (interior) e torna visível e consciente a forma que se quer alcançar, desencadeando o trabalho seguinte da pesquisa sobre a matéria/*médium* que irá assumir esse volume que o desenho registou[46].

« - Falemos aqui de desenho, não de pintura. Deste ponto de vista, há para o olho, parece-me, pelo menos *três* espécies de *impoder*, digamos antes três *aspetos* para, de um traço, sublinhar ainda o que vota a experiência do olhar (*aspiciere*) à cegueira. *Aspectus*

[44] DERRIDA, Jacques (2010). *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Pág. 36-37; pp. 2.
[45] *Idem*. Pág. 40; pp. 1.
[46] A desenvolver na *PARTE 3*, na análise sobre a prática artística dos artistas escolhidos no projeto investigação-ação.

é, ao mesmo tempo, o olhar, a vista *e* o que se dá a ver: de um lado, o espectador e, do outro, o aspeto, ou por outras palavras o espetáculo.

Spectacles: óculos em inglês. Este impoder não é impotência ou desfalecimento, pelo contrário, dá o seu recurso *quase-transcendental* à experiência do desenho.»[47] O desenho, na sua qualidade de projeto, é a ferramenta mental e visual que permite a aparição da primeira forma de um (possível) resultado final: o «objeto-pintura». É também uma ferramenta de trabalho, de reflexão (prática) e de mediação com os públicos, como ponto de partida e de encontro (através do desenho) entre a observação e a fruição do objeto artístico.

O desenho (esboço, esquiço, projeto) é a consciente sinergia que nasce do ato de sentir o lugar (*in loco*) durante a primeira visita (ou o primeiro achado), da recolha de estímulos, vestígios e das sensações aí tidas, os quais são, depois, canalizados e organizados numa espécie de «desenho-esqueleto» que dará uma forma antecipada daquilo que irá resultar após manusear a matéria-prima. A função do desenho é aqui proposta como parte do *modus operandi* de tornar visível aquilo que ainda está no seu estado mental invisível; é igualmente uma ferramenta do processo da vivência e da aprendizagem por parte do espectador.

É dar corpo visual, sem ser palpável, a uma forma que irá surgir na sua condição física (de objeto) tocável e real, para ser instalada diante de um novo lugar; e para que possa ser vivido pelo (outro) espetador «(...) Não somente porque *não é ainda visível*[48], mas porque não pertence à ordem do espetáculo, da objetividade especular – e aquilo que ele então faz advir não pode ser mimético em si. (…)»[49]

A par do ensaio de Derrida, Merleau-Ponty[50] é evocado nessa reflexão (e nesta também) pelo ato de «olhar» em função de uma determinada imagem, de um determinado

[47] DERRIDA, Jacques (2010). *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Pág. 51; pp. 2.
[48] *Idem.* «"O que é desenhar?", pergunta Van Gogh. Como se consegue fazê-lo? É a maneira de se abrir uma passagem através de um muro de ferro invisível. Esta carta é citada por Artaud (O.C.XIII, p. 40)», pág. 51, nota de rodapé nº48.
[49] *Idem*. Pág. 51-52; pp. 3.
[50] Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) foi um filósofo francês com impacto no domínio e influência na fenomenologia e na filosofia da perceção. Ficou conhecido pelas suas ideias sobre a perceção corporal e a interconexão entre o corpo e o mundo. Merleau-Ponty foi um filósofo que destacou a importância da perceção corporal e da intersubjetividade na experiência humana.
Este autor foi influenciado pelo trabalho de Edmund Husserl, fundador da fenomenologia, e construiu caminho na corrente filosófica com Jean-Paul Sartre. Argumenta, nos seus ensaios, que a perceção não é uma atividade mental isolada, e sim uma experiência corporal encarnada, e na qual o sujeito e o mundo relacionam-se de uma maneira inseparável. Nega a ideia de que a perceção é uma representação mental

objeto artístico; introduz-nos ao binómio do «visível/invisível» e da distinção que existe entre aquilo que é o «objeto científico» e aquilo que é o «objeto da arte»: «Para ser o outro do visível, este não deve nem ter lugar noutro lado, nem constituir um outro visível, como aquilo que ainda não aparece; ou então como aquilo que já desapareceu e cujo espetáculo das ruínas monumentais apelaria à reconstituição, à memória, ao emparcelamento. Este não-visível não qualifica o fenómeno presente noutro sítio, latente, imaginário, inconsciente, escondido, passado, é antes um "fenómeno" cuja inaparência é de uma outra ordem; e aquilo a que acedemos chamar aqui transcendentalidade não é sem relação com a "transcendência pura, sem máscara ôntica" que fala Merleau-Ponty».[51]

Merleau-Ponty eleva-nos à especulação sobre isto: «A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las.»[52] Neste caso em particular, como se relacionar sensorialmente com o objeto artístico e, assim, vivê-lo esteticamente. Este estudo propõe contribuir para a reflexão sobre a premência de se viver o objeto físico artístico situado num limbo entre a ficção e a realidade; numa era absolutamente digital, onde o tato é cada vez mais esquecido assim como a relação «*face to face*», corporal, sinestésica e sensorial, contínua nas reflexões de hoje quando nos fala no ato de «Pensar é experimentar, operar, transformar (…)» e reclamar a consciência sobre o mundo sensível capaz de nos devolver aos domínios do *saber-saber*, *saber-fazer* e do *saber-sentir*. O corpo – do artista e do público – é um corpo sensível, móvel, visível, pertencente ao mundo que o rodeia; o corpo faz parte do mundo e vive-o, não somente através do que vê, mas também através do que sente a partir dele.

O objeto artístico situar-se-á nessa ponte entre o sensível e o visível, e estabelecerá essa sinergia entre o mundo real e o mundo imaginado; o objeto artístico é (ou pode ser?) hoje a conexão com o mundo sensível,

passiva do mundo, enfatizando a importância do corpo e do movimento na nossa compreensão do mundo ao nosso redor.

[51] DERRIDA, Jacques (2010). *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Pág. 58.

[52] MERLEAU-PONTY, Maurice (2004); *O Olho e o Espírito*. Editora Passagens. Pág.13.

> *O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer então naquilo que vê o "outro lado" do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. (...) Visível e móvel, o meu corpo pertence ao número de coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa.*[53]

O artista, quando projeta determinado objeto artístico e nele deposita toda a sua crença e energia, jamais poderá ignorar que a vivência que irá despoletar no outro (no público, assumindo que o artista cria em prol de uma comunicação aberta, pública e ativa) irá ao encontro de um outro corpo tido como um todo, para esta experiência estética; a obra de arte é vista de forma a, quase em simultâneo, poder ser vivida por um corpo sensível (e tornar consciente a relação da visão com o resto do corpo). Consciente de que este corpo está disponível para receber esse objeto artístico, estão reunidas as condições sensíveis para a troca de experiências, de sentidos e de conhecimento nessa relação entre a arte e as ciências do conhecimento, numa produção saudável de novos significados.

Ponty elucida uma vez mais sobre a importância do objeto artístico na qualidade de resultado balizador entre a experiência exterior e interior: «Eles (o desenho e o quadro – a imagem) são o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a *quasi-presença* e a visibilidade imanente que constituem todo o problema do imaginário. (…)

Diremos então que há um olhar do interior, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais, tal como se falou de uma terceira orelha que capta as mensagens do exterior através do rumor que elas provocam em nós?»[54] A arte por vezes pode despertar um certo delírio e elevar-nos a um território mágico, sendo necessário vencermos essa utopia e estabelecermos o contato com o objeto artístico contemporâneo real. Quando os limites da pintura são problematizados e esta deixa de mimar o mundo visível, surge a «coisa» que nos remete à ordem do fazer/tocar/sentir do objeto criativo e que permite romper o espaço real e de diálogo entre o artista, o objeto e o espectador.

Com Merleau-Ponty prossegue-se também com referência à reflexão de que «A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta "profundidade" como um tratado de filosofia. Nós tomamos

[53] MERLEAU-PONTY, Maurice (2004); *O Olho e o Espírito*. Editora Passagens. Pág. 20-21.
[54] *Idem*. Pág. 24-25.

em nossas mãos o nosso destino, tornamo-nos responsáveis, pela reflexão, pela nossa história, mas também graças a uma decisão em que empenhamos a nossa vida, e nos dois casos trata-se de um ato violento que se verifica exercendo-se.»[55]

Sob o ponto de vista da vivência do objeto artístico, a fenomenologia é o estudo da consciência dos objetos. A redução fenomenológica, "epoché", é o processo pelo qual tudo que é processado e registado pelos sentidos o é assumido como uma experiência em consciência.

Edmund Husserl[56] surge como referência pela sua proposta de pensamento estético e filosófico sobre as nossas vivências (das coisas, das imagens, das fantasias, atos, relações, pensamentos, eventos, memórias, sentimentos), os nossos estados de consciência e a forma como tomamos (de forma consciente) os objetos e como os processamos de acordo com o nosso pensamento. O interesse nesta perspetiva desdobra-se na forma como conhecemos o mundo e como essa perceção interfere na vivência do sujeito (do ponto de vista do artista que cria, e do ponto de vista do público que interpreta o que o artista criou). Segundo Husserl, o foco é o sujeito na sua experiência consciente «o mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspetos perspetivos do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela.» [57] – as relações entre o sujeito e o mundo não são rigorosamente bilaterais.

[55] MERLEAU-PONTY, Maurice (1999). *Fenomenologia da Perceção*. Edição Martins Fontes. Pág. 19.
[56] Edmund Husserl (1859-1938) foi um filósofo e matemático alemão, considerado o fundador da fenomenologia, uma corrente filosófica que busca investigar a estrutura e o significado da experiência consciente. Nasceu na República Checa, apesar de ter passado a maior parte de sua vida académica na Alemanha. Estudou matemática, filosofia e física, e o seu interesse e o estudo na área da matemática influenciaram a sua abordagem filosófica, caracterizada por um rigoroso método analítico.
Husserl argumenta que a filosofia deve orientar a sua atenção para a experiência direta e imediata da consciência, investigando as suas estruturas essenciais e, assim, compreender a realidade a partir dessa perspetiva.
[57] MERLEAU-PONTY, Maurice (1999). *Fenomenologia da Perceção*. Edição Martins Fontes. Pág. 5.

A esta reflexão/discussão acrescenta-se ainda a investigação e contributo de António Damásio[58] pela relação entre as neurociências e a vivência estética e sensível de um objeto (neste caso em particular o objeto artístico). O neurocientista, que centra a sua investigação na área do cérebro humano e das emoções, levanta a questão sobre esse lado emocional e sensível na relação (por vezes inconsciente) com um determinado lugar ou objeto; onde os objetos artísticos podem ser incluídos do ponto de vista da experiência estética e da relação com o *médium* que, por sua vez, levam a mente, quer do artista quer do público, a revisitar lugares e contextos particulares.

A relação de afeto quase inconsciente com um «objeto-pintura» reporta a outros contextos. Sendo a presente investigação situada no século XXI, e sem esquecer o contexto que nos rodeia hoje, numa era profundamente digital, este subcapítulo (sobre o toque e o conhecimento multissensorial) encerra-se com um contributo ao domínio das leituras sensoriais sob a perspetiva das neurociências, ao domínio da investigação contemporânea entre a ligação aparente entre «a Arte e a Ciência», e a refletir sobre alguns mecanismos de leitura e interpretação do objeto artístico nessa ligação aos afetos e aos sentidos.

Aqui são tidos em conta dois textos que ajudam a suportar esta questão da relação entre *razão* e *emoção*, na forma como se vive um objeto que nos impacta do ponto de vista afetivo e emocional, e nos desperta o campo do sensível. *O Erro de Descartes. Emoções, razão e cérebro humano*[59] é a referência que explica que as emoções e os sentimentos são essenciais para o pensamento racional, assim como para a tomada de decisões (e por isso é, então, uma crítica ao dualismo cartesiano que separa a mente do corpo). Sem prejuízo das evidências científicas que o autor mostra neste ensaio, sobre como o cérebro e o corpo estão interligados – e como as emoções e sentimentos são fundamentais para a tomada de decisões e para a construção da identidade pessoal – interessa aqui a forma como António Damásio explica (e que aqui se transpõe para a vivência do objeto artístico, e do lugar que o acolhe) a relação entre emoções e razão,

[58] António Damásio (1944) é médico neurologista, neurocientista português que trabalha sobre a investigação do cérebro e das emoções humanas. É autor do livro *O Erro de Descartes. Emoções, razão e cérebro humano* (2011) e com ele procurou alterar o paradigma que separava a razão da emoção; a sua investigação pretende mostrar que a emoção e a razão (que operam em áreas distintas do cérbero) trabalham sempre em cooperação e, por isso, toda a expressão racional tem por base uma determinada emoção.
[59]DAMÁSIO, António (1994). *O Erro de Descartes. Emoções, razão e cérebro humano*. Edição Europa-América.

mostrando como as emoções são essenciais para a tomada de decisões e para a construção da identidade pessoal.

Esta relação com as emoções leva, assim, à questão do comportamento humano e à forma como podemos viver um lugar e/ou um objeto; na forma como estamos predispostos a observá-los, a experienciá-los, a atribuir-lhes um novo significativo fruto, justamente, dessa escolha de interpretação, que acontece entre a emoção e a razão.

Este projeto de investigação-ação propõe-se a contribuir para a validação da importância da vivência estética, no contacto com a arte, na literacia das artes visuais – em particular na relação com o lugar que a acolhe, no lugar natural – em prol da ressignificação por parte dos públicos, e da construção da identidade quer coletiva quer individual; no contacto com as artes, o sujeito fica disponível, sensível e desenvolve condições que beneficiam outros domínios a nível humano, social e cultural.

Com apoio no pensamento de Damásio, a razão não é independente das emoções – são sim inseparáveis, e trabalham juntas para produzir comportamentos adaptativos. As emoções são essenciais para a tomada de decisões, porque fornecem uma avaliação rápida e automática de informações sensoriais, permitindo ao cérebro selecionar a resposta mais adequada para uma determinada situação; as emoções são fundamentais para a construção da identidade pessoal, e substancia-se aqui o contributo para a literacia das artes, para a construção (e confirmação) de crenças, valores e desejos que surgem da vivência estética integrada do sujeito. Interessa para esta pesquisa o estudo de António Damásio quando sugere que as emoções são uma parte integral do processo de aprendizagem e de adaptação, permitindo que o cérebro ajuste as respostas a diferentes situações. O autor defende que as emoções são essenciais para o funcionamento saudável do cérebro e do corpo, e que a razão não pode ser considerada independente das emoções; a compreensão das emoções é fundamental para a compreensão da cognição e do comportamento humano.

O segundo ensaio de Damásio que aqui se inclui é sobre *O sentimento de si*[60] onde, e agora sim mais direcionado, argumenta que a arte é uma forma de comunicação que permite que as emoções e os sentimentos sejam compartilhados e compreendidos entre as pessoas. O autor argumenta que a arte é uma expressão da relação complexa entre o

[60] DAMÁSIO, António (1999). *O Sentimento de si. Corpo, emoção e consciência*. Editora Temas e Debates. Este livro explora a relação entre a mente, o corpo e as emoções, e argumenta que as emoções são fundamentais para a construção da identidade pessoal e para a tomada de decisões. Discute a relação entre as emoções e a consciência, além de explorar a relação entre as emoções e a arte.

cérebro, as emoções e o comportamento humano. É neste território fértil – o da Arte – que se reúnem as condições para se experimentar e explorar emoções e sentimentos, e que pode ter (e tem!) um efeito positivo na saúde mental e emocional das pessoas; prova disso será, no desenrolar do capítulo dedicado aos «Observatórios» e no período pandémico de quase dois anos em que os públicos se viram inibidos de contactar com a arte (e que voltam a ela), existe uma imensa tomada de consciência na urgência de precisarem de Arte e da Natureza com vista máxima ao bem-estar; Damásio argumenta que a arte pode ajudar as pessoas a desenvolver empatia e compaixão, e que pode ser uma ferramenta poderosa para a educação emocional.

Interessa também resgatar, deste autor, a defesa em que propõe que a arte possa ser uma forma de compreender a natureza da mente humana e as complexas interações entre a razão e as emoções. Que a arte possa ser uma forma de investigar a natureza humana e de explorar questões filosóficas e existenciais.

De forma muito sucinta, o autor apresenta evidências científicas que mostram como o cérebro e o corpo estão interligados, e como as emoções são processadas em diferentes áreas do cérebro, incluindo o córtex pré-frontal, o sistema límbico e o tronco cerebral. Argumenta que as emoções são essenciais para a tomada de decisões porque fornecem uma avaliação rápida e automática de informações sensoriais, permitindo que o cérebro selecione a resposta mais adequada para uma determinada situação. Permite-se ainda explorar a relação entre as emoções e a consciência, sugerindo que a consciência é uma experiência emocional que surge da integração de informações sensoriais e emocionais no cérebro. A consciência será, então, uma experiência subjetiva que surge da interação entre o cérebro e o corpo, processo no qual as emoções desempenharão um papel fundamental.

Entrando no campo da Arte, e segundo o autor, este será o domínio onde é possível acontecer a comunicação entre emoções e sentimentos compartilhados e compreendidos entre as pessoas. A Arte será por excelência uma forte ferramenta para a educação emocional e para a compreensão da natureza humana.

D' *O Erro de Descartes. Emoções, razão e cérebro humano* até a' *O sentimento de si* o comportamento humano está no centro da questão, e a experiência estética é, então, por esta ordem de ideias, uma experiência emocional que ocorre quando uma pessoa se envolve com um objeto artístico; e essa experiência estética é uma forma de comunicação emocional, que permite que as pessoas se conectem com a obra de arte de maneira profunda e significativa.

Neste contexto da vivência estética e da aprendizagem significativa, que acontece em cooperação e para todos os implicados – artistas que vivem o lugar onde vão intervir; públicos que visitam a obra e se mostram disponíveis e sensíveis a estabelecer novos significados sem limites – Damásio sugere que esta apreciação estética envolve uma avaliação automática e inconsciente das características sensoriais da obra de arte (como a cor, a forma e a textura); e é essa relação que é seguida por uma avaliação consciente e emocional na qual o observador atribui um significado e um valor simbólico à obra de arte – atinge o patamar da apropriação do objeto e da ressignificação.

Assim, as emoções desempenham um papel fundamental na apreciação estética, porque suportam a conexão emocional entre o observador e a obra de arte. Uma experiência estética será, por fim, uma experiência emocional.

1.3. Baudrillard: o valor signo do objeto criativo e a troca simbólica

> «O *potlatch* é uma cerimónia praticada entre tribos indígenas da América do Norte, como os *Haida*, os *Tlingit*, os *Salish* e os *Kwakiutl*. Também há um ritual semelhante na Melanésia.
>
> Consiste num festejo religioso de homenagem, geralmente envolvendo um banquete de carne de foca ou salmão, seguido por uma renúncia a todos os bens materiais acumulados pelo homenageado – bens que devem ser entregues a parentes e amigos. A própria palavra *potlatch* significa dar, caracterizando o ritual como de oferta de bens e de redistribuição da riqueza. A expectativa do homenageado é receber presentes também daqueles para os quais deu seus bens, quando for a hora do *potlatch* destes.
>
> O valor e a qualidade dos bens dados como presente são sinais do prestígio do homenageado. Originalmente o *potlatch* acontecia somente em certas ocasiões da vida dos indígenas, como o nascimento de um filho; mas com a interferência dos negociantes europeus, os *potlatches* passaram a ser mais frequentes (pois havia bens comprados para serem presenteados) e em algumas tribos surgiu uma

> verdadeira guerra de poder suscitada pelo *potlatch*. Em alguns casos, os bens eram simplesmente destruídos após a cerimônia.
>
> Os governos canadense e estadunidense proibiram o *potlatch* em fins do século XIX, por considerar o ritual uma perda "irracional" de recursos. Com a compreensão do significado do *potlatch*, a proibição desapareceu em 1934 nos Estados Unidos da América e em 1954 no Canadá. Algumas tribos praticam a cerimônia ainda hoje, e os presentes incluem dinheiro, taças, copos, mantas, etc.»[61]

O conceito de *potlatch* é integrado nesta fase de estudo e reflexão como metáfora pelo pormenor da renúncia a todos os bens materiais, pela característica física e concetual do «objeto-pintura» efémero que parte do lugar e regressa a ele, que fica nele e que permanece apenas como memória, vestígio, experiência a partir de, como registo. Onde há um desapego intencional pelo artista quando reflete visualmente, através do manuseamento da matéria, da manipulação de conceitos e da evocação que faz dos públicos na vivência estética do objeto artístico – entre o objeto e a pintura, entre o bidimensional e o tridimensional do lado de fora do museu ou da galeria, no lugar natural e envolvente – para que haja uma dispensa, a certa altura, da posse do objeto e prevaleça apenas a experiência significativa.

«Quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. Coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se podem acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios.»[62] Ainda que Didi-Huberman seja tratado no capítulo seguinte, aqui já se estabelece um diálogo entre os pensamentos e dissertações de Didi-Huberman e Georges Bataille; o primeiro, sobre a questão do «vazio» – quando fala na condição sobre o plano do sensível, quando ver é ir além da capacidade física do que o olho alcance (e se entra no plano intangível) – e o segundo, sobre a questão da visão também além do sentido físico, e na ligação ao conceito de *potlatch*, na posse de um determinado objeto por luxo ou prazer e o valor signo transcendente que esse mesmo objeto pode assumir, e passar a ser acessível – do ponto de vista da vivência estética e sensorial do objeto – sem o ter (do

[61] Definição genérica *In* Wikipédia 15/08/2022 https://pt.wikipedia.org/wiki/Potlatch.
[62] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva», *in* Revista Concinnitas ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.

ponto de vista mercantil, da compra e da venda). «A arte também se relaciona com a tentativa de ocupar esse vazio, ao mesmo tempo em que está ligada à experiência erótica. A presença de uma obra aciona os sentidos e, muitas vezes, arrebata, proporcionando experiências-limite (…)».[63]

Sobre Georges Bataille[64] interessa incluir aqui «(…) a potência visual que põe em ação o jogo rítmico do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento; é porque ver, em última instância, é tocar, que nos deparamos com as concavidades e convexidades do corpo humano e dos objetos artísticos. De importância fundamental para o pensamento batailliano, o elogio do olho proposto não era uma ode ao órgão responsável pela visão ótica, retiniana-científica, oriunda do Positivismo do século XIX e do impressionismo. A sua proposição foi a de um olhar outro porque sujo, contaminado, não purista, que não é regido por leis, mas que se forma na inter-relação entre o corpo e a consciência (interioridade e subjetividade)»[65]. O outro lado sobre a nossa capacidade de olharmos e tornarmos visual a cadência de olhar → ver → interpretar (sentir). O olhar será uma espécie de proporção exata ao verbo seduzir – *olhar = seduzir* – sobre o olho como consciência de termos poder, ou acharmos ter poder de posse (de ter ou não ter determinado objeto). Eu vejo, logo quero ter o que estou a ver. Bataille falou sobre «o medo que os homens têm do olho. Para ele, pareceria impossível julgá-lo (o olho) usando outra palavra que não sedutor, já que nada seria mais atraente no corpo dos homens e dos animais. Entretanto, alertou que a extrema sedução está provavelmente na fronteira do horror. Para tal, explicitou que o olho é, para nós, objeto de ansiedade porque altamente carregado de horror, uma vez que é, entre outras coisas, o olho da consciência.»[66]

Na vivência estética do objeto e na procura de uma hipótese neste estudo, – e que contribua para a importância e para a urgência da arte ser vivida e que terá, em potência,

[63] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva», *in* Revista Concinnitas ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.
[64] Georges Bataille (1897-1962) foi um escritor, filósofo e antropólogo francês conhecido pelas suas obras que exploram temas como a transgressão, o erotismo, a morte, a religião e o lado obscuro da experiência humana. Figura de referência no movimento surrealista e influente nas correntes filosóficas do pós-estruturalismo e do pensamento crítico. O pensamento de Bataille é influenciado pelos filósofos Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Georges Sorel; contesta a ideia de uma ordem racional e estável do mundo, e argumenta que a experiência humana está impregnada de excessos, violência, desejo e morte.
[65] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva», *in* Revista Concinnitas ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.
[66] *Idem*.

as suas funções (correlacionadas) social, pedagógico, cultural, de aprendizagem –, reflete-se sobre a necessidade de superar o valor comercial do objeto artístico; privilegiar nesta pesquisa – por ser o foco e o interesse documentar o trabalho de pesquisa, a observação e trabalho direto de campo com o público na relação e vivência direta do objeto criativo – a troca simbólica, e irmos além do valor mercantil (que aqui não é menorizado quer-se, sim, focar o valor holístico e simbólico, o *objeto-pitura-objeto* e a atuação que tem nos domínios do bem-estar, da saúde mental, da cidadania e da participação, em comparação aos valores de mercado – das galerias e das feiras de arte contemporâneas); superar o valor do desperdício, e encontrar-se o valor do significado pela reação que o corpo tem na vivência da Obra de Arte que é sustentado em Bataille, «Quando fala sobre todos os potenciais de florescimento, todas as possibilidades de libertação de energia, encontraram o caminho aberto apenas para as regiões superiores dos orifícios bucais, em direção à garganta, ao cérebro e aos olhos. O rosto humano, dotado com a voz, com diversos modos de expressão, e com o olhar, seria como um incêndio, tendo a possibilidade de desencadear imensas quantidades de energia na forma de explosões de riso, lágrimas ou soluços…»[67]

Abordado no primeiro capítulo sobre «A imaginação, o símbolo e a matéria» e sobre a relação do poder da verticalidade e da horizontalidade na relação corpo-a-corpo com o objeto artístico, e nas múltiplas leituras que desperta em cada sujeito observante – com base nas suas vivências referenciais e padrões inconscientes de ligações visuais de poder, distanciamento e relação na mesma esfera de entendimento – assim como na proposta de atribuição de significados às formas geométricas na relação homem/mulher com os elementos naturais na vivência e manipulação da matéria-prima que Gaston Bachelard aborda; Bataille fala também sobre a visão, nessa possibilidade do movimento de verticalização do sujeito, e na relação que se pode estabelecer além do plano físico e tocável (visível pela retina), mais propriamente no plano espiritual, pela ligação entre o mundo superior, divino (em ascensão, vertical), e o terreno e mundano (próximo, horizontal, ao nível do chão), numa proposta de leitura em que a constituição do objeto será uma manifestação visual daquilo que é invisual (à retina) e que acontece num purgatório (no limbo onde nos encontramos hoje).

Georges Bataille traz, nesta proposta, a relação do espiritual com o profano através do *olhar → do conhecer → do olhar através do resto do corpo (e não só pela dita visão*

[67] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva», *in* Revista Concinnitas ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.

retiniana) → *onde a manifestação plena em contexto de land art acontece*, como situação próxima do sublime da «perfeição» do ponto de vista da ausência do *potlatch*, liberto de todo o valor comercial, e disponível para a ligação entre o público ativo no lugar aberto (fora do espaço institucional).

Merleau-Ponty entra também nesta triangulação de reflexões – Baudrillard, Didi-Huberman e Bataille – sobre o toque e a possibilidade do conhecimento acontecer de forma multissensorial através d' *O Olho e o Espírito*[68] que estabelece uma relação entre o ato de ver e o ato de tocar, estendendo a todo o corpo este ato de «ver» (com o corpo todo) numa perceção até mais alargada, direcionada ao mundo e não somente ao objeto criativo. Com base na leitura da *Sociedade de consumo*[69] quanto aos vários níveis de envolvimento, interesse e valorização do objeto, o valor signo será certamente, aqui, tangente ao valor de *potlatch* no sentido de encontrar um contexto que permita a fruição do objeto-pintura.

> *Só se vê aquilo que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como o movimento destes não haveria de baralhar as coisas se, por sua vez, fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se procedesse nele?*
> *Esta extraordinária superposição, na qual não se pensa bastante, impede concebermos a visão como uma operação de pensamento que ergueria diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo da imanência e da idealidade.*
> *Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo.*
> *E, por seu lado, esse mundo, de que ele faz parte, não é em si ou matéria.*
> *Meu movimento não é uma decisão de espírito, um fazer absoluto, que, do fundo do retiro subjetivo, decretasse alguma mudança de lugar miraculosamente executada na extensão. Ele é a sequência e o amadurecimento de uma visão.*
> *De uma coisa digo que ela é movida, porém meu corpo, este, se move, meu movimento se desdobra.*
> *Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, irradia de um si...*

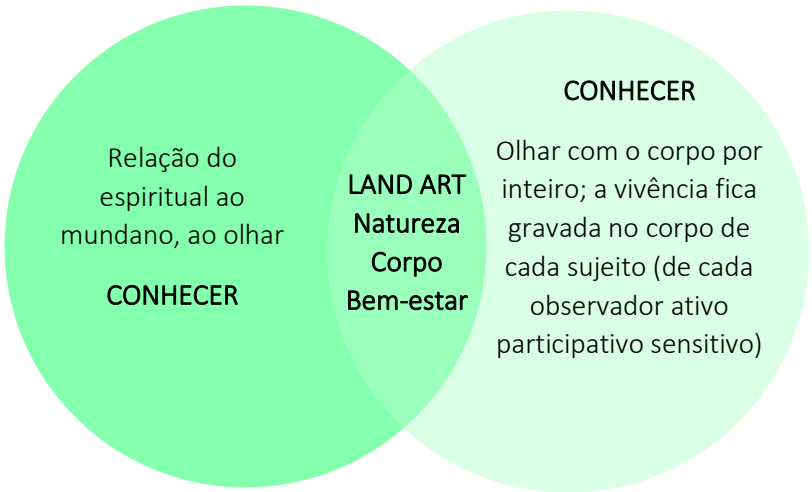
[68] MERLEAU-PONTY, Maurice (2004); *O Olho e o Espírito*. Editora Passagens.
[69] BAUDRILLARD, Jean (2008). *A Sociedade de Consumo* (Reimpressão). Edições 70.

> *O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível, Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então «o outro lado» do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo.*[70]

Merleau-Ponty argumenta sobre a perceção como algo que não é apenas uma experiência visual, mas sim uma experiência corporal completa. Ele afirma que o corpo é a base da perceção e que a perceção é sempre uma perceção corporal, pois é o corpo que nos conecta com o mundo. Fala da importância da intersubjetividade na perceção, argumentando que a perceção não é apenas uma atividade individual, mas também uma atividade compartilhada com outras pessoas; e aí continuamos no território da negociação de conceitos e de significados, com a participação e intervenção (em diferentes níveis) do artista, do contexto (o lugar) e do público espectador que se quer ativo e questionador. Alega que a perceção é sempre uma perceção do mundo em conjunto com outras pessoas, e que a intersubjetividade é uma parte fundamental da experiência humana.

As perspetivas de Merleau-Ponty e Georges Bataille tocam-se na imagem visível, na imagem invisível e nas suas transformações. A relação dos atos «ver» e «tocar» chegam nesta urgência de um conhecer e compreender do mundo através do corpo – físico, mental, afetivo e espiritual, além da visão como fisiologia.

[70] MERLEAU-PONTY, Maurice (1980). *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril Cultural. Coleção. Os pensadores. Pág. 88.



Esquema 1. Reflexão sobre a dualidade do conceito «Conhecer» e, a partir dele, a relação dos pensamentos em função dos conceitos transversais de *Land Art*, Natureza, Corpo e Bem-Estar espelhados no projeto prático desta tese.

«Ao falar da arte, o fenomenólogo dirigiu-se à pintura, à aquarela e ao desenho, ou seja, a suportes bidimensionais. Para Merleau-Ponty, enquanto o pintor pinta prática uma teoria mágica da visão, na qual reconhece a dificuldade em "dizer onde está o quadro que eu olho. Porquanto não olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser e eu vejo, segundo ele ou com ele, mais do que o vejo". Para Ponty, a pintura não celebraria outro enigma senão o da visibilidade. A definição de olho do fenomenólogo é a seguinte: "O olho é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo, e que restitui ao visível pelos traços da mão"»[71], é com esta citação que se levanta a questão: Afinal, qual a importância do lugar quando é observado – visto – contemplado? Para Ponty, a relação observação-pintura será feita no plano pictórico (bidimensional), enquanto Bataille nos traz a metáfora do olho-visão para a vivência do lugar; e aqui entra a proposta de relação destas duas perspetivas na possibilidade de *olharmos* – *vermos* – *vivermos* o objeto no lugar, na paisagem. Vermos além do visível quando nos permitimos entrar no «novo» campo de visão: no *saber-saber*

[71] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, O olho e a economia: a arte como despesa improdutiva», *in* Revista Concinnitas, ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.

(mental, especular), no *saber-fazer* (no corpo, no fazer) e no *saber-sentir* (no ver com o corpo todo), e no campo do simbólico.

Esta correlação de conceitos interessa, também, pela sua plasticidade a nível pedagógico (por vezes também didático e lúdico) no que respeita à exploração livre – por parte do público – do objeto artístico. Partindo sempre da proposta do artista, mas, e de forma respeitosa, permitindo outros caminhos e leituras para que a ideia deste objeto seja infinita na sua relação com o espaço e com quem o observa.

Importa, por isso, ir recuperar a década de 70 – também abordada mais adiante na *PARTE 2* que se reserva aos textos sobre os «Lugares» e «Não Lugares» nas artes visuais – aqui com um dos artistas que abre caminho a esta especulação sobre a ideia de limite e não limite do plano de ação nas artes visuais, da pintura à escultura e da imagem ao objeto. Hélio Oiticica[72], além de materializar em objetos artísticos, reflete e escreve também sobre esta prática, que interessa incluir, sobre a possibilidade de «desintegrarmos a pintura». Assume-se, neste contexto histórico (cronológico) e artístico, o experimental e a capacidade plástica de caráter objetal que o objeto pode assumir, sem necessidade de se vincular a uma disciplina ou domínio, mas com o objeto principal de proporcionar uma vivência e romper com o campo «normalizado» daquilo que é visual (e não participativo). Potencia-se, desta forma, a problemática da desintegração da pintura, da escultura e do objeto que encerra nele mesmo (com princípio, meio e fim na mão do artista, sem espaço à participação de reinvenção dos públicos na reação de sentimento de pertença e da experiência estética). A experiência como valorização do processo e com potência à literacia das artes visuais, de forma holística, integrada com mira ao cumprimento dos direitos humanos no que toca ao bem-estar, ao combate do isolamento social, à sustentabilidade e à cidadania, HOJE – no aqui e no agora, como «Presente» de calendarização, mas também como «Presente» de dádiva como em Mauss, e da relação com o *potlatch* das civilizações arcaicas.

[72] Hélio Oiticica (1937 – 1980) artista brasileiro que se evidenciou nas áreas da pintura, da escultura e da performance. Considerado um dos mais revolucionários da sua época, este artista desenvolve um percurso experimental, colaborou com o Grupo Frente e ajudou também a fundar o Grupo Neoconcreto (1959). Os anos 60 são marcados pelo abandono dos trabalhos bidimensionais, quando passa a trabalhar em torno de peças tridimensionais e que se manifestavam claramente num lugar de instalação através de relevos espaciais, capas, estandartes, tendas e outras ações ambientais.

Contributo na visão experimental de Hélio Oiticica, que mais adiante se relaciona com Stela Barbieri: Hélio Oiticica fala-nos, tal como Lygia Clark[73], do conceito de um «não objeto», derivado do neoconcreto a partir de Ferreira Gullar[74], colaborando também com o Grupo Neoconcreto[75] e o Grupo Frente[76], a partir da década de 60, coincidente com a segunda fase do seu processo criativo. Quando a pintura revela uma dimensão para além da tela (quadro bidimensional), apesar de não ser um objeto, pode propor uma reflexão à sua nova leitura sobre o espaço que este corpo ocupa, conquistando a interação.

A relação arquitetónica é também marcada, e muito relevante, por se apoiar na escala humana. Logo, são propostas para se relacionarem e/ou coabitarem com o Homem enquanto observador participante ativo. Ele fará parte do trabalho instalado.

A obra deste artista deu claramente um contributo bastante importante para a nova forma de utilizar a pintura/escultura/espaço como *médium* de comunicação. Podemos sugerir duas fases no seu percurso, durante as quais, dos anos 50 até meados dos anos 60, Hélio Oiticica desenvolve um leque de trabalhos bidimensionais (aguarelas e pinturas monocromáticas), um momento mais visual do que sensorial. Nesta altura, as suas pinturas caracterizavam-se essencialmente por geométricas e foram consideradas, pelo próprio artista, significativas para o entendimento do conflito que existe entre o espaço pictórico e o espaço extra pictórico que até então não era tratado de uma forma consciente.

---

[73] Artista que é referida e contextualizada na *PARTE 4, no ponto 5. O Objeto artístico e os (seus) públicos; 5.1 Proposta de diálogo com o espectador*; texto sobre a artista Stela Barbieri.

[74] Ferreira Gullar (1930-2016), poeta crítico de arte brasileiro contemporâneo, nos anos 30 e autor do Manifesto Neoconcreto (de 1959). Irá, juntamente com Lygia Clark e Hélio Oiticica, criar o conceito de neoconcretismo que primava pela valorização da expressão e da subjetividade em oposição ao concretismo ortodoxo. Querendo isto dizer, que existia a vontade de criar um concretismo, contemplando objetos ou manifestações fora dos limites padrão, onde na pintura poderia haver lugar para manifestações tridimensionais (que não eram esculturas), mas que simultaneamente rompiam com os limites académicos da moldura. Algumas das suas obras publicadas, podemos destacar a *Teoria do não-objeto* (1959), *Cultura posta em questão* (1965), *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta* (1985) e *O Grupo Frente e a reação neoconcreta* (1998).

[75] Neoconcretismo – movimento artístico que surge no Brasil (1959), em reação à tendência ortodoxa. Estes artistas procuravam uma nova leitura e abordagem plástica e conceptual, a partir da ideia de que arte não é um mero objeto: é capaz de sentir, expressar, é subjetivo, e poderá ir além da sua geometrização. Assumem, por isso e também, o espectador como um elemento importante e fator determinante nas novas propostas, que toca e manipula as obras, tornando-se parte delas.

[76] Grupo Frente – movimento artístico, na vertente brasileira, que surge em 1954**.** Partilhando as mesmas premissas do construtivo das artes plásticas, convida ao rompimento de estruturas e metodologias académicas tradicionais, e procurando questionar a arte enquanto resolução plástica, conceito e pensamento.

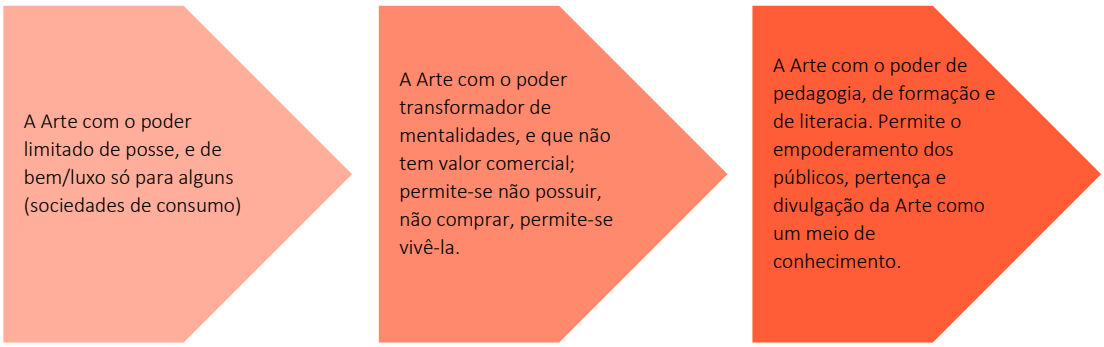
A forma como os seus trabalhos passam a ser vivenciados provocam um estímulo sensorial no observador, seja pela sua deslocação ou movimentação reativas à peça instalada. A arquitetura será também um aspeto fulcral na relação com a natureza e na concretização das instalações enquanto lugar de exposição remissível a outro espaço.

Todos os seus trabalhos passam a ser acompanhados de textos, pensamentos, ensaios ou poemas que acrescentam leitura aos mesmos.

Fortalecemos, assim, esta triangulação de autores e de pensamentos, entre Merleau-Ponty, Georges Bataille e Didi-Huberman, na necessidade – diria mesmo urgência em pleno século XXI – da observação através de outros mecanismos que apelem à vivência individual mas também coletiva (do particular para o geral, com vista ao global), «(…) É desse modo que a obra batailliana retirou da dimensão do olhar sua possibilidade de mediação do conhecimento para atribuir-lhe uma dimensão em que ele se tornou uma espécie de "ponto cego da existência".»[77]

Foucault acrescenta um dado interessante quando assume o olho com o sentido de algo que desenha um campo de visão, mas que poderá ser rompido pela vivência completa além da visão. Mais do que uma relação erótica e física que a visão nos proporciona (e invade), será aqui uma ligação ao aspeto e sedução, de conquista, emocional, criativo e de estímulo da imaginação que toma como ponto de partida a observação do «objeto-pintura-coisa» e liberta-se do ponto de chegada (que pode ser o processo, a experiência ou a ressignificação da primeira imagem). Chegamos assim ao plano do sensível e da utopia que a Arte proporciona ao público, e que concretiza no conteúdo que a transporta ao quotidiano das pessoas, no sentido geral.

[77] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, O olho e a economia: a arte como despesa improdutiva», *in* Revista Concinnitas, ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Pág. 11



Esquema 2. Relação da triangulação do conceito «Arte» em três estados, do ponto de vista do poder de consumo, do poder formativo e do poder de literacia.

> *«Sua obscuridade interior, seus núcleos sombrios se derramam sobre o mundo em uma fonte que vê, isto é, que clareia; mas se pode também dizer que ele recolhe toda a luz do mundo sobre a pequena mancha negra da pupila e que, ali, ele a transforma na noite clara de uma imagem. (...) Seu globo tem a expansão de um germe maravilhoso – como a de um ovo que estourasse sobre si mesmo em direção desse centro de noite e de extrema luz que ele é e que acaba de deixar de ser. Ele é a figura do ser que não é senão a transgressão do seu próprio limite.»*[78]

A visão será (talvez?) o primeiro sentido que este trabalho introduz como ponto de partida para reunir outras possibilidades de visão, e pensar coletivamente sobre a maneira como se pode abrir espaço à vivência do corpo inteiro, na relação com o objeto artístico e sem que este esteja espartilhado pelo rótulo. Interessa assim, e nesta primeira parte da tese, reunir algumas considerações que abrem caminho para que se pense sobre «o limite e o não limite da pintura» como ponto de chegada do espectador. Por conseguinte, esse ponto de chegada (e que, quando lá estivermos, provavelmente será um novo ponto de partida) é fruto de um exercício individual e coletivo – entre ensaístas, artistas e públicos disponíveis – na constituição dos «Observatórios»[79] motivados por um período pandémico vivido a nível mundial entre 2020 e 2022.

[78] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, O olho e a economia: a arte como despesa improdutiva», *in* Revista Concinnitas, ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Pág. 12.
[79] Desenvolvido na *PARTE 4 – 5.2. «O poder transformador das artes» (em mim e no outro): Observatórios*.

É conhecido que as necessidades e prioridades são definidas, socialmente, e enquadradas num determinado contexto histórico e cultural. No entanto, por todas as mudanças e adaptações feitas com vista ao esforço comercial, utilitário, social e, até, político, a Arte no campo da sensibilização e da vivência coletiva extrapola esses limites. Também como Michel Foucault citou a partir do pensamento de Bataille:

> «O século XX terá, sem dúvida, descoberto as categorias análogas ao gasto, ao excesso, ao limite, à transgressão: a forma estranha e irredutível desses gestos sem retorno que consumam e consomem. Em um pensamento do homem no trabalho e do homem produtor – que foi o da cultura europeia após o fim do século XVIII –, o consumo se definia unicamente pela necessidade, e a necessidade se media unicamente pelo modelo da fome. Esta, prolongada na busca do lucro (apetite daquele que não tem mais fome), introduzia o homem em uma dialética da produção na qual se lia uma antropologia simples: o homem perdia a verdade de suas necessidades imediatas nos gestos do seu trabalho e nos objetos que ele criava com suas mãos, mas era lá também que ele podia encontrar sua essência e a satisfação infinita de suas necessidades. Mas não é necessário, sem dúvida, compreender a fome como esse mínimo antropológico indispensável para definir o trabalho, a produção e o lucro; sem dúvida, a necessidade tem um outro estatuto, ou pelo menos obedece a um regime cujas leis são irredutíveis a uma dialética da produção.»[80]

Superior ao excesso, ao gasto, ao lucro, urgem direitos de manter uma espécie em extinção pela educação integrada, pela qualidade do bem-estar na vivência das artes acessíveis; sendo aqui essa a intenção de caminho de investigação e da definição de três campos, numa lógica de evolução social, cultural e espiritual (se assim for possível escrever):

Propõe-se, por isso, que a noção de *potlatch* sirva aqui como mote para se ir mais além do objeto na sua qualidade de «coisa a ostentar», visando, então, desenvolver o ato primário de criação e de se permitir viver essa intervenção que seduz os sentidos, que apela à construção de significados múltiplos, e que promove a troca e partilha entre artista → público → e reorganização do seu lugar envolvente. Em 2023 pode existir um estádio

[80] Citado a partir de Fernanda Pequeno no artigo sobre «Georges Bataille, O olho e a economia: a arte como despesa improdutiva», *in* Revista Concinnitas, ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Pág. 12.

de *potlatch* não pela segregação e aquisição de posse comercial, e sim pela «posse» através da vivência estética e da construção de conhecimento coletivo.

Segundo o contributo na área da investigação académica de Fernanda Pequeno, no campo da estética e da filosofia, mas aqui integrada às artes visuais, estabelece-se concordância com a próxima citação:

> *A arte, por sua vez, é vista como moeda de troca (através de seu alcance material e financeiro, seu valor como investimento, que envolve especulação e outras transações comerciais) e também como uma forma de distinção simbólica (pois a ela ainda permanecem vinculadas as ideias de educação, elegância, erudição etc.). Seja como for, o objeto de arte tornou-se mais um elemento a ser ostentado nessa lógica de consumo conspícuo, em que os mais ricos e poderosos submetem os mais pobres. (...)*
> *A noção de* potlatch*, entretanto, permanece: não basta ter dinheiro, é preciso ostentá-lo e dominar os potenciais "rivais". A conquista dos valores simbólicos (prestígio e poder) se dá através do alcance de valores materiais, contabilizáveis, mas também pela rede de contatos, festas, jantares, indicações etc.*[81]

Segundo Marcel Mauss,[82] explica-se o princípio comum que regula a situação de trocas, vendas e permutas na obrigação de dar, de receber e de retribuir – não como ato de liberdade, mas como compromisso e negociação. Mauss recupera algumas metodologias anteriores ao contexto contemporâneo, no sentido em que a lógica a recuperar e a (re)valorizar será a dádiva no sentido de valorização, de argumentação, de reconhecimento (além do valor vendável), do serviço que a Arte tem no domínio da formação, observação e literacia para as pessoas – seres humanos, públicos, artistas, todos os sujeitos que partilham dessa vivência – nas sociedades ocidentais.

[81] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, O olho e a economia: a arte como despesa improdutiva», *in* Revista Concinnitas, ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Pág. 18.
[82] Marcel Mauss (1872-1950) foi um sociólogo e antropólogo francês do século XX. Ficou conhecido pelas suas contribuições significativas para o estudo da sociologia e da antropologia, especialmente no campo da teoria social e da etnografia.

(…) Mauss explicita o princípio comum que regula essas trocas: a obrigação de dar, receber e retribuir. O autor parte das formas arcaicas da troca, mas defende a generalidade da lógica da dádiva – argumento central do Ensaio –, também observável, segundo ele, nas sociedades ocidentais.

Nas então denominadas sociedades arcaicas, contratos são firmados entre diferentes clãs e tribos por meio da troca coletiva de presentes, configurando um sistema de dádivas estabelecido entre coletividades, e não entre indivíduos. No lugar de reduzir essas transações a meros escambos, Mauss mostra que tais relações de troca carregam consigo uma dimensão moral que confere sentido às relações sociais. As trocas cerimoniais que compõem os sistemas da dádiva não são meras trocas prosaicas de presentes, mas prestações e contraprestações a serviço de novas alianças e do fortalecimento das antigas. No interior desses sistemas de prestações, que ele denomina "totais", circulam "amabilidades, banquetes, ritos, serviços, mulheres, crianças, festas, danças", etc. e não exclusivamente objetos e bens valiosos. Sua finalidade última é a comunhão entre as partes, sendo o mercado apenas um de seus momentos. Em função de extrapolarem a esfera económica, apresentando-se como a materialização da vida social em suas variadas dimensões, tais fenômenos permitem a Mauss sugerir a noção de facto social total, um dos grandes achados teóricos do Ensaio.[83]

De Marcel Mauss é também de referir o seu «Ensaio sobre a dádiva»[84] no qual fala, justamente, sobre a condição de trocas – de reconhecimento, e de cultura – em diferentes contextos a nível mundial, e de onde se retira, para esta dissertação, a ideia de que a troca não será apenas um ato de generosidade, mas também de deveres e de direitos entre partes, e na expectativa da construção de uma rede maior, alargada e de uma certa interdependência com alguma carga, até, a nível simbólico. Nesta peça, o autor explora o conceito de dádiva e suas implicações sociais, culturais e económicas em diferentes sociedades; interessa reter aqui a questão das relações que se estabelecem e o tipo de

[83] SERTÃ, Ana Luísa; ALMEIDA, Sabrina (2016). «Ensaio sobre a dádiva». Artigo in: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. ISSN: 2676-038X.
[84] *Essai sur le don* (*O ensaio da dádiva*) é publicado em 1925 e caracteriza-se por ser uma obra clássica do sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss. A sua abordagem é holística e a sua análise das relações sociais e culturais mantêm-se, ainda hoje, atuais, influentes e inspiradoras nas áreas das ciências sociais.

valores e significados que giram em torno dessa condição de troca, de apropriação, de recebimento e de pertença.

Mauss opta pela observação e registo de diferentes contextos, que o levam a refletir sobre as práticas de presentear em várias culturas, desde tribos indígenas até às sociedades contemporâneas, e em como essas trocas são permeadas por expectativas de reciprocidade. De acordo com Mauss, o conceito de «dádiva» implica três momentos principais: o dar, o receber e o retribuir. Ele enfatiza que a retribuição não precisa ser exatamente equivalente em valor material, mas é essencial para manter as relações sociais e a garantia da continuidade das trocas – e, aqui acrescento, o compromisso e o retorno (numa espécie de vaivém entre artista, público e obra de arte). Nesse ato, o destinatário da dádiva não está apenas a retribuir ao doador original, mas também a reforçar a relação social numa cadeia de preceitos.

O autor leva este conceito ao expoente máximo, num paralelismo aos sistemas económicos e de valor comercial contemporâneos. Diz-nos que a dádiva é uma forma prévia de troca que permeia as relações de mercado e do capitalismo moderno; que, ao examinar a economia de presentes, a dádiva não será apenas uma troca de bens materiais, mas que também se relaciona com o prestígio, com o poder e com a construção das múltiplas identidades sociais [naturalmente um ensaio que se posiciona nos domínios da antropologia e da sociologia, mas que aqui será uma mais-valia para a reflexão nas condições de acesso e da produção de pensamento crítico (e imaginativo) na forma como os públicos, as pessoas, se relacionam com o objeto criativo].

Interessa, para este trabalho, refletir sobre esta questão da relação do valor monetário (valor comercial) com o valor moral (signo, simbólico) poder ter até uma aproximação maior do que aquilo que se espera (discordando ou não desta situação), pelas dimensões afetivas e tentativa de medição (ainda que imensurável) do peso da sua importância (qualidade/quantidade). A proposta de hipótese de tese sobre «O limite e não limite da pintura» procura, assim, a sua sustentabilidade – do ponto de vista da vivência estética, do conceito e da prática de mediação artística e cultural nas artes visuais – na relação com o público, na relação de valor-signo (de afeto, de empatia e de possibilidade de espiritualidade) que a obra de arte expandida proporciona (pintura que rompe com o espaço físico, escultura que toca no plano pictórico).

A valorização do objeto único e irrepetível, e que vive na transmutação com o próprio lugar para o qual é pensado e instalado (servindo-se ou não, numa perspetiva

documental, do registo através do desenho/vídeo/fotografia para perpetuar essa memória e levá-la para outros contextos musealizados); mais importante ainda – nesta proposta de estudo – será investir na possibilidade e na criação de oportunidade(s) do(s) momento(s) de fruição, quando o artista cria em consciência para comunicar com o público.

Como citado, em que a «(…) finalidade última é a comunhão entre as partes, sendo o mercado apenas um de seus momentos (…)», importa a relação com o sagrado, no domínio moral e na relação espiritual com a matéria – ou o que possa ser entendido como tal, no limite entre o que é controlável no momento do processo criativo da construção do objeto artístico, e no limite quando a vivência dessa «coisa» é elevada a um patamar de fruição e de bem-estar; situar-se assim, além da troca e da circulação em contexto restrito de valor comercial, mas caminhar no sentido multidisciplinar, de dever público e moral de acesso da Arte, e explorar o território do valor signo da Obra de Arte e da forma como o limite se ultrapassa no sentido em que o espectador vive este objeto.

Continua: «Propondo a superação de um ponto de vista economicista, Mauss observa que os bens em circulação são inseparáveis de seus proprietários, não se confundindo com objetos utilitários. Segundo o autor, as coisas possuem uma substância moral própria, alma ligada à matéria espiritual do doador, que tende a retornar ao seu antigo dono que, ao doá-la, também se doa. Há, portanto, uma virtude que compele as dádivas a circularem, sendo a própria coisa dada uma garantia de sua retribuição. Longe de inertes, os objetos das prestações são dotados de agência e intencionalidades, de modo que a circulação das coisas, pessoas e serviços mobiliza também uma troca constante de matéria espiritual ou *hau*. Nesse sistema, almas, pessoas e coisas se misturam; tudo pode ser objeto de troca e nada pode ser recusado.»[85] Consciente de que o território artístico é multidirecional, a escolha neste trabalho é enaltecer a importância da vivência do valor signo e da capacidade que o «outro» tem para ressignificar, o objeto ganha a dimensão afetiva e espiritual e concorre ao valor utilitário. Será a vivência do objeto (sem limite) útil? Será sim – aqui como proposta e nessa certeza – porque eleva o espectador ao bem-estar, à partilha, à integração como Marcel Mauss argumenta já citado que «(…) uma substância moral própria, alma ligada à matéria espiritual do doador, que tende a retornar ao seu antigo dono que, ao doá-la, também se doa (…)»[86], porque também se doa nesse sentido além da posse física.

[85] MAUSS, Marcel (2003). «Ensaio sobre a dádiva», na obra *Sociologia e antropologia*. Editora Ricardo Assis, 2ª reimpressão 2007.
[86] *Idem*.

Assume-se, assim, um dos objetivos e intenções desta pesquisa de caminhar num trilho paralelo ao do utilitário e do comercial, e seguir no sentido de contribuir para a construção de um lugar inclusivo para os vários públicos como bem maior que leve à divulgação, literacia e vivência do objeto artístico, na educação e na capacitação dos destinatários da Obra de Arte numa intenção global, holística e de manifesto. Retomando o conceito de *potlatch*, «(…) Mauss indica uma forma extrema e agonística da troca, marcado pelo excesso e pelo sacrifício, que será mais tarde retomada por Georges Bataille. (…)»[87] aqui também referido pela questão da visão além do sentido físico. Neste ensaio, Mauss debruça-se sobre esta ideia de que a dádiva é colocada como metáfora para o objeto visual artístico e acrescenta, então, os valores da reciprocidade e da circulação das coisas tomadas como acessíveis.

1.4. Didi-Huberman: valores mnemónicos

Diante do Tempo[88] é uma reflexão sobre a relação entre a arte e o tempo, e constitui interesse nesta parte sobre o que é, afinal, o valor mnemónico. Didi-Huberman[89] argumenta que a arte é uma forma de resistência ao tempo e à morte, e uma tentativa de capturar e preservar momentos fugazes e efémeros.

Didi-Huberman serve-se de algumas obras de artistas consagrados (como Giotto, Caravaggio, Van Gogh, entre outros) para explorar a questão do «tempo» e explicar que (na sua verdade) a arte não é apenas um reflexo do tempo – e, neste tempo, como é que especificamente ocorre a sua representação nas artes visuais, incluindo na pintura, na

[87] MAUSS, Marcel (2003). «Ensaio sobre a dádiva», na obra *Sociologia e antropologia*. Editora Ricardo Assis, 2ª reimpressão 2007.
[88] DIDI-HUBERMAN, Georges (2017). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Edição Orfeu Negro.
[89] Georges Didi-Huberman (1953) filósofo, historiador da arte, crítico de arte e professor francês, é referido pelas suas contribuições nos campos da história da arte, dos estudos visuais, da teoria da imagem e da filosofia. O seu pensamento é particularmente conhecido por suas reflexões sobre a imagem, a memória, o testemunho e a violência. Didi-Huberman investiga a maneira como é que as imagens operam na cultura, e como é que podem transmitir significados, emoções e memórias. Ele examina as relações entre imagem e poder, bem como as formas pelas quais as imagens podem resistir ou subverter as narrativas dominantes.

fotografia e no cinema (aqui, para o caso, na pintura, na instalação, na intervenção na paisagem e o registo que daí acontece). O autor traz à discussão a ideia de que a perceção do tempo é fundamentalmente subjetiva e de que a experiência do tempo é influenciada por fatores culturais, históricos e individuais, da mesma forma que artistas visualizam o tempo nas suas obras usando técnicas como a sobreposição de imagens, a fragmentação e a repetição para criar uma sensação de passagem do tempo.

Outro fator associado ao tempo – e que mais adiante volta a ser falado, na construção da identidade coletiva – é a questão da memória e de como ela é influenciada pelo tempo. Didi-Huberman argumenta que a memória é uma construção complexa que é moldada pela experiência individual e coletiva do tempo.

Em súmula, o que é retirado da perspetiva de Didi-Huberman e transposto para a ideia de «objeto-pintura» (na paisagem, mais adiante) é a questão da memória e do tempo; a relação entre a imagem e o tempo, a temporalidade da imagem e a maneira como a imagem pode evocar a presença do passado (imagem que pode não ser bidimensional, e pode ser no campo da aparição da «coisa» na paisagem); sobre a ideia de viagem, que pressupõe um movimento, um caminho percorrido até alcançar determinado lugar (o ato de caminhar na paisagem faz parte do processo, quer criativo por parte do artista quer de vivência por parte do público, até se chegar ao objeto artístico); e a gestão e consciência dos momentos de contemplação silenciosa.

A ideia da mnemónica, a partir do pensamento de Didi-Huberman, vai buscar as estratégias que auxiliam a memória e que, mais do que auxiliar, vão contribuir para a construção de uma *imagem-memória* que resulta de uma experiência significativa efémera. Aqui, e no âmbito da abordagem de *land art*, tanto o artista como o público acabam por coletar e ressignificar dispositivos para ajudar a lembrar determinadas informações; o artista no trabalho entre o «dentro» e o «fora», no trabalho mental e na vivência do *locus*, que leva para dentro do ateliê (na reflexão, introspeção e desenho da intervenção), e na paisagem de todas as vezes que regressa a ela e esta se mostra já em constante mutação; o público ativo e participativo que visita e revisita a obra na paisagem, que leva consigo uma, duas, três, inúmeras experiências estéticas gravadas na memória e no seu corpo.

Neste autor, os «valores mnemónicos» são (aqui) propostos como princípios ou crenças que são usados como auxílios para facilitar, mediar e reunir o máximo de condições favoráveis à vivência do objeto criativo *in loco*, para facilitar a lembrança ou a compreensão de informações importantes (e importantes serão apenas aquelas que

ficam na vivência do corpo e do espírito). A mnemónica é também aqui, nesta pesquisa, entendida como forma de atribuir um significado pessoal ou emocional a determinados conceitos ou dados, a fim de facilitar sua retenção e recuperação da memória (no pós vivência estética).

A mnemónica será também – no projeto investigação-ação mais adiante – uma estratégia para mediar determinados trilhos, que potenciam a vivência da paisagem e preparam o público para o momento da aparição da obra. Palavras-chave ditas em voz alta que ecoam na paisagem, convites à observação de determinados pontos estratégicos da paisagem (convite para olhar para determinado sítio, tal como Yves Klein fez na exposição de 1958, em Paris, na Galeria Iris Clert[90]), assim como percorrer determinadas distâncias que nos fazem ter uma perceção multidirecional do lugar onde estamos a caminhar – e por onde os artistas também estiveram. Assim se propõe – de forma consciente e preparada previamente, antes do espectador ser recebido e conduzido ao objeto – a utilização de recursos ou dispositivos que ajudam a organizar e codificar informações de forma mais memorável; no entanto, e dispensada a presença do mediador, o espectador terá igualmente a sua liberdade e legitimidade para escolher os trilhos a percorrer e tirar partido do improviso e do acaso até que a obra seja encontrada. Mas será de ressalvar, nesta proposta de projeto, a existência da receção e sensibilização do público, para que se garanta a chegada a cada um dos objetos em questão.

Neste trabalho investigativo e de observação dos artistas (*à priori* e ao longo do processo) e dos públicos (*à posterior*) na vivência do *locus*, são escolhidas estratégias destes «valores mnemónicos» do território das *associações visuais* com propostas de criação de imagens mentais vívidas e memoráveis associadas a uma informação específica, que depois se cristalizam através do desenho, da fotografia ou do vídeo; privilegia-se também abordagens lúdicas, criativas, incomuns e que possam despertar o interesse e a curiosidade pelo inusitado, na expectativa de ser mais fácil lembrar-se desta experiência (o estar em contacto ativo e vivido com a Obra de Arte). Outra estratégia escolhida, e aliada à primeira, são as *associações de palavras-chave* (através da leitura em voz, para os públicos que não sabem ler, ou que não veem; ou da leitura em papel, na escrita comum), pela conexão com termos e ideias relacionadas, para facilitar a lembrança

[90] Esta proposta será mais desenvolvida na *PARTE 2* da tese. Yves Klein quis desafiar os limites físicos e temporais, com uma intervenção que fez parte dessa exposição e da qual fazia parte o *Obelisco de Place de la Concorde* (monumento histórico) com uma iluminação encenada de cor azul. O público, por sua vez, ficava no espaço da galeria a observar esta intervenção momentânea.

de informações mais complexas. Nestas dinâmicas exploratórias são tidas como bastidores as características do movimento artístico de *land art*, sugestões e pedidos que os artistas fizeram ao longo do processo criativo e que queiram que seja facilitado ao público, assim como o contexto histórico em que se insere aquela parcela de paisagem.

1.4. a) Na perspetiva de Warburg

A perspetiva de Aby Warburg[91] assenta na ideia de anamnese e na sua qualidade de ser uma abordagem na História da Arte que propõe rastrear as conexões entre as imagens e símbolos da cultura, desde a antiguidade até os dias de hoje. Esta abordagem envolve uma análise comparativa sistemática das imagens ao longo do tempo e procura compreender como se desenvolveram e evoluíram face aos diferentes contextos culturais.

A abordagem da anamnese ajustada ao campo das artes pode beneficiar o entendimento sobre o como das imagens e dos símbolos da cultura serem transmitidos e reinterpretados ao longo do tempo.

Aby Warburg acreditava que a arte era uma forma de expressão cultural que refletia as crenças, valores e experiências de uma sociedade. Argumentou que as imagens e símbolos da arte são uma forma de construção de identidade e memória coletiva de significado partilhado, em rede. A anamnese, por Aby Warburg, é um método de pesquisa em história da arte que propõe traçar as conexões entre as imagens e símbolos da cultura, desde a antiguidade até aos dias de hoje. Warburg acreditava que as imagens da cultura são carregadas de significado e que é possível rastrear a sua trajetória histórica e cultural por meio de uma análise comparativa.

Assim, nesta perspetiva do autor, a anamnese é um processo de recuperação da memória cultural que envolve o estudo das fontes primárias e a comparação sistemática das imagens e símbolos ao longo do tempo. As imagens não são meramente

[91] Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador da arte alemão que teve influência no desenvolvimento da história da arte moderna e da antropologia cultural. Ficou conhecido pela sua abordagem interdisciplinar e sua teoria da sobrevivência cultural.

representações visuais; elas contêm uma carga simbólica e emocional que é transmitida de geração em geração. Segundo a metodologia de Warburg, a anamnese é a forma de combinar e relacionar imagens de diferentes tempos – e que, por sua vez, resgatam diferentes memórias de experiências também elas distintas – para abrir espaço à compreensão da mente humana e à forma como nos relacionamos com o mundo a partir da arte (visual, da imagética); aqui surge o valor signo atribuído a essas metáforas visuais, aos objetos e aos lugares que evocam a vivência.

PARTE 2 – Conceptualização

2. O QUE É UM LUGAR?

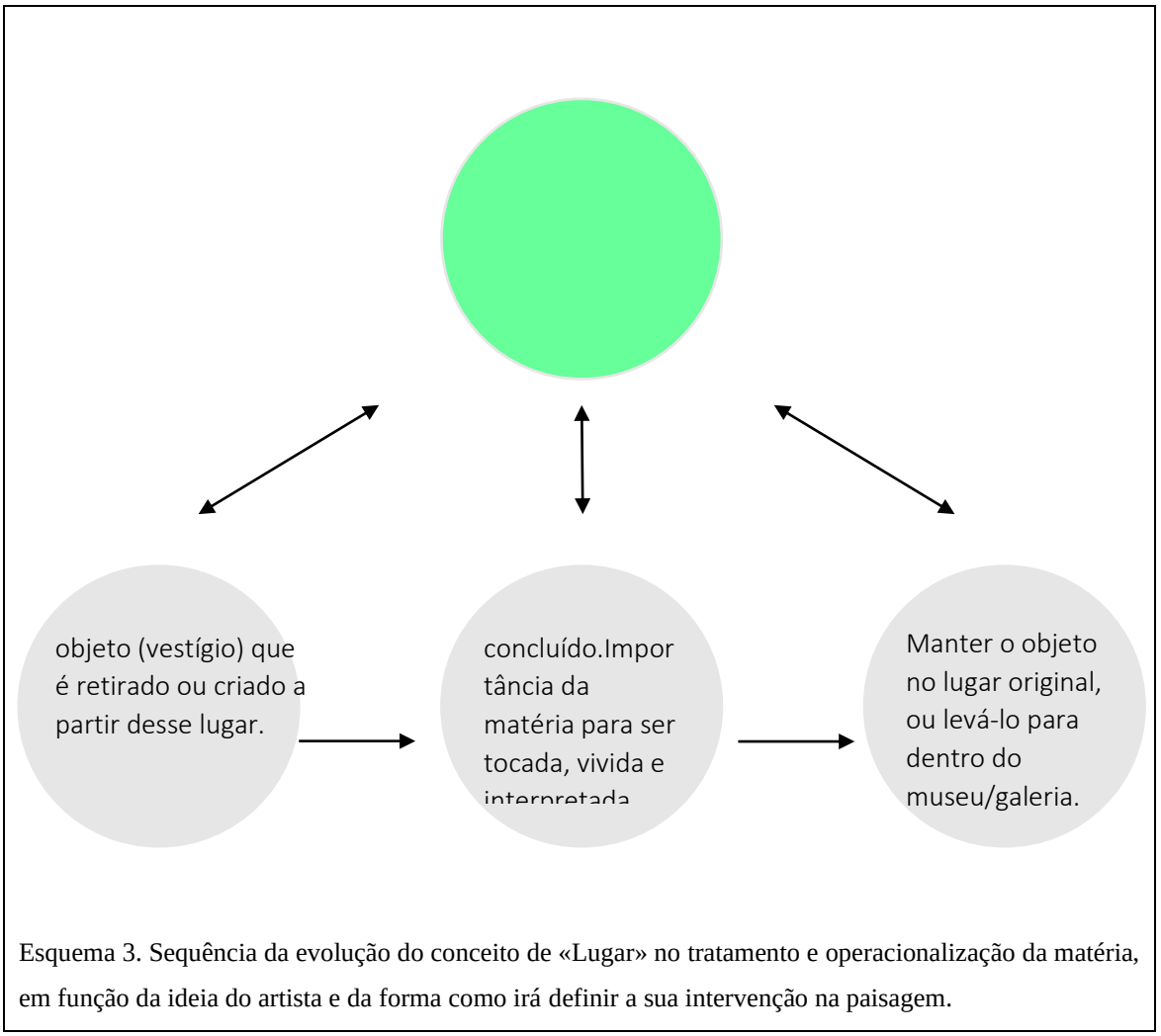
O objetivo deste capítulo prende-se com a importância estética e plástica da construção do conceito de «lugar», e com a hipótese de definição desse lugar/território/espaço antropológico. Associado a ele – ao «lugar» – encontra-se, por consequência, a noção de «espaço» e de *site specific*.

Nesta reflexão são afloradas três tendências diferentes que abrem espaço à especulação sobre o lugar: (1) sob o ponto de vista das correntes filosóficas que tocam no conceito de «lugar» pela experiência estética (com a escolha de algumas referências); (2) sob o ponto de vista da história da arte e do momento em que acontece a tomada de consciência pela ocupação do «lugar expandido do objeto artístico» no movimento da *Land Art*. O lugar é o próprio mundo e o artista uma entidade peripatética. (3) e, sob o ponto de vista da relação das emoções, pela tomada de consciência da vivência significativa do «lugar» no contexto artístico (e no desenvolvimento das novas competências emocionais).

O «lugar», a partir da definição lata na língua portuguesa, associa-se a aspetos que se refletem na intenção artística, quando o sujeito criador procura uma intervenção física, real e plástica a partir do lugar, transformando-o em conceito. O «lugar» será então o espaço apropriado pelo próprio sujeito, igualmente na qualidade de corpo e matéria; e, que existirá um lugar para cada corpo «Em geral, a visão de que existe um corpo infinito é manifestamente incompatível com a doutrina de que existe um lugar específico para cada tipo e corpo, sabendo-se que todos os corpos sensíveis têm peso e leveza, e que um corpo tem uma natural locomoção para o centro se for pesado, e para cima se for leve. Esta regra teria de ser verdade também para o corpo infinito. Mas nenhuma destas características lhe pertence: não pode ser um todo, nem metade de uma coisa e nem metade de outra. Porque senão como dividi-lo? Ou, como é que o infinito pode ter uma parte para cima e outra para baixo, ou uma extremidade e um centro? (Fís.

3 5, 205b24-31)»[1]. A proposta é, por isso, o espaço conter o lugar como ideia de sítio e de imensidade (de lugar), e esse corpo (objeto) será descoberto à medida que se vive o processo criativo – do artista – e o processo de experiência estética – do público. A partir de uma definição filosófica, no sentido mais conceptual e mental do conceito, este define-se a partir da intenção de encontrar uma causa para a distinção entre o espaço real e objetivo, e o espaço mental e imaginado.

Nele podemos ainda identificar os conceitos de vão, claro, ou ainda de lugar vazio, tangentes num determinado tempo (o espaço supõe um tempo físico). Assim, o «espaço» toca no «lugar» pela ideia de sítio e extensão (desse mesmo lugar).



Esquema 3. Sequência da evolução do conceito de «Lugar» no tratamento e operacionalização da matéria, em função da ideia do artista e da forma como irá definir a sua intervenção na paisagem.

[1] Aristóteles citado por Carlos Vidal, em *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa 2015. Pág. 160.

E, nesta questão sobre o «lugar» - O que é? Onde está? Como me situo nele? – será pertinente manter a referência, de forma transversal a toda a pesquisa, a Gaston Bachelard e à sua *A Poética do Espaço*[2], por ser uma obra matriz – neste interesse pessoal, académico e profissional – que explora o significado e a importância do espaço na experiência humana, em particular nos contextos da poesia e da imaginação; sendo a imaginação o território que interessa aqui abordar.

Esta obra coopera na análise sobre as várias dimensões do espaço, quer físico quer psicológico, com elas criam-se e oportunidades para mudar e ajustar as nossas perceções, as memórias e os sonhos. Bachelard propõe uma abordagem fenomenológica para compreender a relação entre o ser humano e o espaço que o rodeia, destacando a dimensão subjetiva e afetiva dessa interação.

A partir deste ensaio – e com base nos diferentes tipos de espaços que aí são tratados: a casa, o sótão, o ninho, a concha, a floresta e o espaço poético, entre outros – as ideias de «casa», «floresta» e «espaço imaginário» são talvez os três que se misturam ao longo deste trabalho, surgindo como referências principais na abordagem às obras de *land art* escolhidas no projeto de investigação-ação mais adiante. São estes três conceitos que circulam e se tocam ao longo das várias perspetivas de outros autores (que se seguem) e que vão especulando em torno da construção do «lugar»; e que se exploram entre esses espaços que despertam a imaginação, e nos fazem refletir sobre a forma como nos relacionamos emocionalmente com eles.

Bachelard traz também uma análise psicológica dos espaços íntimos e familiares que influenciam as nossas emoções e ações; que aqui se leva além limite e se propõe relacionar com a perspetiva teórica e científica do autor António Damásio, quando relata que as vivências estéticas e as experiências significativas são fundamentais para a consolidação e fortalecimento das emoções, que influem de forma decisiva na toma das decisões, nas escolhas e na forma como nos posicionamos na vida. É esta referência que se leva para o campo da observação quando o público está perante a intervenção numa paisagem e traz ao de cima os estados de espírito e experiências anteriores (memórias), os quais influem a relação do público com o objeto artístico e permitem (ou não) estimular a criatividade.

[2] *A Poética do Espaço* é um livro escrito pelo filósofo francês Gaston Bachelard e publicado originalmente em 1958.

Concorda-se aqui com a ideia de que o espaço é vivo e habitado pela imaginação humana; Bachelard enfatiza a importância da poesia, da arte e da linguagem como formas de explorar e revelar a riqueza e a complexidade do espaço que nos cerca; e da forma sensível como nos relacionamos com ele.

(1)

De acordo com certas temáticas de Platão, Aristóteles, Descartes e Kant, podemos encontrar uma multiplicidade de leituras que cooperam na construção da definição de «lugar». Nos parágrafos que se seguem pretende-se resumir e relacionar cada um destes pensamentos filosóficos, e que são transpostas e adensadas na reflexão do projeto de investigação-ação desenvolvido na parte dos «Observatórios».

Platão[3] explica que o espaço pode funcionar como um recetáculo, à semelhança de uma caixa que contém em si mesma esta circunstância de poder estar cheia ou vazia de «coisas». Apesar de não ter tratado especificamente o conceito de lugar nas suas obras, este autor leva a discussão a ideia de «espaço» na relação com o mundo e na forma como nele nos posicionamos.

Segundo Platão, o mundo físico em que vivemos é apenas uma cópia imperfeita de um mundo ideal e eterno, conhecido como «Mundo das Ideias» ou «Mundo das Formas»; esse mundo será então a metáfora visual onde a intenção de se criar um «lugar» de vivência estética admite as ideias de ideal, utopia, beleza e bondade; podem ser «lugares imaginários sensíveis» transitórios.

E, nesse sentido, podemos resumir que o conceito de «lugar» em Platão é uma manifestação no mundo físico na qualidade de sombra ou cópia imperfeita de um «lugar» ideal no mundo das formas. A realidade última e verdadeira está além do mundo sensível, e o lugar físico seria apenas uma manifestação imperfeita de uma realidade mais elevada.

[3] Platão (348/347 a.C.) filósofo da Grécia Antiga. Desenvolve um conjunto de dissertações em torno da arte, da literatura, epistemologia, filosófica e educação (entre outros interesses). Platão teve uma profunda influência no desenvolvimento da filosofia ocidental. Explorou ideias como o «Mundo das Formas (ou Ideias)», onde a realidade verdadeira existe além do mundo sensível e imperfeito. Defendeu a ideia de que o conhecimento verdadeiro pode ser alcançado através da razão e da investigação filosófica, e criticou a confiança excessiva nos sentidos e nas opiniões não examinadas.

Em Aristóteles[4], o lugar é o sítio onde o corpo está contido; neste sentido, procuram-se as condições necessárias à sua integração física, objetual e identitária. Aristóteles lança a questão: o que é que o espaço tem de ter para ser um lugar? Tem de haver algo que promova e provoque uma relação e uma intenção entre um corpo consciente e um objeto. Entre eles terá de existir uma relação física ou emocional que contextualize o espaço onde se encontram, para que este ganhe dimensão conceptual e intelectual. Por sua vez, o corpo assume uma consciência física e reconhece-se rodeado de objetos que criam um determinado lugar (quando ocupado por esse mesmo corpo consciencioso).

Para Aristóteles, o lugar é entendido como uma espécie de recetáculo tridimensional que contém um corpo, que se define pelo seu limite formal, com densidade, peso e massa; como uma superfície interior reduzida aos seus limites desse corpo que a preenche. Se em Platão temos o deslumbre do «lugar» estar no campo do ideal e da utopia, então com este autor interessa reter a ideia de que esse «lugar» não está vazio, mas que pode ser uma entidade real e concreta que acolhe, transforma e delimita os corpos (a ideia de «coisa»); o «lugar» é inseparável dos *corpos-objetos-coisas*, uma vez que um corpo não pode existir sem ocupar um lugar específico.

Por sua vez, o «lugar específico» será, então, a estratégia de *site specific*, e na forma como o artista reflete sobre o *locus* e cria, não só para ele, mas (e principalmente) com ele; a coisa não é dissociada do lugar que vai ocupar. E, por isso, talvez assim compreenda a distinção que Aristóteles faz – ele diferencia o conceito de «lugar» do conceito de «espaço» – sendo o espaço uma extensão tridimensional abstrata na qual os corpos existem e se movem; enquanto o lugar é ocupado por um corpo específico. O espaço é a possibilidade de ocupação por diferentes corpos. E cada corpo tem o seu próprio lugar único... dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo. Da mesma forma que cada espectador terá a sua vivência única, privilegiada, pela sua bagagem emocional e pela sua predisposição à vivência estética no momento.

[4] Aristóteles (322 a.C.) filósofo e aluno de Platão. Desenvolve um conjunto de dissertações sobre poesia, teatro, música, ética e metafísica (entre outros interesses); é um dos fundadores da filosofia ocidental. Aristóteles definiu o conceito de «lugar», e acreditava na construção do conhecimento baseado na observação, na análise lógica e na classificação das coisas do mundo natural. Também desenvolveu uma ética baseada na busca da felicidade e do bem-estar humano, que acreditava ser alcançado através da virtude e do equilíbrio.

Para Descartes[5], o espaço é visto como uma extensão, um alargamento desta condição. Aproxima-se da ideia de Aristóteles no sentido de que espaço (e não o lugar) é como uma extensão geométrica tridimensional que os corpos ocupam e na qual se movem. Ele admite o espaço como um conceito objetivo e matemático, que poderia ser tratado geometricamente.

Para Descartes, o espaço era uma espécie de substância (ou uma entidade) independente, que existia independentemente da presença e/ou ausência de corpos materiais. Acreditava que o espaço era infinito e que todos os corpos se moviam em relação a esse espaço absoluto. Este autor é aqui referido não só pelo seu contributo no ponto de vista da construção da linguagem, e da certeza (sua) de que o corpo e mente são entidades distintas, que não se relacionam; mas, também, porque a presente pesquisa resgata esta problemática, quando se questiona sobre o que é a vivência estética, em que domínios é que esta acontece, e em que medida é que existe uma relação física, sensorial mas também de apelo ao campo sensível e espiritual, quando o espectador está em contato com um objeto artístico inserido num «lugar» que nos eleva a esse estado – o lugar da natureza. A este pensamento filosófico junta-se a perspetiva de António Damásio (autor aprofundado mais adiante) que reflete sobre a ligação do corpo à mente no plano do sensível, e da capacidade de produção de conhecimento graças à experiência estética.

Por fim, com Kant[6] (que será quem nos introduz o campo da experiência estética) o espaço é uma noção prévia que permite a experiência a partir deste conhecimento inerente, ou uma forma como se perceciona o objeto ou o corpo. As coordenadas espácio-temporais são constitutivas da existência, são dados *à priori* da sensibilidade.

---

[5] Descartes (1596-1650), filósofo, físico e matemático. É considerado um dos fundadores da filosofia moderna e teve um impacto significativo no desenvolvimento da ciência e da matemática. Uma das suas referências é a obra sobre o *Discurso do Método* e a afirmação «Penso, logo existo» (*Cogito, ergo sum*), que se tornou um marco no pensamento filosófico. Procurou estabelecer um método seguro para adquirir conhecimento; defendeu o uso da dúvida metódica, questionando todas as crenças e opiniões até chegar a princípios indubitáveis. A partir desses princípios, Descartes propôs construir um sistema filosófico baseado na razão e na dedução.

[6] Kant (1724-1804) filósofo com principal interesse sobre a epistemologia, metafisica e ética. Elaborou a sua dissertação em torno do conceito de *Belo* e da construção do *Juízo Estético*.
Immanuel Kant, filósofo alemão do século XVIII, não abordou diretamente o conceito de «lugar na arte» em suas obras. No entanto, na sua filosofia estética, discute a noção de «espaço estético» que pode ter alguma relação com a ideia de «lugar na arte»; defende que o conhecimento humano é moldado tanto pela experiência sensível como pelas estruturas cognitivas inatas da mente. Introduz, assim, o conceito de «categorias» ou formas *à priori* do entendimento, que organizam e estruturam as perceções sensoriais para a formação do conhecimento.

Do pensamento de Kant será importante considerar e passar, ainda que de forma mais genérica, pelas questões sobre o eterno e o efémero no campo da filosofia, que contribuem à especulação do objeto, da imagem e da situação enquanto «lugar constituído» onde se encontram e são percecionadas; essa situação ocorre, justamente, num determinado espaço e num determinado tempo de apresentação e de vivência (fruto de um contexto). Do salto para a esfera das artes visuais – e para o trabalho com os públicos que a vivem, que a observam, que se apropriam dela – acontece a problemática (aberta) sobre a determinação espácio-temporal ou a sua indeterminação[7]; é nessa problemática que se encontram as questões a leitura e da vivência do tempo, o tempo do acontecimento, o tempo exterior e o tempo interior – exterior e interior à obra e ao artista que a cria – assim como na ligação ao espaço (*locus*) da sua apresentação (onde acontece, a sua aparição física) e o espaço (contexto) da obra em si (que combina matéria, pensamento e circunstância).

Em Kant, o espaço estético é a dimensão subjetiva e interna da experiência estética; essa dimensão é entendida pelo momento em que a experiência estética ocorre quando o espectador está envolvido com uma obra de arte de forma desinteressada e contemplativa. Nesse estado, a atenção é direcionada para a apreciação estética da obra, e não para os seus aspetos práticos ou utilitários. Será um momento de epifania.

Este autor introduz a noção do «lugar da arte» próximo do que será o ambiente físico ou o contexto no qual a obra de arte é experimentada e apreciada; e este lugar pode, com certeza, influenciar a perceção da obra e a experiência estética como um todo (na valorização do processo). Para este trabalho, a referência a Kant faz-se pela questão da experiência subjetiva da beleza e do julgamento estético, não pelos aspetos específicos do lugar em que a arte é apresentada ou experimentada, mas pela capacidade que o espectador tem em elaborar um pensamento sobre determinado objeto e atribuir-lhe um novo significado.

A partir destas quatro perspetivas, hoje existe uma variável especulação e combinação de pensamentos e hipóteses sobre esta definição filosófica do conceito de «lugar» associado ao conceito de «obra de arte»; no entanto, será sempre a partir destas tendências que procuramos novos significados ou pretendemos revisitar os conceitos.

[7] Com referência também ao texto escrito por Leonor Nazaré «Densidade Relativa», CAM – Centro de Arte Moderna, Gulbenkian 2005. Catálogo de exposição, edição Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2005; desenvolvido na *PARTE 3 – Objeto místico, a matéria: casos exemplares; 3. ARTISTAS, MATÉRIA, TOQUE, LUGAR/NÃO LUGAR, SITE SPECIFIC, INSTALAÇÃO E VESTÍGIO*.

(2)

Na tomada de consciência do «lugar», e no enquadramento da história da arte, na sua corporalidade e transformação da natureza, encontramos os antecedentes do conceito de «White Cube» pela sua pretensão de neutralidade (desenvolvido por Yves Klein[8]).

Para se chegar à intenção de alargamento e expansão do trabalho plástico, na sua generalidade, há que encontrar a origem desta quebra entre a obra e o seu criador, e a galeria ou o lugar que pode espartilhar a sua visualização. Yves Klein, no final dos anos 50, procurava mostrar o cruzamento da pintura com a instalação/intervenção social e política, e que o espaço podia ser totalmente livre e dissociado do universo do (nosso) quotidiano e dos objetos que conhecemos. Defendia também que a ideia subjacente à obra acabava por ser o mais importante e o que, de facto, interessava no processo criativo mais do que a sua própria concretização física. Não seria relevante dar corpo a alguma «coisa» para atingir a «coisalidade».[9]

Klein afirma que «para mim a pintura deixou atualmente de depender do âmbito sensorial da visão: é função da única coisa que efetivamente não nos pertence: a nossa VIDA!»[10]. E aqui, quando a pintura pode extrapolar noutros sentidos e interpretações, reencontramos este limbo de não haver uma definição lata e fechada para a pintura que reclama (além da visão) uma ligação a todos os outros sentidos humanos. Apesar da contemplação e de querer ir mais além da imagem que estimula apenas a visão, Klein não trata a ideia da vacuidade de um espaço vazio, mas sim de uma liberdade virtualizada e invisível no espaço energético.

[8] Yves Klein (1928-1962) artista francês, destaca-se num primeiro registo através de pinturas monocromáticas, apesar de não se fixar numa só cor. No final da década de 1950 as suas pinturas tornaram-se quase exclusivamente produzidas num matiz azul intenso, mais tarde conhecido por *International Klein Blue*. Também na obra imaterial, acabou por chamar à atenção pelo novo e estranho conceito do «lugar vazio»; surge esta primeira abordagem ao observador, provocando e desafiando-o a refletir sobre esta premissa, «o Vazio», vendendo-lhe espaços vazios.

[9] Yves Klein mostra este pensamento quando integra a exposição na Galeria Iris Clert (Paris, 1958) onde quis desafiar os limites físicos e temporais. Da intervenção fazia parte o *Obelisco de Place de la Concorde*, um monumento histórico que se proponha a uma iluminação muito cenográfica, na cor azul típica do seu trabalho. A proposta consistia no convite ao público a entrar na galeria completamente insípida (vazia e pintada de branco) com vista direta para este monumento, por sua vez, iluminado «Azul Klein» de uma forma cenográfica; a proposta visava a especulação de inúmeros olhares, opiniões, críticas e repulsas. Conhecido pelas suas pinturas monocromáticas azuis, mas também com significativo contributo nos conceitos e ideias filosóficas em relação à sua prática artística.

[10] WEITEMEIER, Hannah (2004). *Klein*; Taschen, edições Público. Pág. 34.

Os antecedentes do White Cube, no sentido da sua pretensão de neutralidade (analisado e criticado por Yves Klein) e a origem do *site specific*/instalação pública, surgem no início dos anos 60 do século XX. Para se chegar à intenção de alargamento e expansão do trabalho plástico, na sua generalidade, há que se encontrar a origem desta quebra entre a obra e o seu criador, e a galeria ou o lugar que pode espartilhar a sua visualização.

Para Klein a intenção era proporcionar a partilha de uma experiência, fosse ela individual e/ou coletiva. Com esta abordagem (desafio ao público) propormos aqui cruzar o pensamento de Gaston Bachelard, não só pela perspetiva desenvolvida acerca do reino do ar e do azul, mas também pelo vazio e pelo lugar (ou «não lugar») que é construído a partir do sujeito (de dentro para fora).

Yves Klein denuncia este pensamento quando integra na exposição na Galeria Iris Clert (Paris, 1958) onde quis desafiar os limites físicos e temporais. Nesta sua proposta de intervenção teve o cuidado de selecionar um lugar público do qual (e dentro do qual, também) pudessem surgir inúmeros olhares, opiniões, críticas e repulsas, motivadores de diversas opiniões e especulações. Este projeto conquistou então um espaço desconhecido (queria-se chegar a um lugar e superar esse espaço) através da «dissolução do azul no vazio especial, "no outro lado do céu"»[11], e atingir com isto uma outra dimensão que transcendesse o espectador e o próprio espaço físico inócuo e inexpressivo.

Da intervenção fazia parte o *Obelisco de Place de la Concorde*[12], um monumento histórico que se propunha a uma iluminação muito cenográfica, na cor azul típica do seu trabalho de referência. À parte esta iluminação/intervenção, Klein transformou ainda a galeria (onde seria exibida essa «mostra» de arte interventiva) no lugar mais inócuo e extremamente insípido de tudo. O espaço galerístico apresenta-se pintado de branco para enaltecer o dramatismo da ambiência nele criado, que pedia para ser um lugar habitado que se quebrasse com o vazio e se enchesse de relações e intenções.

[11] WEITEMEIER, Hannah (2004). *Klein*; Taschen, Público. Pág. 31.
[12] Marco histórico que se situa numa das principais praças de França, nos Champs Elysées. O centro desta praça é inaugurado com este obelisco de granito bastante imponente, de origem egípcia e que em cada um dos seus cantos, encontramos estátuas representativas de cidades francesas.



(1) *Iluminação do Obelisco de Place de la Concorde*, 1983, Paris.

© The Estate of Yves Klein c/o ADAGP.

Os visitantes eram convidados a entrar na galeria, mas de uma forma solene e quase constrangedora. Aí deviam mergulhar no silêncio instalado, sendo este espaço insípido algo que ganharia relações e passaria a ser habitado. Esta ideia de quebrar com a incapacidade da não-relação e a impossibilidade de não habitar determinado espaço atinge o auge e cumpre com o objetivo, pela inacreditável venda de duas obras «imaterializadas», e a vontade de querer possuir fisicamente uma «coisa» que não se toca, e não se quantifica, exatamente por ser etérea, mas real. Com tudo isto, Yves Klein quer-nos mostrar que esta manifestação artística valeu pelo facto de termos em prática uma ideia insólita, e que no fundo provocou a relação (e a reação) entre o observador e a instalação, bem como a proximidade entre os vários espectadores. Visou a clara intervenção, mas não chegou a ser a «coisa» matérica e palpável, atingiu o lugar no senso comum e na sensação.

O artista, já numa proposta visionária, apresenta a invenção do «imaterial». Aqui, quando a pintura pode extrapolar noutros sentidos, reencontramos este limbo periclitante de não haver uma definição lata e fechada para os limites da pintura que exige (além da visão) a vivência do tato, do olfato ou da audição. Ela pode ser também

lugar e plataforma de ação ou motivação, ou pelo menos a procura de um espaço passível à sua integração e consequente instalação. Desta forma, Yves Klein já no pré da década de 1960 mostra a reflexão pública para a importância do valor signo do objeto criativo – indo mais além dos seus limites formais, tocáveis, do *objeto-coisa* – muito além do seu valor comercial (de compra e de posse); mostra que temos a capacidade (e a Arte terá esse dever público) de produzir o valor simbólico.

Neste ponto de vista sobre o momento em que acontece a tomada de consciência da ocupação do «lugar expandido do objeto» traz-se também a discussão a intenção – criativa, mental, concetual e imagética – da passagem do espaço da galeria para a paisagem (o espaço natural) com o movimento *Land Art*. A partir de Klein, neste projeto interessa reter – e apropriar-se desses conceitos para a observação dos espectadores face às intervenções na paisagem – a questão da «imaterialidade da Arte» em que o artista defende ser importante e diferenciador não nos limitarmos a objetos materiais, e admitirmos experiências imateriais e espirituais (no seu caso com a criação de performances e eventos artísticos para explorar essa ideia de «vazio»); e a questão da «dimensão sensível» em que Yves Klein valorizava a experiência sensorial e a conexão direta entre a obra de arte e o espectador; no caso deste trabalho: a relação vivencial entre o público, o objeto/instalação e a paisagem (através da vivência sensível do toque, do cheiro, do olhar).

Interessa também reter a ideia de que Klein explora sobre a ideia de transcendência, em que o artista pode ser uma espécie de mediador entre o céu e a terra, e que a arte tem o poder de elevar a humanidade para um plano superior – neste caso, mais à medida da proposta, um mediador entre a sua ideia, a criação de um objeto e a relação (criativa, física, sensorial e espiritual) com a paisagem/lugar de intervenção; e a ideia de imaterialidade na arte, a partir da qual descreve a sua busca por um espaço de imaterialidade, onde o espectador pode experimentar um estado de transcendência com a vivência do processo.

(3)

Numa terceira leitura, e sob o ponto de vista do diálogo entre a arte e as emoções, cruza-se o pensamento do investigador Colin Ellard[13], que nos mostra uma leitura contemporânea sobre o impacto que os «lugares» têm na nossa perceção exterior e, consequentemente, nessa vivência estética do «objeto inserido num determinado lugar».

O ensaio propõe uma reflexão sobre a importância dos domínios *saber-saber/saber-fazer/saber-ser* pela necessidade do espectador poder «estar» e sentir esse lugar num todo; de que forma é que o meio envolvente/ambiente – aqui prolongado para o objeto artístico, que estabelece a correspondência com o «lugar» – pode alterar a nossa experiência estética? Em jeito de uma pré-resposta «(…) estudos psicológicos sugeriram que a forma de tais espaços não afeta apenas o modo como nos sentimos, mas também as nossas atitudes e o nosso comportamento.»[14]

O conceito de «lugar» leva-nos a campos de atuação e criação na ordem do compreender, do pensar (pensamento crítico e estético), da ordem do raciocínio (e da importância das emoções, da sensação nessa perceção holística) e da decisão quando surge essa consciência *in loco*, e em confronto com o objeto artístico. A linguagem está recheada de códigos e signos que oscilam nessa dicotomia entre a emoção e a razão.

Nessa constituição das opções de vivências de lugares, revelados e interpretados pelo artista quando os faz confluir para o objeto criativo, os papéis do afeto e do fascínio são elementos fundamentais na relação física e sensorial, bem como na escolha desses espaços: «Os seres humanos são preponderantemente animais visuais. Apesar de os nossos outros sentidos desempenharem um papel que nos ajuda a sentirmo-nos imersos e a ligarmo-nos ao lugar, é o olhar que define com mais força os limites do espaço construído».[15]

No «lugar» encontramos um conjunto de imagens sensoriais (visuais, audíveis, tácteis, olfativas) que impactam a leitura e a vivência estética desse momento; alguns

[13] Colin Ellard (1958) é professor de psicologia, especializado em neurociência cognitiva, na Universidade de Waterloo, no Canadá. A sua área de investigação cruza a psicologia e a arquitetura (espaços urbanos e o impacto na vivência desses lugares); investiga a interação entre os humanos e o seu meio envolvente, em função dos efeitos emocionais da arquitetura. Colin Ellard desenvolve trabalho de pesquisa ativa na área da psicologia ambiental, sobre a relação entre as pessoas e os lugares. Nos seus estudos destaca, normalmente, a importância do conceito de «lugar» para a compreensão da experiência humana no ambiente construído.

[14] ELLARD, Colin (2019). *A Alma dos Lugares. Como a paisagem e o ambiente alteram o nosso comportamento e as nossas decisões*. Editora Contraponto, Lisboa. Pág. 17.

[15] *Idem.* Pág. 31.

dos artistas elencados para esta investigação[16] acabam por rebater-se numa espécie de arquivo (quem não os tem?) como uma proposta de transpor as imagens mentais em imagens visuais tocáveis, despoletadas no momento da observação *in loco*, e que são levadas para o espaço de exposição (fora do seu lugar original) para prolongar esse cenário ao espectador.

Este autor argumenta que o conceito de «lugar» é fundamental para a maneira como as pessoas experimentam e interagem com o ambiente construído. Define-o como um espaço físico que está carregado de significado emocional e simbólico, pelas pessoas que o habitam; e, por isso, a construção da ideia de «lugar» não é apenas de um espaço físico, mas também de um espaço emocional e psicológico. A vivência do «lugar» é fruto de uma série de acontecimentos sucessivos, através dos sentidos e da perceção primária do sujeito (espectador) onde a luz, a cor, o som e a textura de um espaço podem ter um impacto significativo na experiência das pessoas; são estes os fatores que fazem parte ao longo de vários processos comuns – o do artista quando vive o *locus* e se propõe a intervir nele; o do espectador ativo e sensível quando se encontra com o objeto artístico e encontra espaço para lhe atribuir outros significados (além daquele propósito que ao artista encontrou para o criar).

Para Colin Ellard a história e a memória também são fatores importantes e que, naturalmente, influem no significado da experiência estética. A forma como nos sentimos num lugar pode ter, inclusivamente, um impacto significativo na nossa saúde física e mental. Deste autor retira-se a importância dada ao conceito de lugar na sua qualidade multidimensional e que vai além da sua mera localização física, em prol das necessidades humanas e de proporcionem experiências emocionais positivas.

[16] Os artistas que exploram esta relação do «objeto no lugar» como Adriana Varejão, Francisco Tropa e Richard Long (desenvolvidos mais adiante).

2.1. O espírito do lugar

A ideia da essência e existência do «espírito do lugar» nasce do termo *locus*, uma designação latina que remete a um objeto de culto na religião romana; remete também para a noção de que todo o lugar evidencia um determinado génio. Pensa-se que a ligação lançada entre o conceito de «espírito» e o conceito de «lugar» é, primeiramente, inaugurada na era do Imperador Augusto[17] sobre a essência do «génio do lar»; mais tarde, é expandida para um movimento tradicional romano que reorganiza o conceito de forma a ser entendível sobre a condição do «génio que habita o lugar» nessa presença física e humana num determinado sítio. Acreditava-se que cada lugar possuísse um espírito (único e próprio) a ser domado pelos humanos.

Numa perspetiva espiritual e de crença sobre a aura e a fonte de energia (inesgotável) de um «lugar», a escolha dos artistas que fazem parte da investigação-ação desta tese e que resulta numa análise/diálogo desses processos criativos, convida justamente a essa reflexão sobre o conceito do vestígio do «lugar» e do espírito que nele ainda se sente (tendo como pressuposto todo o registo acontecer *in loco*, num primeiro contato físico e sensorial que, só depois, é trabalhado do ponto de vista matérico e conceptual).

Propõe-se, através da valorização da matéria recolhida desse *locus*, poder mostrar (fora dele) a existência desse espírito (vivência e vestígio), através da conceção dos «objeto-pinturas» que Richard Long, Francisco Tropa ou Adriana Varejão concretizam.

E porque esta reflexão dilatada (e infinita) do «lugar» exige a pesquisa sobre aquilo que pode ser «real-profano *vs*. espiritual-sagrado» nesse *locus*, Mircea Eliade[18] é incluído nesta discussão no que diz respeito às valências profanas e sagradas que o «lugar» pode conter, e o que delas se retira na conceção de um determinado *objeto-vestígio* (já no trabalho com o público).

[17] Imperador Romano (n. 63 a.C. – m. 14 a.C.; 75 anos). Este império caracteriza-se pela «*pax romana*», e por ser um imperador que aumentou significativamente todo o império romano.
[18] Mircea Eliade (1907-1986) professor, historiador e filósofo das religiões, que estudou as relações entre os conceitos de «sagrado» e «profano» na arte (nas suas relações e representações). Na obra *O Sagrado e o Profano* (edição Livraria Martins Fontes Editora Lda. São Paulo, 1992) argumenta que a arte é uma forma de expressão que pode revelar a presença do sagrado no mundo.

Mas o espírito do lugar exige o binómio do sagrado e profano, e sobre o qual *A Poética do Espaço* de Gaston Bachelard reaparece pela sua relação estética e mental com o *locus*.

Segundo Eliade – e a partir do seu ensaio *O Sagrado e o Profano* (1957) – o sagrado é entendido como uma dimensão transcendente e misteriosa da realidade, distinguida do mundo profano. Assim, a arte pode ser uma forma de representar essa dimensão sagrada, seja através de imagens, sons ou outros elementos estéticos, que eleva o público a esse sítio transcendental.

O autor argumenta que muitas culturas antigas utilizavam a arte como uma forma de entrar em contato com o sagrado, seja através de rituais religiosos ou de outras práticas culturais; e, por isso, a arte pode surgir como o veículo privilegiado que permite transcender a realidade profana e entrar em contato com uma dimensão mais elevada da existência.

Ainda assim, no reverso da medalha do outro lado do binómio, temos a ideia de profano. E, a partir dela, Eliade também reconhece a arte como caminho para uma expressão que não tem relação com o sagrado; e que esta distinção poderá ser uma maneira de se situar, contextualizar e entender a relação entre a arte e a religião em diferentes culturas. O ensaio servirá aqui de referência e de contributo sobre a visão do que se entende por «sagrado» e por «profano» em culturas distintas, e como é que a arte poderá ser o veículo para essa manifestação e diálogo entre o visível e o invisível.

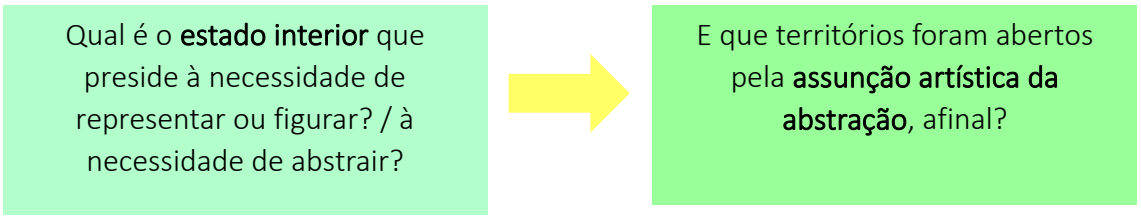
Mas o que pode ser, afinal, o espaço sagrado na arte contemporânea?

Rothko[19] chega neste momento da pesquisa e da reflexão no sentido de consolidar esta necessidade de questionamento sobre, então, como se organizam as representações: as que podem ser figurativas, e o salto (de fé) para a representação daquelas que podem ser abstratas. Na constituição espiritual, a imagem – no plano pictórico, na relação vertical, de um para um, frente a frente com limite balizar nos

[19] Mark Rothko (Marcus Rothkowitz. 1903-1970) pintor e artista norte-americano, destaca-se pela sua abordagem abstrata expressionista, particularmente pelas suas pinturas em grande escala (grandes painéis), de formato retangulares e nos quais são ensaiadas cores vibrantes e intensas. A época que melhor o define será o período entre os anos de 1940 e de 1950, onde as suas obras são marcadas por formas simples e cores amplas que visam evocar uma experiência emocional e espiritual do espectador (e, aqui como proposta, na relação das dimensões do sagrado e do profano). O seu contributo fica no domínio da expressão emocional e espiritual, através da cor e da forma no século XX.

bordos de uma tela – criada por Rothko (e)leva-nos para um lugar/nível não racional. Aqui tomo como referência a obra *Capela de Rothko*[20] nesta ode à pintura sem limite e parte desafiante e integrante do lugar no ato de meditação e profunda espiritualidade.

Problematizamos assim, num questionamento aberto e libertador:



Esquema 4. Relações das questões-chave que problematizam a necessidade da representação visual para vivência estética, e da tangência aos territórios do figurativo (reconhecível) e do abstrato.

Em comum acordo com o pensamento de Leonor Nazaré[21] sobre uma hipótese sobre as dualidades constitutivas da arte e da leitura dela mesma entre os séculos XX e XXI, a libertação do imperativo de figurar ou representar – que só era admitindo no domínio das artes decorativas – abre, aqui, novas (muitas, outras!) possibilidades de «fazer arte».

Passa a ser possível assumir um ato, uma intenção, de geometrizar no sentido de ir ao encontro – consciente e assumido – daquilo que é artificial, na relação com as leis da natureza, na estilização, no movimento, com os ritmos (visuais, sensitivos, entre o bidimensional e o tridimensional) com diferentes intenções. O espartilho dos domínios é corrompido e as combinações bizarras dão espaço à criatividade e à imaginação ampliadas (e ligam, assim, conceitos e práticas até aqui não consideradas).

[20] Obra situada em Houston, no Estado do Texas, nos Estados Unidos da América.
[21] Leonor Nazaré (1963, Caldas da Rainha, Portugal). Curadora no Centro de Arte Moderna (desde 1999); Membro da direção geral do projeto da História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (2017 – 2021); Membro da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). É doutorada em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2017). Concluiu um DEA (Diplôme d'Études Approfondis): La Philosophie et la Cité, variante Esthétique, na Université Paris X Nanterre (1997). A equivalência ao grau de mestre em Ciências da Comunicação foi-lhe atribuída pela Universidade Nova de Lisboa. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas na Faculdade de Letras na Universidade de Lisboa (1985). É crítica de arte desde 1989.

Como ponto de referência, nesta obra de Mark Rothko passa a ser evidente a valorização do gesto a valorização do gesto – e a relação corpo a corpo que passamos a ter com o campo pictórico e o lugar escultórico arquitetónico – como uma linguagem (corporal; pensar-se com o corpo todo), que conquista o estatuto expressivo e do campo do subjetivo (das infinitas possibilidades, que vão além daquilo que a visão vê; permite que o corpo possa viver a ausência de um limite mental da imagem na relação com o lugar e que os limites físicos da pintura – do suporte – possam desaparecer ainda que por momentos).

Na história da cultura mundial, e na relação permitida entre a imagem, o lugar e o som, a *Capela de Rothko* potenciou o cruzamento de outros domínios artísticos. Sempre nesta relação da experiência imersiva, empírica, experiência estética, a vivência significativa, o público – e entre o público pessoas conhecidas na área da música como dita a história[22] – tem espaço à criação de outros manifestos.

Há uma intenção lírica, uma interrupção do inconsciente; a escala é tomada de forma livre e com coragem, assim como o estudo sobre os vários pontos de vista que o conjunto de catorze pinturas – que nos elevam a outros lugares, a outros céus abertos, mas vistos na vertical, frente a frente, na escala humana – acolhe. Existe uma ideia de coreografia: a que o pintor exibe de si para si – quando executa a obra *in loco* – e a coreografia que os públicos deambulam nesse *locus*. É um misto entre (tentar) imaginar a coregrafia do arista na sua génese e na criação da peça, e as múltiplas coregrafias que ali passam na (re)visitação deste lugar.

Rothko traz para o domínio da pintura – antes de ser invertido, problematizado e arriscado fora do seu limite-padrão – uma linguagem verbal (e visual) e ajuda a construir um novo alfabeto com base em valores visuais e conceptuais que a própria escrita também partilha. Na crítica e na reação da imagem – sem ser imagem referencial, imagem abstrata – que propõe romper e fazer parte do espaço, até então, dogmatizado no domínio da arquitetura. O desafio será, nesta proposta e como inspiração, a *pintura poder ser espaço* e o *espaço poder ser pintura* (entre a

[22] A título de exemplo, e na relação ampliada com outras artes que partilham os territórios entre o sagrado e o profano (na vivência estética, emocional e integrada da obra de arte), uma das músicas conhecidas do compositor Morton Feldman (*Rothko Chapel*, de 1971) foi inspirada na capela, e escrita para ser executada no local. Outro músico, Peter Gabriel, deu o nome de Fourteen Black Paintings (Quatorze Pinturas Negras) a uma de suas composições, feita após sua experiência estética na capela.

bidimensionalidade e a tridimensionalidade) numa lógica dialogante e de complementaridade.

Podemos ainda trazer à discussão a questão da densidade da obra. Este conceito é explorado por Leonor Nazaré num projeto comissariado pela própria ainda em 2005 no Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, *Densidade Relativa*[23] e que dizia como introdução aos públicos que aí chegavam (e que aqui se casa): «O conceito "densidade" das obras é muito frequente nos textos de crítica de arte. O mesmo acontece com a palavra "intensidade", que facilmente se associa à primeira.

Rapidamente se percebe que "densidade" pode ser sinónimo de riqueza ou de impenetrabilidade, quando não se refere mais literalmente a acumulação de elementos no espaço. Esta pode ser assinalada por oposição ao vazio ou à rarefação. O pensamento em torno destas variantes conduziu à perceção de que o conceito poderia ser útil no estabelecimento de um contínuo entre a "matéria" do pensamento e a dos corpos e objetos, neste caso a das obras de arte.»[24]



(2) *Rothko Chapel* (interior), 1971, Houston (Texas, Estados Unidos da América).
© Elizabeth Felicella. Courtesy Rothko Chapel.

[23] Referência sumária à exposição *Densidade Relativa*, CAM – Centro de Arte Moderna, comissariada por Leonor Nazaré. Catálogo de exposição, edição Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2005.
[24] *Idem*.

Recuperando a dimensão artística em diálogo com a valência plástica e estética do *locus*, Christian Norberg-Schulz[25] introduz-nos ao tema da fenomenologia do «lugar», na qualidade de espaço fechado, interior, de acesso diversificado, mas instalado na paisagem e num determinado contexto.

Norberg-Schulz é aqui referido pela capacidade de podermos – na condição de artista, criador, autor – acrescentar significado (e daí resultarem vivências significativas?) a um determinado ambiente, através da evocação e criação de «lugares» (e micro lugares) específicos. O «espírito do lugar/*locus*» é por ele recuperado nesta condição de um elo sagrado com um determinado espaço, e que nos pode remeter a um «outro *locus*»; Norberg-Schulz interpreta, assim, o conceito de «habitar» na condição de paz e equilíbrio com o lugar protegido.

Elementos como o chão, as paredes e o teto – elementos de carácter arquitetónico – são itens de orientação e balizas visuais que remetem a um estado «interior/exterior»; a condição de estarmos dentro ou fora desse *locus*, e aquilo que dele retiramos através da leitura dos nossos sentidos. A presença formal e conceptual dos registos de paredes, chão e tetos – enquanto vestígios – são as balizas visuais que posicionam a lente de registo e que levam para outro espaço – o ateliê, a galeria, o museu – esses limites fronteiriços com os enquadramentos naturais. São estes elementos, quando em diálogo direto com o «objeto-pintura», que fazem surgir as condições necessárias de forma que o público entre nesse espaço de atuação entre pintura e lugar.

Elementos de enquadramento levam-nos, por sua vez, ao poder da relação entre o «objeto-pintura» e o espectador[26]. Pelas duas possibilidades, quer no domínio parietal quer no domínio horizontal, relacionam-se elementos estruturais categóricos entre a relação «horizontal-vertical»[27] e «fora-dentro»[28]; o poder parietal na relação com o

[25] Christian Norberg-Schulz (1926-2000) arquiteto norueguês, educador e teórico sobre arquitetura; fez parte do Movimento Modernista na arquitetura e esteve associado à fenomenologia arquitetónica. O seu contributo a nível de pensamento e rompimento de paradigma, é no campo da fenomenologia da arquitetura, no sentido em que a arquitetura deve ser entendida como um meio de criar um lugar de experiências significativas para os seres humanos (e ir além da função habitável e funcional). Destaca a importância da relação entre a arquitetura, o ambiente e o público (utilizador).

[26] E, que mais adiante nesta pesquisa, será confirmado com as intervenções dos artistas Ilda David' (bienal *Land Art* Cascais 2020), António Bolota (bienal *Land Art* Cascais 2014) e André Banha (bienal de *Land Art* Cascais 2013).

[27] NORBERG-SCHULZ, Christian (2006). *O fenômeno do lugar: Fenomenologia do significado e do lugar*. Capítulo 9. Cosac Naify, São Paulo. Pág. 449.

[28] *Idem*. Pág. 449.

domínio do céu (longe, superior, vertical) e o poder horizontal com o domínio terra (perto, tocável, chão).

Além desta relação *céu-terra* – e das condições de apresentação de cada «objeto-pintura» – são também associadas as fronteiras nessa condição de limite visual e estrutural (as balizas visuais), para que cada objeto se faça presente através desse limite «A fronteira não é aquilo em que uma coisa termina, mas, como já sabiam os gregos, a fronteira é aquilo de onde algo começa a fazer-se presente.»[29]

Através da matéria[30] que vive nos limites (e não limites) dos «lugares», ela pode despertar uma nova rede de interesses e de significados, através da vivência sensorial (visual e tátil) da luz, da textura, da cor, e da importância das junções que os liga. Por esta razão, a dissertação de Norberg-Schulz fala-nos da qualidade dos aspetos que contribuem para a vivência desse *locus,* e da forma como contribuem para destacar a essência do ato de «habitar (viver) o lugar». Sobre este fenómeno identificado como «lugar» o autor reflete sobre o «Nosso mundo-da-vida quotidiana em "fenómeno" concreto. Compõe-se de pessoas, animais, flores, árvores e flores, pedra, terra, madeira e água, cidades, ruas e casas, portas, janelas e mobílias. E consiste no sol, na lua e nas estrelas, na passagem das nuvens na noite e no dia, e na mudança das estações. Mas também compreende fenómenos menos tangíveis, como os sentimentos. Isto é, o que nos é "dado" é o "conteúdo" da nossa existência.»[31]

É a questão, «Então, o que se quer dizer com a palavra "lugar"?»[32] que persiste neste estudo, com a reflexão sobre a importância da matéria na vivência do conceito de «lugar» e na recolha do vestígio desse sítio, que resulta num objeto criativo e que ajuda o observador (espectador, público) a estabelecer uma relação sensorial/emocional para produzir significados, ultrapassando assim o limite da pintura (toca-a através de novos mecanismos de leitura). Propõe-se a hipótese de ser uma relação entre a «coisa concreta» que é material, tátil, visual e a «coisa mental» pela necessidade de um elo espiritual (a crença de uma atmosfera, a energia desse lugar) e a narrativa que lhe é atribuída. O «lugar» poderá, então, ser a hipótese de um fenómeno total e qualitativo.

[29] NORBERG-SCHULZ, Christian (2006). *O fenômeno do lugar: Fenomenologia do significado e do lugar*. Capítulo 9. Cosac Naify, São Paulo. Pág. 450.
[30] Da cerâmica, do vidro, dos azulejos, do tijolo, da pedra, de areias, do cimento, da madeira.
[31] NORBERG-SCHULZ, Christian (2006). *O fenômeno do lugar: Fenomenologia do significado e do lugar*. Capítulo 9. Cosac Naify, São Paulo. Pág. 444.
[32] *Idem.*

A proposta do «objeto-pintura» é balizada nos termos do regresso à vivência da matéria como veículo de conexão com o mundo exterior e com o contexto onde nos inserimos sinestesicamente, «A fenomenologia foi concebida como um "retorno às coisas" em oposição às abstrações e construções mentais»[33], ainda que estas construções mentais possam ser partilhadas num campo de vivência e ligação espiritual no culto desse «lugar (sagrado)».

Os «objetos-pintura» propõem cruzar a leitura entre exterior e o interior do objeto; o lado de fora na condição externa (visível), o lado de dentro na condição privada (não visível). A «coisa» devolve a memória do mundo, onde os vestígios são manipulados para serem vistos como *anamneses* desses «lugares» arquivados. E, por isso, os lugares (fotografados) reúnem o conceito de «ruína na paisagem» e propõem a relação poética e visual da «(…) parede entre o interior e o exterior (…)»[34]; os vestígios alimentam o «objeto-pintura» e trazem-no de volta à «coisa» desse *locus.*

Existem os lugares que são construídos pelo sujeito, na sua qualidade de ser pensante, crítico, criativo. Surge, daí, a capacidade imagética e especulativa na construção e atribuição de significados a determinados objetos que nos remetem a essa vivência estética, os significados que colocam em aproximação e despoletam sinergias entre o lugar e o artista, entre o objeto artístico e o público observador. Talvez possamos assumir a pertinência dos três estádios que Norberg-Schulz enuncia na condição do artista; *visualizar* um determinado contexto/lugar (a memória); *construir* um elemento visual real a partir da experiência que teve desse lugar (conceção do objeto artístico); e por fim, a capacidade (e necessidade) de *simbolizar* essa «coisa» que aparece ao longo do processo criativo (atribuir um significativo sensível, espiritual, afetivo).

A partir desta simbolização há que traduzir esse pensamento plástico e esse resultado visual estético, no sentido de introduzir o tema ao observador e colocá-lo em diálogo envolvente – no espaço de exposição – com o objeto artístico: «(…) O objetivo da simbolização é libertar o significado da situação imediata, por meio do que se torna um "objeto cultural", que pode fazer parte de uma situação mais complexa ou transferir-se para outro lugar. Finalmente o Homem precisa de *reunir* os significados aprendidos

[33] NORBERG-SCHULZ, Christian (2006). *O fenômeno do lugar: Fenomenologia do significado e do lugar*. Capítulo 9. Cosac Naify, São Paulo. Pág. 444.
[34] *Idem.* Pág. 451.

por experiência a fim de criar para si mesmo o *imago mundi* ou o microcosmo, que dê concretude a esse mundo.»[35]

Resultam, assim, os valores – nesta tese propostos como os valores que exigem a sua relação para que exista essa vivência do conceito de «lugar», e na criação desse *objeto-vestígio* (entre a pintura e a «coisa») que é devolvido ao observador – da visualização, da simbolização, da reunião (cooperação e relação) e do habitar (desse lugar e do revisitar esse *locus* através de um objeto criativo, ainda que manipulado).

Nesta instância (re)surge a questão sobre qual o diálogo entre o lugar (do ponto de vista do exterior, com presença ou ausência de um vestígio arquitetónico, as balizas visuais espaciais) e o «objeto-pintura»? Qual o momento da vivência estética entre partes para que o objeto criativo remeta ao lugar, e o lugar remeta a esse vestígio coisificado?

No aparecimento desse «objeto-pintura» acontece a evidência do sentimento de pertença, um determinado objeto artístico pertence a um sítio (ou faz-se valer pela sua simbolização/atribuição do significado) e revela-se através dos múltiplos significados latentes que surgem desse ambiente. Pois, essa vivência aloja-se no setor da memória, e essa noção de estrutura do lugar é mutável e efémera; da mesma forma que os lugares mudam, o «objeto-pintura» desafia a condição de tempo e congela um momento de relação *in loco* trazido para um novo contexto. E, aqui, esse objeto ganha autonomia no tempo e no espaço, convoca realidades idas e emancipa-se; «(…) a conclusão geral é que o lugar é o ponto de partida e o objetivo da nossa investigação estrutural; no início, o lugar apresenta-se como um lado, espontaneamente vivido como uma totalidade e, afinal, ele surge como um mundo estruturado, iluminado pela análise dos aspetos do espaço e do carácter».[36]

Pode-se deambular pela ideia que o conceito chave comum entre os artistas elegidos para a presente investigação é o «lugar» (mental, conceptual, real) e a vivência estética que daí vem, resolvido num determinado objeto criativo e problematizado; enquanto a escolha dos processos criativos de Richard Long, Adriana Varejão e Francisco Tropa recaem nesta condição de «vivência do *locus*», o diálogo seguinte entre as obras de Dale Chihuly, Olafur Eliasson e Anne Mercedes recaem na reflexão sobre a

[35] NORBERG-SCHULZ, Christian (2006). *O fenômeno do lugar: Fenomenologia do significado e do lugar*. Capítulo 9. Cosac Naify, São Paulo. Pág. 453.
[36] *Idem*. Pág. 454.

condição da «priorização da matéria» e na relação de convite ao toque ao público. Tudo é tocar, mesmo o não-tocar, diz-nos Derrida. Relacionar com o ir além do visual: como é que tocamos além do ato físico? (Ex.: tocar um pensamento.)

E, com base nos estádios de Noberg-Schulz os «Observatórios» servem como uma espécie de confirmação na dinâmica com os públicos sobre o que se entende por «visão do lugar», por «construção do ato de viver o lugar» e pela simbologia dessa «coisa construída» (ressignificada).

LUGAR + MATÉRIA

=

VIVÊNCIA ESTÉTICA semi-conduzida NUM NOVO CONTEXTO (de exposição)

De novo neste capítulo dedicado ao *Espírito do Lugar* se destacam algumas reflexões de Norberg-Schulz: «No curso da história, o *locus* tem-se mantido como uma realidade viva, apesar de nem sempre ser designado por esse nome. Artistas e escritores buscam inspiração no carácter local e tendem a "explicar" fenómenos da vida quotidiana e da arte por referência a paisagens e ao contexto urbano.»[37] Num contexto atual, e pela persistência de novos modos de relacionamento numa era digital e tecnológica, a necessidade de relação física, sinestésica e sensorial com o «lugar» urge; os artistas são, hoje, atores e mediadores dessas novas questões (relação com o outro; reconexão com o mundo real sensorial; reconexão com a natureza e o meio natural; cooperação mental e psicológica nas relações humanas) e servem-se desses objetos críticos e gritantes que reclamam a capacidade (adormecida) de correlacionar narrativas visuais através de «objetos-pintura» portadores de histórias, memórias e afetos (ainda que não declarados). O mais importante de qualquer comunidade (cultural) é o «lugar».

Por esta relação Norberg-Schulz refere-se ao ato de «habitar» quando o sujeito faz parte de um determinado espaço, é incluído e está devidamente localizado nesse ponto; aqui pretende-se ir além dessa localização real, poder situar o artista nesta

[37] NORBERG-SCHULZ, Christian (2006). *O fenômeno do lugar: Fenomenologia do significado e do lugar*. Capítulo 9. Cosac Naify, São Paulo. Pág. 454.

condição de «habitar» onde o objeto artístico, por sua vez, permite que o público também «habite» essa mesma «coisa». Como habitar o objeto artístico? Como habitar a «obra de arte»? Será o «objeto-pintura» facilitador do sistema de orientação e diálogo entre *lugar → artista → objeto criativo → público*?

«A criança cresce em espaços verdes, marrons ou brancos; passeia ou brinca na areia, na terra, na pedra ou no musgo, sob o céu nublado ou sereno; agarra e levanta coisas duras e macias; ouve ruídos, como o som do canto balançando as folhas de uma certa espécie de árvore; tem experiências do calor e do frio. É assim que a criança toma conhecimento do ambiente e elabora esquemas percetivos que determinam todas as suas experiências.»[38] E assim dilatamos até à experiência estética, e conquistamos a missão da Arte na «coisificação» da vivência estética do sujeito.

O «objeto-pintura» pode situar-se no território limbo, entre os objetos científicos e funcionais (do ponto de vista da sua aplicabilidade num quotidiano). Nas entrelinhas desses objetos, ficam as outras intermediações onde encontramos espaço à reflexão, especulação e coisificação da imaginação e da criatividade. O objeto artístico, ainda que por vezes seja silenciado e tornado inacessível às massas, será uma (das) formas que o sujeito – o outro, que não o artista – pode habitar.

Então, o *Lugar do habitar* apela à relação estreita com a arquitetura e ao ato de arquitetar um sítio dentro de outro sítio. Christian Norberg-Schulz atribui uma relação nivelada entre o conceito de «carácter (do lugar)» e o conceito de «lugar» na simbiose entre as ideias de espaço, de arquitetura, de existência (ser-se dentro desse lugar) e o *locus*. Para este arquiteto ganha-se a verdadeira relação do sujeito (público, habitante, humanidade) com o contexto envolvente quando define que «Desde os tempos remotos tem-se reconhecido que diferentes lugares têm diferentes caracteres. Tal diferença de carácter é muitas vezes tão forte que é suficiente para determinar as propriedades básicas das imagens exteriores da maioria das pessoas presentes, fazendo-as sentir o que experimentam e que pertencem ao mesmo lugar. (…) o espaço existencial não pode ser compreendido somente por causa das necessidades do Homem, mas antes unicamente

[38] NORBERG-SCHULZ, Christian (2006). *O fenômeno do lugar: Fenomenologia do significado e do lugar*. Capítulo 9. Cosac Naify, São Paulo. Pág. 457.

como resultado da sua interação e influência recíproca com um ambiente que o rodeia, que tem de compreender e aceitar.»[39]

Também Norberg-Schulz recorre ao conceito de «habitar» por Martin Heidegger[40], no fator determinante da capacidade (e necessidade?) que o sujeito tem em orientar-se e sentir-se pertencente a um determinado lugar. Nessa lógica de posse e relação, a troca é feita no domínio do *sentir-sentir* pelo ato de se (deixar) envolver.

Quando se habita o vestígio, habita-se parte do lugar que foi vivido pelo autor que recolhe esse vestígio e que o transforma nesse objeto criativo «A palavra habitar indica uma relação total Homem-Lugar. Esta implica a distinção entre espaço e carácter. Quando o Homem habita, ele é simultaneamente localizado no espaço e exposto a um certo carácter ambiental. As duas funções psicológicas envolvidas são a "orientação" e a "identificação". Para ganhar a sua identidade existencial este tem de ser capaz de se orientar, tem que saber onde está, mas também tem que se identificar com o ambiente, ou seja, tem que saber como está num certo Lugar.»[41]

Para prosseguir com a reflexão sobre o que é (ou pode ser, na qualidade de hipótese) o «espírito do lugar», Martin Heidegger acrescenta como mais-valia o conceito de «habitar», e como se relaciona nos próximos parágrafos com a teoria desenvolvida por um arquiteto contemporâneo que busca essa ideia (esse ato) de «habitar»; como a arquitetura pode influenciar a perceção sensorial do indivíduo.

Ora, Martin Heidegger na sua qualidade de filósofo, desenvolveu algumas considerações influentes do século XX pelas suas contribuições significativas para a compreensão do conceito de habitar. Para Heidegger, a ideia de «habitar» não é apenas uma atividade física, mas sima uma forma de se Ser do mundo (Ser e Estar). Acreditava que a existência humana é essencialmente no mundo, e que a nossa relação com ele (o mundo) é mediada pela noção do ato de «habitar», porque nele iremos desenvolver um sentido de pertença e de identidade.

---

[39] NORBERG-SCHULZ, Christian (2006). *O fenômeno do lugar: Fenomenologia do significado e do lugar*. Capítulo 9. Cosac Naify, São Paulo. Pág. 115.

[40] Martin Heidegger (1889-1976) filósofo alemão com notável trabalho na área da filosofia existencial e da fenomenologia. O autor propõe-se a investigar a questão do «ser» e da existência humana, explora temas como a temporalidade, a autenticidade, a finitude e a relação entre o ser humano e o mundo.
Explora também a importância da linguagem como uma estrutura fundamental para a nossa compreensão do mundo, e para a articulação (e produção) de significado(s).

[41] Christian Norberg-Schulz citado a partir de *Locus, Towara a Phenomenology of Architecture*, Ed. Rizzoli, New York, 1984. Pág. 5. Tradução a partir do artigo de Amílcar de Gil e Pires «Carácter da Arquitetura e do Lugar» in *ARTiTEXTOS06*. julho 2008. Pág. 116.

Para Heidegger, a linguagem na compreensão do conceito de habitar terá igualmente um papel fundamental, na forma pela qual os seres humanos dão sentido ao mundo e como a nossa relação com o ambiente é mediada pela linguagem. É neste domínio da linguagem e do pensamento que o sentimento de pertença, de apropriação e de cuidado acontece pela capacidade de atribuição de significado. Em Heidegger, o conceito de habitar o lugar é central para a compreensão da existência humana, que naturalmente envolve a interação entre a pessoa e o ambiente.

Levando para o campo da Arte, Heidegger argumenta que esta será por si só uma forma de habitar o mundo. A manifestação criativa e artística será, por isso, uma maneira de revelar a verdade do mundo e que, ao criar obras de arte, os artistas estão a construir um espaço onde a verdade do mundo pode ser experimentada de forma mais autêntica.

Aqui propõe-se ligar o texto sobre o «Habitar» (1996) de Juhani Pallasmaa[42], que traz à discussão a importância do corpo humano na experiência de habitar um espaço arquitetónico (e nesta pesquisa o espaço do museu, da galeria e o espaço natural) e como a arquitetura pode influenciar a perceção sensorial do indivíduo. Também na arte da arquitetura, este autor partilha das premissas de *land art* em que se deve considerar a experiência sensorial do ser humano, incluindo o tato, o olfato e a audição, além da visão. Ele afirma que a arquitetura pode influenciar a perceção sensorial e emocional do indivíduo, e que uma boa arquitetura deve ser capaz de criar uma sensação de conforto e segurança; da mesma forma que a intervenção do *site specific* no meio natural despoletará uma vivência integrada, completa e holística.

Para Pallasmaa a memória e a imaginação são igualmente fatores a considerar e de extrema importância na experiência de habitar um espaço. Ele argumenta que a arquitetura – e, por conseguinte, todo e qualquer «lugar» – deve ser capaz de evocar memórias e imagens mentais, criando uma conexão emocional entre o indivíduo e o espaço. O toque é ainda considerado pelo arquiteto, no sentido da sua importância na perceção sensorial e na criação artística; a perceção sensorial não é apenas visual, mas

[42] Juhani Pallasmaa (1936) arquiteto e teórico finlandês, propõe uma abordagem humanista e sensorial à arquitetura e ao design. Defende uma abordagem holística da relação do lugar e do sujeito, na qual a arquitetura é entendida como uma experiência sensorial e existencial que afeta o ser humano num nível mais profundo, para lá da sua utilização diária (à semelhança de Georges Bataille). Os seus textos refletem uma preocupação pelos temas da perceção, da corporeidade, da memória e da relação entre o corpo e o espaço arquitetónico.

também tátil, e a mão é a ferramenta mais importante do artista, e que a habilidade manual é essencial para a criação de um objeto artístico.

A imagem corpórea é outra questão levantada por Juhani Pallasmaa sobre a perceção sensorial e a experiência do público no espaço arquitetónico. Para si, esta imagem corporal é uma construção mental que influencia a perceção sensorial e a experiência no *locus*; resulta da interação entre o corpo humano e o ambiente. E uma vez mais, tal como em Martin Heidegger e Colin Ellard, os fatores *memória* e *imaginação* estão na construção desta imagem corporal (influenciada pelas experiências passadas e pelas imagens mentais que criamos).

> «*Locus* é um conceito romano. De acordo com as crenças romanas qualquer ser "independente" tem o seu "genius", o seu espírito guardião. Este espírito dá vida às pessoas e aos lugares, acompanha-os do nascimento até à morte, e determina o seu carácter ou essência. Mesmo os deuses têm o seu "genius", um facto que ilustra a natureza fundamental do conceito. O "genius" denota o que um objeto é ou o que este quer ser – usando um termo de Luís Kahn.»[43]

O *lugar* assenta no meio que o envolve, seja ele uma paisagem ou uma ocupação humanizada, para que seja revelado enquanto sítio vivido, habitado e cooperante. No domínio da Arte, seja em contexto natural ou outro, a apropriação do lugar é confirmada quando o artista dá corpo ao objeto criativo e este fica acessível aos públicos para que o possam viver.

> «O carácter do Lugar está, também, diretamente relacionado com o tempo e expressa-se de forma diferente com a mudança das estações, com o passar do dia, com o clima e, associada a estes fatores, com as condições diferentes da luz. (…)
> A própria constituição morfológica do Lugar e os seus materiais aparentes são determinantes para a afirmação do seu carácter. Dos seus limites, onde estão também incluídos o Céu e a superfície que pisamos, depende da sua articulação formal e o modo como o Lugar é construído.»[44] Então a mediação pode funcionar, em pleno, na condição

[43] Christian Norberg-Schulz citado a partir de *Locus, Towara a Phenomenology of Architecture*, Ed. Rizzoli, New York, 1984; p.18. Tradução a partir do artigo "Caracter da Arquitetura e do Lugar" in *ARTiTEXTOS06*. julho 2008, Amílcar de Gil e Pires. Pág. 117.
[44] PIRES; Amílcar de Gil (2008). «Carácter da Arquitetura e do Lugar». Artigo in *ARTiTEXTOS06*. julho 2008. Pág. 118.

de moldura (de porta e de janela; de oportunidade e de encontro) no enquadramento visual e conceptual, a partir do conceito convencional – de moldura para efeito de enquadramento – para a condição de Lugar, naquilo que fica dentro dessa escolha (seleção) e que exclui, assim e do lado de fora, o que não é do lugar.[45]

É neste sentido de enriquecer a reflexão teórica com parte prática de observação no terreno, que é formalizada a proposta de projeto de investigação-ação em território nacional, e que possa contribuir para esta definição do espírito do lugar. É sobre a forma como os artistas vivem o *locus*, como o interpretam e como os públicos se reencontram nessas propostas (numa espécie de «antes» e «depois» da paisagem). O projeto reúne um conjunto de considerações que foram exploradas num percurso de *land art* em dois sítios distintos, e que continuam a ser explorados atualmente; são eles o percurso de *land art* que reúne um conjunto de cinco peças de Alberto Carneiro, criadas em 2009 para o Parque Marechal Carmona[46] e que hoje, em 2023, mantêm a sua presença física, e com inúmeras potencialidades de exploração criativa junto dos públicos; e as bienais de *land art* que ocorreram em 2016, 2018, 2020 e 2022 no Parque Natural Sintra-Casais, na Quinta do Pisão[47] (hoje, em 2023, ainda vivem do vestígio de algumas delas). A partir de uma seleção de peças – as que reúnem as condições específicas para esta proposta sobre a questão do limite e do não limite do objeto e da relação entre público e «lugar», da mistura dos domínios entre a pintura, a escultura e a instalação, e a relação

[45] Mostrado com a resolução visual e espacial da obra de Alberto Carneiro (em 2009) e André Banha (em 2013), sobre o emolduramento da paisagem, e o diálogo entre o plano pictórico e o plano escultórico.

[46] Parque público caracterizado por um amplo espaço verde, localizado na vila de Cascais, em Portugal. É considerado um dos principais parques urbanos da região, com uma variedade significativa de espécies de árvores e arbustos. É considerado um parque organizado segundo a tendência do ideal do jardim romântico, com diferentes ambientes e recantos; na relação com o património cultural (museus e biblioteca infantojuvenil) e património natural (característico desde o século XVI). O Parque Marechal Carmona tem origem no território do Convento de Nossa Senhora da Piedade (século XVI) e, em 1940, o parque é inaugurado como espaço público.

[47] O *Parque Natural Sintra-Cascais* é uma área protegida localizada na região litoral de Portugal, que abrange os concelhos de Sintra e Cascais. Trata-se de uma paisagem diversificada, combina áreas costeiras, formações rochosas imponentes, florestas exuberantes, colinas, vales e rios. Esta variedade de ambientes cria uma atmosfera única, onde se encontram elementos marinhos, mediterrâneos e florestais. O ponto de vista da caracterização do património natural e cultural, o Parque Natural Sintra-Cascais é reconhecido pela sua riqueza, abriga uma série de espécies vegetais e animais, algumas delas raras e protegidas, contribuindo para a preservação da biodiversidade.
É um espaço riquíssimo para a intervenção de *land art* pela sua caracterização única de trilhos e percursos, o que permite aos visitantes uma exploração diversificada a pé e, aos artistas, a exploração de vários lugares de intervenção numa relação muito próxima e muito própria com a paisagem, ao ar livre e em contemplação da natureza.
Neste parque encontra-se a *Quinta do Pisão*, propriedade local (do concelho de Cascais), aberta ao público e que contribui também para esta preservação da biodiversidade. É nesta quinta (tirando partido da mais-valia de ser uma propriedade delimitada dentro do parque natural) que as intervenções de *land art* acontecem por ser um perímetro geográfico definido que facilita na curadoria das propostas, mas também por uma questão de acesso e de segurança.

da matéria com os elementos naturais –, são elas que ilustram o conceito de «moldura na paisagem» e proporcionam um novo lugar de observação, a céu aberto no meio natural.

A estratégia de *Land Art* é a escolhida, por reunir fatores muito particulares, seja pelo desafio a artistas de várias áreas (escultura, instalação, cerâmica, pintura e desenho) de pensarem e viverem a paisagem entre o lugar natural e o lugar do ateliê; pela intervenção acontecer ao ar livre, e existirem fatores extra incontroláveis – a Natureza e as condições meteorológicas – que influem e mudam, diariamente, a condição física, visual e (por vezes) concetual dos objetos; e pelo diálogo multidirecional e multivivencial que é possível estabelecer com o espectador a cada vez que (re)visita a obra. É, por isso, este o motivo principal que levou à escolha deste movimento artístico contemporâneo que utiliza a paisagem natural e os elementos da natureza como materiais e contextos para criar obras de arte.

Importante também é a observação e o diálogo com os artistas, que acabam por trabalhar o ambiente ao ar livre e que, desde o parque à serra, exploram diferentes contextos ao ar livre desde o conceito de jardim, floresta e campo aberto, e nos quais se fazem valer dos elementos naturais únicos e característicos dessa paisagem (as pedras, a terra, os galhos, a água, as plantas, alguns animais). Interessa esta ideia de que o artista molda a paisagem (ou será a paisagem que o molda a ele?) com vista à construção de estruturas temporárias ou permanentes (efémeras e mutáveis).

Ao longo dos anos (e porque de edição para edição o fator memória é um dos conceitos principais a explorar, pelo vestígio de outras obras que já habitaram a paisagem, e que algumas ainda se reconhecem) a ideia de abandono também é colocado a discussão, o que acaba por ser um fator de interesse e questionamento por parte dos públicos sobre o facto de as obras, por vezes, serem criadas em locais remotos, e acabarem por ser abandonadas ou desaparecerem naturalmente ao longo do tempo (na situação ideal, e que caracteriza a origem do movimento artístico da *land art*). Será, então, a valorização e a oportunidade de mostrar que a *land art* tem o foco na experiência da obra em relação ao ambiente e na relação entre o objeto e o espectador, mais do que a sua permanência física – e aqui explorarem-se igualmente assuntos

mundiais e que as artes potenciam nessa discussão aberta e pública como os Objetivos de Desenvolvimento Sustentáveis (ODS) 2023[48] e os impactos das alterações climáticas.

Nesta relação com os ODS 2023 – e ligando aqui as perspetivas da «imaterialidade da Arte» em Klein, e as de Mircea Eliade em que a arte servirá para explorar dimensões quer espirituais quer profanas – é relacionável a particularidade de que as obras muitas vezes desafiam a ideia tradicional de uma galeria ou museu, incorporam conceitos de escala, de tempo e de relação com o meio ambiente e, através dela, comunica-se ativamente e participativamente. A *Land Art* é uma forma de expressão artística que procura uma conexão mais profunda entre o ser humano e a natureza, sob a exploração ativa pelas questões relacionadas à paisagem, à ecologia, à sustentabilidade e ao papel da arte no contexto natural.

Afirma-se o *lugar* quando «(…) as aberturas que recebem e transmitem luz (…)»[49], a escolha dos materiais é consciente, por serem elementos resolutivos na definição desse Lugar (em detrimento e por oposição ao «não-lugar»), e pela valência da matéria distinta, versátil, multidisciplinar e plástica que permite múltiplas metáforas visuais e táteis. Por fim, a cor, a paleta que oscila entre tons quentes e frios e se relaciona com as estações e os elementos naturais (sensoriais), e através da qual se fomenta o sentido de pertença.

Antoni Muntadas[50] refere-se aos lugares como espaços protegidos e, neste contexto dos espaços protegidos na arte, o artista analisa certos lugares como os espaços institucionais, os museus, as galerias ou as bienais, que podem funcionar como espaços de proteção e exclusão. Critica o modo como esses espaços muitas vezes favorecem determinados artistas, estilos ou ideologias, enquanto marginalizam ou excluem outras perspetivas e formas de expressão. O seu trabalho e o seu pensamento estético posicionam-se perante este questionamento, sobre a ideia de que esses espaços protegidos são neutros e imparciais, argumentando que eles podem reforçar estruturas de poder existentes e limitar a diversidade e a multiplicidade de vozes na Arte.

[48] Convenção disponível em https://ods.pt/.
[49] ELIADE, Mircea (1992). *O sagrado e o profano*. São Paulo, 1ª edição em março.
[50] Antoni Muntadas (1942) é um artista contemporâneo espanhol (nasce em Barcelona), teórico de arte, que atua nos domínios da arte concetual e da arte pública. Aborda um leque amplo de questões sociais, políticas e culturais, incluindo a análise dos espaços protegidos na arte. Os seus fundamentos teóricos exploram uma variedade de temas, como a comunicação, o poder e a influência dos *mass media* na arte, o espaço urbano, a identidade e a representação; refletem as suas preocupações sobre a sociedade contemporânea e ao papel da arte na análise e questionamento das dinâmicas entre objeto artístico, lugares de exposição e públicos.

Para este projeto, o pensamento de Muntadas é tido em conta pela sua busca de visão para desafiar as convenções e as restrições desses espaços, na procura de novas formas de apresentação e de participação artística (que inclui a ativação do público). O trabalho de Antoni Muntadas muitas vezes envolve investigações críticas e processos colaborativos, nos quais envolve diferentes comunidades e contextos culturais para explorar as dinâmicas dos espaços protegidos, e assim promover um diálogo mais aberto e inclusivo.

Aqui interessa reter e corroborar a ativação do público, a cooperação com as comunidades, quando Antoni Muntadas aborda os espaços protegidos na Arte como locais que podem reforçar exclusões e restrições, quando problematiza a sua neutralidade e a sua imparcialidade. A Arte será, então, um lugar de encontro com objetos de fruição.

Sobre o conceito de «lugar» Antoni Muntadas aborda a questão, neste território da arte, num texto em particular e no qual explora a relação entre o espaço físico e a prática artística. Em *Between the Frames: The Forum*[51] Muntadas examina o papel do lugar e do espaço na arte, chamando à atenção de como é que o contexto físico e social influência a perceção e a experiência da obra de arte; questiona a noção de que a arte é separada do seu ambiente, e justifica que o lugar, onde uma obra é exibida, desempenha um papel fundamental na sua interpretação e vivência estética do espectador.

Antoni Muntadas aborda também a ideia de que o lugar pode ser construído e transformado por meio da prática artística, desafiando as fronteiras tradicionais entre o espaço público e o espaço artístico – diluição dos limites e perda de cerimónia entre espaços. Tal como na *land art*, a proposta artística de *site specific* pode interagir com o lugar para o qual é pensada, pode apropriar-se da sua história, do seu contexto social e político, e desencadear diálogos e reflexões entre a obra, o público e o ambiente envolvente.

Recuperando o texto de Carlos Vidal e a entrevista feita a Antoni Muntadas, o trabalho do segundo é uma espécie de «instrumento de autoanálise de análise da *media landscape* que nos envolve.»[52] A sua prática artística atua em dois planos distintos, o social e o sensorial, no sentido de desbloquear espaços que não seriam considerados de intervenção crítica e artística, «Muntadas transforma o seu trabalho num processo

[51] *Entre quadros: o fórum.* Barcelona 2004 (tradução livre).
[52] VIDAL, Carlos (2002). *A Representação da Vanguarda*. Editora: Celta. Pág. 199.

analítico de pesquisa e *instrumento* de questionação, compreensão e conhecimento das complexas teias da realidade socializada. Neste contexto, como a arte não lhe é definida *à priori*, o autor pode interrogar-se *quem define e o que define a obra de arte*?»[53]



(3) Antoni Muntadas. *Intervenções: A propósito do público e do privado*, na Casa de Serralves, Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto. © Fotografia Alvão.

[nesta parte da análise são escolhias obras expostas/comissariadas para museus/galerias/espaços culturais em Portugal, como testemunho e registo do papel ativo nacional na apresentação e divulgação de autores contemporâneos, em prol das artes e da cultura].

«O projeto centra-se na observação e reflexão sobre o "privado" e o "público", as suas respetivas funções e o modo como um lugar privado se converte em lugar público e vice-versa. (...) É-me fácil perceber que muitas vezes o uso e a distribuição do espaço na esfera do "público" recriam a organização hierárquica do "privado". O

[53] VIDAL, Carlos (2002). *A Representação da Vanguarda*. Editora: Celta. Pág. 200.

"público" e o "privado" partilham estruturas de organização, poder e tomada de decisão aparentemente similares.

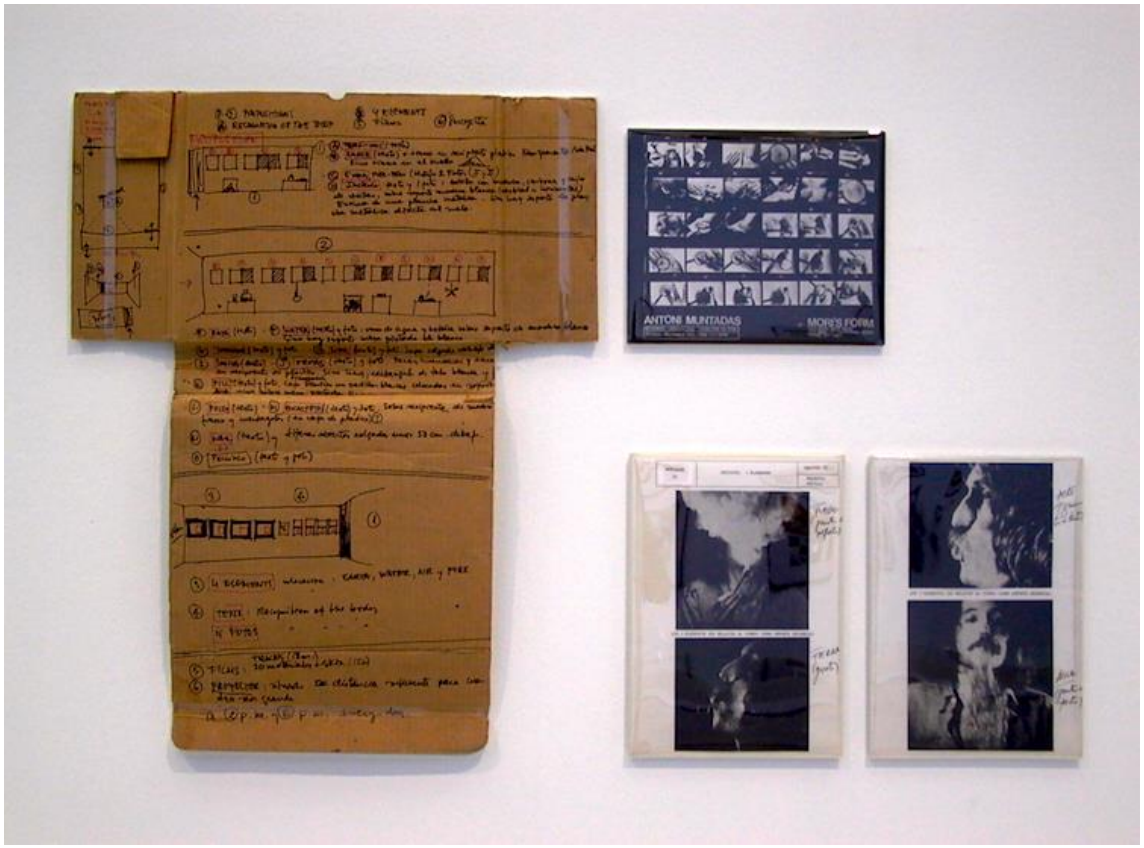
A memória do "privado" a partir da identificação de lugares ou espaços através de designações (textos/imagens) deverá constituir o ponto de partida para a reflexão sobre o uso e o consumo do "privado" e do "público" encarados numa perspetiva cultural (uma vez assumidas as perspetivas política e social).»[54]

A ação deste artista, nesta pesquisa, é importante na medida em que resgata a necessidade de voltarmos às formas de se *fazer arte* de «arte-pela-arte»[55] na expectativa de se repensar e reorientar a identidade cultural. Muntadas traz também à discussão o papel (diferenciador) do artista quando ativo, participativo e que partilha da qualidade de facilitador e mediador, não somente de autor. Retira-se parte da entrevista que explica na primeira pessoa «O processo de elevar o artista, em si mesmo, e de o elevar como autor, em particular, originou determinados escrúpulos pelos quais passámos, embora essa questionação acerca o lugar da arte e seus sistemas de representação, do papel da assinatura, do autor, etc. – seja anterior aos anos 60. Essa crítica pressupunha como contraposição a ideia aberta da obra, algo que ainda hoje penso ser importante, mas, por outro lado, já não veja justificável essa espécie de "má consciência" em assumir a autoria, a paternidade e uma obra ou a própria ideia de artista, seja ele pintor, escultor ou videasta, etc. Hoje creio dever-se encarar esta situação com tranquilidade, até porque temer o lugar do autor é tratar esse conceito de modo restritivo.»[56] Ainda sobre o papel do artista, «No fundo, o artista tem de ter as suas posições éticas e estéticas, enfrentá-las e assumi-las independentemente de cada "crise" do tempo. Além disso é sempre importante a posição de cada um como indivíduo, mesmo que não acreditemos que vamos mudar a sociedade com a arte.»[57]

Antoni Muntadas tem em si diferentes perfis, e deles surge naturalmente a sua proposta artística da negociação entre o seu papel de artista e de professor. De forma crítica e pedagógica (e porque também lhe interessam as ações pedagógicas associadas às manifestações artísticas exatamente porque lhe interessa as ações que

[54] Antoni Muntadas citado a partir da edição sobre a exposição *Intervenções: A propósito do público e do privado* (1992). Consultada a 4 e setembro e 2023, disponível em https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/1903-antoni-muntadas/.
[55] VIDAL, Carlos (2002). *A Representação da Vanguarda*. Editora: Celta. Pág. 203.
[56] *Idem*. Pág. 204.
[57] *Idem*. Pág. 205.

«complementam a componente ética do trabalho desenvolvido artisticamente. Trata-se de formas úteis de mediatização da distância entre o produtor/autor e o recetor/espectador, a audiência»[58]), inclui o conceito de *ready-made* nos seus trabalhos e, servindo-se deste conceito, fala sobre a diferença (para si) entre o que entende por instalação e o que entende por intervenção; conceitos estes importantes e que são tomados também como exemplos, no projeto prático de investigação-ação e na opção de se considerarem as propostas de *land art* como intervenções (num sentido mais amplo e integrado).



(3) Antoni Muntadas. *Muntadas. Entre/Between*, 2012. CAM – Centro de Arte Moderna da Gulbenkian. © Fundação Calouste Gulbenkian.

> «Costumo propor uma distinção entre *instalação* e *intervenção*, em que esta aparece como um conceito mais amplo. Por exemplo, uma intervenção (artística) na Imprensa não é uma instalação, pois esta deve ser tomada como uma proposta dirigida para um espaço específico. E o espaço de intervenção é mais lato, podendo integrar disciplinas como a ação, a performance, o *happening* ou ainda

[58] VIDAL, Carlos (2002). *A Representação da Vanguarda*. Editora: Celta; entrevista a Antoni Muntadas. Pág. 205.

uma qualquer instalação, quer se efetue no exterior – a rua – ou num espaço interior (na galeria – espaço protegido). Pormenorizadamente, diria que uma intervenção pressupõe a introdução de um elemento novo que vem alterar uma determinada ordem estabelecida, criando-se, nesse espaço, uma desordem. E aqui surge o conceito de *ready-made*, o qual pressupõe a intervenção, sim, mas sobre um espaço (ou um objeto – que está "já feito") de onde nada resulta alterado ou desordenado. Por isso, creio que a ideia de intervenção continua até a ser a mais ampla que, ou melhor, inclui a prática do *ready-made*.»[59]





(5 e 6) Antoni Muntadas. *Muntadas. Entre/Between*, 2012. CAM – Centro de Arte Moderna da Gulbenkian. ©Fundação Calouste Gulbenkian

[59] VIDAL, Carlos (2002). *A Representação da Vanguarda*. Editora: Celta; entrevista a Antoni Muntadas. Pág. 209.

2.2. «Lugares» e «Não lugares» nas artes visuais

Retomando o contexto histórico e a evolução da prática artística sobre a construção (ou desconstrução) deste conceito do «lugar» e do *site specific*, traz-se à discussão a referência de Rosalind Krauss[60], e os fatores sociológicos, económicos, históricos, culturais e políticos enquanto peças fundamentais na forma como se vão articular as várias propostas plásticas dos artistas que se balizam entre as décadas de 1960 e 1980.

Na segunda metade do século XX, a ideia de espaço começa a ganhar uma noção mais alargada, passando a incluir outras vertentes que caracterizam o lugar até aí não consideradas; alguns artistas propõem renovar este olhar sobre o fenomenológico do minimalismo[61], que partia de uma reflexão e reajuste do que era o conceito de galeria/museu. Por sua vez, a releitura destes espaços foram alvo de exposição de alguns aspetos que diziam respeito ao seu funcionamento, e que trouxeram em massa uma neutralidade inexistente e fictícia como o suporte chave da «obra de arte».
Esta sugestão de análise levantou igualmente outras questões, principalmente na maneira como o objeto artístico se pode ou não relacionar com o dito «lugar».

Segundo Rosalind Krauss, está patente nos anos 60 o surgimento de uma nova expressão/intenção de tirar partido plástico, visual, conceptual e sensorial do espaço físico, onde o termo de escultura tem vindo a revelar-se talvez infinitamente maleável e insuficiente[62]. A pintura e a escultura têm vindo a dilatar a sua própria definição, onde o

[60] Rosalind Krauss (1941) crítica de arte americana, contribui para a investigação da arte contemporânea como Professora da Universidade Columbia de Nova Iorque e como curadora. As suas publicações surgem no final da década de 60 e início da década de 70. A sua reflexão cruza tanto a *teoria Greenbergiana* como a *teoria Freudiana* (uso da psicanálise na interpretação e reflexão sobre o conceito de «obra de arte»). É uma das figuras centrais no desenvolvimento da teoria pós-estruturalista na história da arte, explorando conceitos como a intertextualidade, o discurso e a desconstrução. Os seus ensaios abordam questões sobre a relação entre a arte e a filosofia, a materialidade da obra de arte, o conceito de escultura e a influência do modernismo na arte contemporânea.

[61] Minimalismo foi um movimento artístico que influenciou não só as artes plásticas, como a música, o design e a própria tecnologia, no século XX próximo dos anos 60. Este grupo de artistas preocupava-se com o uso de poucos elementos fundamentais como base de expressão. Esta tendência defendia que a comunicação, neste caso específico nas artes visuais e plásticas, seria eficaz e bem-sucedida através da redução formal e da produção de objetos em série, que transmitiam ao observador uma perceção fenomenológica nova do ambiente onde se inseriam – a noção de lugar que faz parte da leitura da peça, numa proposta simples, apelo ao vazio (mas não completo) e o confronto entre este corpo plástico, o corpo do espectador, o lugar inserido e a ideia de instalação.

[62] Referência a partir do ensaio sobre o campo expandido «Escultura no Campo Expandido» (1979) escrito pela crítica de arte Rosalind Krauss.

lugar pode mudar consoante a nossa experiência. Por estas razões, na década de 60, a escultura envereda pelo minimal e baseia-se numa experiência estética muito além do investimento plástico na concretização física das peças; o investimento é concetual, não implicando um investimento físico e prático ao mesmo nível.

É a partir do ensaio de Krauss sobre o novo conceito de «campo expandido» que se começam a reunir condições para se debater sobre a possibilidade da escultura contemporânea romper com limites tradicionais do objeto escultural. É com esta inovação que se assume a mistura – e a ausência de limite – dos territórios que reúnem o que se entende por Artes Visuais. A autora argumenta que a noção tradicional de escultura, como uma forma tridimensional autónoma e autocontida, é desafiada (na década de 60) por práticas artísticas que rompem com essas definições convencionais – e sejam eles do domínio da pintura, da escultura, ou de ambos.

Nesta ideia o «campo expandido» passa a acolher objetos não específicos (que podem não ser esculturas) mas que gozam do direito de «coisa tocável» que interfere com o espaço de atuação (do artista e do público), e passa a englobar uma variedade de formas e conceitos. A autora inaugura a possibilidade – e que hoje se mantém, principalmente no campo da mediação artística e cultural – de uma compreensão mais ampla, negociável e flexível do meio artístico, pelo desafio e pela mudança de paradigma na reflexão mais profunda sobre as possibilidades do objeto artístico e sobre a sua relação com o espaço e com o espectador.

Krauss explora três categorias que surgem dessa expansão: o «campo» propriamente dito, que abrange instalações, ambientes e outras formas espaciais; o «*site-construction*»[63], que considera a relação entre a obra de arte e o local em que está inserida; e o «*marked site*»[64], que se refere a intervenções artísticas em um determinado local.

A escultura é a *não-arquitetura* e separa-se do plinto e da ideia de pedestal, de algo intocável e que não assenta no chão (desafio da gravidade, noção de equilíbrio e de qualquer objeto frágil). Krauss diz-nos que a escultura prima pelo princípio de comunicar e de ser instalada num determinado lugar. Ela insere-se num lugar particular e comunica através da sua linguagem visual, a partir do espaço onde se encontra, usando-o de alguma forma (tirar partido de, para melhorar e expandir a sua intenção e

[63] «Lugar construído» (tradução livre).
[64] «Lugar marcado» (tradução livre).

instalação); o abandono gradual do pedestal verifica-se nos anos 60, num ato de provocação, desafio e consequências formais, instalativas, conceptuais e de leitura das próprias peças.

A escultura do século XX abandona este plinto, e os anos 60 chegam com uma ideia nova sobre esta prática da escultura enquanto peça multidimensional de carácter instalativo e que se separa da arquitetura.

A escultura deixa, assim, de ser reta e fechada renova-se agora num campo mais alargado; ela prevê um ideal de explorar o espaço físico e real, introduzindo assim o conceito de instalação, onde o objeto contamina e espalha-se para o lugar de atuação e circulação do próprio público/observador, aqui envolvido.

Rosalind Krauss acrescenta ainda que «o complexo é admitir na realidade da arte dois termos que haviam sido proibidos a partir dele: a paisagem e a arquitetura – termos que poderiam funcionar para definir a escultura (como já tinham começado no modernismo) somente numa condição negativa ou neutra.»[65]

Nos anos 60, e nos Estados Unidos a título de exemplo, a paisagem enunciava-se como a tradicional fonte de inspiração (como no século XIX), passando a ser tratada de forma bastante peculiar por um certo número de artistas. A paisagem é agora tratada para além dos limites da pintura (respeitando a sua representação natural); muitos artistas decidiram trabalhá-la e explorá-la numa vertente plástica ou conceptual, partindo das características dela. Não pelos fatores de carácter físico, formal ou visual, mas sim por tudo aquilo que se relaciona com ela.

Assim, estas intervenções passam a ser não *sobre* a paisagem, mas em si mesma – os artistas partem para a fruição do local natural e intervêm nele. Estas manifestações passam a ser realizadas na paisagem, e não de uma forma hipotética ou teórica sobre ela (e sim sobre a vivência sensorial e estética desse ambiente): a escultura é, ao mesmo tempo, não-paisagem (assume-se como outro tipo de paisagem).

[65] KRAUSS, Rosalind (1993). *The Optical Unconscious*; Cambridge/Mass., London, The MIT Press, Tradução própria «But to think the complex is to admit into the realm of art two terms that had formerly been prohibited from it: landscape and architecture – terms that could function to define the sculptural (as they had begun to do in modernism) only in their negative or neuter condition».

Se Krauss reflete e documenta a múltipla prática artística a partir da década de 60, Miwon Kwon[66] dá-nos seguimento para que esta janela temporal se estenda além dessa década; introduz-nos a um assunto que se prolonga desde a década de 90: a problematização da importância dos fatores sensoriais, identitários e os «não-lugares» nesta questão sobre a vivência plena da (ideia de) «Obra de Arte».

A autora e investigadora fala-nos da existência de três aspetos para a definição e compreensão do *site specific*: o fenomenológico, o social/institucional e o discursivo. Miwon Kwon apresenta-nos um pensamento que visa contemplar alguns fatores determinantes, bem como potenciais características que definam outra nova abordagem ao *site specific*, a partir dos anos 90, mais centrada na relação física e sensorial aliada a um conceito. São eles a determinação, a orientação, a referência, a tomada de consciência, a sensibilidade e a relação que se estabelece «com».

Estes são alguns novos conceitos que Kwon nos apresenta no sentido em que há uma vontade emergente e atual para trabalhar a noção de *site specific*. Parte das premissas anteriores enraizadas nos anos 60 e 70 e acrescenta-lhe outras ideias a partir dos anos 90 até ao presente; se nos anos 60 há uma vontade e pesquisa predominante a nível teórico, político, social e histórico, a partir dos anos 90 há uma intenção mais sensorial, prática, física e positivista; é justamente nesse domínio que o presente projeto de investigação se propõe situar e operar.

A problematização deste *site specific* ocorre graças ao contexto, ao debate, à audiência e à comunidade específica. Kwon sugere a definição de *site specific* numa primeira instância onde detetamos um conjunto de atributos físicos numa localização determinada, e onde identificamos a importância decisiva do tamanho/escala, da textura, da dimensão das paredes (a envolvente), dos tetos, das divisões espaciais (que possam corresponder à ideia de quarto/lugar fechado), as condições lumínicas e, por fim, as condições climatéricas sazonais.

Assim, a arquitetura serve como um veículo para uma expressão nas mais variadas instâncias. Nas primeiras exposições neovanguardistas a partir de 1960, alguns dos artistas (desse tempo) complexificam essa definição, não só como uma forma de

[66] Miwon Kwon (1961) formada em arquitetura e com experiência plástica a nível da fotografia. O seu percurso culmina no doutoramento em História da Arquitetura e Teoria da Universidade de Princeton no final dos anos 90 (1998). Colabora como curadora de várias exposições no Whitney Museum of American Art, bem como ensaísta para jornais e revistas de arte. A sua área de pesquisa está orientada para temas centrados ou que se cruzam com a arte contemporânea, arquitetura, arte pública e estudos urbanos.

arte, mas também como uma relação com o lugar físico. Defendem que ela é uma construção social, económica e política, enquanto o processo de criação, construção e pensamento inerente ao artista é permeável aos fatores externos.

Kwon assume o lugar como «um cartaz, como um género artístico, uma comunidade, (...) uma página de revista, uma causa social ou política. Poderá ser liberal tal como um conceito teórico (concetual).»[67]

A partir de 1990 esta expressão plástica e estado do processo criativo, que até então estava orientado para um lugar específico, começa a desviar-se agora para uma perspetiva de descontinuidade, ambiguidade e desterritorialização. Aqui, a obra e o seu lugar chegam mais além desta noção de identidade fixa e sedentária, adquirindo uma estratégia nómada, itinerante, dinâmica e proativa cujos limites não estão sequer próximos da ideia de fronteira; como algo impositivo e constrangedor, e sim, numa perspetiva libertadora em que estes limites são de difícil visibilidade, ou pelo menos, de definição reta e objetiva.

Na década de 90 o artista investiga o facto de que a obra pode não pertencer ao lugar e o lugar pode já não ser dessa obra – a peça pode ganhar novos contornos num território que agora se mostra etéreo e disperso. Esta proposta vem de uma procura constante sobre a hipótese e a origem do «lugar» e do seu vestígio, neste caso em particular deste projeto investigação-ação pelo carácter fenomenológico ou pela essência do puro «aparecer das coisas». A fenomenologia está próxima da meditação cartesiana sobre a dúvida, na medida em que não admite *à priori* o conhecimento como conhecimento. O conhecimento nasce da meditação sobre a dúvida.

Aqui faz-se referência a Edmund Husserl[68] pela questão do domínio da fenomenologia, pelo contexto filosófico e estético a ele associado. Nesta reflexão inclui-se a pertinência da interpretação à experiência, pela valência da matéria não só do seu ponto de vista físico, mas também pela sua vitalidade a nível simbólico e metafórico. A

[67] KWON, Miwon (2002). *One place after another: site specific art and locational identity*; MIT Press; Londres. Pág. 3; «The site can now be as various as a billboard, an artistic genre, (…) a magazine page, a social cause, or a political debate. It can be literal, like a theoretical concept.» [tradução própria].

[68] Edmund Husserl (1859-1938) filósofo e matemático alemão, considerado o fundador da fenomenologia, uma corrente filosófica que propõe investigar a estrutura e o significado da experiência consciente. Husserl argumenta que a filosofia deve voltar a sua atenção para a experiência direta e imediata da consciência, investigando as suas estruturas essenciais para compreender a realidade a partir dessa perspetiva. A influência de Husserl na filosofia é significativa, inspirou uma série de pensadores subsequentes, incluindo Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty, que desenvolveram e expandiram as suas ideias fenomenológicas. A fenomenologia também teve um impacto importante em campos como psicologia, sociologia, teoria literária e estudos culturais.

matéria que vai além da sua condição física e entra no campo da especulação e da experiência simbólica.

Em Husserl, pensa-se na propriedade dos atos de pensar, perceber, sentir, experienciar o objeto e o seu contexto. Entramos, assim, no campo daquilo que é pensado e percebido através da experiência estética: *ouvir → ver → interpretar (sentir)*. Com este autor recupera-se a questão do como passar da atitude natural para a atitude filosófica? Como é que se passa para a vivência da obra de arte?

A partir dele indicamos dois territórios: de um lado, o domínio da *significação* com a atribuir significado, a (nossa) capacidade de produção de pensamento crítico e atribuição de um novo/ou outro sentido para o objeto criativo (a evolução espiritual e a inteligência emocional com que nos permitidos relacionar com o objeto); e, do outro lado, o domínio da *categorização objetiva*, no que diz respeito ao objeto concreto, à sua unidade física e à relação que se estabelece com os limites e contextos físicos, a sua pluralidade e o seu conteúdo matérico.

>> E o que é a fenomenologia na arte?

É entendida por uma abordagem que busca compreender a experiência estética e a relação entre o observador e a obra de arte; é identificar de forma consciente o lugar deste encontro, sendo explorada de forma prática com a proposta de investigação-ação no domínio da mediação artística e cultural – existir um agente que ajuda a reunir/criar as condições para que esse encontro aconteça efetivamente. É um exercício de observação e análise da experiência humana, na perceção dos objetos e dos eventos do mundo.

Na Arte, a fenomenologia concentra-se na experiência estética, na vivência sensorial e emocional que uma obra de arte provoca no observador. Esta abordagem tenta analisar a experiência estética em si mesma, em vez de se concentrar nos aspetos históricos, sociais ou políticos da obra de arte (ainda que o seu contexto seja, naturalmente importante, e seja tido em conta na partilha de informação e conhecimento sobre a génese da obra).

No projeto dos «Observatórios» a fenomenologia está presente na parte da perceção da obra de arte como uma experiência ativa e subjetiva, em que o público observador pode (e deve) ser cocriador do significado do objeto *in loco*. Isso significa que a interpretação da obra de arte não é apenas uma

questão de descodificar símbolos ou significados objetivos, mas também de compreender a experiência subjetiva do observador. <<

Como é que se conhece a realidade exterior?

O que podemos fazer para disponibilizar o máximo de informação e de condições que podem levar à vivência estética do espaço (do lugar)?

É neste território de questionamento, do empírico, da valência espiritual e do sensível que parte deste trabalho assenta, e que pretende mostrar a relação que os públicos podem (e devem, sob o ponto de vista das boas práticas para a sensibilização dos públicos; capacitação, formação e educação pela arte em contexto não formal) ter com o objeto artístico e o seu contexto. Husserl fala-nos sobre a forma como alcançamos uma realidade ao explicar que a «(…) *noese* são os atos pelos quais a consciência visa um certo objeto de uma certa maneira, e o conteúdo ou significado desses objetos visados é o *noema*. No nível transcendental, as *noeses* são os atos do sujeito constituinte que criam os *noemas* enquanto puras idealidades ou significações.»[69] E, assim, a partir dos objetos e da forma como nos relacionamos com os termos e condições, produzimos um significado.

Os objetos estão inseridos num tempo e num lugar, não podendo ser vistos de forma isolada, em que a reflexão fenomenológica parte da correlação de cada pensamento com o objeto que é pensado, «(…) que nunca é um objeto isolado, mas desde logo deve ser concebido como objeto em seu mundo. Husserl afirma que "tudo é mundano, tudo que é espácio-temporal é para mim, na medida em que vivencio, percebo, lembro, penso, julgo, valorizo, desejo…"»[70]; continua sobre a atitude natural sem correlação do mental, espiritual, interpretativo – o sujeito passa a passivo e ingénuo na relação (ou ausência dela) com os objetos criativos e, naturalmente, com o seu contexto. A aparição (da experiência estética) faz-se na tomada de consciência de algo, e aí surge o fenómeno.

Outro conceito relevante é a *intenção*, a intencionalidade com que atribuímos o significado, bem como a intencionalidade com que o artista cria determinado «objeto-

[69] ZILES, Urbano (2007). «Fenomenologia e teoria do conhecimento de Husserl». Artigo académico, pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.
[70] *Idem*.

pintura». A intencionalidade é fundamental na triangulação de valores e estados de leitura – dos objetos e dos lugares que os acolhem – na forma consciente com que o público se relaciona com eles. Termos consciência do objeto no lugar quando nos relacionamos com ele.

«A consciência funda sentido como compreensão de algo que é (Sentido o ser), através da intencionalidade, ou seja, através da sua orientação intencional para encher o vazio. O conceito de intencionalidade da consciência, por isso, é fundamental e constitutivo na fenomenologia de Husserl. Nela constituem-se os *cogitata* do *cogito*, os objetos da consciência. A intencionalidade constitui síntese ou unidade, uma constituição ativa e passiva. Esse conceito de síntese distingue-se do tradicional, pois não se limita à síntese do juízo.

(…)

Para Husserl a fenomenologia é a descrição da estrutura específica do fenómeno (fluxo imanente de vivências que constitui a consciência) e, como possibilidade de conhecimento, o é na medida em que ela, enquanto consciência transcendental, constitui as significações e na medida em que conhecer é pura e simplesmente apreender (no plano empírico) ou construir (no plano transcendental) os significados naturais e espirituais.»[71]

Neste capítulo dedicado ao «O que é o Lugar? – "Lugares" e "Não lugares" nas artes visuais» relacionamos, por sua vez, a questão do *potlatch* e do valor signo do objeto criativo na sua troca simbólica, em que a intencionalidade existe na relação do valor signo atribuído ao objeto, e existir na consciência – do artista e do público – de que é possível (e é da vontade) ir além do valor material dessa intervenção; «A intencionalidade (…) constituiu uma característica do psíquico, a relação com um objeto. Tal relacionar-se ou orientar-se pertence ao sentido do psíquico: eu vejo, eu amo, valorizo algo.»[72] As «Conferências de Paris»[73] são também um conjunto de considerações que importam para esta pesquisa, nesta questão de fenomenologia e na proposta de Husserl de se retornar à experiência direta das coisas (a vivência estética

[71] ZILES, Urbano (2007). «Fenomenologia e teoria do conhecimento de Husserl»; Artigo académico, pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.
[72] *Idem*.
[73] HUSSERL, Edmund (1986). *A ideia de fenomenologia*. Edições 70, 1986. «Conferências de Paris», Lisboa Edições 70;1992 (tradução por Artur Morão e António Fidalgo, lusofia.net. Uma série de palestras proferidas por Edmund Husserl em 1929, na Sorbonne, em Paris. Essas conferências foram posteriormente publicadas em forma de livro, em 1959, com o título *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental*).

real e sensível) com vista à nova (e melhor) compreensão da essência do mundo. Num enquadramento breve, nestas conferências o autor leva a discussão a crise das ciências europeias pela perda do seu sentido original, e a desvalorização da filosofia como uma disciplina que procurava compreender a essência das coisas; e, por isso, leva ao centro da discussão um reposicionamento coletivo nesta urgência da vivência direta, mas de forma consciente e que promova a compreensão da natureza da experiência e do conhecimento humano.

2.2. a) Os «não-lugares» por Marc Augé

O não-lugar é diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado.[74]

A modernidade em arte preserva todas as temporalidades do lugar tais como se fixam no espaço e na palavra. O lugar contém em si o domínio identitário, relacional, histórico e efémero, ao contrário do espaço que não se pode definir desta forma e, por isso opõe-se pelo domínio de «não-lugar».

> «Se um lugar pode-se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes repertoriados, classificados e promovidos a "lugares de memórias", ocupam aí um lugar circunscrito e específico.»[75]

[74] AUGÉ, Marc (1994). *NÃO-LUGARES: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus, Brasil. Pág. 73.
[75] *Idem*.

Lugar transformado = lugar antropológico = lugar existencial

Segundo Marc Augé a diferença entre o «lugar» e o «não-lugar» passa pela oposição entre os conceitos de «lugar» e de «espaço». E, evocando o ponto de vista de Merleau-Ponty, segundo Augé «(…) em sua Fenomenologia da perceção, distingue entre o espaço "geométrico" e "espaço antropológico" como espaço "existencial", lugar de uma experiência de relação com o mundo de um ser essencialmente situado "em relação com um meio".»[76], prosseguindo na ideia de que o espaço está para o lugar assim como a palavra está para o seu ato de dizer (quando é dita em voz alta, a palavra acontece).

Relatos de Lugares

=

vestígios dos objetos que são os relatos visuais e tocáveis dos lugares vividos

A partir das obras de Alberto Carneiro, de António Bolota e da dupla Marisa Alves e Joaquim Pombal mostra-se a ideia de vestígio e de relato, com a premissa de investigação dos «Observatórios», que também exploram quatro condições: o «lugar real», o «lugar pessoal», o «lugar imaginário» e, por fim e por oposição, o «não lugar». São as três intervenções, em edições distintas, que permanecem hoje (em 2023) na paisagem natural, e a partir das quais são explorados os conceitos de vestígio e de memória.

[76] AUGÉ, Marc (1994). *NÃO-LUGARES: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus, Brasil. Pág. 75.



(7) Alberto Carneiro. *Arte árvore em mim/Árvore arte de mim*, 2009.
©Julia Lombao, por cortesia da Fundação D. Luís I.



(8) António Bolota. *Sem título*, 2014. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.



(9) Joaquim Pombal e Marisa Alves. *Árvore de Fogo*, 2010.

©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

A partir de Augé, e na relação com o projeto de investigação-ação, os «lugares reais» são tidos como espaços físicos concretos e tangíveis, que existem no mundo real. São locais que podem ser visitados, experimentados e vivenciados pelos indivíduos. Esses lugares têm características específicas e distintas, como geografia, arquitetura, clima, cultura e história – como os lugares de intervenção das bienais de *land art* de Cascais, entre 2009 e 2022 (no Parque Marechal Carmona e no Parque Natural Sintra-Cascais, na Quinta do Pisão).

Os lugares reais podem incluir uma ampla variedade de ambientes, como cidades, paisagens naturais, parques, praias, montanhas (serra), monumentos históricos, edifícios emblemáticos, museus, jardins, entre outros. Aqui, interessa recuperar o enquadramento histórico e geográfico dos lugares que primam pela sua relação com a paisagem natural, num contexto de parque ou de montanha. O lugar dos museus será também uma referência tida, pontualmente, pela oposição, relação e diálogo com os vários públicos – tal como Antoni Muntadas falava de os espaços protegidos serem lugares com condições privilegiadas, mas não menos criativos que os lugares abertos

públicos, neste caso ao ar livre no contato com a natureza – na relação que se vai tecendo entre artistas, espaço de exposição (interior protegido; exterior em desordem) e observador (que aqui se quer ativo e questionador). São, por isso, lugares compostos por elementos físicos e materiais que podem ser percebidos pelos sentidos humanos.

A singularidade e a autenticidade são características importantes dos lugares reais. Cada lugar possui as suas próprias características distintas que o diferenciam dos outros, e, por isso, são relevantes a análise e a observação das intervenções de *land art* na parte dedicada aos «Observatórios» em contato com a paisagem natural (serra e montanha) e em contexto de parque natural, mas no meio da cidade. Essas características podem estar ligadas à topografia, à cultura local, à arquitetura específica, à flora e à fauna presentes e a outras peculiaridades que tornam o lugar único.

Do ponto de vista da experiência estética, os «lugares reais» desempenham um papel significativo nas experiências humanas, proporcionam um senso de identidade, um sentimento de pertença, uma conexão com a natureza assim como com a história (local, nacional e/ou mundial) e a cultura. Os públicos visitam, habitam e interagem com os «lugares reais», atribuindo-lhes significados pessoais e coletivos.

Este trabalho também procura mostrar o quão é importante notar que o conceito de «lugar real» também pode ser contrastado com os lugares virtuais ou imaginários. Com o avanço da tecnologia e a ascensão do mundo digital, surgiram espaços virtuais, como redes sociais, jogos online e ambientes de realidade virtual, que oferecem experiências imersivas, embora não sejam fisicamente reais. É aqui que a Arte urge na vivência *in loco*, sensível e sensorial, para que os públicos não percam o seu sentido crítico e criativo, o seu sentido de linguagem e de atribuição de novos significados às coisas reais e tocáveis (vivência estética pela aprendizagem significativa sinestésica) que os rodeiam.

A *Land Art* privilegia assim os «lugares reais» como *locus* físicos concretos e tangíveis, dotados de características distintas e únicas, que desempenham um papel central nas experiências humanas, proporcionando identidade, conexão e significado para os indivíduos. É no território da *land art* que os domínios da pintura e da escultura se diluem, se elevam e privilegiam a experiência estética integrada.

Sobre o «lugar pessoal», o coletivo real leva-nos ao pessoal e vice-versa. Um «lugar pessoal» é um espaço que possui um significado especial e exclusivo para um

indivíduo. É um local que evoca memórias, emoções e conexões íntimas, e que está associado à identidade e às experiências individuais. É aqui, quando o observador estabelece uma relação de «um para um» com a obra na paisagem e lhe confere um significado próprio, que encontra um lugar real pessoal onde se permite viver.

Um lugar pessoal pode variar de pessoa para pessoa e pode ser tanto um espaço físico quanto um espaço emocional. E é nesta singularidade que a identidade é mutável, cooperante e expansível, e que interessa no trabalho continuado do território da mediação artística e cultural junto dos públicos, na revisitação de peças ano após ano, e no debate que cada experiência motiva.

O conceito – e a sua concretização efetiva – carrega em si a carga afetiva especial e traz à tona lembranças, sentimentos e uma sensação de pertencimento. Que, no contato com a paisagem em circunstância de liberdade física e de expansão (diferente na galeria ou no museu por serem, ainda hoje, espaços de contenção e de alguma cerimónia), o limite entre a matéria e o lugar, e entre o observador e o objeto são questionados, vividos e reformulados.

Nesta proposta a intenção é partir de um «lugar real» vivido, para que tanto artista como observador possam encontrar um «lugar pessoal» para a sua criação (no caso do artista) e de ressignificado (no caso do público); apelam-se assim às características do que costuma definir o «lugar pessoal» como um sítio – individual – emocional ou simbólico, como um refúgio mental, um estado de espírito ou um ambiente interno que a pessoa cria para si mesma. Pode ser um lugar de conforto, tranquilidade e autenticidade, onde alguém se sente verdadeiramente ele mesmo – aqui no contato multidirecional com a obra de arte na paisagem.

No caso da *Land Art* procura-se reunir as condições para que o «lugar de observação pessoal» possa dar pertencimento e identidade, possa proporcionar uma vivência de bem-estar, de à-vontade, para refletir, fruir, relaxar e rejuvenescer. Estes lugares podem, assim, ser fontes de inspiração, de criatividade e de introspeção, onde o ser humano pode encontrar paz e equilíbrio.

Por fim, e no campo do «lugar» no seu sentido de vivência e pertença, além do real e do imaginário, chegamos ao «lugar imaginário» que pode ser um espaço tangente ao pessoal na vivência do espaço real. Um lugar imaginário é um espaço que existe apenas na imaginação, na ficção, na arte ou nos sonhos. É um local que não tem uma existência física real, mas que é concebido, criado ou inventado pela mente humana.

E aqui entra em atuação a intervenção do artista quando devolve à paisagem, e resposta a um desafio e intervenção, a sua proposta. O «lugar imaginário» pode ser criado por escritores, artistas, cineastas e outros criadores como cenários das suas narrativas ou expressões artísticas – que é o que se pretende aqui. Pode ser completamente fictício ou baseado em elementos reais (mas modificados), transformados ou combinados de maneiras que não existem na realidade e que dão espaço ao público para problematizar.

Será (talvez?) aqui, no «lugar imaginário», onde se tocam o «lugar real» e o «lugar pessoal», em diferentes níveis e em diferentes momentos, mas todos três comuns à vivência do artista e do observador. É nesta condição de «lugar imaginário» onde podemos cruzar a fantasia, a utopia e a forma como o «lugar» é vivido. E é nesta relação que se ensaia sobre o paralelismo desenvolvido nos «Observatórios» e os pares de artistas que se aproximam (e que se organizam, nesta hipótese) no domínio d' «o poder do fogo e dos elementos naturais»; os artistas que se organizam no domínio d' «o poder da constituição do lugar e do não-lugar» e, em terceiro, o domínio d' «o poder da ressignificação da matéria» na forma de objeto (coisa) e no seu valor de significado. Acresce a esta triangulação de paralelismos e metáforas a apropriação dos «Lugares» da artista Stela Barbieri com a atribuição de um tipo de «lugar» (imaginário, seu) a cada um destes itens: «Lugar Para Ler», «Lugar Para Desenhar», «Lugar De Combinações Líquidas», «Lugar Para Criar Espaços» ou «Lugar Para Semear».[77]

Os lugares imaginários têm um poder criativo e inspirador, porque permitem a fuga da realidade, exploram possibilidades e vivenciam experiências alternativas. Despertam a imaginação, estimulam o pensamento criativo e podem transmitir significados mais profundos, bem como mensagens simbólicas (e fazer com que entremos, uma vez mais, no domínio do sagrado e do espiritual).

É importante ressalvar que, embora os lugares imaginários não tenham existência física, eles podem ter um impacto emocional, psicológico e cultural significativo. Eles podem influenciar as nossas perceções, valores e perspetivas, e desempenhar um papel importante na construção de narrativas, mitos e identidades culturais.

[77] Referência ao projeto da artista na *PARTE 4.*, no ponto *5. O OBJETO ARTISTICO E OS (SEUS) PÚBLICOS; 5.2. «O poder transformador das artes» (em mim e no outo): Observatórios.*

Então, e por oposição para regressarmos à génese de Marc Augé, o «não-lugar» é um conceito (por ele criado) para descrever espaços que não possuem um forte sentido de identidade, pertencimento ou significado. São sítios que não são vividos de forma significativa e que tendem a ser passageiros, anónimos e desprovidos de conexões emocionais ou históricas.

Os «não-lugares» são caracterizados pela sua natureza transacional e utilitária, onde as pessoas geralmente estão de passagem, ou onde apenas realizam atividades funcionais (como aeroportos, estações de comboio ou de autocarros, centros comerciais, supermercados, hotéis e áreas de serviço de estrada); são espaços projetados para atender às necessidades práticas e eficientes das pessoas, mas que não oferecem uma experiência de vivência significativa. Estão longe da experiência estética, dir-se-ia mesmo na ponta oposta.

Esses «lugares» são frequentemente padronizados, uniformes e impessoais, com uma arquitetura e design próprios, e priorizam apenas a funcionalidade e a eficiência, em detrimento de qualquer característica mais específica, pessoal, distinta. São espaços que tendem a promover uma sensação de anonimato e de isolamento, onde as interações sociais são minimizadas ou superficiais; e muito menos se manifestam como espaços de problematização concetual ou vivência estética. O «não-lugar», em Augé e nesta pesquisa, não potencia a conexão física entre matéria e *locus*, ou entre intervenientes (artistas, públicos, mediadores).

Os «não-lugares» podem ainda ser vistos como reflexos da globalização e de modernidade, em que a mobilidade, a tecnologia e a cultura de consumo contribuem para a criação de espaços padronizados e despersonalizados. Esses lugares podem gerar sentimentos de desorientação, alienação e desenraizamento, exatamente por não proporcionarem um senso de identidade ou de pertença.

No entanto – e a beleza deste espaço de escolha e negociação mora no campo artístico – a distinção do «lugar» e do «não-lugar» depende de cada sujeito; o mesmo espaço pode ser considerado um «não-lugar» por alguns e um lugar significativo por outros, dependendo das experiências, das necessidades individuais e das relações estabelecidas com o ambiente. E, por isso, a vivência da *land art*, que acresce o fator do efémero, hoje pode ser experienciada como «lugar» e, amanhã, como o exato oposto.

Um «não-lugar» é um espaço que carece de um forte sentido de identidade, pertencimento e significado. É um local transitório, impessoal e utilitário, onde as

pessoas geralmente estão de passagem e não têm uma conexão emocional ou histórica significativa.

Augé questiona: o que é o lugar antropológico? «(…) é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico. Naturalmente, é preciso que esse sentido seja posto em ação, que o lugar se anime e que os percursos se efetuam, e nada proíbe falar de espaço para descrever esse movimento.»[78] É o lugar onde o relato da viagem – da vivência *in loco* – combina o domínio do «fazer-fazer» e o domínio do «fazer-ver/fazer-sentir», onde as histórias e a narrativas das vivências desses lugares tecem uma espécie de *Relatos de Lugares* através da lente da arte, e do vestígio que é apresentado fora do seu meio, chegando a outro espectador que não aquele que viveu o processo da viagem (num contexto de galeria/museu).

O lugar guarda-se dentro do espaço, por caminhar num sentido mais concreto, de afeto, de pertença, «O termo "espaço", em si mesmo, é mais abstrato do que o de "lugar", por cujo emprego referimo-nos, pelo menos, a um acontecimento (que ocorreu) a um mito (lugar-dito) ou a uma história (lugar histórico).»[79], por ser constituído por um conjunto de signos que se vão ligando e construído uma narrativa conceptual, visual, sensorial que nos devolve ao *locus*.

A relação entre o público e o «objeto-pintura» é um dos fatores que fazem parte do processo de reflexão, na pesquisa sobre a vivência do *locus* – pelo artista, no seu estado puro – e na consciência da seleção do vestígio que será trazido. Visto que o lugar pressupõe o sentimento de pertença, o público – o outro, que não o autor da intervenção – é o fator chave na longevidade do vestígio mediado/narrado e do não esquecimento do lugar outrora vivido; «E, se, chamarmos de "espaço" à prática *dos* lugares que define especificamente a viagem, ainda é preciso acrescentar que existem espaços onde o indivíduo se experimenta como espectador sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente; como se a posição do espectador constituísse o essencial do espetáculo, como se, em definitivo, o espectador, em posição de espectador, fosse para si mesmo o seu próprio espetáculo. (…) O espaço do viajante seria, assim, o arquétipo

[78] AUGÉ, Marc (1994). *NÃO-LUGARES: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus, Brasil. Pág. 76.
[79] *Idem.* Pág. 77.

do não-lugar.»[80] e desse sítio sem pertença e sem afinidade, então dito também como não-sítio.

As várias edições da Bienal *Land Art Cascais* são, pois, o contexto escolhido para a proposta e investigação e observação do trabalho de conceção do objeto artístico e as relações que são estabelecidas com os públicos visitantes ativos destas intervenções na paisagem.

Sobre a edição de 2009, a primeira em Cascais, manifestou-se publicamente o interesse em mostrar que a Arte tem espaço para ser mostrada e revelada fora das instituições habituais – museus e galerias – e aliá-la às políticas locais, no sentido de proteger a natureza para zelar pela qualidade de vida, e em prol da democratização da cultura.

Em 2011, a bienal, que acontece na sequência das duas edições anteriores, relança a temática da arte descentralizada – e ,aqui, é fundamental o trabalho com os públicos fora dos contextos ditos habituais, numa perspetiva de sensibilização, capacitação e alargamento do território de atuação – fazer convergir a estética e a ética na ligação de duas forças: por um lado a criação artística, única, que empresta o seu prestígio aos espaços naturais para que neles nasçam os resultados de uma relação nova; e, por outro lado, a visão de salvaguarda dos valores ambientais, o respeito e do diálogo de cooperação com a paisagem durante todo o processo de criação e intervenção direta neste lugar natural.[81]

Tal como Marc Augé, que introduz o binómio de «lugar/não-lugar», também a autora e curadora Luísa Soares de Oliveira[82] parte dessa premissa, e lança o desafio a todos os artistas que fizeram parte destes percursos exploratórios sobre o binómio de «sítio/não-sítio», numa relação ampliada entre o «sítio» ou no «não-sítio» da paisagem e do ateliê. Nesta relação de autores, é concordante que os «lugares» são espaços que possuem significado e identidade cultural, enquanto os «não-lugares» são espaços de

[80] *Idem*. Pág. 80.
[81] A partir do texto introdutório do catálogo de exposição *LandArt Cascais 2011*, por Salvato Teles de Menezes, Administrador-Delegado da Fundação D. Luís I (em 2011).
[82] Luísa Soares de Oliveira, Licenciada pela Université de Paris I – Panthéon Sorbonne (1983) e doutorada pela Universidad Politécnica de Valencia (2012), é Professora Adjunta na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha desde 2001, onde tem lecionado diversas disciplinas relacionadas com a história da arte e a teoria artística. Coordena o Mestrado em Artes Plásticas nesta instituição, onde é ainda membro do Conselho Técnico-Científico, do Conselho Pedagógico e do Conselho de Representantes. É também crítica de arte e comissária de exposições desde 1990. As principais áreas de investigação são a crítica de arte, a arte contemporânea, e as relações entre o cinema e o modernismo (fonte: https://institutodehistoriadaarte.com/structure/sc/lso/).

transição que não possuem identidade cultural ou histórica; o ateliê será um «lugar sítio» que contém significado pessoal, afetivo, emocional, criativo, identitário; a paisagem poderá partilhar dessa noção de «lugar sítio» quando acolhe a intervenção e o artista estabelece uma relação mental, física e integrada com ela. Então, o «não-lugar» (ou o «não-sítio») poderá ser o espaço de transição entre um sítio e outro, até que se enraíze o objeto no lugar.

Nesta relação proposta nos percursos de *land art* podemos ainda tecer mais uma relação. O ateliê será o *locus* privilegiado à definição de «lugar pessoal e imaginário», e a paisagem o «não-lugar» que se transforma em «lugar pessoal e coletivo»; deixará de ser um sítio de passagem para se assumir (ainda que temporariamente, pela negociação do tempo entre o lado efémero da obra e a inconstância o ambiente natural que influi no próprio objeto, que ultrapassará a condição limitada física humana) como um sítio detentor de significados (partilhados entre artista e observadores). A paisagem passa a ser um espaço com história e identidade cultural, construída entre partes e ao longo do tempo.

Luísa Soares de Oliveira pede que também seja tido em conta, nestas propostas, a ideia de «não sítio» pela questão de espaço de transição (Onde? Como? Quando?), talvez nessa premissa da distinção de serem circunstâncias e contextos em que as pessoas não têm qualquer conexão emocional ou afetiva, e não estão reunidas as condições para a produção de conhecimento, vivência da experiência estética e troca de significados.

O manifesto contemporâneo no domínio da *land art* é neste trabalho visto como uma metáfora ao combate dos «não-lugares», cada vez mais comuns na sociedade de hoje, fruto do aumento da mobilidade e da globalização. Assim como em Augé, aqui se reflete e se posiciona pelo combate ao sentimento de alienação e desenraizamento, através da experiência estética e pela conexão com a arte no meio natural (na relação não só mental, mas também física, salutar, pelo bem-estar e pela física sinestésica). À medida que as pessoas perdem a sua conexão com os lugares significativos, perdem parte da sua entidade e comprometem as identidades culturais.

Servirá esta proposta bianual, também, como inspiração e movimento ascendente e positivista para a possibilidade da transformação dos «não-lugares» em «lugares», criando espaços que possuam significado e identidade cultural.

No momento desta dissertação deparamo-nos com o conceito de *mediação*. O ato consciente de mediar e narrar a obra; a origem do lugar e o público é consequência desse trabalho de continuidade, que começa na vivência do artista e que se prolonga aquando da escolha desses vestígios – ou do registo da intervenção no *locus*, hipoteticamente inacessível *à posterior* – que vão ser (re)instalados e apresentados num espaço de carácter galerístico ou museológico. O ato de mediar é a evidente intenção de estabelecer o vínculo do público – e do próprio artista – e de retirá-lo do não lugar desse «objeto-pintura».

«Certos lugares só existem pelas palavras que os evocam, não-lugares nesse sentido ou, antes, lugares imaginários, utopias banais, clichês.»[83] Ainda assim, são formas legítimas de se documentar lugares, vivências holísticas e que nos remetem a vivências sensoriais e espirituais desses lugares, vertidos em objetos artísticos que concretizam em matéria essa palavra proferida. «Enquanto a identidade de uns e outros é que constituía o "lugar antropológico", por meio das convivências da linguagem, dos sinais da paisagem, das regras não formuladas do bem-viver, é o não-lugar que cria a identidade partilhada dos passageiros, da clientela ou dos motoristas "domingueiros".

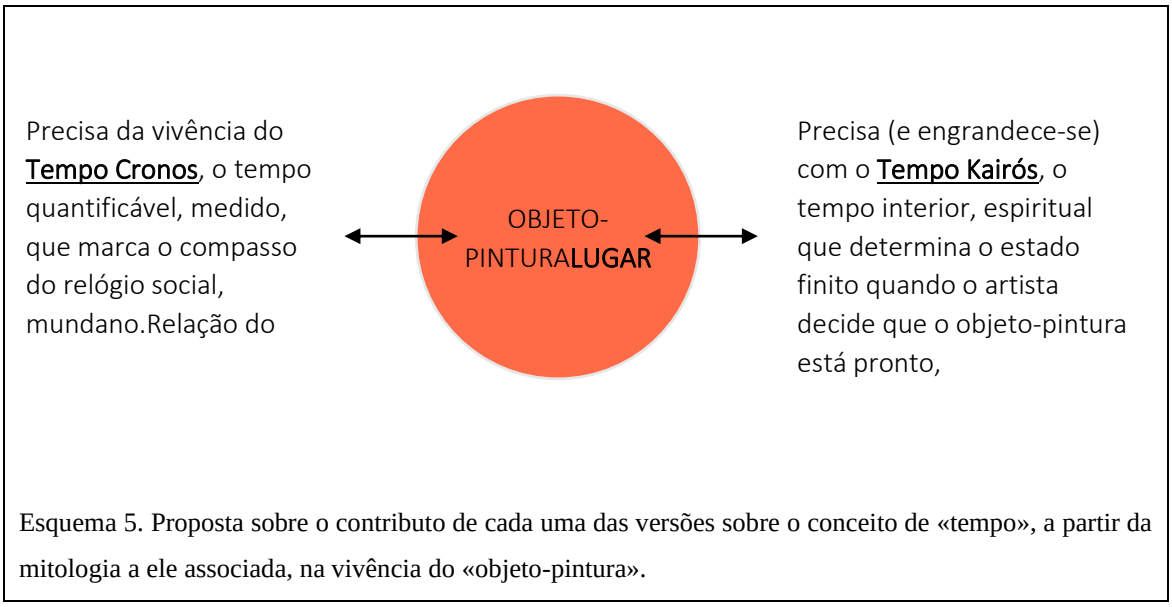
O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude.»[84] onde se situa a diferença entre o facto de se ter acesso (ou não) ao lugar. Estamos, assim, no território da simbologia e da ideologia.

Para Augé os «não-lugares» são vistos como espaços de passagem que não promovem a desenvoltura de um sentimento de pertença ou de identidade. O fator tempo é, por isso, um fator determinante na transformação do «não-lugar» em «lugar». Sobre a questão do tempo, Marc Augé fala dessa necessidade de como «(…) dar um sentido ao presente, senão ao passado, é o resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de supermodernidade para dar conta da sua modalidade essencial: o excesso»[85], porque o sentido de tempo a que se refere será o tempo de Cronos, tão somente o tempo cronológico, quantificável. E o tempo necessário para a vivência artística será o tempo de Kairós.

O «objeto-pintura» nasce do equilíbrio entre o tempo Cronos e o tempo de Kairós, e da narrativa que é vivida pelo público.

---

[83] AUGÉ, Marc (1994). *NÃO-LUGARES: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus, Brasil 1994. Pág. 90.
[84] *Idem*.
[85] *Idem*.



Esquema 5. Proposta sobre o contributo de cada uma das versões sobre o conceito de «tempo», a partir da mitologia a ele associada, na vivência do «objeto-pintura».

É graças ao fator tempo em Kairós que o «objeto-pintura» nos devolve ao lugar inicial, de onde provém esse vestígio simbólico e criativo. Questiona-se se podemos estar em dois lugares ao mesmo tempo, no tempo Cronos pela vivência estética em contato sensorial com o objeto-pintura (tocável, visível) e no tempo de Kairós, no tempo interior, espiritual e na evocação de uma memória (pela consciência da existência física do vestígio como testemunho real).

Segundo Augé o «não-lugar» é o estado não relacional, não identitário e não histórico; o estado onde o tempo é qualificável, impessoal. Em oposição, define, assim, o lugar antropológico onde se cria a identidade, onde se promovem as relações interpessoais, onde nos movemos num tempo específico; é «(…) simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa (…)»[86]. Logo, são identitários, relacionais e históricos. O lugar vivenciado é a principal potência para criar identidade, por conter em si mesmo esse espaço (lugar) de nascimento (criação), ele advém da intimidade do lar (e do lugar de pertença), das coisas que são pessoais e vividas em Kairós. Desenha-se entre o limite daquilo que é «meu» e aquilo que é dos «outros», fala da história e da memória construída.

[86] BINDE, João Luís (2008). «Não-Lugares – Marc Augé». Resenha, Revista Antropos – vol. 2, ano 1. Maio de 2008.

Na importância da vivência estética, a definição de *tempo* pode influir neste processo e apontar para a existência de um limbo e de uma negociação entre o tempo real (no «lugar real») em que estamos a contactar com a obra e com o espaço; e o tempo pessoal (entre o «lugar pessoal» e o «lugar imaginário») em que estamos a medir essa passagem de forma subjetiva.

Entende-se por tempo real (o Tempo de Cronos) a referência à mitologia grega, na qual Cronos é o deus do tempo. Nesse contexto, Cronos é retratado como um deus que devora os próprios filhos, simbolizando a ideia de que o tempo é implacável e inevitável. Na filosofia, o tempo de Cronos é muitas vezes associado ao tempo linear e quantificável, que é medido em horas, minutos e segundos. É o tempo que governa a vida quotidiana e é determinado pelo relógio.

O tempo de Cronos é frequentemente contrastado com o tempo de Kairós (o tempo pessoal), que é um tempo mais subjetivo e qualitativo e que se refere ao momento certo ou oportuno para algo acontecer. O tempo de Kairós está relacionado com a experiência humana e não pode ser medido quantitativamente.

É desta forma que o objeto artístico é vivido no cruzamento do tempo de Cronos, na sua valência quantificável e linear; e no tempo de Kairós, na sua especificidade do tempo subjetivo e qualitativo.

O tempo de Kairós é uma referência à mitologia grega, na qual Kairós é o deus do tempo oportuno. Ao contrário do tempo de Cronos, que é linear e quantificável, o tempo de Kairós é subjetivo e qualitativo, referindo-se ao momento certo ou oportuno para algo acontecer – na vivência estética, que varia da oportunidade e das circunstâncias de cada observador e do momento em que isso acontece. O tempo de Kairós fica, assim, muitas vezes associado à experiência humana e à noção de que há momentos que são especialmente significativos ou importantes. É um tempo que pode ser sentido, mas, e reforço, não pode ser medido quantitativamente.

E, na ligação ao sagrado e ao profano, o tempo de Kairós pode estar frequentemente associado à ideia de que Deus age em momentos específicos da história, e que esses momentos são oportunidades para a salvação e para a redenção. Em outras palavras, o tempo de Kairós é um momento de graça, um tempo em que algo importante pode acontecer.

Tendemos, por isso, a (tentar frustrantemente) ocupar os «não-lugares» e a perdermos o sentido de pertença. Passamos a passivos, em estado de espera alheia sem espírito crítico nem criativo.

A arte é o caminho (vivo!) para desenvolver o lugar e o sentimento de pertença, através do objeto que os desperta. Através da relação corpo-a-corpo que nos reporta a outros contextos e nos eleva noutras dimensões de compreensão, interpretação e vivência do estado da arte.

> *Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trechos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de transito prolongado onde são alojados ou refugiados do planeta. (AUGÉ; 2012. P.36)*
> *(...) Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de que frequenta os não lugares. Lugares e não lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las. (AUGÉ, 2012. P.98)*[87]

As dimensões analisadas por Marc Augé sobre o lugar antropológico e o «não-lugar» ajuda-nos a consciencializar as mutações do nosso quotidiano. Essas transformações que acontecem no nosso dia-a-dia são fruto da globalização e interferem diretamente (e severamente) na relação que construímos (em continuidade) com o espaço, o tempo e com os outros.

Esta transformação acontece quando nos transmutamos nos outros pela vivência do nosso tempo e virtualização do espaço em questão. Por oposição à construção contemporânea desenfreada de «não-lugares» que nos assolam, a arte tem poder transformador sobre o sujeito (sobre nós, sobre o artista e sobre a humanidade), «sobre o outro» e reacende o sentimento de pertença.

[87] Marc Augé citado a partir de Lamia Jorge Saadi Tosi, no artigo «Resenha sobre Marc Augé, "Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade"». Aurora Revista dos discentes da Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unesp/Marília-SP. Vol.8, nº1. 2014.

A criação artística tem a missão de continuar a transformação ao longo do tempo e ao longo da história (construída) da humanidade. É preciso resgatar o ritmo dinâmico entre o ator e o espectador (numa espécie de diálogo ou de dança) na produção de novos conceitos, novos lugares e produção de conhecimento (infinito).

Augé questiona constantemente sobre a razão pela qual os «não-lugares» provocam a perda no sujeito (em nós) das qualidades que possui enquanto elemento de um grupo, da sociedade, prevalecendo como solitário. Sem a pertença dos outros o «não-lugar» é o espaço dos outros sem a pertença de outrem; a vontade de querer produzir mais em menos tempo afasta-nos da construção dos «lugares» no tempo interior; os espaços passam a ser virtuais, irreais e distantes.

> *Marc Augé parte de uma conceção do espaço cujas bases são encontradas no pensamento de Georges Simmel*[88]*, para quem o espaço físico e o espaço social estão juntos, um não existe sem o outro: «A ação recíproca faz do espaço, até então vazio e nada, qualquer coisa para nós, preenche-o enquanto ele a torna possível» (Simmel, [1908] 192, p.601). A dicotomia* lugar/não-lugar *é de certo modo uma dicotomia dupla, pois o que está em causa são simultaneamente os espaços construídos e os espaços vividos. Os primeiros, que correspondem ao «não-lugar», são aqueles que possibilitam a aceleração do tempo; os segundos têm a ver com as relações que aí acontecem.*
>
> *O autor estabelece assim um contraste entre as interações que se praticam nos «não-lugares», denominados relações de «solidão», associadas à ideia de «contratualidade solitária», e as que se praticam nos «lugares antropológicos», denominados relações de sociabilidade*.[89]

O objeto artístico que não se fixa e se permite ultrapassar os seus próprios limites é o fator de liberdade que os «não-lugares» não permitem. A relação que cada

[88] Georges Simmel (1858-1918) sociólogo e filósofo alemão conhecido pelas suas contribuições significativas na área da sociologia e filosofia da cultura. É um dos primeiros teóricos a abordar a vida social de uma maneira mais subjetiva e interpretativa. Simmel examina o papel do dinheiro na sociedade e sua influência nas relações sociais, na cultura e na individualidade; enquanto símbolo de poder que desempenha um papel central na modernidade, transformando as relações humanas em relações impessoais e mediadas pelo mercado. A sua abordagem subjetiva, sua ênfase nas interações sociais e sua análise da vida urbana foram particularmente influentes na sociologia contemporânea e na teoria social.

[89] SÁ, Teresa (2014). «Lugares e não-lugares em Marc Augé». Artigo in *Revista Tempo Social*, 26 (2), 209-229, Universidade de São Paulo., novembro 2014.

sujeito estabelece com o lugar – através do objeto criativo – sustenta-se na ideia de memória, de quotidiano e das experiências significativas vividas; a relação pessoal.
Enquanto o «não-lugar» acelera a circulação sem dar tempo e espaço à construção de ligações (sinergias), o «lugar» consolida as ligações que podem nascer da circulação dos «não-lugares».

Terminemos este subcapítulo com duas questões-chave:

O que é a paisagem no lugar vivido?
O que é o museu/galeria no lugar construído?

2.2. b) *Statements* escritos por Robert Smithson ≠ Donald Judd

Robert Smithson[90] será igualmente um artista de referência da década de 60, primeiro remotamente associado ao Expressionismo Abstrato[91], destacando-se com trabalhos transformadores do objeto minimal capazes de comunicar e despertar o pensamento e a ação no espectador. Por este motivo, liga-se a uma tendência conceptual e minimal, mas em transição para os anos 70, (numa vertente já pós-minimalista que se

[90] Robert Smithson (1938-1973) artista americano que faz parte da origem do movimento artístico da *Land Art*. É um pioneiro na exploração de paisagens naturais como local e material para a criação das suas obras de arte. Acreditava que a natureza é uma plataforma para criar obras de arte que transcendessem os espaços convencionais de galerias e museus; e esta sua abordagem enfatizava a interação entre o artista, a paisagem e o público.

[91] Expressionismo Abstrato – movimento artístico com origem nos Estados Unidos da América, indício no período de crítica e reestruturação do pós-guerra (por volta dos anos 50). Foi um movimento especificamente americano que atingiu outras cidades de referência, como Nova Iorque e Paris. Esta tendência passou a ser chamada desta forma porque a prática artística primava agora pela intensidade emocional do expressionismo alemão com uma estética anti figurativa. Conjugavam traços geométricos e aleatórios de uma «pintura automática», o empastamento pesado da tinta na superfície da tela, e por isso acabaram por rasgar com os limites da pintura a cavalete, agora o chão seria um suporte bem aceite e que obriga a uma relação corpo a corpo direta e física, o artista passa a estar literalmente na pintura.

definiu segundo três fatores determinantes e orientados por Pincus-Witten[92]: «como (1) um advento dos modos "pictoral/escultural"; (2) emergência do abstrato e de uma epistemologia informacional; (3) suas contraposições, a *body art* e o teatro concetual"»[93].

Surgem as primeiras premissas da instalação que apelam à participação e intervenção, dialogando e alterando o espaço envolvente; a própria arquitetura passa a ser tida em conta, e começam-se novas construções ao nível do vocabulário formal), que o faz debruçar sobre questões relacionadas com a limitação e saturação criativa de certos espaços expositivos tradicionais, nomeadamente a galeria ou o museu, precisando então de transpor estes limites físicos e ampliá-los (enquanto corpo e obra) para um espaço natural, que lhe proporcionasse a ação, vivência e experiência.

Smithson sai dos limites da arquitetura, considerando agora o lugar de intervenção uma plataforma ampla, livre e natural. Questiona a capacidade de observação, e a própria perceção exige por si só um trabalho de investigação; por esta razão, o artista opta por lugares de dimensões transcendentais à experiência e capacidade cognitiva individuais. Pretende debater a observação e a interpretação, confrontar o observador com a escala alterada, a volubilidade que advém dela e a complexificação das suas novas figurações.

Robert Smithson diz-nos que a capacidade que temos de olhar pode ser tão consistente e válida como qualquer outro mecanismo de comunicação e leitura. Contudo, o artista assume que a sociedade, por não reconhecer este «olhar» como uma mais-valia intelectual, continua a penalizá-lo por valorizar apenas o objeto, a «coisa» que se adquire, se quantifica e se possui pela matéria.

Tal como em Kant existe a referência à relação entre o *espaço* e o *tempo*, o pensamento plástico e o processo criativo de Smithson traz novamente o binómio de eterno/efémero. Também na sua obra – tal como em Kant, no pensamento – estas coordenadas são dados prévios à sensibilidade e, por isso, as suas intervenções inscrevem-se no (seu) tempo e no (seu) *locus*; estas noções são exploradas no interior das formas que propõe.

---

[92] Robert Pincus-Witten (1935) historiador de arte moderna, galerista e crítico de arte americano, constitui a direção da revista *Artforum* a partir da segunda metade dos anos 60, contribuindo frequentemente com textos e ensaios sobre as décadas que se atravessavam e as novas tendências que rompiam. Aliada a esta atividade, tem vindo a colaborar como professor universitário, e um dos seus primeiros ensaios a ser editado e referenciado é o *Olho no Olho: vinte anos de crítica de arte* (1984).

[93] VIDAL, Carlos (1996*); Democracia e livre iniciativa: política, arte e estética*; Fenda edições; Lisboa 1996 (ensaio sobre Engenharia transdisciplinar). Pág. 242.

Por ser um dos mentores do movimento de *Land Art*, a obra de Smithson será o mote para a reflexão sobre o tempo da sua apresentação (e de todas as que se inscrevem neste movimento) pretende-se o mais duradouro possível – e entenda-se «duradouro» na máxima longevidade que possa ser conferida à obra – e para isso a escolha dos materiais será essencial e consciente, associada a outras questões como a sustentabilidade, a ecologia, a performance, os materiais sazonais (e a sua plasticidade e concetualidade) e, por fim, a passagem ao «efémero». A apresentação será o mais eterna possível até que termine no efémero.

O tempo interior à obra pode adquirir também configurações e, nesta relação entre Smithson – no eterno/efémero – e Donald Judd (a seguir) – no campo do minimal/expressionismo –, este tempo pode fazer parte do objeto criativo (pode ser parte do assunto a ser tratado), pode ser apenas um aspeto da própria composição, pode ainda referir-se à própria intemporalidade e/ou tomar partido de uma temporalidade específica que, por sua vez, se liga ao assunto eleito nesse contexto e nessa circunstância a ser falado plasticamente, visualmente, esteticamente.

Robert Smithson traz a esta pesquisa o contributo sobre a valência da arte ser um processo – quer para o artista, quer para o público, nesta proposta de «limites e não limites» em prol da vivência estética – e que o resultado poderá ser menos importante.

Sobre o *locus* temos então, e por fim, esta relação entre o lugar onde se apresenta – onde aparece, acontece, onde *a* vemos – e o lugar mental, holístico e integrado da designada Obra de Arte. O *locus* da aparição quer-se aberto, sendo que para Smithson o *locus* de intervenção natural primeiro será escolhido criteriosamente; já o *locus* de documentação e de aparição do vestígio será mutável. Interessa aqui o conceito do *site-specific* pela questão de ser menos elástico na sua transposição, mas mais desafiante na relação *in loco* com o público – que se move e que, também ele, conquista esse *locus* como seu, fazendo parte da vivência estética da obra (processo de caminhar no trilho até se encontrar com a aparição da imagem a intervenção do arista – o que acontece? O que se sente? Como se vive? Como se regressa e se sai da paisagem para voltar para o quotidiano?).

Nesta especulação sobre o que é (ou o que pode ser?) a determinação espácio-temporal (ou a sua indeterminação), o *locus* do objeto é igualmente determinante na forma como é pensado e projetado, e na forma como o espectador lhe acede. Este elemento – o espaço – integra a composição, equaciona elementos como a perspetiva, a geometria, os ritmos e, no caso das imagens, a questão da escala, a ocupação, os

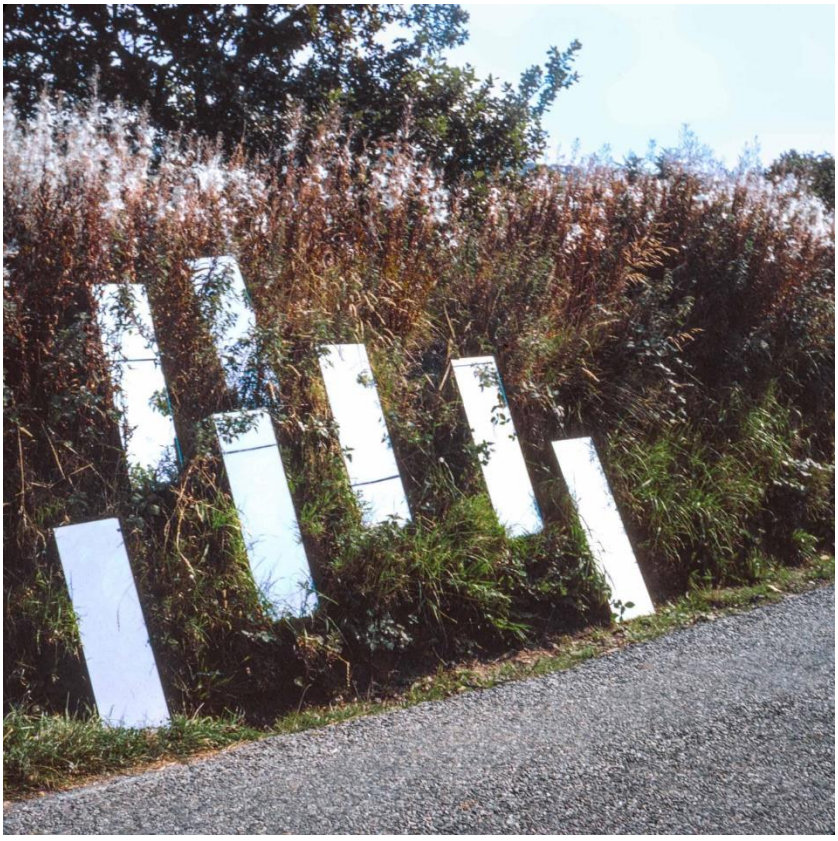
intervalos visuais (respirar da imagem) e da valência da tridimensionalidade. Pode ainda ser alargado aos sons, aos odores e à leitura sensorial que se vive aí.

Roberto Smithson deixa a triangulação das próximas questões-chave aqui recuperadas, que são novamente tidas em conta na observação dos públicos quando se relacionam com as intervenções artísticas na paisagem.[94]

Como se pensa e concebem vários objetos de um contínuo, que vai da indeterminação à determinação, quer na apresentação da obra, quer na sua constituição (de todas as camadas espácio-temporais que nele se projetam)?

A indeterminação é uma forma de abertura ou de incompletude?

A determinação é uma forma de fechamento ou de aperfeiçoamento?



(10) Robert Smithson. *Mirror Displacement* (Grassy Slope), 1969. © Fundação Smithson.

[94] Textos desenvolvidos no ponto *5. O OBJETO ARTISTICO E OS (SEUS) PÚBLICOS; 5.2. O poder transformador das artes (em mim e no outo): Observatórios.*



(11) Robert Smithson. *Mirror Displacement: Indoors (Tree from Langenfeld, Germany)*, 1969.
© Holt/Smithson Foundation.



(12) Robert Smithson. *Rocks And Mirror Square Ii*, 1971.
© Holt/Smithson Foundation / Licensed by Artists Rights Society.

[A escolha destas três obras propõe estabelecer uma ligação visual, formal e matérica com as esculturas de Alberto Carneiro e José Pedro Croft que, nos «Observatórios», falam – através das suas peças – sobre o espelho e a superfície espelhada (e vidro). O espelho, do ponto de vista simbólico, expande o plano visual – entre o pictórico e o escultórico – cria a ilusão de um segundo lugar dentro da própria peça, e permite não só a projeção a natureza como do próprio observador nela.]

≠

Segundo Michael Fried, na obra de Donald Judd[95] não existe uma separação entre campos, nem há um campo da pintura nem um campo da escultura; os objetos artísticos exigem do público a redefinição e reorganização de conceitos, a problematização constante da sua posição (diálogo com) e a sua interpretação (perceção). Existe, pois, a forte presença da objetualidade, sem existir a necessidade de a agregar a um dos domínios.

Na visão de Judd – e no lugar do termo «objeto-pintura» proposto nesta tese – existe, sim, a presença de *Objetos Específicos*, aos quais confere domínios partilhados entre a pintura, a escultura, o objeto e o diálogo; entre o espaço e o público (observadores). No recurso depurado à matéria, estes objetos são associados a uma espécie de antropomorfismo «(…) Uma barra empurra; uma peça de ferro segue um gesto; juntas formam uma imagem naturalista e antropomórfica. O espaço corresponde.»[96], afirmando-se um conjunto de valores para que tal «coisa» seja reconhecida como esse *Objeto Específico*: a totalidade, a unidade, a invisibilidade.

[95] Donald Judd (1928-1994) artista e teórico da arte americana associado ao movimento do Minimalismo. As suas esculturas minimalistas são feitas de materiais industriais, como metal, acrílico ou betão, e que são caracterizadas pelas formas geométricas simples com uma abordagem sistemática. Procura criar objetos livres de qualquer associação subjetiva ou emocional, enfatizando a importância da presença física e da materialidade das peças.
Opta por diversificar os domínios como a escultura, a pintura, o desenho, a gravura e o design de móveis. É um dos artistas pioneiros na ideia de que as obras de arte deveriam ser apresentadas para um contexto específico, muitas vezes criando instalações em espaços dedicados exclusivamente à exibição desses objetos.

[96] Donald Judd citado a partir da *Revista do programa de pós-graduações em artes visuais EBA/UF* Rio de Janeiro, Brasil. 2002. Pág. 132.

Segundo o artista, nesta perspetiva de autonomização do objeto artístico, «(…) o grande problema é que qualquer coisa que não seja absolutamente plena (é aqui que reside a fenomenologia) acaba por ter partes de um modo ou de outro. O objetivo é ser capaz de trabalhar e fazer qualquer coisa diferente, e ainda assim não romper com a totalidade que a peça apesente (…)»[97] sem lhe retirar essa valência de *shape* – sem opção de tradução, mantendo fiel o termo à nomenclatura utilizada pelo artista – sem lhe retirar essa ideia visual e real de «coisa» presente.

Para Donald Judd a visão de que a pintura (modernista) tende para a objetualidade acaba por ficar implícita sobre o seu trabalho que «(…) obviamente se parece mais com escultura do que com pintura, mas é mais próximo da pintura.»[98]

O interesse surge nessa condição de envolvência, conquista da atenção e emoção do espectador (teatralidade) quando prende essa atenção; o fator determinante reside nesse pormenor diferenciador de ser capaz de invocar e manter a inter-relação. Esse interesse surge pela especificidade da matéria, pela curiosidade e (re)descoberta dos materiais dialogantes onde «a maior parte dos trabalhados envolve novos materiais, sejam intervenções recentes ou coisas nunca utilizadas em arte… os materiais variam muito e são simplesmente materiais – fórmica, alumínio, laminados de aço, acrílico, latão vermelho ou comum e assim por diante. São específicos. Se são utilizados diretamente, são mais específicos. São também usualmente agressivos. Há uma objetualidade na identidade inflexível de um material.»[99]

Segundo Krauss, na obra de Donald Judd fala-se de uma certa teatralidade e ilusão nessa relação que o público poderá estabelecer com os seus objetos. Continuando na baliza temporal marcante da década de 60 (século XX), nesta problematização e rompimento com os paradigmas dos limites desses objetos artísticos, Krauss refere a incompatibilidade dos argumentos de Donald Judd que definem uma ausência consciente e uma relação entre a hipótese de ilusão e alusão em função da materialidade de objeto artístico; essa materialidade vive por si só. São objetos que colocam à prova a experiência com o público e esse tipo de relação «matéria (vs.) corpo», tal como a crítica de arte reflete «(…) o próprio trabalho explora e confunde o conhecimento

[97] Donald Judd citado a partir da *Revista do programa de pós-graduações em artes visuais EBA/UF* Rio de Janeiro, Brasil. 2002. Pág. 133.
[98] *Idem*. Pág. 140.
[99] *Idem*. Pág. 143.

prévio, projetando seu próprio significado»[100]; são objetos propostos na ordem da manipulação e da perceção. A proposta da obra de Judd convida, assim, à problematização dos princípios construtivos, e apela à vivência através da experiência do próprio público participativo.

Rosalind Krauss enuncia o binómio «tátil/visual» associado à obra de artista pela evidente intenção de dar a conhecer – o objeto artístico – através da vivência estética; a perceção é atingida em pleno através do contato físico com o objeto artístico? A condição tátil é, neste caso, exigida e reclamada pelo artista – e aqui deve cruzar-se o pensamento de Baudrillard na especulação sobre o domínio do poder de significado que a obra de arte assume (mais do que o valor de troca ou o valor utilitário), bem como a leitura emocional e sensível que o público faz dela através do domínio sensorial e emotivo – e onde Krauss prossegue na «(…) persistência dos valores pictóricos tradicionais, em especial a enfase na autonomia da obra de arte e também a cisão entre o espaço interno da obra do campo de ação do observador.»[101]

Estes valores pictóricos relacionáveis com as condições à predisposição da vivência do objeto no *locus* de que Norberg-Schulz falava (a memória, a conceção do objeto e a atribuição do significado) ressurgem neste contexto pela justificação do «objeto-pintura» não deixar de ser pintura e de lhe serem atribuídos domínios parietais, extrapolando em novos sentidos ditos não convencionais, mas sem perder esse poder parietal e de distanciamento físico (instalação da peça no local de exposição – museu, galeria) na relação «corpo a corpo» entre objeto e público.

Assim, chegamos ao ponto em que Krauss desafia a obra de Judd e essa condição entre a objetualidade e a teatralidade (e um certo dramatismo), mais do que em Smithson, que se liga à questão da utopia e da superação da condição física humana. No âmbito da teatralidade do espaço, o conceito de espacialidade é um dos mais evidentes desde a década de 90 (século XX) em diante e, nessa relação, quer física quer concetual, intenta (re)colocar o público nesse espaço, em diálogo com o objeto artístico; neste caso, o conceito diferencia-se da obra de Judd, desse *Objeto Específico* e dessa espacialidade literal. A ideia de espacialidade eleva a pintura para outro limite de toque e relação de vivência dessa imagem no *locus*.

[100] FRIQUES, Manoel Silvestre (2018). «Entre a Ilusão e a Teatralidade: Rosalind Krauss, Michael Fried e o Minimalismo»; in Revista Estudos Presença, Porto Alegre; Volume 8, nº4; out/dez2018. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Pág. 809.
[101] *Idem.* Pág. 812.

Ainda assim Donald Judd é incluído na presente pesquisa pela sua generosa contribuição na ordem da importância dos materiais não convencionais, que nos introduzem a outros domínios do *modus operandi* e à forma como esse objeto(-pintura) será apresentado ao público (observador), apesar de Michael Fried criticar Judd e todo o seu processo criativo em prol do questionamento da «(…) valorização dos aspetos físicos e concretos que fundam o vocabulário básico minimalista (constituído por unidades geométricas simples, geralmente ordenadas serialmente; e por materiais industriais não tradicionais, tais como compensado, alumínio, fórmica, acrílico, aço inoxidável, entre outros).»[102]

A intenção desta investigação compartilha do mesmo foco de Judd. Tanto na documentação e confirmação da pertinência e urgência contemporânea (na vivência da arte para capacitação e desenvolvimento de competências no sujeito) como da relação entre o objeto artístico e o observador, como também nessa relação prolongada com o próprio artista ao projetar e concretizar o «objeto-imagem-vestígio» com o objeto de comunicar (e emocionar) o público visitante. Se nos anos 90 (do século XX) há uma descoberta da potencialidade da relação entre obra e observador (o que é permitido e não permitido, nessa questão da vivência da obra de arte), hoje, em pleno século XXI (e com vista aos primeiros 20 anos desta nova era), urge a necessidade da reconexão com a matéria, sendo que a Arte continua a empoderar-se e a contribuir para essa ligação sensorial e espiritual (não visível e digital) com a matéria (como fuga à tecnologia e reconexão com o mundo exterior sensível).

Donald Judd situa-se, por isso, neste território do que pode ser minimal, e nesta problematização do que é ou não pintura, do que é ou não escultura; e do que não é nem uma coisa nem outra. A questão central passará, nesta proposta, pela intenção de dissolução da subjetividade do minimalismo – do ponto de vista do conceito; afinal o que é entendido por minimal no sentido de reduzir o objeto ao indispensável para ser entendível – na ligação (da linguagem) com a escala, com a teatralidade, do processo de transição entre o que é objeto e o que é monumento (e que conferem às obras uma medida de referência humana, de grandiosidade).

A problematização dos limites (e não limites) da pintura convivem nesta circunstância onde a escultura se situa no território do real e do bloco (do volume físico)

[102] FRIQUES, Manoel Silvestre (2018). «Entre a Ilusão e a Teatralidade: Rosalind Krauss, Michael Fried e o Minimalismo»; in Revista Estudos Presença, Porto Alegre; Volume 8, nº4; out/dez2018. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Pág. 815.

e a pintura no território da luz, do espaço e dos materiais; os limites são problematizados – e retirados? – quando os territórios se misturam e Judd desafia-se desde a década de 70 (século XX) «(…) metade, ou mais, dos melhores trabalhos novos dos últimos anos não é nem pintura nem escultura»[103], iniciando assim os seus *Objetos Específicos.*

Nesta separação de Robert Smithson, não obstante a priorização do conceito espacial comum a ambos os percursos artísticos de modos diferentes, a «coisa» que os artistas fazem surgir é fruto da ampliação do campo da experiência e da vivência estética que a ideia de objeto ocupa. Há um evidente vínculo com a técnica e com a matéria. Quando a pintura partilha da condição de «coisa», ela é participante nas coordenadas do espaço físico; nesta valorização da matéria «O espaço real é intrinsecamente mais poderoso e mais específico do que a tinta sobre uma superfície plana. Obviamente, qualquer coisa em três dimensões pode assumir qualquer forma, regular ou irregular, e pode ter qualquer relação com a parede, o piso, o teto, a sala, os quartos, o exterior ou nenhum desses elementos. Qualquer material pode ser utilizado, pintado ou não.»[104]

[103] Manoel Silvestre Friques (2018); In Revista Brasileira de Estudos da Presença «Entre a Ilusão e a Teatralidade: Rosalind Krauss, Michael Fried e o Minimalismo»; Revista Estudos Presença, Porto Alegre; Volume 8, nº4; out/dez2018. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; pág. 817. Disponível em http://dx.doi.org/10.1590/2237-266075601.
[104] *Idem*.



(13) Donald Judd. *Untitled*, 1975. Private Collection. © Judd Foudation.



(14) Donald Judd. *15 untitled works in concrete*, 1980-1984. © The Chinati Foundation.

Uma troca entre STATEMENTS: Robert Smithson e Donald Judd

Robert Smithson organizou as suas ideias e propostas num conjunto de escritos, os designados «*Statements*», que aqui ajudam a suportar esta referência teórica; numa proposta de diálogo, podem relacionar-se com a documentação escrita que Judd também organizou (ainda que não fossem designados da mesma forma, mas provavelmente com o mesmo objetivo de registo, de declarações que pudessem ser consultas). Talvez Smithson possa ser mais detalhado do que Judd nas suas declarações quando fala sobre os seus processos criativos e a conceção dos seus objetos.

É de notar que, para esta proposta de trabalho, são selecionados alguns destes depoimentos que melhor organizam o pensamento sobre a relação dos conceitos de tempo, lugar, efémero e *site-specific*.

O interesse nestes «*Statements*» é reforçado (ainda mais quando parte desta pesquisa começa em plena pandemia, que prossegue, e ultrapassa o período pós pandémico) como um dos contributos que motiva à saída do espaço do museu/galeria (primeiro por necessidade e, depois, por reforço e urgência gritante, para que os públicos se religuem e reconectem ao movimento artístico como lugar de expansão, criação, vivência e pensamento ativo), seguindo com a observação e vivência do objeto artístico na paisagem. Esta escolha específica é suportada na necessidade profissional e pela motivação pessoal com vista a observar e explorar os comportamentos dos artistas e públicos, na relação com o exterior, e num novo contexto pós pandémico (como é que a Arte testemunha esse tempo? Como é que os públicos regressam ao espaço artístico sem medo e sem cerimónia? Mal sabia Smithson o quão contemporâneo seria em 1972 quando fala da limitação da vivência e da relação com o *locus* na triangulação de artista – objeto paisagem – públicos).

1966

«Entropy and the New Monuments»[105]

Neste texto, Smithson explora as ideias de entropia e ruína, e como elas podem ser incorporadas na prática artística, analisando as relações entre o *tempo*, a *memória* e a *decadência*. Smithson começa por analisar e discutir o conceito de entropia, que é a medida da desordem e da deterioração em um sistema; a força inescapável que afeta todas as coisas, desde os minerais até as construções humanas. Smithson vê a entropia como um processo natural que atua sobre o mundo físico, levando à degradação e à transformação constante; é o conceito que apela à desordem, à imprevisibilidade e à incerteza dentro de um sistema, de um circuito.

O ensaio propõe uma reflexão sobre como os artistas podem trabalhar com a entropia nas suas obras e nos seus processos criativos, e argumenta que a arte pode abraçar a entropia e incorporá-la nas suas criações, em vez de lutar contra ela.

E, por isso, apela para que os artistas arrisquem na exploração da ideia de monumentos efémeros – que se deterioram e mudam ao longo do tempo – em contraste com os monumentos tradicionais que buscam a imortalidade.

Robert Smithson visiona a arte como um processo de transformação, e defende que os artistas se devem envolver com o tempo, com o movimento e com a mudança.

Associado ao conceito de «entropia», o artista relaciona também a noção de «escala» – na criação das suas peças – entre a escala humana e a escala cósmica. Explora como as forças da natureza (por exemplo, como a gravidade ou a erosão), afetam a paisagem e as estruturas humanas. Com este testemunho, Smithson procura desafiar as conceções tradicionais de monumentos e propõe uma abordagem mais fluida e efêmera.

[105] *Entropia e os Novos Monumentos* (tradução livre).

1968

«A Sedimentation of the Mind: Earth Projects»[106]

Robert Smithson explora os conceitos de *entropia*, de *paisagem* e de *arte* num ambiente específico – natural – e que está em constante transformação e deterioração. Argumenta que a paisagem natural é um palco para a atividade artística e que a arte pode ser uma forma de revelar os processos naturais ocultos que ocorrem ao longo do tempo, sendo isso um fator influente na vivência quer do processo quer da observação do objeto/imagem final.

A paisagem é, então, um lugar mais rico para a atividade artística, onde a arte pode revelar os processos naturais ocultos que ocorrem ao longo do tempo. A expressão «*entropic landscape*»[107] ajuda, no fundo, a descrever um ambiente que está em constante transformação e, em simultâneo, em constante deterioração. Segundo Smithson, a ideia de «entropia» é vista como uma força inescapável que afeta tudo (seja de valência e origem natural, mineral e/ou humana).

Nestes relatos, Smithson defende que a arte pode ajudar a revelar a verdadeira natureza da paisagem, destapando a sua história e os processos geológicos que a moldaram ao longo do tempo. A partir desta vivência integrada entre objeto e natureza, levanta a problemática da argumentação e da exposição fora do *locus* dessa conceção; introduz, assim, o conceito de «não-lugar» como uma espécie de representação de um local específico que é trazido para dentro, para um contexto de galeria ou museu. Essa ideia enfatiza a relação entre a arte e o lugar, e a forma como a representação de um local pode transmitir a sua essência e características únicas – e que fora do *locus* original não será o objeto vivo, será uma ideia de vestígio documental que é organizado para o espaço musealizado.

Será, provavelmente, o texto de maior impacto sobre o desafio que Robert Smithson faz às convenções da arte tradicional, numa abordagem integrada com a natureza e os processos naturais, onde explora a ideia de tempo, de transformação e de interação entre o Homem (artista ou espectador) e o ambiente natural, destacando a importância da entropia como uma força fundamental na vida e na arte.

[106] *Uma Sedimentação da Mente: Projetos da Terra* (tradução livre),
[107] *Paisagem entrópica* (tradução livre).

1968

«A Provisional Theory of Non-sites»[108]

Com este texto o artista introduz o conceito de *não-lugar* (ou *não-sítio*, mais adiante também explorado por Luísa Soares de Oliveira nas bienais de *land art* em Cascais) e explora como a representação de um local específico (o, então, *site-specific*) pode ser trazida para o contexto da galeria ou do museu.

Smithson descreve o *não-lugar* como uma representação de um local específico que é trazida para um contexto de galeria ou de museu (e que podemos, aqui, cruzar com a ideia de Antoni Muntadas quando fala dos museus e das galerias como os «lugares protegidos»). Ele contrasta o *não-lugar* com o lugar físico – o local original e de onde o material é recolhido (a paisagem que é referenciada) – e que será transformado e ressignificado (a tal modificação antrópica) para o novo *lugar* e entendido como o verdadeiro *site-specific*.

O ensaio discute como o *não-lugar* pode funcionar como uma forma de deslocamento e desconstrução do lugar físico. Smithson argumenta que, ao remover elementos específicos do local original e apresentá-los num ambiente diferente (a galeria, o museu – os lugares protegidos), ocorre uma mudança na perceção e no significado. O *não-lugar* pode evocar memórias, sensações e conexões com o lugar original, mas também desafia a ideia de que a arte deve estar ligada a um local físico específico. O vestígio é, por conseguinte, o elemento narrativo que é levado para dentro do museu (da galeria, do espaço fechado musealizado) na qualidade de paisagem.

Smithson explora a relação entre o *lugar* e o *não-lugar*, argumentando que eles estão ligados (indissociáveis) e que a experiência do *não-lugar* depende da consciência do *lugar* original. Sugere, por isso, que o *não-lugar* não é apenas uma representação, mas também uma forma de trazer o *lugar original* para a esfera do imaginário e da reflexão.

O texto também aborda a natureza temporária e efémera do *não-lugar*. Smithson destaca que o *não-lugar* não é fixo nem imutável, mas pode ser recriado e reinterpretado em diferentes contextos. Ele vê o *não-lugar* como uma abordagem flexível que permite uma exploração contínua dos relacionamentos entre os *lugares*, as *memórias* e as *representações*.

[108] *Uma teoria provisória sobre os não-sítios* (tradução livre).

Com «*A Provisional Theory of Non-sites*» Smithson expande as noções convencionais de localidade e de representação artística. Propõe uma abordagem mais ampla e fluída, em que o *lugar físico* é transcrito e transformado num *lugar imaginativo* e concetual. O *não-lugar* desafia as limitações do espaço físico e convida o espectador a explorar as complexidades das conexões entre a arte, os lugares e as experiências.

1970

«The Spiral Jetty»

Neste texto, o autor Smithson (sistematiza e descreve a obra «*Spiral Jetty*», contextualizada no campo da escultura; uma peça que se organiza em espiral e que é construída num lago salgado em Utah, nos Estados Unidos. Com este texto – e na resolução e problematização do objeto ao longo do processo de construção – o artista especula sobre a relação entre a arte, o local específico e intervenção (com base no diagnóstico de observação e em consciência) e a natureza em constante transformação. Defende, por isso, a arte como um meio de incorporarmos o *tempo* e o *movimento* na sua *materialidade*. Não só com a peça, mas também na forma como relata o seu pensamento, Smithson procura, com esta *peça-desafio,* trazer a discussão a relação e inclusão dos conceitos de lugar, de tempo, de transformação (e o que isso implica na transformação durante o processo de construção e no pós), e a interação entre a escala humana e a escala cósmica.

Neste texto, e na concretização da peça, Smithson traz parte das ideias do texto anterior sobre «*Uma Sedimentação da Mente: Projetos da Terra*» e acrescenta a consideração pelas características específicas desta paisagem americana na interação com elementos também eles muito específicos, como a água, o solo e a luz. O artista especula sobre a ideia de como a arte se pode tornar parte do ambiente natural (na instalação do objeto) assim como também o ambiente natural pode moldar e transformar a arte (na sua qualidade de efémera, mutável e cíclica, que atua sob a matéria). Smithson explora o tema do tempo, servindo-se dele para dissertar sobre a intervenção na paisagem e o facto de estar sujeita às mudanças da erosão, e que isso será por si só a constatação da natureza efémera e transitória da vida.

Ainda no campo natural, mas agora extrapolando para a escala universal fora do alcance humano, a Robert Smithson também lhe interessa explorar esta relação entre a

escala humana e a escala cósmica. A peça é relacionada com os ciclos naturais do universo, tal como a espiral de uma galáxia; faz aqui uma metáfora que aponta para a conexão entre o microcosmo e o macrocosmo, pela questão (mais poética, com efeito na fruição da beleza e do bem-estar) da universalidade da arte e da sua ligação às forças maiores da natureza. A interação vai, pois, muito além das relações tocáveis, visíveis e próximas entre artista, objeto e públicos; transcende e transcende-se.



(15) Robert Smithson. *Spiral Jetty*, 1970. Great Salt Lake, Utah.

© Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation / Licensed by Artists Rights Society.

1972

«Cultural Confinement»[109]

Deste terceiro texto retira-se a sua abordagem às questões relacionadas com a institucionalização da arte, e a discussão sobre o *como* as instituições podem limitar a experiência artística. Nele, Smithson argumenta que as instituições culturais – galerias, museus, academias – tendem a confinar a arte dentro de limites pré-definidos, o que leva a que estes ambientes se tornem sagrados, distantes, elitistas, exclusivos (entenda-se como o oposto de inclusivos e acessíveis) e de difícil perda de cerimónia. Podemos aqui relacionar a prioridade – no espaço da galeria, e até do museu – do valor comercial do objeto, de conservação e de divulgação, em detrimento do valor signo em serviço público. Critica, também, neste ensaio o sistema de galerias que separa a arte do mundo real, e que coloca a arte num ambiente controlado, distante do público e das experiências significativas. O ensaio questiona se a arte deve estar confinada a espaços específicos, defende uma abordagem mais aberta e expansiva – do lugar da ruína à perda da autonomia e ao lugar sagrado de cerimónia repulsivo.

Retira-se deste ensaio a riqueza da capacidade de argumentação sobre a arte como estratégia de libertação, que não deve ser restrita a uma estrutura institucional e cuja verdadeira essência está na capacidade de se relacionar com a vida quotidiana, com a paisagem e com o público em geral.

Em 1972, Smithson propõe uma rutura com este *confinamento cultural* – e que em 2020, por ironia do tempo em Cronos, vemo-nos forçados ao oposto, num confinamento de estrangulamento que levou ao sacrifício de todas as vivências e aprendizagens, hoje, em 2023, ainda não recuperadas – sugerindo que a arte deve ser libertada das restrições institucionais e tornar-se mais acessível ao público; interessante aqui será ligar à redefinição do conceito de museu que, só em 2022, admite as ideias de participação, educação e inclusão, na sua redefinição mundial pelo Conselho Internacional de Museus[110]. Já Smithson, literalmente no século passado, propõe uma arte que não seja restrita por paredes e limitações (várias), mas que se possa manifestar em diferentes contextos e interagir diretamente com o mundo envolvente.

[109] *Confinamento Cultural* (tradução livre).

[110] Com fundamento na referência do ICOM redefinido em agosto de 2022, com a designação de «A nova definição de museu foi aprovada na Assembleia Geral Extraordinária do ICOM – Conselho Internacional de Museus (Praga, 24 ago. 2022): Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que investiga, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial.», fonte ICOM https://icom-portugal.org/2022/09/30/nova-definicao-de-museu-2/.

«*Cultural Confinement*» é, tal está, um chamado à liberdade e à expansão da arte além das fronteiras tradicionais. A arte tem o poder de se conectar diretamente com as pessoas e o mundo em que vivemos.

Aproveitando a ideia de testemunho do seu tempo, segue-se agora a referência a alguns «*Statements*» de Donald Judd, onde se consideram as opções sobre a especulação da ausência de separação entre o que se considera o campo de atuação do objeto artístico e o campo permitido para o observador contemplar esse objeto. Judd terá também o seu contributo na área da estética com questões que se centram naquilo que pode ser entendido como o «objeto específico», o impacto do minimalismo pela valorização da relação entre objeto e observador e a reclamação a fim de ser o espaço a ajustar-se ao objeto e não o objeto a sujeitar-se ao espaço.

Na partilha destas premissas são, assim, escolhidas duas reflexões de Donald Judd, contemporâneas e em paralelismo com os «*Statements*» de Robert Simthson.

1965

«Specific Objects»[111]

Neste ensaio, Judd propõe o termo «objetos específicos» para descrever as suas obras de arte tridimensionais, as quais não se enquadram nas categorias tradicionais de pintura ou de escultura. Enfatiza, ainda, a importância da forma, da materialidade e da presença física dos objetos; propõe ir mais além do «lugar específico» na construção de um «objeto específico».

Judd argumenta que as obras de arte não devem ser apenas representações de algo, devem existir também como objetos concretos e independentes. Fala-nos sobre a importância dessa forma física, materialidade e presença, destacando a sua singularidade e autonomia; a forma deve ser determinada pelos materiais utilizados e pela intenção do artista, em vez de seguir convenções estéticas preexistentes.

Judd explora também a ideia de «série» (sequência), tirando o máximo de partido da repetição dos elementos e das variações múltiplas dentro de cada uma delas (das séries). Com base nesta premissa, este artista explora as relações entre os objetos e o espaço que ocupam, e as diversas combinações narrativas criativas e bizarras (entre

[111] *Objetos Específicos* (tradução própria).

objetos; e entre artista e espectador). A relação entre as obras de arte e o espaço envolvente deve ser negociada, para Judd as obras devem ser consideradas consoante o ambiente em que são colocadas, destacando a importância da integração entre a obra de arte, o espaço expositivo e o espectador.

1969

«On the Gallery's Ruin»[112]

Neste texto, Judd critica o modelo tradicional de galerias de arte e defende a criação de espaços expositivos que sejam mais adequados para a exibição da sua obra. Propõe, então, a ideia de espaços de arte autónomos, onde as obras de arte possam ser exibidas num ambiente controlado e planeado pelo próprio artista.

Começa por destacar a inadequação das galerias de arte convencionais para a exibição de sua própria obra, com o argumento de que as galerias existentes são limitadas, restringindo a experiência da arte a espaços fechados e a uma estrutura arquitetónica padronizada.

Em seguida, o ensaio defende a necessidade de criar espaços de arte autónomos, onde as obras de arte possam ser instaladas e expostas de maneira mais adequada; propõe, por isso, uma abordagem que integre a arquitetura, o ambiente e a própria obra de arte, com vista a uma relação mais orgânica entre esses elementos. E, neste sentido, corrobora com a visão de uma galeria ideal, onde os visitantes teriam uma experiência imersiva e interativa com a arte, onde as obras estariam dispostas num ambiente controlado e idealizado de acordo com a intenção do artista.

«*On the Gallery's Ruin*» é um texto desafiador que questiona as convenções estabelecidas das galerias de arte e propõe uma abordagem alternativa para a apresentação da arte no geral. Judd enfatiza a importância do espaço, da arquitetura e da relação entre a obra e o ambiente, visando proporcionar uma experiência mais significativa e envolvente entre partes.

[112] *Nas ruínas da galeria* (tradução própria).

PARTE 3 – Objeto místico, a matéria: casos exemplares

3. ARTISTAS, MATÉRIA, TOQUE, LUGAR/NÃO LUGAR, *SITE SPECIFIC*, INSTALAÇÃO E VESTÍGIO

O presente capítulo propõe relacionar um conjunto de percursos artísticos contemporâneos, através de três temas chave: (1) a *Arte Povera*, com a reflexão sobre os materiais na origem da conceção e na importância da leitura do objeto artístico; (2) os ambientes e significação do objeto; (3) a matéria nos novos contextos, a capacidade e a coincidência da vivência da matéria na relação com o «lugar».

Através de três diálogos multidisciplinares e transdisciplinares, as reflexões pretendem estabelecer pontos de aproximação e de leituras entre percursos (dos artistas escolhidos e pelas relações plásticas), e consolidar conceitos transversais a esta pesquisa (como anamnese, lugar, objeto *modus operandi*, vestígio, simulacro) e como parte da inspiração criativa contemporânea.

> *Os artistas, quando convidados ou interessados em produzir para outros contextos (nomeadamente o espaço exterior não institucional), não reformulam necessariamente todo o seu universo artístico. O que se verifica na maioria dos casos é uma migração do* modus operandi *de cada um dos autores, tendo em conta as novas circunstâncias. No que diz respeito ao espaço exterior, as qualidades físicas do objeto terão necessariamente de ser pensadas tendo em conta os novos condicionalismos climáticos e a exposição à interação humana. Mesmo que o objeto não lhes resista, essa efemeridade ou porosidade será uma resposta consciente do artista às características desse novo espaço de operação.*
>
> *(...)*
>
> *Assim, interessa olhar para a produção artística fora do espaço galerístico não como uma forma de separar ambas as produções, mas como forma de perceber como é que os artistas têm respondido à presença de novos condicionalismos,*

quer sejam climáticos, sociais, políticos, físicos, ou mesmo de receção do próprio projeto.[1]

O texto que se segue propõe a busca de diálogos utópicos e conceptuais, nesta valência da recetividade do autor e, consequentemente, do objeto artístico para os diferentes contextos e ambientes. O objeto artístico – inserido num determinado tempo, espaço, época, em determinadas vontades e vicissitudes do seu autor – é uma coisa em constante metamorfose, o que é hoje já não o será amanhã; daí essa recetividade à mudança e à exploração constante de novos territórios, onde o *modus operandi* possa ser expandido, testado, negociado em novos lugares e em diálogo com novas matérias; objetos artísticos que rasgam novas hipóteses do ponto de vista da vivência da sua forma e conceito, a par com um observador (público) que irá estabelecer tantas outras leituras e vivências a partir dele.

A escolha dos artistas tem fundamento na proposta de diálogo e de valorização do percurso criativo de cada um – e não na reformulação dos seus percursos artísticos – pelas correlações que são aqui construídas, assumindo como ponto comum a capacidade que têm em criar lugares de vivência com os públicos. Interessa também resgatar a ideia de «coisa/coisalidade» que cada um destes artistas traz aos seus objetos e às narrativas visuais e espaciais, que constrói e que convidam à especulação do observador (público ativo e participativo). A partir da triangulação de cada grupo de artistas, é recolhido, por sua vez, um conjunto de conceitos-chave que são explorados no projeto de investigação-ação, com o trabalho de campo com os públicos (em contexto de *land art*).

A paisagem (mantida no exterior, ou levada para dentro do espaço de exposição – museu ou galeria) apresenta-se como um elemento fundamental na ligação entre os artistas selecionados, exatamente por ser um elemento determinante naquilo que acontece entre a vivência do artista nesse *locus*, no *modus operandi* que é acionado, levando, por fim, à conceção e aparição de um objeto artístico como resultado dessa equação. Essa paisagem «(…) deixa de ser apenas o objeto a ser representado, e passa a ser o lugar de ação, interpretação e relacionamento do sujeito. Assim, artista e observador não são mais

[1]AAVV (2019). «Arte no espaço público». In *Dossiers Pedagógicos SE Serralves*, consultado online a 30 de setembro de 2019.

entendidos como um sujeito que se autoconstitui, mas como um corpo resultante das constelações que acionam as suas subjetividades, do qual ele é parte ativa e integrante.»[2]

A partir da segunda metade do século XX evidencia-se um interesse crescente e significativo por parte dos artistas quanto à valorização da riqueza e à complexidade das dinâmicas que os envolvem (ou em que podem ser envolvidos, eles e os seus *modus operandi*), pela questão da fisicalidade dos espaços (o *site specific*) com os quais contatam e dos quais suscitam novos interesses (novas experiências e novas formas de se relacionarem com eles), mas também pelas sinuosas camadas mais intangíveis, fruto dos contextos sociais, políticos, económicos e culturais.

Para esta parte do trabalho dedicada ao «Objeto místico, a matéria: casos exemplares», reúnem-se alguns artistas a nível nacional e internacional, que permitem uma breve viagem pela história da arte contemporânea; alguns dos textos referenciais dizem respeito a uma exposição de 2005 que a Fundação Calouste Gulbenkian organizou[3] e que, aqui, permitem suportar a referência teórica – não pela representatividade dos artistas, que neste trabalho é outra – mas pelos conceitos de «densidade» e de «intensidade» que são tratados. Será tido também em conta o conceito de *site specific* no sentido em que a abrangência de intervenção no *locus* se expande e estabelece diálogos com os espaços que *os* acolhe – aos objetos artísticos – como na relação de ideias e vivências dos artistas, dos públicos.

Inúmeras obras do século XX são realizadas para locais específicos, são as então designadas obras de *site specific*. Este conceito amplia, assim, a relação com os contextos arquitetónicos, por vezes entendidos como «arte pública» - fruto de uma resposta de encomenda de uma instituição – ou um trabalho pensado pelo(a) artista para um espaço específico, por iniciativa própria.

A história da arte, até cerca do final do século XIX, conhece frequentemente o formato de encomenda, na maioria dos casos associada ao embelezamento e decoração de um espaço nobre e/ou religioso, mas não de uma forma de criação autónoma, que

[2] AAVV (2019). «Arte no espaço público». In *Dossiers Pedagógicos SE Serralves*, consultado online a 30 de setembro de 2019.

[3] Exposição *Densidade Relativa* (2005), a partir da Coleção do CAMJAP. Projeto curatorial de Leonor Nazaré que relacionou a ciência, a filosofia e a sociologia numa abordagem sobre a experiência estética da arte contemporânea. Expôs cerca de 50 obras de 36 artistas nacionais e internacionais, todas atualmente pertencentes à coleção do Centro de Arte Moderna. Notas, reflexões e considerações pessoais de Leonor Nazaré foram recolhidas no âmbito da formação-conferência sobre «Arte Contemporânea», em 2009, no Edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian intitulada *(In)determinação espácio-temporal*.

assume o lugar de destaque por coordenada da própria estrutura dessa obra em questão. Na condição espacial pode ainda implicar uma demarcação temporal, fazendo com que esse objeto tenha uma finitude. No entanto, sabemos que outras obras propõem a exploração do conceito de efémero como uma característica fundamental do objeto artístico, e não propriamente a sua ligação ao espaço (vence o tempo sob o próprio espaço, nessa intervenção). Por sua vez, essa efemeridade pode ter a ver com a qualidade dos materiais de fácil deterioração, com uma matriz finita de manifestação do próprio objeto a nível conceptual, e de como é pensada; também com a imaterialidade da obra (com alguma particularidade sonora), ou com algum carácter mais performativo que possa assumir.

Leonor Nazaré acrescenta à presente pesquisa a relação «espaço-tempo» – com base na suas notas elaboradas na comunicação «(In)determinação espácio-temporal»[4] – e faz com que se acrescente também esta relação entre a obra e a sua duração, ou a sua condição precária (como qualquer ser vivo, numa relação poética e metafórica com a fauna e a flora existentes, por exemplo, nos lugares naturais); nesta circunstância a obra de arte pode, então, assumir contornos mais «humanizados» de algo cujo valor deva ser relativizado, «não porque a obra valha menos em termos de absolutos, mas porque a sua existência pode ser assumidamente delimitada.»[5] E aqui o objeto artístico pode perder o seu pedestal e, então, entramos no território da não sacralização da obra, da perda de cerimónia com o espaço (e o convite ao seu público, na forma como se relaciona com o objeto).

> *Podemos levar a questão mais além, e poderíamos pensar nela – obra – em função do binómio materialidade/universo concetual. A obra é efémera porque os seus materiais também o são, mas quando devidamente documentada, como em inúmeros casos da Land Art, ficará para a história como imagem e sobretudo como ideia e intenção criativa que a imagem permite recordar e conhecer.*[6]

[4] Notas, reflexões e considerações de Leonor Nazaré recolhidas no âmbito da formação-conferência sobre Arte Contemporânea, em 2009, no Edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian intitulada *(In)determinação espácio-temporal*.
[5] *Idem.*
[6] *Idem.*

Ou, poderemos ainda, tal como em Yves Klein que introduz o potencial do *happening* na ideia de obra de arte multivivêncial, olhar para a efemeridade como uma característica pré-definida pelo artista quando decide que a obra será uma interpelação ao público e cumprirá determinada função (e ação) no tempo dessa interação apenas. A obra pode durar, então, porque o seu conceito e forma são fortes, ou porque a sua manifestação física conta com a participação de materiais cuja nobreza assegura a potencial eternização. E é nesta triangulação de fatores entre a escolha dos materiais, a definição do conceito e a proposta de relação com o público, que os próximos três artistas se propõem situar. Talvez sejam, por fim, estas as questões mais prementes neste trabalho que obrigam(-me) a pensar sobre a relação do artista tanto com a sua criação como com o público, com a arte (arrisco dizer no geral).

As escolhas que se seguem contribuem para a reflexão mais genérica sobre os diferentes contextos – e sob a orientação de diferentes escolhas, é certo – nalguns casos como expressão desligada de vínculos espácio-temporais (por não serem uma preocupação ou prioridade para o artista, justamente) e, noutros casos, esse desprendimento pode ser considerado fundamental para a sua perdurabilidade. A manifestação artística pode, também, acontecer de uma expressão dependente de vínculos espácio-temporais, por ser assumida e potenciada pela vertente da historicidade e da finitude humana.

> *Resta então interrogar-me a finitude do humano e das suas obras: os seres humanos poderão não acabar com a morte do seu suporte físico, mas o que em todo o caso não acaba, é o efeito do trabalho que fizeram sobre um conjunto de pessoas numa dada circunstância; as obras talvez não deixem de guardar o perímetro da sua forma e concretização, a forma das suas forças que interagem com outras e com os humanos que hão de vir, no caso daqueles cujos materiais permitem a perdurabilidade, ou talvez não deixem de o fazer simplesmente através da ideia e dos campos de forças que propuseram, captaram ou alimentaram, no caso das obras cujos materiais são mais frágeis.*
>
> *O espaço e o tempo são, na realidade, coordenadas facilmente remissíveis a avaliação metafisica; como tudo o que é constitutivo do humano e na vida. O século XX interrogou-as compulsiva e desordenadamente, por vezes, com recalcamento e retorno do respetivo reprimido. Teve o mérito de colocar*

> *sobre a mesa todos os dados da questão, que nunca resolveu, nem tem provavelmente que ser resolvida em termos gerais, uma vez que muitas possibilidades coexistem.*
> *O que sabemos é que perante uma obra sentimos que ela fica um pouco em nós e connosco, ou absolutamente nada. Talvez seja essa perdurabilidade que mais importa.*[7]

3.1. *Arte Povera* (Gilberto Zorio, Luciano Fabro e Giuseppe Penone), entre a matéria e o espiritual

O que é a matéria?
O que é a espiritualidade?
Onde se encontram?

Neste ponto são escolhidos alguns dos artistas que contribuíram ativamente para o entendimento sobre a *Arte Povera* e para a defesa dos trabalhos que se assumem com materiais ditos pobres, com técnicas simples, despojadas, e não são, ainda assim, menos capazes ou interventivos.

Nesta proposta de estudo, e associado a este período da História da Arte, interessa a intenção de dessacralização não só dos materiais mas também do *locus* que recebe o objeto criativo; a perda de cerimónia com o espaço e a perda de cerimónia a que o público se submete para reclamar a Arte como sua (sentimento de pertença e espaço de crítica, atuação e apropriação – a arte passa a ter, efetivamente, uma função de cidadania, sustentabilidade, discussão, capacitação e sensibilização de espectadores ativos e participativos).

[7] Notas, reflexões e considerações de Leonor Nazaré recolhidas no âmbito da formação-conferência sobre Arte Contemporânea, em 2009, no Edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian intitulada *(In)determinação espácio-temporal*.

Esta proposta – a partir da designação de *Arte Povera* – traz (o que permanece contemporâneo, do hoje e do agora) a proximidade com a vida diária e mundana das pessoas, a questão da enfermidade e o posicionamento que quer artistas quer públicos ocupam perante essa circunstância, à qual estão subjacentes questões públicas, sociais, culturais, económicas latentes relativas à discussão da democracia – da democratização da arte à arte em democracia – e popularidade dos vários meios (que existiram em 1960 e que continuam a crescer e a mudar). Desta vanguarda interessa também recuperar – aqui já falado do ponto de vista mais aproximado da estética e da filosofia – de uma espécie de «nova poética» com pontes de ligação à alquimia, aos quatro elementos naturais que se conhecem, à relação com a vivência da arte pelo corpo todo (e não só pela visão), na relação com a luz e com a própria natureza (de onde vêm os materiais? E de onde vem, afinal, o nosso corpo sensitivo?). Nesta primeira alínea recupera-se a problemática mundial centrada em duas questões-chave:

- ✓ Quais são, de facto, as ideias – coisa mental do conceito – que se adequam aos materiais pobres?

- ✓ Afinal, a criação e a apropriação opõem-se realmente? Trazem nesta circunstância a questão do entendimento do conceito de «ready-made»?

Gilberto Zorio,[8] artista italiano inserido na tendência da *Arte Povera*[9], é destacado pela sua relação e intervenção a partir de materiais por vezes bizarros e descontextualizados da sua função industrial. A sua obra é marcada por instalações nas quais utiliza várias matérias que estabelecem relações entre si; provoca situações de

[8] Gilberto Zorio (1944) artista italiano inserido na tendência *Arte Povera*. No seu trabalho explora situações visuais e plásticas com especial interesse nos processos naturais (comportamento dos materiais e da matéria orgânica), transformação alquímica e liberação de energia; as suas instalações são construídas com objetos dispersos pelo espaço expositivo, determinando relações por vezes aleatórias ou desconcertantes, que convidam à especulação, à imaginação e interpretações muito diversificadas Frequentou a Academia de Belas-Artes de Turim, onde conheceu os artistas Michelangelo Pistoletto e Giuseppe Penone.

[9] *Arte Povera* (tradução livre: Arte Pobre) é caracterizada como um movimento artístico que se desenvolveu na segunda metade da década de 1960 em Itália. Os artistas deste movimento destacaram-se pela utilização (e reinvenção) de materiais considerados «pobres» no âmbito da pintura, da escultura, da instalação e dos objetos criativos (como a areia, a madeira, os jornais, as cordas, o feltro, a terra e os trapos). A intenção principal era a de «empobrecer» a obra de arte, reduzindo à matéria mais elementar e pouco ou quase nada manuseada, problematizando e questionando os limites (ou ausência deles) entre a arte e o quotidiano das sociedades.

corpos estranhos no espaço de exposição, e que podem despoletar diferentes interpretações por parte de quem as observa – proposta de instalações participativas.
A arte de Zorio revela o interesse e fascínio pelos processos naturais, a transformação alquímica da própria matéria e da liberação de energia (processos químicos e físicos). As suas intervenções – objetos, esculturas, pinturas e performances – são frequentemente interpretadas como metáforas para a ação humana revolucionária, para a transformação e criatividade.

Este artista introduz-nos ao contexto da *Arte Povera* que marca um repensar e reinventar da diversidade de matérias; com especial interesse para a presente pesquisa: a plasticidade dos cimentos, do gesso ou da própria água, enquanto matérias privilegiadas para a criação artística, e forte relação com o tato.

Nas décadas de 60, 70 e 80 são notórias estas propostas, fruto do contributo significativo dos artistas da época, que problematizaram a ideia de que o objeto artístico é uma espécie de laboratório (alquimia?). A obra, quando evoca a participação do outro (espetador), poderá expandir-se para um domínio de experimentação através da matéria e da vivência desta.

A matéria poderá conter em si mesma a ideia cristalizada e fantasiada do mistério das coisas e, através da manipulação dela (da matéria), «(…) as coisas não têm significação: tem existência; as coisas são o único sentido oculto das coisas».[10]

A partir da entrevista feita por Carlos Vidal a Gilberto Zorio em 2002, recolhe-se alguns comentários na primeira pessoa, que confirmam este interesse pela exploração e valorização (plástica e concetual) da matéria, da tomada de opção de assumir as suas propostas como *site specific*, e de como surge o desafio de dialogar com o espectador. Nessa conversa, Vidal reúne um conjunto de considerações que demonstra que para este artista a arte é um processo de vivência, de transformações, mutável, por vezes efémero, e que a ação humana proporciona uma espécie de permutação entre vários níveis de energia (por vezes química, física, visual) em cada intervenção. Esta conversa traz também o contributo sobre a problematização dos espaços museológicos, e na renovação (ou alteração?) do paradigma destes espaços expositivos – desde a oportunidade performativa que o público terá, ou não, para se relacionar com cada objeto até às questões de exposição, colocação e conversação das peças aí instaladas.

[10] PESSOA, Fernando (1914). *O Guardador de rebanhos*; pelo heterónimo Alberto Caeiro; 1ª publicação (nº4). Reedição pelas Edições Centro Atlântico, março de 2014.

«Carlos Vidal: Considera-se um autor de instalações, de obras "*site specific*", ou qual é o papel do espaço físico onde realiza cada exposição para a determinação do seu sentido?

Gilberto Zorio: Primeiro, trabalho sempre num "espaço genérico" – começo por elaborar todas as peças no meu ateliê. Em seguida, aparece a possibilidade de fazer exposições nos mais diversificados lugares. Aí coloco, numa relação simultaneamente conflitual e harmoniosa, diferentes objetos num mesmo sítio. Como nenhum lugar é neutro, a primeira das minhas intenções é ser mais forte que a "individualidade mental" de cada espaço. Se isso não suceder, decorre que o espaço devora e submerge a minha exposição, porque eu realizei *abat-jours* para uma qualquer decoração.

(…)

Carlos Vidal: Porque considera a arte próxima da alquimia?

Gilberto Zorio: São ambas bastante misteriosas. Toda a arte é "energia" porque não existe na natureza. Trata-se de fabricação de um sonho de uma ação/reação contra a morte. A arte é uma exacerbação ("*esagerazione*") e um equilíbrio sempre instável, que me angustia e me dá felicidade. As minhas obras possuem o sentido de transitoriedade de uma reação química, tanto quanto o seu aparato físico e material. Desde o ato de questionar, é lícito pensar-se que se produz energia.»[11]



(16) Exposição *Circa 1968*[12], 1999. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea. © Rita Burmester.

[11] VIDAL, Carlos (2002). *A Representação da Vanguarda*. Editora: Celta. Pág. 184.

[12] Exemplo deste tipo de reorganização espacial em função da disposição das várias peças, é a exposição *Circa 1968*, que esteve patente na década de 90 no Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

Deste movimento, destaca-se o uso de materiais comuns muitas vezes orgânicos ou industrializados (e aqui na relação com a origem também do movimento *Land Art*, na escolha de materiais naturais que são absorvidos e retornam à natureza; ou dos materiais industriais que chocam e se destacam na paisagem, e que regressam ao ateliê), para criar objetos artísticos que exploram as questões da relação entre a natureza e a cultura, o corpo humano e a transformação dos materiais.

Do processo de trabalho de Zorio importa aqui retirar a referência às combinações que o artista faz entre os elementos industriais – o aço, o vidro e o efeito da luz nestas superfícies – como os materiais orgânicos – a madeira, o carvão e alguns elementos vegetais. Ao longo do seu processo criativo este artista explora, através de esculturas, instalações e performances, o equilíbrio entre as forças opostas, a interação entre o público e a obra de arte, e a relação entre a natureza e a tecnologia. E é esta relação (dos elementos naturais com os industriais, e a interação com o público) que aqui se retira como referência para a observação e escolha dos artistas considerados nos «Observatórios».[13]

Uma das características distintivas do trabalho de Zorio é o uso de luz e de eletricidade como elementos essenciais. Ele incorpora lâmpadas, fios e circuitos elétricos em suas obras para criar efeitos visuais e sensoriais únicos.



(17) Exposição *Circa 1968*, 1999. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea.

© Rita Burmester.

[13] Desenvolvido na *PARTE 4 – Uma hipótese pessoal; 5. O OBJETO ARTISTICO E OS (SEUS) PÚBLICOS; 5.2. «O poder transformador das artes» (em mim e no outo): Observatórios.*

Luciano Fabro[14] inclui-se também no movimento artístico *Arte Povera* pelas suas esculturas e instalações que exploram questões de materialidade, de forma e de espaço. E, tal como em Zorio, Fabro vai colocar em contacto direto diferentes matérias entre o natural e o industrial, como o mármore, o vidro, os tecidos e outros elementos naturais e industriais.

Os processos criativos dos dois artistas têm em comum a preocupação com a relação entre a escultura e o corpo humano; no caso de Luciano Fabro objetos que envolvem formas que aludem ao corpo humano (como partes de membros, órgãos ou o próprio contorno corporal) neste convite à relação de «corpo a corpo» com o espectador (pela escala, pela forma e pela instalação desse *objeto-corpo*).

Fabro é também um dos primeiros artistas que desafia a noção de escultura – e aqui em relação a Rosalind Krauss e respetivo ensaio sobre a escultura que ocupa um «campo expandido» e do conceito de *site specific* – como um objeto isolado que procura incorporar o espaço circundante em suas obras; explora de forma consciente a ideia de escultura além dos seus limites convencionais, como uma presença no espaço que se serve, por exemplo, de materiais transparentes e refletivos para criar um diálogo entre a obra de arte, o espectador e o ambiente ao redor.



(18) Luciano Fabro. *L'infinito*, 1989. ©Silvia Fabro, Arquivo Luciano e Carla Fabro.

[14] Luciano Fabro (1936-2007) artista italiano que está na origem do movimento da *Arte Povera*, que surgiu na década de 1960; é uma figura de destaque no contexto italiano do pós-guerra. Este artista ofereceu uma reavaliação da forma escultural através de uma abordagem diferente, rigorosa do contexto espacial, material e simbólico. É contemporâneo de Michelangelo Pistoletto e Giulio Paolini que, por sua vez, foram diretamente influenciados pelos processos criativos de Lucio Fontana e Piero Manzoni. Fabro foi uma das figuras centrais na expansão e na redefinição dos limites da escultura, passando também a priorizar o trabalho com o espectador.

Como acontece com Robert Smithson que organiza os seus «*Statements*»[15], Luciano Fabro tece também algumas considerações através de certos textos significativos, e dos quais se retiram aqui fundamento e confirmação de algumas ideias que passam pela importância e permanência da transformação e ressignificação da matéria (na sua materialidade) e no contacto com o espectador (a obra viva, ativa e aberta a outros significados).

No ensaio sobre «O Discurso sobre a *Arte Povera*» (1967), Fabro apresenta uma reflexão sobre o movimento da *Arte Povera* e suas ideias centrais, discutindo as características e os princípios fundamentais do movimento.

Destaca a importância de compreender a *Arte Povera* como uma reação às convenções e tradições estabelecidas da arte; não será apenas uma forma de «fazer arte», mas uma nova maneira de pensar sobre a arte em si, sobre a matéria, sobre o processo criativo e sobre a forma de comunicação com o espectador. O artista define a *Arte Povera* como um movimento que rejeita a ideia de que a arte deve ser exclusivamente baseada em materiais nobres e valiosos. Em vez disso, valoriza o uso de materiais comuns, não convencionais e frequentemente encontrados no quotidiano.

Para Fabro, esta opção coloca a experiência humana no centro da criação artística, explora a relação entre a natureza, o corpo humano, o tempo e o espaço, conectando-se com as questões essenciais da própria existência. Ao longo do seu texto fala também da importância (e, hoje, da urgência) da simplicidade e da humildade neste movimento artístico, da necessidade de uma abordagem aberta, experimental e não dogmática, que admita a partilha de experiência (ainda que em estados diferentes) entre artista e públicos. Ressalva que a *Arte Povera* é um movimento em constante evolução, sem restrições rígidas, e que se baseia na liberdade criativa e na busca da essência da arte – e que não será comum também à *Land Art*?

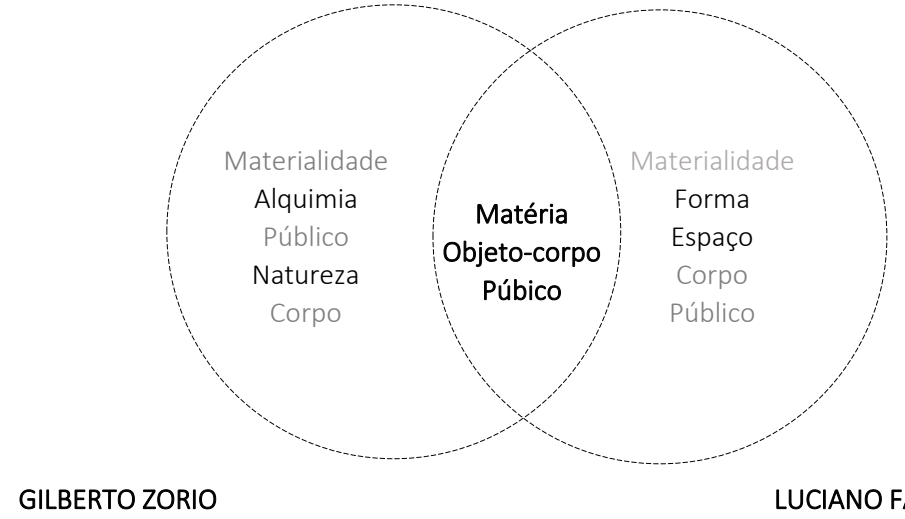
Se o ensaio acerca d'«O Discurso sobre a *Arte Povera*» mostra a definição do movimento artístico, o ensaio «O espaço da arte» (1970) é relevante no sentido de mostrar a relação entre a obra de arte e o espaço em que ela é apresentada (exposta), investigando a interação entre a escultura (objeto artístico) e o ambiente que a circunda.

Com este artista também se reconhece o conceito de *site specific* a partir do momento que questiona a função, a existência e a participação do lugar que envolve o

[15] Desenvolvidos na *PARTE 2 – Concetualização; 2. O QUE É UM LUGAR?; 2.2. «Lugares» e «Não lugares» nas artes visuais; 2.2. b) Statements escritos por Robert Smithson ≠ Donald Judd.*

objeto artístico. Luciano Fabro aborda a ideia de que o espaço não é um mero recipiente neutro para a arte ser mostrada, mas sim um lugar que desempenha um papel ativo na experiência estética; o espaço não é apenas um cenário passivo, mas uma dimensão viva e dinâmica que afeta a perceção da obra de arte.

Então, a escultura não é apenas um objeto tridimensional, mas uma presença que se estende além de sua forma física, incorporando o espaço e o tempo.



Esquema 6. Proposta de cruzamento e recolha das ideias-chave comuns aos processos artísticos e criativos de Gilberto Zorio e Luciano Fabro.

A Gilberto Zorio e a Luciano Fabro acrescenta-se um terceiro artista, *Giuseppe Penone*[16], que também está associado ao movimento da *Arte Povera* nos anos 1960 e 1970. Além de explorar a relação entre o ser humano e a natureza, o tempo e a memória são dois novos elementos que importam no processo criativo de Penone, que os explora através de uma variedade de meios como a escultura, a instalação, a fotografia e o desenho. Mantém, ainda assim, a simbiose entre os materiais orgânicos, como a madeira, a pedra e a vegetação, juntamente com os elementos industriais.

[16] Giuseppe Penone (1947) artista italiano também associado ao movimento da *Arte Povera* na década de 1960 e 1970. O seu trabalho caracteriza-se essencialmente pelas suas esculturas em grande escala, numa relação muito próxima com o elemento árvore (quer a nível de escala em proporção, quer a nível simbólico e de relação entre a o objeto artístico e a vivência do espectador). Em 2014, Penone é premiado com o *Praemium Imperiale*.

Do ponto de vista da operacionalidade da matéria e da forma (representação e figuração), Penone propõe a interação entre o corpo humano e a natureza, criando esculturas e instalações com recurso ao molde de partes do corpo humano (mãos, rostos) e de árvores; explora a ideia de que o corpo humano é parte integrante da natureza e está conectado a ela a um nível fundamental.



(19) Giuseppe Penone. *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968–2003. © Coleção artista.

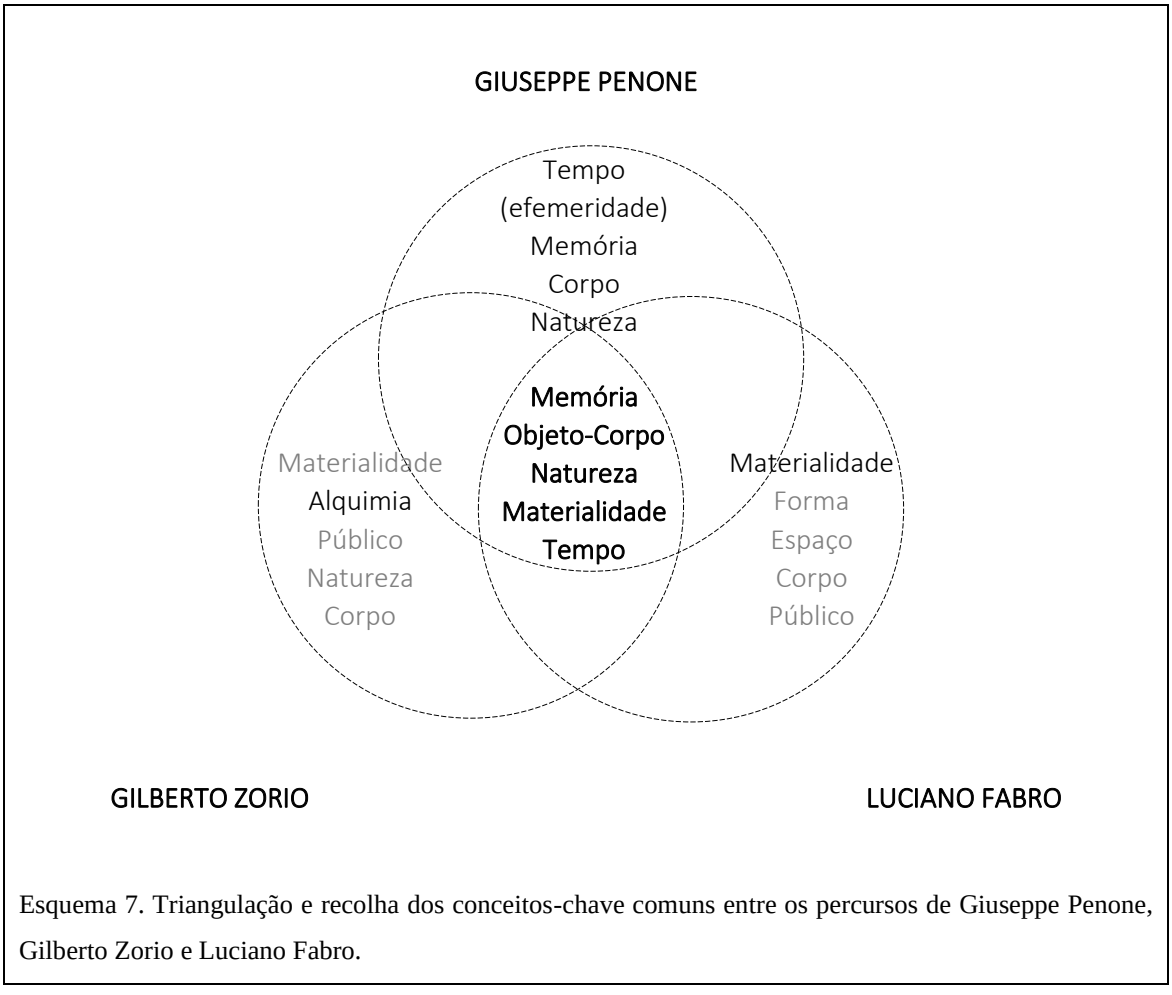


(20) Giuseppe Penone. *Indistinti confini*, 2022.
© Coleção Fondazione Giulio e Giovanna Sacchetti Onlus, Itália.

Já do ponto de vista dos conceitos de «tempo» e «memória» opta por usar materiais que demonstram as evidências do passar do tempo (efemeridade, alteração do tempo na própria escultura), como árvores envelhecidas ou rochas esculpidas pelo tempo. Essa escolha ressalta a transitoriedade da existência humana em relação à durabilidade da natureza, tão comum no movimento da *Land Art*.

E, assim, convida o espectador a refletir sobre sua própria conexão com o mundo natural, e considerar a fragilidade e a beleza da existência humana.

No texto *Ideias sobre escultura* (1970), Giuseppe Penone faz uma espécie de declaração-chave sobre o movimento da *Arte Povera*, e aprofunda o seu pensamento sobre a escultura e sobre a sua relação com o corpo humano e a natureza. Nesse texto defende que a escultura de *Arte Povera* é vista como uma experiência sensorial e emocional, capaz de provocar reflexões sobre a natureza, a identidade e a condição humana.



Esquema 7. Triangulação e recolha dos conceitos-chave comuns entre os percursos de Giuseppe Penone, Gilberto Zorio e Luciano Fabro.

Assim, da triangulação destes três artistas retiram-se os conceitos-chave sobre a memória; a constituição de um *objeto-corpo* que influi num determinado lugar, que dialoga com o seu público através da sua materialidade e que se insere num espaço específico com apelo direto à natureza (pelo bem-estar e pela sua própria efemeridade)

3.2. Ambientes, utopias e significação do objeto (Richard Long, Adriana Varejão, Francisco Tropa)

O diálogo que se segue convida ao cruzamento de conceitos-chave patentes na obra de Adriana Varejão[17], como «tradição; lugares (de vivência); objeto; matéria (azulejo); metáfora», com os conceitos-chave presentes na obra de Francisco Tropa[18] como «memória; tempo; lugar; narrativa» e Richard Long com «lugar; matéria; vestígio; espiritualidade (do lugar)».

O texto que se segue convida à análise e reflexão destes três percursos artísticos na expectativa de proporcionar uma relação concetual e material, a partir da seleção de algumas obras de referência que contribuem para o crescimento (e consolidação) do conceito «objeto-pintura» entre a pintura e a escultura, sem nunca perder a relação direta, empírica, convidativa e sensorial com o público.

O critério de escolha dos artistas tem como objetivo elencar obras que se relacionam com públicos diversos, pela sua localização geográfica, cultural, social e política; pretende recolher uma espécie de amostra de objetos artísticos contemporâneos, de artistas ativos, em constante processo e de construção de «obra viva» – obras essas que

[17] Adriana Varejão (1964) artista plástica brasileira. O seu percurso artístico desenvolve-se em torno de uma forte projeção internacional, passando pela Bienal de São Paulo e de Veneza, Tate Modern em Londres e MoMa em Nova Iorque. A Pinacoteca de São Paulo faz a sua retrospetiva de 30 anos de carreira em 2022, reunindo todas as fases representativas do seu percurso.

[18] Francisco Tropa (1968) artista com enfase a partir do início dos anos 90; representa Portugal na Bienal de Veneza (2011), Bienal de Istambul (2011), Manifesta (2000), Bienal de Melbourne (1999) e Bienal de São Paulo (1998). Tem exposto regularmente em Portugal e no estrangeiro. Em 1997 foi-lhe atribuído o Amstelveen Art Prize, Amsterdão e o Prémio de Desenho da Bienal das Caldas da Rainha em 1998. Das suas exposições destacam-se as realizadas no Museu de Serralves (1998, 2006 e 2010), no Centro de Arte Moderna da FCG (2003) e na Culturgest (2006). Participou em exposições internacionais da Bienal de São Paulo, de 1999, e da Bienal de Veneza em 2003, e em 2011 foi o representante do pavilhão de Portugal.

continuam em diálogo direto com os mais variados públicos – para que, assim, seja viável a recolha desses testemunhos de relação estética e vivência significativa em relação à obra de cada artista.

Este texto propõe a construção de um esquema visual que liga, por acumulação, alguns conceitos-chave a destacar de cada um dos destes três processos criativos de trabalho. Por acumulação, começando em Varejão e acabando em Long, os conceitos vão-se contaminando ou coincidindo.



(21) Adriana Varejão. *Chambre d'échos*, 2005. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. © Patrick Gries.



(22) Adriana Varejão. *Suturas, fissuras, ruínas. 30 anos de carreira*, 2022. © Pinacoteca de São Paulo.

De Long a Varejão: o que os aproxima?

A relação com a matéria e com o LOCUS*. Aproximam-se pela reflexão estética e sensorial sobre o toque da matéria que caracteriza um determinado lugar (e no registo dessa memória).*

Adriana Varejão é uma artista plástica brasileira que se destaca na década de 1980 com trabalhos que exploram a temática do período colonial brasileiro, a partir da ideia de «lugares de vivência». O seu trabalho abraça a tradição e a cultura popular, revisitando alguns universos próximos do português, nomeadamente quando simula e recria alguns objetos.

O critério que leva a escolher e integrar esta artista na presente proposta de «diálogo entre artistas» surge do interesse visual, concetual e matérico no que concerne à exploração do azulejo (da cerâmica e da ideia de simulacro dessa superfície vidrada tocável) que se prende com a vivência estética de determinados vestígios; vestígios esses que incluem justamente outras intervenções artísticas, como ruas e praças públicas repletas de azulejos, fachadas semidespidas onde se reconhecem vestígios de cerâmicas e vidrados, painéis de azulejos e murais vandalizados, que não deixam de dar brilho à cidade e aos corredores urbanos escondidos em zonas ditas, hoje, «não lugares» das cidades. São estes vestígios da designada arte urbana que alimentam esta hipótese de conferir um novo ciclo de vida a esta matéria desperdiçada, detentora de uma memória e identidade desconhecidas; são estes vestígios que moram entre o espaço público (as ruas, as praças e as fachadas) e o espaço privado (abandonado, esquecido, devoluto) as fontes de referência escolhidas para serem trabalhadas artisticamente.

A hipótese do «objeto-pintura» é, então, proposta como um objeto autónomo e isolado do seu contexto original (já fora do seu *locus* embrionário), perpetuando assim a memória da vivência desse lugar, e trazida para outro contexto – o contexto de exposição – para mostrar o resultado visual, matérico, concetual dessa experiência.

[Breve reflexão sobre a importância do azulejo nesta pesquisa:]

O azulejo remete à tradição portuguesa e, enquanto *kitsch*, surge também pela prática de cerâmica que é proposta como um reaproveitamento e valorização não só da tecnologia, como da própria matéria-prima.

O azulejo surge em Portugal no século XVI e perdura até ao século XIX, contudo a sua origem primordial acontece por volta do século XII, em Espanha, pela forte decoração geométrica e vegetalista (oriundo da tradição muçulmana). O termo azulejo pretende designar a matéria-prima de cerâmica revestida e vidrada, proporcionando uma superfície brilhante e resistente. Este suporte está associado à arquitetura como uma valência interdisciplinar, para o revestimento de largas superfícies quer interiores quer exteriores. Os temas oscilaram entre relatos visuais e narrativos da história (e construção da identidade), situações de lendas, mitologia e forte iconografia religiosa. Através do revestimento da arquitetura, pretendia-se ensinar o povo e fortalecer uma linguagem visual tradicional de determinada região.

A importância do azulejo está relacionada com a questão da identidade, o que é revelador de um reportório português, de uma atração cultural proporcionando um intercâmbio e um forte sentido cenográfico e monumental. Já no século XV, o ladrilho, mais próximo da proposta do mosaico, surge igualmente pela exuberância de interiores mouriscos e, desta forma, dá-se a aculturação que contribui, em certa medida, para a construção da identidade e de uma vasta interdisciplinaridade das várias técnicas, aplicações e modos de tradição. Esta troca ainda hoje poderá ser sentida, a título de exemplo, na expressão brasileira.

Desta forma, e como ponto de interesse para a presente pesquisa, procura-se problematizar e questionar se este desuso poderá de alguma forma comprometer ou potenciar a perda de identidade da tradição portuguesa. Tomando igualmente como mote de reflexão outras propostas de pensar e repensar este tema, encontramos Victor Lopes[19] que nos mostra como o azulejo faz parte da

[19] Victor Sousa Lopes (1949) é formado em ensino industrial e desde os anos 80 investiga sobre a origem e restauração do azulejo, a nível internacional e nacional. Colabora com ensaios para revistas sobre o assunto, nomeadamente para o Jornal Independente, Diário Popular, Revista Vilas e Cidades, Revista Autores, entre outros. Publica também estudos sobre azulejaria pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda

tradição cultural e visual portuguesa. O azulejo foi (e continua a ser?) uma forma de comunicação e um meio de expressão, que se notabilizou no seio português como *médium* próprio:

«Quem transponha os domínios da fronteira portuguesa, fica imediatamente em contacto com essa decoração particular e maravilhosa que são os azulejos. Desde a estação dos caminhos-de-ferro mais modesta até ao palácio mais sumptuoso, em pequenos templos religiosos bem como nas grandes igrejas episcopais e antigos conventos, revestindo fachadas inteiras de prédios, muros e bancos de jardim, o azulejo estende a luminosidade e policromia sedutora por todos os cantos desta formosa terra de *miltons*.» [20]

O azulejo começa de uma forma tímida e sugestiva com a função de valorizar e destacar a arquitetura. De acordo com a pesquisa, conclui-se que o azulejo tem vindo a ganhar alguma importância progressiva, de uma forma global, e que manifesta algum interesse num plano mais histórico e cultural.[21] Em tempos recuados (séculos XV – XVI), o azulejo era visto como a matéria-prima fortemente associada à arquitetura. Mas, com o passar do tempo (até aos dias de hoje), tem vindo a ser ultrapassado, não merecedor de uma releitura e reinterpretação plástica ativas (séculos XX – XXI). Há também um repensar a respeito da origem desta tecnologia, a sua função inicial, para reaproveitá-la a partir de um contexto contemporâneo, comparando e discutindo as várias formas de ser reencontrado através do *site specific* e/ou da instalação. O lugar fictício que convida o espectador a entrar na peça e a reconhecer um fator cultural e tradicional (português) poderá ser valorizado através do azulejo na técnica do mosaico.

Como Vítor Lopes refere, o azulejo surge como simples facilidade geográfica e matéria; o retirar partido da cultura de cada região, pelo clima (principalmente no centro e sul do país), pelas fortes características mediterrâneas e a forte abundância de argilas em solo, levando uma matéria-prima a ser empregue em grande escala, no sentido de exuberar, comunicar, revestir e

(2001), e destacam-se alguns ensaios como «Testemunho nas Paredes – Ensaios de Azulejaria» (ACD – Editores, 2001) e As Palavra dos Autores – antologia de textos» (SPA 2007), entre outros.

[20] LOPES, Victor Sousa (2001). *Testemunho nas paredes: ensaios de azulejaria*. Edição A. C. D. Editores; Lisboa. Pág. 17.

[21] Percurso feito pelo contributo de ceramistas que se evidenciaram e trabalharam na área da cerâmica e azulejaria enquanto intervenção urbana, na valorização do espaço público; José Queirós, Vergílio Correia, Matos Sequeira, Reinaldo dos Santos, Santos Simões, Rafael Calado, José Meco, entre outros.

valorizar um espaço. Geograficamente podemos encontrar (e mapear) esta prática pela Península Ibérica, continente Africano (S. Tomé e Príncipe, Angola e Goa) e Brasil.

Este trabalho levanta também questões satélite, paralelas, sobre a matéria; quando um artista se apropria do azulejo cerâmico que contém em si história e referências culturais (coletivas e pessoais), há uma descontextualização consciente e a sua aplicação noutro encadeamento; continuará a existir referência à identidade do povo à qual continua a pertencer? Poderá continuar a ser associado e valorizado enquanto tal por remeter o observador a um outro lugar articulado com a sua origem?

Numa primeira instância da procura por esta resposta, «Ao longo da vida, a nossa identidade[22] vai-se alargando (deve alargar-se) para o universal. Mas todo o universal tem o seu»[23], pela necessidade da existência da identidade, ou pela inevitabilidade e irreversibilidade que se consolida, e pelo contato com outras culturas.

Será algo que se constrói, transversal ao tempo e que se identifica. A identidade poderá ser algo que nos permite reunir e construir a nível emocional e afetivo; reconhecemos, com o passar do tempo, que acaba por fortalecer as suas marcas e arcar o transporte de outras culturas. A apropriação e adaptação do conceito de identidade baliza a relação entre «cá e lá», o lado do observador e o outro lado do artista (e do objeto artístico).

Por este motivo, e pela arquitetura como palco de ação mais evidente enquanto testemunho e lugar a intervir, os edifícios marcam as várias épocas, reunindo assim uma identidade a partir da memória.

Retomando a relação com a obra de Adriana Varejão, os azulejos portugueses apresentam-se como uma metáfora da colonização, partindo da ideia de que para esta

[22] «Identidade é o conjunto de carateres próprios e exclusivos com os quais se podem diferenciar pessoas, animais, plantas e objetos inanimados uns dos outros, quer diante do conjunto das diversidades, quer ante seus semelhantes» enquanto conjunto significativo que nos ajuda a estabelecer códigos de leitura e articulação de conceitos, e «tem portanto diversas definições, conforme o enfoque que se lhe dê, podendo ainda haver uma identidade individual ou coletiva, falsa ou verdadeira, presumida ou ideal, perdida ou resgatada.», consultado em http://pt.wikipedia.org e em http://www.priberam.com.

[23] MOREIRA, Fernando Alberto Torres (2011). *Cultura Portuguesa Ensaios*. Coleção CULTURA 5 CEL – Centro de Estudos em Letras Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro; capítulo sobre a «Identidade Cultural Portuguesa: Espaço de autonomia e diversidade».

artista os azulejos cerâmicos tomam conta das paredes das cidades colonizadas, sendo elementos alvo de representação nas peças da artista (entre a pintura-objeto, a escultura ou a pintura de carácter instalativo). Adriana Varejão faz uma forte alusão à crueza e à agressividade, a qual demonstra através da matéria rasgada nos trabalhos com a simulação de carne, ou as relações díspares entre a sensualidade e a dor, ou a violência e a exuberância.

Esta criação de pinturas quase escultóricas e, por vezes, de caráter instalativo, predomina nos trabalhos mais recentes. Não só percebemos a vontade de tratar algumas situações de vivências culturais, sociais e políticas, como a intenção de provocar uma sensação no espectador.

O trabalho da artista evidencia uma pintura sobre o lugar da matéria-prima tradicional que rompe com a bidimensionalidade. Ela ultrapassa os literais limites da tela – espalha-se pelas paredes e pelo chão e confere uma outra leitura ao espaço que pretende ocupar (um novo lugar irreconhecível, dentro do lugar da galeria). Alexandre Melo designa-as como «pinturas-esculturas»; assume-as mesmo como espaços onde «o corpo deve estar contido e protegido, do mesmo modo que os azulejos protegem uma parede e esta, por sua vez, circunscreve à estrutura de um edifício. Trata-se de manter o corpo sob controlo.»[24]

Há uma forte presença e referência ao colonialismo português no Brasil, com sugestivas questões de identidade rebatidas nos azulejos enquanto ocupadores de um lugar que não é seu. Aqui, o azulejo na condição de «pele» (que ainda hoje reveste algumas paredes de igrejas colonizadas, mantidas como património histórico português e brasileiro) surge como metáfora visual e plástica, com valor acrescido para a presente pesquisa: a matéria que é considerada *kitsch*, mas que contém a memória e a identidade fiéis ao contexto explorado.

É evidente, no trabalho da artista, a intenção de retirar partido da linguagem do mundo – que a rodeia – e da forma como é habitual remover ou alterar a função das coisas, dos objetos. Desta forma, a prática artística situa-se num território mais onírico, utópico, no qual os objetos podem ter ou assumir novas valências conceptuais. Tal como acontece nalguns dos objetos de Adriana Varejão, o presente ensaio visa refletir sobre a hipótese

[24] MELO, Alexandre (2003). *Aventuras no mundo da arte*; capítulo parte IV: Lugares, Adriana Varejão – A carne das histórias; Edição Assírio e Alvim; fevereiro, Lisboa. Pág. 304.

de retirar a função inicial de um determinado «corpo» e recolocar essa ideia de «coisa» numa categoria de «nova coisa», num novo objeto concetual, inspirado na realidade visual.

A ideia de «objeto-pintura» aqui proposta convida a ir ao encontro da valorização do ofício – que é sentida no *modus operandi* de Varejão – e da prática artesanal que é considerada *kitsch* «(…) porque os azulejos e as cerâmicas são *kitsch*, assim meio cafona (…)»[25], mas que têm o seu próprio e verdadeiro valor signo do objeto.

E de Varejão a Tropa: o que fica?

Fica o TEMPO na sua dupla significação, entre o tempo cronometrado [em Cronos] *e o tempo vivido em espiritualidade* [em Kairós], *como testemunha e prova da vivência de um determinado lugar. Do passo de gigante entre o tempo do real e o tempo narrado criativo.*

A este «diálogo entre artistas» é acrescentada a obra de Francisco Tropa que arranca com a reflexão e inspiração que se consolidam pela vertente minimal de recursos, onde ambos os artistas – sem ligação aparente – problematizam sobre a questão do *médium* que simula determinada matéria ou determinado lugar.

A questão do toque e da experimentação da matéria, para proporcionar a experiência e vivência do objeto artístico, continuam presentes nestes três percursos artísticos distintos. Através dos seus trabalhos, Long, Varejão e Tropa evocam a presença efetiva do objeto criativo e mostram a relação que existe entre ele (objeto), a matéria e o espectador.

Estabelece-se agora uma proposta de diálogo entre o trabalho de Adriana Varejão e Francisco Tropa, como referência de uma prática artística no contexto nacional que convoca a questão do toque e da experimentação da matéria, para proporcionar a experiência e vivência do objeto artístico (através da simulação, da especulação em torno do objeto artístico, e através da capacidade de construção de múltiplas narrativas).

[25] Adriana Varejão citada a partir da entrevista feita pela jornalista brasileira Mona Dorf, em 2010. Disponível em http://www.adrianavarejao.net/br/videosSangueLatino. TV Cultura, Brasil.

Através dos seus trabalhos, este segundo artista evoca a presença efetiva do objeto criativo e aponta para a relação que existe entre o objeto e a capacidade narrativa da matéria com o espectador.

A obra de Francisco Tropa explora diferentes *médiuns* no âmbito da relação da «pintura-objeto», instalação e escultura, através do desenho, performance, fotografia, filme e construção de objetos/vestígios. O seu trabalho reflete sobre assuntos relacionados com o corpo, a morte, natureza, paisagem, a memória, a origem (das coisas?) e, em particular e sempre comum em todas as fases do seu trabalho, o tempo.

O espectador é fundamental na narrativa conseguida em torno das suas instalações, desafiando assim os limites ditos tradicionais da arte (pintura?), da representação e da perceção.

A obra *Tesouros submersos do Antigo Egipto* (2008) é aqui falada a título de exemplo, onde o artista propõe falar sobre a ideia de constelação e a condição de uma não separação entre a escrita/poesia/arte, como resultado e consequência da instalação num «lugar» (exterior e/ou interior). O conjunto de referentes visuais do artista revela-nos a importância e pertinência da existência da «pintura-objeto»», numa relação próxima entre pares e réplicas com uma forte referência a objetos reais; um contraponto incerto entre o «lugar imaginário» e o «lugar real», através da produção de objetos tocáveis existentes ao nosso olhar.

Os fatores da narrativa e da imaginação apelam a outros (novos?) «lugares imaginários», onde o objeto artístico é a prova da existência conceptual desse mesmo «lugar». Através de uma experiência estética, fica construída (mas não confirmada) a possibilidade de uma experiência física, que não passa do registo mental.

Trata-se, por isso, de uma proposta artística que problematiza a crença no objeto artístico, e a forma como este é mediado pelo autor e vivenciado pelo observador ativo.

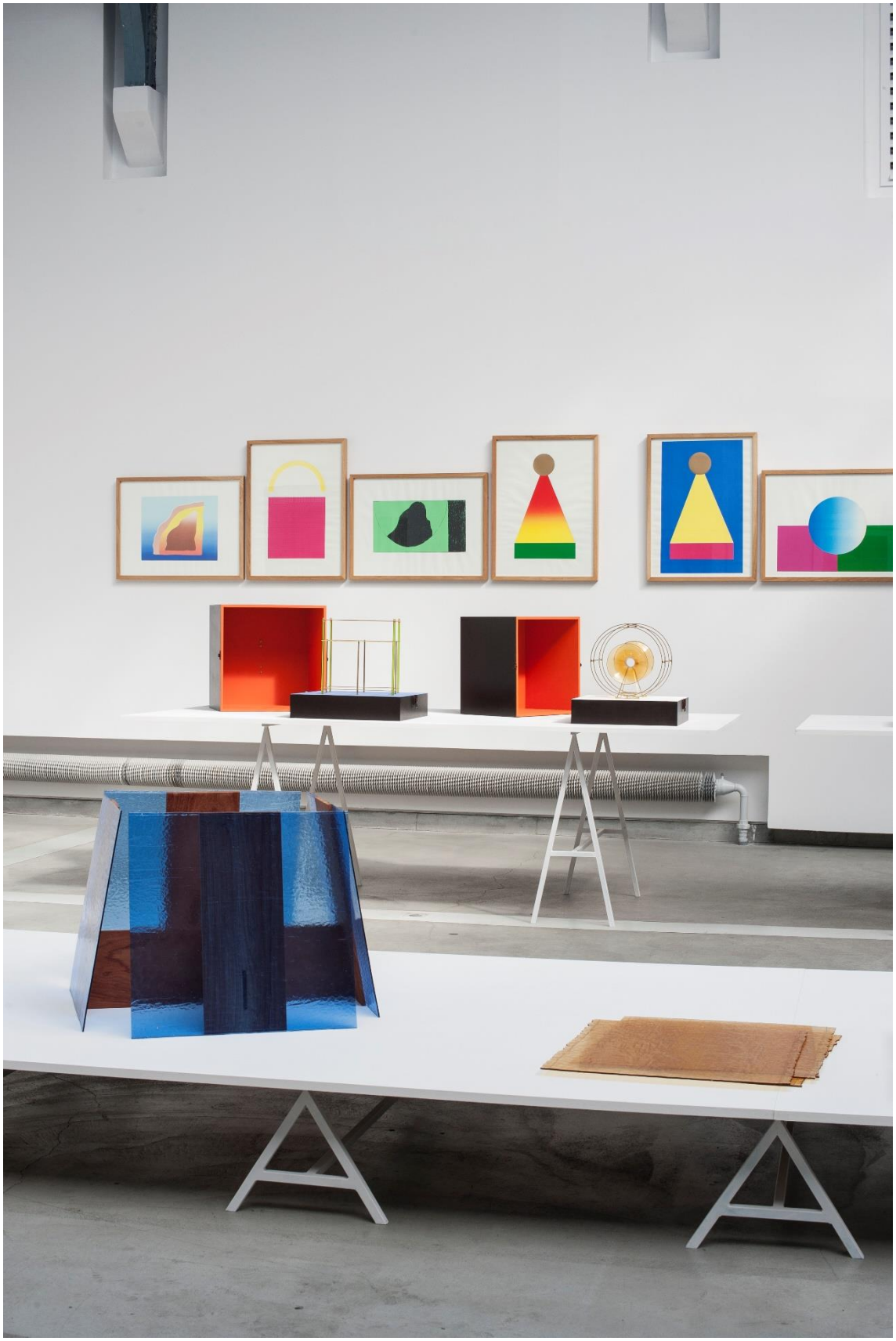
Objetos que perdem o seu ornamento são assumidos como vestígios, conceito-chave que transporta a noção de vivência/memória desse outro lugar ao qual já pertenceram. Problematiza-se então sobre a origem destes objetos que pertencem ao seu lugar: que objetos são? A que lugar pertencem?

A coleção de objetos apresentados remete ao conceito de instalação, que surge da necessidade de se encontrar e representar a autonomização do objeto, por si só. É evidente a sua apropriação pelo e no espaço, com a intenção de o metamorfosear num determinado lugar e reportar-nos enquanto espectadores ativos para outro (o da origem desse objeto que é agora, inserido num outro lugar). Podemos então assumir que há um consciente desviar de atenção dos objetos propriamente ditos para outros complexos e novas relações, que se constroem nesse espaço visual e físico.

Os conceitos de «lugar» e «vestígio» são, talvez, os mais presentes e de significado mais inspirador para a proposta do projeto de investigação doutoral.

O domínio da arquitetura está igualmente presente na obra de Tropa e mostra a potencialidade desses objetos enquanto «vestígios» desse espaço (e tempo). Sugere-se uma aproximação à «pintura-objeto»» através do mosaico, que propõe resgatar o azulejo pilhado enquanto vestígio de um outro lugar que nos remete à casa (lugar profano) ou à igreja/templo (lugar sagrado).

Retém-se assim a ideia de que os objetos representam o (seu) tempo e a sua capacidade de suspensão; a partir do vestígio e da narrativa criada em torno desses «objetos-pinturas», surge a representação do domínio do invisível, mas que se acredita existir.



(23) Francisco Tropa. *Tesouros submersos do Antigo Egipto*, 2008. © Por cortesia do artista.

Segundo o trabalho de Tropa, os seus objetos-pinturas (aqui interpretados como tal) tocam e cruzam os domínios da *Arte* (pela multidisciplinaridade dos formatos – pintura, fotografia, instalação, escultura) e da *Arqueologia* (pela questão do vestígio material e da história do objeto). A arqueologia poderá ser (nesta interpretação), então, uma fonte de inspiração e referência que, no decorrer do presente estudo, encontra pontos em comum com o projeto prático, na conceção de «objetos-pintura» compostos por fragmentos de matéria que nos convocam para outro tempo e outro lugar; e que nos podem falar da ideia de vestígio, através desses fragmentos que ganham uma nova configuração e uma nova narrativa (visual e estética).

Enquanto matéria, e cruzando com a arqueologia, a arte conta, justamente, histórias daquilo que somos hoje.

Propomos, por isso, a proximidade entre o papel do artista e o papel do arqueólogo, e na capacidade de proporcionar ao público um lugar (mental, imaginário por vezes) para recriar uma narrativa (da relação da história e da *estória*) e para fazer parte integrante dessa mesma narrativa – um público ativo participativo (que desenvolve o sentimento de pertença quando se relaciona com o «objeto-pintura» criado ou simulado por Francisco Tropa).

São de destacar alguns eixos temáticos que convocam a participação e aproximação desta condição do «objeto-artístico» e do «objeto-arqueológico». Palavras-chave como o *tempo*, o *objeto (a «coisa»)*, o *lugar* e a *paisagem* resgatam a intenção de participação do artista e do espectador, além da sua representação visual.

[Análise de uma peça que fala sobre a presença do vidro]



(24) Francisco Tropa. *Monte Falso*, 1997/2001. © Cortesia do artista.

Do lado esquerdo, quando se desce para o Prado Grande, o artista Francisco Tropa acrescentou um acidente geográfico ao já acentuado declive da encosta. Este novo volume provoca alguma estranheza. Apesar de se assemelhar a um fenómeno natural, há algo que perturba essa parecença. Talvez o avançado que se projeta ligeiramente sobre a paisagem, talvez a regularidade formal do pequeno monte. Não se deixando revelar completamente, a peça exige que se procure o que o artista pretende partilhar. No interior do avançado, encontra-se uma superfície refletora que circunda o volume. No entanto, ao contrário do que acontece com a peça de Ângelo de Sousa igualmente presente no Parque, este

espelho não serve para ser visto nem permite ver de outro ângulo. Enquanto em *Um Jardim Catóptrico (Teuseus)* a presença do observador, o seu movimento e as sensações a ele associadas fundam a situação, na peça de Tropa este movimento já não faz parte da obra, é antes a descoberta do que o autor pretende revelar. Assim, a peça sugere uma certa performance até ao momento em que, de pés assentes na estrutura metálica e de costas viradas para o prado, se olha o espelho por entre um retângulo deixado em aberto.



(25) Francisco Tropa. *Monte Falso*, 1997 – 2001. Col. Banco Privado Português, S.A. – Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea. © Filipe Braga.

E o que é que se vê? Precisamente a paisagem para a qual o observador tem nesse momento as costas voltadas. Uma descrição da imagem refletida é: o prado que se estende no seu verde imenso; um caminho ao fundo, pontualmente povoado por transeuntes, atribuindo novos movimentos à imagem; uma encosta que se une ao céu cambiante. Poder-se-á pensar na inutilidade deste dispositivo, pois replica aquilo que já se encontra ao dispor do visitante. No entanto, Francisco Tropa não propõe uma simples repetição, mas uma leitura mediada dessa mesma paisagem, intensificando inexplicavelmente a nossa relação com esse mesmo espaço. Simultaneamente, o dispositivo relembra o fascínio que a imagem fotográfica desperta. Se retomarmos o discurso narrativo da história da arte, podemos justamente constatar que é constante, ao longo dos séculos, a preocupação do artista de representar – quer na tela, quer no bloco de pedra – o

que os nossos olhos percecionam. Assim, Tropa prolonga esta prática ancestral retirando-lhe o valor simbólico e estilístico associado a cada época histórica, enquanto reforça a estrita relação entre o que se vê e a forma como se vê. Um enquadramento que se altera à medida que o visitante se movimenta e reposiciona. Um movimento que, mesmo inconsciente, deixa entrever a subjetividade do que se escolhe selecionar e o que, consequentemente, é excluído na produção de imagens. O que é representado não corresponde, no entanto, à sua representação, pois o real escapa sempre no movimento da sua projeção. Mas «escapar» não quer, no entanto, dizer que este gore o seu objetivo, mas que a esse real se soma a linguagem poética que os artistas (e o observador) projetam sobre a paisagem. Uma tradução formal que nunca é o que mimetiza, mas sim um prolongamento plural do seu original. Tal como o acidente geográfico que o autor acrescenta à encosta. Tal como a seleção de paisagem que o observador decide enquadrar. [26]



(26) Francisco Tropa. *Monte Falso*, 1997 – 2001. Col. Banco Privado Português, S.A. – Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea. Fotos © Filipe Braga.

[26] A partir do texto da Folha de Sala sobre os Jardins de Serralves; abril de 2019.

Uma das matérias de especial destaque – neste projeto de investigação-ação – nos «objetos-pintura» de Tropa é o vidro, na qualidade de *médium* que vive entre a pintura tocável e o objeto coisificado, antes de ser escultura. O vidro é aqui enunciado sob o ponto de vista da definição comum sobre «alquimia», que é aqui tomada pela questão da transmutação de um elemento noutro; toma-se como referência a ideia de ser possível combinar vários elementos que colocam em diálogo e em contato domínios da física, do misticismo, da espiritualidade, da arte e da química, e que são (nesta pesquisa) associados à matéria do vidro (e , por sua vez, à cerâmica, ao azulejo e ao *locus* igualmente presentes nos «objetos-pintura» de Adriana Varejão e, ainda que já no domínio da escultura, nos «objetos-vestígios» de Richard Long).

Ao longo do processo criativo de Francisco Tropa, e no resultante da sua obra, a presença de pequenos objetos de vidro são incluídos nessa métrica de «objetos-pintura» ricos em múltiplas matérias (bronze, madeira, pintura, fotografia, cerâmica ou pedra); a criação deste tipo de pormenores pode propor um diálogo misto e transdisciplinar, no fito de envolver e questionar (pensamento crítico e estético) o próprio espectador.

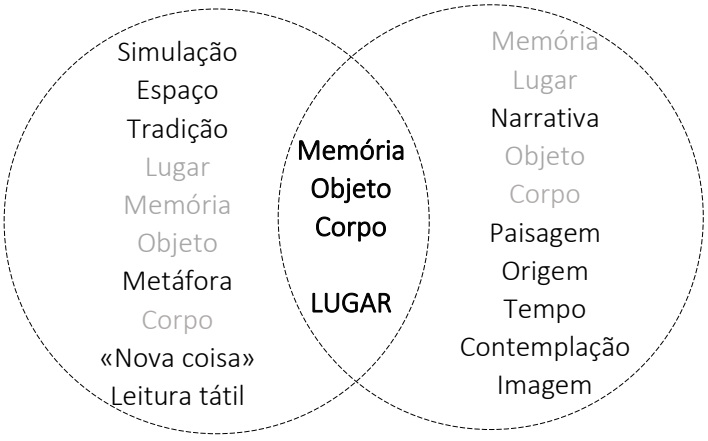
O vidro é, então, o mote à especulação e reflexão sobre o tipo de poder que a ele podemos associar; uma reflexão sobre a sua capacidade de metamorfose, a sua valência de translucido/opacidade e de cor tocável. De entre os objetos escolhidos ao longo do percurso deste artista, são evidentes vários tipos de vidro e um conjunto de outras matérias, na qualidade de vestígios de objetos do dia-a-dia, objetos que nos remetem ao conceito de casa (doméstico, quotidiano) e que são aqui subvertidos, reconvertidos, derretidos e reinventados.

O vidro poderá ser igualmente uma espécie de membrana que deixa que a luz atravesse sem obstáculos nem fronteiras, originalmente criado para conferir uma certa ambiência e espiritualidade à própria arquitetura. O vidro, mais do que vitral[27], hoje poderá ser então proposto enquanto potência máxima de luz no domínio da própria pintura; uma pintura que se toca e que nos deixa ver através dela.

[27] O vitral tem origem no Oriente por volta dos séculos X e XI. Ganha uma forte presença na Europa durante a Idade Média, pela sua aplicabilidade no revestimento e ornamentação das igrejas e das catedrais, pelo efeito da luz do sol. O vitral em contato com a luz, e pela sua capacidade de cor translucida, conferia uma maior imponência e espiritualidade ao ambiente (e na maioria das vezes reforçado pelas imagens de caráter e simbologia religiosa). Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Vitral.

O seu trabalho utiliza uma grande amplitude de tipologias como a escultura, o desenho, a instalação, a fotografia, o filme, e a performance. As referências culturais e artísticas modernistas e/ou das vanguardas servem, frequentemente, de ponto de partida no seu trabalho para uma reelaboração crítica da história da arte e das suas relações com outras áreas do conhecimento, através de uma linguagem conceptual. O conceito de espaço é determinante no seu discurso artístico, através da construção de objetos e ambientes que remetem para um inquérito científico, arqueológico ou antropológico sobre o processo criativo, a origem da cultura e da arte. As suas instalações propõem uma experiência introspetiva uma vez que o visitante é confrontado com a questão existencial da transitoriedade, ideia transversal a vários projetos do artista.[28]

Entre Varejão e Tropa, o diálogo, a reflexão e a inspiração consolidam-se pela vertente minimizada de recursos, e na consciência de recuperar e reciclar fragmentos de matéria inutilizados (do ponto de vista físico ou concetual); pelo apelo ao toque e à capacidade (criativa e plástica) de ir além do limite da pintura; expande-se assim para o «lugar» e potencia-se, numa primeira fase, enquanto *médium*, e numa segunda enquanto forma de vivenciar o objeto artístico.



Esquema 8. Proposta de cruzamento e recolha das ideias-chave comuns aos processos artísticos e criativos de Adriana Varejão com Francisco Tropa.

[28] OLIVEIRA, Leonor (2002). A partir da biografia de Francisco Tropa, para o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.

A sua obra busca produzir o mágico, o burlesco e o subtil. Trabalha a narrativa e as subtilezas quotidianas, aqui relevantes no sentido em que o ponto de partida – de forma genérica, e fazendo já ponte para os estudos-caso escolhidos na *Parte 4 sobre a hipótese pessoal* – em que o contexto da magia e da subtileza são alcançados pela figura do artista, enquanto o contexto do quotidiano, da construção de novas narrativas, estão na relação com o lugar-comum, transformado e visto como um lugar de experiência estética relevante pelo público.

O conjunto de referentes visuais do artista revela-nos a importância e pertinência da existência do «objeto-pintura»», numa relação próxima entre pares e réplicas com uma forte referência a objetos reais; um contraponto incerto entre o «lugar imaginário» e o «lugar real», através da produção de objetos tocáveis existentes ao olhar.

A coleção de objetos (e a forma como se relacionam no espaço expositivo) remetem para o conceito de instalação, que surge da necessidade de se encontrar e de representar a autonomização do objeto, por si só. É evidente a sua apropriação pelo e no espaço, com a intenção de o metamorfosear num determinado lugar e reportar-nos enquanto espectadores ativos para outro (o da origem desse objeto que é agora, inserido num outro lugar). Podemos então assumir que há um consciente desviar da atenção dos objetos propriamente ditos para outros complexos e para novas relações, que se constroem nesse espaço visual e físico.

De uma forma global, e numa perspetiva transversal a todas as suas propostas, Tropa opta por situações que provocam algum tipo de estranheza pelo movimento dos objetos ou pela relação que estes estabelecem com o lugar onde se inserem (na paisagem natural, ou no modo como estão expostos no espaço da galeria). Por vezes, a situação bizarra e intrigante é fruto da semelhança (simulada) ao fenómeno natural e que pretende, justamente, perturbar o espectador (coloca o público numa postura ativa de questionamento: o que é? Para que serve? O que parece?).

Nos diálogos visuais que Francisco Tropa estabelece entre *lugar → objeto/registo → espectador, o movimento* (e o modo como nos relacionamentos nesse triangulo de interpretação) já não faz parte da obra, e é esta a descoberta do que o autor pretende proporcionar. As suas peças surgem, de um modo geral, numa certa performance. E, neste questionamento, por vezes poder-se-á pensar na inutilidade de determinado objeto (para

que serve? Afinal o que conta? O que acrescenta?) porque pode replicar (intencionalmente!) aquilo que já se encontra ao dispor do público[29].

Francisco Tropa não propõe uma mera repetição dos lugares sobre os quais reflete através dos seus objetos, mas sim uma leitura mediada desse mesmo lugar (paisagem por exemplo) intensificando inexplicavelmente a nossa relação com esse lugar. Assim, chega ao momento em que explica a importância e a relação (por fascínio, quiçá) pela imagem fotográfica que desperta e que devolve – de outro modo – essa experiência estética. Tropa devolve-nos à paisagem seja *in loco* na instalação, seja através do objeto exposto na galeria.

A partir da obra de Francisco Tropa é possível recuperar o discurso narrativo que acontece ao longo de toda a história da arte no sentido em que a maioria dos artistas tem a manifesta preocupação de representar (nos vários domínios das artes visuais ou performativas) uma interpretação daquilo que vemos, justamente como uma proposta de leitura. E, por isso, a proposta de exploração que Tropa elabora nas suas peças vai ao encontro dessa prática, não de repetição, mas sim de apropriação do tema; este artista não será exceção nesta intenção de refletir e mostrar, na sua ótica, a diferença entre o que se vê e a forma como se vê determinada situação, tema ou referente.

As peças deste artista convidam ao movimento do espectador para a vivência e leitura das respetivas propostas. Tropa devolve-nos à paisagem, seja *in loco* seja através da recriação de um objeto (imaginado) em contexto de galeria.

Por fim, e nesta proposta de uma espécie de trilogia, acrescenta-se a obra de Richard Longe para o diálogo com a obra de Francisco Tropa e Adriana Varejão.
Richard Long[30] é, então, o terceiro arista escolhido para refletir sobre os ambientes, as utopias e as (re)significações dos objetos. Remete-nos ao conceito de *site specific* e, por inerência, à ideia de presença/ausência desse corpo (vestígio) *in loco*; conduz-nos a uma reflexão sobre a sua origem e a relação direta com os conceitos de arte pública, instalação e minimalismo.

[29] Exemplo da obra do jardim de Serralves.
[30] Richard Long (1945) nasce em Bristol e desenvolve um percurso académico com formação em artes. Destacam-se algumas das exposições mais marcantes do seu percurso: representa a Grã-Bretanha na Bienal de Veneza de 1976; Bienal de São Paulo de 1994; Whitechapel Art Gallery (1971, Londres); Stedelijk Museum (1973, Amesterdão); Palácio de Cristal (1986, Madrid); Tate Gallery (1990, Londres); Haywars Gallery (1991, Londres). A partir do ano 2000 as suas intervenções recuperam matéria de percursos antigos, mas reorganizados em espaços contemporâneos – como acontece no Rijksmuseum Amsterdam; ou então, nas propostas de vivência *in loco* com as comunidades locais, como acontece nas intervenções na Índia (2003) ou na Amazónia (2016).

Por comparação às ideias de Gaston Bachelard quando nos fala da valência e a potencia da matéria no lugar, através da imaginação, construímos o «lugar» e a «coisa», e Richard Long mostra-nos que não somos nós que fazemos o lugar, é o lugar que nos faz e nos determina: «O meu trabalho é real, não é ilusório ou concetual. Trata-se de pedras reais, em tempo real, ações reais. Eu uso o mundo como eu o encontro.»[31] Para este artista, o valor reside no conceito que será transformado em objeto, que será o resultado físico de um processo criativo do seu pensamento.

O artista propõe uma arte efémera que apela à memória de um lugar a partir de objetos e matérias retiradas do habitat natural (sem alterar a origem dessa natureza), que remetam a esse território pela sugestão da sua memória ou pelo seu registo. Aquilo que o leva a encontrar esta noção de «lugar» e «não lugar» nasce da particular perspetiva que ele tem vindo a desenvolver sobre a ideia de que o espaço/lugar/território é que exerce poder sobre nós (enquanto sujeito criativo ativo, ou observador participante), e não nós (enquanto «eu») sobre ele.

Toda a recolha que Richard Long faz ao longo do seu trabalho visa propor que todas essas formas (fotografia, mapeamento, texto, desenho enquanto registo imediato) são fontes de alimentação para a imaginação que, por sua vez, é o motor que produz e concretiza mentalmente o lugar de conforto onde nos inserimos juntamente com a obra que estamos a ver.

Este artista fala-nos através da peça plástica e física (no seu caso, a escultura como resultado final) que alimenta todos os sentidos referentes a um lugar, exatamente por estar presente e a qualquer momento poder ser «tocado» (mesmo que ilusoriamente). O registo dessa peça, pela fotografia ou pelo texto, já alimenta a imaginação e eleva-a a um patamar quase espiritual.

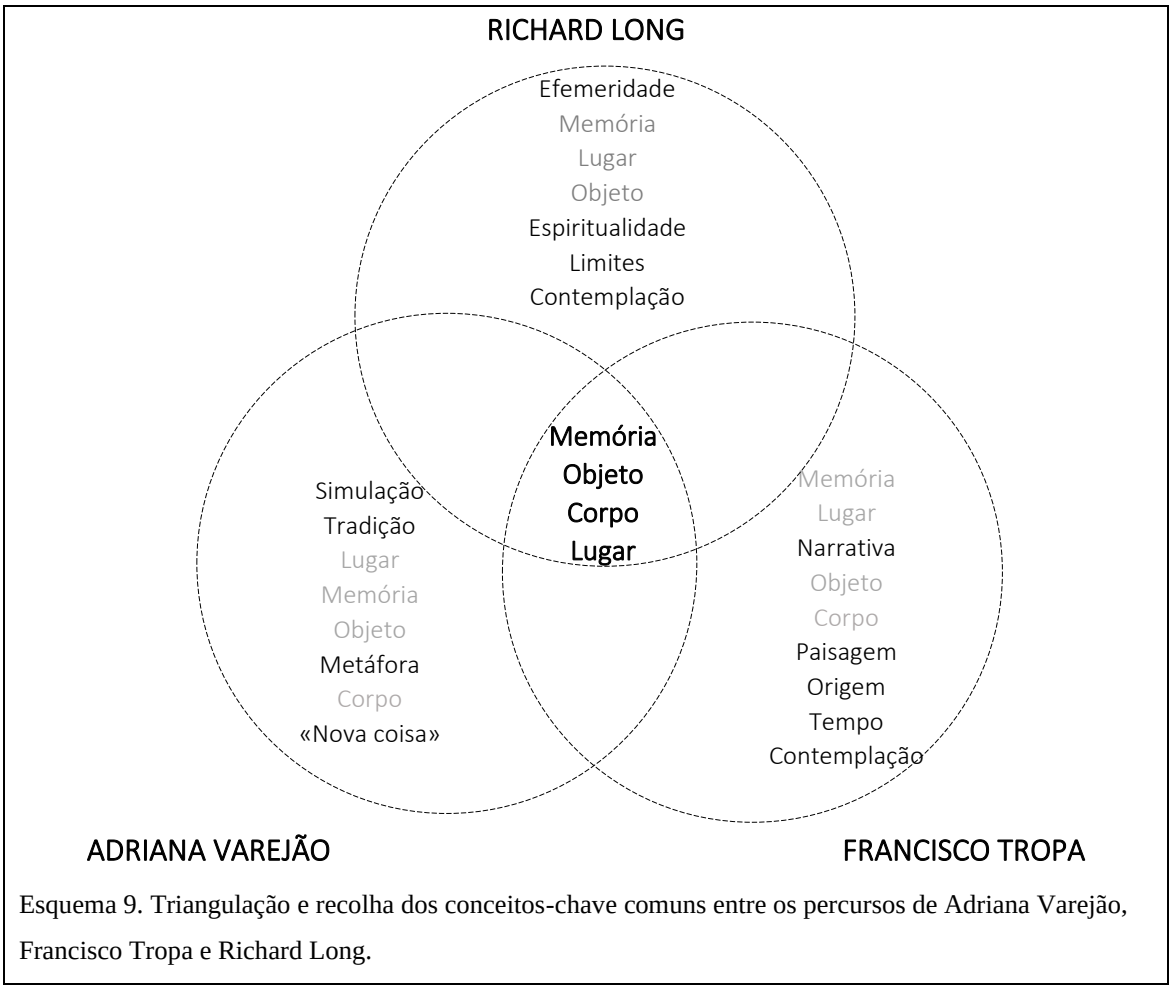
O físico, real e palpável ajuda a coordenar o nosso próprio posicionamento num determinado lugar, o que torna mais acessível o diálogo com e em torno daquilo que estamos a presenciar. Esta sugestão talvez se preveja pelo estimular de alguns sentidos (visão, tato, olfato por vezes) e de nos mostrar que há ali qualquer «coisa» (objeto quantificável, palpável, físico e massivo) diante de nós que, para ser conhecida, precisa que o nosso corpo com ela se relacione. Já a imagem enquanto registo faz-nos imaginar como seria esse lugar onde essa «coisa» estava inserida.

[31] VIDAL, Carlos (1994). «Do esquecimento à negação: sete notas dispersas sobre a obra de Richard Long»; Arte&Leilões 5 (23); Lisboa, dezembro/janeiro. Pág. 28; tradução própria «My work is real, not illusory or conceptual. It is about real stones, real time, real actions. I use the world as I find it.»

No final dos anos 60, Richard Long lança questões que fazem repensar as formas tradicionais de expressão artística, nomeadamente ao nível da escultura. Procura libertar-se dos limites impostos pelos espaços de exposição das galerias ou dos museus, elegendo o território natural como suporte e material para as suas ações artísticas.

No entanto, não pretende ser enquadrado como um *land artist*, apesar de admitir ser «herdeiro da sua geração» sobre a qual as premissas modernas tiveram uma influência decisiva. Richard Long conta-nos que numa fase inicial procurava trabalhar a partir de elementos naturais, como relva ou lama. Mas concluiu que esta pesquisa passava de facto pela experiência sensorial e visual desses elementos, mas inseridos no seu espaço originário e natural: «eu não pretendia pintar a relva, queria pisá-la.»[32].

Em síntese, o autor conclui que «Deixar pegadas na natureza são uma outra forma de contemplação»[33].



Esquema 9. Triangulação e recolha dos conceitos-chave comuns entre os percursos de Adriana Varejão, Francisco Tropa e Richard Long.

[32] OLIVERIA, Ana Rosa de (2002). «Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long (1)». Artigo para a Revista Vitruvius ArquiTextos, edição de março, Brasil.
[33] *Idem.*

Este trio permite refletir sobre a capacidade criativa do artista na concretização de imagens; neste caso na valorização da sua plasticidade e da relação com a ideia de «coisa» de objeto plástico tocável, no interesse que esta pesquisa mostra pela questão física e de relação sinestésica entre o objeto artístico e o público observador ativo, e a hipótese de se atingir um patamar quase espiritual fruto da vivência holística da obra de arte.

Na natureza, e o simbolismo o círculo enquanto matriz e trabalho:

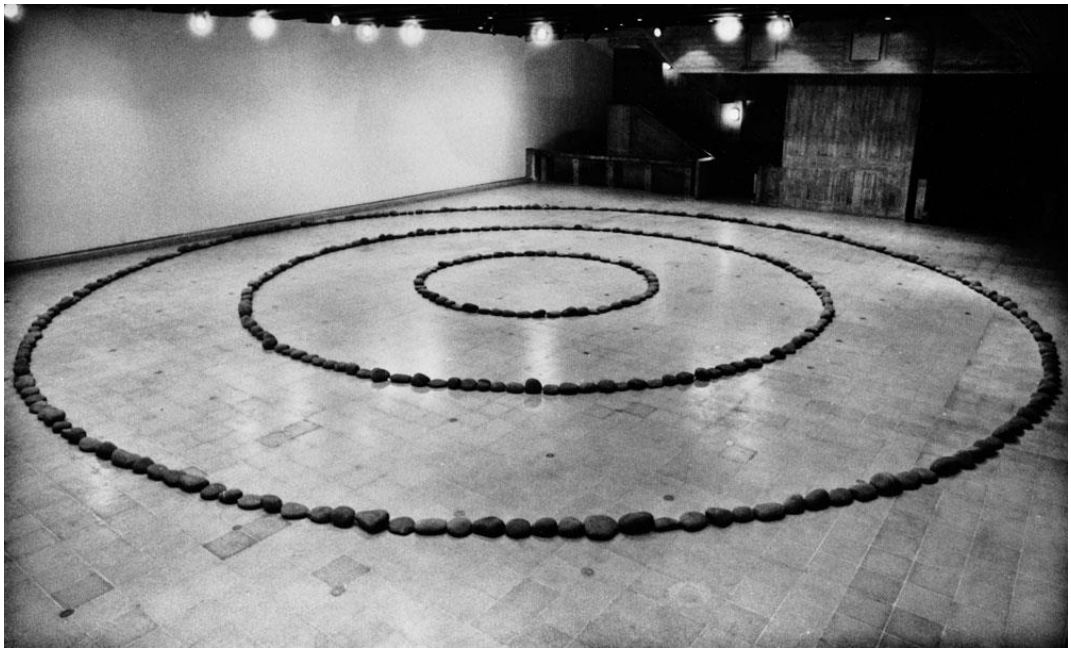


(27) *Ireland*, 1967. © Richard Long.

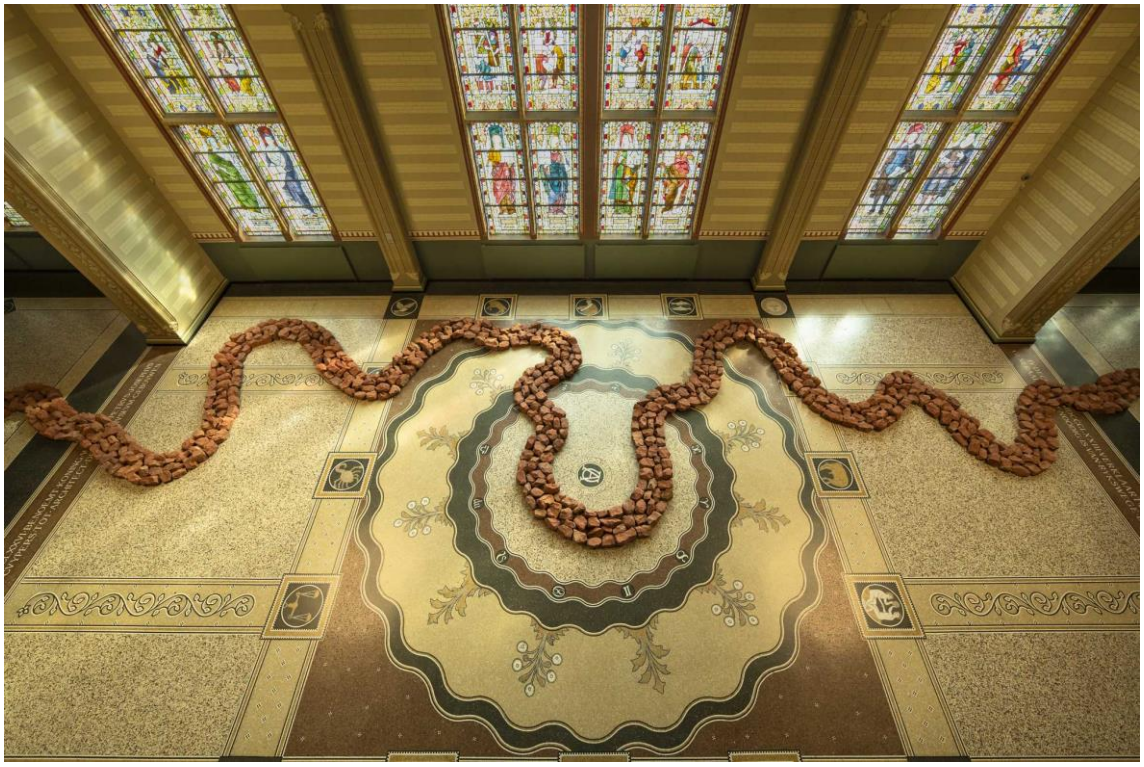


(28) *Sagaponack Circle, Long Island*, 2019. © Richard Long.

Dentro do espaço musealizado, quando se traz para dentro o vestígio do lugar de fora (a natureza) e se mostra como uma espécie de «tropeço» para os transeuntes:



(29) *Three Circles of Stones*, 1972. Hayward Gallery, Londres. © Richard Long.



(30) *River of Stones*, 2018. Rijksmuseum Amsterdam, 2023. © Richard Long.

[A seleção das peças de Richard Long é feita com o interesse específico nas ideias-chave que se seguem:

- ✓ *Levar para dentro do lugar do museu o lugar da paisagem (vestígio reorganizado dentro do espaço museológico);*

- ✓ *O investimento na formação circular, recuperando a relação simbólica das formas geométricas exploradas neste trabalho (na relação entre o céu e a terra), e a instalação das peças que convida a uma interação entre os territórios dos objetos-esculturas (andar em torno da peça, vê-la de cima para baixa; relação com o plano horizontal), e com o território da pintura (relação no plano vertical).]*

Com Long é possível discutir sobre esta questão da rematerialização associada à relação do espaço com o espectado e, retomando a Carlos Vidal, sobre esta «(…) angustia da desmaterialização da arte e do objeto acabaria por promover uma contraditória sacralização objetual, pois vista como desmaterializada a arte estimularia a valorização de algo fantasmagorizado, o "sem corpo" que restou: valor-signo ou simulacro ilusório: palco dos chamados "regressos" involuntários, derrota do criticismo; no mínimo, inversão na pretensa escalada das ruturas. (…) Trata-se de um tipo de desmaterialização não propriamente programática, mas, desfiliada das ruturas (…) É o caso da *Land Art* britânica.»[34] E nela insere-se toda a obra de Richard Long, que busca uma certa teatralidade e que se posiciona num contexto de «um mundo anterior ao monumento, isto é, anterior à arte e à perceção culta da natureza (…).»[35]

A obra de Richard Longe convoca o espetador ativo para um ato de compromisso e cumplicidade; existe uma espécie de alargamento exterior de públicos, ele pretende edificar uma arte para e com a natureza, «O meu trabalho é real, não ilusório ou concetual. Trata-se de pedras reais, de tempo real, de ações reais. Uso o mundo tal qual o encontro.»[36] A *Land Art* será então, e tomando como exemplo de uma prática real a de Long, uma maneira do artista dar a conhecer a natureza na sua visão, «Então, podemos

[34] Richard Long citado *in* VIDAL, Carlos (2002). *A representação da Vanguarda*. Contradições dinâmicas na Arte Contemporânea. Celta Editora, Oeiras 2002. Pág. 45.
[35] *Idem.*
[36] *Idem*. Pág. 46. «My work is real, not illusory or conceptual. it is about real stones, real time, real actions. i used the world as i find it.» (tradução livre).

afirmar que, ao pretender ver o homem através da natureza, Long vê-o previamente a partir de uma natureza inevitavelmente aculturada, ou, mais restritamente, a partir de uma natureza *marcada pela presença da sua própria obra* – o que vai apelar para o contrário do inicialmente programado, porque, ao invés, é a natureza que nos é *revelada* através do homem Richard Long.»[37]

E, em jeito de síntese e diálogo entre os três artistas…

No fecho deste «diálogo entre artistas» os objetos são assumidos como criativos e combinam diferentes matérias, formas, cores; são «objetos-retalhos» que fazem surgir uma nova unidade, com base em problemáticas do ponto de vista do reaproveitamento e da economia (dos recursos e das matérias desaproveitadas). Cada um dos objetos projeta conscientemente não só para a leitura visual, mas também para a leitura tátil e sensorial, onde conceitos como o peso, a temperatura, a textura e a dimensão vão comunicar com cada observador. Essa superfície, por sua vez, remeter-nos-á à gestualidade, ao toque, à presença da mão do artista que manuseou e transformou a matéria ainda em estado puro.

3.3. A matéria nos novos contextos (Anne Mercedes, Dale Chihuly e Olafur Eliasson)

Por fim, e sobre a matéria em novos contextos, evocam-se três artistas contemporâneos com os quais é possível estabelecer uma relação (sugestão de leitura em trio), pela presença do improviso e do inacabado, do impacto das vivências nos públicos e no rigor da matéria durante os processos criativos (reflexão-ação plástica).

Os três artistas escolhidos para esta segunda trilogia são selecionados pela capacidade de improviso e pela relação tátil sensorial com a matéria-prima, e ainda pela forma como convidam à participação multidisciplinar do espectador na vivência das respetivas peças.

[37] VIDAL, Carlos (2002). *A representação da Vanguarda*. Contradições dinâmicas na Arte Contemporânea. Celta Editora, Oeiras 2002. Pág. 48.

Apresenta-se aqui um conjunto de artistas que são indicados como referências da arte contemporânea, que tiram partido da matéria na sua condição do acaso, do improviso e da reação (e resultado visual, plástico), da operacionalização da própria matéria. São artistas que, através das suas peças, apelam ao toque como circunstância para a vivência estética dos objetos artísticos; as peças propostas por este trio permitem a ressignificação e a construção do «novo significado»; são artistas contemporâneos internacionais que contribuem, cada um na sua condição, para a expansão da possibilidade da leitura e da vivência do objeto artístico pelos públicos.

ANNE MERCEDES: improviso, erro e reinvenção da matéria (im)perfeita

Anne Mercedes[38] é escolhida como referência contemporânea pela maneira como aborda a capacitação da matéria enquanto erro transformado e assumido como linguagem e resultado final. Surge, com o trabalho desta artista, um ponto comum e de forte interesse para a presente proposta de investigação, pela questão da recuperação do erro/desperdício que é subvertido e reinterpretado enquanto matéria com nova vida (um novo ciclo de criação e vivência da matéria).

Quando os fragmentos são o depósito irrecuperável (das cozeduras sem êxito ou que não cumprem a sua função inicial), estes são fortes potenciais criativos e reinventivos desta matéria. Ganham um novo sentido – dado pelo seu autor/criador – e integram-se num novo *médium* que recicla e reinventa o próprio material.

O trabalho de Anne Mercedes procura incorporar tensões e extensões, plásticas e concetuais – do ponto de vista comportamental da matéria – nas suas esculturas, instalações *site-specific*, pinturas, colagens e ilustrações. De um modo geral e transversal a todas as suas propostas, o seu objetivo é sensibilizar e envolver o público em questões ecológicas, de género e económicas, e contribuir à reflexão de como nos posicionamos perante estes temas – a partir da arte – no mundo contemporâneo.

O trabalho de Anne Mercedes interessa pela opção de exploração da cerâmica e do vidrado, e do limbo entre a pintura, o objeto, o *site specific* e a escultura. Importa também pelos conceitos, ora implícitos ora explícitos, sobre o tempo, o infinito, a ideia

[38] Anne Mercedes (1965) artista contemporânea no âmbito da cerâmica, vive e trabalha em Londres. O seu trabalho reflete a preocupação e pesquisa sobre os conceitos de incorporação e tensão da matéria. É membro da Royal British Society of Sculptors desde 2009.

de paisagem (e a forma como a ação humana interfere nela). Esta referência servirá de ponte e de ligação à cerâmica que aparece – no projeto prático – associado às propostas de *land art* nos «Observatórios» e pela sua relação (natural) com os elementos naturais do fogo e do ar.[39]

As peças – e nesta pesquisa a incidência será para os objetos, esculturas e instalações – assumem formas naturais; Anne Mercedes diz-nos que a escultura é uma atividade que pertence ao território do pensamento, tal como a escrita, a leitura, a teoria, a reflexão, bem como sonhar e caminhar na natureza. As suas peças são como vestígios de outros lugares (outros planetas) pela sua forma e pela sua paleta de cores, como se fossem vestígios de matéria natural; podem ser uma espécie de impressão de paisagens pertencentes a planetas intocados ou testemunhos da beleza cinética da destruição da Terra.

Estes objetos reúnem também alguma noção de arqueologia e de documentação de um microcosmo construído e habitado em contexto de paisagens. As peças de Anne Mercedes exploram as possibilidades da cerâmica misturada com detritos e outros materiais diversos, deixando espaço para o imprevisível. Este aspeto da imprevisibilidade faz parte do processo criativo e da apresentação final de cada peça, e do que ela proporciona ao espectador. A artista quer mostrar que a cerâmica não é estática, vai muito além da modelagem como algo externo e concessor de novas formas; tira partido do acaso e do próprio processo de cozedura e vidragem, entre o lento e o rápido, e do modo como a própria matéria se comporta. Perante esse comportamento que resulta num objeto orgânico, dinâmico e por vezes bizarro, Mercedes confirma ser também do seu interesse a reação dos públicos que manifestam vontade em tocar nas suas peças pela ambiguidade de serem frágeis e afiadas, mas ao mesmo tempo robustas e apelativas.

O seu trabalho baseia-se no potencial de alguns materiais, como a argila, os feldspatos, a cera ou o bronze; e, em algumas técnicas de cozedura dos objetos, no sentido de procurar justamente esse dinamismo do movimento – já sabemos, de antemão, que cada objeto é sujeito ao elemento natural do fogo e que a própria peça passa por várias fases performativas da alteração da matéria a nível de cor e consistência – e confrontar o facto de serem, *à posterior*, esculturas e instalações que ficam estáticas na maior parte do

[39] Como acontece nas peças de *land art* de Joaquim Pombal e Marisa Alves (bienal da *Land Art* Cascais 2010), Mariana Dias Coutinho (bienal de *Land Art Cascais 2016*) e de Manuel Rosa (bienal de *Land Art Cascais 2020*).

tempo de exposição. Refere-se também a outros teóricos e, quando aborda Merleau-Ponty, diz que as suas peças têm «um poder visível dentro de uma forma»[40].

Constituído por fragmentos extraídos de uma vasta gama de argilas e de minerais, Anne Mercedes não opta pela fornada tradicional empreendida na área da cerâmica e tira antes partido das várias fases da cozedura – o que perturba ou destrói o que foi pacientemente trabalho antes de entrar no forno – para, já na apresentação final, podermos – na qualidade de espectadores ativos – questionar esta espécie de caos organizado que cada objeto invoca, entre a matéria sujeita às forças naturais e às forças da atividade humana. As suas esculturas são narrativas no sentido de que também contam a história do cosmos, das mitologias e do próprio Homem – e no poder da ressignificação.

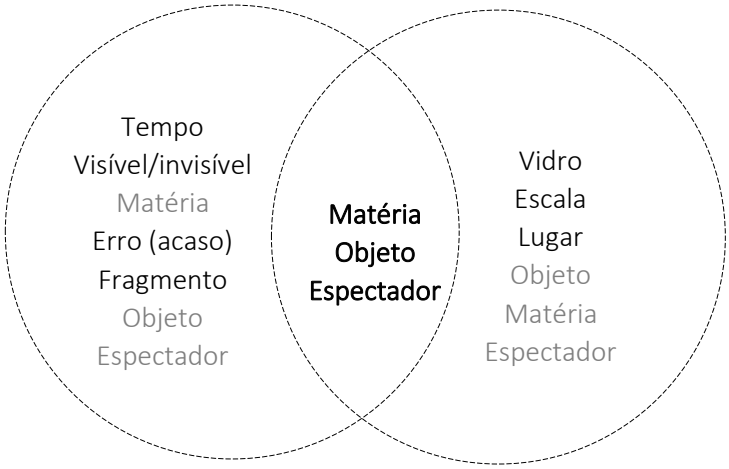
Neste processo criativo Anne Mercedes também se permite explorar outros elementos, (além do processo de cozedura e do comportamento dos materiais no domínio da escultura e da cerâmica), como o elemento da luz. Através de algumas criações, a artista explora de forma mais consciente e consistente a interação entre a luz e o espaço, e investiga acerca do tipo de objetos que precisa de construir para lhe darem a oportunidade de ver o quanto percebemos (ou não) sobre a ligação que acontece entre o espaço e a luz que o atravessa, como o envolve ou como desaparece.[41]

[40] Entrevista feita por Anne Rivière, «Anne Mercedes: L'infini dans le fini», no âmbito da exposição exposição *Sous les monstres,la fleur* 2015 (Anne Rivière é historiadora de arte autora de L'interdite Camille Claudel 1864-1943. Foi co-curadora com Bruno Gaudichon da exposição Camille Claudel, au miroir d'un art nouveau, apresentado durante o inverno 2014-2015 em Museu La Piscine em Roubaix).

[41] E nestas peças, sobre a relação do espaço com a luz, o bronze será talvez o material que opta por manter nos objetos de exterior, por uma questão de durabilidade e resistência. Esta vontade de investigação sobre outro tipo de condições entre a matéria e o lugar de instalação surge em 2011 na sequência de uma residência na *Mariani Foundry*, graças a uma bolsa de investigação pela Fundação Brian Mercer. Sobre estas peças Anne Mercedes, a partir da entrevista com Anne Rivière, refere ainda o interesse em explorar os tecidos pelas cores e texturas a transpor para a cerâmica.



(31) Anne Mercedes. *Fratrie (I, II et III)*, 2011. Projeto-instalação *Wild!*. © Leïla Garfield.



Esquema 10. Proposta de cruzamento e recolha das ideias-chave comuns aos processos artísticos e criativos de Anne Mercedes e Dale Chihuly.

DALE CHIHULY: o vidro na linguagem única da pintura tocável

Dale Chihuly[42] é destacada pelo seu trabalho em vidro em peças de grandes dimensões. As suas peças são concebidas através da técnica do vidro soprado, numa relação e exemplo prático da exploração desta matéria (o vidro) na tangência do fogo e da transparência.[43]

Chihuly explica que parte seu processo criativo assenta no papel particular que assume, como coreógrafo, supervisor e diretor, na colaboração estreita com os seus operadores de peças; um processo criativo e pensamento estético que é partilhado por várias mãos (o poder de fazer/tocar na matéria) e pela produção de conhecimento.

O destaque da obra deste artista cruza ainda a ideia de «*new media* vs. *old media*», uma vez que utiliza técnicas antigas em paralelo com técnicas mais recentes. O seu trabalho abrange tanto o domínio arquitetónico, como peças de menor escala no domínio do objeto; graças a esta matéria – o vidro – o artista tira partido da cor em transparência e opacidade, da luz que atravessa essa mesma cor, da forma (memória de uma matéria num estado luminescente e líquido, tornada permanente quando no estado sólido seguinte) e do espaço.

Sem prejuízo das suas peças escultóricas de menor dimensão, para a presente pesquisa e enquanto fonte de inspiração destacam-se as instalações e intervenções em espaços públicos e do quotidiano, nos quais também Chihuly se inspira no vitral arquitetónico e em espaços exteriores (jardins, espaços públicos abertos) e interiores (museus, galerias, outros igualmente fechados).

A comunicação permite estabelecer relações muito próximas com a vertente prática, como *modus operandi* da matéria e onde coloca em diálogo por mistura (ou confronto por resistência de materiais) materiais como o azulejo, o vidro, a cerâmica e o cimento.

[42] Dale Chihuly (1941) escultor contemporâneo americano, com obra artística no âmbito da escultura de vidro soprado em grande escala.
[43] O interesse de tirar partido da capacidade plástica e criativa do vidro surge graças a um acidente na década de 70; e, outro infortúnio de acidente na mesma época, fez com que a execução das suas peças dependesse de outros colaboradores.



(32) Leslie Jackson and Dale Chihuly. *Barco*, 1995. © Dale Chihuly.

OLAFUR ELIASSON: outras significações sobre a forma como vivenciamos o espaço público

A reflexão estética e plástica da obra de Olafur Eliasson[44], terceiro artista proposto para esta última triangulação, vai ao encontro da receção do conceito de obra de arte – e do objeto artístico – respeitante à experiência estética e à vivência significativa por parte do espectador. A sua obra servirá para refletir sobre a questão do pensar múltiplo das possibilidades combinadas perante os materiais pobres, sobre a intenção da dessacralização dos materiais e dos espaços (que acolhem as suas peças – o «antes» e o «depois»), sobre o diálogo forte que procura na concordância entre a luz e, também, sobre

[44] Olafur Eliasson (1967) artista dinamarquês-islandês que trabalha com diversas formas de arte, principalmente na área da arte pública. Nasceu em Copenhague (Dinamarca), e destaca-se pelo seu trabalho interventivo com instalações de arte imersivas, peças interativas que exploram a relação entre a natureza, o ambiente construído e a perceção humana. Frequentemente as suas propostas incorporam elementos naturais, como a água, a luz, a névoa, os espelhos e outros materiais naturais, na expectativa de criar experiências envolventes e sensoriais para o público. O seu trabalho procura estimular a reflexão sobre questões ambientais, sociais e filosóficas, convidando os espectadores (ativos, em modo de manifesto e de desafio) a repensarem a sua relação com o mundo ao seu redor.

a natureza e à ligação – concetual e visual, por vezes pela *mimesis* – dos quatro elementos naturais que as peças sugerirem ou integram. Olafur Eliasson traz a prática artística que pode relacionar os materiais pobres com as novas tecnologias, no sentido em que se serve da combinação do digital/virtual e do sensorial para impactar o espaço do público (o espaço que o espectador vai viver com a sua obra – tal como Chihuly que procura ligar os meios convencionais com os novos meios com capacidades plásticas).

No domínio do *ver, sentir, experimentar* o conceito de Obra de Arte tem vindo a dilatar as suas possibilidades de leitura e de envolvimento do próprio espectador e, na obra deste artista, a vivência estética é um dos principais objetivos em resposta ao diálogo entre objeto e público, numa lógica de comunicação aberta e participativa.

A proposta artística de Eliasson privilegia a chamada interpretação significacional, no sentido estreito com o conceito de lugar e vivência deste *locus* na relação sentida (e vivida) com o observador.

As obras devem abrir espaço para a relação entre sujeito e objeto, sejam quais forem os *médiuns* eleitos e manipulados; o corpo (humano, do sujeito) ocupa um lugar de destaque e soberano na perceção do campo externo; a relação física e sensorial é priorizada. Assim, o autor confirma o interesse consciente de reafirmar e contestar o corpo como *sujeito-objeto,* nesta relação real entre a obra de arte e quem a observa.

Num ato de não-consciência e negação, por vezes a participação corporal (sensorial) não é privilegiada; experimentar sensações e deixar que delas sejam produzidas imagens mentais é um dos atos que a obra de Eliasson procura despertar. Problematizar a capacidade de envolvimento e atuação cooperante entre a obra de arte e o observador (público participante), numa capacidade crescente de produção de fenómenos visuais, e recuperar outros mecanismos intrínsecos de leitura e relacionamento com o objeto criativo além da tecnologia, e pela vivência da matéria.

Há uma suposição aparente dos binómios real e irreal, que evocam o imaginário resolvido – ou devolvido? – na produção de *objetos-desejos*, «(…) a forma como nós experienciamos o espaço público está mais relacionado com a forma como a representação e a iconografia influenciam as nossas sensações e os nossos hábitos de ver.»[45]

[45] A partir da conversa entre Olafur Eliasson e Hans Ulrich Obrist, em *Olafur Eliasson. Chaque matin je me sens diferente. Chaque soir je me sens le même*, Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, 2002.

Em sintonia com o próximo capítulo, a obra deste autor defende o estímulo sensorial e a vivência estética verdadeira em prol do combate ao público passivo, sem estímulo e sem reação; as experiências e as sensações – que o objeto artístico despertam, e contribuindo para uma formação em contexto não formal ao longo da vida – são fortes indicadores do potencial criativo e espírito crítico da memória humana, bem como o canal para (re)conhecimento das emoções e dos afetos, numa espécie de reconexão, que se aliam à exteriorização – através da Arte – do poder interior do próprio artista. Explicar e tornar visível (tocável) através dos objetos criativos aquilo que o conceito não veicula através da palavra.

Olafur Eliasson é, por isso, selecionado na presente investigação pelo seu contributo na arte contemporânea e pela forma como desafia uma era tecnológica que privilegia a transformação do sistema do pensamento (estímulo do espírito crítico e capacidade de problematização no outro), dos mecanismos mnemónicos e da perceção sensorial; contribuindo assim para a construção coletiva e contemporânea de uma rede de símbolos tidos como vivências estéticas do conceito de obra de arte total e inclusiva.

> *Eu acho que a obra de arte, às vezes, é capaz de ouvir o que ainda não dissemos, mas queremos ouvir.*
> *Não vamos a um museu para nos dizerem o que pensar. Vamos a um museu para sentir que alguém está realmente a ouvir o que queremos dizer.*
> *Por isso, quando saímos de um museu, sentimos que fomos capazes de dizer algo.* (Olafur Eliasson, 2019)[46]

[Para este trabalho são referenciados os trabalhos que figuraram na exposição *O V/Nosso Futuro É Agora*, entre o museu e Serralves e o Parque Natural, entre 31 de julho de 2019 e 31 de dezembro de 2021. Foi a primeira exposição em Portugal deste artista dinamarquês-islandês, e que é constituída por várias instalações de grande escala, tanto orgânicas como artificiais. A curadoria é de Philippe Vergne, Marta Moreira de Almeida e Filipa Loureiro, e a exposição é organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves.]

[46] Entrevista ao artista e vídeo promocional sobre a exposição *O v/Nosso Futuro É Agora*, Museu de Serralves e o Parque natural, entre 31 de julho de 2019 e 31 de dezembro de 2021. Disponível em: https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/1907-olafur-eliasson-o-v-nosso-futuro-e-agora/.

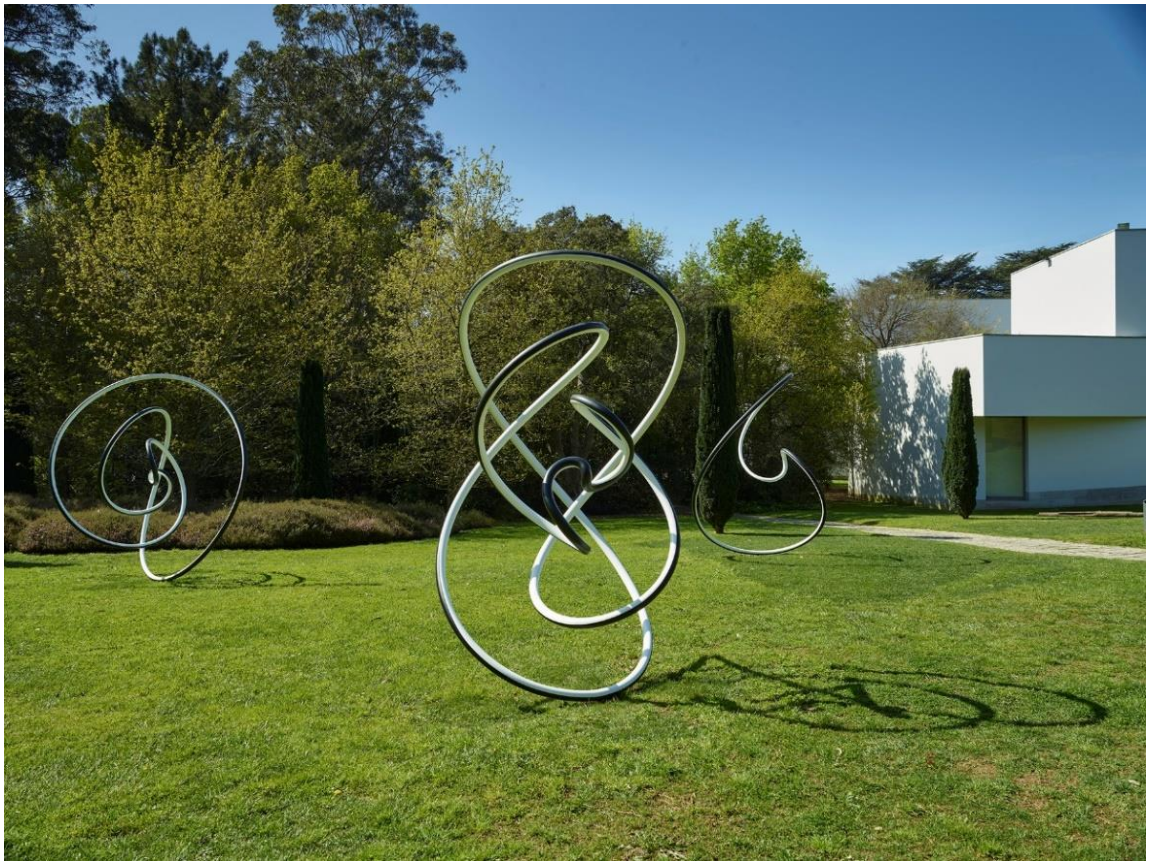


(33) Vista da exposição (interior) *Olafur Eliasson: O v/nosso futuro é agora*, 2019-2021. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea. © Filipe Braga.

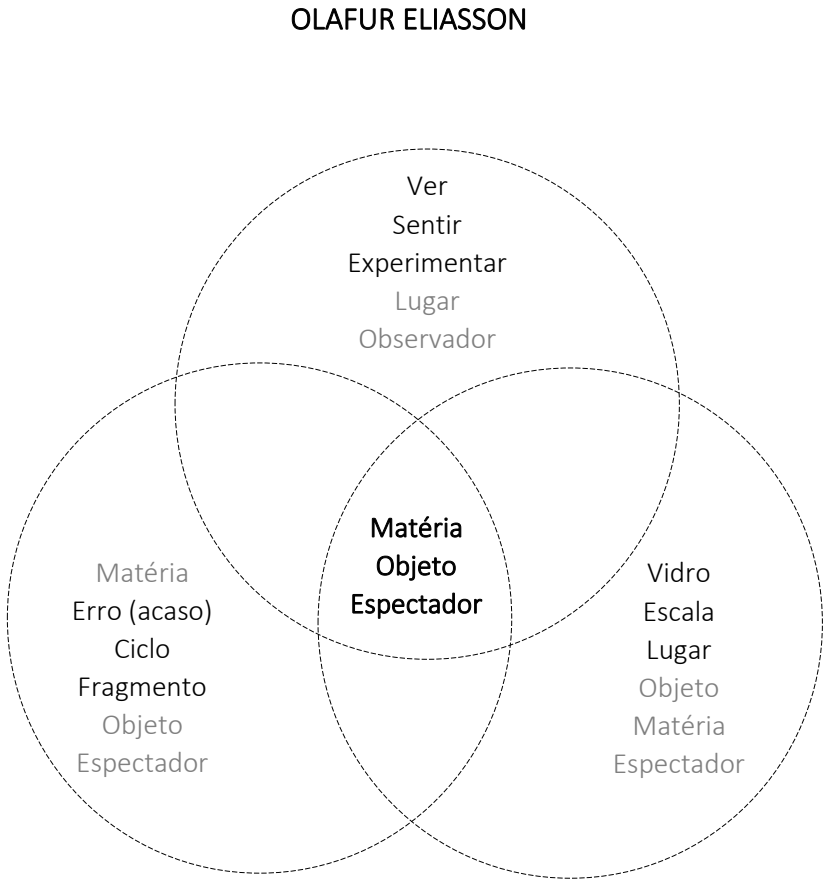


(34) Vista da exposição (jardim) *Olafur Eliasson: O v/nosso futuro é agora*, 2019-2021. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea. © Filipe Braga.





(35 e 36) Vistas da exposição (jardim, junto ao edifício do museu) *Olafur Eliasson: O v/nosso futuro é agora*, 2019-2021.Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea. © Filipe Braga.



Esquema 11. Triangulação e recolha dos conceitos-chave comuns entre os percursos de Olafur Eliasson, Anne Mercedes e Dale Chihuly.

O contributo deste diálogo entre estes três artistas, para a conceção do conceito de «objeto-pintura» na vivência com os públicos, sublinha a importância da potência da matéria e da sua plasticidade na forma como se apresenta; na forma como a matéria é operacionalizada e instalada no lugar, e na oportunidade que é dada aos públicos para interagirem com ela.

PARTE 4 – Uma hipótese pessoal

4. O LUGAR PESSOAL, ABERTO, VIVÍDO E INVENTADO

Concluídas as leituras de todos os autores referidos nas três partes anteriores, segue-se um capítulo sobre a forma como os pensamentos explorados influenciam a hipótese desta investigação, na constituição de um «objeto-pintura», na problematização dos limites (e não limites) da pintura e e na forma como a proposta se aplica na relação direta da vivência com os públicos espectadores – quanto ao projeto prático de investigação-ação em continuidade, e que acontece efetivamente entre 2013 e 2023.

Os «objetos-pintura» são aqui enunciados como *anamneses* dos lugares e memórias percorridos pelos artistas; tal como Jacques Derrida fala da «memória sem a memória» na medida em que estes «objetos-pintura» são coisas com base numa memória ou lembrança de um determinado lugar que já não existe de forma reconhecível, apenas na sua condição de vestígio.

Existe um distanciamento entre o que se vê (a coisa, o «objeto-pintura»), o que aconteceu (de onde provém esse vestígio matérico, agora reaproveitado e transformado, sem prejuízo dessa energia matérica e repleta de significado que contém em si, essa mesma essência desse lugar) e, por fim, aquilo em que se torna esse (novo, reinventado) objeto criativo. Existe um compasso de informação (de apropriação, e interpretação) que escapa ao olhar (do observador/espectador) e é lido/interpretado sob a ideia de uma memória, da ideia de uma sensação (tocar a própria matéria que despoleta leituras mistas e, talvez, controversas).

A origem do processo começa com a descoberta do lugar vinculado à memória (e nesse vestígio afeto a si); segue-se o desbravar desse espaço/sítio com a recolha de vestígios vários. Nasce, assim, o «objeto-pintura» onde, cada um pressupõe uma correspondência a um conjunto de imagens e de registos (dessa sua proveniência ou das suas fontes de inspiração). Com a criação destes objetos simulados (diminuídos,

ampliados, distorcidos) propõe-se a relação entre conceitos como *dicotomia*, no sentido de uma oposição e pela relação entre duas «coisas», a ideia de *alterado* (pelo vestígio que já não o é de origem) e, evocando Baudrillard, a relação passível de se estabelecer – problematizar e provocar? – sobre a matéria natural e a forma artística (a intervenção física nessa mesma matéria, que deixa de ser natural e passa a ser manipulada), e essa atividade, quer passiva quer subjetiva, da própria matéria.
Problematiza-se, então, a pertinência da matéria e a apropriação criativa que dela resulta; qual a relação entre a matéria natural e a matéria artificial: diálogo ou diferença (afastamento)?

Nesse *modus operandi*, um leque de artistas contemporâneos é organizado segundo critérios de aproximação e semelhança de ideias-chave, como fontes de inspiração e de exemplo dessa forma de fazer e de operar a matéria plástica, visual, tocável. Os critérios de investigação sobre os artistas escolhidos propõem abordar noções de lugar, matéria, toque, vestígio, *site specific* e instalação.

Artistas da *Land Art*[1] estabelecem essa diferença entre os materiais naturais e os não naturais, diferença essa que acontece enquanto critério diferenciador e que potencia a «Obra de Arte». Neste projeto de investigação-ação, propõe-se uma alusão à relação da matéria/vestígio recolhido em bruto, com a matéria/coisa transformada no estado já resolvido de «objeto-pintura»[2], resultado dessas memórias e dessas apropriações de vestígios desses outros lugares.

A pesquisa pretende igualmente refletir sobre a importância do projeto investigação-ação que trata o pensamento crítico e estético, e o processo tecnológico, prático e físico que implica diretamente a operacionalização da matéria (e os seus estados de evolução). É nesta vertente prática e física, de contato puro com a matéria, que

[1] *Land Art* (origem inglesa) ou *Earthwork* (origem americana) é uma expressão artística que prima pela valorização e integração da própria obra na natureza, deixando apenas sinais ou marcas humanas, mas ecológicas. Esta vanguarda surge na década de 60 nos Estados Unidos da América; alguns dos seus principais seguidores e fundadores são Robert Smithson e Richard Long (entre outros). Os resultados plásticos não pretendem ser catalogados e associados, pretendem apenas ensaiar e testar resultados tridimensionais que misturam materiais reciclados, detritos, produtos industriais, objetos (ou parte deles) que são descontextualizados. Estas peças são também instaladas conforme o lugar para o qual foram pensadas, usam o espaço exterior (natureza, campo, deserto, espaço urbano ou mar) e onde é clara a intenção de ultrapassar as limitações do espaço tradicional das galerias. Estas peças manifestam também preocupações de natureza política, social, cultural, estética.
[2] Aqui como nomenclatura própria e inventada para o propósito deste estudo.

acontecem os jogos analógicos entre as ideias nómadas, que oscilam entre as matérias naturais e as matérias artificias (manipuladas). Com isto, evoca-se novamente Baudrillard «(…) Obviamente as substâncias são o que são: não existem verdadeiras ou falsas, naturais ou artificias. Por que o concreto seria mais "autêntico" que a pedra? (…) No fundo a nobreza hereditária da matéria existe somente por uma ideologia cultural análoga à do mito aristocrático na hierarquia humana, e mesmo este preconceito cultural declina com o tempo».[3] Para o autor, os objetos não possuem somente um valor de uso (utilidade) ou um valor de troca (comercial); há que privilegiar o valor de significado que cada objeto contém.

Desse valor utilitário e dessa mesma função que esse objeto (ou vestígio dele) já não é cumprida, o valor de signo e de memória elevam-se na reconfiguração dos «objetos-pintura». Tira-se partido da relação física e plástica, visual e estética, afetiva e de pertença dos vários estádios que a matéria pode ocupar. Existe uma memória matéria convertida num objeto artístico, detentor de uma vertente antropológica.

É neste ponto que se situa o foco e interesse desta pesquisa: a importância do objeto artístico como potência do valor para a constituição de novos significados, potências do valor signo e de memórias. É aqui como, ponto de partida para o projeto a longo prazo, que será, então, alvo de reflexão e consolidação (em continuidade) do resultado dos novos significados criados pelos públicos, a partir de um conjunto de obras de *land art* que, para esclarecidos ou leigos neste assunto (matéria académica, concetual ou poética), encontra um espaço de contato direto e aberto com o objeto artístico e vive uma experiência estética significativa. Este pensamento será mais adiante desenvolvido a partir de um conjunto de intervenções e da recolha sobre o tipo de vivências – e construção de novos significados – dos públicos que tiveram contacto com obras de *land art*.

[3] Jean Baudrillard (2009) citado a partir do texto de Alice Serra de 2016, «Meras coisas e artes do espaço: desconstrução em obras». Artigo digital Trans/Form/Ação, Marília, v. 39, p.111-132; ISSN 0101-3173, Edição Especial.

4.1. «Objeto-Pintura»: a hipótese para o não-limite da pintura

A hipótese investigativa do «objeto-pintura» nasce da intenção de provocar – no observador ativo e participante – o reconhecimento de memórias, noção de identidade e características que o remetam para um fator cultural, pessoal/privado, social ou coletivo pela vertente da matéria. A partir deste «objeto-simulacro» propõe-se uma leitura de participação coletiva entre o sujeito (observador) e a peça («objeto-pintura»); propõe-se também identificar uma dialética do sujeito enquanto reflexo, participação e inclusão nesse espaço de possível fusão entre a superfície e a profundidade.

Este conceito plástico e estético visa abordar alguns fatores que remetem à questão da fruição do vestígio desse lugar imaginado, sendo o mesmo imaginado a partir de um corpo (matérico) que, para ser conhecido, terá de ser sentido; o mesmo apela à exploração táctil e à evocação sensorial do espectador/observador.

As ideias-chave passam pela noção de corpo e volume, tato e visão, peso e massa, e o motor fundamental da imaginação apresentado a partir do pensamento de Gaston Bachelard.[4] Cria-se assim um cenário onde se conjugam estas condições e se proporciona um encontro entre o objeto e o espectador.

A partir dos devaneios definidos por Gaston Bachelard[5] e da «imaginação material e a imaginação falada»[6], o autor conta-nos que «a imaginação criadora tem funções totalmente diferentes daquelas da imaginação reprodutora. Cabe a ela essa "função do irreal" que é psiquicamente tão útil como a "função do real" (…)»[7]; a imaginação acontece como o fator que ajuda a criar, a ler e a alargar a noção de um lugar que não existe, mas que, a partir da sua materialização, poderá surgir e ser concretizado. O

[4] Tratado na *PARTE 1. Sobre a matéria, a imaginação e as possíveis leituras sensoriais do objeto criativo*; 1.1. A imaginação, o símbolo e a matéria em Gaston Bachelard.
[5] Gaston Bachelard (1884-1962) filósofo e poeta francês. Dissertações influenciadas por Kant e nos domínios da criação artística (questões da imaginação), da educação e filosofia da psicanálise (entre outros interesses).
[6] BACHELARD, Gaston (2008). *A Terra e os devaneios da vontade*. WMF EDITORA, 3ª edição. Pág.1.
[7] *Idem*. Pág. 3.

presente estudo apela, tal como Bachelard, a uma perceção e a uma memória deste conceito de «lugar» através do «objeto-pintura» e sua imaginação matérica.

A produção mental de imagens permite a especulação e o ato de fantasiar a partir de algo externo e visual que nos estimula e proporciona uma relação interior, ajudando a gerar imagens sequenciadas a partir da materialização da «coisa». Esta correlação entre a obra e a fruição dos sentidos é procurada por quem vai além da observação, pois este sujeito pode, por sua vez, entrar na peça e percebê-la através da visão e do tato.

Bachelard explica que «o devaneio comum é um dos seus aspetos mais simples. Mas teremos muitos outros exemplos da sua atividade se aceitarmos seguir a imaginação imaginante em sua busca de imagens imaginadas (…)»[8] É neste ponto que se procura clarificar esta vontade de estimular o observador quando em contacto com estas simulações de «lugares» preenchidos de matérias (visuais e táteis). Quando o filósofo nos fala da uma imaginação imaginante, que procura e encontra alguma imagem imaginada; imagem imaginada, é a essa ideia que também esta proposta prática se pretende aproximar, neste sentido de permitir dilatar o horizonte e gerar.

Ainda em Bachelard, «As minhas imagens são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade. E como a sublimação é o dinamismo mais normal do psiquismo, poderemos mostrar que as imagens saem do próprio fundo humano.»[9]

O *médium* será o veículo que leva a coisa mental a tornar-se visível e confere a *coisalidade* ao «objeto-pintura»; a imagética acaba por nascer sempre (ou quase sempre) da mesma fonte: o humano e a sua imaginação. «É pela imagem que o ser imaginante e o ser imaginado estão mais próximos (…)»[10], revelando assim a interdisciplinaridade entre aquilo que é imaginado e quem o imagina, o que é o lugar exterior e, por conseguinte, o seu interior. O imaginado já está no lugar exterior, que lança as premissas necessárias à criação do lugar interior, sempre a partir de quem observa/imagina. Talvez se possa dizer que o imaginado está para o exterior, assim como o ato de imaginar estará para o interior; há um confronto visual exterior e uma assimilação dessa imagem no seu interior.

O modo como os «objetos-pintura» são pensados, interiorizados e apresentados – do ponto de vista da sua exposição e inclusão no espaço – surge um convite para a relação

[8] BACHELARD, Gaston (2008). *A Terra e os devaneios da vontade*. WMF EDITORA, 3ª edição. Pág. 3.
[9] *Idem*.
[10] *Idem*. Pág. 4.

direta entre a força da gravidade e a forma como nos relacionamos fisicamente com os lugares e seus vestígios (com o que se passa neles e como nos incluímos neles).

Segue-se com este capítulo com o destaque de cinco nomes que na elaboração desta hipótese sobre, afinal, o que poderá ser esta condição de «ideia» na materialização de uma imagem, imagem essa que poderá ser o espelho na condição de simetria/reflexo e/ou especulação perante a vontade de reformulação de outra «coisa», com base na observação, da meditação e do sentir. Propõe-se uma ligação (por interesse, naturalmente) entre aquilo que cada uma destas referências exterioriza e alicerça, e que constitui interesse para este trabalho.

Descartes, com o espelho da natureza; a importância da especulação na formulação da imagem.

Martin Jay, que defende que a arte não pode ser vista de forma isolada, e que surgirá sempre como reflexo e por influência dos contextos sociais e ideológicos. Defende também a relação entre a visão e a experiência estética, e a importância (por vezes até uma necessidade) de atribuição de um significado ao objeto artístico.

Voltaire, na valorização da impressão para se constituir a «coisa visual», na sua proposta de ligar a ação à visão.

David Hume, com a sua (quase) regra certa de que as impressões precedem as ideias, e de que sem experiência sinestésica não se alcança a capacidade mental de projeção em pensamento crítico.

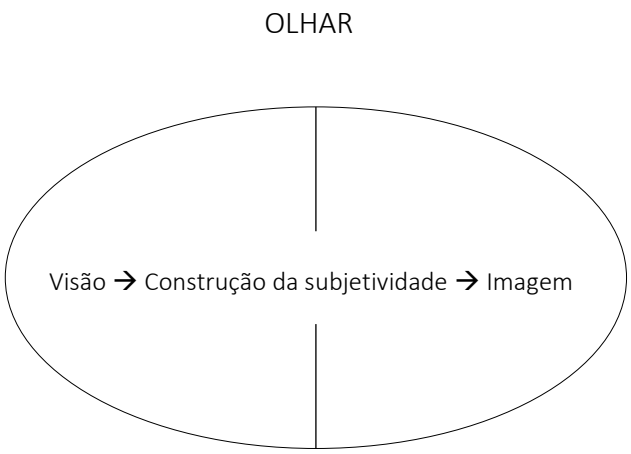
Rousseau, com os binómios sobre o visível e o invisível, a clareza e a obscuridade. A ideia de totalidade, e na relação sobre a arquitetura do início do século XX, na relação do «corpo-casa-habitada» com o contexto, com a natureza, com o respeito pelo manto verde da paisagem ou com o litoral. Na relação entre vivência do corpo, dos sentidos, e do ato do «habitar» com a relação sensível e indivisível da matéria que é usada na edificação desses lugares.

«Mas a pintura, e a pintura em particular, nunca pode ser nem iluminada nem distintiva, precisamente porque na obra pictórica o (seu) *médium* não é um elemento acessível nem convertível na visualidade: na obra que se expõe, eu nunca vejo *a* pintura, porque o máximo que me é acessível é *uma* pintura (e tem de haver a distinção total entre "a" pintura e "uma" pintura).»[11] – *a* pintura(-objeto-imagem) é a do artista, e "uma" pintura é a que é vista pelo público.

«A perceção, sendo a primeira faculdade de espírito que se ocupa das nossas ideias, é também a primeira e a mais simples ideia que recebemos por meio da reflexão. Algumas designam-na pelo nome geral de *pensamento*; mas, como esta última palavra, na língua inglesa, significa propriamente essa espécie de operação mente acerca das suas ideias – operação na qual a mente é ativa e pela qual considero algo com um certo grau de atenção voluntária –, é preferível empregar aqui o termo perceção; porque ordinariamente naquilo a que se chama pura e simplesmente perceção, a mente é apenas passiva, não podendo deixar de perceber o que realmente percebe. (...)

Todo o homem poderá conhecer melhor a natureza da perceção se refletir sobre o que ele próprio faz, quando vê, ouve, sente, etc., ou pensa, o que através e qualquer explicação que eu lhe possa dar.»[12] É justamente nesta relação de vivência e experiência estética, e na pertinência da mediação na criação de um contexto – de um lugar – onde o público vive, experimenta, produz pensamento crítico, resolve através da plasticidade e da experiência sensorial quando vive a obra de arte. O artista constrói o objeto e acrescenta à paisagem, enquanto o público aceita o desafio de entrar nessa paisagem e produzir pensamento e ideias a partir desse contexto.

[11] VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa. Pág. 320.
[12] *Idem*. Pág. 326-327.



Esquema 12. A partir do esquema 6.3. sobre a «Ocularidade e os limites da visão».[13]

A impressão que fica no corpo e na mente e motiva à ideia de criação do e a partir do «objeto-pintura» num novo contexto. Continuando com Vidal, «Seguindo o que Hume chama a ordem do primeiro aparecimento, ele verifica que são sempre as impressões que precedem as ideias, apesar de haver casos em que o inverso sucede; são, no entanto, casos muito particulares que não invalidam, para Hume, a sua máxima geral, assim expressa: Para dar a uma criança a ideia da cor escarlate ou alaranjada, do doce ou do amargo, apresento-lhe os objetos ou, por outras palavras, transmito-lhes estas impressões; mas não chego ao absurdo de tentar produzir as impressões despertando as ideias. Ao aparecerem, as nossas ideias não produzem impressões correspondentes e nós não percebemos qualquer cor, nem temos qualquer sensação pensando simplesmente nelas. Por outro lado, constatamos que qualquer impressão, seja da mente ou do corpo, é sempre seguida de uma ideia que se assemelha, sendo diferente dela apenas nos graus de força e vivacidade. A conjunção constante das nossas perceções semelhantes é prova convincente de que umas são causa das outras; e esta prioridade das impressões é igualmente prova de que as nossas impressões são as causas das nossas ideias, e não as nossas ideias as causas das nossas impressões.»[14]

[13] VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa. Pág. 327.
[14] *Idem*. Pág. 329.

Agarra-se nesta ideia de Hume para reforçar o sentido dos «Observatórios»[15] nesta questão da impressão e da vivência através dos sentidos antes da ideia, antes do pensamento, antes do mental. Uma das intenções desta pesquisa e reflexão em tese, é justamente relatar a experiência vivida através da observação, do contacto com artistas e contacto com os públicos na condição de, primeiro, viver-se o objeto criativo de forma livre, sensorial, no estado de observação e relação corpo-a-corpo e, só depois, deixar seguir o curso natural da produção mental, do desenho (registo, fotografia, movimento) que o «outro» cria a partir do primeiro «sujeito». Arrisca-se dizer que há mesmo uma simbiose mental, concetual, criativa entre o ponto de partida do artista e o ponto de chegada do público.

E, assim, na relação com a superfície do «objeto-pintura», numa espécie de pele que apela ao toque, porque se toca na paisagem e na sua envolvente, «(...) porque antes de materializada a pintura (ou a escultura) é uma ideia (*cosa mentale*, dizia-se) e não uma superfície onde se inscreve uma imagem, é uma ideia que não vejo e à qual não acedo de imediato. Porque *uma pintura é uma pintura de pinturas submersas*. É nela tão importante a superfície, a "pele" exterior (que pode ser finíssima...)»[16]. Como Carlos Vidal diz, tanto na pintura como na escultura importa a condição de objeto, de coisa física tocável e que contem este limite (a ideia de limite e não-limite da pintura) que estabelece uma relação com o «dentro e o fora» – dentro do objeto, essência da matéria; fora do objeto, contexto envolvente – e com o qual estabelecemos esse limite físico. Onde começa e acaba o objeto, e onde começa e acaba a nossa experiência física e sensorial – a impressão que precede a ideia. E, assim, continua «Esta luz, o mundo, a *visão integral* ou o *visível que vê e não é visto* (e a isso não se destina) é aquilo que melhor nos elucida sobre as nossas limitações e as limitações do nosso órgão da visão, especialmente se entendido como destinado à perceção, à verificação, uma coisa apenas fisiológica.»[17]

Importa nesta reflexão o modo como o sujeito – eu, ela, os outros, os públicos – se relaciona com determinado objeto, inserido num contexto. Sendo o contexto sempre muito específico, «impressionado» (no sentido em que o artista viveu e recolheu as suas

[15] Explorados e documentados na *Parte 4 – 5. O OBJETO ARTISTICO E OS (SEUS) PÚBLICOS; 5.2. «O poder transformador das artes» (em mim e no outo): Observatórios*.
[16] VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa. Pág. 332.
[17] *Idem*. Pág. 338.

impressões desse lugar) e no que resulta desta vivência entre limites físicos, fisiológicos, mentais, palpáveis, espirituais; e contexto esse do qual os «outros» também vão fazer parte numa espécie de «antes e depois» da colocação de determinado objeto nesse lugar, e a problematização que a partir daí se levanta. E que, para este estudo, claro está, não interessa o fim da resposta, mas sim todo o processo de vivência – e o que dele se regista, documenta, ganha e perde.

Sobre o «Sensismo ocular iluminista»[18] existe uma passagem que tem, aqui, particular interesse, também no sentido de conferir contexto histórico em que «A antiocularidade na arte do século XX surge já consolidada flagrantemente no carácter anti-retiniano no *ready-made* e no nominalismo duchampiano (que é sintetizado por Thierry de Duve em duas conhecidas fórmulas: (i) *L'art était un nom propre* e (ii) *Fais n'importe quoi*). Entretanto, se as redes/grelhas e o nominalismo duchampiano são tópicos anti-retinianos e antioculares, desde o Impressionismo que uma outra frente se abriu, desta feita no seio da própria ocularidade, procurando estimular a retina a perseguir o que a visão não alcança.»[19] que reforça a relação de sequência de conceitos explorados nos «Observatórios» *olhar >> ver >> sentir*; em que sobre a «Visão empírica, visão especulativa; a visualização das ideias»[20] segue com a referência a David Hume «O sensismo iluminista, caracterizado no capítulo anterior desde o seu percursor cartesiano até David Hume, concebe um sujeito perante o mundo produzindo conhecimento do mesmo modo que um pintor tudo registando munido de uma câmara escura. O conhecimento advém assim de uma congruência entre a mente e o mundo por meio de uma especularidade sensorial e de um intelecto retiniano. Filosoficamente, a ocularidade sensista do Iluminismo (que determina e é determinada por uma visão empírica), dirige-se ao conhecimento tornando-o instrumento de domínio da natureza.»[21]

Prosseguimos com a referência a Descartes sobre aquilo que pode ser a «(…) oscilação entre a visão empírica e a visão especulativa. E esta é também uma outra dualidade cartesiana, para além das mais dissecadas dualidades corpo/mente e matéria

[18] VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidada da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa. Capítulo nº7.
[19] *Idem.* Pág. 342-343.
[20] *Idem*. Capítulo nº7.
[21] *Idem*. Pág. 343.

consciência.»[22] O empírico será a vivência estética – por vezes sem saber que é disso mesmo que se trata, por ausência de literacia ou (in)formação dos públicos – quando se faz, efetivamente, o percurso pelo lugar até se encontrar o objeto artístico; e todo o trilho faz parte desse processo de vivência, essa leitura e visão empírica. A seguir está a visão especulativa, claro, na condição de especulação – no sentido de se propor a indagar, a estudar, a investigar, mas também na relação que esta palavra pode ter com o ato de meditar – quando a mente se liga ao corpo (e porque está dentro dele) e permite uma ligação direta entre a mente e o espiritual, no dizer do racional e da formulação de uma ideia, de uma leitura do objeto inserido no contexto. E continuamos esta dicotomia da leitura e da metáfora visual entre o que será – para o pintor equiparado a uma câmara escura – como um «(…) epítome de uma visão enquanto registo na qual a mente se assemelha a um espelho, aqui mecânico e não espiritual como em S. Paulo e Santo Agostinho, em Descartes, portanto, um espelho da natureza.»[23] e aqui a ideia de espelho na condição de metáfora, no que se devolve ao nosso olhar quando vemos e observamos o objeto no seu contexto, e reunimos condições – e ferramentas de interpretação – para especular e produzir pensamento crítico. Apresenta-se uma dimensão espiritual, ao contrário de Descartes, porque se admite aqui o espelho da natureza na sua representação pura e dura – simétrico, reflexo – mas também na reflexão do interior, do «eu» do artista e do público espectador ativo e participativo, e devolve a sua leitura e a sua vivência sensorial e emotiva do lugar.

A mente vê, o corpo vê. A mente sente, o corpo sente. É algo sinestésico complexo e completo. Urgem hoje a vivência holística da obra de arte, a experiência estética sem limite, e fazem-no na condição da valorização do processo do «aqui e agora» e na repercussão social, mental, cultural e individual. A valorização da peça na qualidade de «fim/final» está para o artista, assim como o processo estará para o público. «Descartes contribui assim para a demarcação das linhas argumentativas do Iluminismo, partilhando com Voltaire o dualismo matéria/consciência, acrescentando ao mesmo tempo algo que o autor de *Candide* não concebe, a relação (que central em Descartes) entre ideia e processo inato. Com efeito quer em Descartes ou Voltaire as ideias (consciência) não têm

[22] VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa. Pág. 344
[23] *Idem*. Pág. 344.

existência objetiva. Neste último, por exemplo, as ideias são imagens mentais; em Descartes são processos igualmente mentais onde além disso se especula sobre a consciência visual humana. Como se sabe, em Descartes é a mente que sente e não o corpo. Por seu lado, quando Voltaire lida as ideias às perceções não as irá conceber inatas como Descartes.

Como Voltaire e John Locke o carácter empírico da visão reforça-se, afirmando ambos talvez melhor o ocular-centrismo iluminista do que o dualismo cartesiano. Digamos que Voltaire e o seu iluminismo tenderão a substituir a especulação pela visão, porque à visão cabe registar e não averiguar. E, segundo Martin Jay, Voltaire é dessa radicalização um excelente expoente. Bastaria apenas retomar a sua definição de "ideia" no *Dictionnaire Philosophique*. Um tópico muito importante desprende-se imediatamente deste definição: a convicção de uma ideia é essencialmente uma imagem, pois mesmo as ideias mais abstratas são fruto de perceções – ou seja, o filosofo usa a palavra "ser" porque já teve a oportunidade de conhecer vários "seres". Ter visto e ter percecionado é fundamental em Voltaire. (…)»[24], a visão é a porta de acesso ao ato de sentir que pode, muito bem, resultar no objeto criativo. A perceção fica na memória, impressa no corpo. Então, afinal, o que será a «ideia»? A hipótese de resposta:

> *(…) É uma imagem que se imprime ela mesma no nosso cérebro.*
>
> *Portanto, todas as nossas ideias são imagens?*
>
> *Seguramente; porque mesmo as ideias mais abstratas são consequências de todos os objetos que eu percecionei. Em geral, eu pronuncio a palavra "ser" apenas porque cheguei ao conhecimento de seres em particular. E uso a palavra "infinito" apenas porque eu alcanço os limites, e porque prolongo esses limites no meu entendimento o mais que posso. Tenho ideias apenas porque vejo imagens no meu cérebro.*
>
> *E por quem é esta pintura realizada?*
>
> *Não é por mim, pois eu não sou um bom desenhador, aquele que me fez as minhas ideias.*
>
> *Portanto, acreditas em Malebranche, que disse que tudo vemos em deus?*

[24] VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa. Pág. 345.

Estou quase certo de que se não vemos as coisas em deus ele mesmo, vemo-las pela sua todo-poderosa ação.

E como é que essa ação opera?

Disse-te centenas de vezes na nossa conversa que não tenho a mais pequena ideia, e que deus não contou os seus segredos a ninguém.[25]

Como segue Carlos Vidal, também aqui se segue a mesma ordem. Depois de Hume, Descartes, Jay, Voltaire, inclui-se Rousseau «(…) e a sua enfatização e busca duma total transparência, algo que balança entre a visão total (ou a disponibilidade *total* da coisa para ser vista) e a iconoclastia, o visível e o invisível, a clareza e a obscuridade (…)».[26]

Sem muito mais para alongar, este capítulo cruza também a perspetiva de Michel Foucault[27] sobre a ideia de heterotopia, «A heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários lugares que por si só seriam incompatíveis. Assim é o que acontece num teatro, no retângulo do palco, em que uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro; assim é o que acontece no cinema, essa divisão retangular tão peculiar, no fundo da qual, numa tela bidimensional se podem ver projeções de espaços tridimensionais.»[28]; assume-se por isso a heterotopia como a contaminação de várias realidades (vários lugares, que resultam em «objetos-pintura»). A criação (ou a especulação?) de lugares imaginados surge da produção de imagens que traduzam a ideia de objeto onde o «emprego da vontade pode ser simplesmente imaginado, o objeto levantado pode ser simplesmente imaginário, mas as imagens são necessárias para que as virtualidades da nossa alma se distingam e se desenvolvam» [29], ou pelo menos, a sua materialização de ideia em qualquer coisa visual e tocável.

---

[25] VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa. Pág. 345-346. Retirado de VOLTAIRE, Philosophical Dictionary, Penguin, 2004, p. 236-237.

[26] *Idem*. Pág. 345.

[27] Michel Foucault (1926-1984) foi um filósofo francês que se destacou pelas suas teorias sociais e ideias influenciadas pelos pensadores Immanuel Kant e Nietzsche. Foucault evidenciou-se também pela vasta pesquisa na área da psiquiatria e o desenvolvimento das suas teorias em torno da relação entre o poder e o conhecimento, pelo questionar do conceito de «identidade» e centra-se por isso nos diferentes processos de subjetivação.

[28] FOUCAULT, Michel (1967). «De outros espaços: Utopias e heterotopias». Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967. Pág. 82.

[29] BACHELARD, Gaston (2008). *A Terra e os devaneios da vontade*. WMF EDITORA, 3ª edição. Pág. 283.

VESTIGIO vs. SIMULACRO:

o que é?

Para que serve?

Como é resolvido visualmente e conceptualmente?

O conceito de «vestígio» ganha, gradualmente, uma predominância chave no projeto de investigação-ação, justamente porque o movimento de *land art* evoca a questão da efemeridade e com ela essa noção de vestígio (resto, memória, fantasma) que fica na paisagem. A partir da vivência *in loco* e desse «vestígio» sucede o conceito de «simulacro» que propõe devolver o «objeto-pintura» até ao seu «lugar» de inspiração, por uma fantasia visual.

O conceito de «simulacro» pode ser entendido por uma imagem irreal ou uma visão sem âncora naquilo que é real; poderá ser definido como uma imagem fantasma, um espectro, uma sombra ou a aparência de uma «coisa» que vagamente se assemelha ou faz lembrar outra.

Jean Baudrillard[30] propõe-se a discutir, então, esta relação entre a realidade, os símbolos e a sociedade. Segundo o autor, os simulacros pretendem ser cópias que representam elementos (visuais, ações, situações) que não existem: «(...) O simulacro nunca é aquilo que esconde a verdade – é a verdade que esconde o que não existe. O simulacro é verdadeiro»[31], autonomiza-se, é mais real do que o real. Porque o simulacro é um fingimento concretamente: no simulacro finge-se ser aquilo que não se é.

A ideia de simulacro aborda um determinado conjunto de símbolos e a forma como estes se relacionam, não só entre sim, mas também na própria contemporaneidade. Baudrillard defende que a sociedade de hoje propõe substituir a realidade por símbolos e

[30] Jean Baudrillard (1929-2007) sociólogo e filósofo; desenvolveu parte do seu trabalho e investigação em torno dos domínios da sociologia, antropologia, política, comunicação e fotografia. Baudrillard foi um dos principais pensadores da chamada «teoria do simulacro» e da «hiper-realidade»; propôs-se analisar as relações entre cultura, tecnologia, *mass media* e a sociedade, argumentando que a realidade contemporânea é caracterizada pela substituição do real pelos simulacros, cópias que não têm referência direta ao mundo real.
Nas suas obras, como *Simulacros e Simulação* (1981), *O Sistema dos Objetos* (1968) e *A Sociedade de Consumo* (1970), exploram temas como a cultura do consumo, os *mass media*, a alienação social e a influência das imagens e dos signos na sociedade contemporânea.

[31] No original (em francês): *Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai.* Jean Baudrillard citado a partir do ensaio de 1988, *Selected writings*. Cambridge, UK: Polity. ISBN 0-7456-0586-9.

signos; o mapa substitui o território, tornando a vivência humana uma mera simulação dessa realidade.

Voltar ao lugar de origem, mas sem o presenciar fisicamente, será quiçá a missão do «objeto-pintura» – construído a partir da matéria recolhida nesse *locus* – que será devolvido ao seu cenário fantasiado, onde se faz parecer real o que na verdade não é, mesmo que parta desse «lugar»; é intenção deste resultado final questionar entre o real e o fictício, em simultâneo. A simulação da imagem põe em causa a diferença entre aquilo que é «verdadeiro» (porque o «objeto-pintura» existe, é visível e tocável) e o «falso» (no estádio de simulação do que aparenta ser mas não o é na realidade); coloca igualmente em causa o «real» (tocável, matérico, físico) e o «imaginário» (utópico, sonhado, não palpável); envereda por uma espécie de «ilha da utopia» onde os «objetos-pintura», na sua qualidade de vestígios da matéria, regressam ao seu lugar de inspiração.

Ressurge, por fim, a ideia primordial do início do projeto investigação-ação que diz respeito à problematização e reflexão sobre as duas condições efetivas da valência plástica e concetual para a construção destes vestígios: a análise e reflexão sobre o «objeto-pintura» que se situa na caracterização da perda de autonomia, quando confrontado com o caos envolto de ruína ou na paisagem natural (exterior); e a análise e reflexão sobre o «objeto-pintura» (o mesmo, ou outro) que se situa no território da perda de cerimónia com o *locus*, quando rompe com o espaço sagrado da galeria/museu e onde a vivência estética do objeto é vetado pela impossibilidade de se tocar qualquer «coisa» no domínio da «Obra de Arte».

Este estudo propõe, por isso, desenvolver um ensaio que coloca como hipótese de nomenclatura o tipo de «objeto-pintura», e procura constituir algumas questões-chave como:

Para ser um «objeto-pintura», o que precisa de ter?

Quais as condições formais, conceptuais e espirituais?

Esta proposta de ensaio especula em torno desta «nova» nomenclatura e da necessidade de envolver os outros sentidos (além da visão) no domínio da pintura, pela recuperação de referências a alguns *médiuns* partilhados entre os domínios da pintura e da escultura (do bidimensional e do tridimensional) como «formas» de tocar a pintura

Primeiro vem o objeto e depois a pintura, ou vice-versa?

Esta reflexão pondera sobre a criação de uma hipótese na qualidade de objeto criativo, que permita a (con)vivência do conceito de lugar e do conceito de obra de arte, desenvolvendo o conceito de simulacro (com a simulação de um objeto com inspiração fora dele), assim como o conceito de vestígio (na simulação parte de um vestígio ou vivência que tocou o artista e o fez resolver plasticamente essa situação).

Listam-se assim alguns conceitos com base na pergunta comum sobre: o que é pintura? E o que é objeto?

Dos aspetos formais: Coisa. Corpo. Matéria (do toque). Objeto terceira dimensão. *Médium* da pintura. Projeto.

Dos aspetos conceptuais: Pintura que se toca. Pintura que convoca o espectador na sua ação participativa, com espaço à vivência e acrescento de significado.

Dos aspetos espirituais: livre-arbítrio. Vivência emocional e significado afetivo do objeto artístico.

Por isso, o ensaio de Jean Baudrillard dedicado aos *Simulacros e Simulação*[32], na qual propõe analisar a natureza da realidade na era contemporânea sob a justificação de que vivemos num mundo de simulacros onde as representações substituem a realidade original, entra nesta reflexão na expectativa de acrescentar valor às ideias de simulacro e de vestígio quando a obra entra na paisagem (sai do ateliê e simula um novo «lugar» *in loco*) e quando a paisagem se apropria da obra (quando altera e transforma pelas condições meteorológicas, que acabam por dar uma configuração de vestígio na paisagem quando o objeto já não se assume no seu estado inicial).

Constituí interesse este desafio lançado por Baudrillard àquilo que é tomado como tradicional, de que a realidade é representada por imagens ou por signos que correspondem a um referente real (mas que não o são; são projeções dele). O autor argumenta que vivemos numa cultura onde os simulacros – na qualidade de cópias ou de representações a partir de uma ideia – não têm referência direta a uma realidade externa. Essas cópias dominam e substituem a própria realidade.

[32] *Simulacros e Simulação* é um livro escrito pelo filósofo francês Jean Baudrillard, publicado originalmente em 1981. Trata-se de uma obra complexa e influente, que levanta questões sobre a natureza da representação, a perda da realidade e os efeitos da cultura mediática e consumista.

Este ensaio liga-se à necessidade da constituição do «lugar» e do «não-lugar» por Augé, e na relação com as propostas de exploração da paisagem nos percursos das bienais de *land art* no Parque Natural de Sintra-Cascas, pela urgência das pessoas se reconectarem com o *locus* e de que, neste caso, a Arte será um caminho para essa ligação. Tal como no ensaio de Baudrillard, prevalece a ideia de que a sociedade moderna está saturada de imagens, signos e informações que são reproduzidos e reciclados sem fim. Que, levado a uma situação extrema (no texto) o processo em que os simulacros se tornam tão dominantes, levam à não distinção do que é real e artificial, e causam a simulação total.

Segundo Baudrillard, os simulacros são criados por meio de processos de hiper-realidade (onde a realidade é simulada e amplificada) e resultam de uma experiência que se torna mais real do que a própria realidade. Ainda que o autor no seu ensaio faça a análise a partir de contextos dos *mass media*, da publicidade ou da simulação da guerra (para ilustrar a sua teoria), para este trabalho interessa reter a noção de simulação pela criação de um determinado objeto artístico que irá explorar uma noção entre um «lugar real» e um «lugar imaginário» que acontece no contexto real, natural, e onde as ocasiões de circulação, caminhadas e vivências da paisagem acontecem para todos.

Tal como Baudrillard ensaia no livro[33], a Arte devolve o encanto de um lugar real que acolhe um lugar imaginário e abstrato; «Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. (…) Algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, (…) é na diferença que consiste em a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real. Este imaginário de representação, que culmina e ao mesmo tempo se afundo no projeto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do território, desaparece na simulação.»[34] A *land art* não substitui o real, mas permite-se envolver e criar condições para intervir num contexto que convoca o ato de imaginar (outro lugar, dentro desse lugar real) a partir da paisagem vivida. A *land art* permite o diálogo entre o real e o imaginário, servindo-se (através dos materiais utilizados) de elementos-chave que nos colocam – enquanto espectadores – no papel de

[33] BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Editora Relógio d'Água, Lisboa. Pág. 8.
[34] *Idem*.

observação e questionamento sobre «o que é» e «o que não é», com matérias espelhadas que nos projetam e tornam a situação visual dupla[35].

Será a arte, por isso, – e destaca-se o manifesto específico em *land art*, sem prejuízo dos outros domínios artísticos imprescindíveis, mas porque combina a vivência do objeto artístico na vivência da paisagem real que ativa todo o corpo observador – uma das hipóteses concretas para desafiarmos a nossa capacidade de distinguir o real do artificial. Porque, tal como define Baudrillard, «Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. (…) enquanto a simulação põe em causa a diferença do "verdadeiro" e do "falso", do "real" e do "imaginário"»[36] é opção de uma manifestação de *site specific* em contexto de *land art* que será, aqui a oportunidade de viver o imaginário no território real.

Assim, será oportuno incluir a questão-chave que Jean Baudrillard levanta: «porque é que a simulação se detém às portas do inconsciente? (…) Se ele imita tão bem um louco é porque o é. E não deixa de ter razão: neste sentido todos os loucos simulam e esta indistinção é a pior das subversões. É contra ela que a razão clássica se armou com todas as suas categorias. Mas é ela atualmente que de novo as ultrapassa e submerge o princípio da verdade»[37], a aparição da imagem que se torna «real» – ainda que imaginária – passa a ser visível e tocável, e assume-se como verdadeira. Então esta ideia de simulação será, enquanto metáfora visual, o tal «objeto-pintura» que resulta da vivência entre público e objeto artístico, no instante que depois desaparece; se não vemos, não existe e se não existe não há apego. A intervenção na paisagem é, nesta hipótese, o reflexo da imagem (mental, da ideia que se torna real) que vive dentro do artista e que passa a ser visível a todos pela vivência estética e pelo valor simbólico que lhe é atribuído, quando materializada e tornada real.

O trabalho de campo é, por isso, sobre os simulacros e não sobre as representações; o artista não representa a paisagem, nem o público copia a intervenção do artista na paisagem. Exploramos o campo hipotético através da imaginação, da observação, da produção de novas imagens e do simbólico, «Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do

[35] No caso do espelho e do elemento água nas obras de José Pedro Croft e Manuel Rosa, tratados mais adiante nos «Observatórios».
[36] BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Editora Relógio d'Água, Lisboa. Pág. 10.
[37] *Idem*. Pág. 11.

real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da *utopia*, do princípio da equivalência, parte da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.»[38]

Continuando com a intenção de metáforas visuais e concetuais, em Baudrillard existe a crítica a uma sociedade contemporânea dependente do excesso de imagem – sem vivência sinestésica, sem aprendizagem ao longo vida, sem experiências significativas para a evolução mental e espiritual do ser humano – desde a perda da noção de autenticidade e da realidade, à atitude passiva dessa inércia e alienação.

[38] BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Editora Relógio d'Água, Lisboa. Pág. 13.

5. O OBJETO ARTÍSTICO E OS (SEUS) PÚBLICOS

5.1. Proposta de diálogo com o espectador

O presente trabalho não pretende definir o que é o espaço público, mas sim refletir sobre a simulação de um «objeto-pintura» que nasce da vivência e experiência estética de um lugar (em memória, que revisita o artista) e que vive no limbo entre o público (exterior) e o privado (no interior, quer no espaço mental quer no espaço real). Interessa o ato de refletir sobre o «espaço público» pela relação de conceção do objeto artístico que passa pela vivência desse mesmo lugar, e a forma como o artista o transporta e recria noutros ambientes junto (e/ou para) de diversos públicos.

Neste espaço, é de considerar também o diálogo com o observador (público espectador, ora passivo, ora ativo) e as sinergias que daí surgem.

O contato com o público (observadores, visitantes) propõe refletir sobre a pertinência do poder e da sedução do toque como forma de relacionamento entre a Arte e o sujeito, pelo diálogo e envolvimento com esse espectador. Essa reflexão será feita aqui, na condição de hipótese de o espectador poder criar o seu «objeto-pintura» a partir da sua experiência estética, e com base nas condições para ser um verdadeiro «objeto-pintura».

Voltamos, assim, a encontrar a problemática central da investigação: quais as possibilidades plásticas e estéticas do «objeto-pintura»? Ele ensaia as hipóteses de relação entre o exterior e o interior; quando esse «objeto-pintura» se projeta no ou como exterior, ele acontece na expectativa de enriquecer esse lugar, de torná-lo mais dinâmico e encantatório, mais narrativo e evolvente (esse poder da narrativa visual e da matéria no espaço público/espaço exterior); ou quando ele surge no ou como interior, aparece na iminência de levar à quebra de cerimónia com os espaços de exposição (museus, galerias,

centros de arte) e, assim, convidar o público espectador a uma vivência sensorial desse «objeto-pintura», dessa coisa pictórica, criativa e artística.

Nesta criação de hipóteses físicas e matéricas, é privilegiada a capacidade de combinar matérias aparentemente opostas no sentido de abrir o espectro de ensaios e de estímulos criativos, visuais e imaginativos. A matéria falará, então, por si, através das suas particularidades de cor, textura, forma enquanto qualidades plásticas e vistas como familiares, evocando algum sentimento de pertença (e reconhecimento). Uma matéria que se presta à criação de superfícies e volumes – sem perder a sua ligação ao domínio pictural – e que vai além de uma visão dita tradicional.

É expectável, na escolha consciente de um *médium*, que a ele possa estar associado um sentimento (propositado) de estranheza familiar, e que é visto como potência nesse desenvolvimento do «objeto-pintura». A matéria atende ao entusiasmo do espectador pela sua provocação sensorial.

Sobre as questões do conceito de «lugar», e a partir do texto de José António Fernandes Dias[39], o espaço de intervenção é o lugar de luta e de confronto de diferentes posições, idiossincrasias, sugestões e envolvências físicas, mentais, concetuais; o lugar terá diferentes designações, fruto de quem o habita.

Este autor levanta questões que problematizam e propõem refletir sobre as múltiplas maneiras de envolver, aproximar e encontrar um determinado público (ou todos os públicos?) através desse conceito de «Arte Pública» e do seu valor de uso, pertinência de existência nesse lugar e do valor simbólico que acrescenta.

Segundo este autor, será útil refletirmos «(…) acerca do termo "arte pública" e da natureza daquilo a que ele se refere (…): "arte em espaços públicos", "arte como espaço público" e "arte no interesse público"»[40]; refletir e questionar se toda a arte será pública, se terá uma localização específica e um valor utilitário permanente (cruzando com a ideia de valor signo do objeto, segundo Baudrillard).

Este projeto de investigação resgata o princípio da conquista da autonomia da pintura, quando este domínio, gradualmente, abandona a arquitetura (no período histórico do renascimento, no século XIV) e ganha corpo, matéria e presença no espaço; esse

[39] DIAS, José António Fernandes (2004). «Arte Pública: alguns paradigmas». *Conversas à volta do rio, 28 e 29 fevereiro de 2004*. Pág. 103.
[40] *Idem*. Pág. 103, pp. 2.

conceito de «pintura móvel» passa a resultar num dispositivo designado de quadro, transportável e ajustável, aqui alargado ao «objeto-pintura».

Também essas molduras, esses limites, começam a ser questionados e extrapolados, e com esta investigação a proposta é contribuir igualmente para esse extravasar do limite visual, sem perder a noção e a intenção de pintura que se pode tocar. Sobre este aspeto, José António Fernandes Dias[41] refere o aparecimento dos museus na qualidade de lugares (ditos) públicos (de acesso questionável?), nesse contributo significativo à autonomização da pintura enquanto «Obra de Arte» (o quadro móvel) e espaço para essa mesma arte poder acontecer; não só os museus, mas tantos outros espaços (ditos públicos – ou protegidos como considera o concetualista Muntadas, já referido – destinado a mostras de arte contemporânea) são reveladores dessa leitura e dessa capacidade de envolver o público através dessa pintura móvel (tocável), «(…) As pinturas rupestres da pré-história, as pirâmides egípcias, os templos e altares da antiguidade grega e romana, as catedrais medievais, os monumentos do Renascimento, assim como os rituais tradicionais das culturas não ocidentais com os seus santuários e altares, festivais e desfiles, todos são, neste sentido lato, "arte pública"»[42] e, por conseguinte, «novos espaços» de atuação intervenção plástica, matérica e criativa.

É a partir desta ideia oposta entre o espaço validado vs. espaço não validado, que (re)surge o questionamento sobre o território de atuação e o que dele nos resta (vestígio). O conceito de «lugar» passa a ser entendido na qualidade de plataforma de diálogo, negociação e confronto de ideias sobre essa designação de «arte pública», e pela relação ativa a inclusiva com o próprio espectador.

Desta referência será tomada como contributo para o estudo a designação de «arte pública» por Fernandes Dias, da qual interessa reter a possibilidade de acesso à arte num espaço público, e as ligações e relações que o espectador aí possa estabelecer. Sabemos, também, que existe um conjunto de referências que direcionam a leitura e a interpretação

[41] José António Fernandes Dias (1959) é antropólogo, curador, programador e professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Criador do site ArtAfrica, foi também coordenador do Mestrado em Estudos Curatoriais da FBAUL e da Fundação Calouste Gulbenkian, sendo atualmente Diretor do projeto Africa.cont da Câmara Municipal de Lisboa. Autor de numerosos artigos publicados em livros, revistas e catálogos, em Portugal e no estrangeiro, sobre antropologia e teoria da arte, museologia e estudos pós-coloniais, tem-se também destacado como curador de várias exposições.
[42] DIAS, José António Fernandes (2004). «Arte Pública: alguns paradigmas». *Conversas à volta do rio, 28 e 29 fevereiro de 2004*. Pág. 103.

não só do objeto artístico, como da sua atuação/performance *in loco*. Aspetos como a escala e o diálogo com o exterior (meio urbano, natural) são influenciadores nessa perda de cerimónia, quer pelo espaço, quer pelo acesso irrestrito; ou pelo embelezamento (e dele será certa a experiência estética e a verdadeira vivência significativa?) e a capacidade de humanização do espaço envolvente, que pretende ir muito além de um suplemento visual, acessório, decorativo. Existe a consciência de ir além do ato de beneficiar o espaço em si, surge a tomada de consciência de considerar e envolver o público – um espectador hoje ativo e inclusivo – procurar que tanto o sujeito criador como o sujeito observador façam parte, nas suas devidas proporções, desse acontecimento – aqui proposto enquanto «objeto-pintura» tocável, móvel e agregador de memórias – na expectativa de uma memória coletiva e identitária, «(…) os artistas assumem para si a responsabilidade de dar conta e de incluir no seu processo criativo os espectadores (participantes) e o seu contexto.»[43]

Esta reflexão procura também enunciar quais as hipóteses para tornar possível a sua vivência sensorial, criativa e artística disponível para todos (artistas e públicos), através da construção e reinvenção desses «objetos-pintura» que podem romper com a qualidade passiva do ato de contemplar e, assim, convidar a uma contemplação vivida, sentida e coletiva através dos sentidos (porque é essa matéria física, visual, sedutora que cativa). Propõe-se explorar a dupla dimensão de, por um lado, tornar visível o espaço através dos «objetos-pintura» e, por outro, tornar invisível esse mesmo «objeto-pintura» que é absorvido pelo seu lugar de origem.

Na hipótese da ruína e do vestígio, não se coloca o objeto artístico sob o julgamento sociocultural, confere-se-lhe uma dimensão utópica e poética. Numa espécie de evolução cronológica que vai da «arte em espaços públicos» – uma arte desagregada desse espaço, instalada sem uma reflexão crítica e construtiva – à «arte como espaço público» – onde esse mesmo espaço passa a ser o palco de atuação e invenção do artista, que fará parte da matéria prima que será manuseada e alterada, mas sem uma consciência de que o espectador poderá ser parte fundamental dessa construção e crítica – a «arte no interesse público» ressalva e prioriza a comunidade nessa necessidade de criar,

[43] DIAS, José António Fernandes (2004). «Arte Pública: alguns paradigmas». *Conversas à volta do rio, 28 e 29 fevereiro de 2004*. Pág. 108, pp.1.

conscientemente, um sentimento de pertença para que essa «Obra de Arte» seja cuidada e respeitada no «pós-artista»,

> *A «arte pública», nesse sentido, é parte de uma problemática espácio-política, é um discurso que combina ideias acerca da arte, da arquitetura e do design urbano, com teorias da cidade, do espaço social e do espaço público. (…)*
> *Entendemos os nossos trabalhos como encontros com o outro. São práticas poéticas que reúnem ética e estética.*[44]

Os «objetos-pintura» são propostas de encontros com as memórias desses lugares, que nos chegam pelo vestígio que perdura no tempo (alterado).

O contributo do autor Henrique de Melo é introduzido com a vertente técnica prática, na aplicação do *médium* e pela forma como este fator pode condicionar e/ou valorizar um trabalho plástico.

Esta parte da pesquisa segue no sentido de aprofundar o conceito de «arte pública» e «arte em público»: o que são? Os contextos assumidos então diferentes influenciam na vivência estética do «objeto-pintura»?

A valorização ou desvalorização do *médium* e o *modus operandi* que o artista escolhe para transformar e mostrar determinada ideia pode ser enquadrado numa ou noutra opção nessa dicotomia do *locus* público. O autor explica: é «nas distintas formas possíveis de olhar para uma obra arte em função de diferentes perspetivas teóricas e desiguais fatores de avaliação que, para mim, se encontra a "chave" para distinguir "Arte em Público" de "Arte Pública".»[45]

Arte em público é aquela peça que é colocada num lugar de passagem ou que se permite ver e está disponível a todos os olhos e, por isso, está em público. Já a arte pública prevê chegar de facto à massa consciente, não só por uma circunstância de causalidade e por motivos físicos e geográficos, mas por chegar ao indivíduo/coletivo pela causa/efeito

[44] DIAS, José António Fernandes (2004). «Arte Pública: alguns paradigmas». *Conversas à volta do rio, 28 e 29 fevereiro de 2004*. Pág. 109 e 110, pp.1.
[45] MELO, Henrique de (2008). «Cerâmica Mural, Arte em Público e Arte Pública em Portugal…», em *Teresa Cortez: cerâmica que conta histórias*; Editora d'arte coleção – Campo da comunicação; Lisboa 2008. Pág. 71.

desejada e esperada. Desta forma, Henrique de Melo lança a questão de assumir que há uma diferença entre «Arte em Público vs. Arte Pública», no sentido em que uma será o ponto de partida e a outra um hipotético ponto de chegada. Pretende esta passagem tratar várias linguagens plásticas, outras considerações, e outras propostas de olhar com «outros olhos».

Segundo o autor, a arte em público baseia-se na questão geográfica e física sem visar qualquer contributo pessoal ou social. Já a arte pública revela uma intenção de ação, conceito e de identidade coletiva. Ou seja, «a Arte Pública só cumpre integralmente este objetivo quando, independentemente dos seus méritos e deméritos formais, constituir também um positivo fator aculturante da identidade coletiva, "memória de algo", para as pessoas que nela se reconhecem (não necessariamente de forma "culta") e com ela estabelecerem afinidades "cúmplices" de uma forma, diríamos, intuitiva, sensível, empática»[46]. Pela sensibilidade e o contributo para a tradição e para a identidade daquele grupo/sociedade, a arte pública, para ser pública de facto, precisa de perdurar no tempo e de marcar uma memória coletiva. Henrique de Melo expõe e conclui que «por essência a Arte Pública que originalmente até pode ter um perfil vanguardista, é guardiã de tradição social ao perdurar longamente na memória coletiva dos povos como pólo aglutinado de sensibilidades com diferentes graus de formação artística e representa a mais democrática, universal e vitalista forma da Arte se manifestar.»[47]

Outro autor a considerar é Carlos Vidal[48], que nos fala sobre a rematerialização e o espaço do espectador, e acrescenta também a problemática do simulacro no contexto de *land art*: «(…) uma angústia de desmaterialização da arte e do objeto acabaria por promover uma contraditória sacralização objetual, pois vista como desmaterializada a arte

[46] MELO, Henrique (2008). «Cerâmica Mural, Arte em Público e Arte Pública em Portugal…», em *Teresa Cortez: cerâmica que conta histórias*; Editora d'arte coleção - Campo da comunicação; Lisboa 2008. Pág.73.
[47] *Idem*. Pág. 75.
[48] Carlos Vidal (1963). Artista e professor. Licenciado em Pintura pela Faculdade de Beslas-Artes da Universidade de Lisboa, onde leciona Temas da Arte Contemporânea, Pintura e Estudos de Pintura. É doutorado em Belas-Artes/Pintura com a tese *Invisualidade da Pintura: História de uma Obsessão (de Caravaggio a Bruce Nauman)*, publicada (2015). Artista representado em coleções particulares e institucionais (Museu de Arte Contemporânea-Serralves, Porto; MEIAC, Badajoz; CAV, Coimbra, etc.). Participou nalgumas das mais importantes exposições dos anos 90 (Serralves, "Imagens para os Anos 90", por exemplo). Publicou livros, sendo o mais recente *Deus e Caravaggio: A Negação do Claro-Escuro e a Invenção dos Corpos Compactos* (1ª edição nacional: 2011 - esgotada; 2ª edição: 2014; duas edições espanholas: 2016 - esgotada, e 2017). *Invisualidad de la Pintura: Una Historia de Giotto a Bruce Nauman* sairá nos próximos meses em Madrid na editora Brumaria.

estimularia a valorização do algo fantasmagorizado, o "sem corpo" que restou: valor-signo e o simulacro ilusório; palco dos chamados "regressos" involuntários, derrota do criticismo; no mínimo, inversão da pretensa escalada das ruturas.
(…) Trata-se de um tipo de desmaterialização não propriamente programática, mas, desfiliada das ruturas (…), trata-se de abraçar a inação de tipo moral.»[49] O trabalho consciente com o espectador coopera na redescoberta constante da teatralidade e contracena de ideias no lugar a partir do objeto.

Seguindo esta ideia de que existe uma diferença entre a arte que vem a público e a arte que se faz pública, importa incluir o pensamento de Michael Fried[50] com a problemática do papel do espectador. A partir do seu ensaio sobre a «Absorção e teatralidade» (de 1980), Fried reflete sobre o lugar do espectador e defende uma abordagem formalista na análise de obras de arte, assumindo como relevante o papel ativo do espectador na experiência estética. A relação entre o observador e a obra de arte é fundamental para a compreensão da arte, para que esta seja expandida além dos seus limites e viva em cada um dos observadores que participem dela.

Neste ensaio, o autor explora a relação entre a arte e a teatralidade, argumentando que a arte deve ser vista como um objeto presente para o espectador, em vez de uma performance ou uma encenação. Segundo Fried, a obra de arte é um objeto que exige uma atenção especial do observador; é por isso um objeto que está «presente» para o público cuja atenção é essencial para a experiência estética e aprendizagem significativa. A presença física é igualmente um fator determinante nesta vivência estética; Fried questiona o papel do espectador de forma ativa, argumenta que cada objeto deve ser visto no seu contexto físico e espacial – em que o observador está realmente *in loco* nessa contracena frente a frente – e desse diálogo físico e corporal surge a construção do significado. No caso da *land art*, o papel do observador será próximo do investigador, do caminhante e daquele que vive o trilho em busca deste encontro.

[49] VIDAL, Carlos (2002). *A representação da Vanguarda*. Contradições dinâmicas na Arte Contemporânea. Celta Editora, Oeiras. Pág. 45.
[50]Michael Fried (1939) crítico de arte, historiador e teórico da arte americano. Conhecido pela sua abordagem formalista na análise de obras de arte, que enfatiza a importância da forma e da materialidade na experiência estética. Autor de vários livros de referência no domínio da teoria da arte, incluindo *Art and Objecthood* (1967) e *Absorption and Theatricality* (1980). Em *Art and Objecthood*, Fried critica a arte minimalista e concetual dos anos 1960, argumentando que essas obras de arte eram demasiado preocupadas com a ideia de «objetos» e negligenciavam a importância da experiência estética.

Para Fried, a experiência estética é uma experiência emocional e subjetiva, que envolve uma resposta afetiva do espectador à obra de arte; defende que a relação entre o observador e a obra de arte é uma relação pessoal e única, e que depende naturalmente da história e da experiência individual de cada um. Sem a presença da emoção e da essência, não poderá acontecer a ressignificação nem o sentimento de pertença.

Então, a teatralidade é entendida como a consciência do observador de estar diante de uma encenação ou de representação, na relação com o lugar e no cenário que cada intervenção, no caso da *land art*, proporciona na paisagem.

Segundo Fried, a teatralidade cria uma distância entre o observador e a obra de arte, tornando-a uma mera performance visual em vez de algo que exige envolvimento emocional e contemplativo. Contrapõe, por isso, a teatralidade à absorção, que é a capacidade que o objeto artístico tem de absorver o espectador na sua realidade, fazendo com que ele perca a consciência de si mesmo e entre num estado de imersão total (a epifania).

Este lugar da teatralidade é reorganizado por Fried com base na ideia de que a absorção é fundamental para a experiência artística autêntica; quando o observador se entrega à obra de arte, permitindo que ela o envolva completamente, é então capaz de experimentar uma forma de presença intensa e imediata. Nesse estado de absorção, o espectador transcende o papel de mero observador e torna-se parte integrante da obra, vivenciando-a de maneira mais profunda e significativa.

É neste sentido que Michael Fried desenvolve uma longa e generosa pesquisa sobre a autonomia da pintura em relação ao olhar (e envolvimento) do público, pesquisa que era também a sua definição de modernidade. Para o crítico existe a concorrência e problematização – conflito? – entre a ideia de a pintura conter ou não a valência plástica e estética do objeto, da «coisa»; objetos que são vivenciados como pinturas e pinturas que são experimentadas como objetos. Levanta-se então a questão sobre a condição da vivência estética e da vivência significativa, para o público, dever ser lida como pintura – no perfeito domínio de pintura, imagem bidimensional, académica – ou vivida enquanto «objeto-pintura» multidisciplinar, sem nunca perder o valor relacional e de leitura enquanto poder pictórico? A resposta passa por uma pintura que ficciona a ausência do espectador. Logo, trata-se também de um «objeto-pintura».

A condição da escala é perentória na questão do diálogo entre *objeto → locus → público*. A consciência desta escala é a chave para a comparação e relação direta «corpo a corpo» com o artista e público, pela relação entre obra e corpo espectador, a inclusão do objeto no lugar e o espaço de relação entre ambos. A condição de escala leva-nos aos opostos complementares; no domínio do micro, à escala da palma da mão, para uma leitura intimista, pessoal, «mão na mão»; ou no domínio do macro, colossal, que leva ao distanciamento. A escala será, então, um fator determinante e de possibilidade de toque, aproximação/distanciamento, condição favorável à participação no espaço partilhado entre objeto artístico e espectador.

Fried acrescenta a mais-valia do binómio da contemplação/participação, e do lugar que o espectador ocupa na importância da disseminação e vivência da ideia de obra de arte – e, neste caso, na literacia das artes visuais participativas. Neste binómio já foram também situados artistas nesta pesquisa, como Rothko, pelo poder da contemplação estarrecida do público (pela positiva), e na vivência estética do sublime e transcendente; até Hélio Oiticica – a seguir ao texto no qual faz referência a Stela Barbieri – no ato ativo e de participação plena (lúdica e pedagógica) do objeto artístico, que vai além do que é «pintura», «escultura» ou «nem uma coisa, nem outra» mas que vive por si só na autonomia do reconhecimento do objeto artístico.

Há diferenças na atitude de um observador que é levado a implicar o olhar ou a implicar o corpo todo, a implicar a visão e o pensamento ou também os outros sentidos, na sua perceção espacial e motora. A performance passa a estar também do lado do público – e na escolha de se quer ou não *conhecer-viver* aquela obra – e por isso a imagem passa a ser expandida no sentido em que se estende, literalmente, além dos seus limites da matéria da forma.

Em Fried, interesse resgatar esta ideia de posicionamento do próprio espectador, que tem opção de escolha, mas que é também desafiado. Na intenção performativa e na requisição de participação do público, algumas questões são colocadas como: a *falsa questão da autoria partilhada* (ainda que o público deva ter espaço de posição de pensamento crítico e criativo no decorrer do processo de vivência, nesta proposta de estudo); a *instrumentalização* (o público não opera a matéria; age a partir dela com os recursos que dispõe *in loco*, e que terá caso se sirva da presença de um facilitador/intermediário entre a obra e o observador); a *efemeridade como*

superficialidade; e o *processo como arte* (que não o é, mas que urge ser vivido para que o público desenvolva um sentimento de pertença pelo objeto, e para que a literacia das artes se efetive na relação com a constituição dos Direitos Humanos realmente; na ligação direta ao Artigo 27: (1.) Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios; (2.) Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor.»[51]

O espaço de exposição interior – museu, galeria, sala – deixa-nos em reflexão ativa sobre essa problematização do espaço e o peso que ele terá na vivência do «objeto-pintura». Pela dimensão, proporção ou iluminação, espaços que nos remetem ao princípio do *with cube*[52] irão certamente influir sobre a relação objeto/público. A natureza pictórica do objeto carece de ser vivida, experimentada; é desta forma que permite – ao artista – prosseguir mais e mais adiante numa prática artística e investigativa e em prol da infinitude da ideia de um «objeto-pintura».

Stela Barbieri[53] surge neste momento de pesquisa e reflexão pelo contributo e referência ao seu processo criativo aberto, participativo, lúdico e pedagógico do ponto de vista da vivência e envolvência dos públicos. A artista-educadora ensaia – através do conceito de «lugar», da vivência do espaço em cooperação com os públicos heterógenos, e a partir da vivência estética e sensorial da matéria – constrói (e especula) em torno de várias categorias de «Lugar» relevantes para esta tese. Desde a constituição de um lugar mental até à constituição de um lugar físico, Barbieri contribui para a elaboração desta hipótese de um lugar holístico para a vivência da matéria, no território da pintura, entre o espaço fechado galerístico e/ou museológico e o espaço aberto, urbano, de acesso livre e natural. A partir dos textos críticos de Agnaldo Faria sobre o «Espaço de Ação» (2014-2015) relativo a um projeto específico de Stela Barbieri – «O Projeto Lugares» (2014-2015) –, reflete-se sobre a constituição de cinco tipos de lugares visuais e mentais (e que

[51] Declaração Universal dos Direitos Humanos. Adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (resolução 217 A III) em 10 de dezembro 1948.
[52] Princípio abordado na análise sobre Yves Klein, na *PARTE 2*.
[53] Stela Barbieri (1965) artista, curadora e consultora nas áreas de educação, artes e literatura. É conselheira da Fundação Calouste Gulbenkian desde 2012. Foi curadora educacional da Bienal de Artes de São Paulo (2009-2014) e diretora da Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake (2002-2014). É assessora de artes na Escola Vera Cruz, onde começou como educadora (1988), autora de livros infantis e contadora de histórias. Dirige o Bináh Espaço de Artes (em São Paulo, Brasil), um ateliê vivo, com laboratórios experimentais, palestras e cursos.

correspondem a cinco obras) – *Lugar Para Ler, Lugar Para Desenhar, Lugar De Combinações Líquidas, Lugar Para Criar Espaços* e *Lugar Para Semear* – e colhem-se as relações que se propõem existir com os «Observatórios» seguintes sobre o poder transformador da arte (em mim e no outro).

O *Projeto Lugares*[54], de autoria de Stela Barbieri, compreende cinco das suas obras (referentes a 2014/2015) que, para a presente pesquisa, constituem interesse pela possibilidade exploratória de conceitos associados à prática artística e criativa na relação de cooperação com os seus públicos. Cada um destes lugares são plataformas de diálogo para outros espaços e, a partir deles, propõe-se a exploração sensorial – vivência da obra de arte total, na relação com o exterior – com os «Observatórios» das obras em contexto de *land art* desenvolvidas no próximo capítulo dedicado a' «"O poder transformador das artes" (em mim e no outo): Observatórios».

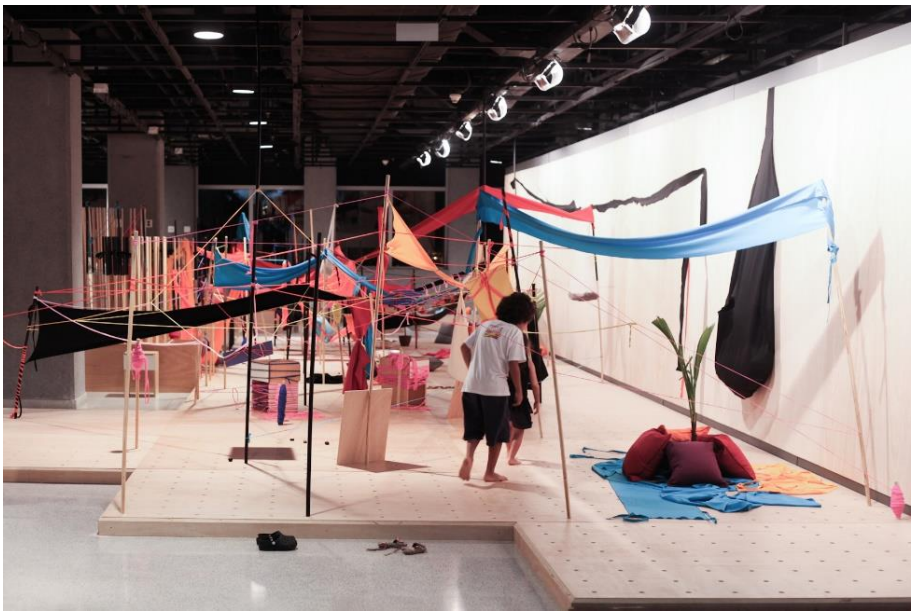
>> LUGAR PARA LER (na potência do lugar onde construímos narrativas visuais, mentais; onde lemos e apreendemos com o corpo de forma holística e integrada, na relação física e mental com o objeto criativo).



(37) Stela Barbieri. *Projeto Lugares: Lugar Para Ler* (2014). © Stela Barbieri.

[54] Consultar mais imagens em ANEXOS.

>> LUGAR PARA DESENHAR (na potência do lugar onde arriscamos materializar o que vivemos *in loco* através do rabisco, da garatuja, do risco e do visual).



(38) Stela Barbieri. *Projeto Lugares: Lugar Para Desenhar* (2014). © Stela Barbieri.

>> LUGAR DE COMBINAÇÕES LÍQUIDAS (na potência do lugar onde são passíveis de combinar várias matérias, no domínio da pintura, da escultura, do objeto, do industrializado pelo Homem; e no domínio do sensível, do orgânico e do natural, com o respirar do vestígio das paisagens naturais).



(39) Stela Barbieri. *Projeto Lugares: Lugar De Combinações Líquidas* (2014). © Stela Barbieri.

>> LUGAR PARA CRIAR ESPAÇOS (na potência dos lugares, anteriores, que se ligam e nos quais podemos estabelecer correlações – escrita com desenho, movimento com som).



(40) Stela Barbieri. *Projeto Lugares: Lugar De Combinações Líquidas* (2014). © Stela Barbieri.

>> LUGAR PARA SEMEAR (na potência de lugar-utopia entre o ateliê do artista e do espaço de intervenção pública; e na relação com outros lugares para onde se propagam estas vivências. No exemplo, com o trabalho de mediação artística e cultual com os públicos, a relação que acontece além portas do espaço museológico ou galerístico, além limites da paisagem onde a obra está instalada, e quando se leva para o contexto de instituição, escola, academia, centro de arte em prol da difusão da arte no seu sentido mais lato e expandido).



(41) Stela Barbieri. *Projeto Lugares: Lugar Para Semear* (2014). © Stela Barbieri.

Todas estas dimensões estão relacionadas com o multidisciplinar espectro de ações, conceitos, materiais e territórios – disciplinares e poéticos – explorados por Stela Barbieri, e que aqui são incluídos nessa proposta de dinamização de conceitos. O conceito principal de Lugar é o denominador comum que aqui se apropria para a constituição dos «Observatórios», e de trabalho póstumo – ao do artista – com os públicos que se manifestam disponíveis a viver a obra de arte. Em Barbieri, o foco da sua investigação é bastante específico: consiste na produção consciente de espaços dotados de qualidades específicas e – quase sempre – na evocação da participação de outros sujeitos (públicos ativos heterogéneos).

> *O conceito de espaço, em que pese seu uso generalizado, traz consigo uma herança fortemente abstrata. Com as raízes fundadas na geometria analítica, o espaço concerne à ideia de coordenadas, de posição, sem qualidades, homogéneo, branco e preciso como grande parte da arquitetura moderna. Stela repele drasticamente esse conceito e as imagens que lhe são correlatas.*
>
> *Num mundo cujo grande avanço tecnológico gera, em contrapartida, a perda de experiência, o contato direto e consciente com fenómenos, coisas e processos, é necessário, imprescindível, tomar providências. É preciso fazer com que as pessoas se deixem ensinar pelas coisas, saber delas, saber de si por meio delas. Urge fazer com que seus sentidos se alimentem de parte do universo oferecido pelo mundo sensível para que o ser seja irrigado, para que a sensibilidade, a imaginação e a expressão se levantem.*
>
> *As providências de Stela são, desta vez, obras-oficinas, um dos pontos culminantes de sua trajetória, e que consistem na construção de lugares, sítios potentes, acolhedores, desafiadores, cuja luminosidade da artista – que orquestra a situação, que propõe o campo a ser revolvido, que oferece os modos de trabalhá-lo sob a forma de um jogo, com regras, materiais e dispositivos para que qualquer um possa jogá-lo – combina-se com a dos visitantes ou – como diria Lygia Clark, com quem nessa série de trabalhos Stela faz eco – dos agentes. «(…)*

Cada um dos LUGARES propostos é um espaço de ação e sonho, de engenharia e poesia, de contato corporal e afetivo, de decisão e intuição.[55]

[Sobre Lygia Clark[56] faz-se aqui um parêntese para trazer a sua referência que motivou a presente pesquisa, iniciada em 2010, e que está na raiz das práticas artísticas dos anos 50 e 60 com a constituição do conceito de *site specific*. As linhas que deram origem a esta tendência artística colocam Clark no centro dessa disseminação e problematização (assim como outros artistas contemporâneos como Hélio Oiticica), como também algumas ideias do modernismo pela abstração geométrica que, por vezes, pretendiam equiparar a arte a corpos orgânicos vivos e que se desenvolviam numa espécie de arquitetura, também ela orgânica.

Lygia Clark destaca-se pelo forte contributo que deu à noção de arte participativa. A artista brasileira surge como uma das principais fundadoras do Grupo Frente[57] nos anos 50, numa vertente designada por arte participativa do movimento neoconcreto[58.] Dedica-se ao estudo sobre o espaço e a materialidade do ritmo, e lança a proposta de afastar a pintura do limite da moldura e de lhe conferir corpo, espaço e massa. Numa primeira fase, projeta a pintura para fora dos limites do seu suporte, alcançando um espaço livre, sem limites. Há, deste modo, a proposta de uma fusão entre a pintura e a superfície espacial.

As suas obras reclamam espaço e fazem surgir as primeiras construções do novo suporte enquanto objeto versátil e dinâmico. Procura a tridimensionalidade, auxiliada também pela matéria-prima (o metal, madeira ou borracha; a própria

[55] FARIA, Agnaldo (2016), «Espaço de ação» *in Stela Barbieri / Projeto Lugares 2013-2016*. Portfólio online. Brasil, São Paulo.

[56] Lygia Clark (1920 – 1988), nasce em Belo Horizonte (Brasil). O trajeto mais importante no seu percurso contempla a arte de intervenção, participação e do neoconcreto, no Brasil (o «não objeto», tratado mais à frente nesta pesquisa) enquanto em Paris desenvolveu um período académico e de exploração sensorial com alunos.

[57] Grupo Frente – movimento artístico, na vertente brasileira, que surge em 1954. Partilhando as mesmas premissas do construtivo das artes plásticas, convida ao rompimento de estruturas e metodologias académicas tradicionais. Estes artistas procuram questionar a arte enquanto resolução plástica, conceito e pensamento.

[58] Neoconcretismo – movimento artístico que surge no Brasil (1959), em reação à tendência ortodoxa. Estes artistas procuravam uma noa leitura e abordagem plástica e conceptual a partir da ideia de que arte não é um mero objeto: é capaz de sentir, expressar, é subjetivo, e poderá ira além da sua geometrização. Assumem por isso, e também, o espectador como um elemento importante e fator determinantes nas novas propostas, que a toca e manipula as obras, tornando-se parte delas.

matéria plástica sofre mutações, permitindo aproximar-se cada vez mais do lugar enquanto espaço de ação, e do confronto com a construção de um corpo a partir de outro), permitindo que estas peças fossem dobradas e alteradas conforme o manuseamento do espectador, agora numa vertente ativa e participativa, em certa parte determinante da forma resultante final da peça. O observador é convidado a descobrir as inúmeras facetas e opções que a peça promove, que uma obra enquanto estrutura aberta poderá oferecer, através da sua manipulação.



(42) Lygia Clark. *Arquitetura Fantástica Monumental Nº1* 2003/1963-2013. © Arte Basel 2013.

Hélio Oiticica[59] também se relaciona com o pensamento plástico de Barbieri na sua referência à questão da participação dos públicos, e na forma como resolve algumas das suas invenções espácio-temporais-plásticas.

[59] Hélio Oiticica (1937 – 1980) Artista brasileiro que se evidenciou pela pintura, escultura e performance. Considerado um dos mais revolucionários da sua época, este artista desenvolve um percurso experimental, colaborou com o Grupo Frente e ajudou também a fundar o Grupo Neoconcreto (1959). Os anos 60 são marcados pelo abandono dos trabalhos bidimensionais, quando passa a trabalhar em torno de peças tridimensionais e que se manifestavam claramente num lugar de instalação através de revelos espaciais, capas, estandartes, tendas e outras ações ambientais.

Fala-nos, tal como Lygia Clark, do conceito de um «não objeto», derivado do neoconcreto a partir de Ferreira Gullar[60], colaborando também com o Grupo Neoconcreto e o Grupo Frente, a partir da década de 60, coincidente com a segunda fase do seu processo criativo. Quando a pintura revela uma dimensão para além da tela (quadro bidimensional), apesar de não ser um objeto, pode propor uma reflexão à sua nova leitura, sobre o espaço que este corpo ocupa, conquistando a interação.

A relação arquitetónica é também marcada, e muito relevante, por se apoiar na escala humana. Logo, são propostas para se relacionarem e/ou coabitarem com o Homem, enquanto observador participante ativo. Ele fará parte do trabalho instalado.

A obra deste artista deu claramente um contributo significativo para a nova forma de utilizar a pintura/escultura/espaço como *médium* de comunicação. Podemos sugerir duas fases no seu percurso, durante as quais, dos anos 50 até meados dos anos 60, Hélio Oiticica desenvolve um leque de trabalhos bidimensionais (aguarelas e pinturas monocromáticas), um momento mais visual do que sensorial. Nesta altura, as suas pinturas caracterizavam-se essencialmente por geométricas e foram consideradas, pelo próprio artista, significativas para o entendimento do o conflito que existe entre o espaço pictórico e o espaço extra pictórico, que até então não tinha sido tratado de uma forma consciente; a partir do final da década de 60 até aos anos 80 (e até ao final do seu percurso) o seu trabalho passa a ser desenvolvido tridimensionalmente apelando cada vez mais a uma leitura sensorial e integrada na vivência do próprio espaço de apresentação.

A forma como os seus trabalhos passam a ser vivenciados provocam um estímulo sensorial no observador, seja pela sua deslocação ou movimentação reativas à peça instalada. A arquitetura será também um aspeto fulcral na relação

[60] Ferreira Gullar (1930-2016), poeta crítico de arte brasileiro contemporâneo, nos anos 30 e autor do Manifesto Neoconcreto (de 1959). Irá, juntamente com Lygia Clark e Hélio Oiticica, criar o conceito de neoconcretismo, que primava pela valorização da expressão e da subjetividade em oposição ao concretismo ortodoxo. Querendo isto dizer, que existia a vontade de criar um novo concretismo, contemplando objeto ou manifestações fora dos limites padrão, onde na pintura poderia haver lugar para manifestações tridimensionais, que não era esculturas, mas que simultaneamente rompiam com os limites académicos da moldura. Algumas das suas obras publicadas, podemos destacar a *Teoria do não-objeto* (1959), *Cultura posta em questão* (1965), *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta* (1985) e *O Grupo Frente e a reação neoconcreta* (1998).

com a natureza e na concretização das instalações, enquanto lugar de exposição remissível a outro espaço. De igual forma à de Stela Barbieri, procura disponibilizar a obra de forma integrada, expondo-a aos vários públicos – com diferentes necessidades específicas de leituras – Oiticica permite também que todos os seus trabalhos passem a ser acompanhados de textos, pensamentos, ensaios ou poemas que acrescentam leitura aos mesmos.]



(43) Hélio Oiticica. *Invenção da cor Penetrável Magic Square #5* De Luxe1977-78. © Brendon Campos. Instituto Inhotim, Museu de Arte Contemporânea e Jardim Botânico (Brumadinho, Brasil).

É nesta aproximação das ideias de Fried – que prioriza e defende a ideia de que a verdadeira apreciação da arte requer uma entrega total e um envolvimento emocional profundo por parte do espectador – e de Stela Barbieri – que se situa entre a artista e a educadora/facilitadora de experiências estéticas – que se problematizam as várias direções que o «espectador» pode assumir, e a forma como esta figura se apresenta conforme o contexto em que é recebida.

Propõe-se, por isso, nesta fase da pesquisa, a hipótese em três cenários nos quais o espectador entra em atuação; todas as três situações levam ao «espectador» da obra de *land art*. E, em todas elas, a ideia-chave comum: ser um espectador ativo.

Ativo no museu…

(na relação com o lugar que é pensado e preparado para receber a obra de arte por excelência; o espaço cético, de introspeção e de contemplação, e que mesmo assim a partir da década de 60 procura romper com essa sacralização do espaço)

Um espectador ativo no contexto de um museu é alguém que participa ativamente da experiência de apreciação e interação com as obras de arte expostas. Ao contrário de um espectador passivo, que apenas observa de forma contemplativa, o espectador ativo procura conectar-se com o objeto e com o espaço envolvente, é curioso e disponível para a interpretação, discussão e diálogo com as obras de arte.

Um espectador ativo assume os seus conhecimentos prévios, interesses pessoais e perspetivas individuais que influenciam a forma como se relaciona com o objeto artístico, e propõe- se a arriscar nesta relação frente a frente. Fará perguntas sobre os significados, irá reclamar por conexões e ter vontade de criar a sua própria narrativa.

A ideia do espectador ativo é promover uma experiência mais enriquecedora e participativa no museu, permitindo que o visitante se envolva de maneira mais profunda com as obras de arte e com o contexto cultural em que estão inseridas. Ao tornar-se ativo, o espectador pode desenvolver uma compreensão mais significativa das obras e ampliar a sua apreciação e conhecimento artístico. No entanto, o espaço que o acolhe será também fator determinante para essa abertura de espírito, evidente no convite de «ser e de estar».

A manifestação em *land art* cruza a intenção de registo do vestígio do simulacro da obra, e trazê-la para dentro do museu ou da galeria. Existirá uma relação de argumentação e documentação (para não falar do valor comercial e vendável da obra que não se retira do *locus* natural). E, por isso, o espaço fechado, por momentos, pode ser comum a este espectador que está fora pelo convite desta documentação – através do desenho, da fotografia ou do vídeo – e que contribui para a ideia contemporânea (em construção) do museu aberto e expandido, do museu que por vezes pode ser (temporariamente) a céu aberto; na inversão de paradigma de que o museu não é um

espaço elitista ou distante do público em geral, e de que o espectador será uma peça fundamental nesta (des)construção para participar ativamente, também, na construção do significado da obra, tornando-se parte do diálogo artístico e cultural que acontece no museu.

Ativo no espaço performativo…
(no sentido em que a exploração da metodologia de land art convida, mais do que a observação da obra, a vivência de todo o processo de caminhada e de trilho que a paisagem evoca até que se encontra a intervenção propriamente dita. Aqui o espectador é visto também de forma participante neste contexto performativo, na sua envolvência física e na vontade em fazer parte deste processo de aprendizagem e relação com o locus)

No contexto do espaço performativo, um espectador ativo é alguém que participa de forma ativa e envolvida na experiência artística ao vivo. Este espectador é convidado a interagir, a responder e até mesmo a influenciar o desenrolar da performance na escolha de um ou mais trilhos que levam à intervenção na paisagem.

Aqui, o espaço performativo é proposto como o trilho que leva ao encontro de determinada obra de *land art* – e na observação do comportamento e de vivência dos públicos – onde esta figura é igualmente encorajada (tal como o espaço performativo da dança ou do teatro) a envolver-se emocionalmente, fisicamente e intelectualmente com a obra.

Esta proposta de carácter performativo pode ainda acontecer[61] quando o espectador é convidado a interagir com os artistas, ou mesmo quando tem a oportunidade de influenciar o rumo da performance por meio de escolhas ou decisões.

Já na parte dos «Observatórios», a relação performativa inclui também o desafio do público ser convidado a refletir sobre a obra (em partilha em voz alta), a dialogar com outros espectadores, a fazer perguntas, a envolver-se em dinâmicas de exploração teórico-práticas (desafios de caráter lúdico, de jogo e de fruição *in loco*) que os encaminha a expressarem as suas reações e as suas opiniões (pensar a partir de…; pensar sobre…).

[61] E que teremos um exemplo com a obra de Filipe Feijão, mais adiante; ou na obra de Ilda David', com um convite performativo no dia em que inaugura a sua peça em 2020.

Ativo no espaço exterior natural…

(o terceiro que congrega os dois tipos de espectadores anteriormente designados, que junta: a relação ativa do encontro entre Obra de Arte e do espectador, à semelhança do que acontece no museu e na sua redefinição do século XXI; e a integração do espectador apelando à performance na vivência do processo, pelo ato de caminhar até encontrar a intervenção – e de toda a vivência, tomada de decisão, escolhas de trilhos, produção de ideias e significados durante esse caminho)

No contexto do espaço exterior natural, um espectador ativo é alguém que se envolve de forma ativa e consciente com o ambiente natural ao seu redor. Um espectador ativo no espaço exterior natural pode adotar diferentes comportamentos e atitudes para se conectar com o ambiente, sendo o próprio ambiente, neste caso, o ponto de partida (ou de chegada) a peça de *land art*. Assim, todas as propostas que giram em torno deste encontro marcado com a obra – como o caminhar, explorar trilhos, observar a fauna e a flora, respirar o ar puro, desenhar/filmar/fotografar a paisagem ao longo do caminho – farão parte do entendimento deste espectador ativo.

As propostas de *land art* trazem (novamente) questões macros, que nem sempre se associam de forma direta à vivência das artes (só para fruição e produção de teorias); neste contexto, far-se-á sentir um público sensibilizado para uma postura de respeito e preservação ambiental, na ação consciente pelo meio natural onde se insere (naquele momento, e que fica como memória de preservação e de ativação noutros contextos), a *land art* será uma razão para a sensibilização de capacitação sobre os danos ao ecossistema, a importância do respeito às normas e regulamentos locais e, assim, contribuir ativamente para a conservação do meio ambiente.

A exploração das obras na paisagem abre espaço, justamente, a essa discussão e crítica ativa (por vezes acérrima) pela escolha de materiais, pelo questionamento do tipo de proposta e pela forma como o público sente que o processo criativo do artista terá (ou não) em conta este pensamento ecológico ou, pelo menos, não invasivo.

A ideia do espectador ativo no espaço exterior natural é também promover uma conexão mais profunda com a natureza, valorizar a sua importância e a sua beleza; é desfrutar de uma experiência mais imersiva, despertando os seus sentidos e contemplando a paisagem.

Para o questionamento do papel do público – afinal quem observa? E o que é que acontece após a aparição da obra? – e para organizar o próximo item, dedicado a um projeto designado por «Observatórios» (entre 2016 e 2022), foram sistematizadas algumas questões tidas em conta quer tanto na elaboração de guiões dos percursos feitos pelas obras de *land art* escolhidas na paisagem do parque natural Sintra-Cascais (do lado de Cascais, na Quinta do Pisão), mas também na relação com os públicos.

Fora questões transversais que se colocaram – e se continuam a colocar – no território da mediação artística e cultural, no trabalho de formação e sensibilização de públicos (infantis, juvenis, adultos, todos/as). São perguntas abertas, por vezes sem respostas (vão sendo respondidas, durante todos os processos de vivências) comuns a todos os contactos com públicos neste território da Arte Contemporânea.

Guião para a reflexão, quer coletiva quer individual. Para responder em voz alta, ou para responder ao longo do processo servindo-se de meios riscadores, ou meios não convencionais da linguagem além escrita.

As obras de arte refletem alguma coisa? O quê? Pessoas, coisas, contextos? São espelhos do real? Vejo-me ao espelho nelas ou vejo nelas tudo isso espelhado?
Diante de uma obra, o que me faz sentir: só observador, ou participante ativo?
Numa obra, dou mais valor ao seu coeficiente de realidade ou de fantasia/ficção?

Sou mais sensível às propostas artísticas que se aproximam da vida, ou às que se afastam?
Sou mais sensível ao que é construído em volume ou em superfície plana? Porquê?

Conhecer um artista é importante para perceber cada uma das suas obras?
Ver uma obra pode ser uma forma de autoconhecimento? De que modo?
A arte que reflete sobre si própria também nos implica?

A atribuição de uma finalidade utilitária à arte coloca-a mais próxima da vida?
Existe utilidade na contemplação?
A arte é/deve ser um gesto individual, ou de projeção e investimento coletivo?

5.2. «O poder transformador das artes» (em mim e no outo): Observatórios

Para esta parte do projeto, o conceito de «observatório» é escolhido pela sua capacidade multidirecional, com especial interesse na aproximação ao «Observatório social».

O conceito de observatório pode ter diferentes significados dependendo do contexto em que é usado. Pode estar associado à ideia de um local ou instituição dedicados à observação sistemática e ao estudo de fenómenos específicos.

E, para esta proposta, o «Observatório social» será, então, a referência pela constituição de um observatório que se concentra na observação e na análise de (alguns) fenómenos sociais, aqui em concreto, o comportamento de pesquisa, de investigação e de atuação dos artistas na intervenção da paisagem, e o comportamento dos públicos perante um contexto de intervenção de *land art*. Os «Observatórios sociais» podem contribuir para a formulação de políticas, estudos de mercado, pesquisas sociais e outras áreas relacionadas ao estudo da sociedade e, nesta proposta, são um generoso contributo para a reflexão e produção de pensamento crítico sobre o impacto da vivência estética na caracterização dos públicos.

O objetivo principal de um observatório social é fornecer informações e análises que contribuam para o entendimento e compreensão dos fenómenos sociais numa determinada área geográfica, comunidade ou contexto específico. Com a recolha destes «Observatórios», será possível continuar a desenvolver estratégias e propostas de relação entre o objeto artístico e o público com vista aos domínios da educação, do bem-estar e da formação de públicos na relação direta com o domínio das artes visuais.

Estas espécies de observatórios sociais também procuram contribuir para a disseminação de informações na sensibilização e capacitação da comunidade, através da exploração prática e integrada.

Durante as últimas décadas o conceito de arte pública tem procurado identificar esta complexa composição definida por intervenções manifestamente distintas. (…)

Numa primeira abordagem poder-se-á dizer que a adjetivação da expressão «arte pública» deriva da sua localização. De uma forma geral, esta expressão procura abarcar toda e qualquer manifestação artística que ocorra ou seja instalada no espaço público. No entanto, esta última designação reúne pouco consenso. Este facto deve-se não só à forma como cada época faz uso do que é considerado comum, logo público, mas essencialmente devido ao importante papel que o comum tem vindo a desempenhar no exercício do poder e no discurso dos diferentes regimes políticos. (…) Onde podemos, então, localizar o espaço público? Na contemporaneidade temos tendência a associar espaço público com as artérias da cidade ou qualquer espaço ao ar livre de caráter inclusivo. A estes dois aspetos terá também que se associar um terceiro: o referido espaço ser propriedade do Estado. (…)

Ou mesmo no que diz respeito a espaços fechados, como câmaras municipais, hospitais, escolas ou museus.[62]

É a partir do conceito de «museu» – que, segundo o ICOM[63], «Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que investiga, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial» – que a hipótese neste subcapítulo propõe também refletir sobre esse acesso ao objeto artístico, e sobre a vivência estética que acontece. O poder transformador das Artes no verdeiro sentido da vivência significativa e interiormente transformadora nos públicos – nos observadores a quem se destina determinado objeto artístico, crítico, ativo – e a condição de acesso público e participativo que o espaço de exposição pode assumir na vivência plena da Arte.

Sobre esta designação, hoje alargada e que admite conceitos base como a formação, sensibilização e participação dos públicos – ideia de «museu aberto e ativo» – acrescenta-se ainda algumas noções e considerações de alguns artistas já falados que,

[62] AAVV (2019). «Arte no espaço público». In *Dossiers Pedagógicos SE Serralves*, documento consultado online, em setembro de 2019.
[63] International Council of Museums (ICOM). Redefinição de «museu» em agosto de 2022, aprovada na Assembleia Geral Extraordinária do ICOM – Conselho Internacional de Museus (Praga, 24 de agosto de 2022), fonte ICOM https://icom-portugal.org/2022/09/30/nova-definicao-de-museu-2/.

entre as décadas de 60 e 90 e muito antes da designação de «museu» ser alargado e revisto para o que temos hoje, já antecipavam alguns aspetos diferenciadores; como Gilberto Zorio que, aquando da vanguarda da *Arte Povera*, já anunciava alguma mudança de paradigma dos museus, no que toca ao acolhimento e apresentação de determinadas peças, «Numa época em que era, ou começou por ser, difícil a compreensão arte/museu, a minha geração possibilitou novas tipologias de objetos a serem autorizados a entrar nos museus. Mas isso não implicou que o museu fosse o único recetáculo da *Arte Povera*.»[64]; ou Antoni Muntadas, a par do seu interesse na relação entre o perfil de artista e o perfil de formador (professor, mediador), sobre os diferentes caminhos de divulgação da Arte no geral, e sobre a sua perspetiva de «espaços protegidos – os museus», questão explorada em formato de entrevista, «Carlos Vidal: Alguns artistas, para reforçar o que pensam ser, ou talvez vir a ser, a efetividade social da arte, chegam a propor – seguindo, em parte, as ideias de *Wagner em Die Kunst Und Die Revolution* (A Arte e a Revolução) – a supressão do tradicional sistema de galerias e museus. Pensas que pode eventualmente passar por estas tomadas de posição esse aumento de influencia social na arte?; Antoni Muntadas: Penso, por princípio, que todas as vias e todas as modalidades de atuação devem e têm de ser deixadas em aberto, inclusivamente as galerias de arte e os museus. Admito, no entanto, a possibilidade de se redefinirem os papéis habituais destas instituições, esperando que desse esforço de redefinição possam surgir outros ou diferentes veículos para a obra de arte – a juntar aos existentes.

Todos os canais para chegar ao espectador são legítimos, desde a "arte pública" à própria televisão. O que se torna divergente são as respetivas "leis" de cada canal. Às galerias de arte e aos museus costumo chamar-lhes de *espaços protegidos*, por se caracterizarem como zonas de *especialização* – ou *sistemas de especialização* – tal como ouros núcleos do saber científico e cultural com leis próprias: o universo académico, as disciplinas que o constituem, a matemática, a biologia, etc.»[65]

«De acordo com essa lógica, a arte é mais um artigo de consumo, juntamente com carros de luxo, imóveis, roupas e acessórios caros, viagens etc. Por outro lado, sabemos

[64] Entrevista de Carlos Vidal a Gilberto Zorio em 1990, compilada no livro *A representação da Vanguarda. Contradições dinâmicas na Arte Contemporânea* (2002). Celta Editora, Oeiras. Pág. 185.
[65] Entrevista de Carlos Vidal a Antoni Muntadas em 1992, compilada no livro *A representação da Vanguarda. Contradições dinâmicas na Arte Contemporânea* (2002). Celta Editora, Oeiras. Pág. 205-206.

que a complexidade da cena artística contemporânea insere nessa lógica do capital as próprias instituições, que não se encontram mais apartadas das leis do mercado, funcionando em absoluta autonomia em relação às galerias e às feiras de arte, por exemplo. (…) Embora saibamos que parte do meio de arte se constitui em galerias comerciais, feiras e leilões, o sucesso e a notoriedade não dependem apenas da venda. Existe um circuito institucional que, embora imbricado nessa lógica capitalista, possui interesses, regras e parâmetros diversos. Mas o próprio funcionamento das exposições temporárias e a formação de acervos têm seguido a lógica de parcerias público-privadas.»[66]

O valor e o papel da instituição, têm contribuído para a ideia de que a arte é consumo, mas também um lugar ainda não acessível a todos/as. Bataille ainda antecipa – o que hoje se mantém, mas que não será o foco deste trabalho, apenas um aspeto que não é possível contornar – que, e a pensar na Arte no território de vivência estética, produção criativa e apresentação de intervenções às comunidades contemporâneas de espectadores «Mais ou menos estreitamente, o estatuto social está ligado à posse de uma fortuna, mas ainda na condição de a fortuna ser parcialmente sacrificada a despesas sociais improdutivas, como as festas, os espetáculos e os jogos»[67]. Poder-se-ia, quase (e porque não), estabelecer uma comparação com o consumo e a esfera que foi sendo agigantada pelo que é sagrado e o que é profano, pelo «pormenor» do que se pode ou não possuir, em jeito de desafio «Se (...) denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente improfanável.»[68]

[66] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva». *Revista Concinnitas* | ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Pág. 18-19.
[67] *Idem.*
[68] Giorgio Agamben, a partir do texto de PEQUENO, Fernanda (2014) «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva». *Revista Concinnitas* | ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Pág. 19.

O valor social do espaço do museu ou da galeria – no sentido em que existe a necessidade de franquear uma porta, uma receção, uma bilheteira, e se impõem o lugar sagrado de cerimónia e que inibe a vivência holística, sensorial, ativa e participativa dos objetos artístico ali com valor de cota comercial ou com valor museológico – é perpetuado na constituição de um lugar de distância e de relação vertical. É dada a impossibilidade do uso no que toca à vivência estética e à exploração física e real (nos limites impostos) desse contexto.

Sem prejuízo do estabelecido pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) na definição de museu, que aqui interessa – mais do que a designação de galeria – salvaguardam-se ainda os diferentes territórios e missões institucionais. «Depois de um longo processo de concertação, uma nova definição de Museu foi aprovada na Assembleia Geral Extraordinária do ICOM, em Praga, no dia 24 de agosto 2022. A aprovação da nova definição obteve 92% dos votos dos participantes da Assembleia Geral extraordinária realizada na República Checa.

A definição passa a ser a seguinte em língua portuguesa *(Tradução conjunta dos ICOM Brasil e Portugal):* "Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento."»[69] Mostra-se aqui uma mudança de paradigma em que se passa a admitir a educação, a fruição e a partilha entre comunidades, com as anteriores designações revistas entre 1995, 2016 e, agora, 2022.[70]

Assume-se que para esta pesquisa o termo de «museu» é tido como ponto de comparação e de expansão – no sentido em que na sua origem estão conceitos chave primordiais de compilar, organizar, catalogar e conservar obras de interesse público que constituem o património e as múltiplas identidades culturais, sociais e artísticas mundiais – mas por ser o sítio onde a Obra de Arte é instalada para contemplação e que nos permite

[69] International Council of Museums (ICOM). Redefinição de «museu» em agosto de 2022, aprovada na Assembleia Geral Extraordinária do ICOM – Conselho Internacional de Museus (Praga, 24 de agosto de 2022), fonte ICOM https://icom-portugal.org/2022/09/30/nova-definicao-de-museu-2/.
[70] *Idem.*

que se o torne em contexto histórico e artístico no domínio da fruição, da formação e contacto com os públicos e na expansão além portas do museu para outros lugares – e que motivaram, pois, as vanguardas de 1970, com o surgimento dos movimentos de *land art* e na definição do termo *site specific*. No entanto, e para outras pesquisas que daqui possam acontecer, contribui-se também para este olhar sobre a instituição enquanto museu, e que nele estão implicados «diversos agentes culturais, como artistas, críticos de arte, curadores, produtores, galeristas, dirigentes e representantes de instituições como centros culturais, museus, programas de residências e organismos diversos, ou mesmo de sócios de feiras de arte, público espectador, escolas e universidades, departamentos de marketing de empresas financiadoras, colecionadores, secretarias e ministérios estatais ligados à cultura, pesquisadores e acadêmicos, formadores de opinião, jornalistas culturais e assessores de imprensa, membros de júris de seleção, historiadores e teóricos da arte.»[71] Acrescentaria públicos, comunidades e facilitadores da ordem silenciosas, os quais atuam de forma exímia no campo do informal.

Interessa ainda ir recuperar as primeiras designações e citações nos anos 30 em que se mencionavam os domínios da pintura e da escultura desligados do lugar que os acolhiam – da arquitetura e das narrativas que podiam, já aí, potenciadas pela relação imagem/lugar – e que aqui se vão buscar no sentido de mostrar a premência da atualidade no reinventar dos museus e dos lugares fechados (limites físicos) como lugares de pertença para todos – em contexto nacional – mas que ainda existem limites que não podem ser desconsiderados, e por isso o *locus* natural potencia uma vivência mais integrada e completa. Quer-se, com tudo isto, inverter para a perspetiva positiva de que a visão é a porta para os outros sentidos e para as outras valências de leitura e relação com o objeto criativo, retomando e citando novamente Georges Bataille que «(…) o consumo e não a produção, conservação ou acumulação de bens seria o ponto culminante da realização humana. Para ele, o homem só se tornou humano quando passou a lidar com o jogo, com o "excesso", com algo que está para além do utilitário. Tal leitura nos proporciona um embasamento para lidar com o atual estágio do capitalismo (…)»[72]; os

[71] Consulta da nova designação disponível em https://icom-portugal.org/2022/09/30/nova-definicao-de-museu-2/.
[72] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva». *Revista Concinnitas* | ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Pág. 21.

«Observatórios» contribuem para a consolidação da urgência da vivência de uma ausência de limite, e para a perda de cerimónia perante o espaço e garantia de que o espectador fará pare integrante do lugar lado a lado, numa posição de equidade com o objeto. Continuamos com o autor «O seu pensamento acerca do olho – que privilegiou o olhar de forma diferenciada, ao ligá-lo às "partes baixas do corpo" – afirma a sua relevância e a sua atualidade. Para o autor, o olho não é apenas o órgão responsável pelo conhecimento (através da leitura) ou pela vigilância ("os olhos da polícia")»[73] e potenciamos aqui a visão como o ponto de partida, sendo que, na *land art*, o ato de caminhar para alongar a visão e conhecer a obra a 360º é fator determinante na vivência e ressignificação desse valor.

É assim que se pretende, aqui, contribuir para que a Arte assuma o seu papel social, pedagógico, formativo, educativo em prol da vivência holística.

Esta equação do espaço de apresentação de um objeto artístico com vista à exposição pública, vivência estética e aproximação de outros territórios, leva-nos à reflexão e problematização dessa produção crítica e criativa que se pode inscrever fora dos limites daquilo que é tido como o «lugar tradicional de exposição» (institucional?). Assumir que a criação artística é a combinação (equilibrada, autêntica) de um *modus operandi* e de um processo de vivência do seu autor, e que resulta num determinado objeto artístico (um «objeto-pintura») o qual assume essas múltiplas abordagens que esses «limites e não limites» circundantes – os lugares que não são enquadrados e validados pelos limites institucionais, pelas condições cerradas do museu – fazem acontecer.

Numa visão holística e integrada, há a urgência de uma rede real de vivências estéticas e emoções – catalisadas pela e em prol da manifestação artística; através da Arte – que influi em vários domínios, desde a criação artística à relação estética que esse objeto cria (resultado visual, físico, tocável) com o espectador até ao lugar que influencia, determina, faz negociar (e questionar os limites) com o seu *modus operandi*.

«Apesar de o espaço expositivo e institucional continuar a ter um grande peso na legitimação do trabalho artístico, também é verdade que o artista se tem preocupado em criar circuitos de mostra paralelos, assim como em diversificar os tradicionais espaços de

[73] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva». *Revista Concinnitas* | ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Pág. 21.

ocorrência de um projeto artístico. O mesmo será dizer que o espaço expositivo já não é o lugar por excelência de apresentação de objetos e ações de natureza artística.»[74], urgem os novos circuitos e os novos lugares que são rasgados pelos artistas que provocam essa estranheza, e que proporcionam assim novos territórios de interpretação.

Além dos objetos artísticos, os museus são (ou deviam ser) esses lugares cúmplices de novos territórios, novas abordagens, espaços para os *modus operandi* integrados – entre o artista e o público; entre a obra e o lugar interior/exterior, público/privado – que problematizem, quiçá desta maneira, as possibilidades várias da utilização do dito espaço de cariz público. Os novos *locus* podem ser acionados através do tipo de objetos que convidam ao toque, à leitura sensorial, à relação corporal, visual, espacial com o espectador.

Para este texto são analisados o pensamento estético e a prática artística da coreógrafa Madalena Vitorino, não pelo seu contributo do ponto de vista das artes performativas no contexto nacional, mas pelo forte contributo da relação com os públicos e da arte como um processo de vivência e de pertença, de formação e sensibilização de comunidades, de envolvimento e literacia das Artes. O seu pensamento crítico e estético, e a sua prática junto dos públicos, permite, nesta tese, elaborar alguns diálogos entre as artes visuais e o campo das artes performativas, pela relação e vivência do corpo enquanto ferramenta para viver a arte num processo completo, amplo e holístico. É com base na obra e pensamento desta coreógrafa que se corrobora a importância e a pertinência de trazer para dentro da vida das pessoas conceitos e aspetos da matéria artística que, de alguma forma, as enriqueçam e as façam ficar perto das artes para sempre.

Tudo pode ser transposto para a dimensão artística. O objetivo passa por transfigurar o olhar dos públicos através da experiência significativa – do tato, do toque, da observação, do movimento em torno de determinado objeto, na relação sensorial e sinestésica – e, ao mesmo tempo, levar o público para um nível de envolvimento de experiência de composição e de criação satisfatórios. Onde, e através dos objetos criativos – «objetos-pintura», «objetos-movimento» – se sintam próximos e cúmplices do seu autor, do artista.

[74] AAVV (2019). «Arte no espaço público». In *Dossiers Pedagógicos SE Serralves*, documento consultado online em setembro de 2019.

A partir de Madalena Vitorino[75], ao dilatar o campo das artes visuais, permite-se que as imagens entrem «(…) num sítio onde nunca estiveram, mas sabem onde está tudo (…)»[76], e assim chegar ao público nessa relação que vai além da erudição, em que o «objeto-pintura» (do vestígio, do simulacro, do *ready made*) eleva a interpretação do observador participante: sobre a arte como um lugar de encontro, e o objeto ser o mote para esse compromisso, sobre a mistura de idades na vivência plena do objeto artístico, sobre o embate com a arte contemporânea.

Esta pesquisa pretende, também, contribuir para a reflexão da necessidade de se sair da ideia de *Black Box* quando a criação envolve várias matérias (uma criação transdisciplinar) e, por isso, vive nos públicos de múltiplas formas, mais fortes, mais capazes, mais interdisciplinares na articulação e cruzamento de ideias e formulação de opiniões. O objeto(-pintura) rompido ajuda o observador a confrontar-se com os assuntos comuns, mas resolvidos através da narrativa e metáfora visual. O *site-specific* problematiza, decifra, torna o público mais familiarizado com os mistérios da vida.

O poder transformador da arte leva, nesta perspetiva desenvolvida, ao bem-estar interior e a consolidação do equilíbrio pessoal, à disciplina do trabalho, à comunicação com os outros. O poder da arte participativa e o do objeto só estão verdadeiramente concluídos quando se atinge o envolvimento com os públicos; aí estes se cultivam e aprendem, sensibilizam-se e modificam-se.[77]

O poder do «objeto-pintura» portátil, na sua variante de vestígio transponível para outro sítio, faz com que se chegue a outros públicos. Na sua variante *in loco* e na sua variante de objeto museografado, tal permite ao artista confirmar um cruzamento de públicos (com diferentes níveis de entendimento, de literacia e de envolvimento) na sua

[75] Madalena Victorino (1956, Lisboa). Estudou na Escola Alemã de Lisboa. Entre 1975 e 1977 estudou dança contemporânea na London School of Contemporary Dance e em 1980 obteve o grau de professora de Dança na Universidade de Londres, Goldsmith's College 1, Laban Centre for Movement and Dance. Professora, programadora e coreógrafa; a seguir ao 25 de Abril vai para Londres estudar dança contemporânea e, mais tarde, acaba por se dedicar ao estudo do movimento associado à pedagogia da dança. Esteve à frente do Centro de Pedagogia e Animação do CCB. Atualmente, entre muitas outras danças, é uma das programadoras da edição de 2013 do *Festival Todos*, em Lisboa. O último projeto chama-se *Lavrar o Mar*, decorre em Loulé e é um projeto multidisciplinar que convoca não só a comunidade local – de carácter social e de inclusão – que envolve outros domínios das artes visuais e a arquitetura contemporânea sustentável (na construção de cenários).

[76] Madalena Vitorino em entrevista com Eunice Azevedo e Rita Tudela de Martins (2014). «Madalena Victorino: La danse est un acte d'amour». Artigo e entrevista in *Sinais de Cena I*, Nº. 22, Porto: Húmus, 2014. Madalena Vitorino fala sobre a peça de dança «A queda num lugar imaginado».

[77] AZEVEDO, Eunice; TUDELA DE MARTINS, Rita (2014). «Madalena Victorino: La danse est un acte d'amour». Artigo e entrevista in Sinais de Cena I, Nº. 22, Porto: Húmus, 2014.

visão holística dessa viagem que o «objeto-pintura» pode fazer (entre o verdadeiro lugar, e o sítio do museu/galeria). Assim chegamos ao «objeto-pintura» nómada, leve.

O lugar dos «objetos-pintura» está na margem, quando se chega ao público não-erudito no domínio artístico. Os «objetos-pintura» são pensados a partir de coisas familiares que são compreendidas por outrem, como metáforas dos obstáculos, das contrariedades. Valorizam, por isso, a ideia acrescida de absurdo como via que abre e sensibiliza a mente.

São os objetos que nos levam às histórias, à ficção (e ao limbo entre a ficção e a realidade, entre o artista e a sua criação, entre o público e o objeto no estado final ou mais próximo do final); a matéria (e os materiais) deixam (levam, trazem, trocam…) mensagens possíveis (algumas utópicas) e permite firmar o território da criação fértil, partilhada, ampliada entre pares e públicos.

O objeto no seu estado puro, quando é retirado do seu *habitat* e é colocado do segundo lugar – do museu ou da galeria –, deverá permitir a reconstituição do caminho (de volta ao seu *locus*).

Os «Observatórios» que se seguem consistem em laboratórios de contemplação/observação e de problematização/interpretação/auscultação sobre a importância da Arte na urgência da vivência e na envolvência dos públicos, dos espectadores observadores ativos ou passivos e a quem o objeto se destina, numa proposta de eco, de «outro» que observa e vive a experiência estética. São um processo de trabalho e de sensibilização junto dos vários públicos no âmbito de um projeto específico que, em 2022, assinala a sua 10ª edição: a exposição bianual *Land Art* Cascais (situada na paisagem do Parque Natural Sintra-Cascais).

É com base nesta observação que se aposta num «objeto-pintura» como forma de o espectador também poder criar, a partir da sua vivência estética, e fazer parte do contacto alargado da Obra de Arte.

Na primeira parte deste trabalho foi citado Georges Bataille sobre a questão da valorização do ver além dos limites fisiológicos, de permitir-nos ver através da (re)descoberta de outros mecanismos. Nesta última parte, dedicada aos «Observatórios», voltamos a essa referência, mas agora com um novo dado que o autor acrescenta a esta

questão da vivência visual sobre uma das suas vontades de «(…) fazer ressurgir a função infantil do olhar no exercício adulto do ver, *voyeur*, deixando emergir a possibilidade de maravilhamento da descoberta da criança que se deixa tocar e contaminar pelo que é visto.»[78] Este estado primitivo de relação com o mundo exterior e a forma como não nos condicionamos – como no estado infantil, na relação mais bruta com a matéria de experimentação através do toque, do olfato e, se possível, do paladar – e na procura como foco do lugar de bem-estar. Aqui valoriza-se o estado do efémero – e por isso a seleção de obras que permitem uma triangulação entre a matéria física tocável palpável, a relação com o meio natural e intervenção visual e física com a paisagem (durante e depois) e no vestígio (no caso de algumas) que permanece no lugar natural e que reconfigura a própria vivência do contexto (da obra que continua viva, pelo lugar que acolhe o objeto, e pelo público que revisita a memória ou observa pela primeira vez e especula sobre o «antes, agora e depois?»). Há, por isso, e nesta lógica de trabalho em continuidade, uma relação com o conceito de *potlatch* na ligação direta ao que é efémero.

> *Bataille sustentou que o consumir, e não o produzir, que o despender e não o conservar, que o destruir em vez de o construir constituem as motivações primeiras da sociedade humana, tecendo o seu pensamento para insistir na abundância inevitável e inaceitável presente no mundo, cuja acumulação conduziria à morte. (…)*
>
> *Mauss divulgou a ideia de* potlatch *como «essencialmente 'nutrir', 'consumir'". Para que haja* potlatch *é preciso haver rivalidade, combate, destruição, sendo esse um hábito altamente difundido. Essa permuta de presentes, dons, favores, cortesias e dádivas é o que caracteriza o* potlatch*, que não visaria à troca de bens, riquezas e produtos, móveis ou imóveis, ou coisas úteis economicamente, em um mercado estabelecido. A base de suas trocas seria "antes de tudo, amabilidade, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas*

[78] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva». *Revista Concinnitas* | ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Pág. 13.

não é senão um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente.[79]

E quando o objeto se apresenta efémero, em que, para se conhecê-lo, é preciso sairmos do lugar do utilitário e aceitarmos o lugar do simbólico, do território da *Land Art* – como domínio e contexto de vanguarda – é o escolhido pela sua relação desapegada com a posse e com o valor comercial, mas pela evidência de relação com o *locus* além dos limites físicos da galeria ou do museu; assumir o *locus* como um ecossistema de intervenientes com vontades e vicissitudes próprias, e que se desafiam e/ou complementam: o artista, o meio natural (com a sua fauna e flora), o objeto artístico (e os materiais que nele são empregues) e os públicos que aí transitam e circulam. Aqui consideramos a ideia de fascínio e o que fica associado a esta palavra como atração por algo ou alguém que consegue exercer sobre outrem; sinónimos como charme, encantamento, encanto, fascínio, magnetismo que se liga, inevitavelmente, à não-posse do objeto, ao valor-signo pelo afetivo e espiritual e pela magia que também encontrámos em Marcel Mauss sobre o contributo para a definição (mais próxima) do que será o «Lugar e o seu espírito».

E por isso atesta no sentido em que, de entre vários itens que colocam em evidência o princípio da perda, ganha – neste caso – o campo do valor da ressignificação «(…) com as produções artísticas, que particularmente nos interessam aqui, estão divididas em duas grandes categorias: a) despesas reais: a arquitetura, a música e a dança; b) despesas simbólicas: a pintura e a escultura, que introduzem a arquitetura nesta segunda categoria; a literatura e o teatro. (…)

Para Bataille a arte só nasce quando há excesso. É desse modo que ele construiu em *Lascaux or the birth ofart* o argumento de que a arte não surgira com o *homo faber* ou o *homo sapiens*, mas com o *homo ludens*. Para o autor, o trabalho nasceu com a produção de ferramentas, mas a fabricação de objetos de arte surgiu da "inutilidade" do jogo, embora o domínio técnico da fabricação de ferramentas tenha sido necessário para produzi-los. Mas enquanto a fabricação de ferramentas seria puro trabalho, a arte seria

[79] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva». *Revista Concinnitas* | ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Pág. 13-14.

puro jogo. A arte, assim, extrapolaria a racionalidade que impera no mundo do trabalho.»[80]

Aqui são reunidas dez espécies de laboratórios de observação e de intervenção, dez momentos de acompanhamento de processos criativos de um conjunto de artistas (no contacto direto com estes intervenientes ou com a figura do curador) que, num determinado tempo e espaço do seu ato de criação e de invenção, são desafiados a conceber uma obra que estabeleça uma relação direta com a paisagem em território nacional. Destes «Observatórios» nascem, agora nesta tese organizados, os textos que relatam e refletem sobre o «pós» destes processos criativos a partir do momento em que o público tem (nem que seja uma só vez) contacto com estes objetos artísticos neste limbo entre a vivência da paisagem e a vivência estética. A estes espectadores é colocado o desafio de refletirem sobre algumas peças que ajudam a introduzir esta dimensão, sobre a hipótese de um «objeto-pintura» (se são pintura, objeto ou escultura).

Mas antes de passarmos ao texto sobre estes laboratórios inclui-se um texto que pretende juntar à discussão a importância estética e plástica do «lugar», outrora refletido e que está na origem desta pesquisa teórica sobre o domínio íntimo, aberto e pessoal desta definição de lugar na qualidade de território, de espaço antropológico e na relação com o espaço envolvente. Para este texto são, então, escolhidos os pensamentos de Gaston Bachelard (novamente, mas aqui sobre o ensaio da poética do espaço), Richard Long (por estar na origem do conceito de *land art* e na relação com o *site specific*, também já referido no diálogo com a obra de Adriana Varejão e Francisco Tropa) e Edward Said[81] na relação com o conceito de lugar, (sua) identidade e exilio permanente. É com base na relação destes três autores que surge a consciência da constituição dos «Observatórios», da escolha das obras de *land art* analisadas e mediadas, e da relação dos conceitos propostos como palavras-chave desta tese:

[80] PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva». *Revista Concinnitas* | ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Pág. 15-16.

[81] Edward Said (1935 - 2003) – teórico importante na cultura palestiniana, crítico literário e ativista na causa palestina. Em 1978 publica a sua obra mais conhecida, *Orientalismo*, que trata uma análise profunda sobre a visão oriental onde o autor denuncia um deturpar da visão deste Oriente, designado como o «outro» pelo Ocidente servente ao colonialismo. Outras obras de referência no seu percurso, traduzidas para português são*: Cultura e Política* (Boitempo, 2003), *Reflexão sobre o Exílio e Outros Ensaios* (Companhia das Letras, 2003) e *Elaborações Musicais* (Imago, 1991).

- ✓ a *Matéria* (enquanto *médium*, registo e vivência *in loco*);

- ✓ o *Lugar* (na apropriação do espaço físico, do meio natural envolvente e da relação que pode existir entre o ateliê enquanto espaço de criação e pesquisa teórica, e a paisagem natural como lugar vivido de criação e imaginação, território fértil de criação);

- ✓ o *Vestígio* (na escolha daquilo que será levado para o ateliê, que será garantido no registo fotográfico, no registo de desenho pré/durante/pós e na memória que fica no corpo de quem se relaciona com a obra – o público);

- ✓ o *Corpo* (do ponto de vista dos sentidos humanos que são ativados na relação direta com o objeto artístico, quando visitado na paisagem, no estado considerado final);

- ✓ e os *Públicos* (na reclamação da ideia de cooperação, de obra aberta, de que o ligar só está completo quando o espectador chega e se propõe a viver aquele objeto). E é com base no texto que se segue que se propõe, de seguida, a relação desses laboratórios de vivências estéticas diversas e coletivas.

Gaston Bachelard e a sua perspetiva sobre *A poética do Espaço*[82] mostra-nos a potencial capacidade de criarmos o nosso próprio espaço. Ele traz-nos a perspetiva de um espaço físico ou pictórico através de um olhar poético pelo espaço onde reunimos as impressões da intimidade (definição de um lugar – um espaço que acolhe e permite refletir). O autor revela-nos que somos nós que causamos um efeito no lugar (inventando-o e preenchendo-o) e não o contrário, que o lugar existe pela nossa existência e intervenção direta no mesmo.

> Fazemos aqui alusão ao capítulo onde Gaston Bachelard nos mostra uma visão muito particular sobre «Os cantos», os ninhos e as conchas que nos remetem para a transposição da função de habitar, ideia de uma casa para o ser vivo. No espaço reunimos as impressões da intimidade (definição de um lugar – um espaço que acolhe e permite refletir) que, apesar de poder ser falsa e imaginária, tem uma raiz estritamente humana.

[82] BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo.

Bachelard toma como ponto de partida para a sua reflexão a ideia de que «todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa»[83]. O «canto» propriamente dito estimula uma leitura e permite a interpretação já quase intuitiva pela negatividade dessa ideia, um lugar que nos diminui, reprime, que nos leva a um ponto inteiramente físico. Estamos encolhidos e escondidos e, desta passagem quase de casulo, poderá resultar um desabrochar e uma expansão não só física como psicológica, para a assoalhada nessa mesma divisão.

Bachelard assume-o como «uma negação do universo»[84], algo esmagadoramente imenso, não quantificável e que nos pode constranger pela sua magnitude, imensidão e incapacidade de determinar e controlar física e/ou psicologicamente os seus limites – onde começa? Onde acaba? O que se entende por, e quais são as condições propícias a um lugar? O que é preciso reunirmos para o identificarmos como tal? Bachelard enumera, «em primeiro lugar o canto é um relógio que nos assegura um valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo da minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade portas. Será uma ilustração para a dialética do interior e do exterior»[85], o canto dá-nos uma noção mais aproximada do exato e do real, da massificação de um determinado corpo (nosso/meu?) e da noção do binómio contido (contraído/expandido). O canto pode ser o início de uma propagação de qualquer coisa, «a imobilidade irradia-se».[86]

Depois destas questões lançadas, sugerem-se outras sequentes: haverá alguma relação entre o «ser» e o «lugar»? E o «não-ser» e o «não-lugar»? O que nos aproxima e o que nos afasta? O autor continua na dissertação da casa conforme, «dizíamos que a casa representada numa gravura desperta facilmente o desejo de habitá-la»[87]; estamos perante o desejo de habitar e possuir espaço que

[83] BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo Pág. 145.
[84] *Idem*. Pág. 145-146.
[85] *Idem*. Pág. 146.
[86] *Idem.*
[87] *Idem*. Pág. 153-154.

já se transformou no lugar desejado – a partir do momento que é desejado passa a constituir dimensão emocional, simbólica e consciente. Podemos estabelecer uma relação com Edward Said que constrói a relação entre a identidade do lugar e o «eu», enquanto sujeito ativo e de intervenção. Há uma multiplicação do lugar onde nascem muitos pontos de vista, onde se proporciona uma desmultiplicação e uma interdisciplinaridade de escolha do sujeito/observador. O lugar condiciona, mas não determina, «eu construo a identidade, ela não me é imposta, contudo ela poderá ser de facto condicionada». Bachelard evoca que «sentimos que gostaríamos de viver lá, entre os próprios traços do desenho bem impresso. A quimera que nos impede de viver nos cantos nasce também, às vezes, pela graça de um simples desenho»[88], o desenho ou alguma manifestação gráfica, plástica e ou visual, estimula a vontade de habitar os seus recantos, pela relação entre o bidimensional e o tridimensional. E quando esta obra deixa o bidimensional e passa para o real (instalação/*site specific*), poderá este estímulo curioso agarrar o espectador? Ou proporciona a leitura de um lugar assumido como isso mesmo (lugar de afetos ou lugar geográfico?), havendo uma participação real deste desenho que sai da ficção e se propaga pela parede do quarto, onde o observador se encontra e se assume num espaço físico e real?

Na perspetiva de Bergson[89] relacionada com *A Poética do Espaço* de Bachelard, a curva é algo com graça e convidativa, enquanto a reta é rígida e fria. Chega mesmo a atribuir-lhes temperatura, temperatura: o calor à curva e o frio gélido à reta; da mesma forma que podemos relacionar com o seu ensaio sobre a densidade da matéria e a relação com os quatro elementos naturais que vertem para a conceção e vivência do objeto artístico *in loco* (num todo). Sente-se a

[88] BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo Pág. 154.

[89] Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo e diplomata francês que se destacou por alguns dos seus escritos como *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889; *Ensaios sobre os dados imediatos da consciência*), *Matière et mémoire* (1896; *Matéria e memória*), *L'Évolution créatrice* (1907; *A evolução criadora*), *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932; *As duas fontes da moral e da religião*), e foi Prémio Nobel da Literatura em 1927. Influenciou outras áreas de estudo como o cinema, a literatura, a neuropsicologia e a bioética, sendo ainda hoje referenciado nestas vertentes. Viveu entre Londres e Paris, e o seu pensamento assentava em bases de crítica ao determinismo e à «coisificação» do Homem; defendia, por isso, a conciliação de dois conceitos chave: a duração (enquanto tempo de uma ação, momentos temporais) e a intuição (senso comum e a vivência através do empírico e imediato). Disponível em http://www.consciencia.org/bergesonbochenski.shtml.

presença, a partir do empírico, de uma primeira empatia (ou antipatia) pela forma como espelha os binómios simples de cheio/vazio, acolhimento/repulsa. Bergson propõe a leitura do ângulo como masculino e a curva como feminina, «a graça da curva é um conceito para habitar»[90], algo que se abre e se disponibiliza à recetividade e acolhimento físico.

No «lugar», a curva pode desarmar e não proporcionar os cantos introspetivos, fechados em si e para si, não havendo a noção de praga, do rizoma, de algo que se propaga e se adapta como pele às paredes, teto ou chão. A curva retira-nos a referência espacial, baralha-nos e não sentimos uma gravidade pela força, mas antes pela posição do (nosso) corpo vertical, que procura um ângulo reto. Já o recanto, o ângulo, ou uma linha do horizonte confere-nos referência e organização não só espacial como mental.

A escala é um fator importante e determinante na forma como se atinge o observador, como se comunica a ideia de espaço/lugar e se conquista a relação corpo a corpo. Sobre o conceito de «Miniatura», Bachelard diz-nos que esta «miniatura se estende até às dimensões de um universo. O grande, mais uma vez, está contido no pequeno»[91]; a ideia de que o macro e o micro se tocam e estamos constantemente a requestionar a nossa dimensão (e imensidão), que pode ser esmagadora ou esmagada por outro.

Em Bachelard encontramos a noção de uma imaginação miniaturizante e o seu oposto, pelo estímulo de uma imaginação máxima. Fala o autor em miniaturizar o mundo – será nossa função miniaturizar o lugar ou maximizá-lo? Fala-nos de um devaneio miniaturizante, e aqui se propõe a reflexão de ambas as perspetivas sobre essa ideia de um devaneio.[92]

Bachelard convida-nos também a refletir sobre esta oscilação de escala e a forma como ela nos toca: «Às vezes, porém, as transações entre o pequeno e o grande multiplicam-se, repercutem-se. Quando uma imagem familiar cresce até atingir as dimensões do céu, somos subitamente tocados pela sensação de que, correlativamente, os objetos familiares convertem-se nas miniaturas de um

[90] BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo. Pág. 154.
[91] *Idem*. Pág. 165.
[92] O termo «devaneio» surge como um ato de fantasiar e divagar com o pensamento.

mundo. O macrocosmo e o microcosmo são correlativos (…)»[93], noção de um centro de gravitação ativo onde a imagem serve como uma base para a simulação de saliências e concavidades, desenvolvendo momentos visuais (e matéricos) cheios e vazios que revivem os binómios entre pesado/leve, cheio/vazio, côncavo/convexo.

Numa sugestão de relação direta com a definição de «lugar», o autor fala-nos ainda sobre uma «Imensidão íntima», na «alma relaxada que medita e sonha, numa imensidão parece esperar as imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão (…)»[94]. O objeto enquanto coisa física e palpável promove e estimula uma especulação em torno de si mesmo, bem como em torno do conceito espacial que integra ou que o expele.

Quando damos o sentido da «coisa», há a sugestão de um corpo real, enquanto aquilo que não sai do domínio do etéreo, vasto e imaginário, possui uma imensidão interior e, talvez, espiritual; pode encerrar-se num patamar de hipótese e nunca chegar ao seu estado coisal. A concorrência entre o que é materializado e o que é desmaterializado poderá influenciar a noção de lugar interior e exterior?

Ao encontro e presente na obra *A poética do espaço* de Bachelard, o autor cita, por sua vez, Baudelaire[95], quando faz menção ao conceito de vasto: «teremos várias provas disso se seguirmos os devaneios que têm início na alma de Baudelaire sob o signo da palavra vasto. Vasto é uma das palavras mais baudelairianas, a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinidade do espaço íntimo».[96] Lugar interior/íntimo/privado é o sítio, segundo Bachelard, onde o êxtase é apenas sentido nos campos da intimidade – lugar interior. A intimidade está ligada ao mundo sensível, pois ela é a análise dos sentidos.

Em Bachelard, encontramos a perspetiva de que a obra pode ser a sua representação pela imagem, e que esta imagem, para existir e ser a «coisa», tem

[93] BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo. Pág. 176
[94] *Idem*. Pág. 196.
[95] Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) foi um poeta e teórico francês. Destacou-se na corrente do pensamento do simbolismo e a sua obra teórica influenciou diretamente as artes plásticas do século XIX, e pela inovação pela poesia moderna pela valorização dos sentidos.
[96] BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo. Pág. 196.

de ser alimentada pelo espaço íntimo do sujeito criador. Porque este espaço tem de ter o seu conteúdo no «eu» de quem cria e, por sua vez, de quem vê.

As intervenções escolhidas para os «Observatórios» surgem, por isso, numa emulação de grandeza com o espectador «se assim podemos dizer, os dois espaços, o espaço íntimo e o espaço exterior, vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento. Designar, como fazem com razão os psicólogos, o espaço vivido como um espaço de afeto, não desce, entretanto, à raiz dos sonhos da espacialidade».[97] Esta citação surge no sentido de procurar alguma definição próxima, e sua distinção, do que é o «lugar interior», o «lugar exterior» e, ainda, o «não-lugar».

E, consoante a perspetiva deste teórico, cruzada com a poética de Claire Goll[98], haverá uma interdisciplinaridade entre os lugares interior e exterior, e em que, para se identificar esta circunstância, é pedido ao observador que sinta e experiencie o trabalho interventivo. Quando o mesmo lhe atribui um sentimento, emoção ou sensação, e vive pelos canais mais primitivos da sensorialidade, este é o ponto em que podemos encontrar um lugar interior, pela intuição e emoção, que se relaciona com o lugar exterior onde impera a sensação e a experiência física local (exemplo: visão e tato).

Neste ponto, Bachelard cita também Jöe Bousquet[99] quando nos fala sobre o espaço íntimo, onde «o espaço não está em parte alguma. O espaço está em si mesmo como o mel no favo»[100], noção de algo embrionário e que nos pode, de fato, sugerir essa noção de crescimento e contaminação a qual, por vezes, só por ficar na equação de hipótese mesmo que nunca chegue a acontecer, torna-se já autossuficiente; no sentido em que as premissas à criação desse lugar foram lançadas, e que o mesmo nasce sim na mente de quem o procura.

[97] BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo. Pág. 205.
[98] laire Goll (1890-1997) foi uma escritora e jornalista alemã, que se destacou na cinematografia e por uma vasta compilação de poemas, contos e romances. Algumas das compilações a destacar são *Poèmes d'amour* (1925), *Poèmes de la jalousie* (1926) e *Poémes de la vie et de la mort* (1927).
[99] Jöe Bousquet (1897-1950) foi um poeta francês que contribui para a construção da poética visual, tornando-se bastante próximo da vanguarda surrealista.
[100] BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo. Pág. 206.

Bachelard fala-nos ainda de Philippe Dolé e de um espaço, sobre o qual substancia num sentido que não será exaustivamente aprofundado, mas que surge neste momento como foco de interesse pelo seu pensamento que nos fala em procurar o conhecimento, pelo ato de pensar, em que a substância reside no ato de pensar e não no de viver. A partir de Dolé, Bachelard diz-nos que «(…) é preciso imaginar muito para "viver" um espaço novo.»[101] Logo, se o espaço substancia, então vem daquilo que se pensa e não do que se vive. Pretende apenas que se pense e se imagine algum lugar mental de conforto, e empático, em relação à obra, para (e a partir deste ato de pensar) que se chegue ao «viver» da peça exposta/instalada. A imagem constrói-se a partir de com tudo aquilo que a alimenta, uma vez mais, a partir da nossa imaginação traduzindo-se, por sua vez, em todos aqueles elementos que são facilmente reconhecíveis, «(…) a imensidão foi ampliada pela contemplação.»[102]

Sobre a dialética do exterior e do interior, cita-se que, primeiramente, «é preciso constatar que em antropologia metafísica os dois termos exterior e interior, colocam problemas que não são simétricos. Tornar concreto o interior e vasto o exterior são, parece, tarefas iniciais, os primeiros problemas de uma antropologia da imaginação»[103]. O interior não recebe e não se desenvolve da mesma forma que o exterior, ambos revelam uma recetividade díspar à premissa da imaginação e daquilo que os alimenta. Continua o autor: «É sempre assim: o interior e o exterior não recebem do mesmo modo os qualitativos que são a medida da nossa adesão às coisas. Não se pode "viver" da mesma maneira os qualitativos ligados ao interior e ao exterior»[104], é necessário fazer-se a distinção daquilo que está dentro e fora.

Assim, estes opostos tocam-se, «o interior e o exterior, vividos pela imaginação não podem mais ser tomados em sua simples reciprocidade; por conseguinte, (…) percebemos que a dialética do exterior e do interior se

[101] BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo. Pág. 210.
[102] *Idem*. Pág. 214.
[103] *Idem*. Pág. 219.
[104] *Idem.*

multiplicam e se diversifica em inúmeros matizes»[105], o fator imaginação alarga as possibilidades de escolhas, no sentido em que cabe a cada um revelar o seu lugar, a partir de uma fruição exterior até chegar a uma sensação/pensamento interior; «são ambos "íntimos"; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados»[106].

Chegado este momento, deparamo-nos com uma sugestão ambígua do autor: apesar da relação de distinção entre aquilo que se apresenta como interior e exterior, Bachelard diz-nos haver também uma relação de intimidade. Esta intimidade pode ser levada como o ponto de contacto, estes dois fatores não podem ser separados no sentido em que são dependentes e complementares. Para existir um, teremos de considerar e identificar o outro.

Bachelard diz-nos que «provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade»[107], que nos ajuda a concluir que a imaginação acontece como um motor que vive e que estimula o lado não revelado deste lugar, que surge a partir de uma impressão interior e sensorial, e que se verifica numa expressão exterior e física. Acrescenta ainda que «veremos no decorrer da nossa obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação a construir 'paredes' com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção».[108]

O espaço é proporcionado e apresentado, mas só se transforma no «lugar» propriamente dito quando a imaginação o filtra, o reconhece e suga as suas potencialidades plásticas, físicas e conceptuais.

Por oposição às ideias de Gaston Bachelard – da mesma forma que vão existir diálogos contraditórios do ponto de vista dos vários processos criativos e de vivência dos artistas na paisagem – a intenção é mediar algum equilíbrio entre as reflexões de Bachelard, Long e Said.

[105] BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo. Pág. 219.
[106] *Idem.* Pág. 221.
[107] *Idem*. Pág. 23.
[108] *Idem*. Pág. 25.

Richard Long[109] mostra-nos que não somos nós que fazemos o lugar, é o lugar que nos faz e nos determina: «O meu trabalho é real, não é ilusório ou concetual. Trata-se de pedras reais, em tempo real, ações reais. Eu uso o mundo como eu o encontro»[110]

Para Richard Long, o valor reside no conceito que será transformado em objeto, sendo ele o resultado físico de um processo criativo do seu pensamento. Para o artista, o homem está no centro da natureza, e procura então lê-lo através deste meio natural, assumindo esta construção que parte sempre dela (da natureza) para o (nosso) interior. Neste aspeto, e segundo reflexão de Carlos Vidal, há um questionar sobre uma verdade absoluta eleita como natureza: «Se a natureza for o (um) conceito de natureza, ela é algo – uma construção mental – que difere de indivíduo para indivíduo, algo que em mim é diferente daquilo que é em Long. Logo, contrariando o autor, o homem não pode ser visto através da natureza, mas antes através da cultura. Por outro lado, a natureza não é uma realidade objetiva, mas sim subjetiva»[111], por isso, e voltando a citar, o artista poderá «ter um ponto de partida, que é, simultaneamente, um momento terminal: como disse, a arte será aqui um sistema de representação separado, uma existência em si, por si e para si mesma.»[112]

O artista propõe uma arte efémera que apela à memória de um lugar a partir de objetos e matérias retiradas do habitat natural (sem alterar a origem dessa natureza), que remetam a esse território pela sugestão da sua memória ou pelo seu registo. Aquilo que pensa e que o leva a encontrar esta noção de «lugar» e «não-lugar», e a partir da sua particular perspetiva que tem vindo a desenvolver sobre a ideia de que o espaço/lugar/território, é que exerce poder sobre nós (enquanto sujeito criativo ativo, ou observador participante), e não nós (enquanto «eu») sobre ele. Richard Long opõe-se à *Earthwork* afirmando «passear-se pelos

[109] Richard Long (1945) nasce em Bristol e desenvolve um percurso académico com formação em artes. O artista representa a Grã-Bretanha na XXXVII Bienal de Veneza em 1976, participa na Bienal de São Paulo em 1994, e entre as várias exposições, sendo a de maior destaque a de 1971 na Whitechapel Art Gallery (Londres).

[110] VIDAL, Carlos (1994). «Do esquecimento à negação: sete notas dispersas sobre a obra de Richard Long;».*Arte&Leilões 5 (23)*; Lisboa, Dezembro/Janeiro 1994. Pág. 28; tradução própria «My work is real, not illusory or conceptual. It is about real stones, real time, real actions. I use the world as I find it.»

[111] *Idem*. Pág. 32.

[112] *Idem*. Pág. 31.

Himalaias… tocar ligeiramente a terra… e o compromisso físico pessoal torna-se muito maior que aquele de um artista que projeta uma imensa terraplanagem empregando *bulldozers* para a levar a cabo. Admiro muito mais o espírito do índio americano que o do seu contemporâneo artista de paisagem.»[113]

Toda a recolha que Richard Long faz ao longo do seu trabalho demonstra que todas essas formas (fotografia, mapeamento, texto, desenho enquanto registo imediato), são fontes de alimentação para a imaginação, a qual, por sua vez, é o motor que produz e concretiza mentalmente o lugar de conforto onde nos inserimos juntamente com a obra que estamos a ver. Podemos mesmo sugerir alguns elementos icónicos que Long adota no seu registo formal, como o círculo, a linha cruzada ou a espiral – na relação com o primeiro capítulo onde Bachelard relaciona os quatro elementos naturais, do ponto de vista das valências da matéria, com algumas formas geométricas com atribuição de significado (metáforas, representações).



(44) Richard Long. *A walking and running Circle,* 2003. © Richard Long.

[113] VIDAL, Carlos (1994). «Do esquecimento à negação: sete notas dispersas sobre a obra de Richard Long». *Arte&Leilões 5 (23)*; Lisboa, dezembro/janeiro 1994. Pág. 33.

Aqui podemos encontrar a sugestão de um lugar que prevê gerar algo. A elas (às formas geométricas), Richard Long atribui a força emocional e não lhes confere tempo (assumem-se como atemporais); desta forma, estimulam a imaginação que pretende encontrar/proporcionar um lugar de afeto que relacione e consiga tecer um discurso em torno dos elementos apresentados.

Ele diz-nos que nunca faz qualquer alteração significativa na natureza (espaço/lugar onde passa, permanece e sente-o), faz precisamente o inverso quando marca a terra ou reorganiza as características naturais e as devolve ao seu habitat natural. E, neste sentido, a sua pintura, nos anos 80, também marca esta próxima relação com o natural aquando da integração de lama na tela ou paredes, diretamente com as mãos. É notória a relação direta com a matéria, a ideia de que há um confronto «corpo a corpo».



(45) Richard Long. *Black white Blue Purple Circle* 1998-2023. © Richard Long.

Este artista diz-nos ainda que a peça plástica e física (no seu caso a escultura como resultado final) alimenta todos os sentidos referentes a um lugar, exatamente por estar presente e a qualquer momento poder ser «tocada» (mesmo que ilusoriamente). O registo dessa peça, pela fotografia ou pelo texto, já alimenta a imaginação e um patamar quase espiritual.

O físico, real e palpável ajuda a coordenar o nosso próprio posicionamento num determinado lugar, o que torna mais acessível o diálogo com e em torno daquilo que estamos a presenciar. Esta sugestão talvez se preveja pelo estimular de alguns sentidos (visão, tato, olfato por vezes) e de nos mostrar que há ali qualquer «coisa» (objeto quantificável, palpável, físico e massivo) diante de nós que, para ser conhecida, precisa que o nosso corpo com ela se relacione. Já a imagem enquanto registo faz-nos imaginar como seria esse lugar onde essa «coisa» estava inserida. Aqui tomamos este lugar como nosso, talvez porque, e de acordo com o nosso senso comum, vamos construir um lugar que imaginemos ser confortável para nós e onde, talvez, nos possamos projetar nessa «coisa» que estamos a ver, mas que não sentimos, exatamente pela ausência da terceira dimensão, ausência da referência física real (o registo gráfico).

Em 1967, Richard Long começa as suas primeiras caminhadas, de uma forma consciente e como prática artística. Assume que o seu trabalho passa por um ponto de vista muito específico; diz-nos que «os locais das duas partes da escultura [o lugar da galeria/ateliê e o seu lugar na natureza], amplamente separadas, trazem a ideia de que todos os três lugares [o lugar natural onde recolhe o registo do mesmo, o lugar que evoca quando confronta o observador/espectador com essa recolha e o lugar da galeria que expõe e mostra esse registo] têm de ser diretos para o trabalho».[114]

Hoje, o seu trabalho continua a marcar esta continuidade do diálogo entre os espaços naturais, que lhe permitem desenvolver um trabalho livre e efémero em qualquer lugar. Desta forma, pretende também trazer para a vertente da «arte

[114] Citação de Richard Long a partir do catálogo de exposição *Richard Long*, São Paulo Bienal 1994; The British Council; Londres. Tradução livre «(…) the places of two parts of the sculpture, widely spaced, plus the idea bring that all three places had to be in live for the work to be(…)», Fundação Calouste Gulbenkian/biblioteca de arte.

pública» (de intervenção) este tipo de manifestação que contacta com o espectador pela matéria-prima por excelência, as pedras, a lama e a água. Identificamos, assim, alguns elementos que apelam ao lado mais sensorial e intuitivo da sensação e da fruição entre o corpo e a matéria física. Esta relação pode ser estabelecida fisicamente em contato direto com estes elementos que saem do contexto natural sem alterar o seu habitat natural. Eles entram no espaço da galeria quer pelo registo fotográfico, quer pela recriação de alguns pormenores da paisagem registada e agora encenada (pelo desenho ou pela fotografia), fazendo alusão a esse lugar a partir da reprodução de imagens desse sítio.

No final dos anos 60, Long lança questões que fazem repensar as formas tradicionais de expressão artística, nomeadamente ao nível da escultura. Assim, procura libertar-se dos limites impostos pelos espaços de exposição das galerias ou dos museus, elegendo o território natural como suporte e material para as suas ações artísticas. Numa continuidade de pesquisa e de trabalho prático, Richard Long aproxima-se de Hamish Fulton[115], surgindo ambos como expoentes máximos do movimento da *Land Art*[116] em Inglaterra. Esta preocupação e especial atenção à valorização do lugar natural parte, na maioria as vezes, de inúmeras viagens ou passeios por todo o mundo.

Richard Long assinalava as viagens como ponto de referência e marca autoral, deixando ao longo do percurso, ou em determinados locais, esculturas simples realizadas com pedras, troncos ou algas que encontrava no caminho – procurava não interferir com o natural, não desrespeitar o habitat primordial, deixando, ainda assim, uma marca pessoal e que seja considerada de intervenção, como registo da sua presença. Conclui que o fato de as suas peças/intervenções serem efémeras não é um objetivo consciente, mas sim um resultado consequente da ação.

A partir da década de 70, o artista produz esculturas e instalações permanentes para espaços interiores, com o intuito de desenvolver e apresentar

[115] Referido mais adiante, no texto sobre a constituição dos «Observatórios» e a escolha dos artistas para uma análise mais profunda.
[116] Conceito desenvolvido mais adiante.

experiências anteriores. Agora, a partir do registo igualmente simples, mas mental, desenvolve um léxico particular que reúne composições geométricas simples (linhas, círculos, espirais) e emprega materiais naturais.

Richard Long não pretende ser enquadrado como um *land artist*, contudo admite ser «herdeiro da sua geração», sobre a qual as premissas modernas tiveram uma influência decisiva. Richard Long conta-nos que, numa fase inicial, procurava trabalhar a partir de elementos naturais, como relva ou lama. Mas concluiu que esta pesquisa passava de facto pela experiência sensorial e visual desses elementos, mas inseridos no seu espaço originário e natural: «eu não pretendia pintar a relva, queria pisá-la.»[117].

Na tendência *Land Art*, as intervenções de Richard Long são mínimas e simplificadas, por isso estão mais próximas de uma atividade física de caminhada, do que de destruição/reconstrução do espaço original. O artista visa trabalhar tanto no seu perímetro mais próximo e conhecido, como também atravessar paisagens remotas e desabitadas como os Himalaias, Andes, Saara e Amazónia (neste caso habitada, mas longe da sociedade de consumo contemporânea).[118]

Esta marca pode ser feita de várias formas, uma delas será pela caminhada, durante a qual marca o trajeto num mapa; outras vezes, depois de atravessar a paisagem em diferentes horas do dia e da noite, com o registo da sua presença utilizando pedras, madeira, algas marinhas, galhos de árvores ou arbustos. As suas intervenções são simples e repetitivas através de círculos compactos ou concêntricos, retângulos, linhas e espirais. Para Richard Long, estas formas são como «(…) colocar o mundo em ordem (…)»[119].

Os pontos que se constroem podem ser entendidos como sinais discretos dos seus lugares de descanso. Definem focalidade, pluralidade de direções, limites de recintos, mas também revelam a paisagem, por serem elementos de si mesma e por trazerem consigo os registos desse lugar. Desta forma, Richard Long quer mostrar-nos que a obra interage com a topografia, mostrando a inexistência de lugares idênticos.

[117] OLIVEIRA, Ana Rosa de (2002). «Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long (1)». Artigo para a Revista Vitruvius ArquiTextos, edição de março, Brasil.
[118] Montanhas, desertos e floresta.
[119] Citação de Richard Long a partir do texto de Ana Rosa de Oliveira, de 2002, «Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long (1)». Artigo para a Revista Vitruvius ArquiTextos, edição de março, Brasil

Como se percebe, o artista reúne um alfabeto de formas e signos muito particulares que o ajudam a definir e a equilibrar os seus registos dentro e fora desse lugar. Identificamos as suas linhas e círculos como a sua experiência, alguns «lugares sugerem um círculo e outros uma linha. É algo muito misterioso. Acho que o círculo e a linha têm cada qual um ambiente diferente. Os círculos são fechados, no interior de um lugar, como um centro, e as linhas têm mais a ver com direção, como olhar para fora, para o exterior»[120]. Por estas palavras, talvez possamos concluir que para Richard Long a arte é como contemplação, como introspeção, destinada a revelar o mistério do mundo. E, simultaneamente, como construção de uma outra realidade. No fundo, o autor conclui que «Deixar pegadas na natureza são uma outra forma de contemplação»[121].

As formas adotadas acabam por ser cronogramas, são formas circulares no sentido de tratar uma espécie de caminhos universais. São formas facilmente compostas, integradas e compreendidas por todos (linguagem acessível e universal – símbolos que remetem a um léxico alargado e abrangido pela maioria), revelando o seu interesse pelo poder emocional através da simplicidade, na criação de imagens que registam e relatam uma experiência pessoal (neste caso, a do artista quando em contacto com o lugar natural).

Richard Long trata o autorretrato nos mais variados sentidos, pela representação e descrição do lugar onde ele próprio está inserido e, numa segunda instância, o relato e registo de si mesmo definido a partir desse mesmo lugar.

Sobre a fotografia, esta modalidade é vista como um veículo para tornar a sua arte acessível. Richard Long diz-nos que é um artista que relaciona vários meios de expressão, sendo a fotografia um deles (e talvez o mais importante e eficaz na sua mensagem visual) para levar a sua escultura ao público.

As intervenções ao ar livre, por serem claramente efémeras, solicitam um registo (através da imagem visual com ou sem escritos que expliquem e acompanhem o processo criativo e de concretização física das suas peças) que as perpetua. Elas não são a escultura verdadeira nem tão pouco o seu substituto, são

[120] Citação de Richard Long a partir do texto de Ana Rosa de Oliveira, de 2002, «Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long (1)». Artigo para a Revista Vitruvius ArquiTextos, edição de março, Brasil.
[121] *Idem*.

memórias daquilo que determinou e que foi o tal «lugar» habitado e intervencionado.

Richard Long diz-nos ainda que os trabalhos interiores e os de ar livre são complementares. Apesar do mote vital e principal de todo o processo criativo e prática/vivência do mesmo, é o contato com o ar livre (natureza) que leva o interior a relacionar-se e a complementar-se como testemunho palpável e visível.

A fotografia começa como um registo necessário para comunicar, que evolui para um papel preponderante e fundamental no seu trabalho. Pela via da imagem, ela resgata para o universo de arte da escultura uma prática de esculpir remota e que poderia ficar perdida e esquecida na paisagem. Tem também uma função muito prática e de mostrarem que «está/esteve aqui».

Richard Long assume que há uma disparidade entre a forma como se pensa e se faz a obra num ermo ou na paisagem, e como se a faz num museu, numa galeria nominada de «escultura» ou ainda num jardim; independentemente do contexto, o artista simplesmente acolhe a «obra tridimensional» que está ali naquele lugar físico. Assim, este foi/será o princípio de Richard Long como ponto de partida, na linha que marcou o caminho infinito e a sua invisibilidade rica.

Richard Long também manifesta uma vontade de convidar o observador a ser ativo e participante. Diz-nos: «É isso que faço no meu projeto artístico e o modo como o observador o recebe é o de o ver e de o compreender com a sua imaginação (…)»[122]. Procura uma relação direta entre os sentidos (esculturas na galeria que são reais, físicas e volumosas, palpáveis) e a imaginação (mapas, textos e fotografias que contextualizam uma imagem memorizada e auxiliam na memorização de um trecho de um lugar, que pode ser acrescentado e extrapolado a partir da imaginação).

Há uma relação entre o conceito (conceptual) e o material (físico sensorial) enquanto a obra (escultura tridimensional) está no habitat natural ou na galeria; na primeira instância é vista como a informação em «primeira mão»[123], enquanto na

[122] Richard Long em conversa com Miguel Von Hafe Pérez, em AAVV (1999). *Richard Long em Braga*; Galeria Mário sequeira; Braga (Fundação Calouste Gulbenkian/biblioteca de arte).
[123] *Idem*.

segunda o seu registo memorando já é visto como a informação em «segunda mão»[124]. Apesar desta consciência e presença constante de um conceito primordial, Richard Long não se considera um artista conceptual: «porque todas as minhas caminhadas acontecem de facto, são um caminhar verdadeiro, em tempo real e, assim, os trabalhos de texto são os resultados de experiências reais, de pedras reais, não apenas de ideias em si.»[125]. Richard Long é um paisagista que optou por um novo caminho, que tanto mostra um pensamento clássico como um pensamento contemporâneo. Há sempre uma notória interação entre o sujeito (homem) e o lugar (natureza), do próprio à sua representação, no qual o artista assume um trabalho de cruzamento entre a (sua) ideia e o espaço físico (mundo); sendo o lugar que determina o sujeito, desta relação nasce a ideia produzida pela imagem e materializada pela escultura/intervenção (a «coisa objetual»).

Concluindo esta reflexão sobre Richard Long, cita-se, «daí que o pensamento, para além de considerar o homem como presença ameaçadora, ou por isso mesmo, se vá opor à própria ideia de criação artística, acendendo deste modo o que se pode denominar (talvez empiricamente) de moral da negação da ação do homem. Daqui se pode inferir estarmos em presença de um escultor cujos reflexos morais se sobrepõem à arte conduzida enquanto concetualização estética. Concluindo, em Long as noções de Bem e Verdade dominam as de Belo e Sublime.»[126]

Por fim, e numa terceira perspetiva nesta fase de pré-constituição dos «Observatórios» (origem e motivação) sobre esta ideia do que poderá ser o lugar e quem o determina, surge a reflexão de Edward Said com o lugar, a identidade e o exílio permanente. Este autor traz-nos questões ligadas ao conceito de identidade, que se mostram diretamente relacionadas com a ideia de um lugar vivido, construído ou habitado pelo sujeito, aqui relevantes na forma como cada artista se apropria da paisagem e procura ser fiel à (sua, do sujeito criativo vs.

[124] Richard Long em conversa com Miguel Von Hafe Pérez, em AAVV (1999). *Richard Long em Braga*; Galeria Mário sequeira; Braga (Fundação Calouste Gulbenkian/biblioteca de arte).
[125] *Idem.*
[126] VIDAL, Carlos (1994). «Do esquecimento à negação: sete notas dispersas sobre a obra de Richard Long». *Arte&Leilões 5 (23)*; Lisboa, dezembro/janeiro 1994. Pág. 33.

ambiente) identidade. A identidade é uma relação de vários factos identitários; não é um conceito fechado, mas sim promotor de uma relação e interligação entre vários fatores que determinam, definem e, consequentemente, identificam.

Edward Said define também que quando se nasce e se habita um determinado lugar, há uma consciência e referenciação a um lugar. Diz-nos ainda que esta referência acaba por ser a principal e que funde este conceito de existência e presença. Sendo o terceiro pensamento importante para a presente pesquisa, este fala-nos sobre a identidade de algo ou alguém que é constituída no seu «exterior», caminhando no sentido de encontrar o seu «interior».

Em Said, cada um pode pertencer a um território, mas não a uma identidade originária. A identidade acaba por ser inexistente, sendo uma sugestão que nasce da correlação entre os fatores exteriores semelhantes e internos, mas que não o chegam a ser realmente. Na procura desta identidade, por vezes forçada, obrigatória e imposta, Said mostra-nos que, muitas vezes – numa perspetiva de relação entre a obra e o público –, o sujeito já não sabe procurar a «satisfação imediata do seu corpo-finalidade, evocando para tal a garantia jurídica linguística que lhe cabe (os inúmeros jogos de linguagem contemporâneos)»[127], e, mesmo assim, vai além dessa mesma satisfação.

Said apresenta-nos três aspetos que ajudam a enquadrar e a orientar a forma de expressão artística, são eles os fatores económicos, políticos e culturais. É a partir de dois destes três fatores – o político e o cultural – que os artistas que se seguem são escolhidos para a elaboração dos «Observatórios», não só enquanto momentos de reflexão e vivência estética das obras, mas também pelo contacto com alguns dos processos criativos e – e em todos eles – o trabalho *à posterior* de mediação e vivência com os públicos participantes.

Said, quando fala desta noção de identidade enquanto sujeito, distingue a obra do lugar numa determinada prática social: para ele existe uma crítica secular e uma crítica religiosa. A crítica secular sustenta a definição da vertente intelectual, o pensamento e a conceção – processo criativo.

[127] Carlos VIDAL; «Edward Sad: o exílio contra a diferença», em *Prelo nº7/3ªsérie*; Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Lisboa, janeiro a abril 2008. Pág. 40.

Para esta reflexão sugerimos também o pensamento desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault, no sentido de enriquecer e de nos aproximarmos à definição daquilo que será realmente considerado «lugar», a par da teoria de Edward Said. Michel Foucault fala-nos dos espaços como várias heterotopias que se enlaçam e dão origem ao «lugar»; o autor fala-nos da possibilidade de «um sistema hierárquico de lugares na Idade Média: os lugares que eram sagrados e profanos, protegidos e, ao contrário, abertos e indefesos, lugares urbanos e zonas rurais (para a vida real dos homens de qualquer forma). Em teoria cosmológica, lugares supercelestiais».[128] Segundo o autor, a construção da identidade do lugar nasce da relação vizinha entre lugares que se contaminam e promovem essa construção; enquanto o espaço poderá ser um padrão reconhecido pelo sujeito. Talvez por isso possa existir um apelo à dessacralização do espaço, que poderá originar uma atitude de possessão.

Sobre os vários espaços, Foucault refere-se aos «opostos, que tomamos como pré-concebidos os contrastes entre espaço público e privado, familiar e espaço social, espaço cultural e utilitarista, o espaço do prazer e espaço de trabalho, como todos os opostos que ainda não são comandados por uma encoberta sacralidade».[129]

Neste momento, o autor cruza o pensamento de Gaston Bachelard igualmente estudado nesta dissertação, referindo o espaço como algo que se constrói e que se satura: «O trabalho (imenso) de Bachelard e as descrições fenomenológicas têm ensinado que não vivemos num espaço homogéneo e vazio, mas num espaço que está saturado com qualidades, e que pode até ser invadido por uma aura espectral. O espaço da nossa perceção primária, dos nossos sonhos e das nossas paixões tem dentro de si qualidades intrínsecas: leve, etéreo, transparente ou escuro, irregular, desordenado. Novamente trata-se de um espaço oscilante»[130], e deparamo-nos com estes dois lugares quer interiormente quer exteriormente.

Continua o autor que em «qualquer caso estas análises, porém fundamentais ao pensamento contemporâneo, colocam em causa o espaço interior.

[128] Citação de Michel Foucault consultada em http://en.wikipedia.org; tradução livre.
[129] *Idem*.
[130] *Idem*.

> Mas é sobre o espaço exterior que gostaria de falar agora. O espaço em que vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, exatamente onde a erosão da nossa vida, do nosso tempo, da nossa história que tem um lugar, o espaço que nos desgasta e nos consome, revela-se heterogéneo.»[131]
>
> Retomando o pensamento de Edward Said, a sua crítica define ainda uma relação de elos anteriores à construção e à escolha. Há uma reinscrição da filiação na afiliação, e também a sugestão de uma ligação sem concessões à verdade, pois o intelectual encara a experiência do exílio como forma de despossessão. Fala-nos no artista como exilidade por excelência das linhas dominantes de sua própria obra. Os alicerces do pensamento de Said assentam na *Identidade*, *Exílio* e *Secularização* que, relacionáveis com uma perspetiva sobre a construção e identidade da obra de arte, fazem com que esta se construa então pela sugestão de uma identidade que se afasta do termo lato, e que é composta e articulada por partes como blocos aglomerados. A identidade é um bem que se constrói, numa noção total num mundo global.

Com base na prática de Lucía González[132], são aqui consideradas as suas três hipóteses para reflexão e investigação-ação. Nelas encontramos – de forma integrada – a preocupação pelo lugar, pela memória, pela identidade e pela vivência em prol da formação dos públicos.

> «(1) *A educação é um ato político* porque constrói comunhão de sentido. Isto é, constrói noções que são comuns, para que possamos viver em comunidade.
>
> (2) *A educação não é uma função exclusiva da escola*, que hoje não é o espaço mais relevante para a construção de sentidos.
>
> (3) *A educação atravessa as diferentes expressões culturais* por meio das quais as comunidades constroem seus símbolos, linguagens, identidades e interações.»[133].

[131] Citação de Michel Foucault consultada em http://en.wikipedia.org; tradução própria.
[132] Na sua qualidade de diretora do Museo Casa de la Memória – Medellín (Colômbia).
[133] GONZÁLEZ, Lucía (2015). *O Museu como dispositivo pedagógico para a construção de convivências.* Edição online Pinacoteca de São Paulo, Brasil.

> *Pensar que a esperança sozinha transforma o mundo e atuar movido por tal ingenuidade é um modo excelente de tombar na desesperança, no pessimismo, no fatalismo. Mas, prescindir da esperança na luta para melhorar o mundo, como se a luta se pudesse reduzir a atos calculados apenas, à pura cientificidade, é frívola ilusão. Prescindir da esperança que se funda também na verdade como na qualidade ética da luta é negar a ela um dos seus suportes fundamentais. O essencial ... é que ela [a esperança], enquanto necessidade ontológica, precisa de ancorar-se na prática. Enquanto necessidade ontológica a esperança precisa da prática … Sem um mínimo de esperança não podemos sequer começar o embate, mas, sem o embate, a esperança, como necessidade ontológica, se desarvora, se torce e se torna desesperança que, às vezes, se alonga em trágico desespero. Daí a necessidade de educar a esperança. É que ela tem uma tal importância em nossa existência, individual e social, que não devemos experimentá-la de forma errada, deixando que ela resvale para a desesperança e o desespero.* [134]

E é com base, agora, nestes três eixos inumerados por Lucía González que prosseguimos com a rubrica dos «Observatórios». Estes decorrem em dois contextos (momentos) distintos, e com dois objetivos diferenciados, mas que se relacionam. O primeiro, com o objetivo de viver o objeto artístico na paisagem, desfrutar do seu estado final público sem conhecer o seu processo de criação nem o seu estado em bastidor, partilhando essa memória coletiva com os públicos.[135] E o segundo, de forma consciente, conhecer a origem e o processo que cada artista vive (e não revela publicamente) até que o objeto apareça, e até que cada peça seja mediada junto dos seus públicos.[136]

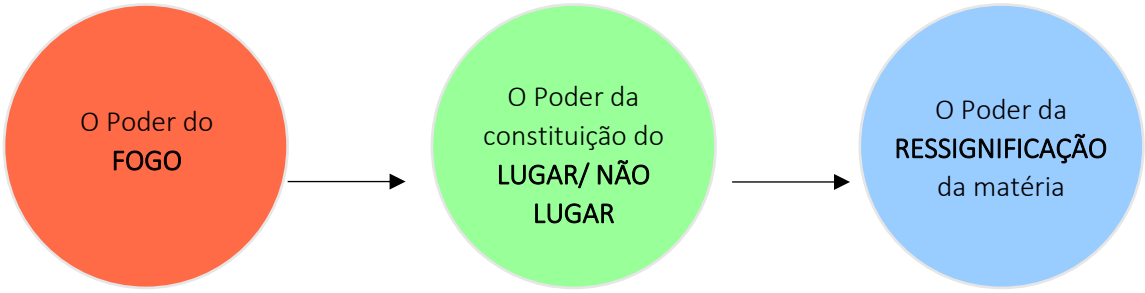
São designados por *Observatório-Olho (2009 a 2015)* e por *Observatório-Mente (2016-2022)*, e deles surge um terceiro contexto com o objetivo de resumir e resgatar

[134] FREIRE, Paulo (1992). «Uma Pedagogia de Esperança» *in* GONZÁLEZ, Lucía (2015). *O Museu como dispositivo pedagógico para a construção de convivências*. Pág.10-11.
[135] 2013 a 2015: momento em que se começa a desenrolar o projeto na fase de planeamento e conceção da proposta, para a área da mediação artística e cultural sobre *land art* no território do concelho de Cascais (diagnóstico). Projeto que segue a tese de mestrado «A poética do *site specific*: De Bachelard às artes visuais» (2013).
[136] 2016 a 2022: implementação e avaliação do projeto prático de continuidade, junto dos vários públicos Participação e colaboração nas fases de produção e documentação das bienais de 2016, 2018, 2020 e 2022.

todas as vivências estéticas em cada um dos anos de exposição que contribuíram para a hipótese do «objeto-pintura» com o *Observatório-«Objeto-Pintura» (2022-2023)*.

É estabelecida uma relação entre os dois primeiros «Observatórios» de onde são escolhidos alguns artistas organizados – em texto e em análise – sob três pontos de vista que são ativos na constituição do «objeto-pintura» e que partilham os territórios da pintura (bidimensional, pictórico, vertical) e da escultura (objeto, tridimensional, horizontal). São eles:

(1) o poder do fogo e dos elementos naturais (com referência ao pensamento crítico de Gaston Bachelard);
(2) o poder da constituição do *lugar* e do *não-lugar* (em referência aos pensamentos críticos de Gaston Bachelard e Marc Augé);
(3) o poder da ressignificação da matéria na forma de objeto (coisa) e no seu valor de significado (com referência a Didi Huberman e Marcel Mauss).



Esquema 13. Organização de três eixos de observação, interpretação e produção de significado em torno de um conjunto de artistas que são colocados em diálogo – através das suas intervenções de *land art* – e a partir das quais se estruturam a partir do elemento do fogo (e na relação com os restantes elementos naturais); do conceito do lugar associado ao *site specific* (e o poder desse conceito, na ligação direta e real com a paisagem); e o valor signo (na questão do valor simbólico, nas peças em que esse aspeto será o mais evidente).

Na constituição destes espaços de observação, reflexão, interpretação e apropriação são indicadas algumas questões. A seleção de alguns dos artistas que fizeram parte destes «Observatórios» acontece em função das suas propostas e das suas resoluções criativas e plásticas que se reveem de alguma forma nas questões acima elencadas como contributo a esta constituição de um «objeto-pintura».

- ✓ O que é a subversão, nesta formulação de objeto artístico no lugar?
- ✓ Procurar uma renovação ativa e contemporânea do pensamento artístico e pedagógico através da seleção de lugares – quais? Porquê? O que os distingue dos outros? (matéria; objetos delicados; objetos que permitem a vivência num todo do público observador participativo…);
- ✓ Qual o quadro de ligação – qual a escala? Escala da mão? Do portátil? Escala da pintura *vs*. Escala da escultura?
- ✓ Em que medida é possível criar-se um espaço de cooperação – entre artista e público – sobre a vivência do conceito de «lugar»;
- ✓ Como se inclui o fator tempo?
- ✓ A questão do lugar é mais determinante do que a matéria?
- ✓ O material é mesmo importante?
- ✓ O que vem primeiro: o lugar ou a matéria?

Para a dissertação sobre cada um dos «Observatórios», e para as infinitas possibilidades de combinações e ligações entre eles, há um fator sobre o qual será importante refletir: a condição do tempo e a importância dele na fase de projeto (enquanto pesquisa e conceção) de cada objeto artístico; a importância que o tempo tem enquanto o objeto vive no seu (novo) habitat, e a importância do tempo e da erosão no objeto que passa a ser vestígio e que nos devolve apenas a memória da vivência outrora plena e completa.

O tempo é um dos fatores que influi na relação que tanto o artista como o espectador estabelecem, quer com o *locus*, quer com o objeto em sim. É também um elemento significativo que já foi abordado de acordo com o pensamento teórico de Marc Augé, sobre o tempo determinante na evolução do conceito de «não-lugar» em «lugar», que aqui se revisita na observação continuada dos quatros estádios de intervenção:

(a) no processo criativo do artista;

(b) na criação do objeto e respetiva instalação na paisagem;

(c) na observação da vivência do espectador na sua primeira visita à peça;

(d) na revisitação do objeto e atuação improvisada, aleatória e incontrolável das condições naturais do objeto (estado efémero, mutável; quando se revisita podemos ou não encontrar o objeto inicial).

É nestes «Observatórios» que se conseguem arrumar os vários tempos em duas frequências. Em Cronos, mapeamos o tempo cronológico, também conhecido como tempo linear, o tempo que assenta na ideia de uma progressão sequencial e contínua de eventos (as coisas que se sucedem umas às outras). É o modo de entender o tempo como uma linha reta, dividida em unidades de medida, fruto da construção humana e que leva à outra face do tempo, poder ou não refletir a experiência subjetiva do tempo variável de acordo com os contextos culturais, emocionais e/ou individuais. Cronos é, então, a medição seguida na organização diária e na leitura das intervenções pelo registo da hora solar, na relação que o público terá com as peças em determinada altura do dia (tarde ou noite, nalguns casos documentados). É o elemento que influi na vivência estética e que se liga ao «lugar real e coletivo».

Já o tempo mental/psicológico caminha na direção do «outro» tempo, o registo em Kairós, entendido pelo tempo que se refere à experiência subjetiva dele mesmo, que pode variar de pessoa para pessoa e em diferentes contextos. É a perceção individual do tempo, influenciada pelos fatores psicológicos como as emoções, a atenção, a memória e os estados de consciência.

Por oposição ao tempo cronológico (mensurável), o tempo mental é subjetivo e pode parecer acelerado ou desacelerado, dependendo das circunstâncias. É, assim, vivido e sentido quando se atinge o «lugar imaginário e pessoal», justamente pela quase ausência

de consciência, da epifania, pela atenção que dedicamos a uma atividade específica; ou quando estamos profundamente envolvidos numa circunstância na qual se pode experimentar um estado de fluxo e pelo qual se perde a noção do «tempo».

Regressamos também ao fator «memória» mencionado por António Damásio (na construção da identidade coletiva, na importância dos afetos); por Norberg-Schulz quando falava da memória, da conceção do objeto, e na atribuição do significado; com Robert Smithson na perceção e no significado, no ato de evocar memórias, sensações e conexões com o lugar original; e por Pallasmaa quando nos fala da corporeidade, da memória e da relação entre o corpo e o espaço arquitetónico aqui extensível ao espaço natural da paisagem. A memória – neste tempo de Kairós, mental, psicológico – também desempenha um papel fundamental na perceção da ideia de «tempo». Eventos emocionalmente significativos tendem a ser lembrados de forma mais vívida, e a sensação de que esses eventos ocorreram há muito tempo ou foram recentes pode ser influenciada pela intensidade emocional a eles associada – o impacto da vivência estética e a aprendizagem significativa que dela advém.

E o «tempo espiritual», onde fica na triangulação do conceito?

Ficará na transição consciente do tempo Cronos cronológico para a ausência de consciência (e perda da noção de «tempo) para o tempo Kairós mental, e será uma terceira condição de tempo. Acresce não só o «lugar imaginário», mas também a relação ao sagrado e ao profano, na vivência *in loco*. Assim, o conceito de tempo espiritual será entendido como uma abordagem filosófica e religiosa que difere das noções convencionais de tempo, como o tempo cronológico ou o tempo psicológico. O tempo espiritual refere-se a uma compreensão transcendental do tempo, associada à dimensão espiritual da existência humana e à busca de significados e propósito mais profundos.

No contexto espiritual, o tempo é visto como algo além da simples sucessão de momentos lineares. É considerado uma dimensão sagrada, conectada a uma realidade além do mundo físico e material – um «lugar imaginário».

Este terceiro tempo introduz a noção de tradição, de ritual e de ciclo imensurável, de acordo com as crenças de cada espectador; pode ser entendido como um estado

atemporal que resulta da união com o divino, transcendendo a noção de passado, presente e futuro – e elevando, também, o caráter efémero que a manifestação em *land art* defende.

O projeto investigação-ação que se segue, organizado em três fases, situa-se num território específico delimitado e geograficamente localizado.

Conforme já explicado, as manifestações de *land art* – a título de convite, e de acordo com um comissariado prévio – acontecem em território nacional, em dois espaços distintos, mas que se assemelham pelas suas características. O primeiro é o (a) Parque Marechal Carmona, um parque de utilização pública; e o segundo o (b) Parque Natural Sintra-Cascais, na Quinta do Pisão com as obras (ou vestígio delas). Em cada um destes espaços são explorados os seus contextos históricos (origem e estado atual) e aflora-se a utilidade de cada um deles nos dias de hoje.

Em cada «Observatório» são escolhidos os artistas que – nesta proposta – melhor definem o não-limite da pintura; os que tocam nos territórios da pintura, da escultura, do desenho e do *site specific*, exploram materiais que estabelecem ligações diretas aos quatro elementos naturais, reforçam a importância do objeto no lugar, e da abertura verdadeira e real para a vivência estética com os públicos. São, no total, um conjunto de 16 artistas (de um conjunto de 42 artistas e dez edições da bienal da *Land Art Cascais*), com os quais o projeto propõe um paralelismo aos «Lugares» de Stela Barbieri, pelas propostas práticas de desafio (através do jogo, do desenho e da observação das intervenções) junto dos públicos.

No primeiro observatório, o «Observatório-olho», são reunidas as intenções de exploração para a constituição das fases seguintes – o «Observatório-Mente» e o «Observatório *objeto-sem-limite*» – até terminar no projeto investigação-ação, numa lógica de compilação, registo e reflexão sobre a importância da *Land Art*, hoje, em pleno século XXI (e, a meio do processo, o impacto abissal de uma pandemia no trabalho dos artistas e com os públicos – retomar a prática artística e cultural, no contacto com os lugares mas também com as pessoas), na sensibilização e capacitação dos públicos, no trabalho de mediação artística e cultural, em continuidade, e renovado a cada dois anos.

A bienal *Land Art Cascais* começa por ser uma proposta modesta, circunscrita a um espaço delimitado. No entanto, e com base nos princípios fundadores deste movimento artístico, a paisagem de um dos maiores parques naturais nacionais passa a

ser a escolha privilegiada, funcionando assim a primeira edição em 2009 como uma espécie de ensaio-laboratório. A exposição *Land Art Cascais* propõe interrogar-nos sobre as possibilidades da apropriação contemporânea das atitudes que respiram *land art*. São exposições que seguem o convite direto a artistas e, na base desta curadoria, os «Observatórios» são desenhados e dinamizados, com base também na reflexão sobre o impacto mais evidente junto dos públicos – e que melhor responde a algumas das questões iniciais desta tese como analisar e investigar o impacto atual da intervenção artística no espaço público natural (paisagem) enquanto potencialidade na vivência do lugar e na capacidade de produção de novos significados, pelo sujeito observador/espectador; identificar e refletir sobre os conceitos de «lugar» e «não-lugar; refletir sobre a (des)sacralização do conceito de Obra de Arte, de forma ativa e através de um projeto e investigação-ação no contacto direto com o espectador.

A arte contemporânea é urbana. Os circuitos de aprendizagem do *métier* artístico, bem como os eixos económicos que permitem a sua difusão e visibilidade (garantindo simultaneamente o sustento dos artistas), encontram-se nas cidades e nas principais aglomerações (o mesmo se passa com os museus e galerias, no vórtice das metrópoles). A *land art* será, e concordando com a crítica de Luísa Soares de Oliveira, transversal a todas as edições de *land art* no território do concelho de Cascais, o trilho que permite a reconexão com a ancestralidade da Arte com as pessoas, «Abadias, pirâmides, estranhos conjuntos de desenhos no meio do deserto, santuários, conjuntos megalíticos encontram-se no campo, fora dos perímetros e dos circuitos da economia contemporânea, porque justamente se reportam a uma organização económica e social há muito desaparecida e que vivia em estreita simbiose com o espaço da Natureza.

Isto não quer dizer que, periodicamente, a arte contemporânea não exprima de modo gritante a nostalgia dessa simbiose, que é também a marca de um desejo de sair do espaço fechado, higiénico e rarefeito do museu, para se abrir ao homem comum, (…).

Foi assim nos anos 60, quando a *Land Art*, pela mão e pela inteligência de artistas como Richard Long, Hamish Fulton[137] e Robert Smtihson saiu dos espaços

[137] Hamish Fulton (1946) artista britânico ficou conhecido pelas suas caminhadas e peregrinações pelas montanhas e paisagens naturais pelo mundo, que são parte integrante do seu processo criativo e de trabalho contextualizado no movimento da *land art*. A partir da década de 1970 Fulton documenta as suas caminhadas com textos, fotografia e outros meios visuais. Assume que a própria caminhada é a obra de arte em si; trata-se de uma abordagem minimalista que privilegia a conexão entre o ser humano e o meio

tradicionalmente atribuídos à arte e se dirigiu ao espaço natural para aí intervir. Estruturas efémeras feitas de pedras soltas, percursos sinalizados pela fotografia, as coordenadas geográficas e o tempo nele gasto, observações da ação dos elementos naturais sobre a obra construída, entre outras ações, marcaram a produção de grupo heterogéneo de criadores que, sem manifesto e muitas vezes sem sequer se conhecerem, partilhavam esse desejo de uma união entre a sofisticação do conceito artístico e o espaço exterior e estranho a tudo o que constituía o dia-a-dia da arte contemporânea.(…)»[138]

OBSERVATÓRIO-OLHO (1)

O que é o olho?

O Eu enquanto olho; enquanto ato consciente de observação.

Olhar → Ver → Interpretar

(capacidade de reflexão, produção de pensamento crítico)

Enquanto observadora, público de contemplação, para desfrutar da obra de arte no lugar (na paisagem). Neste estádio de observatório à distância, não existe o contacto prévio com os artistas nem o conhecimento mais profundo sobre os processos criativos que aí aconteceram; existe apenas o conhecer, viver e refletir a partir do estado final público de cada objeto artístico. A primeira fase coincide com o momento de diagnóstico sobre o território e com a caracterização do tipo de espectador que visita o lugar natural (e que será o espaço de intervenção e de muitas visitas)

Existe também um trabalho junto dos públicos, que irá motivar e alicerçar os seguintes «Observatórios» (na segunda e terceira fases), já numa intenção concretizada de observar e assistir ao processo criativo dos artistas no território, e da importância desta

ambiente, explorando conceitos de tempo, espaço, presença e ausência. Algumas imagens disponíveis nos ANEXOS.

[138] OLIVEIRA, Luísa Soares (2011). *Land Art Cascais* 2011. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais.

vivência pessoal, mas sem prescindir do papel de mediadora para o trabalho póstumo com os públicos.

Observatório 1/ 2009

Alberto Carneiro
Hamish Fulton (no contexto teórico)
Susana Neves

Observatório 2/ 2010

Cristina Ataíde
Susana Anágua
Marisa Alves e Joaquim Pombal
João Castro Silva
Meireles de Pinho
Paulo Neves e Manuela Pacheco

Observatório 3/ 2011

Fernanda Fragateiro
Samuel Rama
Robert Smithson (no contexto teórico)

Observatório 4/ 2012

Ana Vieira
Catarina Câmara Pereira
Eduardo Malé
Rablaci
Ricardo Lalanda
Luís Valente
Susana Tereso

Observatório 5/ 2013

André Banha

José Pedro Croft

Orlando Franco

Miguel Ângelo Rocha

Observatório 6/ 2014

António Bolota

José Ferro Martins

Marta Wengorovius

OBSERVATÓRIO-MENTE (2)

O Eu enquanto mente e enquanto ponte que estabelece a relação com o público.

Mente → emoção/razão → constituição do território fértil para o outro especular em torno do objeto artístico visual instalado no *locus*

Além de observadora, acumulo o papel de mediadora artística perante as obras inseridas na paisagem e em função dos outros públicos. Por acumulação, sou observadora ativa participante e sou figura intermediária que cria um espaço de diálogo, reflexão e partilha do sentimento de pertença na vivência da obra de arte dos públicos, através de percursos-visitas desenvolvidos desde 2016 até 2022, nos quais exploro o conceito de «objeto-pintura» na paisagem – através do desenho, da observação, da modelação (de argila e pastas alternativas) e da caminhada.

Neste estádio de observatório, existe o «antes», o «durante» e o «pós». O «antes» caracteriza-se pela pesquisa ativa e em contacto presencial com os artistas na fase da conceção dos objetos, da observação atenta das suas opções criativas, das suas negociações com o espaço e com a paisagem; o problematizar e questionar (para

compreender) o caminho a seguir, para que o objeto – entre a pintura e a escultura – possa surgir nessa paisagem.

O «durante» será a reflexão criativa e mutável, nos momentos de introspeção e através do desenho e da escrita. No trabalho de desenhar o percurso e o discurso que irá compor e sustentar os percursos-visitas que acolhem e recebem os vários públicos que, como eu, no «Observatório 1», vão conhecer estes objetos na sua fase cristalizada, final, pública.

Por fim, e não menos importante, acontece o «pós», onde o tempo de exposição pública acaba e assim se regressa à reflexão sobre a vivência estética e sobre a experiência significativa perante a obra de arte da paisagem, o diálogo com o lugar e com os públicos, e o permanecer (ou retirar) a peça desse *locus* para a qual foi projetada.

Observatório 7/ 2016

Bruno Cidra

Egar Massul

Mariana Dias Coutinho

Observatório 8/ 2018

Inês Botelho

José de Guimarães

Pedro Cabral Santo

Observatório 9/ 2020 – com hiperligação para visita comentada[139]

Filipe Feijão

Ilda David'

Manuel Rosa

Maria José Oliveira

Telmo Silva

[139] Hiperligação inserida para visualização da peça completa, (visita comentada). https://www.youtube.com/watch?v=7S83cP9Vb8I.

Observatório 10/ 2022 – com hiperligação para as entrevistas[140]

Armanda Duarte

Mariana Gomes

Sara Bichão + Manon Harrois

OBSERVATÓRIO «OBJETO-SEM-LIMITE» (3)

Troca de conhecimento e de experiências. Explorações várias entre artistas, mediadores e públicos. Constituição das condições para a produção de novos significados (experiências visuais, debates).

A última rubrica mostra, afinal, o legitimar do conceito de *land art,* em que a peça permanece na paisagem e vive dessa transformação do fator tempo. E, a partir desses vestígios, entre o «Observatório-Olho» e o «Observatório-Mente» surge um fio condutor que liga todos os objetos que sobrevivem até aqui.

Fica então a vivência, tanto coletiva como individual, que parte de todos os registos (desenho, fotografia, textos, relatos dos públicos) que definem este terceiro observatório, o qual relaciona e combina este conjunto de interesses que contribuem para a reflexão sobre o limite (ou ausência dele) da pintura, assim como as condições para o seu aparecimento acontecer, seguida da vivência estética dos seus espectadores.

(1) o poder do fogo e dos elementos naturais (com referência ao pensamento crítico de Gaston Bachelard):

Na escolha da triangulação destes artistas, existe uma relação efetiva com os quatro elementos naturais na relação não só com a paisagem, mas também com o processo de trabalho e de concretização das peças de cada um dos artistas (ou dupla).

[140] Hiperligação inserida em cada um dos nomes das artistas, para visualização das entrevistas *in loco.*

Como em Bachelard, o poder da água, da terra, do ar e do fogo acrescentam valor na ressingficação da matéria e na relação apelativa ao público, na sua vivência estética.

JOAQUIM POMBAL[141] e MARISA ALVES[142] são uma dupla que propõe, em 2010, a peça *Árvore de fogo* que permanece na paisagem da Quinta do Pisão, é explorada de diferentes pontos de vista dos trilhos da serra. A proposta foi criar uma espécie de caule lenhoso que fizesse referência às culturas passadas, e que partisse do conceito «árvore» na sua simbologia mística com capacidade de renascimento.

A peça é também uma performance pela técnica aplicada, em pasta refratária cozida a lenha *in-situ*, em tempo real e no próprio sítio. Este ato performativo contém a mensagem de «Tal como o poder dos vulcões que simultaneamente destroem e dão nova vida com as suas fecundas cinzas, aqui, em vez de a árvore ser destruída pelo fogo como acontece nos incêndios florestais, é a própria árvore nascida da terra que cospe o fogo da renovação, e se coze a si mesma dando consistência ao barro cru modelado pelas mãos humanas. Esta proposta, ao contrário das artes solitárias, em que o processo criativo é íntimo e resguardado, é uma intervenção cénica aberta a um universo vasto de espectadores tanto na fase de construção como, principalmente, na noite da sua conclusão. É uma escultura não convencional utilizando técnicas invulgares, bem como o aparato da indumentária construtiva como objeto cénico, no espaço de acolhimento e intervenção durante o processo criativo».[143]

É com esta peça, muito em particular, que se experiencia pela primeira vez (e que, até então, não se repete) a vivência da feitura do objeto e do elemento natural do fogo. Um evento aberto ao espectador, com a intenção de sensibilizar para a necessidade e premência quanto à proteção da paisagem.

---

[141] Joaquim Pombal (1964, Leça do Balio), escultor ceramista e pintor cerâmico. Inicia os estudos artísticos na Escola Soares dos Reis - Porto onde estudou Artes e técnicas do Fogo, Pintura Cerâmica e Azulejaria; leciona cursos sobre cerâmica e azulejaria. Desde os anos 80 que participa em exposições a nível nacional e internacional, e na promoção e participação em festivais de *Land Art* (norte de Espanha e Portugal). É membro da Accademia Cittá Di Roma; organiza e participa nos Encontros Interculturais de Cerâmica (2004 a 2011) no *Cento e catorze-Espaço de Criações Artísticas*, onde foi cocriador e residente de 2005 até 2013. Cria o seu ateliê de pintura e restauro em azulejo; e a sua prática artística decorre entre Portugal, Espanha, Japão, Brasil e Uruguai.

[142] Marisa Alves é frequentemente referida nas colaborações artísticas de Joaquim Pombal, no entanto não foi encontrada nenhuma referencia biográfica – a não ser, sempre como dupla/colaboração das peças de grande escala, e em particular, nas que implicam a técnica de RAKU.

[143] OLIVEIRA, Luísa Soares (2010). *Land Art Cascais 2020*. Catálogo de exposição, edição Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I.



(46) Joaquim Pombal e Marisa Alves. *Árvore de fogo*, 2010. ©Joaquim Pombal.

Esta peça insere-se a nível de processo criativo e exploração da técnica, num tipo de «Escultura monumental incandescente». Da relação com a paisagem e da simbologia do fogo, da terra e do lugar, este objeto traz a ideia de espetáculo (fantasia, monumentalidade, ancestralidade e arrebatamento); insere-nos no campo da performance da própria natureza – do fogo no seu estado puro e em atividade – que dá lugar a um objeto cerâmico monumental *in loco*. Joaquim Pombal inspira-se na técnica japonesa *RAKU* de cozedura de peças cerâmicas para apresentar um *Raku gigante* em forma de espetáculo e performance de fogo.

Esta proposta foi, tal como Soares de Oliveira refere em relação à questão do trabalho isolado do artista no ateliê (introspetivo e na vivência pessoal da paisagem), aqui é proclamado o trabalho de cooperação a várias mãos, numa vivência integrada e completa de todo o processo de trabalho (e de a peça não ser vista apenas no seu estado final, mas poder, sim, ser vista e vivida durante todo o processo).

MARIANA DIAS COUTINHO[144] faz parte do conjunto de três artistas que dão corpo ao percurso e *Land Art Cascais* de 2016, e propõe abordar o conceito de paisagem através da cerâmica e da narrativa simbólica do objeto (que ganha corpo, presença, vida e *estória* na paisagem que o recebe). Com parte da história local e da origem da quinta, outrora lugar de fabrico de cal, opta por criar a sua narrativa a partir de um dos (dois) fornos de cal, o forno mais próximo da entrada principal da propriedade.

Podemos aqui ligar a intenção de narrativa aliada ao *objeto-imagem* que Francisco Tropa[145] tão bem explora com as suas propostas, e que também é partilhado por Mariana Dias Coutinho no sentido em que propõe criar a partir de um lugar real (o forno de cal, desativado) e de um mito grego, e trazer para a dimensão do público a ligação entre a ficção e a realidade, a ligação entre o sagrado e o profano.

Coutinho parte da referência ao antigo *Mito de Prometheu*, o titã que roubou o poder do fogo aos deuses para o dar aos homens. A artista terá em conta a relação direta com o elemento do fogo (e, por sua vez, com o do ar) por escolher a criação de um exército de figuras em cerâmica encabeçadas por uma pedra de mármore branca; os pequenos seres (habitantes em fuga deste forno) são feitos em grés branco e dirigem-se para o caminho da água, abandonam o forno (como se estivessem a sair da sua fornada, que aconteceu efetivamente no momento de produção quase industrial, no ateliê de artista) e procuram um lugar em terra para ocupar.

É neste território entre a cerâmica, o objeto e a pintura que Mariana Dias Coutinho liga estes territórios através tanto do *site specific* como da performance, que este exército faz e convida também o público a fazer; a percorrer o caminho que é desenhado por estes pequenos seres ao longo de um dos trilhos principais da Quinta do Pisão (no Parque Natural Sintra-Cascais). Interessante será dizer também que a instalação das peças é feita entre sítios de acesso público e sítios em que o visitante não consegue transporte, nem

[144] Mariana Dias Coutinho (1978). Tem formação em desenho e pintura pelo Ar.co (2011); é licenciada em Conservação e Restauro Mobiliário pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa - FCT NOVA, e desenvolveu uma formação complementar artística na Universidade de Maumaus (2018). A sua prática artística acontece na área da escultura, instalações *site specific* e processos de colaboração. Expõe regularmente em espaços nacionais e internacionais, e destacam-se algumas intervenções urbanas: «Desassossego», Rua do Alecrim, Lisboa; «Passeio Literário da Graça», Lisboa; e no Lx Factory.

[145] Referido na *PARTE 3 – Objeto místico, a matéria: casos exemplares; 3. ARTISTAS, MATÉRIA, TOQUE, LUGAR/NÃO LUGAR, SITE SPECIFIC, INSTALAÇÃO E VESTÍGIO; 3.2. Ambientes, utopias e significação do objeto (Richard Long, Adriana Varejão, Francisco Tropa)*.

circular, mesmo já dentro da própria vegetação como se existisse um outro mundo além do que os olhos veem.

A exploração convida à narrativa em voz alta do mito, assim como à construção de uma pequena peça simulada, mas na qual o espectador pode, do ponto de vista da vivência estética e da aprendizagem significativa no contacto com a obra de arte, sentir-se ativo quando cria o seu pequeno ser; e é como se pudéssemos continuar a alimentar este exército infinito de seres que vão em busca do poder do fogo, ou em busca da libertação na terra e na relação com os outros elementos naturais. A sua intervenção fica assim organizada em dois momentos sequenciais, *Prometheus, momento I,* com a instalação em linha e 25 *Prometheus* sobre um tronco de árvore que entra pela paisagem adentro na ligação com os elementos terra e água; e *Prometheus, momento II* com a instalação de mais 4 linhas com os restantes 500 *Prometheus* sobre uma chapa de ação que sai do forno de cal.

> *Encaro a minha prática artística como um esquema corporal, ou seja, uma autorreferenciação empírica e intuitiva, na qual o corpo se organiza no espaço que o rodeia, seus movimentos e ações, sendo uma referência para todas as práticas. Trabalho com vários médiuns como o desenho, a pintura, a instalação e a performance, mas a minha abordagem, pensamento e linguagem são escultóricos. Como escultora, estou interessada na relação entre o corpo, como objeto de investigação e análise e o espaço e suas diferentes manifestações fenomenológicas.*
>
> *A fronteira entre o espaço público e o privado (ou doméstico), continua a intrigar-me e a instigar novas formas de questionamento que visam explorar as várias relações entre a cultura popular e a arte contemporânea. O trabalho assume várias formas destinadas a atrair o espectador como participante, testemunha e, em última instância, como coautor, criando novos e imprevisíveis ciclos de pensamentos e associações, proporcionando uma oportunidade experimental de desafiar as perceções, perspetivas e pressupostos da identidade individual e coletiva de cada um.*[146]

[146] Mariana Dias Coutinho (1978, Lisboa) citada a partir de https://marianadiascoutinho.tumblr.com/.



(47) Mariana Dias Coutinho. *Prometheus, Momento I*, 2016.
©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

MANUEL ROSA[147] irá refletir sobre a condição de *lugar* através do território da escultura e de *corpos-objetos* instalados na paisagem, e em diálogo com um dos pontos de água. Propõe explorar a ideia de presença/ausência pelo volume branco das peças criadas, de corpos que se destacam na natureza, como um convite ao público para ir ao encontro destes seres. Os conceitos de «sítio» e «não sítio» são, uma vez mais, elegidos para o desafio colocado aos artistas que integram a edição de 2020, com a proposta de trabalharem a alteridade entre estes dois conceitos – onde a Natureza ocupa o «lugar» (o «sítio») e a galeria ou o museu ocupam o «não-lugar» (o «não sítio»). Para Manuel Rosa não será exceção.

O ateliê será o espaço de transição, de reflexão e do pensamento que torna visual (e onde se opera parte da matéria) até que se fixe na paisagem. Conforme Luísa Soares de Oliveira refere, e sobre esta questão do «sítio» e do «não sítio» que vem desde a década de 60 como manifesto do artista do espaço natural para chegar a outros espectadores além dos habituais que circulam entre as galerias e os museus, «(…) também hoje os artistas saem dos lugares específicos de apresentação da arte contemporânea para alargarem a sua esfera de ação à paisagem e ao mundo e, por esta via, chegarem a públicos com os quais, de outra forma, nunca conseguiriam contactar»[148] e, desta forma, darem também espaço a outras vivências, não só no seu processo criativo (e de trabalho), como na relação vivencial dos espectadores.

Manuel Rosa vive a paisagem em diferentes momentos e opta por recolher parte da paisagem – recolhe terra local – para criar o molde dos corpos que vão dar lugar a esculturas em gesso branco. O artista tira partido não só da matéria, mas também da cor barrenta da terra em oposição ao branco imaculado que se destaca na paisagem quando

[147] Manuel Rosa (1953, Beja). Em 1978 conclui a licenciatura em escultura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e logo em seguida trabalha com o escultor João Cutileiro. Expõe individualmente, pela primeira vez, em 1984, na Módulo — Centro Difusor de Arte, Lisboa.
Utilizando materiais como a pedra, o bronze, o vidro e o metal do seu trabalho, Nuno Faria diz: «O vocabulário de Manuel Rosa é amplo em termos formais, temáticos e materiais. É um trabalho que, entre referências à escultura primitiva e pré-clássica, à *Arte Povera* e à geração de escultores britânicos surgida nos anos 80 do século passado, se destacou pela forma como construiu um forte sentimento de intemporalidade, por um lado, e uma intensa ligação à terra e aos materiais do lugar, por outro.
Reiterando, por um lado, arquétipos poderosos — a casa, o barco, o corpo humano —, e, por outro, objetos sem aura, de uso corrente ou índole industrial — cabaças, bolas, baterias de automóvel —, o artista opera, com desconcertante liberdade processual, uma ininterrupta circulação entre energia e forma, figura e sombra, cheio e vazio, totalidade e fragmento, pequena e grande escala, o efémero e o perene.»
[148] OLIVEIRA, Luísa Soares (2020). *Land Art Cascais 2020*. Catálogo de exposição, edição Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I. Pág. 11.

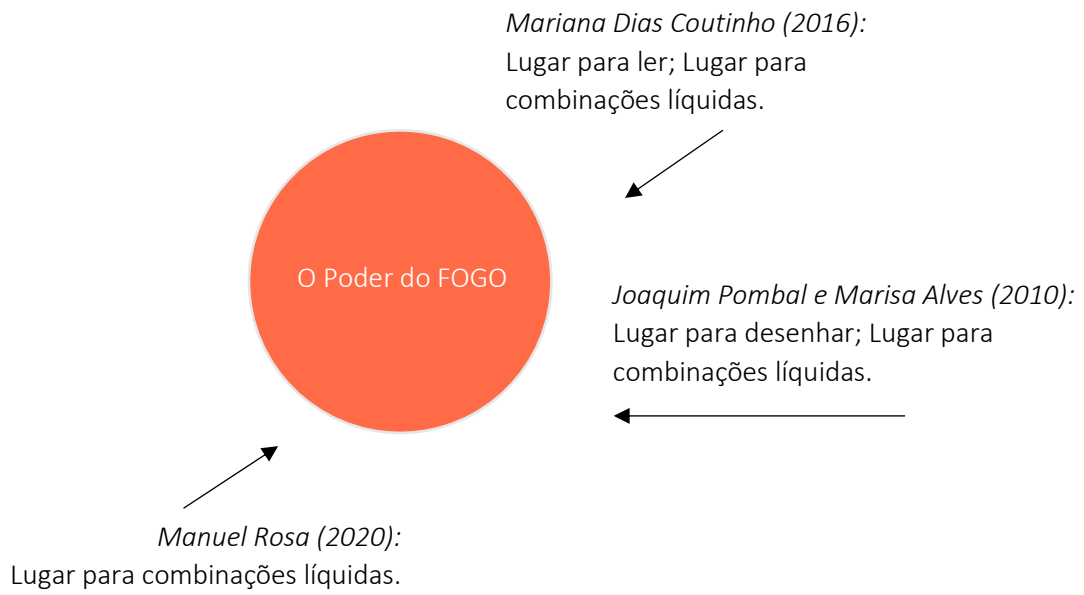
estes corpos se instalam (espetados, na vertical) no solo lodoso de uma das lagoas da Quinta (a chamada lagoa pequena).

Durante o processo de trabalho, Rosa reflete e antevê a cor parda da terra que se irá desvanecer com o tempo – e tira partido das condições meteorológicas às quais a peça ficará sujeita – até que fiquem, finalmente, totalmente brancas «guardando, contudo, essa memória da matéria primeira com que foram construídas. Deixam-se ver como duplas, já que se reflete na água da lagoa. (…) Ao mesmo tempo, as suas formas orgânicas, quase maternais, ecoam a orografia suave das colinas da quinta.»[149] Conjuga, assim, dois dos elementos naturais: a terra e a água; e tira partido desse duplo no diálogo com o reflexo destas personagens no espelho de água.



(48) Manuel Rosa. *Ora as Sombras Existem*, 2020. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[149] OLIVEIRA, Luísa Soares (2020). *Land Art Cascais 2020*. Catálogo de exposição, edição Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I. Pág. 12.



Esquema 14. Cada um dos lugares são apresentados – como metáforas – como analogias aos lugares de Stela Barbieri. E, a partir de cada um deles, são propostos desafios de exploração de vivência para essa relação/vivência acontecer.
«O Poder do FOGO» é o território para uma vivência no «Lugar para combinações líquidas» onde será possível combinar várias matérias, no domínio da pintura, da escultura, do objeto, do industrializado pelo Homem; e no domínio do sensível, do orgânico e do natural, com o respirar do vestígio das paisagens naturais – o gesso, a argila, a cerâmica, a madeira; o fogo, o ar e a água.

(2) o poder da constituição do lugar e do não-lugar (em referência aos pensamentos críticos de Gaston Bachelard e Marc Augé):

FERNANDA FRAGATEIRO[150] é convidada a integrar a bienal de 2011, a qual regressa com a intenção de interrogar as possibilidades de apropriação contemporânea das atitudes que alavancam a *Land Art*. Fernanda Fragateiro ocupou, nessa terceira

[150] Fernanda Fragateiro (1962) vive e trabalha em Lisboa. Estudou na Escola de Artes Decorativas António Arroio, Lisboa; na década de 80 estudou na AR.CO – Centro de Arte e Comunicação, Lisboa, e concluiu o curso de escultura na Escola Superior de Belas-Artes (também em Lisboa). O seu trabalho caracteriza-se pela interdisciplinaridade pela relação das áreas da escultura, instalação, cerâmica, arquitetura, design e ilustração, coloca as obras em diálogo com o espaço envolvente assim como com o espetador que, muitas vezes, é convidado para uma ação performativa. Desenvolve projetos para espaços públicos e não convencionais de exposição.

edição, o lugar da Quinta do Pisão, sem esquecer o diálogo e a referência com o pensamento estético, crítico e criativo de Robert Smithson, que, nesse ano, esteve em exposição no Centro Cultural de Cascais, com a proposta, justamente, de estabelecer uma relação de galeria (com a projeção do filme *Spiral Jetty*) e o espaço natural da paisagem.

Fragateiro criou especificamente a peça para esse tempo e para esse espaço, numa lógica sequencial e de espaço de partilha e cooperante com as características da paisagem. Esta bienal teve um propósito museológico de recriar a vegetação original da zona e o regresso da fauna selvagem que aí exista; pela curadora de exposição «Segundo os preceitos da museologia moderna, e sobretudo dos museus de *situ* contemporâneos, não se destroem os sinais da ocupação humana do terreno – que aqui consistia na existência de uma pequena indústria artesanal de fabrico de cal, para além das atividades da lavoura e da agropecuária típicas dos arrabaldes de Cascais – mas preservarem-se como testemunhos da atividade que outrora aqui floresceu, desaparecida na voragem da globalização.»[151]

Foi trabalhado e explorado com os públicos a ideia de que Fernanda Fragateiro elegeu como principal para a sua intervenção, sobre a história da casa em ruína, que serviu em tempos para apoio à agropecuária. Esta experiência, já com os públicos, tirou o máximo de partido da caminhada e dos trilhos que vão desde a entrada da propriedade até à zona do Refilão (onde se situava essa casa em ruína) mediando o conteúdo em jeito de conversa e de jogo (visual).

As paredes da ruína foram pintadas de branco e nelas desenhadas algumas silhuetas de espécies (animais e vegetais) que habitam a quinta. *Através da Paisagem #2*, peça assim designada pela artista, em diálogo direto visual e através dos materiais usados nessa casa de silhuetas com um conjunto de eucaliptos contíguos ao espaço, e na qual desenha a segunda peça, *Desenho Suspenso (no Tempo);* ligou essas árvores umas às outras com uma espécie de faixas (fios brancos) que recuperam a cor branca do caiado da casa em ruínas (e na relação da história local, sobre a produção da cal, nos fornos que continuam a ser vestígios da paisagem ainda hoje). São estes fios que tecem uma ligação entre o desenho das figuras e a linha do horizonte da paisagem estes fios são como *funâmbulus* que convidam o espectador a refletir sobre o horizontal mutável e inconstante.

[151] OLIVEIRA, Luísa Soares (2011). *Land Art Cascais* 2011. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais, 2011. A propósito da caracterização da paisagem e da história o lugar da Quinta do Pisão.

Para ser funâmbulo basta esticares um fio. E começas a andar. Devagarinho, a olhar o horizonte. Dás um passo, dois passos, três passos… E sobes acima de tudo.

Daqui de cima o mundo parece tão pequenino que tens medo de cair. Isso é vertigem. Mas sentes também que podes voar. E isso é liberdade.

Ainda que tenha nós, dançar sobre um fio é como sonhar. Desenhando nuvens debaixo dos pés. Sem saber para onde vão. Tanto faz que tragam chuva ou tempestade.

Algumas vezes sobres. Outras desces. Mas avanças sempre.

E se ficas sozinho ou te desorientas… não te rendas! Mais cedo ou mais tarde verás como os caminhos acabam por se encontrar. E que, afinal, a mesma aventura nos une a todos. Descobrir a magia do Funâmbulus: quando o invisível aparece e o impossível, de repente, acontece.[152]



[152] TOVAR, Àlex (2015). *Funâmbulus*. Texto de Àlex Tovar e ilustrações de Àfrica Fanlo. Fragmenta editorial, Espanha 2015.



(49 e 50) *Árvores. Ruína. Processo*, 2011/ 1. *Desenho suspenso (no tempo).*
©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

É uma intervenção que traz para o lugar de fora a pintura na paisagem de forma menos convencional, e na relação física e matérica com o volume (da escultura e da arquitetura dessa ruína). O território do desenho é, então, explorado com os públicos – entre o bidimensional e o tridimensional – lançando questões abertas: onde vemos linhas? Onde desenhamos o horizonte? Onde nos relacionamos através das linhas invisíveis, mas que sabemos que existem nos nossos eixos horizontais e verticais? E, aqui, em pausa, cada espectador é convidado a desenhar aquilo que leva desta intervenção na paisagem (com linha branca sobre fundo preto, num caderno de campo pessoal).

Fernanda Fragateiro escolhe o desenho – a linha, como o *funâmbulus* – como elemento-chave diferenciador e unificador com a paisagem e com o público. «(…) embora prescinda da bidimensionalidade e permita ao visitante que circule em torno dele, e o no seu interior ou exterior. Possui também, quase paradoxalmente, um apelo à permanência, apesar da fragilidade aparente dos materiais e da mudança que a paisagem sofre consoante o ponto de vista desse visitante, as condições de luz e o grau de humidade da atmosfera.»[153]

[153] OLIVEIRA, Luísa Soares (2011). *Land Art Cascais* 2011. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais, 2011. A propósito da segunda instalação de Fernanda Fragateiro, *Desenho Suspenso (no Tempo)* e na relação com as opções de vivência que a peça oferece ao espectador, na relação direta com a paisagem.

ANDRÉ BANHA[154] é convidado a integrar o ciclo de 2013 e escolhe a ideia de *volume-casa*, como se fosse uma espécie de plataforma onde podemos estar dentro e fora do *objeto-lugar* ao mesmo tempo. O artista parte da ideia de Gaston Bachelard sobre «A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador; a casa permite sonhar em paz»[155]; chama-lhe de *A casa das duas portas #2* porque segue, justamente, uma primeira «A Casa das Duas Portas» (2010)[156] instalada no interior da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, no Campus da Caparica.



(51) André Banha. *A Casa das Duas Portas*, 2010. © André Banha.

[154] André Banha (1980). Licenciado em Artes Plásticas, pela Escola Superior de Arte e Design (ESAD), Caldas da Rainha em 2006. Destacam-se alguns espaços onde expões: VPF Cream Art Gallery, lisboa, 2011; Galeria Carlos Carvalho – Arte Contemporânea, Lisbon, 2007; IV Festival Internacional da Luz-SkyWay, Torun, Polónia, 2012; Museu Bernardo – Coleção e mais, CAS – Centro de Artes de Sines, 2012; Festival Lumina, Sintra, 2011; Palácio Vila Flor e Laboratório das Artes, Guimarães, 2011; Processo e Transfiguração, Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Almada, 2010; Jeune Création Européenne, (exposição itinerante de 2007 a 2009); Museu de Arte Contemporânea – Forte São Tiago, Funchal, 2007; Coimbra-Aix-en-Provence, Convento de S. Francisco, Coimbra, 2007; Anteciparte, 3ª. Edição, Lisboa, 2006 (participação em que obteve uma menção honrosa); LuzBoa, II Bienal Internacional da Luz, Lisboa, 2006. Atualmente é representado pela VPF Cream Art Gallery – Lisboa.

[155] Gaston Bachelard citado por André Banha, in Catálogo de exposição *A casa das duas portas*, Biblioteca da FCT/UNL, no Campus da Caparica, setembro 2010.

156 *A Casa das Duas Portas*, 2010, Instalação *site-specific* – madeira de pinho. Dimensões variáveis. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, Biblioteca FCT, Campus de Caparica – Portugal.

Aqui, em 2013 e a céu aberto, André Banha parte da mesma ideia de «casa» e do binómio «dentro/fora», mas eleva-a ao lugar da paisagem como «lugar maior» para estarmos dentro e fora ao mesmo tempo. Da primeira para a segunda casa, André Banha mantém-se fiel ao sentido poético do habitar – com referência em Bachelard – e no diálogo com o espectador, «Apesar da importância da fisicalidade e materialidade da estrutura, este é um lugar que se constitui fundamentalmente enquanto lugar mental, ativado pela experiência corpórea do espectador que se inicia quando entra numa das portas e sai na outra.

Esta capacidade de transportar o espectador para fora do seu contexto e, de certa maneira, o desorientar espacialmente, é estabelecida pela forte dicotomia entre o exterior e o interior: o ruído *vs*. silêncio; comoção *vs*. calma; público *vs.* privado; claridade e amplitude vs. escuro e clausura. (…) Banha apela a uma concentração o significado da poética do habitar.»[157]



(52) André Banha. *A Casa das duas Portas #2*, 2013. ©Valter Vinagre, por cortesia Fundação D. Luís I.

[157] OLIVEIRA, Filipa (2010). «Construir, Habitar, Pensar». Texto *in* Catálogo de exposição «A casa das duas portas», Biblioteca da FCT/UNL, no Campus da Caparica, 2010. Pág. 9.

Constrói, por isso, uma escultura em tábuas de pinho, que poderá ser vivida como um ponto de observação na paisagem. Quando chegamos a este lugar, a forma apresenta-se geométrica, como se fosse um sólido aberto que convida a entrar; depois, subindo uma espécie de degraus e chegando à parte de cima, encontramos uma «pintura»; mas, desta vez, a pintura eleva-se e rompe com os seus limites convencionais, é como se esta *casa-observatório* desenhasse cuidadosamente uma moldura (suspensa na paisagem) na qual cabe a seleção da imagem (pintura viva) da paisagem que temos diante dos nossos olhos. É trazer para o exterior a tradição da pintura, mas sem ser convencional no que respeita ao bidimensional, ao limite da tela.

ANTÓNIO BOLOTA[158] faz parte da 6ª edição em 2014, e introduz o conceito – e a estrutura – de *Casa* e tudo o que esta palavra carrega.

> *Tal como a cidade, e como o templo, a casa está no centro o mundo, é a imagem do universo. (…)*
> *A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; os seus andares, a cave e o sótão simbolizam os diversos estados da alma. A cave corresponde ao inconsciente; o sótão, à elevação espiritual (BACE, 18). A casa é também um símbolo feminino, no sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de saio maternal (BACV, 14).*
> *A psicanálise, em particular, reconhece diferenças de significado nos sonhos em que entra a casa, conforme as divisões representadas, e correspondendo a diversos níveis da psique. O exterior da Casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controlo a consciência; os andares inferiores indicam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizará o local das transmutações psíquicas, isto é, o momento a evolução interior. Os mesmo acontece com os movimentos dentro de casa, que podem estar no mesmo*

[158] António Bolota (1962) Atualmente vive e trabalha em Lisboa. Formado em Engenharia Civil, área onde tem desenvolvido a sua atividade profissional; na década de 1990 investe na formação sobre História e Estética da Arte, conclui o Curso Avançado de Escultura na Ar.Co (2008), e inicia a sua prática artística na área da instalação, *site specific* e na reconversão de alguns espaços e edifícios ligados Às artes visuais; colaborou também na ativação de espaços de exposição em Lisboa (edifício Bartolomeu 5, 2003-2004; Avenida 211, 2004-2012; Ar Sólido, programado por Bolota e Marco Pires entre 2013 e 2015).

plano, ser ascendente e descendentes, e exprimir, quer uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, quer uma fase evolutiva que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora.[159]

António Bolota parte da ideia de *site specific* e é sua a peça que, hoje, em 2023, continua a fazer parte da paisagem (de acesso já alterado pela própria natureza, que cresceu e se tornou frondosa em redor da peça) e que continua a ser trabalhada com os públicos do ponto de vista da memória desse lugar, e do vestígio na paisagem. Com a peça de Bolota podemos recuperar o pensamento estético e crítico do arquiteto Pallasmaa já mencionado, pela questão da memória e da relação entre o corpo e o espaço arquitetónico, último o qual é extensível ao espaço natural da paisagem e que António Bolota tão bem antevê numa intervenção permanente, de verdadeiro *site specific*, atemporal (de 2014 a 2023).

Esta proposta situa-se, tal como Luísa Soares de Oliveira refere, na escolha de uma obra que provoca e que «(…) colmata uma falta de sentido no lugar, que o artista afirma ser fundamental para pensar a obra de arte na paisagem. A casa, a cultura erudita e finalmente a própria obra de arte, integram todos o conceito de civilização, que habitualmente opomos ao de natureza.»[160]

Bolota escolhe a ideia de casa, mas na versão de *Casa Senhorial*, numa perspetiva de correlação e provocação à história e contexto deste lugar: uma quinta destinada ao trabalho agrícola, e pastoreio e pastagem, e fabrico de cal, mas sem uma ligação evidente ou documentada das origens feudais entre trabalhadores e proprietários. Nessa perspetiva e ausência (ou situação que não se conhece), o artista cria uma estrutura em madeira, que faz lembrar uma casa senhorial, mas ainda em fase de esqueleto, e que deve manter-se na paisagem até que se desmorone por efeito única e exclusivamente do tempo. «Imagine o desenho de uma casa arquetípica, apenas as linhas definindo os quatro cantos e um telhado inclinado. Agora, imagine que o desenho está na escala 1:1, tridimensional e colocado sobre um pedaço de chão. Colocado por uma mão gigante, para ser mais preciso, pela mão de uma criança gigante, que o afunda ligeiramente no chão, entre a vegetação rasteira

[159] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números*. Editorial Teorema, Lda. Lisboa. Pág. 166.
[160] OLIVEIRA, Luísa Soares (2041). *Land Art Cascais* 2014. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais, 2011. A propósito do texto de apresentação da 6ª bienal, sobre os objetivos principais da escolha dos artistas e da relação entre cada uma das propostas.

e os pinheiros, como uma espécie de brinquedo abandonado. Mas um brinquedo muito sério para a nossa escala, feito de vigas de pinho tratadas em óleo para torná-las resistentes às intempéries e treliças de ferro. E somos transformados em criaturas liliputianas perfeitamente adaptadas à escala daquele gigantesco brinquedo inclinado pelo gesto lúdico e terreno de qualquer leitor dos "Micromegas"[161] de Voltaire que o pudesse ter colocado ali.»[162]



(53) António Bolota. *Sem título*, 2014. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

Para o público, a vivência é feita ao longo do tempo: em 2014 com a oportunidade de entrar nesta casa (despedida de paredes, de reboco e de tijolo) e na utopia de estarmos dentro e fora ao mesmo tempo; em 2023, explorando a ideia de abrigo através do corpo, da caminhada e do habitar neste espaço sem paredes. A exploração passa também pela réplica desta estrutura – ou de outra, que melhor aprouver ao visitante – mas que

[161] Citado por António Bolota a partir de VOLTAIRE (1752). *Micromegas, História filosófica de Voltaire*. Editor: Tinta da China, reimpressão 2023.
[162] SARDO, Delfim (2021). «Drawing», *in* https://www.antoniobolota.com/projects/s-titulo-4.

mantenha esta intenção de casa, de abrigo com vestígios da paisagem (paus, folhas, restos de madeiras).

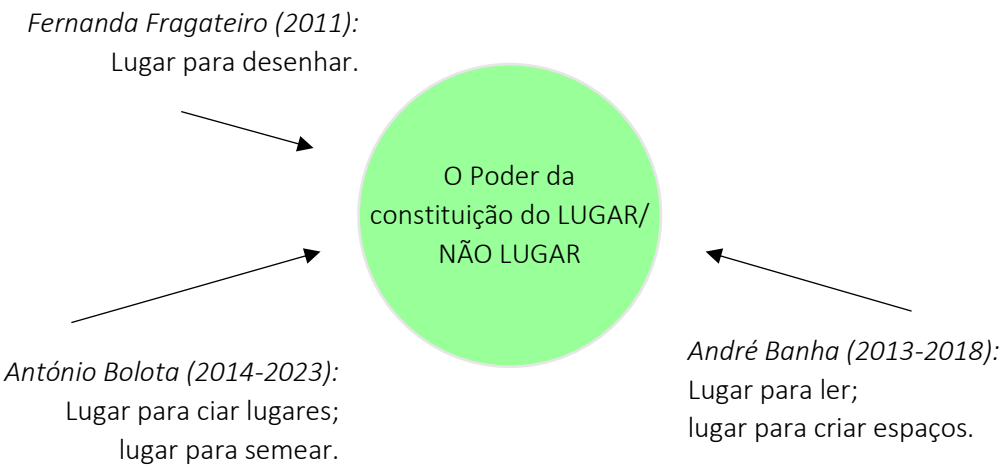
À medida que o tempo passa, e após dois anos de pandemia, incêndios e interrupção de circulação na Quinta (verão pandémico de 2020; e estado de alerta para prevenção de incêndios no verão de 2022) a casa é revisitada, mas agora como uma espécie de fantasma na paisagem; o visitante já não pode entrar neste espaço, apenas contemplá-lo do lado de fora e entabular a conversa aberta e especulativa sobre: de quem é esta casa? Quem a habitava? Em que estado de construção ou de degradação se encontra? Nas propostas de exploração a partir de 2020, o desenho de observação é o mote, assim como a observação da paisagem em micro e macro (longe e perto), para diferenciarmos o que será de construção humana e o que será de construção natural, sobre o que está ausente e o que está presente (ou pelo menos visível); em que medida esta Casa Senhorial passa a ser abrigo de outros abrigos.

Na sua origem, e ainda em processo de concretização na paisagem, António Bolota deixa o seu testemunho «O trabalho que me proponho executar faz referência a uma casa senhorial que poderia ter existido no local. Esta é a ideia de partida para esta peça. Trata-se de evocar uma presença pela ausência. O processo deste trabalho só ficará concluído com a possibilidade de desintegração da forma agora construída ao longo do tempo da sua permanência no local. A peça (escultura), *Sem Título*, consiste na montagem de uma estrutura de madeira de pinho serrado, tratado com óleo queimado numa pequena encosta com mato rasteiro (silvado e tojos) e pinheiros.

A estrutura, apesar de ter uma base ortogonal acompanha o declive do terreno emergindo, irregularmente nos seus vários pontos de apoio. Estes apoios serão na própria madeira enterrada não tendo fundações especificas. A natureza existente no local será devidamente preservada na montagem.

O sítio (local) sugerido para a colocação da peça terá como características uma amplitude que permite um enfiamento visual sobre a paisagem, embora incorporado numa zona arborizada.»[163]

[163] BOLOTA, António (2014), *in Land Art Cascais* 2014. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais, 2014.



Esquema 15. Na triangulação das obras de Fernanda Fragateiro, André Banha e António Bolota, «O Poder da constituição do LUGAR/NÃO LUGAR» prevalece na particularidade de se tocarem pela vivência do corpo de forma holística e integrada, na relação física e mental com o objeto criativo; pela oportunidade de se materializar o que se vê através do desenho – através da linha, do desenho tridimensional, dos pontos de fuga entre linhas retas e linhas orgânicas; e pela ligação de todas as três propostas estabelecerem correlações entre o desenho, o movimento e ao vivência sensorial da paisagem (conceito de *habitar* presente em todas elas).

(3) o poder da ressignificação da matéria na forma de objeto (coisa) e no seu valor de significado (com referência a Didi Huberman e Marcel Mauss):

ALBERTO CARNEIRO[164] trata-se de um escultor português que se aproximou, de forma inquestionável (nesta perspetiva), do movimento artístico da *land art*, e regista no momento pós-segunda guerra mundial o início do seu trabalho com a exploração da serra do Marão, fazendo uso da fotografia e do filme como testemunho visual e plástico dessas

[164] Alberto Carneiro (1937-2017) artista plástico português conhecido pelas suas esculturas e instalações que exploram a relação entre o ser humano e a natureza. Carneiro estudou pintura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, mas logo se voltou para a escultura e outras formas de arte. A sua obra é caracterizada por uma profunda conexão com a natureza e um profundo respeito pelo ambiente natural. Usa materiais orgânicos, como madeira, pedra e terra, para criar as suas esculturas, muitas vezes combinando elementos naturais com formas esculpidas; também admite outros materiais industriais na relação e aproximação com o material orgânico (como aço e o vidro). O seu trabalho abrange uma ampla variedade de temas, no entanto existem algumas transversais sempre presentes como as questões relacionadas com o equilíbrio ecológico, a espiritualidade, a transformação da matéria e a integração do homem com o mundo natural.

vivências da paisagem. Nestes registos, o seu corpo era o agente explícito nesta linguagem visual e interventiva na paisagem.

Este escultor toma contacto com a *land art* no final da década de 60[165] e, desde aí, acolheu esta referência como fator determinante no seu processo criativo. É este artista que é convidado para a primeira edição da bienal *Land Art* Cascais em 2009 e é-lhe lançado o desafio de criar um conjunto de peças para o Parque Marechal Carmona.



(54) Alberto Carneiro. *Arte árvore em mim/Árvore arte de mim*, 2009 (Loureiro).
©Julia Lombao, por cortesia da Fundação D. Luís I.

Mircea Eliade distingue sete interpretações principais sobre a designação do conceito «árvore», pela sua ligação direta ao sagrado e ao profano (porque nem sempre é adorada ou referenciada da mesma forma). Será aqui também um elemento-chave no processo criativo e conceptual de Alberto Carneiro – na relação direta, visionária, sensorial com o elemento árvore – assim como na expansão da *land art*, em contexto de serra, montanha ou floresta, escolhida para este trabalho.

Na relação com Eliade, a árvore – que nesta pesquisa já foi referida no contexto sobre os conceitos de «sagrado» e «profano» ligados à ideia de «lugar» e à manifestação

[165] Através de uma bolsa subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian para Londres.

artística – mesmo quando é tomada como sagrada, não é assumida como objeto de culto em todas as circunstâncias.

(...) É a figuração simbólica de uma entidade que a ultrapassa e que, esta sim, se pode tomar como objeto de culto. Símbolo da vida, em perpétua evolução, em ascensão para o céu, a árvore evoca todo o simbolismo da verticalidade: por exemplo, a árvore de Leonardo Da Vinci. Por outro lado, serve também para simbolizar o caracter cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração; as frondosas, sobretudo, evocam um ciclo pois despojam-se e cobrem-se todos os anos de folhas.

A árvore põe também em comunicação os três níveis do cosmos: o subterrâneo, com as suas raízes abrindo caminho nas profundezes onde penetram; a superfície da terra, com o tronco e os primeiros ramos; as alturas, com os seus ramos superiores e o seu ponto mais alto, atraídos pela luz do céu. (...) Reúne todos os elementos: a água circula na seiva, a terra integra-se no seu corpo através das raízes, o ar alimenta as suas folhas, o fogo brota quando esfregamos dois paus.[166]



(55) Alberto Carneiro. *Arte árvore em mim/Árvore arte de mim*, 2009 (Carvalho).

©Julia Lombao, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[166] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números*. Editorial Teorema, Lda. Lisboa. Pág. 89.

Em analogia ao pensamento de Eliade, Alberto Carneiro estabelece uma relação profunda com o elemento árvore ao longo do seu processo criativo – como se o seu corpo fosse uma extensão da própria natureza e se relacionasse por osmose com o elemento árvore – e, em particular, neste circuito de quatro esculturas designadas por *Arte árvore em mim / Árvore arte de mim* (2009), pelo facto da árvore estabelecer uma relação profunda com o solo (origem) enquanto os ramos conectam com o céu (sagrado, divino); é este elemento chave natural que é assumido como a metáfora visual viva, como símbolo das relações que são estabelecidas entre o céu e a terra – entre o sagrado e o profano; para cada árvore existe uma escolha e um significado: a alfarrobeira (relação com a palavra «natureza» e com o que o meio natural nos dá), o loureiro (relação com a palavra «imagem», à imagem e semelhança, associado ao mito grego da coroa de folhas de louro pela congratulação da própria imagem do herói, e relação com o autorretrato), a oliveira (na relação com as ideias, com a palavra «conceito» que, tal como a árvore, se expande nos três níveis, e coloca em contacto todas as ideias e conceitos) e o carvalho (relação com a palavra «corpo», árvore como símbolo de força, robustez, volume e presença).

A árvore é tida como o eixo do mundo, é o canal por onde se transita do visível para o invisível, «Deuses, espíritos e almas utilizam o caminho da árvore do mundo, entre o céu e a terra»[167], sendo esta a metáfora da qual Alberto Carneiro se serve na sua pesquisa teórico-prática, que atravessa diferentes contextos e culturas de celebrações. «A árvore cósmica é muitas vezes representada sob a forma de uma essência particularmente majestosa. É o que acontece, nas crenças dos povos respetivos (…).»[168] O elemento árvore, no primeiro percurso de *land art* em Cascais, acaba por abrir caminho para esta relação entre o sagrado e o profano, na medida em que todas as propostas que possam surgir daí (do parque ou da serra) estabeleçam uma relação com o meio natural numa perspetiva de diálogo, relação, negociação e troca. «No Oriente, bem como no Ocidente, a árvore da vida é muitas vezes *invertida*. Esta inversão, segundo os textos védicos, proviria de uma certa conceção do papel do sol e da luz no crescimento dos seres: é do alto que estes extraem a vida, e em baixo se esforçam por fazê-la penetrar. Daí, a inversão de imagens: a copa desempenha o papel das raízes, as raízes o dos ramos. A vida vem do céu e penetra na terra; segundo uma expressão de Dante, ele próprio era uma árvore que

[167] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números*. Editorial Teorema, Lda. Lisboa. Pág. 89.
[168] *Idem.*

vivia da sua parte de clima. Esta conceção nada teria de anticientífico; porém, o "em cima" oriental é sacralizado e a fotogénese explica-se pelo poder dos seres celestes.»[169]

JOSÉ PEDRO CROFT[170] integra a bienal de 2013, num conjunto de artistas que – nessa edição – vão deambular entre os territórios da pintura (pela cor ou pela evocação da moldura na paisagem) e da escultura (pela presença do objeto tridimensional, e pela relação de circulação em torno do objeto que o espectador poderá fazer).

Sem título foi o nome dado à sua intervenção. O seu pensamento esteve permanentemente em uníssono com a vivência da paisagem e, com o carácter ambiental da Quinta do Pisão; procurou um jogo de escalas (entre o humano e o ambiental, colossal, lugar maior a céu aberto) e dialogar com os recortes da paisagem (recortes de nuvens, recortes de copas das árvores, recortes dos rochedos nalguns pormenores do terreno). E escolhe, por isso, uma das lagoas (a menor) com o objetivo principal de explorar a relação (visual) direta com o elemento água.

Cria um cenário de seis espelhos (mais um, sétimo, mas este afastado e numa espécie de confronto mais próximo da margem da lagoa) que flutuam na lagoa pequena, ocupando, de repente, uma área tão generosa que passam também eles a ser água da paisagem. «A sobreposição dos espelhos na água da lagoa cria um contraponto, uma vez que o reflexo dos mesmos é de muito maior nitidez que a da água. As formas retangulares flutuando, criam uma sensação de leveza e profundidade de campo como se de várias incisões se tratasse. Um sétimo elemento afastado dos outros, apoiado na vegetação, inclinado e ligeiramente mergulhado na água abre novas possibilidades e outras leituras

[169] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números*. Editorial Teorema, Lda. Lisboa. Pág. 90.

[170] José Pedro Croft (1957) nasceu no Porto, vive e trabalha em Lisboa. Estudou pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e escultura com João Cutileiro. A sua obra transita sem hierarquias entre escultura, desenho e gravura. Expõe regularmente desde 1980. Participou na Bienal de São Paulo em 1987, na Bienal de Veneza em 1995. O Centro Cultural de Belém dedicou uma retrospetiva à sua obra em 2002. Entre 2005 e 2007 uma exposição individual percorreu vários museus no Brasil: MAMAM-Recife, Museu de Pampulha- Belo Horizonte, MAM Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo. Está representado nas coleções do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação EDP, Fundação Luso-Americana, Fundação de Serralves, Secretaria de estado da Cultura (Portugal), Fundació La Caixa (Espanha), Caixa Geral de Depósitos (Portugal),Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Espanha), Museu Berardo (Portugal), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Brasil), Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brasil), Caja Madrid (Espanha), Banco de España (Espanha), Banco Central Europeu, Sammlung Albertina (Áustria), Centre Georges Pompidou (França).

(…)»[171], e é com esta possibilidade múltipla de leitura que o público é convidado a especular em torno da imagem que vê refletida nos espelhos (de água), como se o céu descesse à terra (neste caso à água); as linhas de força entre o plano do céu e o plano da terra e da água dialogam. A luz é igualmente um fator explorado na observação e na vivência sensorial – luz e calor nas várias horas do dia, ao longo das visitas com os espectadores – assim como o brilho e reflexo da própria paisagem, e a vontade que fica de sobrevoarmos esta imagem (na perspetiva de pássaro).



(56) José Pedro Croft. *Sem título*, 2013. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

O espelho é, por isso, o objeto visual de exploração lúdico-pedagógica com os públicos, num jogo de palavras e de significados, através da observação e do desenho sob (outro) espelho.

«*Speculum* (espelho) deu nome à especulação; originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos às estrelas, com a ajuda de um espelho. *Sidus* (estrela) deu também consideração, que significa, etimologicamente, olhar para o conjunto de estrelas. Estas duas palavras abstratas, que designam hoje operações altamente intelectuais, têm a sua raiz no estudo dos astros refletidos nos espíritos. Daí

[171] OLIVEIRA, Luísa Soares (2013). *Land Art Cascais 2013*. Edição Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I.

vem que o espelho, enquanto superfície refletora, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico na ordem do conhecimento.»[172] O espelho está associado, também, nesta questão da simbologia, à sabedoria, à verdade (na cultural Oriental), à sinceridade, ao elemento natural da água, ao Sol e à Lua. Na relação com a obra de Croft, esta ligação ao céu projetado na terra poderá ter uma leitura – explorada com os públicos que aí visitarem e *especularem* sobre a peça – sobre esta questão da ilusão/realidade projetada, «(…) a reflexão da luz ou da realidade não muda a natureza, mas comporta um certo aspeto de ilusão (apanhar a Lua na água)»[173] e é nesse diálogo entre a ficção e a realidade, entre a verdade e a simulação[174], que a peça de José Pedro Croft é explorada, assim como na reflexão sobre a escolha dos materiais face ao impacto na paisagem.

No geral, e de certa forma transversal a todas as propostas aqui faladas que envolvem a questão do reflexo, o material vidrado (vidro/espelho, enquanto material refletor) conduz a uma especulação em torno das várias ideias associadas a este conceito de «espelho», por ser um tema que privilegia o campo de conhecimento sobre a filosofia e a mística (a ligação à alma e ao mundo etéreo), «O espelho não tem somente por função refletir uma imagem; tornando-se a alma um perfeito espelho, participa da imagem e, por esta participação, ela sofre uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma acaba por participar da própria beleza à qual se abre.»[175]

Para o público, fica o desafio de se imaginarem nas asas de uma das águias que sobrevoam a Quinta, e anteverem a imagem de cima para baixo: o que vemos nos espelhos? O que vemos no reflexo da água? Faremos parte deste lugar encenado?

O encontro marcado na lagoa mais distante dos outros espaços de intervenção é como uma meta deste percurso de *land art* que acrescenta o elemento água no território do sensível e do sublime.

---

[172] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, número*s. Editorial Teorema, Lda. Lisboa. Pág. 300.
[173] *Idem*. Pág. 301.
[174] E recupera-se aqui a ideia de simulação de Baudrillard, na ideia de que a simulação não existe. Croft permite-se (nos) simular o céu interno, tal como Baudrillard permite que o simulacro crie uma espécie de ilusão daquilo que sabemos que não temos, que não existe. «Simular é fingir ter o que não se tem.» *in* BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Editora Relógio d'Água, Lisboa.
[175] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números*. Editorial Teorema, Lda. Lisboa. Pág. 302.

JOSÉ DE GUIMARÃES[176] é um dos três artistas que integra a bienal de 2018; a ele é-lhe dirigido o desafio-reflexão: «(…) refletir sobre o que pode ser hoje a memória de uma prática artística que foi no seu tempo revolucionária, e a pertinência de realizar obras em espaço rural – pautada pelos usos habituais que as populações lhe dão.»[177] Apresenta, assim, a série *Vozes Nómadas – personagens multicoloridos* que ocupa os campos e as colinas da quinta.

A intervenção consiste num conjunto de figuras coloridas que fazem alusão aos migrantes e aos refugiados; ao longo da paisagem somos confrontados com estas figuras, que vemos ao longe, mas que não podemos alcançar, como se estivessem a fugir do espectador.

José de Guimarães traz também a esta pesquisa a mais-valia da discussão sobre os campos da escultura (do objeto, da coisa) e da pintura. Explora propriedades do campo da pintura, justamente – e ajuda neste trabalho a reflexão e diluição de limites – quando explora a cor e a oposição das figuras (planas, como se fossem sombras) ao fundo (a paisagem verde, o céu).

O artista é convidado a refletir sobre o que pode hoje (e nesse ano de 2018) o conceito de memória de uma prática artística; de que forma é que essa prática pode ser revolucionária; como é que pode manifestar um testemunho do seu tempo e intervir fora das instituições habituais (as galerias e os museus). José de Guimarães opta pela vivência do seu tempo (cronológico, histórico), e também dos últimos anos na atualidade, com a questão dos refugiados e das infinitas discussões relativas à multiculturalidade; a sua peça é aqui, neste lugar de natureza e de (suposta) liberdade, uma homenagem aos migrantes e aos refugiados (de todos os tempos). Através de contornos de figuras, como se nos fizessem lembrar intrusos na linha do horizonte, fugitivos, alvos humanos, ou simples

[176] José de Guimarães (1939) nasce em Guimarães, Portugal, 1939. *José Maria Fernandes Marques decidiu adotar, como pseudónimo, o nome da sua cidade de origem, após ter trabalhado como geólogo, engenheiro e arqueólogo. Embora tivesse viajado por França, Itália e Alemanha no início dos anos 60, a sua carreira definir-se-ia pela descoberta de regiões distantes e incomuns, de África ao Japão, do México à China. Cada uma destas culturas estimulou-o a desenvolver uma linguagem universal e a transmitir um universo imaginário que, afinal, reaviva a memória da própria História portuguesa, feita de enriquecedoras relações com países longínquos.* Biografia consultada em https://gulbenkian.pt/cam/artist/jose-de-guimaraes/.
É um dos principais artistas portugueses, com destaque nos domínios da escultura e da pintura; fez parte da criação do Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), integrado na Plataforma das Artes e da Criatividade; em 1990 foi-lhe concedido pelo então Presidente da República Portuguesa, Mário Soares, o grau de Comendador da Ordem do Infante D. Henrique.
[177] OLIVEIRA, Luísa Soares (2018). *Land Art Cascais 2018*. Catálogo de exposição, Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I. Pág. 12.

fantasmas de pessoas que já cá não estão, as peças ficam espalhadas pela paisagem; explora, assim, a relação entre a pintura, a escultura e o *site specific* «embora sejam indubitavelmente formas no espaço (ou seja, esculturas, mesmo que sem espessura nem vulto), possuem algumas propriedades habitualmente associadas à pintura, como a cor e a oposição figura/fundo. Estas Vozes Nómadas – o nome que José de Guimarães deu às suas esculturas – por outro lado, interagem com a luminosidade do lugar, sendo possível observar mudanças subtis nas suas cores consoante a passagem das horas do dia.»[178]



(57) José de Guimarães. *Vozes Nómadas*, 2018. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[178] OLIVEIRA, Luísa Soares (2018). *Land Art Cascais 2018*. Catálogo de exposição, Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I. Pág. 13.

ILDA DAVID'[179] é uma das artistas, pintora, escolhida para esta reflexão, e que para a apresentação da peça *Almoço no Campo* (2020) cria uma tela gigante – como se fosse um céu – presa entre árvores a qual podemos ver de baixo para cima, num olhar ascendente (convida a deitarmo-nos no chão para que possamos ver a tela na sua plenitude de plano macro que excede a nossa escala humana); este *céu-objeto-pintura* traz para o exterior a pintura do interior (feita no interior, no ateliê). De todos os artistas das dez bienais que aconteceram até hoje, será provavelmente a mulher artista que se situa no campo da *pintura-pintura*, e que manteve essa relação com os materiais e meios da pintura no campo da escultura (da coisa, do volume) sem a descaracterizar.

A pintura na potência de domínio teórico – para os estetas e historiadores – foi introduzida pela relação com o plano acima das cabeças; abaixo dos pés e na relação multilateral com a paisagem. De repente, o «objeto-pintura» assume-se como um lugar de proteção, um lugar de refúgio e de segredos; um lugar sagrado, que nos leva aos elementos unificadores da paisagem: a água que pintou (de forma prática e com técnica aquosa) um grande manto; a terra pelo binómio imediato cima/baixa, céu/terra, pela oposição da paleta de cores; o fogo, na relação da memória das temperaturas que cada um (e todos ao mesmo tempo) guarda no seu corpo, o quente e o frio, o seco e o molhado; o ar, na relação física e de tensão com o vento, na relação da narrativa infantil da proteção e do vento que sopra e que nos eleva e leva para outro lugar, o vento que testou fisicamente o «objeto-pintura», que o retirou do seu lugar de vivência e que foi assumido publicamente como uma das consequências da arte efémera e da memória que continua a ser explorada com os públicos que, ao voltar ao lugar, já não encontram o objeto artístico.

[179] Pintora portuguesa nascida em 1955, em Benavente. Frequentou o curso de Pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa entre 1976 e 1981 e é uma das mais destacadas representantes da pintura portuguesa contemporânea. A pintura de Ilda David' é um espaço de marcação poética. Nas suas pinturas está presente tanto a imagem como a palavra, apesar de nenhuma delas estar perfeitamente formada ou ser passível de se distinguir entre si. A sua pintura, apresentada como expressão de um processo de génese, permite ao observador aceder ao conhecimento de algo que é importante apesar de tomado de uma forma quase inconsciente. Ilda David' tem trabalhado na área da ilustração, acompanhando livros de autores portugueses e estrangeiros – um dos mais conhecidos é a obra Fausto de Goethe editada pelo Círculo de Leitores e Relógio de Água e que deu origem à exposição intitulada *Incubus* na Sala Jorge Vieira do Pavilhão das Exposições, no Parque das Nações, em fevereiro de 2000. Um dos projetos mais conhecidos do público intitula-se *Navigatio Sancti Brendanni Abbatis*. É um painel de azulejos inspirado no relato da Eneida e onde faz, também, alusões à tradição bíblica, aos contos de aventura árabes e aos mitos persas. Este projeto foi realizado para a Expo'98 mas pode ser visitado no Parque das Nações, em Lisboa.

Símbolo quase universal pelo qual se exprime a crença «num Ser divino celeste, criador do universo e garante a facundidade da terra (graças às chuvas que ele derrama). Tais seres são dotados de uma presciência e duma sabedoria infinitas: as leis morais e muitas vezes os rituais do clã foram instaurados por eles durante a sua breve estada na terra; velam pela observância das eis, e o raio fulmina aquele que os enfrenta» (ELIT, 46).

O céu é uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum ser vivo da terra é capaz de alcançar. (…) Enquanto regulador da ordem cósmica, o céu foi considerado como o pai dos reis e dos senhores da terra. (…) O céu é o símbolo complexo da ordem sagrada do universo, que ele revela pelo movimento circular e regular dos astros e que esconde ao sugerir apenas a ideia de ordens superiores ao mundo físico, invisíveis, a ordem transcendente do divino e a ordem imanente do humano. O céu é muitas vezes universalmente símbolo dos poderes superiores ao homem (…).[180]

Ilda David' é quem opta por trabalhar a partir das suas memórias de infância e constrói um cenário – um novo lugar, entre a ficção, a memória e a realidade – no espaço natural; espaço esse que, quando se inaugura, conta com uma performance de vivência desse cenário, permanente entre atuações (as atuações e passagens dos vários públicos). Às suas memórias misturam outras passagens «como um trecho do livro de Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig*, captou a descrição de um almoço imaginado por Aossê (Fernando Pessoa) para o qual se levaria um farnel, e haveria jogos e representações... Ilda David' transporta para um espaço de passagem na Quinta do Pisão a linguagem poética de Llansol através da apresentação de pinturas dispostas como duplos da própria paisagem.»[181]

[180] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números*. Editorial Teorema, Lda. Lisboa. Pág. 187.
[181] OLIVEIRA, Luísa Soares (2020). *Land Art Cascais 2020*. Catálogo de exposição, Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I. Pág. 12.





(58 e 59) Ilda David'. *Almoço no Campo*, 2020.

©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

E porque, por fim, com esta peça, os quatro elementos alusivos à estabilidade associada ao masculino – e temos uma peça de uma mulher artista – pode remeter-nos a um último aspeto formal que a pintura perde – e ganha de outra forma! – os limites quadrangulares da tela, do pano, dos pontos de fuga do tradicional quadro que sai fisicamente dos seus limites. «A contemplação estética é um sonho induzido e a passagem para o real é um autêntico despertar?»[182] ou será o despertar a entrada no campo da contemplação e a revelação (uma epifania?) no lugar? «Temos que no território da obra de arte a perceção não pode ser a entidade que determina, frui ou ajuíza. A obra não se destina à perceção entendida no seu perímetro fisiológico. Na relação com a obra de arte pictórica dá-se uma separação entre a visão e perceção.»[183]

Assume-se que o «objeto-pintura» é, ao fim de cerca de dez anos de pesquisa e de intervenção junto dos públicos, um resultado de uma vivência: olhar a paisagem, viver o objeto artístico (sem preocupação da atribuição ao domínio da pintura, da escultura, da instalação, da *assemblage*, da performance) e garantir o seu registo visual nesse compromisso entre o que o corpo viveu e aquilo que cada um escolhe registar no plano pictórico pessoal.

FILIPE FEIJÃO[184] opta por uma peça que vai envolver vários momentos e, por isso, várias formas de manifestação. Desde a coleta de objetos de carácter (quase) arqueológico, até à performance de um enterro solene e testemunhado por vários espectadores, *Estrutura* é uma peça que começa em 2006 e terá o seu fim em 2020. Trata-se de um objeto multidisciplinar que reúne «catos, esculturas e materiais diversos»[185], e

[182] VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa. Pág. 294.
[183] *Idem.*
[184] Filipe Feijão (1975). Vive e trabalha em Caldas da Rainha. Licenciado em Artes Plásticas na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha. Participa regularmente em exposições coletivas desde 2000 entre as quais, "Hoffnung", Casa Bernardo, Caldas da Rainha (2009); "Coleção e mais" Centro de Artes de Sines (2011); "Dromosphere", Galeria Collicaligreggi, Catania, Italia (2015); "Caminhos de Floresta", CIAJG, Guimarães (2016); "Incerta Desambiguação", Zaratan, Lisboa (2017); "Cosmic, Sonic, Animistic", Coleção Permanente e Outras Obras, CIAJG, Guimarães (2017); "Até que o fim rime e a corda estique" Círculo Sereia, CAPC, Coimbra (2018); "Mãos Negativas" e "A Gruta", um projeto coletivo na Quadrado Azul, Lisboa (2019).
[185] Citação de Filipe Feijão no Catálogo de exposição *Land Art Cascais 2020*, Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I. Pág. 11.

assume uma organização vertical até aqui; e que, no último estado de apresentação, será vista a ser desmontada e colocada (reorganizada) num espaço da Quinta do Pisão, após o qual será coberto por terra e, a tirar o máximo de partido da mutação da natureza, esperar-se-á que dessa terra volte a nascer um manto verde[186].



(60) Filipe Feijão. *Estrutura*. 2006-2020. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[186] Manto esse que será observado em 2024 na *11ª Bienal de Land Art Cascais*, quando for altura de reavaliação do território e observação da paisagem por parte dos artistas e da equipa técnica.

Com esta peça, Feijão permite que especulemos sobre a ideia de ruína, de vestígio e de memória; e nela são contidos inúmeros significados que «atribuímos a este elemento simbólico e arquitetónico: o resto, desperdício, cofre de memórias, tesouro possível, milagre salvado, suporte para a meditação, sinal de melancolia. Filipe Feijão, de certa forma, substitui-se à ação do tempo, e enterra a sua obra para que ela possa encerrar o ciclo vital de toda a arte. E, sobretudo, de toda a arte na paisagem: fora do museu, submetida às condições do espaço natural.»[187]

Tal como Robert Smithson, existe o acentuar da transformação dos materiais da escultural e da instalação – do *site specific* – e o privilegiar do *happening*, nesta viagem e mutação entre o ateliê, a paisagem e o que aí permanece, mesmo que não seja a olhos vistos (por debaixo a terra). Há um afastar propositado e intencional dos ditos espaços tradicionais de exposição «Tal como sucedida nos começos deste movimento, nessas décadas de 60 e 70 do século XX, o objetivo principal de todos os artistas que praticam a arte no espaço natural é, ainda hoje, não só o de se integrarem numa linguagem neo-vanguarda que continua a fazer sentido, mas também dialogarem com a uma natureza que é essencial preservar, num cuidado que deve ser de todos.»[188]



(61) Filipe Feijão. Peça na horizontal, instalada no terreno da Quinta do Pisão. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[187] OLIVEIRA, Luísa Soares (2020). *Land Art Cascais 2020*. Catálogo de exposição, edição Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I. Pág. 11.
[188] *Idem.* Pág. 11.

SARA BICHÃO[189] + MANON HARROIS[190] são a dupla de artistas[191] que integram a 10ª edição da bienal *Land Art* Cascais (2022). Para esta proposta, a dupla tem em conta o mote que Luísa Soares de Oliveira lança: «Celebra a Vida» na relação direta com a fauna e flora do lugar natural em questão; assim, nesta edição, acresce a particularidade de as artistas convidadas poderem ter em conta a vida animal da paisagem, «À partida, a instalação no espaço da natureza, ou a *land art*, quando adquirem estatuto de disciplinas autónomas, respetivamente nos anos 60, não se preocupavam com as reações que as peças criadas pelos artistas poderiam suscitar nos animais dos espaços onde intervinham. Sobre a instalação, ela tinha por base uma relação dinâmica entre lugar, obra de arte e observador/espectador; e, no que respeita à *land art*, o objetivo dos artistas que a praticavam consistia em retirar a obra do lugar elitista do museu e da galeria, e devolvê-la, como matéria escultórica que era, ao seu espaço original. Nada, nestas duas práticas, considerava a fauna dos lugares, ou sequer a flora. O que importava era a ação, a performance, o objeto, o seu registo através da fotografia ou do vídeo, e a reação de quem via. (…) Nas conversas que fomos tendo com as artistas percebemos que, aqui, esse foi um pensamento que esteve presente.»[192]

[189] Sara Bichão (Lisboa, 1986). Licenciatura (2011) e mestrado (2008) em Artes Plásticas, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Frequentou várias residências artísticas a nível internacional como: Finisterrae (Ouessant, FR, 2022); Cité Internationale des Arts, (2019, Paris, França); PIRA Centro ADM (2016, Cidade do México, MX); Residency Unlimited (2012, Nova Iorque, EUA).
Foi bolseira do Instituto Francês (2019, 2022), da Fundação Calouste Gulbenkian (2014) e da Fundação Luso-Americana (2022). Participa em inúmeras exposições a nível nacional e internacional; e o seu trabalho faz parte de coleções públicas como: a Fondation Antoine de Galbert, France; CACE (Coleção de Arte Contemporânea do Estado); FLAD (Fundação Luso Americana); Fundação PLMJ; Fundação EDP – MAAT; Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Carmona e Costa; MidFirst Bank, Arizona, EUA.

[190] Manon Harrois (1988, Troyes, França), estudou na ENSAAMA, Paris (diploma orientado por Germain Viatte). Obteve o Prémio de Investigação Jean Walter Zellidja, da Academia Francesa, pelas suas investigações, e passou um ano no deserto do Sahara, no Níger, com os tuaregues e os peuls. Apresentada em 2014 por Gilles Fuchs, expõe na Galerie Premier Regard. A artista efetuou várias residências artísticas: Residency Unlimited, NYC (2014); MAC Valdivia, CHILI (2015); Sharjah art Foundation, Emirats Arabes Unis (2016); CNCM Césaré, Reims (2015-2018) CAMAC, Marnay sur Seine (2016) em residência artística com Sara Bichão, Clermont ferrand (2017); CAC / Passages, Troyes (2014 -2019); PORTA 33, Madeira, Portugal (2019); FRAC Champagne Ardenne (2020). O seu trabalho é apoiado pela DRAC Grand EST, a Région Grand EST e o CNAP em 2021-2022, e integrou recentemente a coleção pública do FRAC Champagne Ardenne em 2021. Participa em várias exposições a nível internacional, com algumas já em Portugal: CAMAC (2016), Fundação Portuguesa das Comunicações e Galeria Carlos Bessa Pereira, Lisboa, Portugal (2018); Bienal Ano Zero, Coimbra, Portugal (2017); CIAJG, Guimarães, Portugal (2018); Centro de Artes Arquipélago, Ribeira Grande, São Miguel, Portugal (2018); Galeria Porta 33, Funchal, Portugal (2020).

[191] Conheceram-se em 2014, a convite do curador Bosko Boskovic para integrarem a exposição Soundless Harmonies na galeria Rita Urso, em Milão. Desde aí colaboram ocasionalmente.

[192] OLIVEIRA, Luísa Soares (2022). *Land Art Cascais 2022*. Catálogo de exposição, edição Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I. Pág. 12-13.

Esta dupla opta – à semelhança de Filipe Feijão, que continua e encerra uma das suas obras – por devolver à natureza e à origem, a Portugal, (de uma das artistas; neste caso Sara Bichão, por ser portuguesa) um objeto itinerante e que coloca em diálogo o meio natural, o urbano (por onde já passou, desde galerias, a feiras de arte, museus, parques) e o coabitar com as espécies animais que vivem na Quinta do Pisão. O trabalho apresentado – *She has nothing to say, She has everything to say*[193] (2017-2022) – é uma escultura performativa, criada numa região vulcânica em Auvergne (França), em 2016, e que faz vários percursos desde aí/então até chegar a Portugal, à paisagem natural de Sintra-Cascais.

O objeto começa por ser uma estrutura de madeira com tecido de algodão, que alude aos conceitos de casa e que coloca em diálogo a pintura – aberta parece uma tela, uma mesa, um plano bidimensional – e a escultura/objeto – na ideia de casa, tenda, de abrigo que rapidamente se fecha e se assume como um objeto tridimensional. A esta estrutura juntaram-se, com o tempo, outros objetos, vestígios e memórias de performances sucessivas (desde desenhos, pinturas, objetos de menor escala pendurados). Por cada vez que este *objeto-pintura-abrigo* é reinstalado, pode adquirir novas formas e pode, também, ser um *objeto de ativação*.

Quando *She has nothing to say, She has everything to say* é proposta como a intervenção (e performance) para a Quinta do Pisão, a intenção será este objeto fundir-se com a paisagem «após uma série de ações iniciáticas com vista à sua absorção pelo *habitat*. Da relação com os animais e com as plantas, espera-se uma tentativa de retorno à origem do trabalho, depois da sua exposição em diversos espaços urbanos nos últimos anos.»[194] É uma performance a quatro pés – como se se tratasse de um animal com quatro apoios para a sua deslocação – com uma duração de 24h, para que possa coabitar e interagir com as várias espécies da quinta, diurnas e noturnas. No dia da sua apresentação, este objeto é, então, transportado por Sara Bichão e Manon Harrois desde a entrada da quinta até à zona onde permanecerá. Durante o percurso, a escultura será manipulada e transformada até chegar à sua posição final, «Agora, na fase final da sua vida útil, foi usada numa ação que durou 24 horas, e que incluiu, entre outros momentos, a sementeira de um círculo de plantas e a pernoita num dos lugares mais selvagens da quinta, onde os

[193] «Ela não tem nada a dizer, ela tem tudo a dizer» (tradução livre).
[194] BICHÃO, Sara; HARROIS, Manon (2022). *Land Art Cascais 2022*. Catálogo de exposição, edição Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I. Pág. 44.

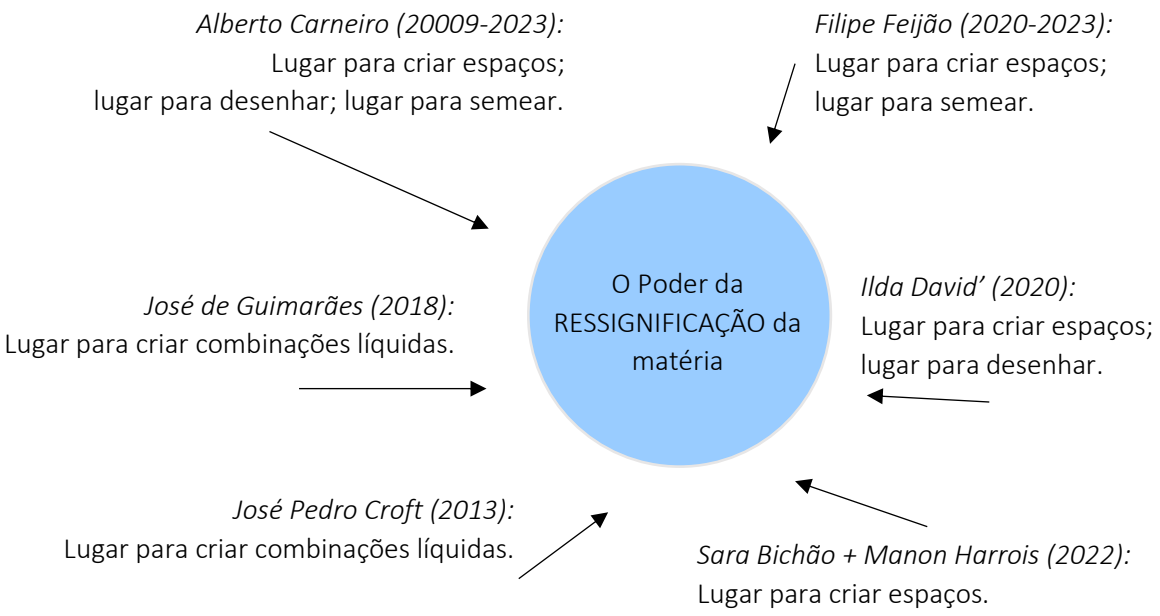
animais se aproximaram sem medo do local e interagiram como as duas artistas. No caminho, as duas cobriram-se com a peça escultórica para percorrerem parte dos percursos da quinta. Ela ganhou assim movimento antes de se transformar em tenda, casa cobertura contra as intempéries.»[195]





(62 e 63) Sara Bichão e Manon Harrois. *She has nothing to say, she has everything to say*, 2017-2022. Performance: *Ação a 4 pés*. ©Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

[195] OLIVEIRA, Luísa Soares (2022). *Land Art Cascais 2022*. Catálogo de exposição, edição Câmara Municipal de Cascais e Fundação D. Luís I. Pág. 13.



Esquema 16. «A experiência cultural». Seis artistas/propostas que reúnem seis ideias-chave no que é, aqui, proposto como a ressignificação da matéria e partir de alguns dos «Lugares» de Stela Barbieri. São eles: a prática do desenho; o movimento; o corpo (vivo); o domínio do sensível; a constituição do *lugar-utopia*; a expansão multidirecional.

O espectador fará, então, parte d' «A experiência cultural», uma experiência mais colaborativa, na qual o mesmo desempenha um papel ativo na construção do significado e da experiência artística. O espectador ativo é convidado a trazer a sua subjetividade, as suas emoções, o seu conhecimento e experiências pessoais para o espaço performativo, de forma a enriquecer a interação com a obra e contribuir para a sua compreensão e apreciação.

5.3. Lugares de exposição: cooperantes ou inibidores da experiência estética?

> *Aqui iremos propor a reflexão sobre os contextos de exposição, quando as peças são projetadas* in loco (site specific), *quando são retiradas e reintegradas em novos espaços; quando os objetos artísticos vivem do ambiente de exterior (rua, natureza) e quando os objetos vivem do interior (museus, galerias, simulação de espaços fechados – voltar ao princípio do* white cube*?)*
> *Qual o lugar da exposição?*

A partir do conceito de *instalação*, a obra que é apresentada *in situ* acaba por tocar nas intenções da chamada Arte Pública. Este conceito nasce da necessidade de se encontrar e representar a autonomização do objeto, por si só, enquanto corpo autónomo e independente, mas também a sua apropriação pelo e no espaço, com a intenção de o metamorfosear num determinado lugar. A arte de intervenção aparece num espaço público pela clara expansão da própria arte como um instrumento de crítica, e uma voz ativa no sentido de proporcionar outros olhares e alargar horizontes.

Surge no início do século XX (anos 10/20), pela primeira vez, com o movimento Dada[196] e os surrealistas[197], os primeiros ensaios de abordagem espacial. Regressa, mais tarde, com o movimento *Fluxus*[198] e com a arte conceptual já nos anos 60/70, o que marca também um ponto de contato com a escultura alemã dos anos 80. Esta vontade procura desviar a atenção dos objetos propriamente ditos para outros complexos, proporcionando relações que acontecem dentro do próprio espaço visual e físico. Aqui o espaço é encarado como um contexto físico e real, mais do que um fundo para o trabalho surgir.

[196] O Dadaísmo foi um movimento artístico que surge em 1915, em Zurique, durante a Primeira Guerra Mundial. Um grupo de escritores, poetas e artistas plásticos manifestam uma postura de oposição a qualquer tipo de equilíbrio, algum ceticismo e improvisação, tanto no âmbito da literatura como nas artes plásticas. Esta improvisação realçava o ilógico e o absurdo, em que, pinturas e esculturas, relacionavam plasticamente outros materiais que não se destinavam a esta prática (aproveitamento de lixo e outros objetos que perdiam a sua função prática, ganhando assim uma função estética).

[197] Surrealismo foi um movimento artístico e literário que acontece igualmente no período das grandes guerras, nos anos 20 (Paris) e que acaba por reunir artistas ligados ao Dadaísmo. Primavam pela combinação do representativo, abstrato, do irreal e inconsciente. Também partilhavam a ideia de que a arte deveria ser algo livre das exigências da lógica e da razão, indo além da consciência (coletiva e quotidiana).

[198] Fluxus foi um movimento que surge já na década de 60/70, com uma proposta que bebia de algumas influências também DADAS, pela resolução plástica destes novos artistas se aproximar ao processo criativo dos dadaístas. Propunham um misto entre várias artes (artes visuais, música e literatura), insurgindo-se contra o objeto artístico tradicional pretendendo produzir uma anti-arte.

Nos anos 60, identificamos então uma ideia de *ready made* subjacente ao conceito de instalação, que parte da intenção de colocar determinado objeto num espaço físico, e que responde a certas coordenadas para a intervenção e, consequentemente, para a sua leitura e visualização.

Como exemplo dessa prática, referenciamos o artista americano Joseph Cornell[199], que despoleta a prática de *assemblage*, influenciado pelo surrealismo (pela resolução plástica, apesar de se distanciar dos temas e objetivos surrealistas) e pelo Construtivismo[200]. A sua obra caracteriza-se como um trabalho entre a pintura, a escultura enquanto objeto e o princípio da instalação. Assume a simulação de espaços de memórias habitados que respondem a várias premissas e que visam simular um ambiente; será um dos contributos que estão na origem do questionamento sobre o que pode ser entendido pelo «lugar de exposição» e a forma como se estabelece um diálogo com o público que chega até esse lugar.

Trabalha as ideias opostas entre o interior e o exterior, o que já denota uma intenção de expansão e de consideração pelo conceito de lugar; o estar dentro da caixa e ser uma das «coisas» que a preenche, ou o estar fora da caixa e não participar da ação geradora ou sugerida no interior. O artista apela à capacidade de projeção do observador, no sentido de conseguir estar dentro e fora do lugar.

A interioridade é enunciada por objetos como a caixa e as gavetas. Tais objetos pressupõem o espaço interior pela sua utilização quotidiana de guardar, movimento que naturalmente se dá de fora (externo) para dentro (interno). A caixa, no caso desta obra (referente a Joseph Cornell) tem a profundidade suficiente, mesmo que pequena, para criar um ambiente na parte central da composição.

[199] Joseph Cornell (1903-1972) foi um artista americano que se destacou pelas primeiras esculturas a partir do princípio da *assemblage* (recorte, colagem, construção de caixas de artistas e recolha de objetos descontextualizados). Deixou-se influenciar pelo surrealismo e contribui também na pesquisa e estudo da cinematografia experimental.

[200] Construtivismo foi um movimento estético-político que nasce na Rússia, por volta de 1919. Surge como forte influência na arquitetura e na arte ocidental, procurando terminar com a ideia de que a arte é um elemento especial da criação humana separada do mundo quotidiano. Pretendem mostrar que o artista é capaz de comunicar e contribuir às necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo. Será o sujeito que se relacionará com outras vertentes que podem ser extensíveis à pintura e/ou escultura, numa vertente mais maquinal, arquitetónica, fotográfica e interventiva. A arte torna-se um instrumento de transformação social, contribui para a memória e identidade da consciência do seu povo.

O contributo principal deste artista para a construção do conceito de «lugar» (e que está na origem desta pesquisa pessoal) é a capacidade de proporcionar várias plataformas de ação contínuas e que se relacionam; considere-se a ideia de estar dentro da caixa a qual, por sua vez, também se encontra dentro de outra caixa. Com a obra de Joseph Cornell encontra-se a relação entre a dimensão interior de um «sítio» com a dimensão exterior (desse «sítio»).

O trabalho de Cornell pode-nos sugerir alguma outra formalidade e organização mental (e quase matemática) pela forma como organiza os vários compartimentos das suas caixas. Esta secção de vários espaços permite-nos conhecer uma vontade de proporcionar diferentes lugares de conhecimento, níveis de entendimento, e vários sítios onde podemos «entrar, estar e aí permanecer».

Podemos ainda propor um pensamento rizomático (à semelhança de uma matrioska russa) da caixa que gera a caixa, *mise en abyme*, que por sua vez gera tantas outras, dentro das quais encontramos diversas realidades. Conforme Cornell conclui, «o par de oposição semântica interior/exterior é gerado por um conjunto de configurações externas que constroem de forma direta ou indireta um espaço interno.»[201]



(64) Joseph Cornell. *Soap Bubble Set*, 1940 © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation.

[201] FARIA, Paulo Eduardo Santos (2009). *Memórias do Tempo*; dissertação pós-graduação em arte; Brasília.

Há ainda alguma noção de orientação para o observador fazer um percurso organizado, do exterior para o interior. A noção de que gradualmente o espectador enquanto corpo exterior vai entrando no interior desse «lugar-caixa» e torna-se parte dele, mentalmente. Projeta-se nos seus objetos, reconhece-lhes memória, identidade e características que o remetem para um fator cultural, pessoal e privado, ou social, coletivo e político onde «a inserção na quotidianidade, a espera, a rutura de isotopias, que é uma fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unidade da experiência, a esperança de uma total conjunção por advir».[202]

A partir das caixas deste artista há uma intenção de participação coletiva, entre o sujeito (observador) e a peça (caixa). Identificamos uma dialética do sujeito enquanto reflexo; participa e entra dentro do espaço projetado e do objeto enquanto caixa ora aberta (pela intenção de participação) ora fechada (por não podermos entrar fisicamente nela – relação de escala, ideia de posse, fisicalidade da sua existência); podemos ainda compreender uma espécie de fusão entre a superfície e a profundidade (sujeito + objeto).[203]

A sua obra destaca-se na década de 30 com as primeiras colagens e, nos anos 50/60, surge a consolidação desta intenção de sair do limite da pintura, com a criação de caixas (acoplando essas colagens); as composições tridimensionais dentro de um limite escultórico revelam alguma interdisciplinaridade pela imagem em movimento memorizada pelos objetos reaproveitados. Estas peças mostram-se simples, e procuram estabelecer uma relação com o espectador através da sua manipulação. A sua intenção mostra o estádio quando o objeto e a imagem se encaixam, apela à presença da volumetria, criando pequenos lugares que convidam que neles entremos.

Estas narrativas abertas convidam o espectador a interferir e a interpretar o seu significado; os múltiplos significados levam a uma interação social e à vontade de conquistar o espaço físico. Os próprios objetos incorporados nestes micro lugares remetem a um tempo e a um determinado espaço, associados a uma identidade de uma determina cultura. Joseph Cornell problematiza que «tudo pode ser usado, mas é claro

[202] A. J. GREIMAS (S/d) «Da imperfeição»; a partir de FARIA, Paulo Eduardo Santos FARIA (2009) *Memórias do Tempo*; dissertação pós-graduação em arte; Universidade de Brasília.
[203] Consultar imagens de algumas peças de Joseph Cornell nos ANEXOS.

que não se sabe no momento. Como é que alguém sabe o que um certo objeto vai contar?»[204]

De uma forma geral, nos anos 60 e 70 surge a forte necessidade de o artista se propor à conceção e à construção de *assemblages*, no sentido de daí tirar partido plástico, sendo mesmo utilizados vários materiais e objetos que se destinavam a preencher um determinado espaço. Aqui surge esta intenção de interioridade ora no espaço natural (como exemplo, o trabalho do artista Richard Long já abordado pela questão do movimento da *Land Art*, que parte da fruição natural e paisagística) ora no espaço urbano, ou ainda na galeria e/ou no museu. O objetivo deste subcapítulo é contribuir para a questão (em aberto) sobre o modo como o objeto artístico surge, na medida em que vive num determinado espaço – o lugar de exposição – e como se deixa viver a experiência estética, sem se sobreporem normas e regras institucionais que vedem essa aprendizagem multissetorial e intergeracional.

Assim, e a partir do ensaio *A Pintura depois da Pintura*, «A ideia da obra *in situ*, ou *site specific*, (…) implica não que o objeto está colocado num determinado local, nem que é o local que é a obra, mas que é a sua relação conjunta que significa a obra (…)»[205]. Esta noção de lugar que promove determinado trabalho de carácter plástico e interventivo revela-se como a intenção principal da presente tese, no sentido de criar lugares «(in)habitados» a partir de superfícies cerâmicas e orgânicas, que invadem um espaço e convidam o observador a entrar nele.

Na procura desta definição – do lugar para a exposição enquanto elementos-chave que podem ser cooperantes ou inibidores da vivência estética – escolhe-se o artista plástico Ilya Kabakov[206] pelo seu contributo, ao refletir também sobre a questão do vazio e sobre a forma como a instalação poderá ser tida em conta como uma superação da pintura. Segundo o seu pensamento teórico-prático, Kabakov define a instalação como

[204] CORNELL, Joseph (s/d). Texto de apresentação da Hollis Taggart Galleries. Consultado em http://www.hollistaggart.com.

[205] SABINO, Isabel (2000). *A Pintura Depois da Pintura*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Pág. 183.

[206] Ilya Kabakov (1933-2023) artista plástico russo com carreira consolidada no âmbito das artes visuais, performativas e *site specific* durante cerca de 50 anos, com uma vasta produção de variadas pinturas, desenhos, instalações e ensaios teóricos. Destaca-se igualmente pelo interesse político e a forma como manifesta a sua arte publicamente. Foi um dos grandes pioneiros da instalação e uma das referências maiores da arte conceptual.

uma ação que resulta numa concretização física que deverá permanecer no tempo. Por este motivo, o artista assume a pintura como uma predecessora da instalação; assim: «Servirá a parede como unidade fundamental de qualquer afresco e é importante ressaltar que não é uma espécie de "plano" abstrato, de "superfície" ou esse tipo de especulação? Mas uma parede perfeitamente definida do edifício (uma parede fora ou dentro dele). Essa parede é uma parte deste e, enquanto tal, participa de sua vida. Como? Repetindo, "imitando" [*mimiking*] tudo aquilo que é penetrado, como uma realidade viva, sobrevalorizada. Entretanto, a parede representa [*depicts*] (literalmente como um espelho) o que está acontecendo no momento no edifício – e isso pode ser visto facilmente nos afrescos de Pompeia.»[207]

Para Ilya Kabakov, habitar um «não-lugar» será o ato principal à transformação desse espaço num «lugar», tal como habitar o mundo para que se expanda até ao observador. Enquanto a pintura poderá ser «o modelo de um mundo terrestre transformado»[208], a instalação poderá ser a concretização desse lugar físico e tridimensional que ultrapassa os seus limites. O outro lado do lugar mental/concetual/intelectual depende do ato de pensar e de representar no que toca a estabelecer uma comunicação clara e eficaz entre a (re)criação desse novo lugar habitado e o observador que o vai habitar.

Ainda com este artista, e analisando apenas a sua reflexão plástica sobre a forma de comunicar através da instalação, há que quebrar e reinterpretar os modelos formatados na representação pictórica e bidimensional, que nos darão ferramentas e estruturas capazes de evoluírem para a concretização espacial *in loco*. Na história da arte, há um questionar e problematizar das valências da pintura, no sentido de esta poder perder a veracidade enquanto plataforma de criação do lugar habitado verdadeiramente pelo espectador.

O pensamento estético e plástico de Ilya Kabakov é talvez um dos mais arrojados da atualidade. É aqui incluído para a elaboração deste breve texto em paralelo com toda a pesquisa que foi feita até aqui; não pelas suas soluções plásticas, técnicas ou opções de intervenção de *site specific*, mas pela sua coragem de questionamento mordaz sobre o espaço de exposição – principalmente em espaços de museus e galerias –, pelo

[207] Citação de Ilya Kabakov a partir de Stéphane Huchet (2009) no texto «Instalação e "iconicidade" ampliada segundo Ilya Kabakov», Revista Poiésis (13); agosto. Pág. 28.
[208] *Idem.* Pág. 31.

questionamento sobre o papel (Ativo? Passivo?) do público perante tal provocação – chamada de obra de arte – e pela sua passagem para o lugar exterior, no convite mais brando e empático com os públicos. Exemplo dessa coragem e provocação é o texto de Daniel Peres sobre a proposta de intervenção na Fundação Calouste Gulbenkian, intitulada «Ilya Kabakov. *Incidente no Museu, ou Música Aquática*»[209] ainda na década de 90, e que é exemplo desse enfâse multidisciplinar do trabalho de Kabakov e da componente arquitetónica e cenográfica que se revelam cruciais.



(65) Ilya Kabakov. *Incidente no Museu, ou Música Aquática*, 1995. CAM – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian. © Arquivos Gulbenkian.

Promove-se então uma reflexão e construção desta evolução que, enquanto mais-valia, poderá resultar apenas na sua experimentação; uma evolução física, construtiva, plástica e concetual na criação de objetos pensados para dialogar com um determinado «(não-)lugar» que, num estado embrionário, poderá ser reconhecido como o espaço

[209] PERES, Daniel (2019). *Ilya Kabakov. Incidente no Museu, ou Música Aquática* (1995). Texto disponível em https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1060/?lang=pt-pt.

arquitetónico que será, por sua vez, trabalho e reinterpretado. Kabakov assume este processo como a «tridimensionalização»[210] desse espaço/lugar.

Esta experimentação e possível concretização passará pela simulação de um lugar inexistente, «é preciso que a imagem suba em nós para que a realidade se encontre (re)situada. A instalação é aquele espaço que provoca a subida das imagens em nós, a assunção icónica».[211]

Outro aspeto a considerar aquando da referência dos conceitos (em aberto) sobre instalação, arte pública e qualquer manifestação que vise ser interventiva e requeira uma participação por parte do público, é que o suporte ganha destaque e surge o porquê da arquitetura como um suporte primordial (o que não invalida a exploração de outros meios). Graças ao forte impacto do carácter social, político e económico, e seguindo a proposta de Georges Bataille, o conceito de arquitetura, quando está presente, manifesta um forte carácter social na preocupação artística. Assim, podemos equacionar a relação proporcional de que a arquitetura poderá estar para a sociedade assim como a fisionomia está para a Humanidade. Bataille mostra-nos que:

> *(...) O grande problema da arquitetura é o seu antropomorfismo unidimensional, isto é, o retrato de uma condição humana excluída da plena liberdade. Porque a arquitetura como prisão (e essa é a génese da arquitetura, segundo o escritor) é a metaforização dessa primeira prisão entre todas que é o próprio corpo humano. (...) Sintetizando, a arte pública deve opor-se a toda e qualquer forma de governamentalização da estética para ocultar a fantasmagoria do político, dado que a estética, pela sua força aurática, melhor sinaliza o que se entende por "modelo" social. A arte pública pode habitar o terreno oposto – está ao seu alcance desmistificar, analisar e revelar os modos de produção de tais imagens e informações subservientes.*[212]

[210] Citação de Ilya Kabakov a partir de Stéphane Huchet (2009) no texto «Instalação e "iconicidade" ampliada segundo Ilya Kabakov», Revista Poiésis (13); agosto. Pág. 32.
[211] Citação de Ilya Kabakov a partir de HUCHET, Stéphane (2009). «Instalação e "iconicidade" ampliada segundo Ilya Kabakov», Revista Poiésis (13); agosto. Pág. 37.
[212] VIDAL, Carlos (2002). «José Maçãs de Carvalho: disseminação e deceção na sociedade do espetáculo»; em *Imagens sem disciplina: meios e arte nas últimas décadas*; Lisboa, Vendaval. Págs. 133-149.

Esta referência pretende, assim, compor esta pesquisa sobre como definir e esclarecer esta ideia daquilo que poderá ser a hipótese do lugar de exposição, pela via de intervenção pública e por chamar o público/observador a intervir e a usufruir do trabalho exposto. A arte, para ser pública, tem de provocar uma reação/relação/sentimento; ela virá a ser interventiva e reativa/provocatória numa atitude, pensamento ou reação mais empírica.

Talvez seja oportuno recuar-se no tempo e retomar-se o princípio do *White Cube*, na expectativa de existir efetivamente um momento – na história da arte e no desenrolar de todos os processos criativos que, algures no tempo e no espaço, pretendem romper com limites – em que se colocou o espectador a questionar o seu lugar em relação ao espaço (e às condições) de viver o conceito de Obra de Arte.

Retoma-se aqui os antecedentes do *White Cube*, no sentido da sua pretensão de neutralidade (analisado e criticado por Yves Klein), e a origem do *site specific*/instalação pública, no início dos anos 60 do século XX, como arranque para a problemática dos «lugares de exposição».

Yves Klein, no final dos anos 50, procura cruzar a pintura com a instalação/intervenção social e política, e mostrar que o espaço podia ser totalmente livre e dissociado do universo do (nosso) quotidiano e dos objetos que conhecemos. Defendia também que a ideia subjacente à obra acabava por ser o mais importante, e que interessava até, no processo criativo, mais do que a própria concretização física da mesma. Não seria relevante dar corpo a alguma «coisa» para atingir a «coisalidade».

Para Klein, a intenção era proporcionar a partilha de uma experiência, fosse ela individual e/ou coletiva. Nesta abordagem, e na continuidade construtiva do seu percurso, cruzou o pensamento de Gaston Bachelard, não só pela perspetiva desenvolvida acerca do reino do ar e do azul, mas também pelo vazio e pelo lugar (ou «não-lugar»), que é construído a partir do sujeito (de dentro para fora).

Yves Klein denuncia este pensamento quando integra na exposição na Galeria Iris Clert (Paris, 1958), onde quis desafiar os limites físicos e temporais. Teve o cuidado de selecionar um lugar público do qual (e no qual, também) pudessem surgir inúmeros olhares, opiniões, críticas e repulsas, motivadores de diversas opiniões e especulações.

Este projeto conquistou então um espaço desconhecido (queria-se chegar a um lugar e superar esse espaço) através da «dissolução do azul no vazio especial, "no outro lado do céu"»[213], e pretendeu atingir, com isto, uma outra dimensão que transcendesse o espectador e o próprio espaço físico inócuo e inexpressivo.

Da intervenção fazia parte o *Obelisco de Place de la Concorde*[214], um monumento histórico que se proponha a uma iluminação muito cenográfica, na cor azul típica do seu trabalho de referência. À parte desta iluminação/intervenção, Klein transformou ainda a galeria (onde seria exibida essa «mostra» de arte interventiva) no lugar mais inócuo e extremamente insípido de tudo. O espaço galerístico apresenta-se pintado de branco para enaltecer o dramatismo da ambiência nele criado; nesse vazio estava contida a expectativa da galeria passar a ser um lugar habitado (pelos espectadores), que se quebrasse com esse vazio, e se enchesse aquele sítio de relações e intenções (o público poder acrescentar informação, significados, pensamentos em «voz alta»).

Os visitantes eram convidados a entrar na galeria, mas de uma forma solene e quase constrangedora. Aí, mergulhavam no silêncio instalado e, com isso, esse espaço insípido via-se a ganhar tecido relacional e passava a ser habitado. Esta ideia de quebrar com esta incapacidade da não-relação e com a impossibilidade de não habitar determinado espaço, atinge o auge e cumpre com o objetivo, pela inacreditável venda de duas obras «imaterializadas»; a vontade de querer possuir fisicamente uma «coisa» que não se toca, e não se quantifica, exatamente por ser etérea, mas real. Com tudo isto, Yves Klein quer-nos mostrar que esta manifestação artística por termos em prática uma ideia insólita; uma ideia que, no fundo, provocou a relação (e a reação) entre o observador e a instalação, bem como a proximidade entre os vários espectadores. Visou a clara intervenção, mas não chegou a ser a «coisa» matérica e palpável, atingiu o lugar no senso comum e na sensação.

O artista, já numa proposta visionária, apresenta a invenção do «imaterial» suportado pela arte contemplativa (que não vai ao encontro da intencionalidade da pesquisa prática do presente trabalho). Aqui, quando a pintura pode extrapolar noutros sentidos, reencontramos este limbo periclitante de não haver uma definição lata e fechada

[213] WEITEMEIER, Hannah (2004). *Klein*; Taschen, Público. Pág. 31.
[214] Marco histórico que se situa numa das principais praças de França, nos Champs Elysées. O centro desta praça é inaugurado com este obelisco de granito bastante imponente, de origem egípcia e que em cada um dos seus cantos, encontramos estátuas representativas de cidades francesas.

para a pintura que exige (além da visão) o tato, o olfato ou a audição. Ela pode ser também lugar e plataforma de ação ou motivação, ou pelo menos, a procura de um espaço passível à sua integração e consequente instalação.[215]

Apesar da contemplação e de querer ir além da imagem que estimula apenas a visão, Klein não trata a ideia da vacuidade de um espaço vazio, mas sim a de uma liberdade virtualizada e invisível no espaço energético. Por isso, aqui se recupera o contributo filosófico de Kant na questão que concerne a relação espácio-temporal (determinar ou não determinar?), e as triangulações sobre o tempo >> o *locus* de apresentação (a aparição da obra) >> a perceção interior e exterior; sendo que aqui interessa, e uma vez mais, a arte em que os processos são mais importantes que os resultados e que têm o seu tempo interior como o pilar fundamental. Retomar aqui Kant sobre as coordenadas espácio-temporais que são primordiais da existência e são dados prévios ao desenvolvimento da nossa sensibilidade.

Com Klein traz-se também (e já perto de algumas considerações finais) a questão da linguagem. O que se entende por linguagem?

Entende-se, de forma lata e universal, pela expressão do pensamento através da palavra, da escrita ou por meio de sinais; aqui, e pelo poder transformador das artes, a expressão (des)codificada através do signo, do movimento, do visual. Entende-se por linguagem aquilo que as coisas significam, como se fosse uma espécie de estilo.

A linguagem será, então, o conjunto de alfabetos, os suportes, os *media* e as múltiplas linguagens que cruzam o inesperado e o familiar (estranhamento familiar referido no início deste projeto – que não explicamos no território a linguagem escrita, e caminhamos, por isso, no sentido do território da linguagem visual e não verbal, mas entendível), interpelando o observador e o que ele (des)conhece em si (e de si próprio; de si na relação com os outros; e de si na relação com o *locus* como campo ampliado e de atuação das artes visuais).

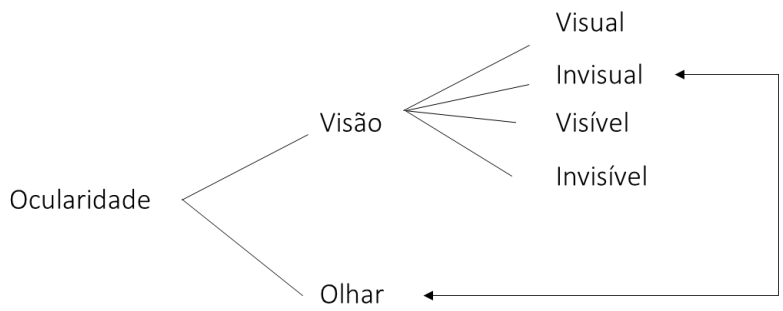
Perto da conclusão – apesar de não existir um fim, este trabalho mantém-se na qualidade de ponto de partida para o trabalho com os públicos e o contributo no domínio

[215] A procura deste novo lugar será igualmente referenciada e contextualizada segundo trabalhos contemporâneos, e a forma como esta vontade se tem manifestado ao longo dos anos. Na relação com os «Observatórios» remetemos à obra de Ilda David'; nas influências contemporâneas internacionais remetemos à obra de Adriana Varejão e Stela Barbieri.

da formação de públicos em rede com os artistas – retoma-se uma das questões centrais desta proposta: o limite e o não limite do objeto, e a forma como nos relacionamos (e relacionámos ao longo desta hipótese) com ele.

«Procurar-se-á, como elemento central da argumentação, trabalhar a distinção entre visão e olhar, estabelecendo o que cada uma destas categorias "vê" de facto, os seus lugares, os que constroem e nesse construir "veem", sendo a missão do olhar, diga-se desde, já, ver o que a visão vê e constrói.»[216] e na relação que fomos abordando com Merleau-Ponty. «Aquilo que a visão constrói é apenas o "mundo" das imagens.» [217]que vão ser os «objetos-pintura» na qualidade de vestígios daquilo que a menta guardou da vivência desse lugar (e o artista dá corpo, servindo-se da matéria física, para mostrar a forma visual dessa experiência estética.

A partir do ensaio de Vidal interessa recuperar a relação entre os domínios de invisual, de visível, de invisível e de visual, na relação que o público estabelece entre os atos de ver >> *olhar* >> *interpretar*. Há sim e de forma evidente a «(...) relação entre a pintura e a invisualidade (...)»[218].



Esquema 17. Olhar, ver e interpretar. «Aquilo que a visão constrói é apenas o "mundo" das imagens»[219] a partir do esquema sobre «o invisual, o visível, o invisível e o visual», sendo os «objetos-pintura»[220] as imagens criadas a partir dos vestígios que a mente guardou da vivência do lugar.

[216] VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa. Pág. 287.
[217] *Idem.*
[218] *Idem.*
[219] *Idem*. Esquema 6.1.
[220] *Idem.*

«Podemos formular a lei de que um trabalho de arte é uma irrealidade»[221] na relação entre a ficção e a realidade, e na ligação do campo da intuição e do objetivo. O objeto surge, de facto, da pesquisa consciente do artista, da primeira vivência insubstituível e das escolhas que fará para que, daí, aconteça a aparição (o milagre da transformação da «coisa» que será debatida e experienciada pelos outros) dessa pesquisa acontece a ligação espiritual, no processo de construção *vs*. destruição *vs*. reconstrução, para que o objeto surja, e jamais corresponderá a outra mente (e coração) que não seja a daquele que primeiro viveu o lugar.

Aqui corrobora-se a passagem do «Ver» para o «Olhar», onde Vidal diz-nos que «O olhar é a cúpula, ou a abóboda que vê estas relações estabelecerem-se. Como veremos, o olhar é uma construção filosófica que se responsabiliza, sintetizando, pela construção do ser, do Eu e do Outro. Ele não se confina ao que é proporcionado pelo órgão da visão – o olho tomado fisiologicamente. Este é o constituinte do mecanismo da visão. Àquilo a que a visão acede ou não acede não responde ao olhar.»[222] A interpretação resulta da vivência, da experiência e acontece na constituição da imagem tocável que nos devolve ao lugar: *imagem = vestígio = objeto-pintura*.

Propõe-se, por isso, o objeto do domínio da pintura, na relação que se estabelece *à posteriori* com o desenho, como um dos caminhos escolhidos para a relação vidual corpo-a-corpo com cada peça, e na produção de testemunhos vivos que se veem com os olhos; aquilo que o corpo sentiu de forma sinestésica, holística e integrada.

O domínio da pintura cresce, expande-se, molda-se, transforma-se. «Negando um "exterior", ou negando ser uma janela através da qual se olha através da representação para o mundo que lhe é exterior, cada vez mais a pintura parece colocar-me perante o problema do grau em que a sua representação é auto-referencial; como tal, o seu sentido é encontrado não na perceção, mas no seio da representação. Consideração que nos leva ao tema da tradição e da apresentação dessa tradição não apenas em termos teóricos, coisa para os estetas, mas antes em termos práticos, pelos próprios pintores.»[223]

[221] VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa. Pág. 286; *in* Jean-Paul Sartre, L'Imaginaire.
[222] *Idem.* Pág. 288.
[223] *Idem.* Pág. 294.

O ensaio sobre a *Invisualidade da pintura*[224] abre aqui espaço à reflexão sobre o processo da vivência e dos limites (ou não limites) que existem entre o objeto e o artista, entre o objeto e o público, e entre o objeto e o lugar de intervenção (e aqui entenda-se por intervenção assumir o *locus* como ateliê e lugar de exposição; e a instalação, quando o objeto criativo precisa, algures durante o seu processo, de viajar entre o *locus* do ateliê e o *locus* da paisagem). Esta triangulação permite, em continuidade, explorar as dinâmicas de conhecimento de cada um dos intervenientes, os quais se assumem como objetos abertos recetivos ao que o espectador acrescenta à sua ideia, no campo da imagética e na constituição de mais imagens que daí acontecem (imagens mentais faladas, ouvidas, partilhadas em comunidade, registadas em observatórios de desenhos).

Vidal propõe o invisual como uma espécie de meio termo, equilíbrio, entre os termos de visível e invisível. E eu peço que este meio termo seja então, e nesta pesquisa, o processo da vivência estética. «Então uma pintura orgânica ou organicista é ao mesmo tempo invisual (são-no as camadas inferiores que condicionam as resultantes e aplicações subsequentes até ao final) e visível (a pintura terminada, o quadro propriamente dito).»[225] ou seja, o *objeto-imagem* que encerra todo o processo de vivência e aprendizagem significativa em torno do objeto (que começa no artista e termina no «objeto-pintura» de cada espectador). Continuando com Vidal, «Ou seja, as formas são fabricadas por uma intervenção oficinal que quase tudo determina e não é só suposto exibir (a não ser, por exemplo, num documentário sobre a atividade do artista). O engenho e a "maquinaria" aqui são, simultaneamente, o visível e o invisível. Esta visualidade e invisualidade simultâneas são também da ordem do *invisual*. (...)

Portanto, ver uma pintura é vê-la além da sua pele e última "inscrição", é vê-la na sua organicidade ou processualidade, é a ilustração de um salto da visão e um impulso não consciente (não redutível ao conhecimento) para além do imediatamente discernível, é chegar a um território invisual.»[226]

[224] VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa. Pág. 294.
[225] *Idem*. Pág. 300.
[226] *Idem.*

Ainda sobre a possibilidade dos «Lugares de exposição: cooperantes ou inibidores da experiência estética?» e sobre as *representações que podem ser figurativas, e o salto (quase de fé) para a representação abstrata*, regressa-se a Rothko, pelos caminhos que continuam a levar(-nos) à dissolução da representação, à desconstrução do lugar (físico, institucional) e da figuração, com propostas visuais totalmente libertadoras, na interpretação e na sua expressividade. A determinação daquilo que é validado como «lugar de exposição» influi igualmente nos então chamados efeitos óticos e concetuais – e as oportunidades de rompimento de paradigma quando não pode ser o lugar a espartilhar o objeto e muito menos a condenar a vivência do espectador. A arte concetual é tão marcante quanto o movimento de contraponto à opticalidade da arte, momento a partir do qual a qualidade concetual das obras de arte, em geral, passou a ter um peso significativo.

Esta pesquisa corrobora, naturalmente, essa constatação e esta ideia de que o objeto sempre foi um conjunto de técnica e material, mas que a sua matriz concetual passa a ter um valor-signo e um valor acrescido a começar, justamente, na década a partir da qual é inserido este trabalho, os anos 60 do século XXI.

Assume-se esta matriz para que, por sua vez, esteja em todos os objetos artísticos independentemente da sua exuberância matéria, numa espécie de (in)determinação espácio-temporal.

A indeterminação é uma forma de abertura ou de incompletude?
A determinação é uma forma de fechamento ou de aperfeiçoamento?

E, ainda sobre Smithson e sobre as questões que os públicos levantam na vivência da Obra de Arte na paisagem e no lugar – e na questão do tempo que atua em cada peça – passa-se a viver o conceito a partir do vestígio daquilo que foi (e já não é; é oura coisa).

«O património não tem valor, nem deixa de o ter. Tem o valor que o ser humano lhe atribui»[227], e aqui entra em ação a proposta do projeto de investigação-ação na diluição dos limites e fronteiras entre o que é o espaço de atuação do artista – intocável, sagrado

[227] Olaia Fontal – Universidade de Valladolid; doutorada em Ciências da Educação pela Universidade de Oviedo e Professora Catedrática na Faculdade de Educação e Trabalho Social da Universidade de Valladolid. Participou na CNEAI (Comissão Nacional de Avaliação da Atividade de Investigação), *in* Conferência «Educação e Património, Bienal do Plano Nacional das Artes, 26 e 27 de maio de 2023, Museu Nacional dos Coches (Lisboa).

– o lugar de intervenção – que no caso do museu é um espaço de cerimónia; já no lugar natural mantém-se o convite de poder estar, ver, sentir – e o espaço que, afinal, é ocupado pelo espectador, que tem liberdade para ressignificar.

O papel da mediação dá a conhecer e estabelece ligações e relações, sendo que o Património – e todo o objeto artístico fará parte do património local, nacional ou mundial, no sentido em que produz significado, detém memória e contribui para a identidade coletiva – é a relação do objeto com a pessoa. «Objeto» extensível ao edifício, à pintura, à escultura, à fotografia, ao desenho, a outros.

> *É difícil determinar com exatidão o momento em que o homem começa a considerar o regresso à natureza como um dos meios possíveis para um encontro mais ou menos utópico com a autenticidade perdida. (…) A valorização da paisagem natural acompanha assim, mais do que a própria idade contemporânea, a construção da modernidade e a consequente valorização, gradual, mas seguro, do sujeito que vê. O surgimento* land art*, em finais da década de 60, mais não é do que um dos pontos de ancoragem deste movimento que advoga a inserção da obra de arte na natureza, longe da realidade urbana, e sempre com o objetivo mais ou menos utópico de obter uma experiência estética livre da contaminação do progresso técnico.*[228]

A partir da década de 1980 e até aos dias de hoje, tem existido um exercício ativo e disruptivo sobre a questão da função dos espaços de exposição – como? Quando? Onde? Com quem? Para quê? – e, por consequência, uma reformulação daquilo que se compreende por Arte Pública, na relação cooperante com os públicos. Tem existido um trabalho alargado entre curadores, artistas, investigadores, comunidades no desenvolvimento destas práticas artísticas – e na medida em que, em diferentes fases do processo de criação e de aprendizagem, a participação do espectador é uma mais-valia – num comprometimento social e político. Na origem desta problemática, estará (certamente) a noção de «campo expandido» que Rosalynd Deutsch propõe na década de 60; nessa ideia de expansão, não só nos limites físicos do plinto ou da tela, mas também

[228] OLIVEIRA, Luísa Soares (2018). *Land Art Cascais 2018*. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais, 2018. Pág. 11.

nos limites (quebra deles) e da perda de cerimónia nos espaços; esta autora propõe também a noção de «esfera pública» em vez de «espaço público», no sentido de caracterizar as relações que intervêm num espaço comum, seja no museu ou num espaço exterior (natural ou urbano) e que, ao mesmo tempo, possam desafiar a ideia de Arte Pública alicerçado numa designação alargada e integrada de «esfera cultural pública»[229].

Os «Lugares de exposição» são, por isso, plataformas de encontros e ligações. Assumem a função principal de interligar os modos de vida social e as suas diferentes formas de manifestação e participação, perante essa diversidade do tecido cultural. Acrescenta-se também o papel de ir além das «portas da instituição», integrando a prática artística nesta «esfera pública».

Com este subcapítulo interessa, pois, reter o conceito sobre a *Estética da Participação Social*, pela importância da mudança de paradigma sobre a configuração dos espaços, e pela oportunidade de relação com os seus públicos, «Estas práticas têm gerado obras que se afastam *de uma noção de arte* [pública] *que está no espaço, mas é independente deste, a favor de uma noção de arte* [pública] *integrada no espaço e nos seus utilizadores*.»[230] A título de exemplo breve, destacam-se aqui duas propostas: a obra de Krysztof Wodiczko[231] (do ponto de vista genérico, na ativação do pensamento estético e soluções visuais) sobre a triangulação dos conceitos de obra → contexto → espectador; e um projeto recente, de 2010, com o Coletivo *Assemble*[232], que tem como objetivo principal pôr em prática uma metodologia de trabalho democrático e em cooperação com os públicos, de impacto social e de atuação nos domínios da Arte, do Design e da Arquitetura. Estes dois exemplos reúnem, nesta hipótese, os conceitos de «campo expandido», de «esfera pública» e de ativação de objetos de carácter performativo em prol de uma vivência estética efetiva, e de um contributo para a aprendizagem ao longo da vida dos públicos.

---

[229] Rosalynd Deutsche (1988) citada *in* PONTE, Sofia (2020). *Transformar Arte Funcional em objeto museal*. Edição Caleidoscópio, Lisboa, novembro. Pág. 25.
[230] *Idem*. Pág. 27.
[231] Krysztof Wodiczko (1943, Varsóvia), formado pela Academia de Belas-Artes de Varsóvia. Artista, historiador, professor universitário, fotógrafo, produtor de televisão; utiliza a arquitetura (museus e monumentos, com o especial carácter institucional e ligados aos contextos sociais e políticos) enquanto suporte de impacto para as suas instalações, a forma como supera a escala humana (através das projeções gigantescas), bem como a sua força visual e imagética pensadas e bem conseguidas. As suas obras testemunham um profundo compromisso social.
[232] *Assemble* é um coletivo multidisciplinar que trabalha em arquitetura, design e arte, fundado em 2010.

Krzysztof Wodiczko começa por trabalhar com a arquitetura particular do local selecionado e, desta forma, evolui no sentido de extrapolar para grandes projeções que abarquem edifícios públicos e que tratem perspetivas e reflexões de carácter político (na década de 80). As suas projeções começam por serem realizadas em *slide* e, depois vídeo, e apresentam imagens carregadas de mensagens políticas e sociais. Estas surgem como uma aparição fortíssima na fachada da arquitetura e em monumentos mundiais.

Estas primeiras manifestações levantam a principal questão: porquê a projeção em grande escala diretamente nas fachadas? O raio-X à arquitetura terá um significado fundamental, ao apropriar-se dos edifícios públicos, tanto como da maioria dos monumentos históricos, interpretando-os como cenários destas projeções. A arquitetura é o pano de fundo que suporta esta simulação visual temporária.

Krzysztof Wodiczko desenvolve todo o seu processo criativo em torno do desenho de objetos utópicos, no sentido de ficar próximo de se tornar um inventor de «coisas» que nos ultrapassam (futuristas, irreais) e que nos convidam ao consumo ativista, político e filosófico que elas próprias imbuem.

Nos anos 80 assistimos então a estas «projeções *site-specific*»[233] acerca dos próprios monumentos escolhidos, ou pelas situações já vivenciadas e passadas nesses ditos lugares, próximas de verdadeiras «radiografias do poder».[234]

Esta forma de comunicar, ao servir-se destes instrumentos – arquitetura e projeção – aponta para uma outra sugestão de leitura, da obra de Wodiczko, partilhando a ideia de que «Wodiczko trabalha com os factos constituintes do espaço urbano: a arquitetura e sua valoração semântica; as relações interpessoais mediadas por fatores de hierarquização (classe social, raça, origem, etc.). Se o museu se caracteriza como um lugar impersonalizado (onde as obras "menores" coabitam, niveladamente, com as "obras maiores"), percebe-se assim porque é que a rua, em Wodiczko, não pode ser um "museu sem paredes", nem mesmo o novo museu».[235]

O artista procura chamar à atenção sobre as várias formas da arquitetura e convida à reflexão sobre a memória coletiva e histórica. É graças a este fator determinante do foro

[233] VIDAL, Carlos (1996); *Democracia e livre iniciativa: política, arte e estética*; Fenda edições; Lisboa. Pág. 294.
[234] *Idem.*
[235] *Idem.*

político, social e coletivo, que o seu trabalho ganha uma enorme visibilidade, permitindo-lhe colaborar com comunidades em torno de locais carenciados e problemáticos. Esta série de proposições interdisciplinares mostra-nos o cruzar de múltiplas tecnologias que se completam (e se complementam) e o ajudam a comunicar a sua ideia através das valências da escultura, da fotografia, do design industrial e da pintura.

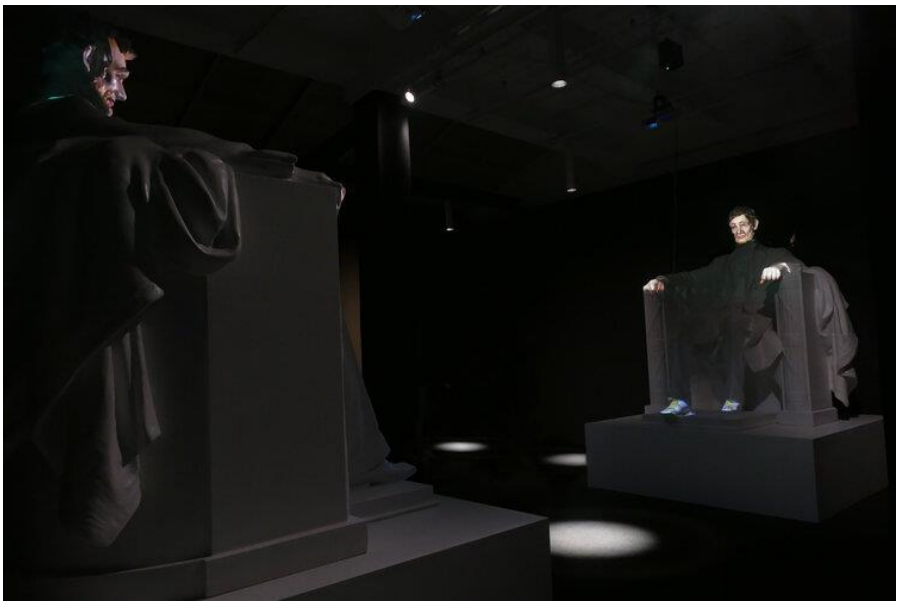
A sua obra pretende questionar através do conteúdo e da interdisciplinaridade e promover, assim, a capacidade de pensamento crítico e a capacidade de questionar (e provocar) o espectador ativo e participante. Este artista sublinha «a necessidade de os artistas aceitarem múltiplos papéis e visões (Phillips, 2003, 47) e por isso assume-se como um artista-vida cujos projetos pretendem inspirar e ajudar os seus participantes a tronarem-se não apenas testemunhas públicas e críticos, mas também atores que agem abertamente para o bem comum e que estão empenhados em lutar pela justiça e a mudança social (Wodiczko, 2004, s/p.). Wodiczko entende que a democracia é um projeto inacabado e que os artistas estão numa posição especial para contribuir para novas formas de democracia, através de projetos que desafiam a interferem com o sistema social e que continuam a tradição vanguarda, que sempre se ocupou com assuntos do interesse público (Phillips, 2003, 33).»[236]

«O diálogo público deve ser valorizado, encorajado, respeitado, desenvolvido e cultivado como uma função vital da cultura democrática. Acredito firmemente que, numa situação tão perigosa e que se autoperpetua progressivamente, o nosso trabalho artístico, cultural e pedagógico deve centrar-se no estabelecimento de novas condições e metodologias para um diálogo informado e generoso através da divisão. Isto traria uma nova cultura política através da arte da escuta mútua, construindo confiança comunicativa entre aqueles que ocupam diferentes posições, experiências e pontos de vista. (…)

Neste projeto (*A House Divided*), os dois lados divididos ainda não alcançaram um verdadeiro diálogo aberto, mas partilham os mesmos sentimentos ao concordarem que é necessário, e até defendem-no.»[237]

[236] PONTE, Sofia (2020). *Transformar Arte Funcional em objeto museal*. Edição Caleidoscópio, Lisboa, novembro. Pág. 40.
[237] Krzysztof Wodiczko, sobre a exibição da peça/projeção na Galerie Lelong & Co., Nova Iorque, 25 de janeiro a 5 de maio de 2020. Tradução livre. Disponível em https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/a-house-divided/, consultado a 6 de setembro de 2023.





(66) Krzysztof Wodiczk. *A House Divided*, 2020. © Projeção na Galerie Lelong & Co.

O Coletivo *Assemble*[238] atua no território partilhado pela criatividade e pelo impacto formativo e de sensibilização dos públicos (nas comunidades envolventes, e numa escuta e observação ativas das necessidades dos seus utilizadores). É nesta prática que mora o desafio e o rompimento dos limites institucionalizados, «O interesse que esta nomeação despertou (…) é revelador do crescente envolvimento das instituições de arte com tipologias de arte menos tradicionais, bem como do seu empenho em ver adaptados e desenvolvidos os métodos adequados à sua exposição, coleção e conservação – três etapas fundamentais do processo de musealização de arte. A integração de propostas artísticas híbridas, como as de *Assemble*, vem perturbar os limites habituais do trabalho envolvido neste processo, exigindo que as estratégias praticadas para a sua musealização sejam convenientemente preparadas e ajustadas ao seu conceito.»[239]

As propostas deste Coletivo levam, uma vez mais (assim como as obras de *land art* e a questão da efemeridade – a que o objeto regresse à natureza; a que se integre, através do vestígio, da memória, do arquivo e da documentação, assim como exposições e coleções – a questão da preservação da arte contemporânea, que tem sido um desafio para os profissionais que trabalham neste domínio dos acervos e das coleções. As instituições têm, por isso, a árdua missão de preservar a arte efémera assim como as manifestações artísticas que implicam materiais diversos; a opção será, com estes contributos e neste avançar social e cultural, investir no trabalho em par e em cooperação entre instituições (e não falamos apenas de museus ou galerias, falamos também em academias, escolas, universidades, centros de investigação, arquivos históricos), artistas (coletivos, ateliês e oficinas) e os públicos (que se formam como seres humanos pensantes, sensíveis, críticos, ativos e democráticos na ligação às Artes).

Com este Coletivo, e sobre os dias que correm, ligamos também o conceito chave da criatividade, da educação e da ludicidade comum às obras de Hélio Oiticica e Stela Barbieri (já explorados nesta pesquisa); no sentido de priorizarem, nas suas propostas, os espaços de vivência sensorial e sinestésica, alicerçados provavelmente na ideia de vanguarda, e que está na origem dos períodos de rutura e de mudanças (de pensamento e

[238] Premiado em 2015 pela TATE com o Prémio Turner.
[239] Wharton e Molotch, (2009) citado *in* PONTE, Sofia (2020). *Transformar Arte Funcional em objeto museal*. Edição Caleidoscópio, Lisboa, novembro. Pág. 8.

de avanço). São aqui propostas como *objetos-ativos* que proporcionam um «lugar entre» contextos, entre pessoas.



(67) Assemble. *Assemble Play*, 2018 Turner Prize Exhibition. ©Magpie Eye Photography.

Por fim, e retomando a *land art* como escolha inicial deste projeto, esta será uma das opções como janela de oportunidade para que artistas e públicos se possam organizar e intervir fora dos contextos habituais e, assim, demonstrarem o papel ativo do espaço exterior – neste caso na relação direta com a natureza – e também no papel dos museus e das galerias como plataformas paralelas com uma importância reconhecida na documentação, exibição de vestígios e no pensamento crítico e plástico organizado em coleções e acervos. Poderá ser uma bienal de *land art*, com o trabalho de curadoria e mediação artística e cultural uma opção de «museu a céu aberto»; e aí partilhar algumas premissas de exposição e linguagem comum ao espaço fechado.

O interesse é crescente não só por parte de artistas e público especializado, mas, e principalmente, por parte do público em geral; o que leva a um tipo de envolvimento por parte das instituições mais ativo, de negociação, e empático. Conforme contributo

investigativo de Sofia Ponte[240] «A partir da década de 1980 tornam-se mais visíveis certas propostas de Arte Pública que anunciavam importantes mudanças. A visibilidade que estas obras receberam contribuiu, por sua vez, para uma revisão do conceito de Arte Pública e para uma compreensão do seu desdobramento em práticas que se envolvem com o seu contexto de criação e com as suas audiências. O crescimento da Estética da Participação Social é resultado desse desdobramento e do maior desejo dos artistas em ver refletido na sua atividade artística os dilemas que caracterizam o tecido social em que se inserem.»[241]

Ainda que não se chegue a uma conclusão exata – embora a intenção seja refletir e dar contributos ao tema – os «Lugares de exposição: cooperantes ou inibidores da experiência estética?» querem-se *criativos*, sendo um *locus* onde o ser humano possa ter uma atitude de abertura (predisposição), de liberdade e de curiosidade. São sítios que possibilitam o envolvimento pessoal como ferramenta de expressão, manifestação, exteriorização, imaginação. E são contextos em que essa criatividade não precisa de acontecer num objeto ou numa «coisa» física, plástica, basta ser um momento que potencie a surpresa e a inovação, que crie valor e construa um significado.

[240] Sofia Ponte é natural de Lisboa. Doutora em Arte e Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP) e mestre em Visual Studies pela School of Architecture and Planning do Massachusetts Institute of Technology (MIT). É membro integrado do Instituto de Design, Media e Cultura (ID+). Foi professora auxiliar convidada na FBAUP entre 2011 e 2020. Atualmente é professora auxiliar no IADE – Universidade Europeia. É júri no concurso de arte pública VIArtes—Via Catarina e membro da Rede de Informação, Investigação e Intervenção em Arte Pública.

[241] PONTE, Sofia (2020). *Transformar Arte Funcional em objeto museal*. Edição Caleidoscópio, Lisboa, novembro. Pág. 8.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recuperam-se os objetivos de aprendizagens que foram inicialmente propostos, aqui numa perspetiva de confirmação. Destaca-se o objeto principal a que este projeto se propõe (tal qual o inaugura nas primeiras páginas), com o ato de refletir sobre a possibilidade de limite e não-limite da pintura, numa lógica de expansão da arte visual bidimensional para o território do toque, do volume e do espaço envolvente. O estudo ensaia sobre o impacto na vivência do espectador em contacto com o objeto artístico na contemporaneidade, na constituição de hipótese de «objeto-pintura», que permite a perda de cerimónia com o espaço artístico (de museu, de galeria) e se expande para o espaço físico (natural, paisagem) acessível a todos. Apela aos sentidos, à vivência estética, à relação holística entre o «objeto-pintura» e o seu espectador ativo e participativo. A partir dele, teceram-se os restantes objetivos mais específicos, e que são agora firmados.

- Analisar e investigar o impacto atual da intervenção artística no espaço público natural (paisagem) enquanto potencialidade na vivência do lugar e na capacidade de produção de novos significados, pelo sujeito observador/espectador;

- Identificar e refletir sobre os conceitos de «lugar» e «não-lugar», a partir da apropriação do lugar por parte do autor e dos públicos, através do estudo de artistas (desde o início do século XXI até à atualidade) que promovam a envolvência e a interação com o observador;

- Refletir sobre a (des)sacralização do conceito de Obra de Arte – refletir de forma ativa, e através de um projeto de investigação-ação no contacto direto de observação e diálogo com espectadores – de que forma existe a apropriação da Obra de Arte e da vivência do lugar onde esta se insere;

- Reunir e organizar toda a documentação existente e desenvolvida num projeto pessoal intitulado «Observatórios», que decorreu entre 2016 e 2022 (em território nacional e com público nacional), que pretende apoio na reflexão teórico-prática sobre o que é o trabalho de mediação artística e cultural junto dos públicos, na vivência da Obra de Arte em contexto de *land art*, e sobre o impacto nas aprendizagens significativas e ao longo da vida (para públicos heterogéneos);

- Ampliar os conhecimentos no domínio das Belas-Artes, na área específica das Artes Visuais e na relação com o meio natural (*land art*, arte urbana, arte pública), face ao percurso artístico académico e experiência profissional (na área da formação de públicos em contexto não formal – museus, galerias, parques e jardins – pela literacia das Artes Visuais).

A ARTE É UMA ARMA QUE SÓ OS POLÍTICOS IGNORANTES NÃO USAM.[1]

Os principais argumentos foram sendo organizados em função de assuntos, e da triangulação das ideias-chave comuns a todos eles. De entre as contribuições teóricas (trianguladas neste trabalho) mais significativas, destacam-se, nas considerações finais: o entendimento de Marc Augé quanto ao que é o «lugar» e o «não-lugar» e a forma como vivemos esse *locus*; a origem da vanguarda da *Land Art* até ao conceito inovador (e que se mantém) estabelecido por Rosalind Krauss acerca do «campo expandido» (e onde se esbatem os limites do que pode ser escultura, instalação, ou outra proposta); a consolidação da intenção de confirmar a importância da vivência estética e da aprendizagem significativa, através do vínculo e do sentimento de pertença que os públicos desenvolvem no contacto com o objeto artístico; e a forma como esse mesmo público sente o espaço, levando a um especular e acrescentar de outros significados às intervenções artísticas.

[1] AZEVEDO, Eunice; TUDELA DE MARTINS, Rita (2014). «Madalena Victorino: La danse est un acte d'amour». Artigo e entrevista in Sinais de Cena I, Nº. 22, Porto: Húmus, 2014.

É preciso pensar a cultura, a diversidade, a identidade, sempre em movimento, nunca de maneira fixa.[2]

Os «objetos-pinturas» são propostas que reforçam a necessidade da relação entre aquilo que se vê e a formo como se vê, efetivamente. A vivência estética do *locus* será sempre diferente de pessoa para pessoa – seja o artista ou o observador – o que reforça a riqueza não só da forma que é assumida no resultado desse «objeto-pitura», mas também na mais-valia de outras experiências estéticas que dela nascem e se contaminam.

Rosalyn Deutsche sobre estas problemáticas: «Arte pública não é mais um trabalho concebido para ocupar e desenhar espaços físicos e interpelar audiências preestabelecidas; arte pública é um instrumento que constitui um público através de discussões políticas ou despoletando uma tensão política.»[3]

No lugar de uma conclusão – entendida como fim, termo ou desfecho sem continuidade – proponho um conjunto de considerações finais e um resumo das ideias principais que foram aqui tratadas, e que sejam agora um novo ponto de partida para outros interesses investigativos (profissionais, académicos).

Com este trabalho procurei construir um caminho – com início consciente em forma de proposta académica em 2019, mas de forma ainda não organizada academicamente, mas com base na experiência profissional (em investigação-ação) desde 2013 – que trilhou algumas considerações entre algumas dualidades constitutivas que se posicionarem numa época e contexto específicos, entre o domínio geral das Artes Visuais e a leitura da Arte entre a segunda metade do século XX e o atual século XXI.

Este percurso foi sendo organizado – e negociado entre temas, vontades, vicissitudes, orientações e mudanças mundiais pandémicas – entre domínios chave que aqui (neste resumo) ganham talvez uma forma mais sistematizada.

Foi ponto assente desde o início deste trabalho, o interesse na mistura dos materiais, na diluição das fronteiras – os ditos limites – entre as duas e as três dimensões; a própria dessacralização dos materiais, os referentes banais e quotidianos. Servirá

[2] BINDE, João Luís (2008). «Não-Lugares – Marc Augé». Resenha, *Revista Antropos* – vol. 2, ano 1. maio de 2008. Entrevistada dada para jornal argentino em 11/04/2007.
[3] DEUTSCHE, Rosalyn (1992). «Art and Public Space: Questions of Democracy». Artigo online *Revista Social Text*, Nº 33, pp. 34-53, Published By: Duke University Press.

também este trabalho como primeiro documento académico que reúne e reflete sobre as dez bienais de *land art* que acontecem no concelho de Cascais, e sobre aquilo que é registado do ponto de vista do trabalho junto dos públicos (lugares de vivência da Obra de Arte, na relação com a natureza e ao ar livre).

Interessa continuar a abordagem exploratória – do ponto de vista da observação e do trabalho em continuidade com os públicos ativos participativos – relativa à questão da quase compulsão de significado e fuga ao real (que os próprios artistas na viragem dos anos 60 do século XX já procuravam), numa perspetiva dialogante em que opostos se atraem; e, também, no que diz respeito à liberdade interpretativa – entre partes, quer do artista quer do público a quem se destina o objeto artístico –, na quebra da cerimónia com o espaço e na forma como nos podemos relacionar com determinado *objeto-locus*.

E, assim, continuar a escolher o termo de «coisa» que cruza a pintura, a escultura e o lugar da paisagem, e que abstrai ideias e arquétipos; cria outras (e mais) figurações, é expressiva, dá espaço à liberdade interpretativa justamente.

Integrou-se também neste trabalho – e continua como ponto de partida –, o território do «concetual» e do «espiritual» do objeto que migra do «quase nada» para a «parte integrante, quase tudo» – assim como o espaço criativo, participativo e holístico que existe desde a proposta do artista até à proposta de vivência e apropriação dos públicos no contacto direto com o objeto, com o conceito e com o lugar onde acontece esse encontro.

Que não exista ilusão (que a há…) de que as velhas questões emergem sempre por serem inatas ao ser humano – e aqui a pensar na questão da *Arte Povera* que aborda a forma como se escolhe e como se operam as matérias ditas «não dignas» –, sendo que a potência está na condução dos novos meios, na intenção e na vontade de conhecer mais, na curiosidade da formulação de novas questões.

Binómios como a contemplação/participação foram – e continuam a ser – o motor deste trabalho, no sentido em que prevalecem duas questões-matrizes, aprofundadas (na medida em que o tempo e o espaço limitados assim o permitiram) nos «Observatórios», com alguns dos públicos que viveram, de forma livre e participada, o conceito de *land art* no território nacional:

Até onde aceitamos ser interpelados no território da Arte?
A originalidade, o novo, o inesperado, conquistam-se sempre?

Questões-chave que atravessam, e assim continuam daqui em diante:

- ✓ Valorizar o aspeto concetual;
- ✓ Valorizar o aspeto sensorial;
- ✓ Explorar o binómio sacralizar/dessacralizar, no sentido de promover a participação e a apropriação da ideia de «obra de arte» junto dos públicos que a observam (além visão);
- ✓ Explorar o favorecimento da relação entre o que é interior e o que é exterior;
- ✓ Favorecer, sem dúvida, o individual em prol do coletivo e das sinergias e negociações que o objeto-pintura-*locus* potencia.

Estas são (algumas) questões levantadas com esta tese de doutoramento que não foram respondidas, e que se tornam aqui – nestas considerações finais – o ponto de chegada, mas também o ponto de partida. São questões que se colocam em profundidade: na valorização do aspeto concetual e na valorização do aspeto sensorial; no ato de sacralizar ou no ato de dessacralizar, em favor do interior e do exterior; e, por fim, em favor do coletivo e do individual.

Qual o modelo que queremos?
Onde nos situamos?
Onde estamos? E onde queremos estar?
Estas são, talvez, as principais questões que se mantêm no vórtice da pesquisa e dos projetos investigação-ação na área da mediação artística e cultural, e neste trabalho de troca e de aprendizagens generosas com os públicos.
Este trabalho serviu para confirmar a principal motivação: trabalhar para as pessoas independentemente do seu género, raça, religião. Pensar para as pessoas e chamá-las à participação efetiva em prol da vivência multidirecional do conceito de Arte.
Da cultura cultivada quero ir para a cultura participada, com base na recolha e observação ativa das expectativas, das motivações, dos valores e das intenções das pessoas disponíveis para viver a Arte. E por isso pergunto: como é que se quer usar a

Arte? Mais do que os museus e os lugares, como é que podemos tirar o máximo partido da Arte com as pessoas?

Lugar de criatividade.
Lugar de contemplação, inspiração, que contém objetos verdadeiros e raros que contam histórias.
Lugar de aprendizagem, de experiência, de curiosidade e de (construção de) identidade.
Lugar de informação e conhecimento.
Lugar onde podemos debater as questões do mundo contemporâneo.
Lugar de promoção do bem-estar.
Lugar de inclusão.
Lugar de aprendizagens sensíveis.

Em jeito de conclusão, e na expectativa deste trabalho dar o seu contributo para o avanço do conhecimento no domínio das Belas-Artes, assim como para o espaço criativo e de discussões, reúnem-se cinco dimensões para a relação próxima e de cooperação com os públicos – porque sem públicos a Arte perde parte da sua função de comunicar, inovar, provocar e gerar espaço à discussão:

1. Criar oportunidades de aprendizagem e de imaginação (desenvolver inteligências emocionais);
2. Relacionar por camadas e com vista à triangulação de vários conceitos em diferentes níveis, sobre cultura, arte, história, memória e património;
3. Contribuir para a sensibilização sobre a importância da conservação (quando faz parte das premissas de determinada obra, para se manter nesse estado inicial) e da salvaguarda dos objetos, muitas vezes pelo investimento dos seus registos e documentação;
4. Conhecimento (na sua recolha, cruzamento, partilha e disseminação);
5. Investir nas condições para que as emoções e as sensações aconteçam em pleno, com vista à experiência significativa.

Esta pesquisa também é feita com vista ao contributo da mudança das mentalidades na forma como as instituições culturais são utilizadas, no sentido em que é de extrema

importância a defesa e o investimento nos projetos investigação-ação de continuidade – que aqui se mostra entre 2013 e 2023 – para consolidação de conhecimento e mudança de paradigmas a nível das aprendizagens e da formação de públicos (especializados ou não). É neste território de investigação-ação que se valorizam as parcerias formais e informais – que aqui também aconteceram – com vista à circulação de pessoas no contacto com a Obra de Arte e, mais, no contacto privilegiado com o processo criativo, com o artista (quando vivo), e na oportunidade de ressignificar o «objeto criativo».

Nesta pesquisa foram também tidos em conta alguns enquadramentos e recomendações mundiais sobre os direitos à participação de todas as pessoas na vida artística e na construção do conceito de arte e património. É real a missão de transformar e entender o conceito maior de *Património Cultural*; e as convenções e cartas mundiais de boas práticas são igualmente referidas noutros projetos académicos[4], no sentido de não deixar cair no esquecimento que esta prática deve ser consolidada e sair apenas do enquadramento teórico de uma convenção de normas.

O património é, assim, um tecido de memórias culturais na qual todos os públicos têm um papel ativo na sua mudança e redefinição constante. Onde – e recuperando António Damásio que falava da importância dos afetos e das emoções na construção da identidade e na tomada de decisões – o vínculo mora, então, na experiência estética e se apresenta como uma metáfora visual tornada real no objeto artístico, sem limite, entre o artista, o lugar de intervenção e o público que vive essa proposta *in loco*.

É verdade que existe – e assim se pretende continuar – uma relação afetiva, sensorial e íntima quando trabalhamos com públicos e, por isso, também esta pesquisa se insere no campo do afetivo e do sensível, «Não somos nada em concreto, e somos um pouco e tudo».[5]

[4] Olaia Fontal, conferência sobre «El património centrado en el concepto de vínculo. Reflexiones y modelos desde la educación patrimonial» (Universidade de Valladolid; doutorada em Ciências da Educação pela Universidade de Oviedo e Professora Catedrática na Faculdade de Educação e Trabalho Social da Universidade de Valladolid. Participou na CNEAI (Comissão Nacional de Avaliação da Atividade de Investigação), *in* Conferência «Educação e Património», Bienal do Plano Nacional das Artes, 26 e 27 de maio de 2023, Museu Nacional dos Coches (Lisboa).
[5] *Idem*.

Procuramos um Património para ESTAR. Queremos um Património para SER.

Então constamos, já nesta parte final, que os vínculos precisam de pessoas. Sem pessoas não existe património e, por isso, este projeto de investigação-ação que privilegiou não só a componente teórica, mas também – e principalmente – o contacto e a observação com as pessoas que viveram, nalgumas circunstâncias, a manifestação de alguns artistas de *land art* na paisagem nacional, contribui para o ato de humanizar o conceito de Património de forma realista e documentada.

Um dos principais objetivos foi tirar o máximo partido das conexões temporárias (possíveis, reais e acessíveis ao longo dos anos desta investigação) entre o «anterior» e o «hoje»; e a vivência da Arte no sentido de um bem maior, de uma pertença e do sentimento de bem-estar. Foram, portanto, estabelecidos vínculos cognitivos na procura das conexões entre o que foi visto (o que vemos, observamos, constatamos) e o que foi conhecido (o que sabemos, o que aprendemos, o que construímos).

TRANSMITIR >> CUIDAR >> DAR VALOR (RESSIGNIFICAR) >> DISFRUTAR (FRUIR) = Conceito de Constelação, no sentimento de pertença

Servirá, por fim, este espaço – as considerações finais – para deixar apelos e convites. Que a Cultura e a Arte possam ser pensadas no plural, como «objetos de desejo e felicidade. De promoção de proximidade entre partes. De entrega mútua.»[6] Aqui fica o convite – e a motivação – à ideia do «lugar em aberto» onde os tempos se misturam e onde o conceito de «lugar» no território das artes visuais (e no geral) quer criar e dá espaço, efetivamente, para a troca e para o significado em cooperação.

[6] Paulo Pires Do Vale (comissário do Plano Nacional das Artes. Docente, ensaísta e curador, é licenciado e mestre em Filosofia pela FCSH, Universidade Nova de Lisboa. Lecionou na Universidade Católica Portuguesa, no Departamento de Arquitetura da UAL e na Escola Superior de Educadores de Infância Maria Ulrich, onde coordenou a Pós-Graduação em Práticas Artísticas e Processos Pedagógicos. Membro do Grupo de Consultores da Direção-Geral das Artes para a seleção de Lista de Curadores convidados a apresentarem propostas para Representação Oficial de Portugal na 58.ª Bienal de Veneza, em 2019. É presidente da AICA – Portugal desde 2015), conferência sobre «A pedra de Exu. O património como aventura», Plano Nacional das Artes, *in* Conferência «Educação e Património», Bienal do Plano Nacional das Artes, 26 e 27 de maio de 2023, Museu Nacional dos Coches (Lisboa).

Que esta proposta possa ser um ato de descobrir a possibilidade de si e do lugar que não se conhecia no seu ponto de partida; onde a Arte atua (por vezes descaradamente) no conhecimento imediato de si próprio, no conhecimento pessoal e do conhecimento da comunidade.

«Saber escutar para promover a participação»[7], saber escutar com os sentidos todos, para que os públicos reclamem e cuidem do seu lugar ativo junto das Obras de Arte, para que reclamem o não limite (quebrar o distanciamento) para que possam fazer parte.

E, numa última frase, a partir do título por este trabalho assumido (e que, se fosse hoje, provavelmente seria outro) «Da matéria ao lugar: limites (e não limites) de um "objeto-pintura" na relação com o público», o objeto é proposto na sua valência plástica, concetual e triangulada entre a capacidade de ser mediador, a capacidade se ser artístico e a capacidade de ser pedagógico.

[7] Paulo Pires Do Vale *in* conferência sobre «A pedra de Exu. O património como aventura», Plano Nacional das Artes, *in* Conferência «Educação e Património», Bienal do Plano Nacional das Artes, 26 e 27 de maio de 2023, Museu Nacional dos Coches (Lisboa).

BIBLIOGRAFIA

Referências bibliográficas

AAVV (2009). *Glasstress*. Edição Charta, Milão.

AAVV (2013). *Creative Review «Mosaics, motifs and enamelled steel»*. Londres, março.

ALMEIDA, Ana (2011). *Eduardo Nery: os desafios do olhar, Arte pública na EPAL*. Edições EPAL.

ANDRESEN, Teresa (2003). *Do Estádio Nacional ao jardim Gulbenkian, Francisco Caldeira Cabral e a primeira geração de arquitetos paisagistas (1940-1970).* Coordenação editorial de Teresa Andresen. Edições Fundação Calouste Gulbenkian/ Serviço de Belas-Artes, Lisboa.

ANGLÉ, Magda (Ed.; 2010). *In favour of public space. Tem years of the european prize for urban public space*. Edições Actar.

AUGÉ, Marc (1992). *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Edição Papirus, Travessa do século. São Paulo, Brasil.

AUGÉ, Marc (Ed.2020). *A Construção do Mundo: Religião, representações, ideologia*. Edições 70, livro de 1974; redição.

BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*; São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Lda.

BACHELARD, Gaston (1997). *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Editor: Martins Fontes; Edição ou reimpressão: janeiro.

BACHELARD, Gaston (2008). *A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. WMF Editora, 3ª edição.

BAGANHO, José (Ed. 2006). *The teaching of architecture and urbanismo in the age of globalisation*. Edições Caleidoscópio, Casal de Cambra.

BATAILLE, Georges (2015). *O nascimento da arte*. Edição Sistema Solar, abril.

BAUDRILLARD, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Edição: Relógio D'Água, abril.

BAUDRILLARD, Jean; POSTER, Mark (1988). *Selected writings*. Cambridge, UK: Polity. ISBN 0-7456-0586-9. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Simulacros_e_Simulação#cite_note-1.

BAUDRILLARD, Jean (2008). *A Sociedade de Consumo*. Edições 70, outubro.

CALLIANI, Mauro (2016). *Espaço público e urbanidade em São Paulo*. Edições Bei Comunicação, São Paulo.

CÂMARA, Sílvia (2005). *Arte pública, estatuária e escultura de Lisboa.* Roteiro. Edições Câmara Municipal de Lisboa.

CARRAHER, Ronald; THURSTON, Jacqueline B. (1966). *Optical illusions and the visual arts*. Edição Reinhold Publishing, Nova Iorque.

CASCÃO, Maria da Piedade (2000). *Arte pública no metro de lisboa*. Edições Metropolitano de Lisboa.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números*. Editorial Teorema, Lda. Lisboa

CHOAY, Françoise (1996). *L'allégorie du patrimoine.* Edições De Seuil, Paris.

COLLINGWOOD, Robin George (2016). *El arte ya la imaginación*. Edição Casimiro; tradução de Ricardo Miguel Alfonso.

CORREIA, Ana Maria Ramalho; MESQUITA, Anabela (2014). *Mestrados e Doutoramentos. Estratégias para a elaboração de trabalho científicos: o desafio da excelência.* Edição Vida Económica, Porto, outubro.

COSTA, João Pedro (2006). *O Bairro de Alvalade, um paradigma no urbanismo português.* Edição Livros Horizonte.

CRAVO, Vítor Silva (2010). *Lebre 2 – Aby Warburg, 1866-1929. Projecto de uma cartografia da história, da arte e da cultura (BF 26).* Porto, Braço de Ferro.

CUCHE, Denys (2010). *La notion de culture dans les sciences sociales.* Edições La Découverte, Paris.

DAMÁSIO, António (1994). *O Erro de Descartes. Emoções, razão e cérebro humano*. Edição Europa-América.

DAMÁSIO, António (1999). *O Sentimento de si. Corpo, emoção e consciência*. Editora Temas e Debates.

DAMÁSIO, António (2000). *O mistério da consciência.* 2ª reimpressão Companhia das Letras; Lisboa. Consultado e 04 e dezembro e 2019, disponível em http://files.neurocognitivo.webnode.pt/200000011-b5132b60c9/Antonio%20Damasio%20-%20O%20Mistério%20da%20Consciencia.pdf

DE CUSA, Nicolau (1988); *A Visão de Deus.* Fundação Calouste Gulbenkian, serviço de educação e bolsas, 3ªEdição.

DERRIDA, Jacques (2009). *A Escritura e a Diferença*. Edição: Perspectiva, dezembro.

DERRIDA, Jacques (2010). *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

DERRIDAS, Jacques (2011). *El tocar, Jan Luc Nacy*. Edição espanhola, Amorrortu Editores España SL, abril.

DEUTSCHE, Rosalyn (1996). *Evictions: art and spatial Politics*, Londres, Cambridge Mass, MIT Press.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Edição: Dafne Editora, março.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2017). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Edição Orfeu Negro.

ECO, Humberto (2002). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas.* Editorial Presença.

ELIADE, Mircea (1992). *O sagrado e o profano*. São Paulo, 1ª edição em março. Consultado a 20 e novembro de 2019, em http://gepai.yolasite.com/resources/O%20Sagrado%20E%20O%20Profano%20-%20Mircea%20Eliade.pdf.

ELIASSON, Olafur; KENNY, Averil (2022). *Olafur Eliasson: Experience*. Editor Phaidon Press Ltd. Londres.

ELLARD, Colin (2019). *A Alma dos Lugares. Como a paisagem e o ambiente alteram o nosso comportamento e as nossas decisões*. Edição Contraponto. Lisboa.

ESQUENAZI, Jean-Pierre (2003). *Sociologie des publics.* Edições La Découverte, Paris.

ESTEVENS, Ana (2017). *A cidade neoliberal, conflito e arte em Lisboa e Barcelona*. Edição Deriva (s/l).

FANELLY, Lorraine (2007). *The fundamentals of architecture*. Edições Ana Publishing, Lausanne.

FAVOLE, Paolo (1993). *La plaza en la arquitetura contemporânea*. Edições GG, Barcelona.

FERNANDES, José Manuel; PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan (coord. editorial) (2013). *Portugal, Brasil e África: urbanismo e arquitetura – do ecletismo ao modernismo.* Edições Caleidoscópio, Casal de Cambra.

FERREIRA, Inês (2016). *Criatividade nos Museus: 'Espaços Entre' e elementos de mediação*. Caleidoscópio, junho de 2016.

FRÓIS, Virgínia (coord. editorial.; 2007). *Projeto rio – rio, paisagem e cidade/arte, ciência e património*. Edições Oficinas do Convento. Montemor-o-Novo.

GADANHO, Pedro (2010). *Arquitetura em público*. Dafne Editor (s/l).

GEHL, Jan (2017). *A vida entre edifícios usando o espaço público.* Edições Livraria Tigre de Papel, Lisboa.

GHYKA, Matila (1977). *The geometry of art and life.* Edição Dover Publications, Nova Iorque.

GIEDION, S. (s/d). *Arquitetura e Comunidade*. Edições Livros do Brasil, Lisboa (s/d).

GOMBRICH, E.H. (2002). *The sense of order, a study in the psychology of decorative arts.* Phaidon, Londres.

GOMBRICH, Ernst (1986), *Warburg. An intellectual biography*. Editora University of Chicago Press, Chicago, 1986 (2ª edição).

GONÇALVES, António Costa (2002). *O recreio e lazer na reabilitação urbana: Almada Velha.* Editora Gabinete de Estudos e Prospetiva Económica (GEPE), Instituto de financiamento e apoio ao turismo, Lisboa.

GONZÁLEZ, Lucía D. (2015). *O Museu Como Dispositivo Pedagógico Para A Construção De Convivências*. Edição online Pinacoteca de São Paulo, Brasil.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio (2000). *Conserátion de bienes culturales – teoria, história, princípios y normas.* Edições Cátedra, Madrid.

GRAFMEYER, Yves (1995). *Sociologia urbana*. Edição publicações europa-américa, Mem Martins.

HIBBERT, Christopher (1996). *Cities and civilizations.* Editora Welcome Rain, Nova Iorque.

HOFMANN, Armin (1965). *Graphil design manual, principies and pratice.* Edição Van Nostrand Reinhold Company, Nova Iorque.

HUSSERL, Edmund (1986). *A ideia de fenomenologia*. Ediçoes70.

HUSSERL, Edmund (1992). *Conferências de Paris*. Lisboa Edições 70 (tradução por Artur Morão e António Fidalgo, lusofia.net).

JORGE, Vitor Oliveira (coord. editorial.; 2000). *O património e os media*. Edições S.P.A.E., Porto.

KASTNER, Jeffrey (2010). *Land and Environmental Art*. Edições Phaidon, Nova Iorque e Londres.

KRAUSS, Rosalind (1991). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Cambridge/Massachusetts, The MIT Press.

KRAUSS, Rosalind (1993). *The Optical Unconscious*; Londres, Cambridge/Mass, The MIT Press.

KRAUSS, Rosalind (1999); *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post Medium Condition*; London: Thames and Hudson.

KUSPIT, Donald B. (1998). *Chihuly*. Edição Portland Press, Seattle.

KWON, Miwon. (2004). *One Place After Another Site-Specific Art and Locational Identity,* The MIT Press, Cambridge Massachusetts and London.

LOPES, João Teixeira; GOMES DA SILVA, Susana; BARRIGA, Sara; HONRADO, Miguel; CAMACHO, Clara Frayão; FARIA, Margaria Lima de; DUARTE, Ana; VLACHOU, Maria; ALVES, Fátima; CANAVARRO, Ana Rita (2007). *Serviços Educativos na Cultura*. Coleção Públicos, edição Sete Pés.

LOPES, Victor Sousa (2001); *Testemunho nas paredes: ensaios de azulejaria*; Edição A. C. D. Editores; Lisboa.

LORENTE, J. P. (2008). *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Editorial Trea, Gijón.

MAGALHÃES, Manuela Raposo (2001). *Arquitetura paisagista, morfologia e complexidade*. Editorial Estampa, Lisboa, abril.

MALRAUX, André (1965), *O museu imaginário*, Lisboa, Edições 70 Lda.; reimp.2010.

MANTERO, Marta Iris (2011). *Burle Marx, el paisage lírico*. Edições GG; Barcelona.

MATZNER, Florian (Ed.; 2004). *Public Art, a reader*. Edições Hatje Cantz Ostifildern Ruit, Alemanha.

MAUSS, Marcel (2003). *Sociologia e Antropologia*. Edição Cosac Naify, 2003; reimpressão 2007.

MELO, Alexandre (2003). *Aventuras no mundo da arte; capítulo parte IV: Lugares, Adriana Varejão – A carne das histórias*. Edição Assírio e Alvim; fevereiro; Lisboa.

MENDES, Anabela, MATOS DIAS, Isabel, JUSTO, José Miranda, HANENBERG, Peter (2012). *Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg*. Edição: Universidade Católica Editora, Unipessoal, Lda. Consultado a 15 de maio de 2023, disponível em https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/34091/1/9789725403488.pdf.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2004). *O olho e o espírito*. Editora Vega Passagens: 5ª Edição.

MINGUET, Josep Maria (2014). *Public architecture, buildings, termnals, bus stop, trans station…* . Edição Monsa Publications, Barcelona.

MOREY, Miguel (2015). *Foucault e Derrida: pensamento francês contemporâneo*. Edição Printer Portuguesa.

MUNARI, Bruno (1981). *As coisas nascem das coisas*. Edições 70 Lda.; reimp. Lisboa, 2010.

NORBERG-SCHULZ, Christian (1984). *Locus, Towara a Phenomenology of Architecture*, Ed. Rizzoli, New York.

NORBERG-SCHULZ, Christian (2006). *O fenômeno do lugar: Fenomenologia do significado e do lugar*. Capítulo 9. Cosac Naify, São Paulo.

ORNELAS, Marta (2020). *Museus e Escolas: as relações pedagógicas e o papel dos jovens*. Caleidoscópio, novembro.

PEREIRA, Alexandre; POUPA, Carlos (2004). *Como escrever uma tese, monografia ou livro científico, usando o word.* Edições Sílabo, Lisboa.

PHALLE, Niki de Saint (2003). *The Grotto*. Editora Hatje Cantz Verlag. Hannover.

PONTE, Sofia (2020). *Transformar Arte Funcional em objeto museal*. Edição Caleidoscópio, Lisboa, novembro.

POWERS, Alan (1999). *Nature in design*. Edição Conran Octopus, Londres.

READ, Herbert (1943). *Educação pela arte*, Lisboa, Edições 70 Lda.; reimp. 2007.

REGATÃO, José Pedro (2000). *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço público*. Edições Bond-Books onde Demand, (s/l).

REMESAR, António; CARVALHO, Anabela; RAMOS DE CARVALHO, José; REMNANT, Joseph; THOMPSON, Nato (2015). *Can Art change the world?*. Edição, Phaidon.

SABINO, Isabel (2000). *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa. Edições Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

SABLET, Michel De (1988). *Des espaces urbans agréales a vivre/places, rues, squares et jardins.* Edições Du Monteur.

SIMÃO, Cristina Veiga (2011). *As metamorfoses na filosofia de Gaston Bachelard: Da razão, da imaginação, da realidade do sujeito, da filosofia*. Lisboa, Edições Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 1ª Edição.

SONTAG, Susan (2004). *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa, Editora Gótica.

STÉBÉ, Jean-Marc; MARCHAL, Hervé (2010). *La sociologie urbaine.* Edição Puf – Universidade de Franca, Paris.

SWAFFIELD, Simon (2002). *Theory in landscape architecture, a reader*. Edição Universidade Pensilvânia.

TOVAR, Àlex (2015). *Funâmbulus*. Texto de Àlex Tovar e islutrações de Àfrica Fanlo. Fragmenta editorial, Espanha.

TROPA, Francisco (2021). *Arenário*. Editor Documenta.

VIDAL, Carlos (1996); *Democracia e livre iniciativa: política, arte e estética*; Fenda edições; Lisboa.

VIDAL, Carlos (2002). *A representação da Vanguarda*. Contradições dinâmicas na Arte Contemporânea. Celta Editora, Oeiras.

VIDAL, Carlos (2002). *Imagens sem disciplina: meios e arte nas últimas décadas*, Lisboa, Vendavel.

VIDAL, Carlos (2011). *Mapas imateriais e corpos simbólicos*, Lisboa, Editora OAL.

VIDAL, Carlos (2015). *Invisualidade da Pintura. Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Fenda edições, Lisboa.

WARNIER, Jean-Pierre (2007). *La mondialisation de la culture.* Edições La Découverte, Paris.

WEBSTER, Helena (2011). *Bourdieu for architects*. Edição Routtedge, Londres e Nova Iorque.

WEITEMEIER, Hannah (2004). *Klein*; Taschen, edições Público.

WORFGANG, Chris (2009). *Acess for all, approaches to the bult environment*. Birkhäuser books, setembro.

Artigos, entrevistas, conferências e outras publicações

A. J. GREIMAS (2009). «Da imperfeição»; a partir de FARIA, Paulo Eduardo Santos (2009). *Memórias do Tempo*; dissertação pós-graduação em arte; Universidade de Brasília.

AAVV (1999). «Designações estatutos» em *Cadernos de Sociomuseologia* Nº 15 – 1999. Disponível em file:///C:/Users/PC%20Casa/Downloads/331-Texto%20do%20artigo-1082-1-10-20090614.pdf.

AAVV (2015). «Reviews on Glass». Eição 2015 ICOM Glass Meeting, nº4 2015. Consultado a 15 de agosto de 2022, disponível em https://issuu.com/icom-glass_reviewsonglass01/docs/reviewsonglass04.

AAVV (2017). «Reviews on Glass». 2017 ICOM Glass Meeting, nº7 2019. Consultado a 15 de agosto de 2022, disponível em https://issuu.com/reviewsonglass/docs/icom_glass__7_web.

AAVV (2019). «Arte no espaço público». *In* Dossiers Pedagógicos SE Serralves, documento consultado online a 30 de setembro de 2019, disponível em https://www.serralves.pt/documentos/DossiersPedagogicosSE/1308_2EDArteNoEspac¦ºoPu¦üblico_v1.pdf.

ABREU, José Guilherme; CASTRO, Laura (2017). «Arte Pública na era da criatividade digital». Atas do colóquio internacional 2017. Vol. I e Vol. II. Editora Universidade Católica do Porto. Porto, dezembro 2017. Consultado a 4 de dezembro e 2018, disponível em http://www.uceditora.ucp.pt/resources/Documentos/UCEditora/PDF%20Livros/Porto/DIGITAL_ATAS_ArtePublica_VOL2.pdf.

ALLNE, Brian T. (2021). «Rothko, Reverential and Otherworldly», *in* Houston, artigo *in* National Review, 30 de janeiro de 2021.Consultado 2 de setembro de 2023, disponível em https://www.nationalreview.com/2021/01/rothko-reverential-and-otherworldly-in-houston/.

ANDRADE, Fabianade; OLIVEIRA JÚNIOR, Jorge Gonçalves; CIRNE, Michelle (2016). «Marcel Mauss». Artigo *in Enciclopédia de Antropologia* (ea.fflch.usp.br); São Paulo, Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. ISSN: 2676-038X. Consultado a 15 de maio de 2023, disponível em http://ea.fflch.usp.br/autor/marcel-mauss.

AZEVEDO, Eunice; TUDELA DE MARTINS, Rita (2014). «Madalena Victorino: La danse est un acte d'amour». Artigo e entrevista *in Sinais de Cena I*, Nº. 22, Porto: Húmus, 2014. Consultado a 3 de outubro de 2020, disponível em https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29655/1/SdC_22_61_78.pdf.

BARBIERI, Stela (2014). «Projeto Lugares». Portfólio de projeto online. Consultado a 3 de outubro de 2020, disponível em http://www.stelabarbieri.com.br/arquivos/portfolio_stela.pdf.

BARBIERI, Stela (2017). «Interações onde está a arte na infância?» Texto in Portfólio do Projeto Lugares. Consultado a 3 de outubro de 2020, disponível em https://vanessanogueira.files.wordpress.com/2017/03/interac3a7c3b5es_onde-estc3a1-a-arte-na-infc3a2ncia-barbieri.pdf.

BINDE, João Luís (2008). «Não-Lugares – Marc Augé». Resenha *in Revista Antropos* – vol. 2, ano 1. Maio de 2008.

CANTINHO, Maria João (2008). «O Voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin». Artigo *in Espéculo: Revista de estúdios literários*, Madrid, n. 39, 2008. Consultado a 15 de maio de 2023, disponível em https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html.

CANTINHO, Maria João (2016). «Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória». Artigo *in Revista História e Fotografia: interdisciplinaridade, arquivo e memória*, v. 21 n. 2 (2016). Referência do artigo: Hist. R., Goiânia, v. 21, n. 2, p. 24–38, maio/ago. 2016. Consultado a 15 de maio de 2023, disponível em https://revistas.ufg.br/historia/article/view/43380/21805.

CARVALHO, Abraão (2015). «Memória e cidade através de Benjamin e Baudelaire», *in* Compilação *Cadernos Walter Benjamin 16*. Consultado em 30 de dezembro de 2018; disponível em http://www.gewebe.com.br/pdf/cad16/texto_09_abraao.pdf.

CARVALHO, João Carlos (2013). «Sara Navarro: Arte e Ciência em diálogo»; outubro 2013; artigo disponível no capítulo *Encontros: Arte como arqueologia, arqueologia como arte*; CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade de Algarve. Consultado a 14 de dezembro de 2017, disponível em: https://pt.slideshare.net/arqueomike/encontros-arte-como-arqueologia-arqueologia-como-arte-sara-navarro-2013.

CHANDÈS, Hervé; SARDO, Delfim (2005). «Câmara de Ecos». Folha de Sala da exposição «Câmara de Ecos», Galeria 1. Comissários Hervé Chandès e Delfim Sardo, uma coprodução Centro Cultural e Belém, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris; Lisboa, 2005.

COELHO, Catarina (2012). «Aby M. Warburg: contribuições para um confronto contemporâneo». Texto *in Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg*. Edição: Universidade Católica Editora, Unipessoal, Lda; p. 93. Consultado a 15 de maio de 2023, disponível em https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/34091/1/9789725403488.pdf.

CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel; AGU, Ramon; CUNHA, Adriana Miranda da; MORTÁGUA, Alexandra; RATO, Alexandra; MARTINHO, Ana Luísa; PELLITERO, Ana Maria Moya; JURDI, Andrea; ROCHA, André; et. al. (2017). «Práticas Artísticas: Participação e Comunidade». *II EIRPAC - Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias: Práticas Artísticas colaborativas/Participativas e Comunidades.* Edição CHAIA/UE Centro de História de Arte e Investigação Artística - Universidade de Évora.

DAMÁSIO, António (2011). «Em busca de compreender a consciência». Conferência TED 2011, consultada a 14 de maio de 2019, disponível em https://www.ted.com/talks/antonio_damasio_the_quest_to_understand_consciousness/transcript?source=facebook&language=pt#t-339707"language=pt#t-339707.

DEUTSCHE, Rosalyn (1992). «Art and Public Space: Questions of Democracy». *Revista Social Text*, Nº 33, pp. 34-53, Published By: Duke University Press. Consultado a 30 de setembro de 2019, disponível em https://akvstjoostmfa.files.wordpress.com/2011/03/deutsche-art-and-public-space-questions-of-democracy.pdf.

DEUTSCHE, Rosalyn (s/d). «The Question of "Public Space"». Artigo online, consultado a 30 de setembro de 2019, disponível em https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche-_-the-question-of-_public-space_.pdf.

DIAS, José António Fernandes (2004). «Arte Pública: alguns paradigmas». *Conversas à volta do rio*. 28 e 29 fevereiro de 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). «L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg». Artigo *in Paris, Éd. de Minuit, coll. Paradoxe*, 2002, 592 p. Consultado a 15 de maio de 2023, disponível em file:///C:/Users/PC%20Casa/Downloads/questionsdecommunication-7290.pdf.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). «Cascas. Imagens apesar de tudo» (disponível na edição portuguesa pela KKYM/Projeto Ymago). Editora 34, junho 2011. Consultado a 04 e dezembro e 2018, disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4133072/mod_resource/content/1/did_huberman_cascas.pdf.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). «O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha». Trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo, Lisboa, Dafne, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2016). «Remontar, remontagem (do tempo)». Tradução de Milene Migliano Revisão de Cícero de Oliveira. *Caderno de Leituras* n.47. Belo Horizonte, julho 2016. Consultado a 04 e dezembro e 2018, disponível em http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf.

DIDI-HUBERMAN, Geroges (2012). «Quando as imagens tocam o real». Artigo online Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Consultado a 11 de maio de 2019, disponível em file:///C:/Users/Almei/Downloads/POSAdmin,+12_Georges_Didi-Huberman.pdf.

DO VALE, Paulo Pires (2023). «A pedra de Exu. O património como aventura», *in Conferência Educação e Património*, Bienal do Plano Nacional das Artes, 26 e 27 de maio de 2023, Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

ELIASSON, Olafur; OBRIST, Hans Ulrich (2002). «Olafur Eliasson. Chaque matin je me sens diferente. Chaque soir je me sens le même», conversa/entrevista para o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, 2002. Consultado em 17/10/2019, disponível em file:///C:/Users/PC%20Casa/Desktop/Conversation_between_Olafur_Eliasson_and_Hans_Ulrich_Obrist_/111299.pdf.

FARIA, Agnaldo (2016), «Espaço de ação» *in Stela Barbieri / Projeto Lugares 2013-2016*. Portfólio online. Brasil, São Paulo.

FERREIRA, Carlos Antero (1992). «Restauro dos monumentos históricos – restaurar porquê? Restaurar o quê? Restaurar quando e como?». Edição do IPPAR, Lisboa, 1992.

FERREIRA, Carlos Antero (1992). «Valorizar e desenvolver as áreas de património clássico». Edição do IPPAR, Lisboa, 1992.

FERREIRA, Helena (2020). «Projeções sobre o espaço público». Artigo *in Entre o Chiado, o Carmo e Paris: artes na esfera pública*. Lisboa, p. 106-121. Edição Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa, Lisboa, dezembro de 2020.

FIRED, Michael (2002). «A arte e a objetividade». *Arte&Ensaiso*, revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais EBA, UFRI, volume 9, nº 9. Tradução Milton Machado. Consultado a 30 de setembro de 2019.

FOUCAULT, Michel (1967). «De outros espaços: Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales». 14 de março de 1967. Artigo traduzido a partir do inglês (com base no texto publicado em Diacritics; 16-1, Primavera de 1986) por Pedro Moura. Consultado a 11 de maio de 2019, disponível em file:///C:/Users/PC%20Casa/Desktop/foucault-de-outros-espacos.pdf.

FREIRE, Maria Continentino (s.d.). «Por amor ao traço: uma leitura de "Memórias de Cego"». Ítaca 19 – *Edição Especial; Revista digital Universidade Fortaleza Rio de Janeiro*, Brasil. Consultado a 13 de novembro de 2018, disponível em file:///C:/Users/PC%20Casa/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/179-334-1-SM%20(1).pdf.

FREIRE, Paulo (1992). «Uma Pedagogia de Esperança» *in* GONZÁLEZ, Lucía (2015). *O Museu como dispositivo pedagógico para a construção de convivências*. Edição online Pinacoteca de São Paulo, Brasil.

FRIED, Michael (1967). «Art and Objecthood». Texto *in Artforum, nº 5*, junho de 1967; Também *in* HARRISON, Charles e WOOD, Paul (eds.), *Art in Theory, 1900-2000*, Oxford: Blackwell, 2006, 7ª edição, pp. 835–46.

FRIQUES, Manoel Silvestre (2018). «Entre a Ilusão e a Teatralidade: Rosalind Krauss, Michael Fried e o Minimalismo». Artigo *in* revista *Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre; Volume 8, nº4; out/dez2018. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Ref.:1590/2237-266075601. Consultado a 30 de setembro de 2019, disponível em http://www.scielo.br/pdf/rbep/v8n4/2237-2660-rbep-2237-266075601.pdf.

FONTAL, Olaia (2023). «El património centrado en el concepto de vínculo. Reflexiones y modelos desde la educación patrimonial» (Universidade de Valladolid), *in Conferência Educação e Património*, Bienal do Plano Nacional das Artes, 26 e 27 de maio de 2023, Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

GATTI, Luciano Ferreira (2008). «O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin.» consultado a 30 de dezembro de 2018, disponível em http://www.scielo.br/pdf/trans/v31n1/v31n1a07.pdf.

GIL E PIRES, Amílcar (2008). «Carácter da Arquitetura e do Lugar». Revista *ARTiTEXTOS nº6*. Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, julho 2008.

HEGYI, Lóránd (1999). «Pedro Cabrita Reis: cidades cegas – experiências da periferia no labirinto dos espaços abandonados». Texto *in* Catálogo *Pedro Cabrita Reis*. Edição Serralves Porto e Charte Milão, 1999. http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/Artists/view/134.

HUCHET, Stéphane (2009). «Instalação e "iconicidade" ampliada segundo Ilya Kabakov». Artigo *in Revista Poiésis (13)*; agosto de 2009.

JAY, Martin (1993). «Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Though». Edição University of California Press, outubro.

LANNA, Marcos (2000). «Nota Sobre Marcel Mauss e o Ensaio Sobre A Dádiva.» Artigo *in Revista de Sociologia e Política* nº 14: 173-194, junho e. 2000, Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR); Universidade Federal do Paraná. Consultado a 15 de maio de 2023, disponível em https://naui.paginas.ufsc.br/files/2010/09/Marcel-Mauss-e-o-ensaio-sobre-a-d%C3%A1diva.pdf.

MARQUES, Victor Hugo de Oliveira (2018). «Construir, Habitar, Pensar. [Bauen, Wohnen, Denken] (1951)». Conferência pronunciada por ocasião da «Segunda Reunião de Darmastad», publicada em Vortäge und Aufsätze, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Consultado a 15 de novembro de 2020, disponível em file:///C:/Users/PC%20Casa/Downloads/1593-Textodoartigo-6775-1-10-20180321.pdf.

MAUSS, Marcel (2003). «Ensaio sobre a dádiva», *in Sociologia e antropologia*. Editora Ricardo Assis, 2ª reimpressão 2007.

MECO, José; SIMÕES, J. M. dos Santos; MAIA, Pedro Moacir; PAIS, Alexandre Nobre; CARITA, Rui; ARRUDA, Luísa; MONTEIRO, João Pedro; CORREIA, Ana Paula; PEREIRA, João Castel-Branco; CALADO, Rafael Salinas; BURLAMAQUI, Suraya; HENRIQUES, Paulo; et al. (1999). «Azulejos: Portugal e Brasil». *Revista Oceanos nº36/37*; Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa, outubro 1998 – março 1999.

MELO, Henrique (2008). «Cerâmica Mural, Arte em Público e Arte Pública em Portugal», *in Teresa Cortez: cerâmica que conta histórias*; página 71; Editora d'arte Coleção – Campo da comunicação; Lisboa 2008.

MENDES Anabela (2012). «É um inesperado bem que possamos ser alvo de um conhecimento que a pouco e pouco se nos vai tornando familiar». Texto *in Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg*. Edição: Universidade Católica Editora, Unipessoal, Lda; p. 9. Consultado a 15 de maio de 2023, disponível em https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/34091/1/9789725403488.pdf.

MESTRE, Marta (2017). «América do Sul». Texto *in* Catálogo de exposição *Potência e Adversidade. Arte da América Latina nas Coleções em Portugal*, pág.15-33. Pavilhão Branco (Galerias Municipais) e no Pavilhão Preto (Museu de Lisboa). Edição Galerias Municipais/EGEAC.

MICHAUD, Ginette (2013). «"(Sem) desígnio – o desenho"». *Revista Filosófica de Coimbra*, vol.22 número 43, março 2013. Edição Fundação Eng. António de Almeida, Universidade de Coimbra. Consultado a 13 de novembro de 2018, disponível em https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/33423/3/RFC43_artigo4.preview.pdf.

MONTEIRO, Elizabete; Xavier, Madalena (2013). «Criação Geográfica Contemporânea». Artigo online, Instituto Politécnico e Castelo-Branco. Consultado a 3 de outubro de 2020, disponível em https://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/5303/1/XAVIER_MONTEIRO_CONVER_11.pdf.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres (2011). «Cultura Portuguesa Ensaios». Coleção *CULTURA 5 CEL* – Centro de Estudos em Letras Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro; capítulo sobre a «Identidade Cultural Portuguesa: Espaço de autonomia e diversidade».

MORRIS, Robert (1966-67). «Notes on Sculpture 1–3». Originalmente publicado em *Artforum, 1966–67*, *in* HARRISON, Charles e WOOD, Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000*, Oxford: Blackwell, 2006, 7ª edição, pp. 828–35.

MÜLLER, Marcos José; ASSIS, Adriana Carolina Hipólito; (2016). «Corpoético: A Palavra Em Potlach». Artigo *in Linguagens - Revista de Letras Artes e Comunicação*, abril 2016. Consultado a 15 de agosto de 2022, disponível em file:///C:/Users/PC%20Casa/Downloads/CORPOETICO_A_PALAVRA_EM_POTLACH.pdf.

NASCIMENTO, Roberta Andrade (2005). «Charles Baudelaire e a arte da memória». *Alea* volume 7 número 1 janeiro – junho 2005. Consultado a 30 de dezembro de 2018, disponível em file:///C:/Users/PC%20Casa/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/Charles_Baudelaire_e_a_arte_da_memoria%20(1).pdf.

NAZARÉ, Leonor (2005). «Densidade Relativa». Texto *in* catálogo de exposição *Densidade Relativa*, CAM – Centro de Arte Moderna, edição Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2005.

NAZARÉ, Leonor (2009). «(In)eterminação espácio-temporal». Notas, reflexões e considerações pessoais de Leonor Nazaré, recolhidas no âmbito de uma formação-conferência sobre Arte Contemporânea. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2009.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da (2008). «Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty». Artigo online, *Estudos de Psicologia 2008*, 13(2), 141-148, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2008. Consultado a 3 de outubro de 2020, disponível em https://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf.

OLIVEIRA, Ana Rosa de (2002). «Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long (1)». Artigo para a *Revista Vitruvius ArquiTextos*, edição de março, Brasil. Consultado em 02 de junho de 2018, disponível em http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/802.

OLIVEIRA, Filipa (2010). «Construir, Habitar, Pensar.» Texto *in* Catálogo de exposição *A casa das duas portas*, Biblioteca da FCT/UNL, no Campus da Caparica, 2010.

OLIVEIRA, Leonor (s/). «Francisco Tropa (biografia)». Texto *in Coleção o Museu Nacional e Arte Contemporânea – Museu o Chiado*. Consultado a 17 de agosto de 2022, disponível em: http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/134/artists.

PALLASMAA, Juhani (2011). «Os olhos da pele. A arquitetura e os sentidos». Artigo online consultado a 30 de setembro de 2019, disponível em http://srvd.grupoa.com.br/uploads/imagensExtra/legado/P/PALLASMAA_Juhani/Os_Olhos_Pele/Liberado/Iniciais.pdf.

PALLASMAA, Juhani (2017). «HABITAR». Tradução: Alexandre Salvaterra, para a edição em português; Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2017. Artigo online consultado a 30 de setembro de 2019, disponível em http://docplayer.com.br/75899666-Juhani-pallasmaa-habitar.html.

PEQUENO, Fernanda (2014). «Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva». Texto para a R*evista Concinnitas*, ano 15, volume 02, número 24, dezembro.

PERES, Daniel (2019). *Ilya Kabakov. Incidente no Museu, ou Música Aquática* (1995). Texto disponível em https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1060/?lang=pt-pt.

PÉREZ, Miguel Von Hafe (199). «Entrevista a Richard Long». Catálogo de exposição *Richard Long em Braga*; Galeria Mário Sequeira; Braga 1999. (FCGulbenkian/biblioteca de arte).

PIRES, Amilcar de Gil (2008). «Carácter da Arquitetura e do Lugar». Artigo *in ARTiTEXTOS06*. julho 2008.

RIVIÈRE, Anne (2015). «Anne Mercedes: L'infini dans le fini». Entrevista no âmbito da exposição *Sous les monstres, la fleur 2015*, em Museu La Piscine em Roubaix.

ROTH, Moira (2004). «An Interview with Robert Smithson (1973)» *in Robert Smithson, The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles; University of California Press, Berkeley, 2004, 93. Disponível em https://ext.maat.pt/bulletin/entropy-and-new-monuments.

SÁ, Teresa (2014). «Lugares e não lugares em Marc Augé». Artigo para a *Revista Tempo Social*, 26 (2), 209-229, Universidade de São Paulo, novembro de 2014. Consultado a 15 de maio de 2023, disponível em https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/97978/96778.

SAADI TOSI, Lamia Jorge (2014). «Resenha sobre Marc Augé, "Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade"». *Aurora Revista* dos discentes da Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unesp/Marília-SP. Vol.8, nº1.

SERRA, Alice (2016). «Meras coisas e artes do espaço: desconstrução em obras». Artigo digital Trans/Form/Ação, Marília, v. 39, p.111-132, 2016; ISSN 0101-3173. Edição Especial. Consultado a 13 de novembro de 2018, disponível em http://www.scielo.br/pdf/trans/v39nspe/0101-3173-trans-39-spe-0111.pdf.

SERRA, Alice (2017). «Foto-grafia e desconstrução». *Viso – Cadernos de estética* aplicada Revista eletrônica de estética. Universidade Federal de Minas Geraes (UFMG) Belo Horizonte, Brasil. ISSN 1981-4062. Nº 20, jan-jun/2017. Consultado a 04 de dezembro de 2018, disponível em http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_20_AliceSerra.pdf.

SERTÃ, Ana Luísa; ALMEIDA, Sabrina (2016). «Ensaio sobre a dádiva». Artigo *in Enciclopédia de Antropologia* (ea.fflch.usp.br); São Paulo, Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. ISSN: 2676-038X. Consultado a 15 de maio de 2023, disponível em https://ea.fflch.usp.br/obra/ensaio-sobre-dadiva.

SMITHSON, Robert (1966). «Entropy and the New Monuments», Artforum, vol. 4, no. 10 (June 1966), New York, 26. Maio 2021. Disponível em https://www.artforum.com/features/entropy-and-the-new-monuments-211630/.

TEIXEIRA, Felipe Charbel (2010), «Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas», Texto *in História da Historiografia, nº 5*, 2010, pp. 134-147. Consultado a 15 de maio de 2023, disponível em http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/view/171.

SARDO, Delfim (2021). «Drawing», texto sobre o trabalho de António Bolota. Consultado em 04 de setembro de 2023, disponível em https://www.antoniobolota.com/projects/s-titulo-4.

VAREJÃO, Adriana (2000). «Entrevista a Adriana Varejão» *in O mundo da arte*. Rede SESC/SENAI de Televisão, Brasil. Duração: 00:21:21. Consultado a 14 de maio de 2019, disponível em http://www.adrianavarejao.net/br/videos.

VAREJÃO, Adriana (2005). «Chambre d'échos/Câmara de Ecos». Textos selecionados a partir da entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. *In Adriana Varejão. Chambre d'échos/ Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain/Actes Sud, 2005. Consultado a 14 de maio de 2019, disponível em http://www.adrianavarejao.net/media/textos/kelmachter_entrevista.pdf.

VAREJÃO, Adriana (2010). «Entrevista por Mona Dorf». *in Sangue Latino*. TV Cultura, Brasil. Duração: 00:13:10. Consultado a 14 de maio de 2019, disponível em http://www.adrianavarejao.net/br/videosSangue.

VAREJÃO, Adriana (2011). «Entrevista a Adriana Varejão» *in Sangue Latino*. TV Cultura, Brasil. Duração: 20:11:00. Consultado a 14 de maio de 2019, disponível em http://www.adrianavarejao.net/br/videos.

VAREJÃO, Adriana (2012). «Metropolis», exposição *Histórias às Margens* MAM SP. 2012 TV Cultura, Brasil. Duração: 00:04:14. Consultado a 14 de maio de 2019, disponível em http://www.adrianavarejao.net/br/videos.

VAREJÃO, Adriana (2017). «Entrevista por Studio Visits | Mira Mira». Produzido por MARIOTESTINO +.Duração: 00:02:18. Consultado a 14 de maio de 2019, disponível em http://www.adrianavarejao.net/br/videos.

VAREJÃO, Adriana (2018). «Entrevista por Frieze», Studios production; Edited by Jamie Edmundson and filmed by Gautier Deblonde. Duração: 00:03:40. Consultado a 14 de maio de 2019, disponível em http://www.adrianavarejao.net/br/videos.

VIDAL, Carlos (1994). «Do esquecimento à negação: sete notas dispersas sobre a obra de Richard Long». Artigo *in Revista Arte&Leilões 5* (23); Lisboa, dezembro/janeiro 1994.

VIDAL, Carlos (1996). «Democracia e livre iniciativa: política, arte e estética». Fenda edições; Lisboa 1996 (ensaio sobre Engenharia transdisciplinar).

VIDAL, Carlos (2002). «José Maçãs de Carvalho: disseminação e deceção na sociedade do espetáculo». Texto *in Imagens sem disciplina: meios e arte nas últimas décadas*; Lisboa, Vendaval 2002.

VIDAL, Carlos (2009). «Diálogo com Michael Fried e uma longa digressão pela história da arte, de Giotto a Caravaggio e de Caravaggio à fotografia actual». Entrevista realizada a 19 de janeiro de 2009 por Carlos Vidal. Consultado a 30 de outubro de 2019, disponível em http://5dias.net/2009/01/19/dialogo-com-michael-fried-e-uma-longa-digressao-pela-historia-da-arte-de-giotto-a-caravaggio-e-de-caravaggio-a-fotografia-actual/.

VIDAL, Carlos (2011). «Espaço público, meios privados: as escalas da arte pública» Artigo *in O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública*, Lisboa, Associação dos Arqueológicos Portugueses, 2011.

ZILES, Urbano (2007). «Fenomenologia e teoria do conhecimento de Husserl». Artigo académico, pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.

Teses e dissertações

BARTOLO, Ana Cristina (2016). *Como um relâmpago: uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir e Walter Benjamin*. Dissertação e Mestra, orientadora Professora Rosana Kohl Bines; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, março.

EWBANK, António Gabriel Gonçalves (2012). *Os escritos de Robert Smithson*. Dissertação do mestrado em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, 2012. Consultado a 04 e dezembro e 2018, disponível em file:///C:/Users/PC%20Casa/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/AntonioEwbankOriginal%20(1).pdf.

FARIA, Paulo Eduardo Santos (2009). *Memórias do Tempo*. Dissertação de pós-graduação em arte; Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Brasília 2009.

NAVARRO, Sara Condesso (2014). *Escultura, Arqueologia e Museus Transfigurações e Mediações Contemporâneas*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes especialidade de Escultura. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Catálogos de exposições

AAVV (2019). *Olafur Eliasson "O v/nosso futuro é agora"*. Publicação para a exposição patente entre 31 de julho de 2019 a 24 de janeiro de 2020, nos espaços do Museu e Parque de Serralves. Edição Fundação De Serralves, Porto.

BORRÀS, Montse (2010). *Light Innovations*. Catálogo, Editorn Montse Borràs, Loft Publications.

MIRANDA, António; HENRIQUES DA SILVA, Raquel (Ed.; 2017). *A Lisboa que teria sido*. Catálogo de exposição, Museu de Lisboa, Palácio Pimenta/Pavilhão Preto. Edição EGEAC, Museu de Lisboa.

OLIVEIRA, Luísa Soares de; CAPUCHO, António; CARREIRAS, Carlos (2009). *Land Art Cascais 2009*. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais.

OLIVEIRA, Luísa Soares de; CAPUCHO, António; CARREIRAS, Carlos (2010). *Land Art Cascais 2010*. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais.

OLIVEIRA, Luísa Soares de; MENEZES, Salvato Teles de; CARREIRAS, Carlos (2011). *Land Art Cascais 2011*. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais.

OLIVEIRA, Luísa Soares de; MENEZES, Salvato Teles de; CARREIRAS, Carlos (2012). *Land Art Cascais 2012*. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais.

OLIVEIRA, Luísa Soares de; MENEZES, Salvato Teles de; CARREIRAS, Carlos (2013). *Land Art Cascais 2013*. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais.

OLIVEIRA, Luísa Soares de; MENEZES, Salvato Teles de; CARREIRAS, Carlos (2014). *Land Art Cascais 2014*. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais.

OLIVEIRA, Luísa Soares de; MENEZES, Salvato Teles de; CARREIRAS, Carlos (2016). *Land Art Cascais 2016*. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais.

OLIVEIRA, Luísa Soares de; MENEZES, Salvato Teles de; CARREIRAS, Carlos (2018). *Land Art Cascais 2018*. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais.

OLIVEIRA, Luísa Soares de; MENEZES, Salvato Teles de; CARREIRAS, Carlos (2020). *Land Art Cascais 2020*. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais.

OLIVEIRA, Luísa Soares de; MENEZES, Salvato Teles de; CARREIRAS, Carlos (2022). *Land Art Cascais 2022*. Catálogo de exposição, edição Fundação D. Luís I e Câmara Municipal de Cascais.

PEREIRA, João Castel-Branco (1995). *Arte Metropolitano de Lisboa*. Edição Metropolitano de Lisboa.

SARRABLO, Vicente; SORIANO, Javier (2006). *Moulding assembling designing. Ceramics in Architecture*. ASCER Spanish ceramic tile manufactures associations. Espanha.

SOLLERS, Philippe; HERKENHOFF, Paulo (2005). *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Catálogo de exposição CCB, Lisboa; programa e quatro exposições sobre as *Quatro Visões sobre o Espaço: Adriana Varejão, Atelier Aires Mateus, Sabine Hornig e Sancho Silva*, comissariada por Delfim Sardo. Edição Fondation Cartier pour I"art contemporain, Paris. Fundação Centro Cultural de Belém, Lisboa.

TRIGUEIROS, Luiz (coord. editorial); SAT, Cláudio; OLIVEIRA, Cristina (1996). *Lisbon Expo 98/ projects*. Editorial Blau, Lisboa.

TROPA, Francisco (1998). *Francisco Tropa*. Catálogo de exposição patente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves e no Teatro Nacional de S. João, de 9 de julho a 6 de setembro de 1998. Edição Fundação De Serralves, Porto.

Sites consultados
(recolha de imagens e consulta de entrevistas/textos de apresentação/biografias)

Consultas de carácter geral:

Arte Basel 2023
https://www.artbasel.com/

Bienal e Arquitetura e Veneza 2023
https://www.labiennale.org/en/architecture/2023

ENVOLVE-TE | Visita-percurso “Land Art 2020”.
https://www.youtube.com/watch?v=7S83cP9Vb8I&t=44s

Land Art Cascais 2018 | 8ª Edição.
https://www.youtube.com/watch?v=S7QuZID5Qoo&list=PLjM-mYPr06SWRVCV9nDd2pZfLQ-YZjSZd&index=4

Land Art Cascais 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=YllcM6mszPE&list=PLjM-mYPr06SWRVCV9nDd2pZfLQ-YZjSZd&index=7&t=39s

Land Art Cascais 2022 – Entrevista a Armanda Duarte.
https://www.youtube.com/watch?v=Fpmnm9UxF5o&list=PLjM-mYPr06SWRVCV9nDd2pZfLQ-YZjSZd&index=8

Land Art Cascais 2022 – Entrevistas a Sara Bichão e a Manon Harrois.
https://www.youtube.com/watch?v=A-IXmhLybzs&list=PLjM-mYPr06SWRVCV9nDd2pZfLQ-YZjSZd&index=9&t=14s

Land Art Cascais 2022 – Entrevista a Mariana Gomes.
https://www.youtube.com/watch?v=Onl9yVf7dlw&list=PLjM-mYPr06SWRVCV9nDd2pZfLQ-YZjSZd&index=9

Robert Schad | Percurso Lusitano.
https://www.youtube.com/watch?v=CH_C9PIHjp0&list=PLjM-mYPr06SWRVCV9nDd2pZfLQ-YZjSZd&index=2

Adriana Varejão

Adriana Varejão: Suturas, fissuras, ruínas. Entrevista com o diretor geral a Pinacoteca e São Paulo, Jochen Volz. https://www.youtube.com/watch?v=sNZapVYHxAA

Adriana Varejão: Suturas, fissuras, ruínas. Vídeo: *A voz da artista – Adriana Varejão*. Pinacoteca e São Paulo 2022-2023. https://pinacoteca.org.br/conteudos-digitais/video/a-voz-da-artista-adriana-varejao/

Arte e Cultura, *Metrópolis: Adriana Varejão*. https://cultura.uol.com.br/videos/48424_metropolis-adriana-varejao.html

Exposição De Adriana Varejão Na Pina Luz, Em Sp | Arte1 em Movimento (entrevista). https://www.youtube.com/watch?v=ma9vYwpPwkI http://m.galeriadaarquitetura.com.br/projeto/tacoa-arquitetos-associados_/galeria-adriana-varejao/1618

http://www.adrianavarejao.net/br/home

https://blog.archtrends.com/adriana-varejao/

https://pt.wikipedia.org/wiki/Adriana_Varej%C3%A3o

https://www.escritoriodearte.com/artista/adriana-varejao

https://www.icaboston.org/multimedia/artist-adriana-varejao-on-colonialism-and-anthropophagy/

https://www.inhotim.org.br/eventos/retrato-ep-1-adriana-varejao/

https://www.wikiart.org/pt/adriana-varejao

https://www.youtube.com/watch?v=vrlODGGo94E

André Banha

http://issuu.com/mariocaeiro/docs/andrebanha

LandArt 2013 - "Casa das Duas Partes", de André Banha. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=hwiTn4B1fSU

Miradouro dos Socalcos de Labrujó e Rendufe acolhe criação de André Banha | Altominho TV. https://www.youtube.com/watch?v=vs9EUw_woR0

Anne Mercedes

http://www.anne-mercedes.com/

https://sculptors.org.uk/artists/anne-mercedes

Antoni Muntadas

Antoni Muntadas - Não invento nada.
https://www.youtube.com/watch?v=UmiSskhUpR0

Antoni Muntadas: About Academia I-II, an Online Interpretation, 2011-2017 (2021).
http://www.iea.usp.br/midiateca/video/videos-2021/antoni-muntadas-about-academia-i-ii-an-online-interpretation-2011-2017-2021

https://gulbenkian.pt/cam/artist/antoni-muntadas/

Coletivo *Assemble*

Assemble | Turner Prize Winner 2015 | TateShots.
https://www.youtube.com/watch?v=OsSD9ZutRzU

Assemble.
https://www.youtube.com/watch?v=6VaED-ACeZU

Assemble: The DIY architecture collective.
https://www.youtube.com/watch?v=eOitQxVIm0o

https://assemblestudio.co.uk/

Dale Chihuly

Chihuly Chandeliers and Towers.
https://www.youtube.com/watch?v=HYZnhTYQDVw

Chihuly in the Garden 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=3_UBgpSt7ro

Dale Chihuly Glass Master.
https://www.youtube.com/watch?v=0rZBv1oRwto

https://www.chihuly.com/

Playing with Fire 2021 Extended Cut #art.
https://www.youtube.com/watch?v=jC4hl6l98XY

Donald Judd

As escolhas dos críticos: Donald Judd por Margarida Brito Alves | Museu Coleção Berardo. https://www.youtube.com/watch?v=tE7kRY2cbJA

Donald Judd | Curated by Flavin Judd | 2019.
https://www.youtube.com/watch?v=R7FRmhsTghE

Donald Judd at MoMA (Museum of Modern Art).
Judd | MoMA Exhibition.
https://www.youtube.com/watch?v=3gf6AHPKTgQ

Donald Judd: Exhibition Tour | Gagosian Quarterly.
https://www.youtube.com/watch?v=Ik6qj4aRliU

Geografia da Arte 2017 Ep 1 Donald Judd Marfa.
https://www.youtube.com/watch?v=QTDtB1rgSbo

https://dasartes.com.br/materias/donald-judd/

https://juddfoundation.org/artist/art/

https://pt.wikipedia.org/wiki/Donald_Judd

https://www.artequeacontece.com.br/quatro-pequenas-historias-sobre-donald-judd/

https://www.artnet.com/artists/donald-judd/

https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/quem-foi-o-artista-americano-donald-judd

The Artist's Studio: Donald Judd 2K [trailer].
https://www.youtube.com/watch?v=XYJGW55C2rw

Francisco Tropa

Entrevista a Francisco Tropa.
https://www.youtube.com/watch?v=URENUIWpf1s

Exposition "Che Vuoi?" de Francisco Tropa - Le Creux de l'Enfer à l'usine de la Croix de Fer. https://www.youtube.com/watch?v=29H7M8sLPLM

Francisco Tropa | Alessandra Bonomo Gallery | Rome Gallery Tours.
https://www.youtube.com/watch?v=p46COBs58yQ

Francisco Tropa au Musée d'Art Moderne de Paris // Saison France-Portugal 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=IHcB8G6dS5I

Francisco Tropa. *Le Poumon et le cœur* | Musée d'Art Moderne de Paris.
https://www.youtube.com/watch?v=gNC6krwZtRw

Francisco Tropa. *O Pirgo de Chaves*.
https://www.youtube.com/watch?v=hphnYU_PM9s

https://citar.artes.porto.ucp.pt/pt/central-eventos/arenario-francisco-tropa

https://www.galeriewolff.com/artists/Francisco-Tropa

Gilberto Zorio

Arte Povera 1967-2011 - Gilberto Zorio.
https://www.youtube.com/watch?v=0ecBPEqUW38

Entrevista a Gilberto Zorio.
https://www.youtube.com/watch?v=AZIkzNP-BZo

Gilberto Zorio – Conferenza stampa.
https://www.youtube.com/watch?v=BVl7dK1vIz8

Gilberto Zorio, Blain|Southern.
https://www.youtube.com/watch?v=rGqS1R3ShDg

https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artist/gilberto-zorio

https://liarumma.com/mostre/gilberto-zorio

https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39310/Gilberto-Zorio-Microfoni

https://www.artnet.com/artists/gilberto-zorio/

https://www.castellodirivoli.org/en/artista/gilberto-zorio/

https://www.guggenheim.org/artwork/4323

https://www.moma.org/artists/6583

https://www.pedrocera.com/artists/gilberto-zorio/

https://www.tate.org.uk/art/artists/gilberto-zorio-12542

Giuseppe Penone

Giuseppe Penone at Marian Goodman Gallery New York, 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=V-vE7w0O3nU

Giuseppe Penone talks about Circling at Gagosian, Britannia Street, London.
https://www.youtube.com/watch?v=vl7QC2x34ls

Giuseppe Penone: *A Tree in the Wood*.
https://www.youtube.com/watch?v=AK0IUgXQAaM

Giuseppe Penone: *Branches of Thought Walkthrough at Gagosian*, Beverly Hills.
https://www.youtube.com/watch?v=ucDj2UeHPa0

https://giuseppepenone.com/

https://www.artsy.net/artist/giuseppe-penone

https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/giuseppe-penone/

https://www.mariangoodman.com/artists/58-giuseppe-penone/

Inhotim, acervos: Giuseppe Penone.
https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/giuseppe-penone/

Marian Goodman Gallery – Coleção Giuseppe Penone.
https://www.mariangoodman.com/artists/58-giuseppe-penone/

Pepi Marchetti Franchi on Giuseppe Penone: *Leaves of Bronze* | Gagosian Quarterly.
https://www.youtube.com/watch?v=rcLTxeJjEE4

Hélio Oiticica

H.O. Supra-Sensorial: A Obra de Hélio Oiticica - Parte 1.
https://www.youtube.com/watch?v=uk5bR9Uc_PQ

Hélio Oiticica e o Tropicalismo | TateShots.
https://www.youtube.com/watch?v=fA-Mm8_SGsc

Hélio Oiticica em exposição no MAM.
https://www.youtube.com/watch?v=lJa2m6R5rBU

Hélio Oiticica: To Organize Delirium.
https://www.youtube.com/watch?v=AkYFZd-iQpY

https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica

https://mam.rio/artistas/helio-oiticica-2/

https://www.culturagenial.com/helio-oiticica-obras-compreender-trajetoria/

https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/helio-oiticica/

Neoconcretismo, Ontem e Hoje (2015) – Videoguia Português/Inglês.
https://www.youtube.com/watch?v=yTHyv6dt9As

Visita Guiada | Hélio Oiticica: A série dos Metaesquemas.
https://www.youtube.com/watch?v=l127l5IxLjQ

Ilya Kabakov

http://www.kabakov.net/

https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1060/?lang=pt-pt

https://news.artnet.com/art-world/ilya-kabakov-obit-2311319

https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/ilya-and-emilia-kabakov/ilya-and-emilia-kabakov

https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/jun/02/ilya-kabakov-obituary

https://www.wikiart.org/en/ilya-kabakov

Ilya and Emilia Kabakov – *'The Viewer is the Same as the Artist'* | TateShots.
https://www.youtube.com/watch?v=LzrM9v26SPI

Ilya and Emilia Kabakov*: Enter Here* – Official Trailer.
https://www.youtube.com/watch?v=XahGyhrlfrs

Ilya and Emilia Kabakov: *Subversive Dreams under the Soviet Regime* | HENI Talks.
https://www.youtube.com/watch?v=WXPTo0FhPRM

Ilya Kabakov on Installations and Paintings.
https://www.youtube.com/watch?v=Hf1tJRYHfYU

Joaquim Pombal

https://joaquimpombal.blogspot.com/

Joseph Cornell

Conversation: Joseph Cornell.
https://www.youtube.com/watch?v=oYcMEm8j9D4

How Joseph Cornell became an artist.
https://www.youtube.com/watch?v=1r_CXS7bXtw

https://americanart.si.edu/artist/joseph-cornell-995

https://www.artic.edu/collection?artist_ids=Joseph%20Cornell

https://www.guggenheim.org/artwork/artist/joseph-cornell

https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/joseph-cornell

https://www.moma.org/artists/1247

Joseph Cornell and travel.
https://www.youtube.com/watch?v=-0nAhXj7oTo

Mark Stokes – *Joseph Cornell: Worlds in a box*.
https://www.youtube.com/watch?v=T65K0ipTQHo

The Miniaturized Magic of Joseph Cornell.
https://www.youtube.com/watch?v=hzpmoqSYW9A

Luciano Fabro

Art Exhibit Tour: Luciano Fabro at Paula Cooper Gallery | ArtAsForm Tours.
https://www.youtube.com/watch?v=Mqjjz0XG2Hw

https://www.artsy.net/artist/luciano-fabro

https://www.biennaleofsydney.art/participants/luciano-fabro/

https://www.castellodirivoli.org/en/artista/luciano-fabro/

https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/luciano-fabro

https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/luciano-fabro

https://www.simonleegallery.com/artists/154-luciano-fabro/

Luciano Fabro. Entrevista com João Fernandes.
https://www.youtube.com/watch?v=9ESZCR6-w-8

Lygia Clark

«Arquivo para uma Obra-Acontecimento» – Entrevista com Suzana de Moraes sobre Lygia Clark. https://www.youtube.com/watch?v=ypVFvPNw3yY

A Casa é o Corpo, 1968/2012.
https://www.youtube.com/watch?v=kiU26qNYxOI

Bicho, 1960.
https://www.youtube.com/watch?v=lfitsC4m_dY

Explicando Lygia Clark | Artista da Vez.
https://www.youtube.com/watch?v=va0DB9y-Gg0

Felipe Scovino – *A Arte Participativa de Lygia – Lygia Clark: uma retrospetiva* (2012). https://www.youtube.com/watch?v=67KZUV1xzfM

https://arteref.com/artista-da-semana/lygia-clark-da-a-criacao-de-conceitos-artisticos-ate-metodos-terapeuticos/

https://mam.rio/artistas/lygia-clark/

https://portal.lygiaclark.org.br/

https://www.moma.org/artists/27445

Lygia Clark – 50 fatos. https://www.youtube.com/watch?v=JQFc71z0Xns

Lygia Clark, por Franz Manata. https://www.youtube.com/watch?v=KW-s1VbTf_8

Neoconcretismo, Ontem e Hoje (2015) – Vídeo-guia Português/Inglês. https://www.youtube.com/watch?v=yTHyv6dt9As

Os Bichos de Lygia Clark. https://www.youtube.com/watch?v=xZHSOTbcP6s

Paulo Sérgio Duarte - A Obra a Serviço do Indivíduo - Lygia Clark: uma retrospetiva (2012). https://www.youtube.com/watch?v=baPumEKFK40

Marc Rothko

Contemporary Art Issue. https://www.youtube.com/watch?v=IDxD8Z7btzM

https://www.rothkochapel.org/

Mark Rothko's Seagram Murals: Great Art Explained. https://www.youtube.com/watch?v=fsz6bkkIHzQ

The Case For Mark Rothko | The Art Assignment | PBS Digital Studios. https://www.youtube.com/watch?v=1v1mBepDlOw

The Story of: Mark Rothko (1903-1970). https://www.youtube.com/watch?v=IDxD8Z7btzM&t=33s

Richard Long

Along The Way — Richard Long.
https://www.youtube.com/watch?v=zAMCyFFayPk

http://visualarts.britishcouncil.org/collection/artists/long-richard-1945

http://www.richardlong.org/

https://cristearoberts.com/artists/66-richard-long/

https://www.guggenheim.org/artwork/artist/richard-long

https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/artists/richard-long

https://www.jamescohan.com/artists/richard-long

https://www.lissongallery.com/artists/richard-long

https://www.moma.org/artists/3591

https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/richard-long

https://www.rijksmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/richard-long

https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/richard-long-ra

https://www.rwa.org.uk/blogs/artists/richard-long

https://www.sculpture.uk.com/richard-long

https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-cbe-1525

Richard Long – *Wall Work* - Museum Kurhaus Kleve.
https://www.youtube.com/watch?v=qgOXTbGM8vI

Richard Long *From A Rolling Stone To Now* at Lisson Gallery New York NEW. https://www.youtube.com/watch?v=3KrQfuoAKpw

Richard Long *In* Conversation.
https://www.youtube.com/watch?v=XVCEku5SAWo

Richard Long *in* De Pont (2019).
https://www.youtube.com/watch?v=niprgf4QjMA

Stones and Flies: *Richard Long in the Sahara Trailer*. https://www.youtube.com/watch?v=hB_EAlSc7uE

VTV Classics (r3): Richard Long at Haunch of Venison Berlin (2008). https://www.youtube.com/watch?v=eQFAxUOW4oU

Robert Smithson

https://holtsmithsonfoundation.org/

https://www.britannica.com/biography/Robert-Smithson

https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/robert-smithson-exhibition

https://www.e-flux.com/announcements/34320/robert-smithson-the-invention-of-landscape/

https://www.guggenheim.org/artwork/artist/robert-smithson

https://www.mariangoodman.com/artists/robert-smithson/

https://www.moca.org/exhibition/robert-smithson

https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/robert-smithson/about-robert-smithson/

https://www.moma.org/artists/5497

https://www.nga.gov/collection/artist-info.6858.html

https://www.tate.org.uk/art/artists/robert-smithson-4541

https://www.tclf.org/pioneer/robert-smithson

Land Art: Celebrating the work of Michael Heizer, Robert Smithson and Walter De Maria. https://www.youtube.com/watch?v=FVRgwEQX3zs

Robert Smithson, Hypothetical Islands at Marian Goodman Gallery, London, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=hoP_hqdhPJw

Robert Smithson, Spiral Jetty. https://www.youtube.com/watch?v=vrbNsHs7ptE

Robert Smithson: Artforum, 1966-73 lido por Carlos Fajardo.
https://www.youtube.com/watch?v=X5HvlAxTYN8

Robert Smithson's New Jersey.
https://www.youtube.com/watch?v=Ty1dIDu2VPk&t=78s

Spiral Jetty 1970 dir Robert Smithson.
https://www.youtube.com/watch?v=EgYrNwBabiI

Stela Barbieri

"Ateliês de Arte e a Educação Infantil" c/ Stela Barbieri.
https://www.youtube.com/watch?v=-51Jt95gknw

Bináh Espaço de Arte.
https://www.youtube.com/watch?v=sFHrctcgvWc

https://binahespacodearte.com.br/produto/territorios-em-transformacao-stela-barbieri/

https://stelabarbieri.com.br/

Lugares por Stela Barbieri – SESC Bauru | SESC São Carlos | SESC Osasco – 2014.
https://www.youtube.com/watch?v=Zn1L3DRN-tE

Stela Barbieri – Contos de Origem.
https://www.youtube.com/watch?v=6afTKnVDUU8

Stela Barbieri – Estado da arte – investigação na brincadeira.
https://www.youtube.com/watch?v=KWQGwJQ3EPk

Stela Barbieri sobre Arte e Primeira Infância.
https://www.youtube.com/watch?v=WBW8b1-drKQ

Yves Klein

https://hardecor.com.br/yves-klein/

https://www.guggenheim.org/artwork/artist/yves-klein

https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/artists/yves-klein

https://www.moma.org/artists/3137

https://www.tate.org.uk/art/artists/yves-klein-1418

https://www.yvesklein.com/

What Inspired Yves Klein?
https://www.youtube.com/watch?v=HIi62RLUQQw

Yves Klein – Anthropometries | TateShots.
https://www.youtube.com/watch?v=gj9nHa7FtQQ

Yves Klein told by Rotraut.
https://www.youtube.com/watch?v=twteYAavt_8

Yves Klein. Retrospetiva I Sala 3 por Daniel Moquay.
https://www.youtube.com/watch?v=ARe-qJUDESU

ANEXOS

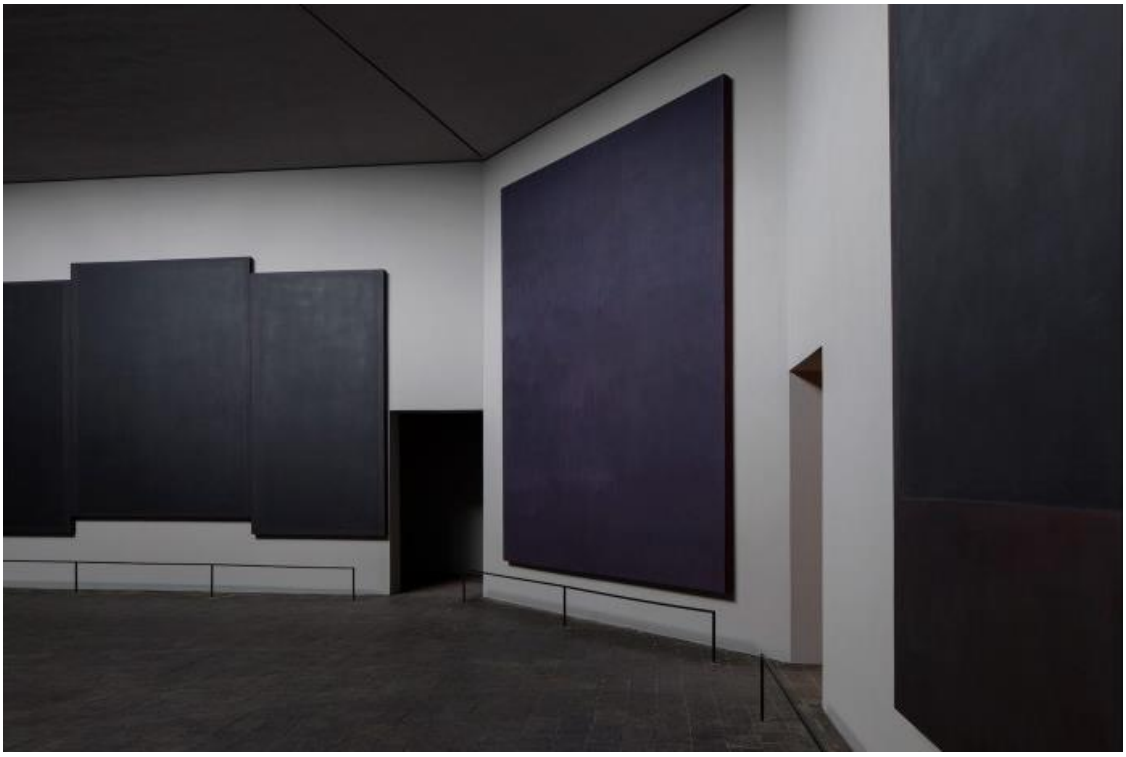
Imagens dos estudos-caso e alguns textos de referência

PARTE 2 – Concetualização

2. O QUE É UM LUGAR?

2.1. O espírito do lugar

Mark Rothko | *Capela de Rothko* 1903-1970



© Elizabeth Felicella. Por cortesia *Capela de Rothko*.



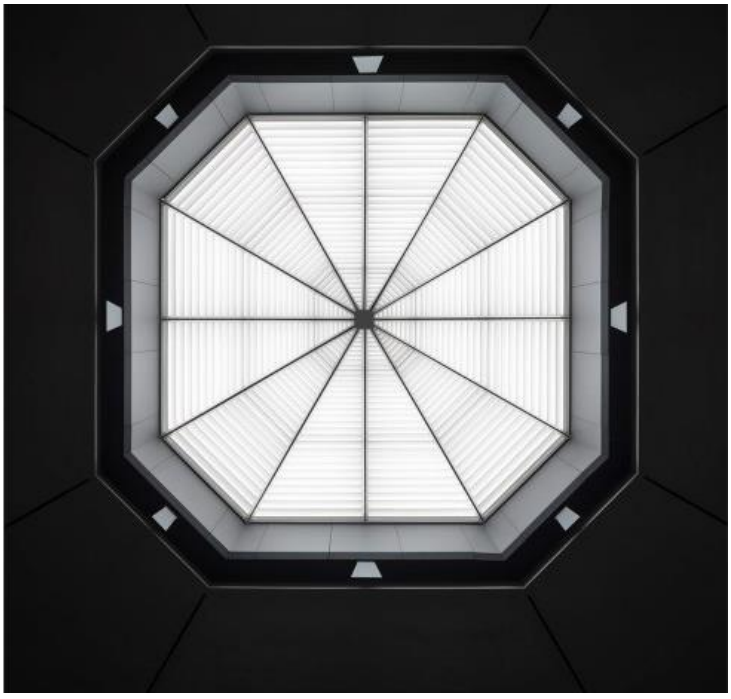
© Paul Hester. Por cortesia *Capela de Rothko.*



© Elizabeth Felicella. Por cortesia *Capela de Rothko.*



© Paul Hester. Por cortesia *Capela de Rothko.*



© Elizabeth Felicella. Por cortesia *Capela de Rothko.*

Recuperação a claraboia, mantendo o pedido do artista com uma claraboia idêntica à do seu ateliê (hoje com um sistema sofisticado de venezianas).

Antoni Muntadas

«*Intervenções: A propósito do público e do privado* é um projeto de Antoni Muntadas especificamente concebido e produzido para a Casa de Serralves em 1992. Constituído por 21 elementos em latão, cada um contendo a designação do correspondente espaço na Casa quando habitada e a fotografia da época (quando existente), o projeto representa uma das plataformas de pesquisa de eleição do artista.» Coleção de Serralves, Casa de Serralves, 15 de março a 30 de junho de 2019. [fonte: https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/1903-antoni-muntadas/; consultado a 4 de setembro de 2023].



Vistas da exposição *Antoni Muntadas – Intervenções: A propósito do público e do privado*, na Casa de Serralves, Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, de 30 de abril a 10 de junho de 1992. © Alvão. Por cortesia Fundação de Serralves.


















Muntadas. Entre/Between, 2012.

Exposição no Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian.

Fotografias da exposição © Art Happen.









2.2. «Lugares» e «Não lugares» nas artes visuais

2.2. a) Os «não-lugares» por Marc Augé

2.2. b) *Statments* escritos por Robert Smithson ≠ Donald Judd

Robert Smithson

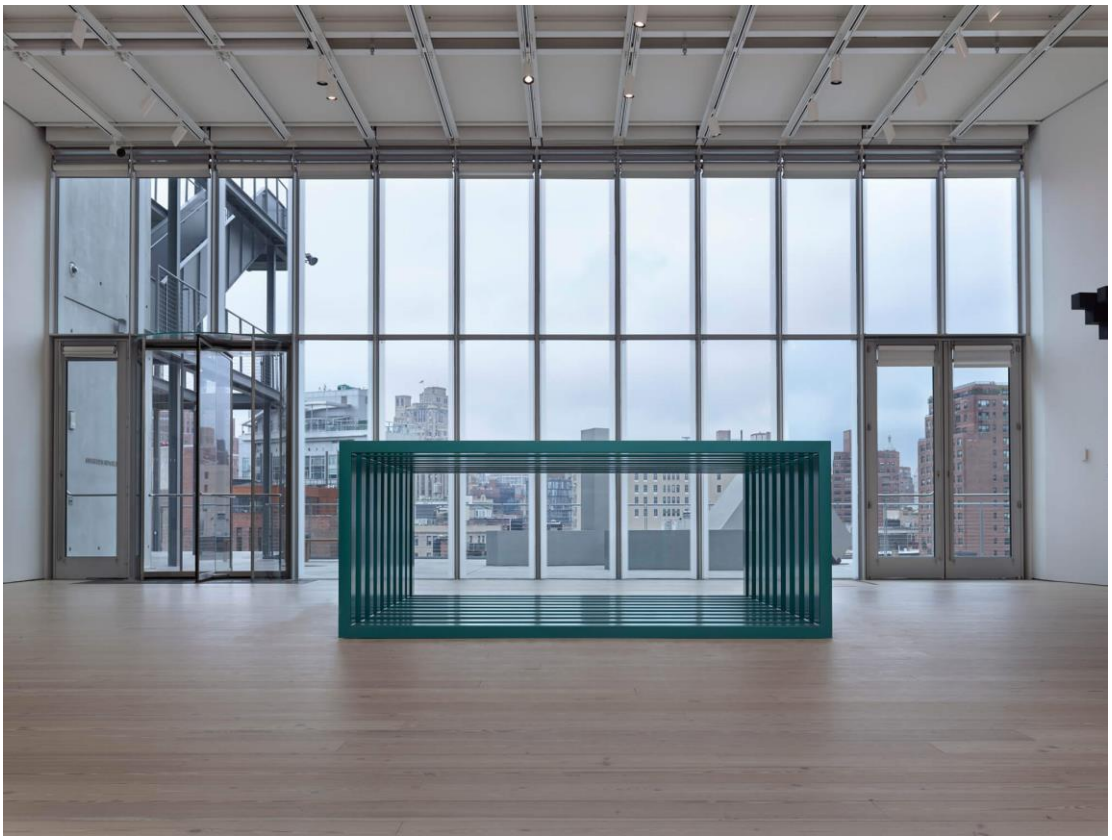


Broken Circle / Spiral Hill, 1971. Emmen, The Netherlands. © Smithson Foundation.

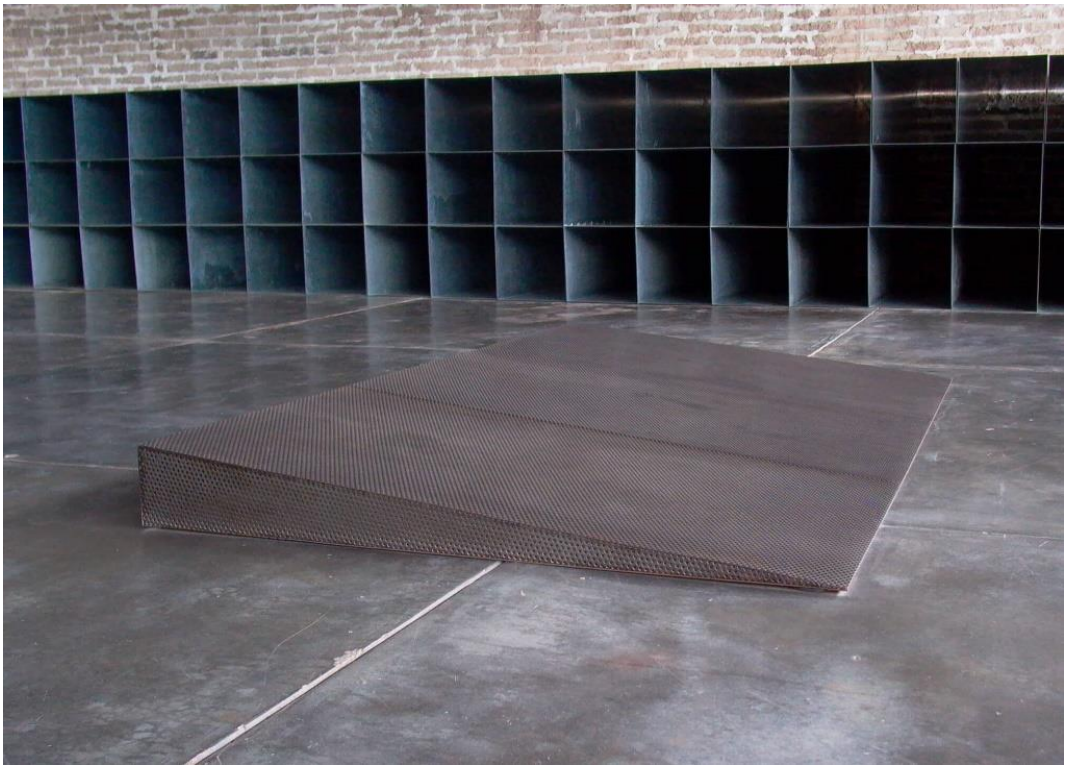


Amarillo Ramp,1973. Lake Tecovas, Amarillo, Texas. © Smithson Foundation.

Donald Judd



Untitled, 1966. Aço pintado, 121,9x304,8x304,8 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Presente de Howard e Jean Lipman. © Judd Foundation.



Untitled, 1968. Aço laminado a frio perfurado (calibre 12) 20,3x304,8x167,6 cm. © Judd Foundation.



Untitled, 1971. Betão (concreto). The Glass House. © Judd Foundation.



Untitled, 1968. Latão, 55,9x122,6x91,4 cm. The Museum of Modern Art, Nova Iorque.

© Judd Foundation.



Untitled, 1984. Betão (concreto), 250,2x250,2x1249,7 cm. Coleção Parque de Esculturas Laumeier, com fundos de Mark Twain Bancshares, Dr. Alvin Frank, David Mesker, Linclay Corporation e Forsythe Group. © Judd Foundation.

PARTE 3 – Objeto místico, a matéria: casos exemplares

3. ARTISTAS, MATÉRIA, TOQUE, LUGAR/NÃO LUGAR, *SITE SPECIFIC*, INSTALAÇÃO E VESTÍGIO

3.1. *Arte Povera* – entre a matéria e o espiritual

Gilberto Zorio

Vistas da exposição *Circa 1968*, 1999.
Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto, de 6 de junho a 29 de agosto de 1999. © Rita Burmester, por cortesia Fundação de Serralves.




AO DOBRAR A ESQUINA
AROUND THE BEND

Star Tower, 2013.

Recolha a partir da exposição que esteve patente em 2013, na Galeria Lia Rumma, exposição patente em Milão. Imagens © Galeria Lia Rumma.

«A exposição começa na grande sala do piso térreo com a *Star Tower*, uma construção de blocos de betão dispostos em forma de estrela. Desde a antiguidade, a estrela é um instrumento que está ligado tanto à orientação quanto ao desejo. As pontas da estrela ficarão mais longas e espalhar-se-ão no sentido dos ponteiros do relógio, dentro da área radial. O interior da torre será parcialmente visível, e a luminescência causada pela escuridão repentina será claramente visível. Sinais alquímicos, que normalmente não são visíveis, aparecerão por toda a sala. As conchas de fundição são recipientes utilizados para o transporte manual de cadinhos contendo bronze fundido incandescente, que está pronto para ser vazado no molde da escultura. As conchas normalmente funcionam como ferramentas para fazer uma escultura, mas na mostra de Zorio são transformadas em verdadeiras obras de arte.

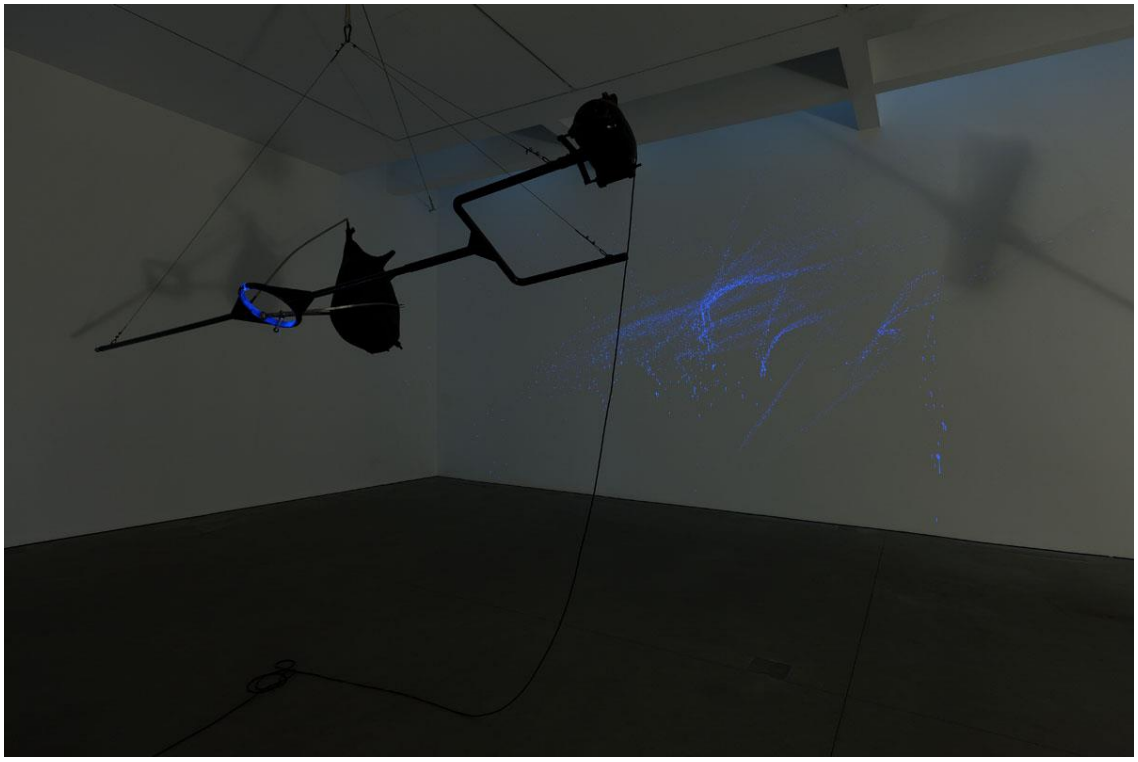
No primeiro andar, a performance continua com outra *Star Tower*. No espaço iluminado pela luz solar, a construção espalha-se pela área exterior percorrendo o terraço enquanto a obra *Luci*, 1968, (Luzes, 1968) tenta completar-se com o brilho do Sol que, por sua vez, está pronta para se iluminar assim como à escuridão que se segue.

No segundo andar, às escuras, estarão recipientes de pirex, recipientes de borracha, letreiros e obras visíveis graças ao uso de materiais coagulados, frequentemente empregados na obra de Zorio. A luminescência e as descargas, as bobinas de Tesla (que são transformadores) ocuparão posições privilegiadas nos três pisos.

Luz, escuridão e exploração são temas interligados como os elementos que indicam os vasos, a estrela, as reações químicas e as formas de energia. São formas de energia que têm histórias para contar.» [tradução livre; texto de apresentação sobre a exposição, disponível em https://liarumma.com/mostre/gilberto-zorio].









Luciano Fabro | © Paula Cooper Gallery.
Exposição *Luciano Fabro,* maio – julho de 2023. Nova Iorque.

A escolha destas imagens é feita com base na pesquisa sobre as exposições mais recentes sobre a obra de Luciano Fabro, sendo esta com data de 2023.

«A Galeria Paula Cooper tem o prazer de anunciar uma ampla exposição de obras de Luciano Fabro em ambas as galerias de Nova Iorque. Esta será a primeira exposição individual do trabalho de Fabro na galeria, desde o anúncio da representação do artista em colaboração com o Archivio Luciano e Carla Fabro em 2021. Será também a primeira exposição do trabalho de Fabro nos Estados Unidos da América em oito anos.

Conhecido pela sua sensibilidade poética, visual e formas intuitivas, Fabro (1936–2007) foi uma figura central no movimento para redefinir a escultura na Itália do pós-guerra. Intimamente associado à *Arte Povera* e incluído na primeira exposição do grupo em Génova em 1967, Fabro descreveu-se como o "herege" do movimento – uma posição que lhe concedeu um sentido amplo e coletivo de cultura que se estendia para além de uma única nação ou período de tempo, para abraçar a natureza, a mitologia e a antiguidade. Tal como os seus colegas *poveristi*, as práticas híbridas e a tautologia radical dos materiais de Fabro suscitaram comparações adequadas com as tendências *antiforma* da arte conceptual e orientada para o processo. E, embora muitas das obras de Fabro se alinhem com o sentimento desmaterializador que estava no ar nas décadas de 1960 e 1970, o artista distingue-se pela sensualidade das suas esculturas, ricamente dotadas de tradições do passado clássico. O falecido Germano Celant, um defensor de longa data do trabalho de Fabro, resumiu elegantemente esta contradição: "[Fabro] estava disposto a agitar as águas da vanguarda com a sua total indulgência nos prazeres barrocos."» [texto de apresentação da Paula Cooper Gallery; tradução livre].





Giuseppe Penone | Fonte das imagens https://giuseppepenone.com/en



Cocci, 1979. Gesso, terracota, 20 objetos com cerca de 10x10x10cm (cada).
© Coleção Kunstmuseum Winterthur.



Sentiero, 1983. Bronze, 180x45x400cm. © Collection Musée des Beaux-Arts, Montréal, Canadá.



Albero in torsione destra, 1989. Madeira de lariço, 741,6x29,2x33cm
© Collection Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, Japão.



Sulla punta delle dita, 1933. Cristal, terracota, 138x90x93cm © Collection MoMA Museum of Modern Art, Nova Iorque/Estados Unidos da América.



Disegno d'acqua, 2003–2007.
Granito preto, mármore dos Alpes Verdes, granito Azul Volga, água, fluxos de ar em *loop*, 60x2702x3450cm. © Collection Castello di Rivoli – Reggia di Venaria Reale, Turin, Italia.



Elevazione, 2000-2001. Bronze, árvore Guarita (Astronium graveolens Jacq.), 1000x600x700cm
Inhotim, acervos de artistas – Giuseppe Penone. Minas Gerais, Brasil. ©William Gomes.

3.2. Ambientes, utopias e significação do objeto

Richard Long | Fonte das imagens http://www.richardlong.org/

No espaço natural – seleção cronológica das peças que constituem maior interesse para este trabalho, assim como para o trabalho exploratório que tem sido feito com o público (na área da formação) como exemplos da intervenção contemporânea *in loco*, que relacionam a matéria, a forma geométrica (do círculo), a ideia de vestígio e a ligação com a vivência a própria paisagem.



A Circle in Ireland, 1975. © Richard Long.



Six Stone Circles, 1981. Londres. © Richard Long.



*A Circle In The Amazon (*Seis dias na margem do Paraná do Manori, Brasil), 2016. © Richard Long.



Circle Of Riverstones, 2019. Château La Coste, França. ©Richar Long.

No espaço urbano, galerístico ou museal:



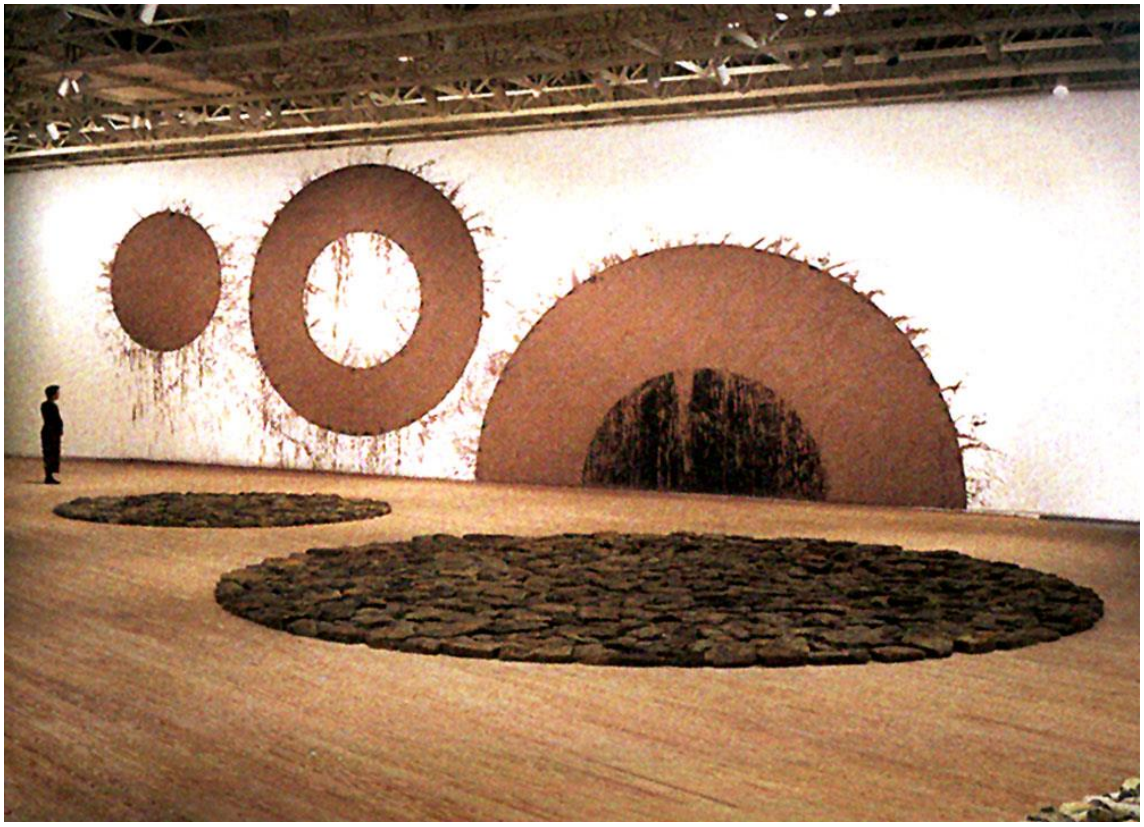
Whitechapel Slate Circle, 1981. Whitechapel Art Gallery, Londres. © Richard Long.



White Foot Circles, 1986. Porin Taidemuseo, Finlândia. © Richard Long.



Untitled, 1991. Galerie Tschudi, Suíça. © Richard Long.



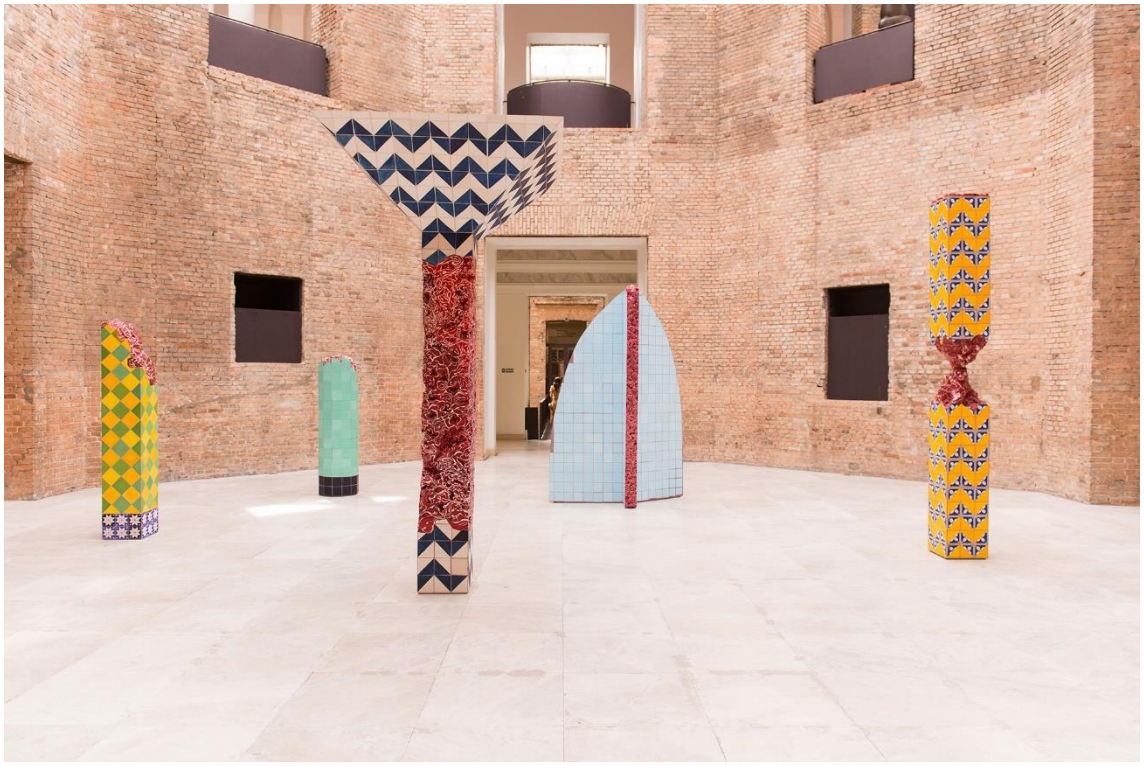
From One to Another, 1996. Contemporary Arts Museum, Houston. © Richard Long.



Flint Wheel, 2018. Lisson Gallery, Londres. ©Richard Long.

Adriana Varejão





Suturas, fissuras, ruínas, 2022. Pinacoteca de São Paulo/Exposição 30 anos de carreira de Adriana Varejão. © Levi Fanan e Pinacoteca São Paulo.



Chambre d'échos, 2005. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. © Patrick Gries.



Celacanto provoca maremoto, 2004-2005. Instituto Inhotim © Eduardo Eckenfels.

Francisco Tropa



Tesouros submersos do Antigo Egipto, 2008. © Por cortesia do artista.



Tesouros submersos do Antigo Egipto, 2008. © Por cortesia do artista.



Tesouros submersos do Antigo Egipto, 2008.

© Pavilhão Branco, 2014. © Pedro Tropa, Galerias Municipais de Lisboa.



Tesouros submersos do Antigo Egipto, 2008.

© Pavilhão Branco, 2014. © Pedro Tropa, Galerias Municipais de Lisboa.



Monte Falso, 1997 – 2001. Prisma trapezoidal em chapa de ferro, espelho 110x650x650cm. Col. Banco Privado Português, S.A. – Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2001. © Filipe Braga.

3.3. A matéria nos novos contextos

Anne Mercedes | Fonte de imagens: http://www.anne-mercedes.com/InSitu.html

«*Wild!* foi uma exposição individual que apresentou um conjunto de dez esculturas especialmente desenhadas para os jardins da Maladrerie em Beauvais, no norte da França. Maladrerie era um hospital que acolhia pessoas infetadas pela doença lepra. Neste lugar encontramos um notável conjunto edificado, incluindo um imenso e suntuoso celeiro medieval, jardins medicinais e outros espaços verdes.

Em 2010, a diretora da escola de arte de Beauvais (Ecole d'Art du Beauvaisis), Clotilde Boitel, iniciou um projeto denominado *S'imbriquer* (verbo construído a partir da palavra francesa "tijolo" e que significa "sobrepor", "entrelaçar"), que teve como objetivo interligar o espaço e a história da Maladrerie, à atividade da fábrica de tijolos local e ao trabalho de artistas internacionais interessados em explorar o material do tijolo.

Anne Mercedes passou cerca de um mês na olaria De Wulf, indo diariamente também à Maladrerie. Inicialmente tinha projetado construir as esculturas a partir do barro bruto local (e cozido com o forno local, da antiga fábrica), mas tal não foi possível, por uma questão de tempo (de cozedura e ter as peças prontas para a exposição). Assim, o processo criativo e projeto são ajustados e opta por trabalhar com restos de tijolos e objetos encontrados *in loco*, para elaborar uma série de «monstros» com o objetivo de sugerir como o passado e o futuro estão interligados (do ponto de vista social, cultural e da configuração/consequência da própria doença).

No seu processo criativo e de trabalho fez parte a colaboração com os jardineiros do espaço, e edificou uma pequena instalação de três esculturas destinadas a valorizar a área plantada com trigo e aveia.» [tradução livre a partir do texto de apresentação da exposição, disponível em http://www.anne-mercedes.com/InSitu.html]





Fratrie (I et II), 2011. Projeto-instalação *Wild!* nos jardins de Maladrerie em Beauvais, França.
© Leïla Garfield.





Périple, 2008. Instalação na La Plus Petite Galerie du Monde (ou Presque), Roubaix França. 400 objetos cerâmicos.
© Sussie Ahlburg.

Dale Chihuly | Fonte das imagens: https://www.chihuly.com/works/installations

«O interesse de Chihuly centra-se na arquitetura e na forma como as suas instalações (objetos) interagem com a luz e com o espaço envolvente. Suas ambiciosas instalações artísticas são colocadas em espaços públicos, museus e jardins botânicos em todo o mundo, interagindo harmoniosamente com os vários ambientes, enquanto interferem e influenciam as perceções espaciais para inspirar experiências profundas.» (tradução livre; fonte https://www.chihuly.com/works/installations)

O artista desenvolve alguns nichos temáticos, aqui destacam-se três deles com maior interesse para o estudo (além das propostas de intervenção na natureza com os objetos em grande escala, os «Barcos» referidos no corpo principal da tese). Esses nichos temáticos falam sobre a capacidade de autonomia das peças, da imponência da imagem num formato em grande escala, e sobre o modo como estes objetos escultóricos de cores vibrantes se articulam entre espaços fechados – como museus e galerias – e espaços abertos – jardins e paisagem.

> «*Escultura em Grande Escala:* Os lustres são uma prova do domínio de cores e de escalas. Essas composições compreendem centenas de elementos de vidro soprado e interagem harmoniosamente com os espaços onde estão inseridas.
>
> *Autônomo e crescente:* As «torres» são esculturas altas e independentes que evoluíram a partir dos lustres. Chihuly faz experiências com a escala e com a forma para criar instalações em «torre», como resposta aos ambientes arquitetónicos ou naturais em que a obra será colocada, incluindo cidades históricas, museus e jardins botânicos em todo o mundo.
>
> *Formas poéticas e experimentais:* Os «persas» de Chihuly são uma celebração da simetria selvagem e dos padrões de cores rodopiantes. Exibidas pela primeira vez em 1986 como parte de sua exposição no Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, em Paris, as formas dramáticas são apresentadas em pedestais e em composições montadas em paredes e suspensas em tetos na forma de lustres e torres.» [tradução livre a partir dos textos introdutórios à obra do artista, disponível em https://www.chihuly.com/works).



Persian Ceiling, 2012. Vidro soprado. 25x15m.

Royal Ontario Museum, Toronto, installed 2016. © Chihuly Studio.



Grand Stairwell Installation, 2018. Vidro soprado, 23x64½x2m.
Groninger Museum, Groningen, Holanda. © Chihuly Studio.



Marine Blue and Citron Tower, 2021, 15x8½x8½m. (s/l/) © Chihuly Studio.



Rio delle Torreselle Chandelier, 1996. Vidro soprado, 7x8m.
Veneza, Itália. © Chihuly Studio.

Olafur Eliasson

Fonte de imagens:
https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/1907-olafur-eliasson-o-v-nosso-futuro-e-agora/

Recolha de imagens com referência à exposição *O V/Nosso Futuro É Agora*, entre o museu e Serralves e o Parque Natural, entre 31 de julho de 2019 e 31 de dezembro de 2021. Foi a primeira exposição em Portugal deste artista dinamarquês-islandês, e que é constituída por várias instalações de grande escala, tanto orgânicas como artificiais. A curadoria é de Philippe Vergne, Marta Moreira de Almeida e Filipa Loureiro, e a exposição é organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves.







PARTE 4 – Uma hipótese pessoal

5. O OBJETO ARTÍSTICO E OS (SEUS) PÚBLICOS

5.1. Proposta de diálogo com o espectador

Hélio Oiticica | © Instituto Inhotim, Museu de arte contemporânea e Jardim Botânico (Brumadinho, Brasil), fonte de imagens e referência a textos introdutórios aos temas das obras https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/helio-oiticica/

Na obra de Oiticica destacam-se algumas peças que se organizam por temas, como os «Núcleos», os «Penetráveis» e os «Cosmococa», e que são selecionados para esta pesquisa pela sua diversidade plástica, visual, formal e concetual.

Os «Núcleos» são compostos de placas de madeira geométricas, em diversos tamanhos, que são suspensas e expostas juntas, em três partes. A proposta desta obra é uma volta ao núcleo da cor; para que se possa absorver o desdobramento da cor no «Núcleo» é preciso que o participante adira à estrutura de placas coloridas, cercando-se delas e vendo-as por todos os ângulos.



Grande Núcleo NC3 NC4 NC6 «Manifestação Ambiental N. 2» 1960-1963. Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica/obras?p=2

Os «Penetráveis» de Hélio Oiticica são estruturas em escala humana compostas por tendas e *banners* de diferentes tecidos, de diferentes placas de madeira pintadas ou de outros materiais, que podem ser penetradas, atravessadas e manipuladas por corpos vivos, de modo informal e espontâneo. São trabalhos com diversas configurações, podendo ser exibidos individualmente ou em agrupamentos de diferentes penetráveis.



A obra 'Invenção da cor, Penetrável Magic Square #5, 1977. Instituto Cultural Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. © Régine Debatty/Wikimedia Commons.

Fonte: https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-oiticica-helio

«Cosmococa» são ambientes multissensoriais onde as pessoas são convidadas a relaxar em almofadas, colchonetes ou redes e a estar no centro da experiência. Os ambientes exibem sequências de slides projetadas simultaneamente, acompanhado por um ambiente sonoro feito por uma espécie de colagem de várias músicas e outros sons.

Hélio deixou por escrito instruções para a realização tanto de performances públicas quanto de performances privadas dessas proposições.

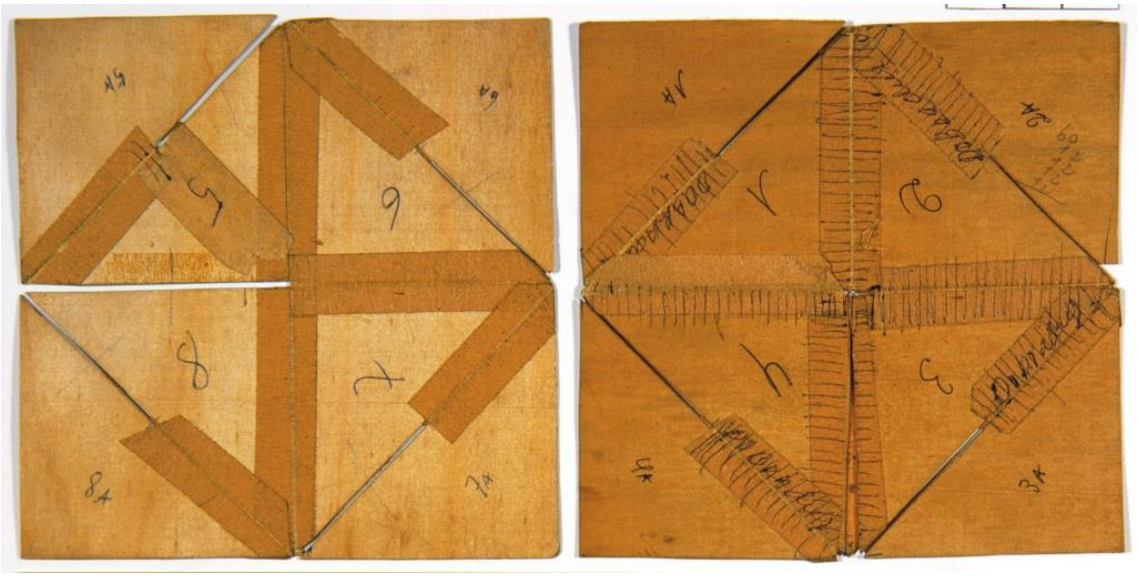


CC3 Maileryn, 1973. Exposição *Momentos*, 2023. Frames Galeria, Fortes Vilaça. São Paulo.

Lygia Clark | Fonte das imagens https://portal.lygiaclark.org.br/obras | © Associação Cultural Lygia Clark.

Para esta pesquisa importa fazer referência à fase das «Esculturas Neoconcretas» (e dentro destas esculturas destacam-se os «Trepantes» e os «Bichos») de Lygia Clark, pela relação com o desenho (projeto) e com o objeto (que partilha tanto do território da pintura/imagem como da escultura/da «coisa tocável»). Estas obras conquistam o espaço, a artista ousa dobrar os planos, alcança a tridimensionalidade e rompe com os conceitos de telas e esculturas fixas, permitindo a integração entre o espectador e a obra. Explora, assim, materiais duros que se tornam flexíveis, e vice-versa, para mostrar a riqueza dessa inversão de papéis (da própria matéria).

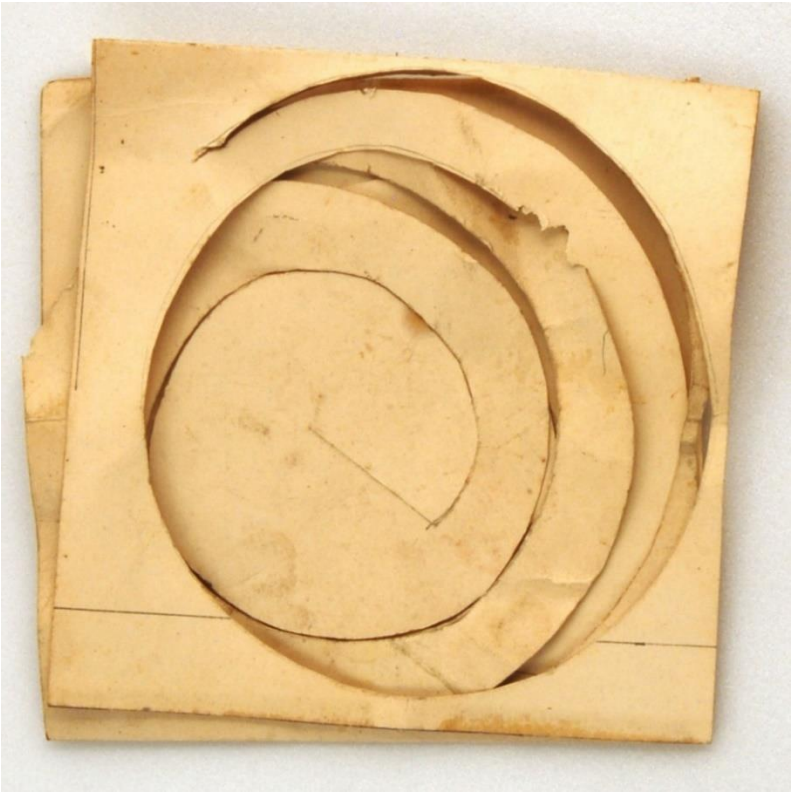
«Sempre achei fabuloso dar algo da minha arte para alguém para se expressar...»
[Lygia Clark; citada a partir do texto de apresentação disponível em https://portal.lygiaclark.org.br/obras]



Desfolhado, 1960. Colagem com balsamo e fita adesiva. © Associação Cultural Lygia Clark.



Trepante, 1964. Recorte em metal, 70x41x23cm. © Associação Cultural Lygia Clark.



Trepante caixa, 1960. Colagem em cartão, 40x10cm. Cinco placas de 10x10cm; estudo em cartão composto por cinco quadrados unidos com fita colante. © Associação Cultural Lygia Clark.



Articulado duplo/linear/caranguejo duplo, 1960. Recorte em metal: peça composta por 12 triângulos (Chapas de alumínio), unidos por dobradiças. © Associação Cultural Lygia Clark.



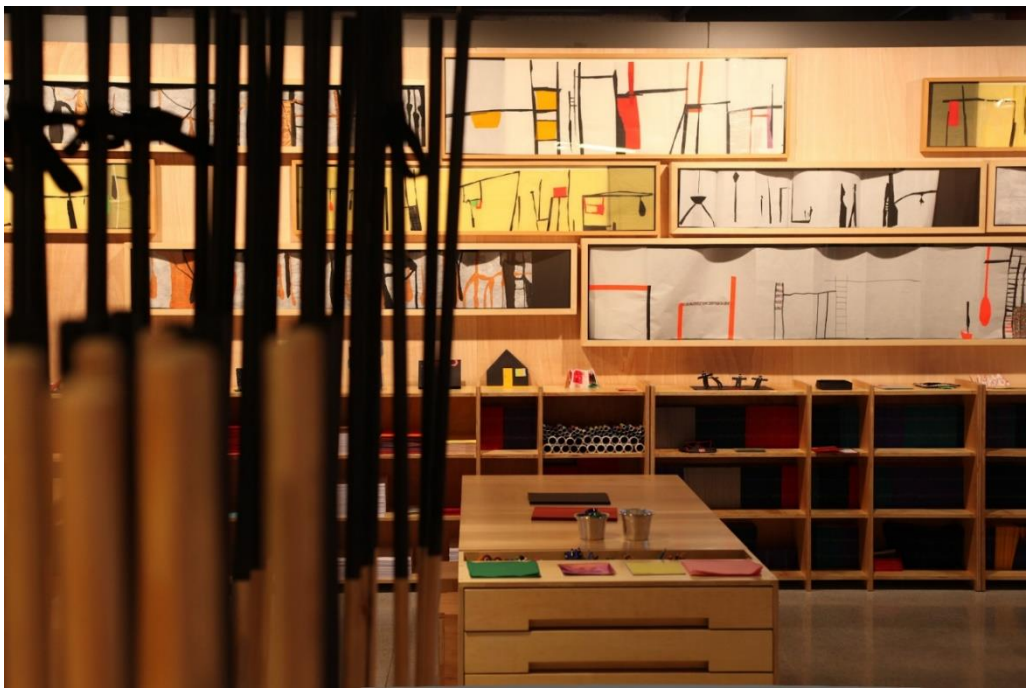
Bicho, 1960, Recorte em metal, 40x43x43cm. Peça composta por oito triângulos equiláteros de 30cm e dois círculos cortados nos diâmetros horizontal e vertical. © Associação Cultural Lygia Clark.

Stela Barbieri | *O Projeto Lugares* (2014-2015), © Stela Barbieri, Espaço Bináh.

>> LUGAR PARA LER

Na potência do lugar onde construímos narrativas visuais, mentais; onde lemos e apreendemos com o corpo de forma holística e integrada, na relação física e mental com o objeto criativo.



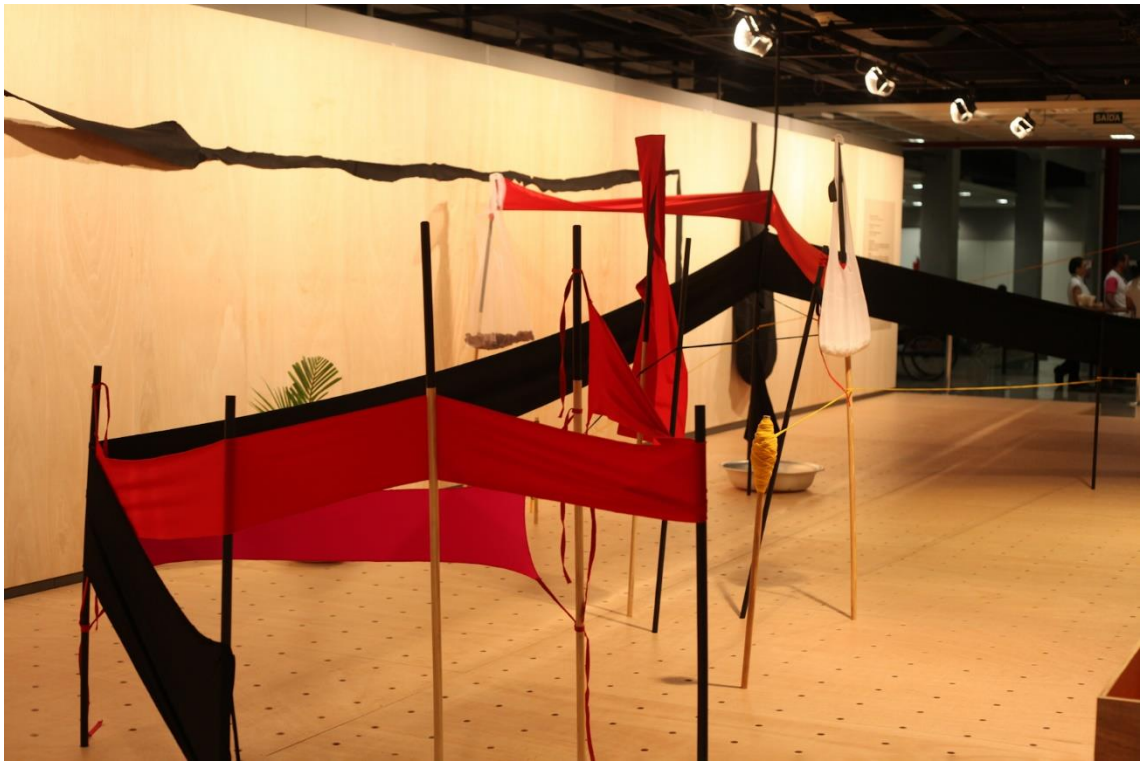




>> LUGAR PARA DESENHAR

Na potência do lugar onde arriscamos materializar o que vivemos *in loco* através do rabisco, da garatuja, do risco e do visual.







>> LUGAR DE COMBINAÇÕES LÍQUIDAS

Na potência do lugar onde são passíveis de combinar várias matérias, no domínio da pintura, da escultura, do objeto, do industrializado pelo Homem; e no domínio do sensível, do orgânico e do natural, com o respirar do vestígio das paisagens naturais.







>> LUGAR PARA CRIAR ESPAÇOS

Na potência dos lugares, anteriores, que se ligam e nos quais podemos estabelecer correlações – escrita com o desenho, movimento com o som.



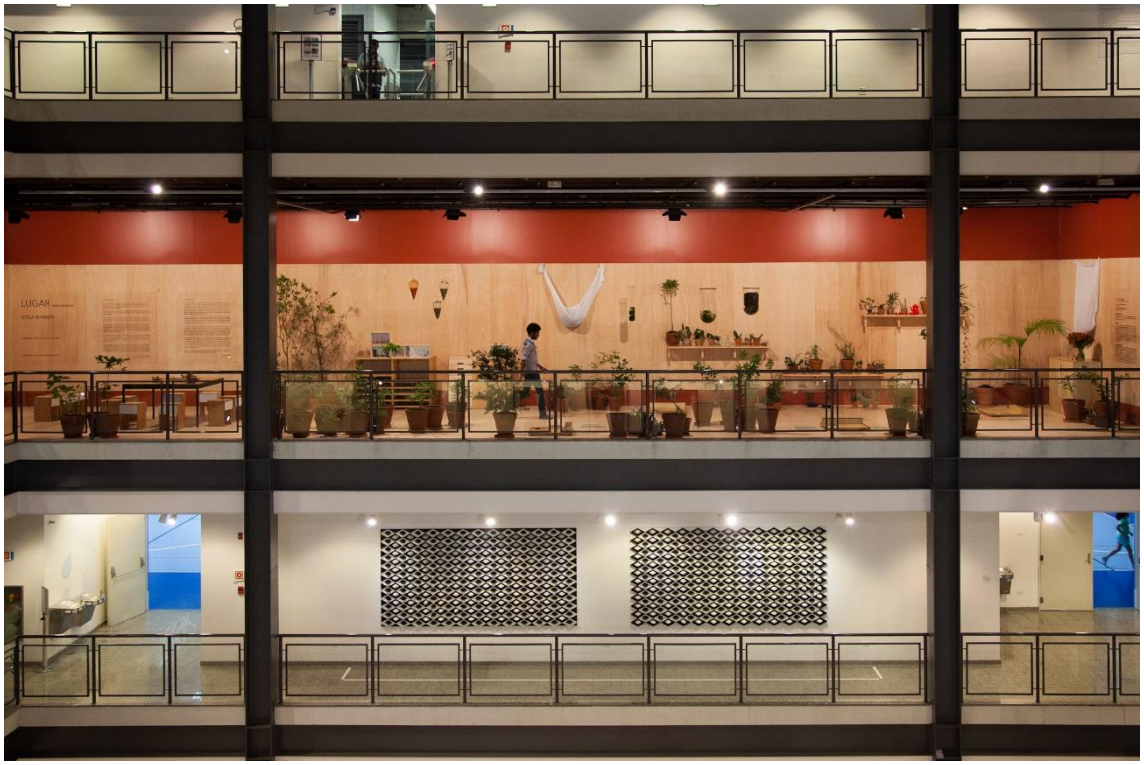


>> LUGAR PARA SEMEAR

Na potência de lugar-utopia entre o ateliê do artista e do espaço de intervenção pública; e na relação com outros lugares para onde se propagam estas vivências. No exemplo com o trabalho de mediação artística e cultual com os públicos, a relação que acontece além portas do espaço museológico ou galerístico, além dos limites da paisagem onde a obra está instalada, e quando se leva para o contexto de instituição, escola, academia, centro de arte em prol a difusão da arte no seu sentido mais lato e expandido.






LUGAR


SOJA

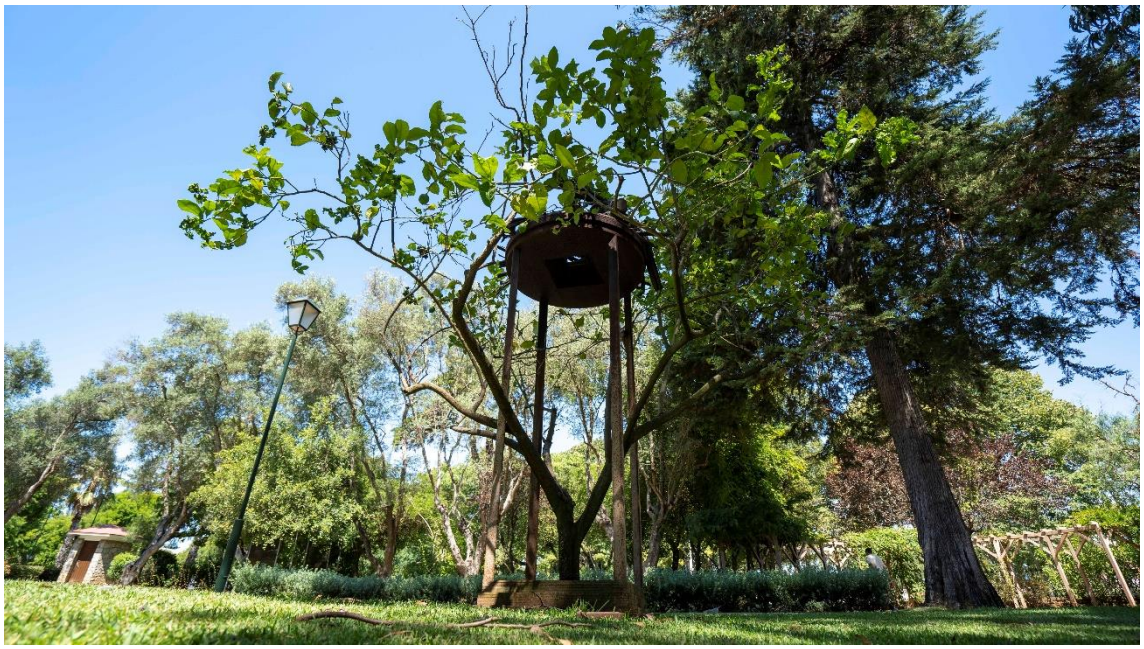
5.2. «O poder transformador das artes» (em mim e no outo): Observatórios

Observatório 1/ 2009

Alberto Carneiro | © Julia Lombao, por cortesia da Fundação D. Luís I.
Arte árvore em mim/Árvore arte de mim, 2009. Parque Marechal Carmona (Cascais).












ÁRVORE CORPO EM MIM
CORPO ARTE DE MIM

Exploração das peças com públicos diversos (propostas de exploração através da observação, do corpo e do desenho).





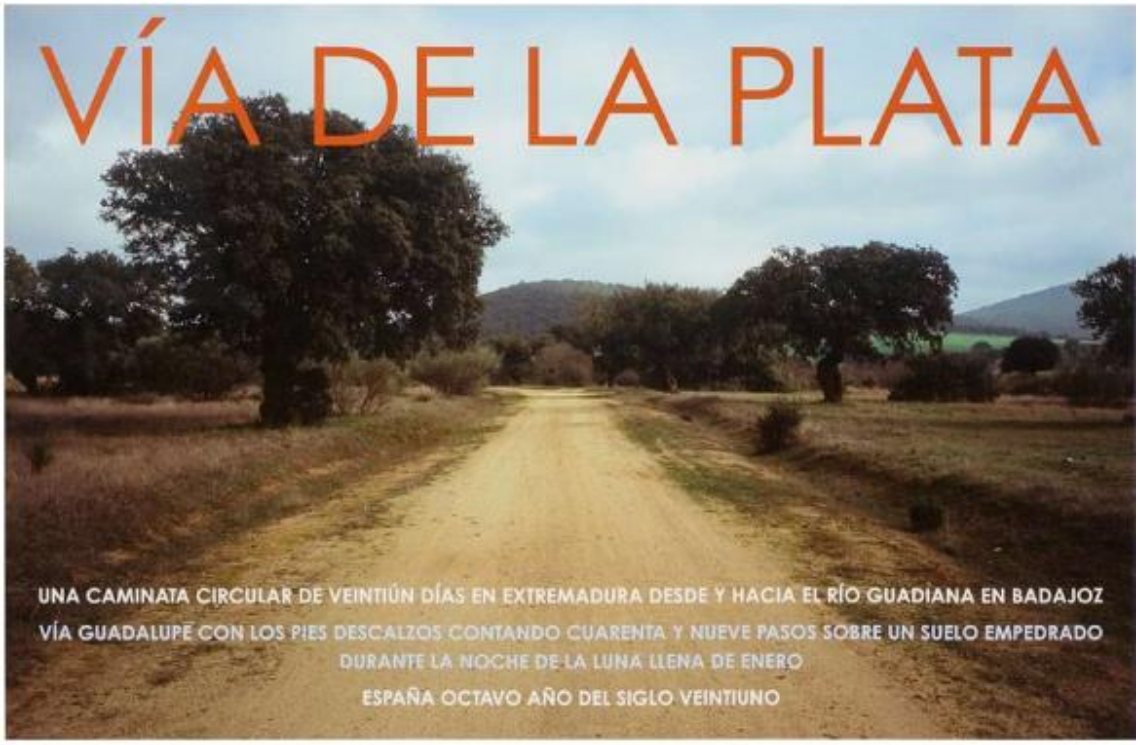








Hamish Fulton (no contexto teórico, da exposição sobre *Land Art*, organizada pela Fundação D. Luís I em 2009, no Centro Cultural de Cascais).



Vía de la Plata, 2008. © Por cortesia da Fundação D. Luís I.



Porto, 2001 + 2004. © Por cortesia da Fundação D. Luís I.

Observatório 2/ 2010

Joaquim Pombal e Marisa Alves



Árvore de Fogo, 2010. Sais sobre pasta refractária cozida a lenha *in situ.* Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais. © Ateliê Joaquim Pombal.



Exploração da peça *in loco*, já depois da sua instalação, em 2022.

Observatório 3/ 2011

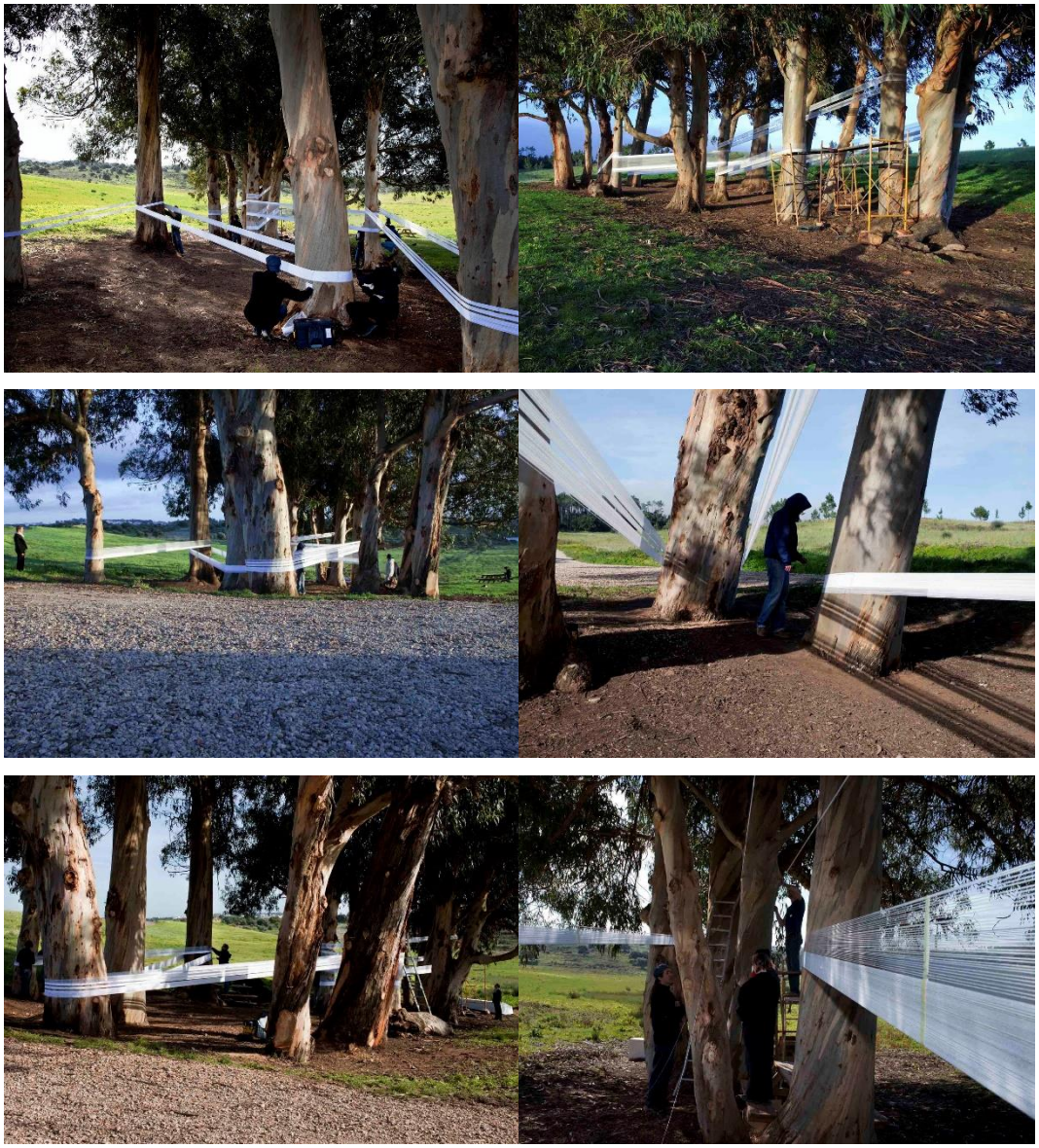
Fernanda Fragateiro

Árvores. Ruína. Processo, 2011. Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais.
(intervenção na paisagem composta por dois momentos)

1. *Desenho suspenso (no tempo)*, 2011. Instalação efémera. Eucaliptos, fio de algodão branco e fio do norte. 30x15x3m (aproximadamente).
© Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

2. *Através da paisagem #2*, 2011. Pintura mural sobre parede, pedras e troncos. Dimensões variáveis. Tinta plástica sobre diversas matérias naturais e artificiais.
© Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.





Desenho suspenso (no tempo), 2011. Processo de montagem e instalação (zona do Refilão; Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais).



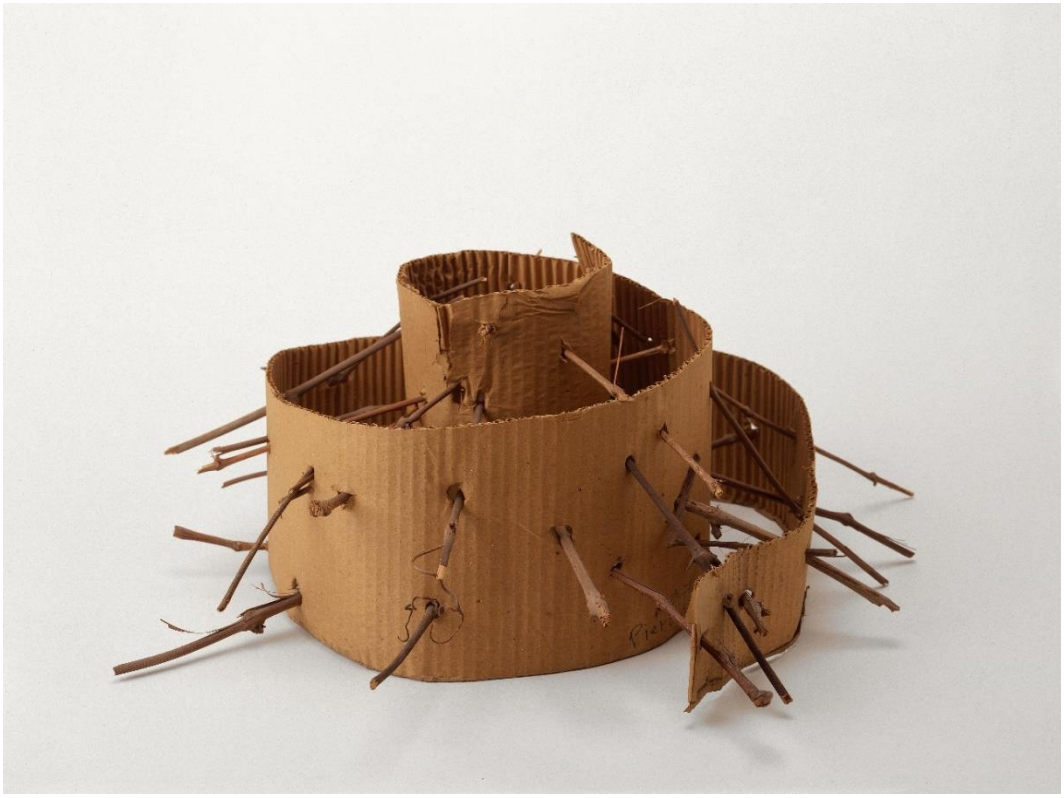
Desenho suspenso (no tempo), 2011. Processo de montagem e instalação (zona do Refilão; Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais).





Através da paisagem #2, 2011. Pintura mural. instalação (zona do Refilão – antigo estábulo; Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais).

Robert Smithson (no contexto teórico, e no âmbito da exposição sobre *Land Art* no Centro Cultural de Cascais em 2011, organizada pela Fundação D. Luís I).
© Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.



Pierced Spiral, 1973. Cartão e madeira, 24x54x57cm. Col. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.



Observatório 5/ 2013

André Banha | *A Casa das Duas Portas*, 2010; instalada no interior da Biblioteca da FCT/UNL, no Campus da Caparica | © André Banha.







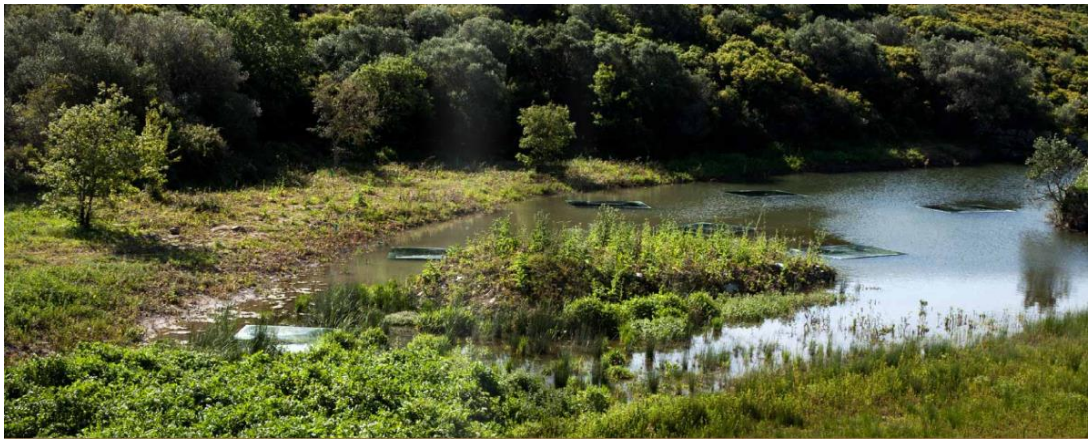
A Casa das Duas Portas #2, 2013. *Land Art Cascais* 2013. Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra-Cascais | © Valter Vinagre, Fundação D. Luís I.







José Pedro Croft | *Sem título, 2013. Land Art Cascais* 2013, Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais | © Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.







Observatório 6/ 2014

António Bolota

Sem título, 2014. Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais.

Madeira e pinho tosco untado com óleo queimado. 5,80x16,20x9m (alt x comp. x larg).

© Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.













Observatório 7/ 2016

Mariana Dias Coutinho | © Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.

Prometheus, Momento I, 2016.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais.
Instalação de uma linha de *Prometheus* sobre tronco de árvore. Grês vidrado, pedra de mármore branco e rosa. Aproximadamente 700cm.

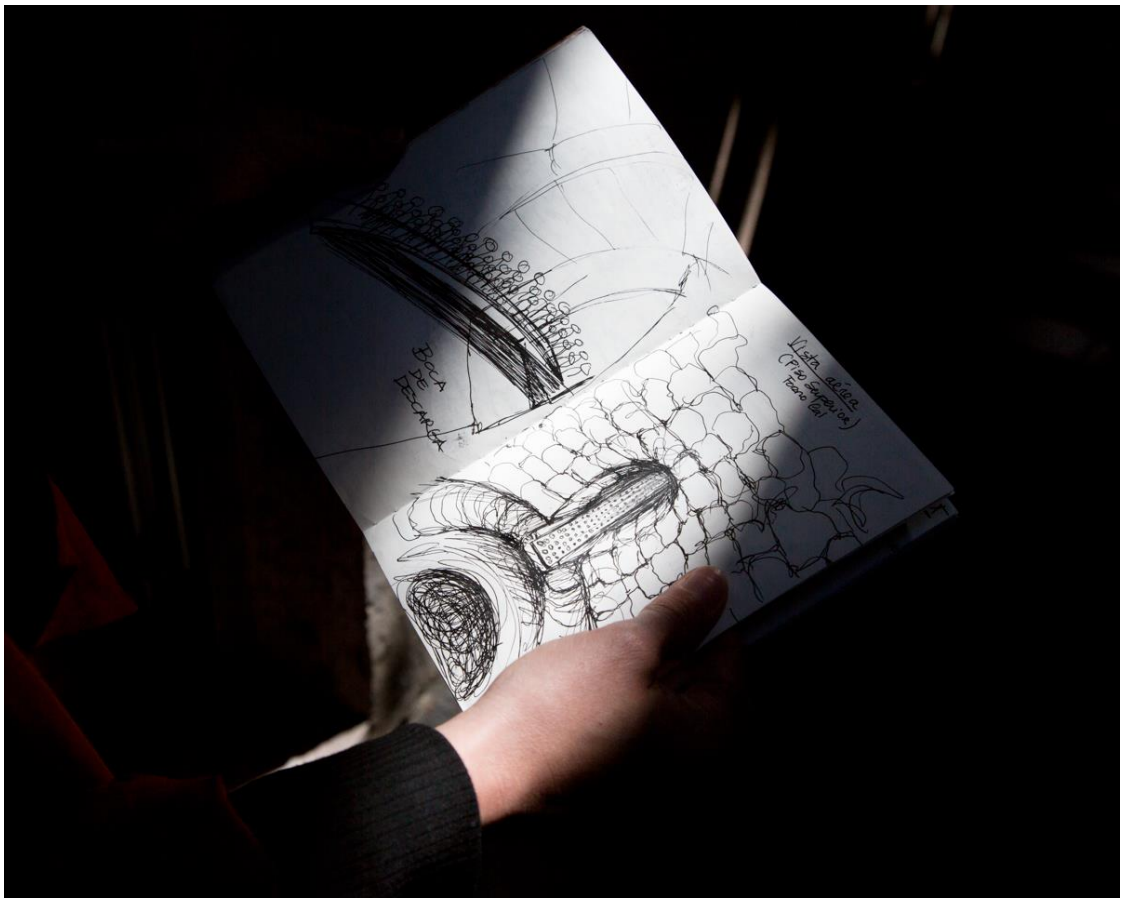
Prometheus, Momento II, 2016.
Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais.
Instalação de quatro linhas com 500 *Prometheus* sobre chapa de aço. Grês vidrado, pedra de mármore branco e rosa. Aproximadamente 940x30x30cm (altura máxima).



Ateliê da artista (pormenor das peças – figuras dos *Prometheus*).



Moldes (artista no ateliê).



Caderno de campo – desenho de observação para projeto (entrada das peças no forno da cal).
























Observatório 8/ 2018

José de Guimarães

Vozes Nómadas, 2018.

Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais.

Contraplacado pintado | Dimensões variáveis | © Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.



Artista no ateliê, 2018.





















Observatório 9/ 2020

Filipe Feijão

Estrutura. 2006-2020.

Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais.

Construção em madeira, esculturas, cactos e materiais vários | Dimensões variáveis.

© Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.





Processo de estudo para a desmontagem e instalação da peça na paisagem
(ateliê do artista e escavação na paisagem).



Organização dos objetos e colocação *in loco*, maio de 2020.



Enterro da peça, performance final para a conclusão da instalação, outubro de 2020.

Ilda David'

Almoço no Campo, 2020.

Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais.

Acrílico sobre lona. 11x8m. © Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.









Elaboração da peça no ateliê da artista, 2020.











Manuel Rosa

Ora as Sombras Existem, 2020.

Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais | Técnica mista, dimensões variáveis.

© Valter Vinagre, por cortesia Fundação D. Luís I.





Artista no ateliê, 2020.



Instalação as peças (lagoa pequena).



Instalação as peças (lagoa pequena).

Observatório 10/ 2022

Sara Bichão + Manon Harrois

She has nothing to say, she has everything to say, 2017-2022.

Quinta do Pisão, Parque Natural Sintra Cascais.

Tecido, madeira, dobradiças, carvão, fita adesiva, canas, fio, tinta acrílica, tinta de água, tinta permanente e cartão | Dimensões variáveis.

Performance: *Ação a 4 pés* | © Valter Vinagre, por cortesia da Fundação D. Luís I.



Sequência da performance no final de tarde de 21 de maio de 2022.

Parte 1: início o percurso pela entrada norte, com paragem junto ao pasto do Olivão.



Parte 2: o percurso prossegue para a zona do Refilão, com descida pela encruzilhada dos três caminhos (zona de pasto das ovelhas).





Parte 3: paragem no Refilão (zona do antigo estábulo) com performance e alimento (café e cenouras colhidas na quinta) com o público.



Parte 4: pernoita na zona da Mata Mediterrânica, junto ao pasto dos burros lanudos.



Exploração a peça com os públicos (vivência através do corpo, da construção com elementos da natureza e do desenho).





5.3. Lugares de exposição: cooperantes ou inibidores da experiência estética?

Joseph Cornell | © Coleção Instituto de Arte de Chicago

A seleção destas três peças é feita no sentido de exemplificar a diversidade de abordagem visual e matéria recorrendo a uma única coleção. Com estas três peças pensa-se ser evidente a multiplicidade de objetos e de imagens que são colocados em diálogo, dentro do mesmo espaço pictórico – a caixa (como um lugar para surgir o «objeto-pintura»).



Untitled (For Trista), 1969 © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation_Licensed by VAGA at ARS_New York.



Untitled (Butterfly Habitat), 1940.

© The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation_Licensed by VAGA at ARS_New York.



Homage to the Romantic Ballet, 1942.

© The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation_Licensed by VAGA at ARS_New York.