

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **PANORAMAS INTER/EXTERIORES**

**Instalações nómadas em vidro, escala e representação**

Renato Cavalcanti Japiassú

Orientador: Prof. Doutor António de Sousa Dias de Macêdo

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

2022

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**PANORAMAS INTER/EXTERIORES**  
**Instalações nómadas em vidro, escala e representação**

Renato Cavalcanti Japiassú

Orientador: Prof. Doutor António de Sousa Dias de Macêdo

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

Júri:

Presidente: Doutora Mónica Sofia dos Santos Mendes, Professora Auxiliar e vogal do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof. Doutor Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro

Vogais:

- Doutor Christopher Damien Aurette, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (1º arguente)  
- Doutora Rita Andreia Silva Pinto de Macedo, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (2º arguente)  
- Doutor Fernando Manuel Baeta Quintas, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa  
- Doutor António de Sousa Dias de Macêdo, Professor Associado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (orientador)

*Agradecimentos*

*Ao Christopher Damien Aurette  
Ser de luz brilhante, poeta da troca e singular amigo*

*Ao António de Sousa Dias  
Um guia tranquilo, experiente e atento*

*À Rita Macedo e ao Fernando Quintas  
Por toda a gentileza, curiosidade e entusiasmo*

*À Margarida Alves  
Pela enorme generosidade e partilha*

*Ao Tomáš Krejčí e Tiago Rorlee  
Amigos, companheiros criativos e incansáveis colaboradores*

*À Anna Sitnikova e Elizaveta Glukhova - Moon Gallery  
Visionárias aventureiras espaciais*

*Ao Mário Almeida  
Grande amigo de todas as jornadas*

*À Carolina Quintela  
Por todo o altruísmo, entrega e alegria*

*À minha Mãe Maria José com todo o amor*

## RESUMO

Com origem na minha prática artística, proponho uma investigação que se debruça sobre o vidro enquanto material que requer, para a sua fruição, presença e movimento do espectador sendo especialmente adequado a Instalações, pela sua capacidade de integração e fusão com o espaço.

Neste sentido, sob um olhar e postura nómadas, exploro e cartógrafo o intervalo entre o “cubo branco” e o *site-specific*, desenvolvendo a possibilidade de obras habitarem diversos espaços através de negociações e co-influências dos elementos constituintes de Instalações e os locais de habitação temporária. Em valorização da presencialidade, experimento processos de concepção de obras e procura de locais expositivos que exploram a capacidade de integração do vidro com o espaço. Desejo, desta forma, estimular a participação do espectador, no encontro com a obra de arte, em múltiplos contextos, que se ambiciona ativa e instável, ou seja, que impele movimento e deslocação.

Na mesma direção de contributo à experiência artística investigo as influências da escala na imersividade e percepção de obras e espaços, para num momento posterior apurar como a indefinição de escala, experimentada inauguralmente nas minhas Instalações, é capaz de integrar coexistentemente os vários potenciais de diferentes escalas, oferecendo em troca da estabilidade, espaço para oscilações de sensações corpóreas irreprodutíveis em registos e representações fotográficas ou filmicas.

Por fim, apesar do entendimento do vidro ser refratário à transposição imagética devido à sua própria natureza transparente e reflexiva, a sua esquivez à representação não é isenta de potencialidades que investigo na minha prática e através da observação de obras de outros artistas que incorporam e exploram esse desafio. Entendo que entre os múltiplos objetivos da representação através de imagem, tais como alargamento de acesso, preservação e conservação, a alteração/reativação de uma obra em outro meio merece especiais esforços e atenção.

Palavras-Chave:

Vidro; Nomadismo; Escala; Representação; Presencialidade

## ABSTRACT

With origins in my own artistic practice, I propose an investigation that focuses on glass as a material that requires, for its fruition, the presence and movement of the spectator, being especially suitable for installations, due to its capacity of integration and fusion with the space.

In this sense, with a nomadic gaze and disposition, I explore and map out the interval between the “white cube” and site-specific, developing the possibility of works inhabiting different places through negotiations and co-influences of the constituent elements of Installations and the place of temporary dwelling. In valorization of the presentness, I experiment with processes of conception of works and search for exhibition sites that explore the integration capacity of glass with the space. I wish, in this way, to stimulate the spectator's participation in the encounter with the work of art, in multiple contexts, which is intended to be active and unstable, that is, which drives movement and displacement.

In the same vein of contribution to the artistic experience, I investigate the influences of scale in the immersiveness and perception of works and spaces, in order to ascertain in a later moment how the indefiniteness of scale, first experimented in my Installations, is capable of coexistently integrate the various potentials of different scales, offering in exchange of stability, room for oscillations of bodily sensations irreproducible in photographic or filmic registers and representations.

Finally, despite the understanding of glass as refractory to imagetic transposition due to its own transparency and reflective nature, its elusiveness to representation is not without potentialities that I investigate in my practice and through the observation of works of other artists that incorporate and explore this challenge. I understand that among the multiple goals of representation through image, such as widening access, preservation and conservation, the alteration/reactivation of a work in another medium deserves special efforts and attention.

Keywords:

Glass; Nomadism; Scale; Representation; Presence

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1 CAMINHOS Trajetória Artística em Vidro e Nomadismo.....</b>	<b>7</b>
1.1 Vidro em movimento .....	7
1.2 Percurso.....	10
1.2.1 Trajeto precursor.....	11
1.2.2 Aberturas, oportunidades, questões: flutuações, mobilidades .....	27
1.2.3 Resultados e aberturas .....	58
1.3 Exterioridade, Movimento, Ficção e Espacialidade.....	58
1.3.1 Exterioridade - A experiência do fora.....	59
1.3.2 Movimento - Nomadismo e reinterpretação do espaço .....	63
1.3.3 Ficção - Criação continuada .....	66
1.3.4 Espacialidade - Eventos em espaços performativos .....	70
1.4 Perspectivas.....	73
<b>2 INFLUÊNCIAS Relações de Instalações com escala, luz e som.....</b>	<b>75</b>
2.1 Escalas.....	75
2.1.1 Miniatura .....	76
2.1.2 Escala 1 : 1.....	93
2.1.3 Escala Colossal.....	97
2.1.4 Escala e prática .....	105
2.2 Aspectos complementares: Luz e Som .....	108
2.2.1 Luz.....	108
2.2.2 Som.....	113
2.3 Perspectivas.....	120
<b>3 EXPERIÊNCIA Relação de obras de arte, representações e     presencialidade .....</b>	<b>122</b>
3.1 Registos imagéticos: objetivos.....	123
3.1.1 Dar a ver - Novos acessos.....	123
3.1.2 Preservar/conservar.....	124
3.1.3 Alterar/reativar.....	129
3.1.4 Fusão de Horizontes .....	130
3.2 Artistas e obras: entrecruzando meios .....	133
3.2.1 Fotografia.....	134
3.2.2 Imagens em movimento.....	159
3.2.3 Representações virtuais e digitais.....	176
3.2.4 Contexto de exposição - Dilema da dispersão .....	179
3.2.5 Presencial e não presencial .....	179
3.3 Movimento e contemplação: de volta à presença .....	180
3.3.1 Aura - Walter Benjamin (1892-1940) e Atmosferas - Gernot Böhme (1937-).....	180

3.3.2 Vidro - Presencialidade.....	184
3.4 Partida e regresso à prática.....	186
<b>CONCLUSÕES / PERSPECTIVAS .....</b>	<b>189</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>195</b>
Obras citadas.....	196
Sítios Web.....	197
<b>ANEXOS.....</b>	<b>200</b>
ANEXO 1: Entrevista com Marc Lopato .....	200
ANEXO 2: Entrevista com o artista de vidro Petr Stanicki .....	204
ANEXO 3: Manuel Botelho (2012). Projeto artístico .....	210
ANEXO 4: Descrições individuais dos projetos de cada artista da Invenção da Amnésia: .....	212
ANEXO 5: José Tolentino Mendonça (2007) "Quando a escultura caminha" .....	214
ANEXO 6: Portfolio - Obras realizadas durante a investigação .....	221

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Exposição Paisagem interior de José Pedro Croft, Museu Calouste Gulbenkian, 2007. Créditos Fotográficos: Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.....	10
Fig. 2 Exposição Neptuno. Lisboa, Portugal 2015.....	14
Fig. 3 - Perspectiva diagonal da exposição <i>Neptuno</i> . Lisboa, Portugal 2015. Créditos fotográficos: Carolina Thadeu.....	14
Fig. 4 - Detalhe instalação <i>Eléctrico</i> . Lisboa, Portugal 2015. Créditos fotográficos: Carolina Thadeu e Iuri Rocha. ....	16
Fig. 5 - Mapa da iluminação da exposição Neptuno. Lisboa, Portugal 2015.....	17
Fig. 6 - Exposição Neptuno. vista superior. Lisboa, Portugal 2015. Créditos fotográficos: Carolina Thadeu .....	18
Fig. 7 - Minas de São Domingos, Mértola, Portugal 2019. Créditos fotográficos: João Coutinho e Rui Carvalho.....	29
Fig. 8 - Minas de São Domingos, Mértola, Portugal 2019. Créditos fotográficos: Câmara Municipal de Mértola e Rui Carvalho.....	30
Fig. 9 - Floating Futures, Daimaru Matsuzakaya Department Stores. Osaka, Japão 2019. Créditos fotográficos: Studiolabo.....	33
Fig. 10 - Floating Futures, Daimaru Matsuzakaya Department Stores. Osaka, Japão 2019. créditos fotográficos: Studiolabo .....	34
Fig. 11 - <i>Two Colors Signal</i> . 2019. Créditos fotográficos: David Mackovič.....	36
Fig. 12 - Simulação do novo MUDAC. Lausanne, Suíça .....	37
Fig. 13 - <i>Air Satellite</i> Miniatura. 2019. Créditos fotográficos: Renato Japi.....	39
Fig. 14 <i>Star Drop</i> Miniatura 2019.....	40
Fig. 15 <i>Star Drop</i> , fotografia não neutra. <i>Floating Futures - Moon Gallery</i> 2019.....	41
Fig. 16 <i>Air Satellite</i> , fotografia não neutra. <i>Floating Futures - Moon Gallery</i> 2019.....	42
Fig. 17 <i>Air Satellite</i> 1cm, fotografia não neutra. <i>Floating Futures - Moon Gallery</i> 2019. ....	43
Fig. 18 <i>Lunar Lander</i> . Zermatt, Suíça 2019.....	44
Fig. 19 EMMIHS-III em veículo robótico, Mauna Loa, Hawaii 2019. Créditos fotográficos: Moon Gallery .....	44
Fig. 20 <i>Templo</i> , vistas frontal e diagonal em detalhe. Museu de História Natural e da Ciência. Lisboa, Portugal 2019 .....	46
Fig. 21 <i>Templo</i> , vista superior. Museu de História Natural e da Ciência. Lisboa, Portugal 2019.....	47
Fig. 22 <i>Templo</i> , Museu de História Natural e da Ciência. Lisboa, Portugal 2019 créditos fotográficos: Renato Japi.....	48
Fig. 23 Escultura de minha autoria, fotografia de Miguel Rodrigues, ambas sem título, 2020.....	53
Fig. 24 Simulação digital da obra <i>Light Module</i> , 2020.....	55
Fig. 25 <i>Light Module</i> , primeira montagem (2020).....	56
Fig. 26 <i>Light Module</i> detalhe, 2020. Créditos fotográficos: Tiago Rorke.....	57

Fig. 27 <i>Tikal – Mundo Perdido</i> , Anne e Patrick Poirier (1980 - 1982) Galleria Studio G7. Créditos fotográficos: Galleria Studio G7.....	84
Fig. 28 <i>Thunderstruck Landscape</i> , Anne & Patrick Poirier (1984). Brooklyn Museum. 1188.72 cm x 594.36 cm. Créditos fotográficos: Brooklyn Museum. ....	86
Fig. 29 <i>Mnémosyne I</i> , Anne & Patrick Poirier: 1990. 43 × 550 × 700 cm créditos fotográficos: Galerie Mitterrand.....	87
Fig. 30 <i>PS 1</i> da série <i>Dwellings</i> , Charles Simonds (1975) Nova Iorque. Créditos fotográficos: Charles Simonds .....	89
Fig. 31 <i>Floating Cities</i> , Charles Simonds (1972) Créditos fotográficos: Charles Simonds.....	89
Fig. 32 Fotomontagens <i>Floating Cities</i> , Charles Simonds (1978) 27.94 x 35.56 cm. Créditos fotográficos: Charles Simonds.....	90
Fig. 33 <i>New Babylon</i> , Constant Anton Nieuwenhuys (1959-74).....	92
Fig. 34 <i>Staircase-III</i> , Do Ho Suh (2010) Tate, Londres.....	94
Fig. 35 <i>A mesa do Silêncio</i> , Constantin Brancusi (1937-8).....	103
Fig. 36 <i>Porta do Beijo</i> , Constantin Brancusi (1937-8).....	104
Fig. 37 <i>Coluna Infinita</i> , Constantin Brancusi (1937-8).....	104
Fig. 38 Instalação exterior do elemento central da Instalação <i>TEMPLO</i> .....	106
Fig. 39 Instalação <i>TEMPLO</i> em antigo laboratório de química .....	107
Fig. 40 <i>Eléctrico</i> Detalhe 2018 .....	111
Fig. 41 <i>Soundscape</i> , Mandai Architects (2018), Milan Design Week .....	118
Fig. 42 <i>Templo</i> (2019) Créditos fotográficos: Renato Japi .....	135
Fig. 43 <i>Cubic Star</i> (2019) Créditos fotográficos: Renato Japi.....	136
Fig. 44 <i>Star Drop</i> (2019) Créditos fotográficos: Renato Japi .....	136
Fig. 45 <i>Unborn</i> , Rui Chafes (2001) Sonsbeek 9, Arnhem .....	139
Fig. 46 <i>The world becomes silent</i> , Rui Chafes (2004) Jardim da Sereia, Coimbra, Portugal ...	139
Fig. 47 Livro coletânea de trabalhos <i>The Absence of Mark Manders</i> (2007) .....	143
Fig. 48 <i>Die Puppe</i> , Hans Bellmer (1936) 28.7 x 19.7 cm .....	148
Fig. 49 <i>Die Puppe</i> , Hans Bellmer (1935) 24.13 cm x 18.1 cm .....	149
Fig. 50 <i>Untitled (Blue Period)</i> Gregory Crewdson - 2003-2005.....	152
Fig. 51 Documentário Gregory Crewdson: <i>brief encounters</i> - 2012 (77').....	152
Fig. 52 <i>S#14</i> , Beate Gütschow (2005).....	154
Fig. 53 <i>S#13</i> , Beate Gütschow (2005).....	155
Fig. 54 <i>A blending space</i> , exposição solo de Myung Keun Koh, Tokyo Gallery (2017).....	157
Fig. 55 <i>Taipei 10-3</i> , Koh Myung-keun (2011).....	158
Fig. 56 <i>Ein Lichtspiel schwarz weiss grau</i> , László Moholy-Nagy (1930) 16 mm, 5 min. 49 seg .....	164
Fig. 57 <i>Ein Lichtspiel schwarz weiss grau</i> , László Moholy-Nagy (1930) 16 mm, 5 min. 49 seg. ....	164

Fig. 58 <i>Light Space Modulator</i> , László Moholy-Nagy (1930).....	165
Fig. 59 <i>Measuring change</i> , James Benning (2016) 61' .....	169
Fig. 60 <i>Casting a Glance</i> , James Benning (2007) 81' .....	169
Fig. 61 <i>Spiral Jetty</i> [Filme] Robert Smithson (1970) 35' .....	170
Fig. 62 <i>Spiral Jetty</i> [Filme] Robert Smithson (1970) 35' .....	171
Fig. 63 <i>Primitive</i> , Apichatpong Weerasethakul (2009).....	172
Fig. 64 <i>The serenity of Madness</i> , Apichatpong Weerasethakul (2019).....	175

# INTRODUÇÃO

Por vezes soluções antecedem percepções de obstáculos.

*Panoramas Inter/Exteriores* debruça-se sobre questões que emergiram da minha prática artística e que se revelaram aquando da minha transição da escultura para a Instalação<sup>1</sup>. Algumas delas serão de certa forma insolúveis em termos absolutos, mas negociáveis. Estas questões ligam-se entre si, e nesta tese estão divididas em três capítulos: Caminhos; Influências; Experiências.

**Caminhos** explicita o percurso artístico desta investigação e evidencia questões relativas à mobilidade de Instalações, harmonias e dissonâncias com o espaço expositivo e os variados desafios e oportunidades encontrados neste caminho. Partindo da minha prática e perspectiva como artista que trabalha com vidro, exploro quais as estratégias que podemos tomar para garantir mais infixidez a obras frágeis e/ou para espaços de grandes dimensões. Interessa-me como a operação criativa no intervalo entre o cubo branco e o *site-specific*, potencializada por características particulares do vidro como material, pode permitir reativações e adaptações de Instalações em função da sua permanência em diferentes espaços. Formulam-se as seguintes questões: Quais as características, desafios e potenciais de obras de natureza nómada? Como desenvolver uma investigação em busca de lugares possíveis para essas obras serem montadas e expostas? De que forma os espaços expositivos podem contribuir, em conjugação com as Instalações, para criar atmosferas e maior imersão? Quais os métodos que podem ser empregues para minimizar os riscos, esforços e custos de transporte e instalação de obras frágeis?

---

<sup>1</sup> Para distinguir a prática artística da ação (sinónimo de montagem) utilizarei no primeiro caso a palavra com o I maiúsculo e no segundo minúsculo.

**Influências** investiga a partir de três escalas de obras de arte, a miniatura, a escala 1:1 e a escala colossal, de que forma as dimensões das obras poderão influenciar tanto na sua mobilidade, fazendo ligação com o primeiro capítulo, como na experiência presencial do espectador. Exploro a indefinição de escala para perceber potenciais associados à desestabilização da percepção do espectador. Luz e Som somam-se no desejo comum de proposição de imersividade e Atmosferas<sup>2</sup> em Instalações. Podemos transpor essas posições em perguntas: Que relações podemos fazer entre a escala e a motilidade de obras de arte? De que forma a escala influencia Instalações imersivas? De que forma a indefinição de escala cria aberturas experienciais de Instalações? Quais as considerações logísticas que poderão conceder grandes efeitos a obras de pequenas dimensões? Quais os contributos práticos e atmosféricos que a iluminação e as paisagens sonoras trazem às Instalações e suas múltiplas instâncias?

**Experiências** conjuga as reflexões desenvolvidas nos dois primeiros capítulos e aprofunda-se nos desafios de representação de obras de arte por meio da fotografia, imagem em movimento e realidade virtual. Contraponho presencialidade e não-presencialidade, pondero acerca da Aura de objetos artísticos e comparo diferentes sucessos e fracassos inerentes da Adaptação<sup>3</sup> de trabalhos tridimensionais a meios bidimensionais. É pertinente transformar essas inquietações em perguntas: Quais as características que o vidro possui e que influenciam diretamente na sua representação em imagem? Quais as vantagens e desvantagens que a fotografia possui enquanto representante de obras de artes em diferentes meios? Quais abordagens distintas, feitas por outros artistas, da representação em imagens das suas obras, seriam mais adequadas ao meu trabalho, e como esse conjunto de escolhas fundamentadas poderia ser útil a outros artistas com desafios relacionados? Se a representação e preservação são objetivos de grande importância nos registos imagéticos de obras de arte, quais serão os outros? Indo além de imagens estáticas, que considerações podemos fazer acerca de imagens em movimento como meio de representação de obras tridimensionais e espaços expositivos?

---

<sup>2</sup> Atmosferas com A maiúsculo para referenciar o termo concebido por Gernot Böhme

<sup>3</sup> Adaptação A maiúsculo para referenciar o termo definido na lista de palavras-chave da Chicago School of Media Theory. Disponível em: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/adaptation/>

Acredito que uma problematização ampla e entrecruzada entre esses três aspectos desafiantes da prática artística: deslocamento, escala e registo imagético, trará novas ferramentas que permitem ultrapassar diversos obstáculos complexos encontrados por artistas, em especial os que trabalham com vidro, mas não restritas a estes, e potencialmente criará uma maior consciência da necessidade individual e autónoma de cada um e cada obra gerar novas e particulares soluções, e em última instância criar novos espaços expressivos.

Estas reflexões não estão restritas à minha prática artística e aos seus desafios particulares, mas como artista que trabalha sobretudo com vidro, o meu ponto de vista estará tingido sempre pelas especificidades deste material tão singular e delicado. Relacionei esse lugar de criação particular aos três capítulos, sublinhando motivações e desafios particulares de artistas que trabalham com vidro. Começo por correlacionar o material, seus processos e influências nas logísticas de transporte, armazenamento e instalação. Reflito, num segundo momento, sobre as restrições dimensionais de obras vítreas, tanto pelas exponenciais dificuldades no que diz respeito à técnica de manipulação do material, como pelos desafios de mobilidade anteriormente citados. Estas questões tornam-se bastante mais sensíveis quando se pretende usar o vidro como material recorrente em Instalações que ocupam espaços muito maiores que plintos ou expositores. Primeiro, porque sem intermédio entre obras e o público, os riscos de danos a obras e/ou espectadores é sempre considerável. Segundo, porque preencher espaços com obras de vidro de pequenas dimensões, de forma a proporcionar uma experiência imersiva sem obrigatoriamente recorrer a repetição de elementos, tende a ser desafiador. Por fim, explicito várias questões associadas à representação imagética de obras artísticas feitas em vidro, assim como pressupostos de visibilidade, desafios técnicos e ligação inerente entre a obra e o espaço. Pretendo explorar os potenciais deste material tão especial e elucidar a sua íntima relação com a presencialidade e o seu contexto expositivo.

É feita uma ligação entre a conclusão, em 2016, do meu mestrado em Arte e Ciência do Vidro, na unidade de investigação VICARTE - Vidro e Cerâmica para as Artes da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, com o título *Perspectives on artistic practice - A trajectory of experience and reflection*, e todo o caminho percorrido neste doutoramento.

Com a exposição final intitulada *Neptuno*, objeto central da minha investigação de mestrado, enfrentei, em alguma medida, todas as questões que abordo e que motivaram esta presente investigação. A partir da escolha estética intuitiva de criar modelos de pequena escala, de vidro e outros materiais, sem uso de suportes expositivos, num espaço onde o espectador se torna parte da obra por intermédio do deslocamento e imaginação. Neste sentido, pretendo esclarecer de que forma essas escolhas me permitiram criar um espaço imersivo, com uma atmosfera particular, sem maiores complicações de transporte, instalação e armazenamento, e com isso oferecer ferramentas para outros artistas que operam em diferentes meios.

O objetivo desta investigação é contribuir para a prática da Instalação partilhando os desafios e soluções que encontrei, minhas e de outros artistas e pensadores, em três frentes:

- 1) Pretendo oferecer mais mobilidade a Instalações, questionando a dicotomia entre o seu posicionamento no *site-specific* ou cubo branco, levando em consideração, desde aspectos práticos de transporte e instalação, até reflexões em torno da adaptação estética a múltiplos espaços, internos e externos.
- 2) Apresento uma rede artística e teórica de considerações em torno da escala com o intuito de entender as suas influências na experiência do espectador, na prática artística/logística associada e na relação com a sua futura representação.
- 3) Soma-se a estes objetivos a intenção de dar ferramentas práticas e críticas aos artistas que possuem inquietações e frustrações ligadas aos pressupostos da representação de obras em imagens, estáticas e em movimento, e que desejam ter uma relação mais individual e autoral com esta procura.

Este trabalho será atravessado por diversos termos. Alguns constituirão conceitos precisos, outros representam noções mais transversais a vários conceitos. Serão abordados os termos **Aura** a partir da revisitação do conceito de Walter Benjamin, **Atmosfera** de acordo com a concepção de Gernot Böhme, **Instalação** definida pela Tate, **Investigação artística** desenvolvida por Henk Borgdorff, **Representação**, **Reprodução**

**e Adaptação** encontrados na Chicago School of Media Theory e **Trajectoria e Nómada** segundo Francesco Careri.

A metodologia desta investigação enquadra-se na linha *Art-based Research* (Investigação Artística em tradução livre)<sup>5</sup>, ou seja, posiciona a minha prática antes de qualquer reflexão teórica, preservando assim novas e abertas questões emergentes da mesma, para num segundo momento seguir um caminho que envolve práticas de outros artistas e considerações associadas. Esta estrutura reflete a ordem dos capítulos. Simultaneamente

---

<sup>5</sup> Referencio para esclarecimentos aprofundados o texto *The Artist as Researcher - New Roles for New Realities* de Graeme Sullivan - *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Editor Janneke Wesseling, (2011, p. 92). Destaco seis características de Investigações Artísticas:

“- Em primeiro lugar, a teorização é uma abordagem à compreensão que ocorre a todos os níveis da investigação humana e envolve acção criativa e reflexão crítica.

- Segundo, a teorização da investigação artística é uma forma reflexiva de investigação que enfatiza o papel que o intelecto imaginativo e a visualização desempenham na criação e construção de conhecimento que tem a capacidade de transformar a compreensão humana.

- Terceiro, a investigação artística abre novas perspectivas que são criadas no espaço entre o que é conhecido e o que não é. A investigação tradicional baseia-se no que é conhecido para explorar o desconhecido. A investigação artística cria novas possibilidades a partir do que não sabemos para desafiar o que sabemos.

- Quarto, a investigação artística é uma forma de compreensão humana cujos processos cognitivos são distribuídos pelos vários meios, línguas e contextos utilizados para enquadrar a produção e interpretação de imagens, objectos e eventos.

- Em quinto lugar, as formas visuais fazem parte de práticas culturais, processos individuais e sistemas de informação que se encontram dentro de espaços e lugares que habitamos através da experiência vivida.

- Finalmente, os artistas contemporâneos adoptam muitos padrões de prática que desalojam as fronteiras disciplinares, as convenções mediáticas e os interesses políticos, mas ainda conseguem operar dentro de um domínio do discurso cultural como criadores, críticos, teóricos, professores, activistas e arquivistas.”  
Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“- First, theorizing is an approach to understanding that occurs at all levels of human inquiry and involves creative action and critical reflection.

- Second, theorizing artistic research is a reflexive form of research that emphasizes the role the imaginative intellect and visualization plays in creating and constructing knowledge that has the capacity to transform human understanding.

- Third, artistic research opens up new perspectives that are created in the space between what is known and what is not. Traditional research builds on the known to explore the unknown. Artistic research creates new possibilities from what we do not know to challenge what we do know.

- Fourth, artistic research is a form of human understanding whose cognitive processes are distributed throughout the various media, languages, and contexts used to frame the production and interpretation of images, objects and events.

- Fifth, visual forms are part of cultural practices, individual processes and information systems that are located within spaces and places that we inhabit through lived experience.

- Finally, contemporary artists adopts many patterns of practice that dislodge discipline boundaries, media conventions, and political interests, yet still manage to operate within a realm of cultural discourse as creator, critic, theorist, teacher, activist and archivist.”

poéticas e lúcidas, são as palavras de Henk Borgdorff acerca da capacidade da pesquisa artística em constituir/revelar o mundo, que ofereço para iluminar a nossa postura em comum face à metodologia e objetivos desta investigação:

“A natureza fundamentalmente não conceptual deste acto de constituição e revelação que precede qualquer reflexão teórica sobre o mundo - é o que permite à arte pôr em marcha o nosso pensamento, convidando-nos a uma reflexão inacabada. A investigação artística é a articulação deliberada de tal pensamento inacabado. Ela reforça as perspectivas contingentes e as revelações sobre o mundo que a arte transmite. A investigação artística não envolve, portanto, a construção teórica ou a produção de conhecimento no sentido habitual desses termos. A sua importância primordial não reside em explicar o conhecimento implícito ou não implícito incluído na arte. É mais dirigida a um não-saber, ou a um ainda não-saber. Cria espaço para aquilo que é impensado, aquilo que é inesperado - a ideia de que todas as coisas poderiam ser diferentes. Especialmente pertinente para a investigação artística é a compreensão de que ainda não sabemos o que não sabemos. A arte convida-nos e permite-nos permanecer na fronteira do que existe, e dá-nos uma perspectiva do que poderá ser. A investigação artística é a articulação deliberada destas perspectivas contingentes.”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “The fundamentally non-conceptual nature of this act of constitution and revelation which comes before any theoretical reflection about the world - is what enables art to set our thinking into motion, inviting us to unfinished reflection. Artistic research is the deliberate articulation of such unfinished thinking. It reinforces the contingent perspectives and world disclosures which art imparts. Artistic research therefore does not really involve theory building or knowledge production in the usual sense of those terms. Its primary importance lies not in explicating the implicit or non-implicit knowledge enclosed in art. It is more directed at a not-knowing, or a not-yet-knowing. It creates room for that which is unthought, that which is unexpected - the idea that all things could be different. Especially pertinent to artistic research is the realization that we do not yet know what we don't know. Art invites us and allows us to linger at the frontier of what there is, and it gives us an outlook on what might be. Artistic research is the deliberate articulation of these contingent perspectives.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú Henk Borgdorff, *The production of knowledge in artistic research* (2011).

# 1 CAMINHOS TRAJETÓRIA ARTÍSTICA EM VIDRO E NOMADISMO

"Escrever nada tem a ver com significar, mas com  
agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda  
por vir."

Gilles Deleuze e Félix Guattari - Rizoma  
MIL PLATÔS Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1  
(1995, p. 3)

A obra de arte desenvolve-se na sua práxis e os seus resultados – quando não são antecipados e assim limitados por restritivos projetos – formam caminhos observáveis do presente para o percurso realizado. Examinando com atenção o que foi experimentado, podemos também perceber outros caminhos, não seguidos, mas convidativos, perguntas por se responder noutras jornadas. Investigo neste capítulo o movimento de deslocamento de obras de arte em múltiplos assentamentos, temporários e permanentes, e as oportunidades que advêm de uma postura exploratória aberta, onde a trajetória expande criações, potencializa olhares e atualiza a obra.

## 1.1 Vidro em movimento

"A asserção de que partimos, «a escultura caminha», pensa, portanto, a obra de arte como substância (ousia) e não como dispositivo. «A escultura que caminha» não é propriamente um estado: é transe, transitividade, tráfico. Uma máquina impermanente. Uma substância (ousia) viva."  
José Tolentino Mendonça (2007, p.41)<sup>7</sup>

Esta investigação é influenciada pelas especificidades técnicas e estéticas do material que ocupa a posição central na minha prática artística atual, o vidro. Irei esclarecer a sua

---

<sup>7</sup> Texto "Quando a escultura caminha" do catálogo da exposição Paisagem interior de José Pedro Croft, Museu Calouste Gulbenkian, 2007

relação com os três assuntos principais abordados nesta tese: mobilidade, escala e representação.

No que diz respeito a mobilidade, ocupação de espaços, criação de ambientes imersivos e penetráveis, o vidro e os seus processos de manipulação têm um impacto direto nas estratégias de instalação, nos riscos e nos potenciais de interferência íntima na arquitetura ou na natureza. A mobilidade é bastante complicada e preocupante em projetos artísticos com elementos vítreos; as razões mais óbvias são a fragilidade do material, a previsível impossibilidade de reparo de obras partidas e a complexa tarefa de iluminação. Estas características envolvem todo e qualquer processo de envio, montagem e penetração em Instalações que fazem uso deste material, numa incerteza que se mantém constante em relação à permanência da integridade dos elementos. Objetos de vidro podem facilmente partir-se em qualquer uma das etapas da sua vida; em Instalações com múltiplos elementos, esses riscos aumentam exponencialmente. A segurança do espectador também é um fator não especialmente previsto, por exemplo numa exposição de pintura, mas em esculturas ou instalações de vidro, há sempre um jogo de previsão de danos. Os custos de transporte e embalagem também são muito mais dispendiosos, e sem garantias.

Há um aspecto de efemeridade belo nesta insegurança; somos destituídos da sensação de perenidade, associados a outros materiais como a pedra ou o metal, o que torna o vidro, mesmo inerte, em transitório, performático. Com o passar do tempo, todo o artista que trabalha com vidro, desenvolve necessariamente desapego em relação à perseverança das suas obras, passando a celebrar cada etapa ultrapassada, culminando numa exaltação do momento, potencialmente breve, onde o espectador engaja o objeto artístico. Já tive múltiplas peças partidas em todas as etapas da minha criação: produção, transporte, embalagem, montagem, desmontagem, exposição. Isso faz com que mesmo desenhos muito precisos de espaços estejam sempre sujeitos a mudanças a qualquer momento, e com isso o artista nunca fique numa posição totalmente estável em relação ao que expõe e aos seus elementos.

Assim, face a tantas incertezas, artistas do vidro têm de desenvolver conhecimentos específicos para garantir a sobrevivência das obras, expandir os limites do material, bem como para superar inúmeras imprevisibilidades. Com isso, ganham um profundo respeito pela matéria, pelos seus processos e o intenso investimento no labor, celebrando a

superação de todos os obstáculos. Para aqueles que desejam que as suas obras sejam instaladas em múltiplos locais expositivos, internos e externos, será preciso coragem, paciência e sorte.

Entretanto, um olhar nómada<sup>8</sup>, atento e aberto, será capaz de identificar um enorme potencial de relação de pertença e harmonia de obras/Instalações de vidro com o espaço, seja ele interno ou externo. Através da fusão óptica entre a superfície do vidro e os seus contextos expositivos, podemos perceber a oferta feita pelo material de um jogo de reconhecimento e influência mútuos dos elementos encontrados nas múltiplas instâncias de uma instalação, isto é, externos e escultóricos. Quero dizer com isso que tanto as obras como o espaço podem ser alterados em função um do outro para formarem um encontro específico, mas não definitivo, reativando assim potenciais e interpretações.

Há também, por fim, o encantamento associado à observação presencial de um espaço onde elementos de vidro são instalados, porque a maneira com que o vidro, em diferentes formas e densidades, reflete, distorce ou dá a ver o seu entorno, muda radicalmente com o menor deslocamento do corpo e olhar de quem observa, e as condições específicas de cada ambiente. Dito de outro modo, não se pode antecipar, nem estabilizar a relação entre obras de vidro e o seu espaço; ela forma-se na presença, de infinitas maneiras.

O texto *Quando a escultura caminha*, de José Tolentino Mendonça sobre a exposição *Paisagem interior* do artista português José Pedro Croft, aproxima-se poeticamente destas potencialidades do vidro enquanto material em Instalações.

"Talvez na primeira impressão que as peças de José Pedro Croft transmitem, e é tão escondido caminho uma impressão, se possa já divisar a noção de nomadismo. A própria matéria encena aqui a sua flexibilidade, inclina-se, desliza, avizinha-se, relata trajectórias que descontrolam a estabilidade prévia do espaço ou mesmo do olhar. Cada módulo, e até, por vezes, cada plano tem qualquer coisa de errante, como se buscasse além de si, além de nós. E, de facto, os reflexos que anotam, pelos enclaves e derivas da forma, não são meras devoluções: seja um rosto, um fragmento de paisagem, uma incidência, quase inocente, da luz. Porém, é sobretudo a nível do que implicitamente inscreve, mais que das proposições («o poema implica, não

---

<sup>8</sup> Este termo será desenvolvido na segunda secção deste capítulo, entretanto como estímulo a interpretação ofereço um trecho do Livro *Walkscapes - O caminhar como prática estética*, de Francesco Careri (2013, p. 42): "Na ausência de pontos de referência estáveis, o nómade desenvolveu a capacidade de construir o seu próprio mapa em cada instante, a sua geografia está em contínua mutação, deforma-se no tempo com base no deslocar-se do observador e no perpétuo transformar-se do território."

explica», recorda Sophia), que o nomadismo se torna uma espécie de meditação e, depois, uma exigência no trabalho do escultor." <sup>9</sup>



Fig. 1 - Exposição Paisagem interior de José Pedro Croft, Museu Calouste Gulbenkian, 2007.  
Créditos Fotográficos: Laura Castro Caldas e Paulo Cintra

## 1.2 Percurso

A prática artística é precursora de todas as reflexões exploradas posteriormente, tal como se oferece, através da sua exposição detalhada, abertura para questões que ultrapassam esta investigação. Por isso, exponho inicialmente o meu percurso artístico no período que compreende a última exposição do meu mestrado até à criação e exibição das obras deste doutoramento. Numa segunda secção, as questões levantadas são exploradas através de teorias e análises multidisciplinares, de outras áreas de acção.

---

<sup>9</sup> José Tolentino Mendonça, Texto "Quando a escultura caminha" do catálogo da exposição Paisagem interior de José Pedro Croft (2007, p. 39)

### 1.2.1 Trajeto precursor

A origem desta investigação situa-se no fim do meu mestrado em arte e ciência do vidro, na unidade de investigação VICARTE - Vidro e Cerâmica para as Artes, na Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, de título *Perspectives on artistic practice - A trajectory of experience and reflection*, concluído em 2016, e abre espaço para a continuação da investigação neste doutoramento, ambos sendo investigações artísticas<sup>10</sup> Prático-Teóricos. A inversão da ordem das palavras que compõem o termo utilizado na academia, isto é teórico-prático, não se deu por acaso, representa a direção dos elementos dessa investigação: a prática artística como motivação e objetivo primordial, que levanta questões e traz acrescentos inacessíveis à teoria seguida da investigação especulativa que vem depois e não contamina de nenhuma forma o fazer artístico, mas o contrário será verdade. Esta distinção é a base fundamental, tanto para a metodologia deste trabalho, como para o seu objetivo: contribuir para a prática artística, em especial Instalações<sup>11</sup> em vidro, e não só, com reflexões abrangentes e específicas

---

<sup>10</sup>“A investigação artística - inserida em contextos artísticos e académicos - é a articulação do conteúdo irreflexivo, não conceitual contido em experiências estéticas, encenado em práticas criativas e incorporado em produtos artísticos.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“Artistic research – as embedded in artistic and academic contexts – is the articulation of the unreflective, non-conceptual content enclosed in aesthetic experiences, enacted in creative practices and embodied in artistic products.” Henk Borgdorff (2011, p. 59).

<sup>11</sup> “O termo instalação artística é utilizado para descrever construções de grande escala, de meios mistos, frequentemente concebidas para um local específico ou para um período de tempo temporário. As obras de instalação (também por vezes descritas como 'ambientes') ocupam frequentemente uma sala inteira ou um espaço de galeria que o espectador tem de percorrer a fim de se envolver plenamente com a obra de arte. Algumas instalações, contudo, são concebidas simplesmente para serem percorridas e contempladas, ou são tão frágeis que só podem ser vistas de uma porta, ou de uma extremidade de uma sala. O que torna a instalação artística diferente da escultura ou outras formas de arte tradicional é que se trata de uma experiência unificada completa, em vez de uma exibição de obras de arte separadas e individuais. O foco na forma como o espectador experimenta a obra e o desejo de lhes proporcionar uma experiência intensa é um tema dominante na instalação artística. Termos da arte da Tate Modern.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“The term installation art is used to describe large-scale, mixed-media constructions, often designed for a specific place or for a temporary period of time. Installation artworks (also sometimes described as ‘environments’) often occupy an entire room or gallery space that the spectator has to walk through in order to engage fully with the work of art. Some installations, however, are designed simply to be walked around and contemplated, or are so fragile that they can only be viewed from a doorway, or one end of a room. What makes installation art different from sculpture or other traditional art forms is that it is a complete unified experience, rather than a display of separate, individual artworks. The focus on how the viewer experiences the work and the desire to provide an intense experience for them is a dominant theme in installation art. Tate modern art terms.”

TATE, *Installation Art*, in: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>

sobre questões impostas pelo próprio fazer artístico inserido nas sociedades que os acolhem. Levo em consideração de que formas os contextos de exposição de obras de arte influenciam a prática artística, assim como os efeitos transformadores do percurso, desde a criação até os múltiplos pontos de deslocamento e assentamento temporário e permanente, sempre com a minha própria trajetória artística a nortear essas ponderações.

Em termos metodológicos, relaciono constantemente o pessoal com o coletivo: as minhas obras às de outros artistas em diversos períodos temporais e especialidades. Não são oferecidas, entretanto, ferramentas para interpretações conceituais das obras artísticas aqui selecionadas, são sim partilhadas observações, oportunidades e desafios da prática artística com o objetivo de lhe garantir mais autonomia face à administração que lhe é determinada. Por essa razão, examino teorias em economia, filosofia, literatura, artes performativas e aspectos técnicos de várias práticas artísticas.

Esta investigação artística foi feita em movimento, e até ao último momento os objetivos tiveram autonomia decorrente da natureza metodológica<sup>12</sup> que privilegia a liberdade criativa, exatamente como se a prática artística não fizesse parte de nenhuma investigação, seguindo o seu próprio caminho e ritmo, sem quaisquer objetivos conceituais ou relacionáveis com a teoria, ou seja, com a manutenção da autonomia da prática artística e a flexibilidade das ideias que foram atraídas para formarem relações, tais objetivos proporcionaram interesses, não só a posteriori como não causais. A prática

---

<sup>12</sup> "O conteúdo não conceptual que é tratado na investigação artística é, por natureza, indefinido. Embora esteja materialmente ancorado (num sentido amplo da palavra "material"), transcende simultaneamente a materialidade do meio. Aqui reside não só o je ne sais quoi da experiência estética, mas também um apelo à reflexão. A investigação artística oferece espaço para um desdobramento multidimensional deste conteúdo indefinido - na e através da criação e da realização, em e através de abordagens discursivas, revelações ou paráfrases, na e através da crítica encontrada no ambiente de investigação artística e académica." Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

"The non-conceptual content that is addressed in artistic research is by nature undefined. Although it is materially anchored (in a broad sense of the word 'material'), it simultaneously transcends the materiality of the medium. Here lies not only the je ne sais quoi of the aesthetic experience, but also a call to reflection. Artistic research provides room for a multidimensional unfolding of this undefined content – in and through creating and performing, in and through discursive approaches, revelations or paraphrasings, in and through criticism encountered in the artistic and academic research environment." Borgdorff, Henk (2011). *The production of knowledge in artistic research*, in *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Routledge, , London and New York." (2011 p.61)

não foi sujeita à teoria e os objetivos da investigação não serão ilustrados pela prática. A prática artística é o núcleo constante<sup>13</sup>, mesmo nas suas inúmeras divagações, contribuindo para o conhecimento de forma pré-reflexiva de caráter experimental que “não pode ser eficientemente expresso linguisticamente”<sup>14</sup>. A teoria forma-se em camadas externas e é atraída pelo núcleo, posteriormente.

Os objetos de reflexão pertencentes a este capítulo estarão relacionados com os dos próximos capítulos, sendo todos complementares e formando uma narrativa interligada e circular.

---

<sup>13</sup>“A natureza fundamentalmente não conceptual deste acto de constituição e revelação - que vem antes de qualquer reflexão teórica sobre o mundo - é o que permite à arte pôr em marcha o nosso pensamento, convidando-nos a uma reflexão inacabada. A investigação artística é a articulação deliberada de tal pensamento inacabado. Ela reforça as perspectivas contingentes e as revelações mundiais que a arte transmite. A investigação artística não envolve, portanto, a construção teórica ou a produção de conhecimento no sentido habitual desses termos. A sua importância primordial não reside em explicar o conhecimento implícito ou não implícito incluído na arte. É mais dirigida a um não-saber, ou a um ainda não-saber. Cria espaço para aquilo que é impensável, aquilo que é inesperado - a ideia de que todas as coisas poderiam ser diferentes. Especialmente pertinente para a investigação artística é a percepção de que ainda não sabemos o que não sabemos. A arte convida-nos e permite-nos permanecer na fronteira do que existe, e dá-nos uma perspectiva do que poderá ser. A investigação artística é a articulação deliberada destas perspectivas contingentes.”

Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

"The fundamentally non-conceptual nature of this act of constitution and revelation – which comes before any theoretical reflection about the world – is what enables art to set our thinking into motion, inviting us to unfinished reflection. Artistic research is the deliberate articulation of such unfinished thinking. It reinforces the contingent perspectives and world disclosures which art imparts. Artistic research therefore does not really involve theory building or knowledge production in the usual sense of those terms. Its primary importance lies not in explicating the implicit or non-implicit knowledge enclosed in art. It is more directed at a not-knowing, or a not-yet-knowing. It creates room for that which is unthought, that which is unexpected – the idea that all things could be different. Especially pertinent to artistic research is the realization that we do not yet know what we don't know. Art invites us and allows us to linger at the frontier of what there is, and it gives us an outlook on what might be. Artistic research is the deliberate articulation of these contingent perspectives." " (*ibidem*)

<sup>14</sup>“(…) o conteúdo do que a investigação artística investiga parece eludir o acesso directo. Tem uma componente experimental que não pode ser expressa linguisticamente de forma eficiente. (Neste contexto, não é feita distinção entre a experiência artística, estética do Artista durante o processo de produção e a experiência que o público tem ao receber a obra de arte. Tanto a produção como a recepção da arte têm uma componente experimental que foge ao controlo conceptual.”

Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“(…) the content of what artistic research investigates seems to elude direct access. It has an experimental component that cannot be efficiently expressed linguistically. (No distinction is made in this context between the artistic, aesthetic experience of the Artist during the production process and experience the audience has in receiving the artwork. Both the production and reception of art have an experimental component that evades the conceptual grip.)” (*idem*, p. 47)

### 1.2.1.1 *Neptuno* - Instalação Multimédia

O objeto central da minha investigação prático-teórica de mestrado, a Instalação multimédia, intitulada *Neptuno*, exposta na galeria *Verso Branco* em Lisboa em 2015, formou as raízes das questões abordadas neste doutoramento.



Fig. 2 Exposição *Neptuno*. Lisboa, Portugal 2015. Créditos fotográficos: Carolina Thadeu



Fig. 3 - Perspectiva diagonal da exposição *Neptuno*. Lisboa, Portugal 2015. Créditos fotográficos: Carolina Thadeu

A Instalação é composta de elementos individuais, de escala algo indefinida, uma vez que não existe nenhuma figura humana além do espectador na cena como referência, relacionando-se uns com os outros e com o espaço. São individuais porque foram pensados individualmente e têm características estéticas particulares, dando-se a cada elemento a possibilidade de conter narrativas independentes. Relacionam-se entre si porque estão unidos por materiais e escalas comuns, e com o espaço porque utilizam o chão e a parede sem qualquer intermédio ou artifício, pelo contrário, contam com a ausência de interferências para expandir o espaço para além das suas dimensões reais.<sup>15</sup> A iluminação das peças foi pensada e desenvolvida especialmente para o espaço e para a Instalação, pois todos os elementos presentes devem pertencer à obra (Fig. 4). Os focos de vidro suspensos por fios como linhas retas têm as suas posições cuidadosamente determinadas para incidir sobre os elementos.

---

<sup>15</sup> Renato Japiassú Perspectives on artistic practice - A trajectory of experience and reflection, 2016.



Fig. 4 - Detalhe instalação *Eléctrico*. Lisboa, Portugal 2015. Créditos fotográficos: Carolina Thadeu e Iuri Rocha.

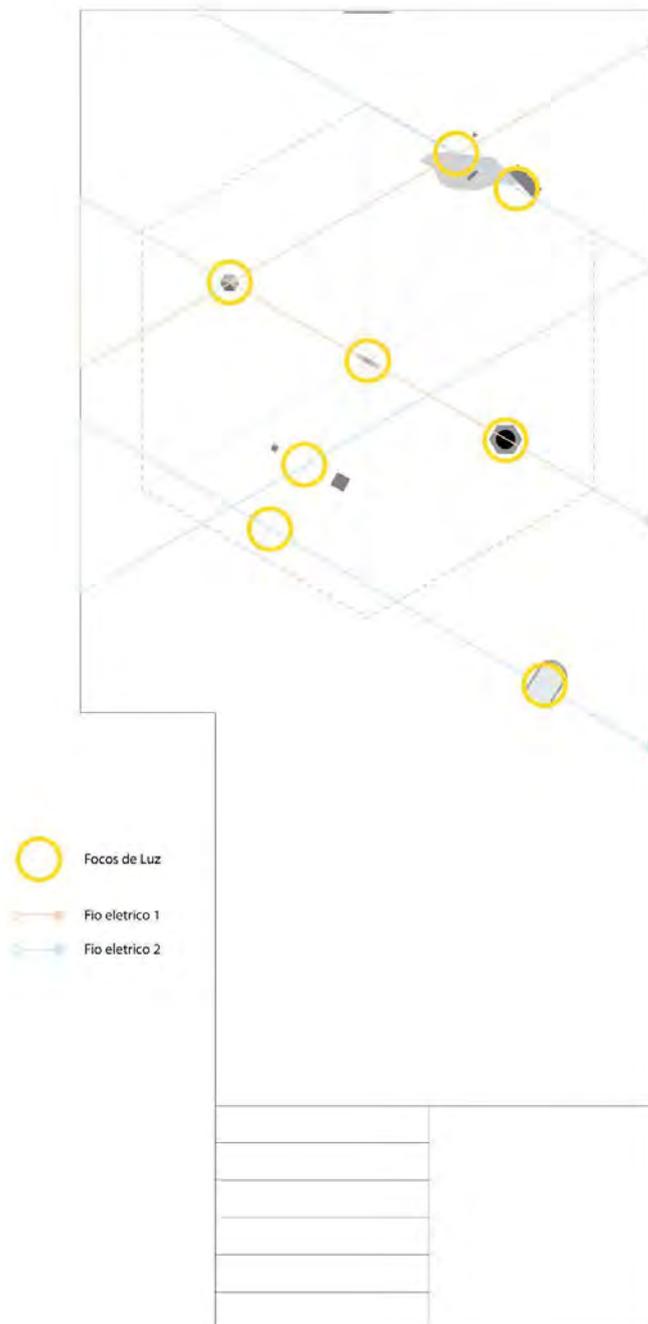


Fig. 5 - Mapa da iluminação da exposição Neptuno. Lisboa, Portugal 2015



Fig. 6 - Exposição Neptuno. vista superior. Lisboa, Portugal 2015. Créditos fotográficos: Carolina Thadeu

É justamente entre, e em ambos esses espaços que, em todos os sentidos, a obra ambiciona estar: o abstrato e o simbólico, o científico e o lúdico, o passado e o futuro, ou talvez num tempo que só exista na imaginação de quem o interpreta. Essas sobreposições ou bifurcações procuram gerar dúvidas, coexistências contraditórias, complementaridades ou escolhas nos espectadores e no próprio artista. A obra também deseja alterar a percepção do tempo de si mesma, paralisando-o, ou retardando, permitindo-nos espaço para experimentar essa diferença. Respeita-se, acima de tudo, o espaço sagrado entre a obra e a sua percepção.

Após o término do período de exposição, foram feitas fotografias de registo da Instalação, e nesse momento surgiram duas inquietações que viriam a ser examinadas nesta presente investigação: a grande insatisfação face à mínima equivalência entre as imagens e a experiência presencial, e a curiosidade de como esse tipo de trabalho poderia se comportar em ambientes que, ao invés de neutros fossem específicos e exteriores.

### 1.2.1.2 As quatro reflexões de base

Foram objeto de análise teórica, na dissertação, um conjunto de quatro reflexões sobre a prática artística, a sua inserção na academia, na administração profissional, a sua relação com comunicação e com o espectador. Esses estudos formaram as bases metodológicas e os objetivos da investigação, e permanecem com a mesma preponderância neste doutoramento. Estas reflexões articulam-se nos seguintes pontos: as especificidades de uma investigação artística, a distinção entre comunicação e expressão artística, reflexões sobre administração artística/cultural e relações horizontais entre artistas, obras de arte e espectador.

#### 1.2.1.2.1 As especificidades de uma investigação artística

Para a melhor compreensão de posicionamentos face às determinações académicas e suas restrições, os entendimentos que agora apresento são de vital importância para garantir a autonomia da prática artística, bem como encontrar melhores práticas metodológicas e objetivos. A referência teórica consiste no texto *The production of knowledge in artistic research* de Henk Borgdorff (2011). Destaco a definição do autor do termo *Artistic Research*, que representa o nosso enquadramento e objetivos simultaneamente:

“A prática das artes é central na investigação artística (...) Característica da investigação artística é que a prática artística (a obra de arte, as ações artísticas, os processos criativos) não é apenas o factor motivador e o tema da investigação, mas que esta prática artística - a prática de criar e actuar no atelier ou estúdio - é central no próprio processo de investigação. Metodologicamente falando, o processo criativo forma o caminho (ou parte dele) através do qual novos conhecimentos, entendimentos e produtos se tornam realidade”<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Tradução do inglês para português por Renato Japiassú.

“The practice of the arts is central to artistic research”#, “Characteristic of artistic research is that art practice (the work of art, the artistic actions, the creative processes) is not just the motivating factor and the subject matter of research, but that this artistic practice – the practice of creating and performing in the atelier or studio – is central to the research process itself. Methodologically speaking, the creative process forms the pathway (or part of it) through which new insights, understandings and products come into being. Borgdorff, Henk (2011). *The production of knowledge in artistic research*, in *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Routledge, London and New York, (2011) p. 4

Esse esclarecimento é a base fundamental que protege e estimula a prática artística como potência inacessível à teoria e, antes, complementar a esta. Destaco quatro articulações que expõem claramente essa incompatibilidade direta entre a prática artística e a sua redução a linguagem:

- 1) "O conteúdo do que a investigação artística investiga parece eludir o acesso directo. Tem uma componente experimental que não pode ser expressa linguisticamente de forma eficiente".
- 2) "No contexto da descoberta, as acções artísticas pré-reflexivas incorporam o conhecimento de uma forma que não é directamente acessível para justificação".
- 3) "O significado da arte é gerado em interações com ambientes relevantes".
- 4) "As experiências e conhecimentos que a investigação artística proporciona são incorporadas nas práticas e produtos artísticos resultantes. Em parte, estes resultados materiais são não conceptuais e não discursivos, e a sua qualidade persuasiva reside no poder performativo através do qual alargam a nossa experiência estética, convidam-nos a um pensamento fundamentalmente inacabado, e incitam-nos a uma perspectiva crítica sobre o que existe"<sup>20</sup>

#### 1.2.1.2.2 Comunicação ≠ expressão artística

A minha intenção é explicitar a inadequação da teoria e da linguagem para referir características e potenciais de obras de arte, assim como desvincular a minha prática artística de qualquer análise conceptual no que diz respeito aos seus significados e motivações, a partir do entendimento de que só podemos falar dos seus efeitos e não das suas intenções; dos seus potenciais, não das suas definições. Refiro o texto *O ato da criação* de Gilles Deleuze:

“(...) ter uma idéia não é da natureza da comunicação. (...) Num primeiro sentido, a comunicação é a transmissão e a propagação de uma informação. Ora, o que é uma informação? Não é nada complicado, todos o sabem: uma informação é um conjunto

---

<sup>20</sup> Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“The content of what artistic research investigates seems to elude direct access. It has an experimental component that cannot be efficiently expressed linguistically”

“In the context of discovery, pre-reflective artistic actions embody knowledge in a form that is not directly accessible for justification”

“The meaning of art is generated in interactions with relevant surroundings”

“The experiences and insights that artistic research delivers are embodied in the resulting art practice and products. In part, these material outcomes are non-conceptual and non-discursive, and their persuasive quality lies in the performative power through which they broaden our aesthetic experience, invite us to fundamentally unfinished thinking, and prompt us towards a critical perspective on what there is”

*idem, ibid.*, p. 47

de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgam que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. (...) Elas nos comunicam informações, nos dizem aquilo que julgam que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer. Ou nem mesmo crer, mas fazer como se acreditássemos. Não nos pedem para crer, mas para nos comportar como se crêssemos. (...) Isso é informação, isso é comunicação; à parte essas palavras de ordem e sua transmissão, não existe comunicação. O que equivale a dizer que a informação é exatamente o sistema do controle."<sup>21</sup>

Este sistema de controlo é acionado por curadores, galeristas, museus e textos de sala, quando em consonância com a administração cultural e sublinhá-lo será sempre necessário, principalmente para emancipar o espectador da sua postura dentro desse sistema. Entendo que este é o mais prejudicado com essa convenção mercadológica.

(...) Qual a relação entre a obra de arte e a comunicação? Nenhuma. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência."<sup>22</sup>

Esse ato de resistência do qual Deleuze nos fala relaciona-se com a administração cultural, à qual a arte é sujeita sistematicamente, e o elemento central é a lógica do mercado, que substitui todos os objetivos intrínsecos e particulares de todas as manifestações culturais por previsibilidade e lucro.

### 1.2.1.2.3 Arte, cultura e administração.

Sobre a ótica de Theodor W. Adorno no seu texto *Sobre a indústria da Cultura*<sup>23</sup>, levantamos reflexões que são importantes, não só para identificar como a lógica do mercado subverte os sentidos da prática artística, mas também para formar uma posição não ingénuo face às engrenagens da arte profissionalizada, posição essa que todo o artista, a partir de um certo grau de inserção no cenário e na qual a sua prática é experienciada, é sujeito. Essa vertente económica será revisitada no último capítulo desta investigação de doutoramento, com particular atenção às práticas elitistas de representação de obras de

---

<sup>21</sup> Deleuze, Gilles. *O ato da criação* (1987) Palestra. Edição brasileira: Folha de São Paulo, trad: José Marcos Macedo, (1999), p. 10.

<sup>22</sup> *Idem, ibid.*, p. 13

<sup>23</sup> Theodor W. Adorno, and Novus, Angelus (1974). *Cultura e Administração*, in *Sobre a Indústria da Cultura*, . Angelus Novus Lda., Coimbra, (2003), p. 107-132

arte e estratégias de comercialização. Sobre a cultura, Adorno afirma: “...seria a manifestação da humanidade em estado puro, abstraindo de quaisquer contextos funcionais da sociedade” (...) “...o que é específico na cultura é aquilo que escapa à nua e crua necessidade da vida”<sup>24</sup>, para em seguida explicitar o embate entre a cultura e administração, incontornável nos dias de hoje, e basilar para a formação de uma postura anti sistémica:

“A cultura é o protesto perene do particular contra o geral, na medida em que este mantém aberto o conflito com o particular. ... Mas sem culpa subjetiva, nem vontade individual, a administração representa inevitavelmente o geral contra esse particular. A sensação de desacerto, de incompatibilidade entre a cultura e a administração, é inseparável deste facto. Ela dá testemunho do antagonismo persistente de um mundo em persistente progresso de uniformização”<sup>25</sup>

Essa uniformização da qual Adorno nos fala faz-se notar em todas as esferas da arte profissionalizada, submetida à estrita estrutura hierárquica e de controlo, que consideramos como uma forma de converter criações artísticas em produtos valiosos e cada vez mais vendáveis. “A cultura opõe-se à administração. Seria mais elevada e mais pura, algo de inviolado, não talhado em função de quaisquer considerações táticas ou técnicas. Em linguagem intelectual, chama-se a isso a sua autonomia”<sup>26</sup>.

Adorno clarifica o dever da cultura e defende-a no que diz respeito ao seu potencial: “A cultura deve ser totalmente inútil, e por esse motivo, situar-se para além dos métodos de planeamento e organização da produção material, para que a reivindicação de legitimidade quer do útil, quer do inútil assuma contornos tanto mais definidos”<sup>27</sup>.

#### **1.2.1.2.4 Relações horizontais - artistas - obras de arte - espectador**

No livro *O espectador emancipado* de Jacques Rancière, encontramos propostas e estratégias para nos posicionarmos em oposição à lógica hierarquizada que situa o artista como transmissor, a obra de arte como veículo e o espectador como receptor. Ela garante que a administração, que está acima do artista, consiga determinar em última instância o

---

<sup>24</sup> *Idem, ibid.*, p. 107

<sup>25</sup> *Idem, ibid.*, p. 113

<sup>26</sup> *Idem, ibid.*, p. 107

<sup>27</sup> *Idem, ibid.*, p. 115

valor de obras de arte baseados em discursos ditatoriais, alienantes e excludentes. Proponho um olhar multidisciplinar, pois acredito que as relações entre espectadores e todas as manifestações artísticas são similares.

“A performance não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, na qual nenhum deles possui sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade entre causa e efeito.”<sup>28</sup>

Rancière entende o teatro e a relação com a performatividade como um enorme potencial a ser alcançado. “É preciso um teatro sem espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste e se torna participante ativo em vez de ser um voyeur passivo.” O filósofo explora essas relações para propor um posicionamento menos condicionado ao espectador, por entender que esse é sempre autor na fruição artística:

“A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age como um aluno ou cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares. Compõem o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente”<sup>29</sup>

Essa compreensão da postura ativa do espectador transforma totalmente a sua posição ou papel no triângulo que este forma com o artista e a obra. As funções estão divididas e não mais propostas pelo artista através da obra para recepção do espectador, isso quer dizer que o poder também está dividido, e é isso que perturba tanto as instituições, e de forma mais abrangente a estrutura administrativa da arte.

“O poder comum aos espectadores não tem a ver com a respectiva qualidade de membros de um corpo coletivo ou com qualquer forma específica de interatividade. É antes o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra.”<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Jacques Rancière - *O Espectador Emancipado* (2010) p. 24

<sup>29</sup> *Idem, ibid.*, p. 22

<sup>30</sup> *Idem, ibid.*, p. 27

Ao separar o espectador individual de um grupo amorfo de receptores de mensagens ou símbolos de artistas e obras, somos emancipados da nossa imposta condição passiva, e os potenciais de uma obra artística que seja feita levando em consideração essa pluralidade de atores serão expandidos exponencialmente. O espectador emancipado é também um criador.

“É neste poder de associar e de dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós enquanto espectador. Ser espectador não é a condição passiva que devemos transformar em atividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que vêem com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam. Não existe forma privilegiada, tanto quanto não existe ponto de partida privilegiado. Por todo lado existem pontos de partida, cruzamentos e laços que nos permitem aprender algo de novo, se recusamos, em primeiro lugar, a distância radical, em segundo lugar, a distribuição dos papéis, e em terceiro lugar, as fronteiras entre os territórios. A nossa tarefa não é transformar os espectadores em atores e os ignorantes em cientistas. Precisamos de reconhecer o saber que opera no ignorante e a atividade própria do espectador. Todo o espectador é já ator da sua história; todo o ator, todo o indivíduo de ação, já é espectador da mesma história.”<sup>31</sup>

Esta visão individual e coletiva que redistribui papéis, responsabilidades, e em última instância poderes, através da emancipação do espectador e da sua autonomia recuperada, propõe um novo sentido de comunidade artística, que invés de piramidal e hierárquica, é triangular e equilibrada.

“É este o significado da palavra emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo.”<sup>32</sup> (...) “Os artistas, como os investigadores, constroem a cena na qual a manifestação e o efeito das suas competências se expõem e se tornam incertos nos termos do novo idioma que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Exige dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da «história» e dela fazerem a sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores.”<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Idem, ibid.*, p. 28

<sup>32</sup> *Idem, ibid.*, p. 31

<sup>33</sup> *Idem, ibid.*, p. 35

### 1.2.1.3 Posicionamentos alternativos

Os resultados apresentados conduziram-me a assumir um posicionamento de escolha mais consciente sobre a minha inserção no mundo artístico. Compreender o lugar atribuído aos espectadores, submetido à óptica do mercado, serve não só para entender o enorme afastamento por parte de quem poderia aceder a manifestações artísticas, como para através do meu trabalho não contribuir para esses mecanismos. Isso inclui escolher os locais de exposição com cuidado, as prioridades da minha prática, as trocas com os espectadores e sobretudo a independência do processo criativo. Aprender melhor a autonomia do espectador permite ao artista afastar-se da compreensão racional da sua obra, e conseqüentemente da missão de comunicar, e com isso explorar e usar outras formas criativas e sensíveis de expressão.

Torna-se necessário entender em que direção a administração artística, que não só propõe mas age para, está a caminhar. A lógica do mercado reorganiza a prática e fruição artística, e vemos essas ferramentas a atualizarem-se muito rapidamente na contemporaneidade. Um exemplo: em 2018, vinte por cento de todas as aquisições do mundialmente conhecido leilão da Christie's eram feitas online<sup>34</sup>. São desenvolvidas por eles exposições muito sofisticadas e registos fotográficos impecáveis para garantir que o cliente, em qualquer parte do mundo, possa escolher os seus novos objetos de desejo. A tecnologia necessária para a produção de exposições virtuais separa cada vez mais os trabalhos que têm mais alcance e interesse. Por esses motivos, não podemos escapar da desagradável análise do cenário atual profissional das artes. A motivação principal é criar alternativas, espaços onde a experiência sensorial e não conceptual possa acontecer, sem intermédio de instituições que visam antes de mais nada lucro e controlo.

---

<sup>34</sup> Informação retirada do documentário *The Price of Everything* (2018).  
[https://www.imdb.com/title/tt7475540/?ref=nr\\_sr\\_srsr\\_0](https://www.imdb.com/title/tt7475540/?ref=nr_sr_srsr_0)

#### 1.2.1.4 Movimento de saída

É também a partir dessas motivações que se forma o desejo de explorar exposições fora de instituições de arte. Pareceu-me que as minhas Instalações podiam ganhar com a soma da expressividade do espaço na cena criada. Desta forma, o espectador não teria que fazer o esforço de ignorar o espaço genérico à volta das obras e poderia relacionar a geografia natural do espaço com a Instalação, formando novas e mais complexas associações. Isso porque, depois de refletir sobre quais espaços seriam ideais para acolher as minhas maquetes abstratas e indefinidas temporalmente, passei a desejar que os espaços fossem ser também em alguma medida ambíguos, não identificáveis, podendo ser assim absorvidos com algum espaço para ficções, temporais e geográficas. Decidi que locais particulares, sem vida orgânica, com formações rochosas específicas e incomuns seriam os primeiros a serem explorados, e também que essas características influenciariam, não só quais peças seriam utilizadas em cada Instalação, mas o processo experimental de produção de peças.

Uma curiosidade, a ser investigada, relativa a esse movimento de saída do espaço tradicional tem a ver com a já mencionada insatisfação, até então pouco esclarecida, com o registo fotográfico da Instalação *Neptuno*. Nesses locais externos às imagens contariam com iluminação natural, texturas, amplitude, e sobretudo com a não interferência arquitetônica e simbólica dos espaços expositivos tradicionais. Simbólica porque há uma série de filtros que ocorrem numa exposição numa galeria, desde o público que frequenta, o ritual, a atmosfera. Retirados esses pressupostos, a cena criada em relação com a natureza seria mais incompreensível, deslocada do enquadramento institucional, mais surpreendente.

Entretanto coloca-se, com esse movimento, a questão do acesso: seria possível garantir acesso à experiência presencial da obra? Em que medida o ensaio fotográfico poderia suplantar a falta do não presencial? Esse será um dos assuntos centrais do terceiro capítulo desta investigação.

## **1.2.2 Aberturas, oportunidades, questões: flutuações, mobilidades**

O percurso artístico deste doutoramento inicia-se em 2019, quando foram criadas e expostas as primeiras obras e em seguida as questões e oportunidades desvendadas por estas.

### **1.2.2.1 Trajetória de exposições do doutoramento**

1. Ventura Future/Floating Futures - Milan Design Week, Milão, Itália, Abril 2019
2. Moon Gallery, Vernissage Gallery, Zermatt, Suíça Junho 2019
3. Templo - Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa, Portugal Agosto 2019
4. The Large Crack, Gask Gallery, Kutné Hoře, República Checa, Setembro 2019
5. Floating Futures + Amália Shem tov, Semana de design de Veneza, Galleria Arte Spazio Tempo, Veneza, Itália, Outubro 2019
6. Moon gallery - Designblok, Praga, República Checa, Outubro 2019
7. Osaka x Milano Design Link, Daimaru Shinsaibashi Store, Osaka, Japão, Outubro 2019
8. Moon Gallery - EMMIHS Simulation, Havaí, Dezembro 2019
9. A Invenção da Amnésia, Casa da Avenida, Setúbal, Fevereiro 2020
10. Moon gallery Garden, Amsterdam, Holanda, Junho 2020
11. Moon Water gallery, Aveiro Julho 2020
12. Moon gallery: Close Cosmos, Ars Electronica, Leiden Observatory, Leiden, Holanda, Setembro 2020
13. Museu da Paisagem 2020
14. Moon Gallery: The Bridge, Leiden University's Center for Innovation, Holanda, 19 Março 2021
15. Moon Gallery: The Bridge II, Circulair Paviljoen I The Field, Leiden, Holanda, 24 Abril 2021
16. Moon Gallery: OUTPOST workshop series, PLNT - Leiden Center for Innovation and Entrepreneurship, Holanda. 22 Maio 2021
17. Moon Gallery: GLEX conference 2021, Tavrichesky Palace, St. Petersburg, Russian Federation - 16 Junho 2021
18. Exposição de conclusão de doutoramento, FBAUL, Lisboa, Portugal, 2021

### 1.2.2.2 Exposições futuras previstas

1. Minas de São Domingos 2021, Mértola, Portugal.
2. *Happenings - Light Module* 2021, locações diversas noturnas.

### 1.2.2.3 Eventos relevantes

Presença na conferência *On the Surface / Photography on architecture: Visual spaces of change: Unveiling the publicness of urban space*, no MAAT Maio 2019  
Aquisição da obra *Two Colors Signal* pelo Musée de design et d'arts appliqués contemporains - Mudac - Setembro 2019

1. Distinção da instalação *Floating Futures* entre as nove melhores micro instalações da Semana de design de Milão de 2019 e convite para participação da exposição coletiva *Design Link* em Osaka, Japão.

Desde janeiro de 2019, período em que se iniciou a dedicação à criação e exposição das obras desta pesquisa, o projeto de doutoramento, que nunca foi um guião artístico, deu espaço para a experimentação. Os objetivos reorganizaram-se: espaços expositivos inusitados, como feiras de design, galerias em estâncias de ski e centro comercial japonês, para citar alguns, tornaram-se possíveis. Ser conduzido pela prática trouxe resultados imprevisíveis sem que os objetivos originais fossem negligenciados.

O primeiro local de exposição deste doutoramento foi definido em Janeiro de 2019, quando foi aceite a proposta feita à Câmara Municipal de Mértola para criar uma Instalação a princípio temporária para as Minas de São Domingos. Eu contaria com apoio logístico e teria um período de residência artística para conhecer melhor os locais específicos da região e entender de que forma proceder à organização do processo de instalação e de exibição. O que atraiu o meu trabalho para essa localidade específica foi o facto de mesmo sendo uma mina desativada, o impacto ambiental ainda se faz notar. Há lagos e rios com altas concentrações de metais e outros elementos químicos, com cores como o negro, amarelo e vermelho. Também não há matéria orgânica em boa parte desses locais e as construções industriais que atualmente são ruínas tem características muito particulares. A ideia era fazer obras flutuantes, e formar uma Instalação móvel nas águas coloridas das Minas.



Fig. 7 - Minas de São Domingos, Mértola, Portugal 2019. Créditos fotográficos: João Coutinho e Rui Carvalho



Fig. 8 - Minas de São Domingos, Mértola, Portugal 2019. Créditos fotográficos: Câmara Municipal de Mértola e Rui Carvalho

Também pretendia experimentar ter aparelhos de filmagem em plataformas flutuantes, possuindo movimentos orgânicos com o movimento das águas.

Tivemos, ainda que em forma de intenção até o momento, o primeiro vislumbre de uma postura de negociação criativa entre as obras e o espaço, onde a influência se dá nas duas direções, do espaço para a obra e da obra para o espaço.

Os projectos que vieram a seguir ganharam protagonismo, e em sequência, esta Instalação será realizada no ano de 2021.

#### **1.2.2.4 *Floating Futures* - Alteração de percurso e contraponto de escala**

Em Abril de 2019, expus com o artista *Tomáš Krejčí*, com o apoio de uma bolsa concedida pela Universidade *Tomas Bata* em Zlín, no *Ventura Future*, exposição coletiva em Milão, evento do *Fuorisalone*<sup>35</sup> da semana de design de Milão de 2019. Criámos individualmente, mas com materiais comuns, um conjunto de esculturas de vidro de grande formato<sup>36</sup> que foram produzidas pela renomada fábrica vidreira da República Checa *Kavalier*<sup>37</sup> com elementos insufláveis feitos a mão pela fábrica *Fatra*<sup>38</sup> do mesmo país. Essas obras formaram a Instalação abstrato/futurista *Floating Futures*<sup>39</sup>. A oportunidade era entendida como um contraponto ao projeto artístico desta investigação: obras de grande formato, expostas em ambiente fechado e poluído visualmente, unidas pelo vidro como material central e pelas linhas geométricas arquitetónicas. Estava já na altura prevista uma segunda oportunidade de contrapor esse cenário expositivo com o da galeria de arte, nesse caso a *Gask Gallery*, em Kutné Hoře na República Checa, e supostamente esse ciclo de exposições seria desativado para dar espaço para exposições em pequena escala em locais externos.

---

<sup>35</sup> A organização que administra todas as exposições e eventos da semana de design de Milão fora da *Fiera Milano*. [www.fuorisalone.it](http://www.fuorisalone.it)

<sup>36</sup> Em média com um metro cúbico

<sup>37</sup> <https://www.kavalier.cz/>

<sup>38</sup> <https://www.fatra.cz/>

<sup>39</sup> <https://floatingfutures.com/>

Entretanto, os planeamentos devem dar espaço para possibilidades imprevistas, desvios e experiências, e foi exatamente o que se sucedeu.

Na exposição de Milão, a Instalação *Floating Futures* foi selecionada entre as nove melhores micro Instalações de toda a *Milan Design Week* pela *Fuorisalone*, e por isso fez parte da exposição coletiva *Osaka x Milano Design Link 2019*<sup>40</sup> na cidade de Osaka, Japão, em Outubro de 2019. Com toda a logística organizada e financiada pela empresa *Daimaru Matsuzakaya*, dona do complexo comercial em Shinsaibashi em Osaka, a Instalação foi enviada ao Japão e montada segundo desenho técnico detalhado, por uma equipa especializada, num *hall* de um shopping de luxo, mesmo em frente a sumptuosas lojas de luxo.

---

<sup>40</sup> “OSAKA×MILANO DESIGN LINK é um festival de design que teve lugar nas ruas de Shinsaibashi, visando um crescimento cultural a longo prazo do distrito. Nesta primeira edição, Fuorisalone.it e Daimaru Matsuzakaya Department Stores acolheram nove micro-exibições de design especiais em diferentes áreas da recém renovada loja de departamentos e em alguns showrooms locais. O conteúdo exclusivo da loja Daimaru Shinsaibashi, que fundem moda e design, misturado com as instalações de Fuorisalone para trazer singularidade e excitação ao edifício e ao distrito. Durante Fuorisalone 2019 começámos por identificar 30 diferentes exposições de design que misturam materiais e processos (da cerâmica à luz, do alto artesanato à produção em massa). Em seguida, seleccionámos nove instalações com base nos limites dimensionais e espaciais definidos pela Loja Daimaru Shinsaibashi. Assim, procurámos pequenas instalações que pudessem ser replicadas noutro contexto, mantendo o seu poder expressivo e o seu valor evocativo.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú <https://fuorisalone.it/daimaru/>  
“OSAKA×MILANO DESIGN LINK is a design festival that took place in the streets of Shinsaibashi, aiming at a long-term cultural growth of the district. In this first edition, Fuorisalone.it and Daimaru Matsuzakaya Department Stores welcomed nine special design micro-exhibitions in different areas of the just renewed department store and in some local showrooms. The Daimaru Shinsaibashi store’s exclusive contents, that merge fashion and design, mixed with Fuorisalone’ installations to bring uniqueness and excitement to the building and the district. During Fuorisalone 2019 we started by identifying 30 different design exhibitions which mixed materials and processes (from ceramics to light, from high craftsmanship to mass production). We then short-listed and selected nine installations based on the dimensional and spatial limits defined by Daimaru Shinsaibashi Store. We thus searched for small installations that could be replicated in another context while maintaining their expressive power and evocative value.”



Fig. 9 - Floating Futures, Daimaru Matsuzakaya Department Stores. Osaka, Japão 2019.  
Créditos fotográficos: Studiolabo



Fig. 10 - Floating Futures, Daimaru Matsuzakaya Department Stores. Osaka, Japão 2019.  
créditos fotográficos: Studiolabo

Destacamos estas informações por três motivos:

1- A sustentabilidade financeira de deslocamentos e exposições foi fundamental para o desenvolvimento deste projeto e serviu de referência para iniciativas futuras.

2- A impossibilidade de estar presencialmente na Instalação e a necessidade de pré definir o formato e as peças incluídas nessa versão influenciou diretamente na experiência estética e fruição da obra, devido à ausência do ritual de negociação da Instalação com o espaço, ao contrário do que foi feito nas outras exposições onde estivemos presentes na montagem.

3- Tivemos a oportunidade de expor num contexto absolutamente original nas nossas práticas artísticas, e para esta investigação passou a ficar claro que mais rico do que comparar só dois cenários, o interior e exterior, seria comparar locais díspares dentro dessas categorias. Claro está que a diversidade de público provavelmente será dos maiores ganhos possíveis para exposições de toda natureza. Um exemplo disso será a leitura pessoal de um espectador japonês em publicação digital<sup>41</sup>.

#### **1.2.2.5 *Two colors Signal* - Múltiplos olhares**

Outra imprevisibilidade ocorrida em função da exposição de Milão liga-se directamente à importância que identifiquei na diversidade de olhares de espectadores: O museu *Mudac - musée de design et d'arts appliqués contemporains*, da cidade Lausanne na Suíça, através de seu conservador Marco Costantini, enviado à exposição da *Milan Design Week*, adquiriu a minha escultura *Two colors Signal* para a sua coleção de arte em vidro, com curadoria de Amélie Bannwart.

---

<sup>41</sup> <https://medium.com/@masakudamatsu/design-review-osaka-milano-design-link-2019-e88d968a2c5f>



Fig. 11 - *Two Colors Signal*. 2019. Créditos fotográficos: David Mackovič

Esta foi a minha primeira obra a ser incorporada numa coleção permanente, e será deslocada para as novas instalações do museu<sup>42</sup> com abertura prevista para 2022, num edifício construído pelos irmãos e arquitetos portugueses Manuel e Francisco Aires Mateus<sup>43</sup>.



Fig. 12 - Simulação do novo MUDAC. Lausanne, Suíça

Como tal, apesar de estar separada do resto da Instalação, esta obra será vista por um número muito mais alargado de espectadores, num contexto pensado para si e por curadores, e com duração indefinida. Esta instância leva-me a possíveis reflexões sobre a temporalidade de acesso a obras de arte, e a sua inserção em diferentes períodos históricos. Esta é mais uma circunstância ímpar na trajetória desta investigação.

---

<sup>42</sup> <https://mudac.ch/en/>  
<https://plateforme10.ch/>

<sup>43</sup> <https://www.airesmateus.com/>

### 1.2.2.6 *Moon Gallery* - Circuito expositivo amplo

A Instalação em Itália teve mais um desdobramento: A galeria nómada *Moon Gallery*<sup>44</sup>, também presente neste evento, pela afinidade entre os trabalhos que representam, o conceito que podem ser formados e as minhas obras, convidou-me a criar um trio de esculturas para fazer parte da sua coleção permanente e itinerante. Duas delas seriam modelos em vidro sólido, em escala reduzida (20x20x20cm) de duas obras que fazem parte da Instalação *Floating Futures: Air Satellite* e *Star Drop*, bem como uma terceira, em escala ainda mais reduzida (com um centímetro cúbico). Essas obras primeiro integraram uma exposição em Zermatt, na Suíça, depois foram incorporadas na coleção, e até ao momento já tiveram em outros nove locais do mundo<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> <http://www.moongallery.eu/>

<sup>45</sup> Moon Gallery IGLUNA, Zermatt, Suíça - 19 - 30 Junho 2019

Moon gallery Moon Habitat @Designblok, Praga, República Checa - 17 - 21 Outubro 2019

Moon gallery HI-SEAS, Mauna Loa, Hawaii - 16 Dezembro 2019

Moon gallery Garden, Amsterdam, Holanda - 6 Junho 2020

Moon water gallery, Festival dos Canais, Aveiro, Portugal - 17 - 19 Julho 2020

OPENING Moon Gallery: Close Cosmos, Ars Electronica festival 2020, Holanda, 12 Setembro 2020

Moon Gallery: The Bridge, Leiden University's Center for Innovation, Holanda, 19 Março 2021

Moon Gallery: The Bridge II, Circulair Paviljoen I The Field, Leiden, Holanda, 24 Abril 2021

OUTPOST workshop series, PLNT - Leiden Center for Innovation and Entrepreneurship, Holanda. 22 Maio 2021

GLEX conference 2021, Tavrichesky Palace, St. Petersburg, Russian Federation - 16 Junho 2021

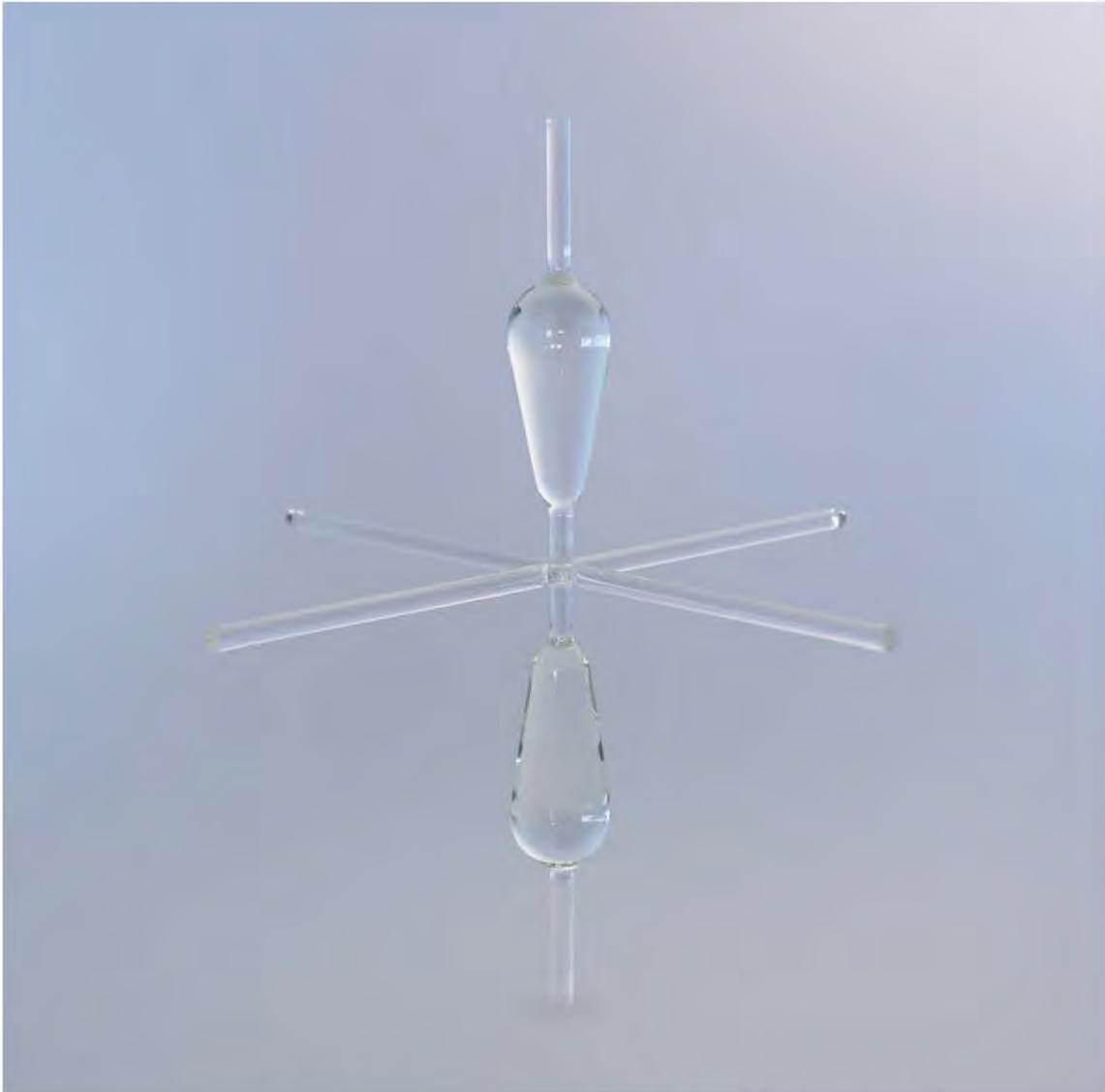


Fig. 13 - *Air Satellite* Miniatura. 2019. Créditos fotográficos: Renato Japi

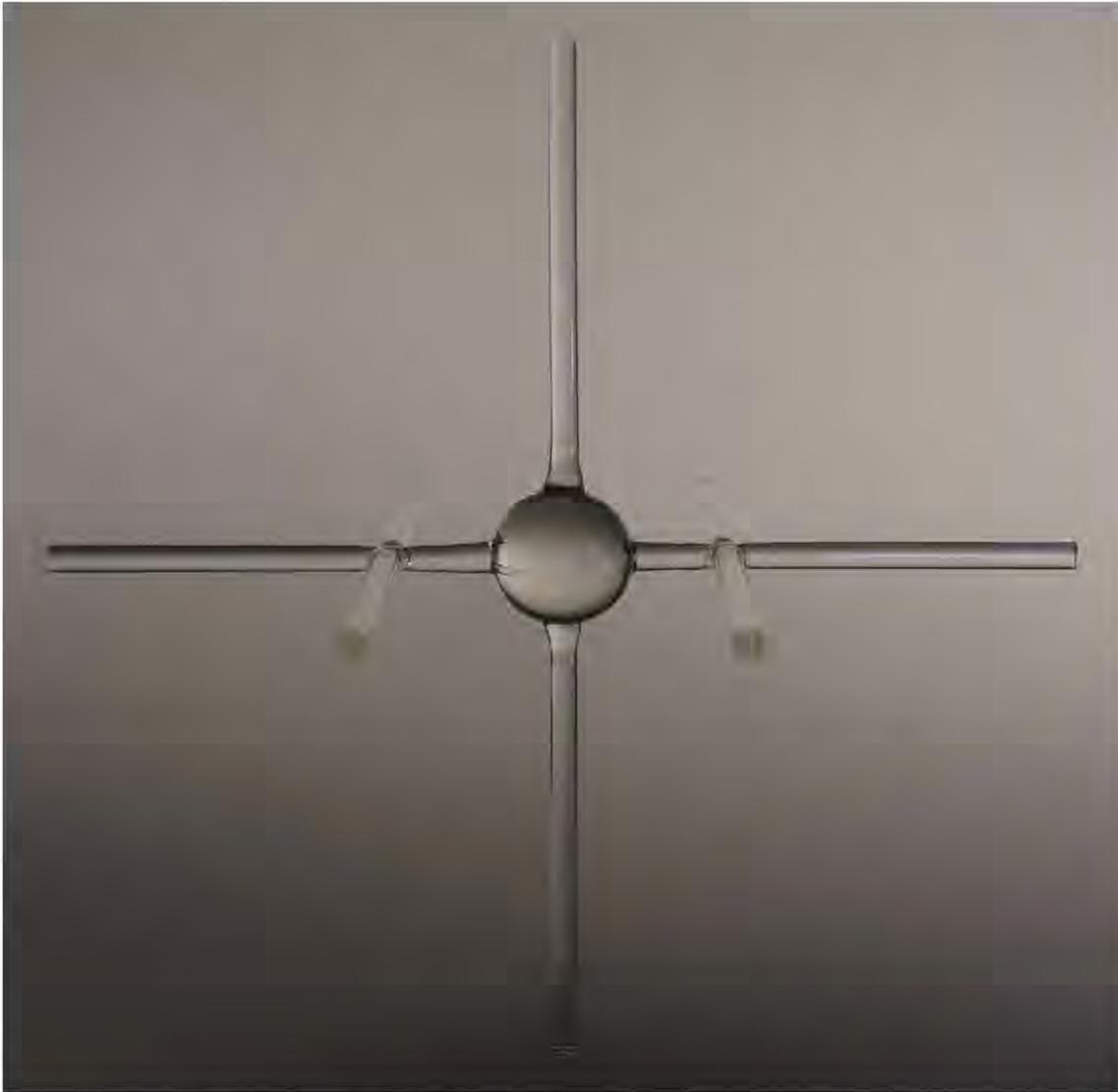


Fig. 14 *Star Drop* Miniatura 2019. Créditos fotográficos: Renato Japi

Esse convite representa oportunidades de grande valia para esta investigação. Em primeiro lugar, a possibilidade de trabalhar em múltiplas escalas esculturas semelhantes, que terão análises pormenorizadas no segundo capítulo. A escala também é o fator que unifica os artefatos expostos de todos os artistas, e com isso liga objetos díspares numa instalação coesa e plural.

Em segundo lugar, pela vasta trajetória de deslocamentos que sobreviverá para além do período desta investigação. A organização da galeria está constantemente, e num ritmo

bastante dinâmico, a transportar as suas múltiplas exposições a diferentes instâncias do mundo, mesmo diante da pandemia que se instaurou em 2020, a previsão é que essas obras ainda sejam apresentadas em muitos outros novos contextos para públicos diversos. Todas as exposições tiveram contextos expositivos muito distintos, não só no que diz respeito ao design da exposição, mas também em relação ao espaço arquitetônico e às paisagens exteriores.

Em terceiro lugar, fiz os primeiros ensaios fotográficos não neutros das minhas obras, explorando ficcionalidades e elementos cenográficos, como rochas e iluminações dramáticas. Também a galeria não se restringiu a fotografias de estúdio; foram feitos registros imagéticos na neve, num vulcão, em simulações da lua, galerias, naves cênicas, entre outros, o que contribuiu imensamente para o acervo final de médias para análise e memória desta investigação, os quais serão analisados no terceiro capítulo.

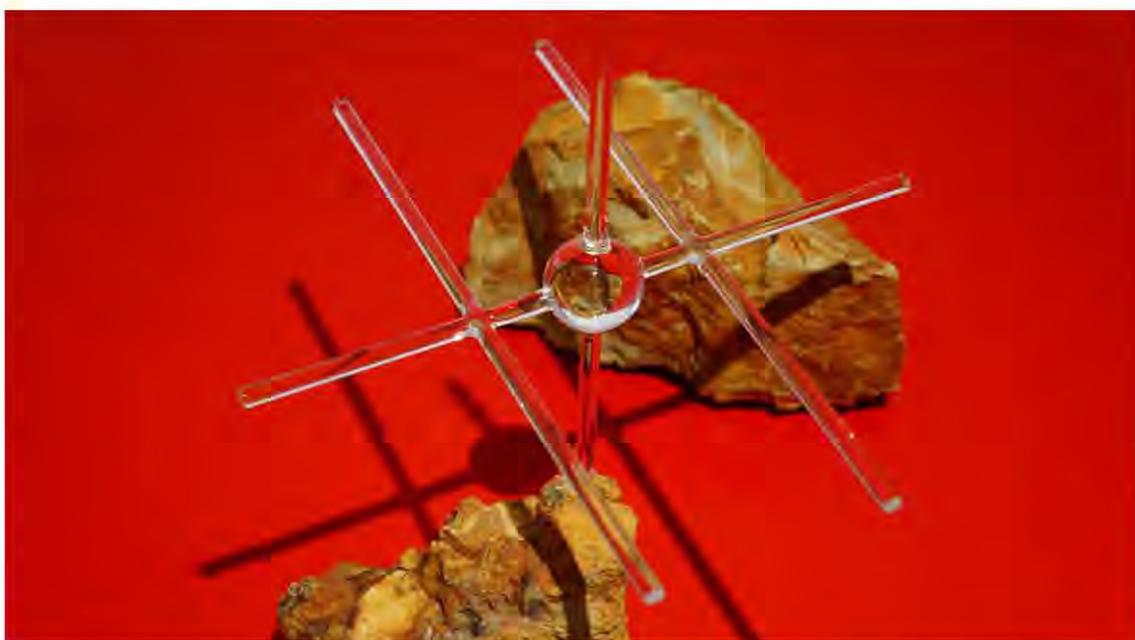


Fig. 15 *Star Drop*, fotografia não neutra. *Floating Futures - Moon Gallery* 2019 Créditos fotográficos: Renato Japi



Fig. 16 *Air Satellite*, fotografia não neutra. *Floating Futures - Moon Gallery* 2019  
créditos fotográficos: Renato Japi



Fig. 17 *Air Satellite* 1cm, fotografia não neutra. Floating Futures - Moon Gallery 2019.  
Créditos fotográficos: Renato Japi

O destino mais original e também o mais notável em termos de espaço expositivo da obra de menor dimensão pertencente à coleção da *Moon Gallery*, será fora do planeta Terra. Em 2022 será enviada uma placa com cem artefactos, de um centímetro cúbico, no painel exterior de um *Lunar Lander* à Lua. Além de um marco histórico, esta expedição, do primeiro museu permanente na Lua, irá gerar registos fotográficos ímpares numa paisagem única.



Fig. 18 *Lunar Lander*. Zermatt, Suíça 2019. Créditos fotográficos: Moon Gallery

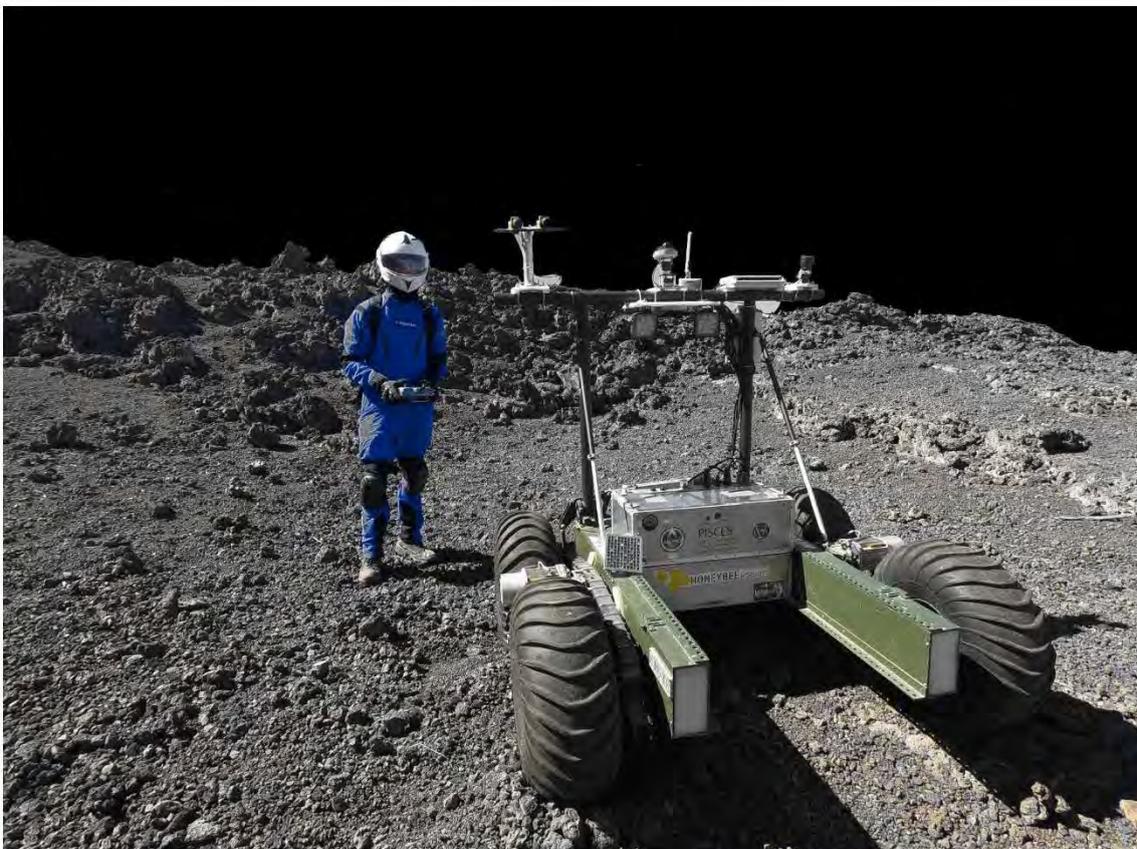


Fig. 19 EMMIHS-III em veículo robótico, Mauna Loa, Hawaii 2019. Créditos fotográficos: Moon Gallery

Esse conjunto de desvios, se assim quisermos chamar, em relação às predefinições desta investigação acabaram por evidenciar que o caminho se faz ao caminhar, e com isso formou-se um novo conjunto metodológico e de questões a serem investigadas, a mais importante delas sendo:

Face ao objetivo de registrar ou fazer ensaios fotográficos das Instalações criadas no âmbito desta investigação, não será mais importante do ponto de vista estético explorar múltiplos pontos de entrada das obras, presenciais, em contextos e nacionalidades diferentes?

Esta pergunta de caráter aparentemente individual refere-se à dicotomia mais ampla entre fruição presencial temporária e sobrevivência imagética “permanente”<sup>46</sup>. Irei convocar para esta comparação múltiplos trabalhos artísticos que transitaram em diversos meios, e teorias que relacionam performatividade, o espaço expositivo e ensaios imagéticos no terceiro capítulo desta investigação.

#### **1.2.2.7 *Templo - Instalação em espaço divergente***

“O templo não se encontra sobre o penedo, não se situa na paisagem, ele concentra em si uma totalidade. O tempo-penedo é atravessado pela linguagem que o faz existir como que pertencendo ao estado das coisas que ele revela, mantendo-se aí. Ele não designa, não significa: é o conjunto de um mundo que se apresenta à inteligência na sua extensão. Com ele, apresentam-se, ao mesmo tempo, a história, a lenda e o mito.”

Anne Cauquelin - *A Invenção da Paisagem* (2015, p.35)

Após este conjunto de exposições, no primeiro semestre de 2019, fui convidado pela curadora do Museu Nacional de História Natural e da Ciência de Lisboa,<sup>47</sup> Sofia Marçal, a expor na sala do laboratório de química no mês de agosto. Foi a oportunidade de criar novas esculturas para uma Instalação em miniatura, para um ambiente claramente não

---

<sup>46</sup> As imagens dependem sempre de suportes todos eles suscetíveis à extinção independente do cuidado dedicado à sua preservação material.

<sup>47</sup> <https://www.museus.ulisboa.pt/>

ideal para o trabalho, mas por esse mesmo motivo interessante para esta investigação. A sala, de arquitetura marcante e com muitos elementos visuais, serviu como desafio e contraponto para montagens futuras da Instalação, de título *Templo*, noutros locais.

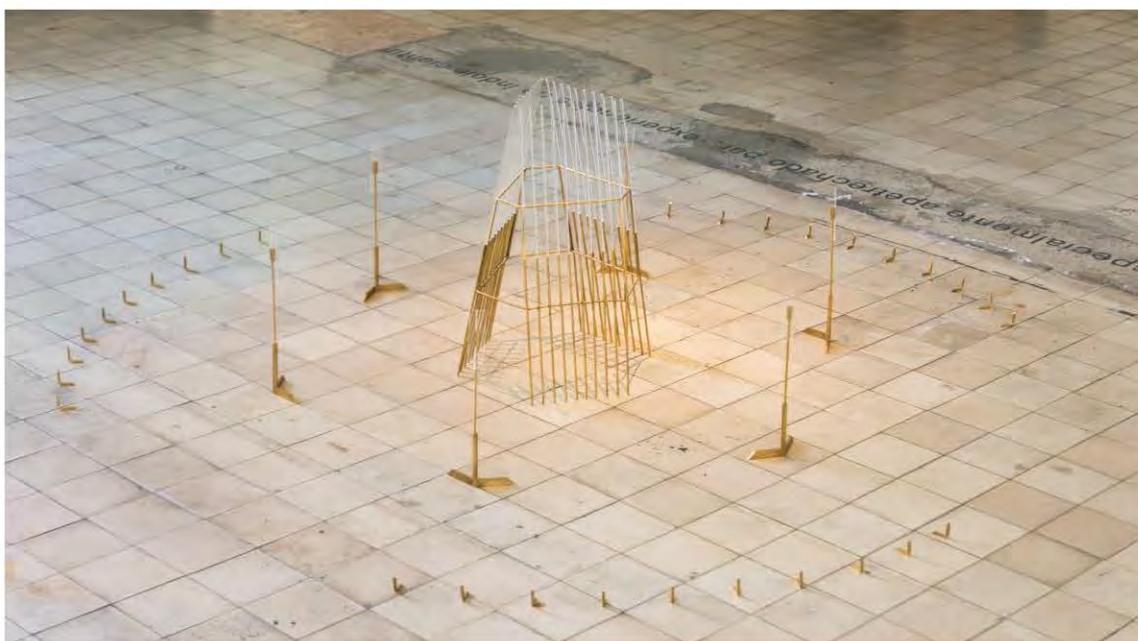
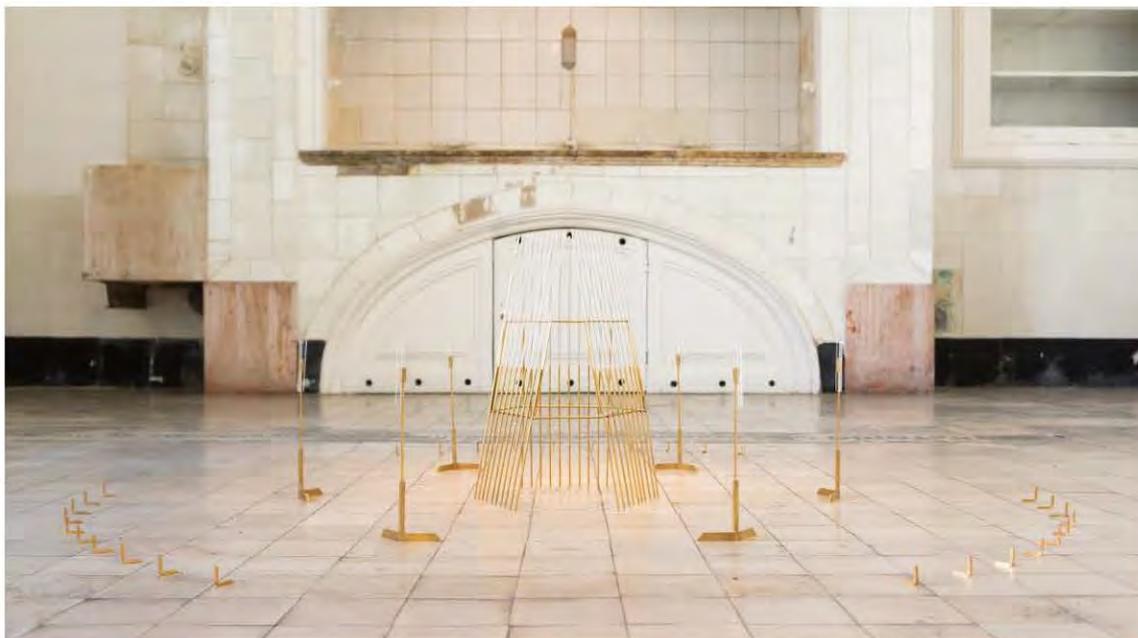


Fig. 20 *Templo*, vistas frontal e diagonal em detalhe. Museu de História Natural e da Ciência. Lisboa, Portugal 2019. Créditos fotográficos: Renato Japi



Fig. 21 *Templo*, vista superior. Museu de História Natural e da Ciência. Lisboa, Portugal  
2019. Créditos fotográficos: Renato Japi

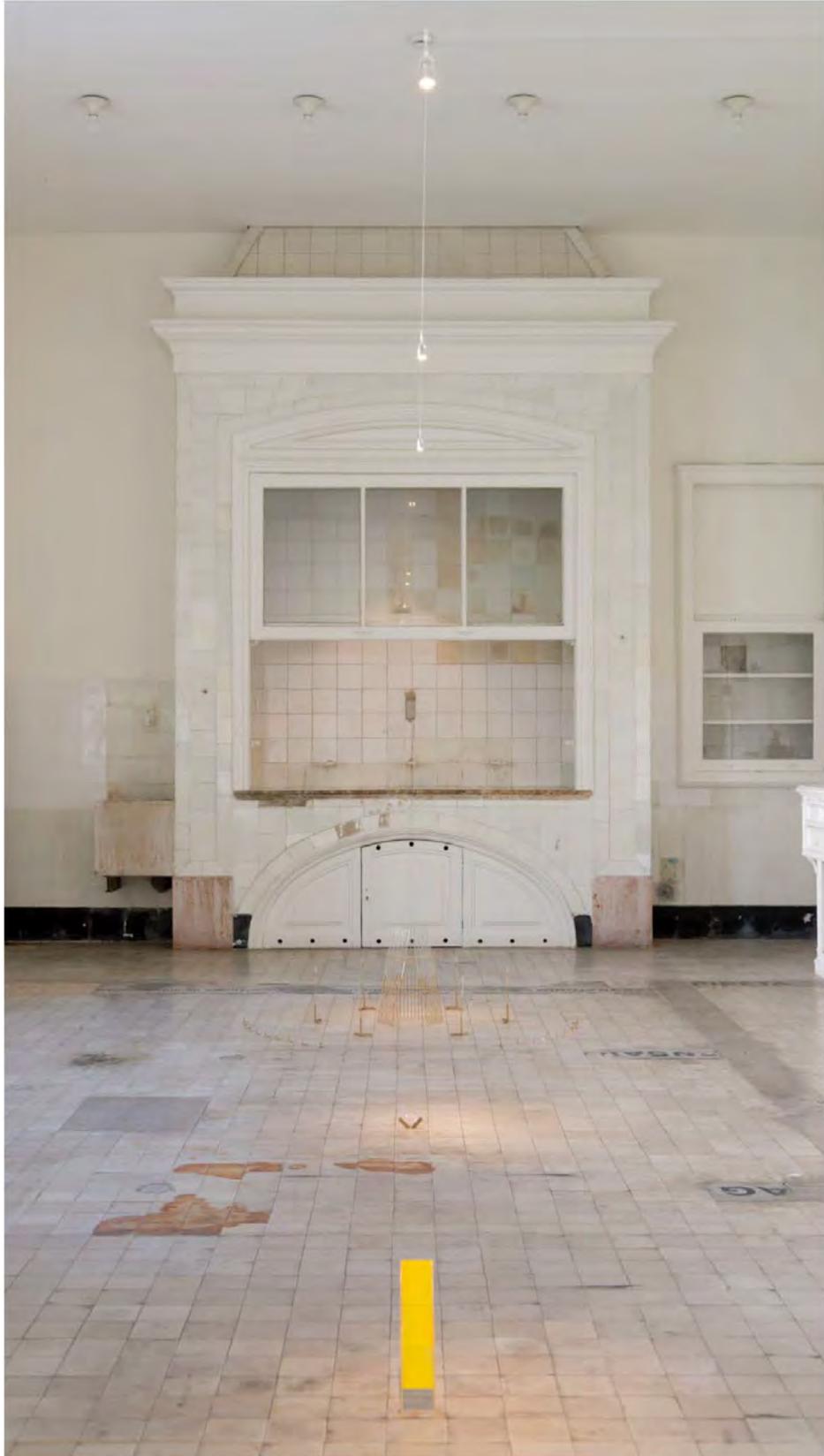


Fig. 22 Templo, Museu de História Natural e da Ciência. Lisboa, Portugal 2019 créditos fotográficos: Renato Japi

Sobre a Instalação *Templo*, pode-se dizer que procura estimular o espectador a criar através das suas formas, materiais, elementos individuais e coletivos, sombras e brilhos, uma ilusão de paisagem, um sentimento de auto engano onde haveria qualquer propósito nas relações dos elementos, assim como uma atmosfera sutil e velada que, com atenção e silêncio, se poderia vislumbrar. Estas palavras podem não passar de suposições poéticas e especulativas, mas é esse gênero de ação que fazemos diante de toda paisagem, sobretudo diante de monumentos que sobreviveram a longos períodos de tempo. Não seria portanto de todo ingênuo ou prepotente propor essa aventura ao espectador, ou antes abrir esse jogo de possibilidades ficcionais, tendo em vista que esse mecanismo habitual de criação a partir da observação é exercitado em todos os locais aos quais nos deslocamos e habitamos. É essa capacidade fantasiosa que por exemplo permite que ao observar uma maquete e com todas as evidências dos artificios ficcionais, materiais e técnicos, nos possamos naturalmente e sem grande esforço, por meio desta poderosa convenção universal, mentalmente expandir múltiplas vezes os elementos ali retratados, árvores, construções, relevos etc. É pertinente lembrar também que as primeiras manifestações artísticas humanas foram feitas em escala reduzida. Os desenhos rupestres encontrados nas cavernas já demonstravam a capacidade humana de abstração.

Os detalhes atraem o olhar para perto da obra, e tal qual uma lente objetiva é capaz de desfocar o fundo em relação a um objeto, o olho é capaz de abstrair temporariamente o entorno de uma Instalação. Também é verdade que haverá sempre uma primeira negociação para averiguar se o entorno é chamado ao todo ou se é negado. Nem sempre essa resposta será clara. No meu caso em particular, através de uma postura que já se torna recorrente, a não existência de plintos ou mobiliário de exposição para esculturas, instaura uma ambiguidade aparentemente insolúvel. As geometrias do espaço foram pensadas em relação às obras? As proporções foram pré-definidas? Os elementos foram criados para esse espaço em particular? Se tiver conseguido, ainda que inconscientemente, gerar essas ou outras dúvidas dessa natureza, terei criado uma porta imaginária feita à medida de quem a imaginou, e o seu acesso poderá ou não ser experimentado em profundidade proporcional à nossa curiosidade, disponibilidade e engajamento.

O livre deslocamento em volta das obras pode permitir que determinados enquadramentos suscitem uma imagem panorâmica inesperada. Nesses momentos/oportunidades, o espectador poderia relacionar quaisquer perspectivas observadas noutras circunstâncias, reais ou fantásticas, e com isso sentir uma espécie de reconhecimento, ou *déjà vu*, mesmo que breve e subtilmente. Este reconhecimento coloca-o no centro da sua própria história, e o trabalho artístico é só o meio, ou convite para essa construção mental. Portanto, quando falamos em trajeto, além de nos referirmos ao ciclo expositivo e deslocamento ao torno de obras, também ligamos à trajetória pessoal, histórica e também literal do espectador, no sentido dos lugares onde esteve, os deslocamentos não banalizados que fez ao longo da vida e que lhe fizeram notar elementos originais, e por isso gravados na sua memória com alguma distinção.

Temos a capacidade de relacionar ambientes díspares, fazemos essas sobreposições corriqueiramente nos nossos sonhos, por exemplo, e para isso algum grau de abstração formal favorece, acredito, essa «transparência» das obras. Transparência no sentido de que são visíveis por um lado, mas possuem tal grau de translucidez que permitem ver além de si, sobrepondo imagens. Aqui estamos a usar o termo de maneira metafórica, mas o vidro, como material artístico, permite essa coexistência entre ver/ver através. Nesse sentido a sua utilização em Instalações traz naturalmente um potencial relacional entre si e o espaço, onde reflexos, brilhos, opacidades e transparências combinam elementos e o seu contexto de forma intrínseca e ao mesmo tempo dinâmica.

A palavra templo, utilizada como título desta Instalação, difere na morfologia da palavra tempo por uma única letra, e representa construções ao mesmo tempo de milhares de anos atrás até o dia de hoje. Este nome poderá, desta forma, situar as obras num período tão vasto de tempo que a sua definição exata é improdutiva. Entretanto, por isso, amplia a capacidade de interpretação em livre trânsito do histórico ao imaginário. Claro está que estas interpretações são substituíveis, e não foram de nenhuma forma impostas ao espectador por meio de textos de sala ou de qualquer outra narrativa formadora. Coloque-me como espectador do meu próprio trabalho, uma vez que o fiz sem intencionalidades excludentes e investigo sem apego extrações possíveis do seu título e formas. De forma a demonstrar outra ótica sobre o mesmo trabalho, e por isso sustentar a qualidade aberta

da criação artística, exponho aqui o texto de sala escrito pela curadora do MUHNAC, Sofia Marçal, por ocasião da exposição:

#### TEMPLO

brincando / construindo / criando

O Laboratório de Química analítica no Museu Nacional de História Natural e da Ciência é o primeiro sítio onde vão ser apresentadas as peças que fazem parte da exposição Templo do artista plástico Renato Japi que irão sendo instaladas noutros lugares.

Estas pequenas esculturas de cunho arquitetónico, miniaturas construídas em vidro e latão transportam-nos para nossa infância, para os nossos jogos de construção. “A miniatura é um exercício de frescor metafísico; permite mundificar com pequenos riscos. E que descanso em tal exercício de mundo dominado! A miniatura descansa sem nunca adormecer. A imaginação permanece vigilante e feliz. (Gaston Bachelard in: Poética do Espaço)

Ao se possibilitar a relação da obra com espaço fortalece o diálogo entre a matéria, a forma e o lugar. Nesta exposição a construção dos objectos é o resultado da criatividade introspectiva de Renato Japi com a fragilidade a delicadeza dos materiais, contrapondo-se ao diálogo permanente com espectador. “Uma obra de arte exige trabalho e esforço do público, não pode ser apenas mais um sedutor espetáculo para preguiçosos. Ela não deve menosprezar o espectador, tem de o ajudar a defender a sua dignidade nessa era de massificação, banalização, frivolidade, superficialidade, efemeridade mediática, consumismo desenfreado e sensacionalismo que espelham a vacuidade dos desígnios desta civilização do espetáculo que nos habituamos aceitar com passiva indiferença (Rui Chafes in: Entre o Céu e a terra)

Na arte contemporânea há uma experiência única, que é a de cada um. Como se pode subjetivamente sentir as obras aqui apresentadas? Podemos utilizar o conceito de Rosalind e Krauss da escultura no campo expandido onde a dimensão lúdica presente é fundamental e a partir das incertezas das sobreposições de possibilidades a exposição aproxima-se de nós e nós dela.

A exposição Templo do artista brasileiro Renato Japi remete-nos para arquitetura para o refúgio onde as linhas de tensão aqui desenhadas criam a atmosfera precisa.  
Sofia Marçal julho 2019

#### **1.2.2.8 A invenção da Amnésia - Exposição multimédia coletiva**

A penúltima exposição presencial desta investigação, de título *A Invenção da Amnésia*, exposta na *Casa D'avenida* em Setúbal em Março de 2020, soma-se a todas as paragens e pontos de interesse deste trajecto. Feita coletivamente com os artistas Alexandre Alagoa, Fernando Brito, Miguel Rodrigues e Nuno Andrade, a exposição multimédia tinha como tema para eles<sup>48</sup>, a estrada Nacional 10, as suas relações pessoais com alguns

---

<sup>48</sup> Fui convidado a participar desse ciclo de exposições com as temáticas já definidas. Pude assim, tal qual um impostor, inserir minha pertença e partilha de visões comuns, quando na verdade tive a oportunidade de estar do lado de fora destes conceitos.

de seus trechos e disponibilidade para veicular reflexões centrais nas investigações de doutoramento em Belas Artes, tanto do Fernando Brito, quanto do Miguel Rodrigues. Fui convidado como quinto elemento, também em função do interesse em acrescentar a terceira dimensão a essa representação plural e circular das paisagens em torno da estrada, e se eu não partilhava dos mesmos conceitos, senti-me confortável como um estrangeiro. Queríamos que os trabalhos se influenciassem, que o circuito expositivo misturasse obras, técnicas e leituras sensíveis dos espaços, ou seja, queríamos menos limites e mais indistinção. Também por isso, o olhar dividido nunca procurou apreender a "verdade" sentida na estrada, mas pequenos elementos a serem "unidos" ou negociados por nós e pelo espectador, sem inícios ou fins, reais ou metafóricos.

A exposição articulou exposições individuais, que sob um tema comum e montagem feita em conjunto, formaram um todo coeso. Fernando Brito centra-se nas tensões entre a representação e a experiência da paisagem. Miguel Rodrigues, em *Friction of Distance*, questiona as relações do hábito e da repetição com a memória. Nuno Andrade em *A estrada* propõe-nos uma reflexão sobre a importância que pode ter o acto de caminhar e de observar. Alexandre Alagoa apresenta-nos uma viagem que passa entre loops de cassete e sintetizadores, aliados a field-recordings gravados ao longo da intersecção entre a Nacional 10 e a Nacional 378, estradas marcantes do seu ritual de vida quotidiana. (Cf. Anexo Invenção)

Esse convite permitiu-me, em função também de um distanciamento intencional de localidades específicas da estrada, ficcionar sobre a mesma e sobre os outros trabalhos, criando assim relações falsas e algo harmoniosas. A mais direta foi talvez a mimetização escultórica de um elemento encontrado numa fotografia de Miguel Rodrigues. Criei uma escultura que transformou a imagem em termos de escala, material e contexto. Na exposição, apesar de separadas em espaços diferentes, era possível da sala da imagem, impressa em pequeno formato, ver ao fundo, através do vão da porta, a escultura. No mesmo ângulo e pela distância, as duas tornaram-se ainda mais semelhantes. As duas eram miniaturas do objeto real registado pelo Miguel; a ilusão era clara, mas o efeito duvidoso.



Fig. 23 Escultura de minha autoria, fotografia de Miguel Rodrigues, ambas sem título, 2020 .  
Créditos fotográficos: Renato Japi

Juntamente com as peças novas, expus também peças antigas, algumas da exposição *Neptuno*, e outras que se ligavam ao tema como os candeeiros urbanos, feitas para uma exposição na *Fábrica*<sup>49</sup>, no Chiado em 2016, formando um circuito temporal mais amplo.

Apresento aqui os textos de sala para a melhor compreensão dos intentos conceptuais da exposição como um todo e os objetivos particulares dos integrantes:

“Esta é a primeira de um conjunto de exposições incluídas no projecto colectivo A Invenção da Amnésia. O projecto problematiza a relação entre a repetição e a experiência quotidiana e parte, por um lado, da diferenciação estabelecida por Yi Fu Tuan entre conhecimento íntimo e conhecimento abstracto, e por outro, da lei de Weber-Fechner, que determina o mínimo de alterações necessárias para que sejam percebidas alterações a um estímulo. Procura igualmente reflectir sobre a relação entre repetição, circularidade e experiência quotidiana, sobre os processos de reinvenção do espaço a partir da “amnésia do lugar” e sobre o papel da gestualidade na representação da paisagem.

O projecto está delimitado, geograficamente, pelo traçado da Estrada Nacional 10 e zonas adjacentes. A escolha da estrada e dos locais nela prende-se com a relação de proximidade que estes mantêm ou mantiveram com aquela. Cada autor parte de um local específico que seja próximo, física e afetivamente, da sua experiência, trabalhando a partir dessa relação de familiaridade, de intimidade com os locais designados para a construção de uma ideia específica que possa, no final do período da residência, ser apresentada à comunidade onde foram desenvolvidos. As noções de circularidade e repetição que encontramos ao longo do período de exploração dos trabalhos, encontra, assim, mais um reflexo no desenho coletivo das exposições, relevando as preocupações e focos que se repetem em todas as obras.”

A descrição do meu trabalho de título *O Exercício da Distância* inserido na exposição:

O exercício da distância explora a forma como a escala e a abstração da observação estão implicadas na construção da experiência afetiva do lugar. Em um contraponto à imaterialidade das fotografias expostas de lugares precisos da estrada N10, as sólidas esculturas comemoram os elementos pertencentes a esse reflexo, e também a criações abstratas. Somas entre as visões da estrada capturadas e o acúmulo de estradas que se confundem sem prejuízo.

Soma-se ao projeto uma série de desdobramentos formais e conceptuais ainda em aberto, tais como uma exposição virtual no *Museu da Paisagem*<sup>50</sup>, a criação de um grupo virtual com a memória do projeto e informações<sup>51</sup>, um ciclo de conversas virtuais com

---

<sup>49</sup> <http://fabrica-features-lisboa.blogspot.com/>

<sup>50</sup> <https://museudapaisagem.pt/project-room2/>

<sup>51</sup> <https://www.facebook.com/ainvencaodaamnusia>

convidados<sup>52</sup> e apresentações públicas do projeto com início no *Ateliê de Lisboa*<sup>53</sup> em Fevereiro de 2020.

Esta exposição e ações associadas possibilitaram novos diálogos entre obras escultóricas, espaço, trajeto, representação, imagem e ficcionalidade que serão explorados no terceiro capítulo.

### 1.2.2.9 *Light Module* - Performatividade em devir

A última obra dentro do período desta investigação possui o título *Light Module* e foi criada e desenvolvida no ano de 2020, em colaboração com o artista Tiago Rorke<sup>54</sup>. Trata-se de uma escultura de vidro preenchida com componentes eletrónicos, luzes e fios, que com a ajuda de programação e diferentes formas de luz - focos, cores e intensidades - é a minha primeira obra ativamente *performativa*.



Fig. 24 Simulação digital da obra *Light Module*, 2020

---

<sup>52</sup> <https://www.youtube.com/channel/UC7co3XmSfFwtXPJBPB8aHfw>

<sup>53</sup> <https://atelierdelisboa.pt/>

<sup>54</sup> [flickr.com/photos/tiagororke/](https://www.flickr.com/photos/tiagororke/)

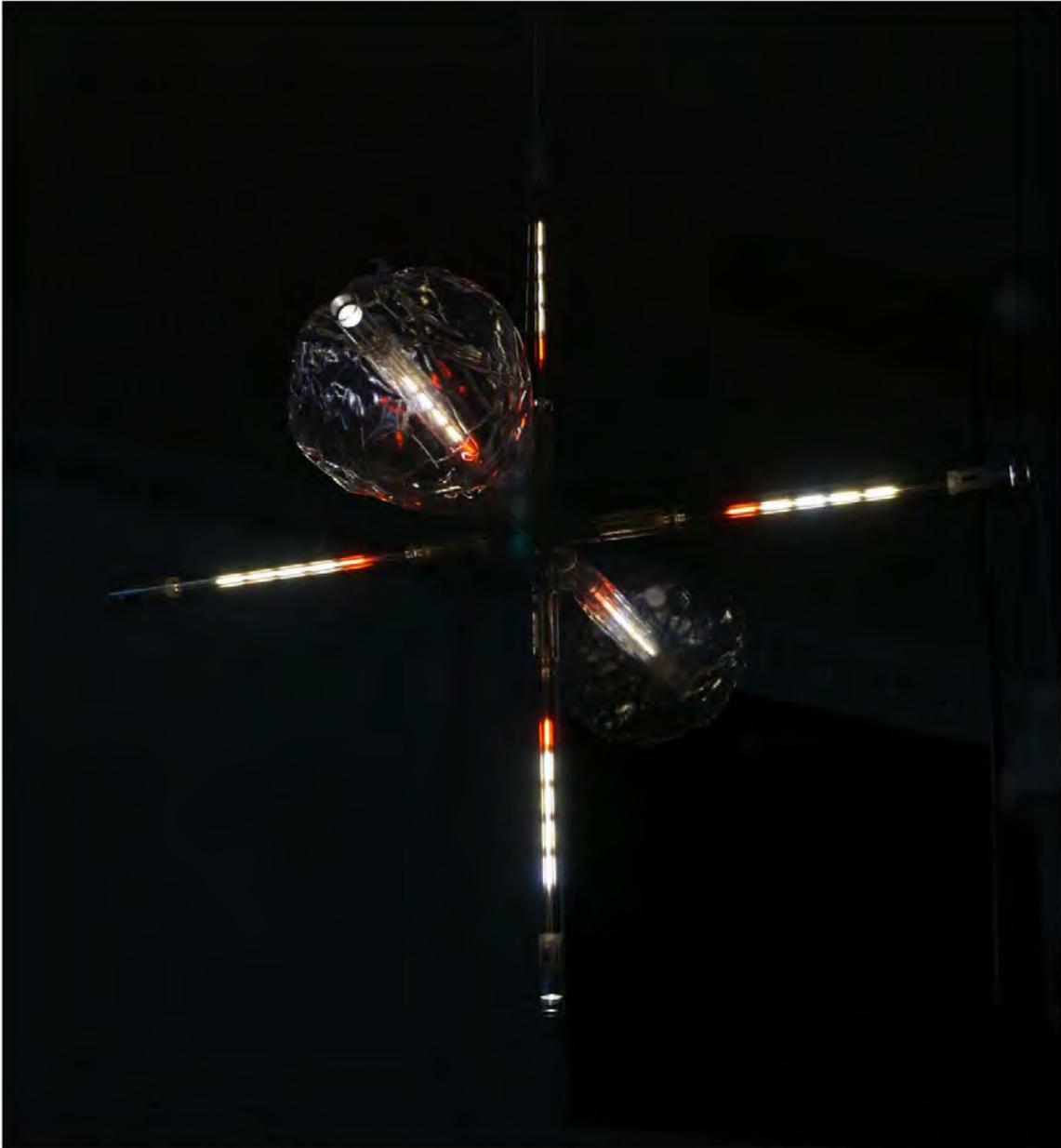


Fig. 25 *Light Module*, primeira montagem (2020). Créditos fotográficos: Tiago Rorke



Fig. 26 *Light Module* detalhe, 2020. Créditos fotográficos: Tiago Rorke

Feita para ser suspensa, com fios praticamente invisíveis, a obra flutua nos ambientes onde é instalada. Preferencialmente irá habitar temporariamente espaços com pouca ou nenhuma luz, para que as luzes geradas pela obra possam tanto revelar o espaço oculto à sua volta, como alterar a sua percepção em termos de cores e brilhos. Pela disposição de focos bastante fechados de luz, em cinco eixos - frente/trás, lado esquerdo/direito e baixo - a escultura opera também como um mapeador dimensional, usando essas luzes para marcar distâncias e volumes do espaço na qual se insere. A performance dá-se por variados ritmos de oscilação dos elementos luminosos, onde as alterações de intensidade e velocidade criam rotinas cíclicas, abertas ou fechadas. Deste modo, a obra pode operar em loops, ou em padrões erráticos, pulsantes e imprevisíveis, mantendo a obra sempre aberta e atualizável e com duração total mutável. A intenção inicial é de instalar a peça tanto em locais naturais como arquitetônicos, contar nesses locais com público presencial, e também fazer ensaios imagéticos e filmicos. Serão também compostas paisagens sonoras que irão valer-se da programação da rotina das luzes para criar um ritual audiovisual. Num segundo momento, serão feitas outras obras, também luminosas, que

formarão Instalações de grande formato, penetráveis. Neste sentido, foi feita uma proposta à residência artística Öres<sup>55</sup>, na ilha de Örö na Finlândia, onde iríamos levar múltiplos elementos, de vidro e electrónica, para no decorrer da residência fazer explorações, criar, montar e instalar obras, formando um circuito de largas dimensões na ilha. Esta obra oferece-se a análise posterior, e por isso acoplada a si, mas não sendo parte integrante, possibilitando formações de relações entre performatividade, luminosidade dramática e experiência do espectador.

As obras em pulsação lumínica evocam o tempo e ritmo como marcadores temporais de espetáculo, determinando dessa forma uma duração, imposta ou sugerida, de fruição da obra. Isso permitirá ao espectador alguma calma, no que diz respeito ao seu período de experiência e engajamento estético, gerando espaço para contemplação.

### **1.2.3 Resultados e aberturas**

Este encadeamento descritivo e analítico de exposições, ainda que não represente todos os potenciais artísticos das obras e a sua fruição presencial, serve de ponte para as reflexões encontradas na próxima secção. Com essa separação, o intuito é valorizar a autonomia da prática artística, dar a perceber a direção em que os entendimentos se deram (experiência → análises) e agrupar as reflexões a seguir, emancipando-as da função de exemplificação

## **1.3 Exterioridade, Movimento, Ficção e Espacialidade**

Nesta segunda secção, articulo relações entre Instalações, o seu percurso e ambientes de inserção. Num segundo momento, investigo potenciais e desafios de obras de naturezas nómadas e a influência dos seus trajetos expositivos. A minha prática artística anteriormente partilhada é precursora desta investigação, e a minha opção de posicioná-la anteriormente a todos os desenvolvimentos conceptuais visa mantê-la fora do alcance de definições restritivas e ao mesmo tempo servir como inspiração constante para a teoria.

---

<sup>55</sup> <https://www.ores.fi/>

Da mesma forma, farei menção a outras obras quando forem aqui convocadas. A base teórica para essa defesa passará inicialmente pela interpretação do conceito de *Fora*, de Blanchot, Foucault e Deleuze, reunidos e relacionados no livro *A experiência do fora*, de Tatiana Salem Levy (2011). Formarei, em seguida, filiações entre as teorias de Francesco Careri, embasando uma postura de nomadismo artístico e um olhar sempre atento às ideias de Anne Cauquelin sobre a paisagem e os seus mecanismos de construção ficcional. Junta-se ao corpo teórico as investigações sobre a *estética do performativo* do livro de Erika Fischer-Lichte (2019), contribuindo para a melhor compreensão de espacialidades, espaços performativos e atmosferas. Referências de múltiplas disciplinas serão articuladas, como da literatura, pintura, teatro e performance, entendendo que existem elementos em comum na experiência artística de todas elas, sem a necessidade de propor uma tradução entre diferentes meios.

### 1.3.1 Exterioridade - A experiência do fora

"A natureza do fora é a natureza das singularidades, em que as coisas ainda não são, pois aí se encontram em estado de puro devir. Nada se fixa, tudo é móvel, errante[...]. É por isso que o fora constitui um real que, em vez de atual, se constitui como virtual. A realidade aí está presente, mas não sob o domínio das formas (real atual), e sim sob o domínio do indeterminado, do imprevisível, daquilo que Deleuze entende por devir."

Tatiana Salem Levy, *A Experiência do Fora* (2011 p. 86)

Início este quarteto de subcapítulos através da exploração da ideia de *Experiência do Fora*, desenvolvidos por Blanchot, Foucault e Deleuze, articulados pela escritora Tatiana Salem Levy. Este início deve-se ao facto deste conceito propor uma enorme amplitude de potenciais para obras de arte de todas as vertentes, e desta forma acaba por formar bases para toda a investigação. Estas bases incluem um olhar multidisciplinar e inclusivo, uma vez que o próprio texto se debruça de maneira mais preponderante sobre a literatura como objeto de investigação do conceito (mas não estará restrito a ela). Também estará vislumbrada nesta fundação o desdobramento do conceito de fora em abordagem prática, que incluirá a saída do espaço expositivo fechado bem como de interpretações

racionais/conceptuais e restritivas de obras de arte. Esta estrutura garante potencialidade em relação a tudo o que se propor a partir daqui.

### 1.3.1.1 Saída do espaço expositivo fechado

A experiência do fora e as potências que a mesma representa estão muito presentes nas expressões artísticas, uma vez que pela natureza investigativa, inquieta e exploratória das suas práticas, não só antevêm o que ainda reside no futuro, como criam o novo.

“Quando a literatura, a arte em geral ou o pensamento alcançam a experiência do fora, colocam em xeque o presente para pensar novas maneiras de existir. Inventar novas dobras, novos estilos de vida, novos modos de existência são maneiras de resistir ao intolerável do presente. É preciso, portanto, criar novas estratégias de subjetividade, para que se possa escapar do aprisionamento em que o presente nos confina. A arte e a filosofia têm a ver, portanto, com a invenção de um futuro, mas não de um futuro da história.”<sup>56</sup>

Podemos observar de forma retroativa contextos onde as artes criaram, para si mesmas e a partir do seu próprio fazer, novas experiências de criação, fruição e relação entre os múltiplos agentes culturais, alterando profundamente as nossas sociedades. Neste sentido, é pertinente ligar a experiência do *Fora* ao movimento de saída do espaço expositivo formal fechado (i.e galerias, museus), que se inicia de forma mais abrangente na década de 60. Interessa-me como esse movimento está ligado não só ao questionamento do *establishment* enquanto mecanismo administrativo cultural, mas sobretudo como pode servir para explicitar de forma mais ampla como as manifestações artísticas ganham em liberdade e potencial para além do alcance desta mesma administração.

Com o rompimento de ambientes com convenções viciadas onde comumente obras de arte são expostas e experienciadas por espectadores, novos rituais, estabelecidos somente nos momentos dos encontros nos novos espaços abertos (tanto em termos literais como de significados), são formados, mas de forma fragmentada e mais intimamente ligados à presença. Isto está em harmonia com a perspectiva de que "a experiência é o que está sempre se fazendo - o novo por excelência. Por isso, é filosófica e artística, e não histórica.

---

<sup>56</sup> Tatiana Salem Levy, *A Experiência do Fora* (2011), p. 137

A experiência do fora é a experiência impessoal, que se abre ao outro, ao desconhecido"<sup>57</sup>. Novas investigações de pertença e o seu oposto, oferecem potenciais inéditos de relações entre obras-espacos-experiência do espectador, o que naturalmente questiona valores, objetivos e oportunidades perdidas de manifestações artísticas inseridas em regimes institucionais de exibição. Neste espaço potencial, onde tudo ainda está por vir, e os encontros são instáveis, as instâncias de poder são questionadas, ou seja, os atores deslocam-se da sua posição hierárquica, e as múltiplas relações que se formam têm na experiência o seu destino maior. As obras daí formadas assumem uma postura de resistência. Sobre essa resistência: "Resistir é devir-outro, é despertar o outro que existe em nós mesmos, como o impensado que existe no pensamento. Resistir é tornar-se estrangeiro, estranho na própria cultura, é devir-menor, tornar-se nômade, exilado, errante."<sup>58</sup>. Neste contexto, resistir é negar posições pré estipuladas, estagnadas, sedentárias, e com essa resistência ou renúncia se posicionar fora.

Em relação ao significado mais literal de *Fora*, é possível comparar reflexões com o contexto histórico de deslocamento exterior caracterizado pelo movimento artístico *Land Art*, onde a natureza e as intervenções dos artistas explicitam algo maior, não só em termos dimensionais, mas sobretudo em relação à potência advinda do desvínculo com a comercialidade da galeria e do museu, mas privilegio aqui o movimento de êxodo das salas de espetáculo que ocorreu também com maior frequência na década de sessenta, em função da maior pluralidade de ambientes arquitetônicos, maior abertura para a interação com esses espaços e seus destinos reais e virtuais, e sobretudo pela postura de inserção e atribuição de responsabilidade ao espectador. Há também sempre ganhos nas imprecisões das comparações interdisciplinares, e quando relacionamos atores a esculturas, passamos a poder re-significar a obra de arte de representante da ideia do autor para atriz de um espetáculo só completo com a presença do espectador e a sua vivência.

“Um novo êxodo dos edifícios teatrais ocorre nos anos 60, desta vez maciço e radical. Procuraram-se novos espaços cénicos em fábricas desativadas, matadouros, *bunkers*, terminais rodoviários, mercados cobertos, centros comerciais, salas de exposições e estádios, ruas e largos, estações de metropolitano e jardins públicos, tendas de cervejeiras, depósitos de lixo, garagens e oficinas de automóveis, ruínas,

---

<sup>57</sup> *Idem, ibid.*, p. 137

<sup>58</sup> *Idem, ibid.*, p. 137

cemitérios. Optou-se, predominantemente, por espaços que não tinham sido concebidos nem construídos para realização de espetáculos, que serviam ou tinham servido para fins completamente diferente e não implicavam uma relação preestabelecida entre atores e espectadores. Na maioria dos casos, tratava-se de espaços que permitiam uma redefinição contínua desta relação, que não atribuíam a nenhum dos dois grupos um posicionamento estável e que, como tal, permitiam a ambos vastas possibilidades de movimentação e de percepção. A escolha desse tipo de espaços tornou visível que é o espectáculo, e apenas o espetáculo, que rege a relação entre atores e espectadores, criando as possibilidades de movimentação e de percepção, e que é o espetáculo que gera a espacialidade.<sup>59</sup>

Este contexto histórico oferece às artes plásticas, em especial à Instalação, uma liberdade embasada para experimentação de diferentes contextos expositivos, e expõe que à semelhança do espetáculo, o espaço expositivo só se forma realmente com a presença do espectador. Neste sentido, a originalidade situacional facilita amplamente novas experiências.

Em certo sentido, se as obras de *Land Art* nos tornavam pequenos diante da magnitude da natureza, os revisionistas do teatro dividiam irremediavelmente o efeito da performatividade entre atores, espaço performativo e espectador.

Proponho com estes desdobramentos do conceito situar instalações no domínio do indeterminado, e assim convido artistas e espectadores a se unirem numa postura exploratória que iremos ver a seguir.

---

<sup>59</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estética do Performativo* (2019) pp. 256-257

### 1.3.2 Movimento - Nomadismo e reinterpretação do espaço

“As arquitecturas severas das «cidades ideais». São apenas locais desertos, esquinas de prédios, recortes de janelas, arcos que se abrem para outros traçados, monumentos de diferentes formas, que se assemelham a um repertório para construção. Cidades-esboços, apenas com centro, sem qualquer vegetação nem silvados, sem a emoção desordenada dos corpos, ou a desconexa das nuvens. Ao longe, com o buril do olho, o ponto de fuga. A perspectiva - que é passagem através de, trespassado (per-scapere) - associa-se ao infinito, um «além» que a linha evoca. Porém, é um além nú, uma geometria, o valor de uma busca.”  
Anne Cauquelin- A invenção da Paisagem (2015, p.27)

O domínio do indeterminado requer exploração e adaptação. Para significar esta postura, apresento e adapto o conceito de nomadismo de Francesco Careri encontrado no seu livro *Walkscapes - O Caminhar como Prática Estética* (2013), como forma de propor uma atuação comum a artistas, obras e espectadores. O *caminhar*<sup>60</sup>, elemento fundamental desta investigação, explicita o desejo de manter o processo criativo vivo em todas as etapas da minha prática artística, sobretudo na relação entre as obras e os espaços que serão selecionados para as receberem, mas transcende a perspectiva pessoal na medida em que propõe um novo olhar em relação a obras artísticas e instituições, para artistas e espectadores. A este olhar chamo de Nómada.

Entendo que este atributo é essencial para preservar a abertura aos potenciais das esculturas ativadas no espaço, e terá também a função de verificar a flexibilidade estética e adaptativa em termos instalatórios da obra. Com esta postura nómada percorrem-se percursos que abrem horizontes ocultos e denunciam a própria pluralidade de significados, e por isso de potenciais somas de interpretações:

“Com o termo percurso indicam-se ao mesmo tempo o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetónico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa.)”<sup>61</sup>(...) “Em todas as épocas o caminhar tem produzido arquitetura e

---

<sup>60</sup> No contexto desta investigação, o Caminhar abrange em seu significado, tanto o deslocamento físico e exploração de território, quanto o acúmulo de experiências formadas no avanço irrestrito ao projeto inicial.

<sup>61</sup> Francesco Careri, *Walkscapes - O caminhar como prática estética* (2013) p. 31

paisagem e que essa prática quase inteiramente esquecida pelos próprios arquitetos têm sido reabilitada pelos poetas pelos filósofos e pelos artistas capazes de precisamente de ver aquilo que não há para fazer brotar daí algo.<sup>62</sup>

Este olhar criativo e, porque não, construtivo, tão bem exercitado na experiência de deambulação, pode e deve ser ativado também fora dessa ação, de maneira literal e metafórica. Dito de outro modo, a capacidade de observar o potencial das coisas e agir no sentido de as tornar realidade é vital para todas as transformações que podemos imaginar e gerar.

Esta postura de observação e (re) interpretação do espaço é crucial para o nômada, povos sem habitação fixa, e inspira as novas práticas estéticas de deslocamento estudadas por Careri, formando uma intimidade com a Natureza que nos dias de hoje também se aplica em relação à arquitetura ou lugares que estão entre a arquitetura e a natureza:

“Na ausência de pontos de referência estáveis, o nômade desenvolveu a capacidade de construir o seu próprio mapa em cada instante, a sua geografia está em contínua mutação, deforma-se no tempo com base no deslocar-se do observador e no perpétuo transformar-se do território. O mapa nômade é um vazio onde os percursos unem poços, oásis, lugares sagrados, terrenos bons para o apascentamento e espaços que mudam velozmente. É um mapa que parece refletir um espaço líquido em que os fragmentos cheios do espaço do estar flutuam no vazio do ir, em que percursos sempre diversos permanecem até serem apagados pelo vento.”<sup>63</sup>

A minha adoção deste termo tem o objetivo de desestabilizar de forma construtiva as relações entre (1) artistas / obras, e (2) entre obras / espaços / espectador. Como tal, proponho que (1) os artistas possam adotar uma postura menos limitada ao vínculo com o espaço expositivo formal ou pré estabelecido, criando obras que sejam tanto criadas quanto influenciadas por um olhar aberto estimulado de atenção dinâmica situacional. Esta postura pode incluir formas inéditas de exposição, montagem, rituais de fruição, processos criativos que, assentes no presente e não fechados no mundo isolado da obra, identificam e oferecem novas possibilidades artísticas. Por outro lado, proponho também que (2) estes novos cenários expositivos, em harmonia com as obras, estimulem e valorizem a curiosidade do espectador enquanto explorador, e não somente intérprete da intenção alheia.

---

<sup>62</sup> Gilles A. Tiberghien, prefácio do Livro *Walkscapes* de Francesco Careri (2013) p. 18

<sup>63</sup> *idem*, p. 42

Em oposição ao nomadismo está o sedentarismo, relacionado com o espaço de forma não dinâmica, e com isso a sua visão deste também é mais densa, rígida, fixa. A galeria de arte é este espaço sedentário, que acumula olhares e que, por este motivo, desfavorece a percepção estética fora dos seus limites. Assim, o espectador vincula estética e curiosidade a um espaço designado para isso e validado socialmente, no entanto tem o olhar cansado, pouco atento fora dele: “O espaço sedentário é mais denso, mais sólido e, por isso, cheio, ao passo que o nômade é menos denso, mais líquido e por isso vazio.”<sup>64</sup>

O olhar de quem se desloca, na ótica de Careri, não faz referência só ao percurso na natureza, ao contrário, expande a sua relevância, levando em consideração também quando voltado para o ambiente urbano. As cidades, nos seus limites, são cheias de lugares sem particular significado histórico ou relacional, e por isso mesmo são espaços vazios, pouco densos. São nesses limites que Careri sugere que sejam feitas caminhadas, onde os elementos estão mais facilmente suscetíveis a novas relações e onde nos propomos que também possamos incluir nas possibilidades de negociação artística, instalações ou eventos. Careri descreve poeticamente essa vivência: “A que é descoberta pelas errâncias dos artistas é uma cidade *líquida*, um líquido amniótico em que se formam espontaneamente os espaços de *alhures*, um arquipélago, urbano a ser navegado indo à deriva. Uma cidade em que os espaços do estar são ilhas do grande mar formado pelo *espaço do ir*.”<sup>65</sup>

Há uma distinção aqui importante, porque relaciona os elementos arquitetônicos encontrados numa cidade com os elementos de inspiração arquitetônica que fazem parte das Instalações por mim desenvolvidas. Esta distinção manifesta-se no seguinte confronto: “Uma arquitetura entendida como construção física do espaço e da forma contra uma arquitetura entendida como percepção e construção simbólica do espaço.”<sup>66</sup>

Um último ponto de harmonia entre as ideias apresentadas neste livro e a minha prática artística tem a ver com o simbolismo de transição, pessoal e local, associado ao ato de caminhar, que faz parte dos incentivos de revisão do espaço da Instalação:

---

<sup>64</sup> *Idem, ibid.*, p. 40

<sup>65</sup> *Idem, ibid.*, p. 28

<sup>66</sup> *Idem, ibid.*, p. 38

“O caminhar mesmo não sendo a construção física de um espaço implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem no espaço não mapeado - e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo - é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. Antes do neolítico, e, assim, antes dos menires, a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar, uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território.”<sup>67</sup>

### 1.3.3 Ficção - Criação continuada

“A paisagem restituir-se-ia, pois, a uma representação figurada, destinada a seduzir a visão do espectador através da Ilusão perspectivista.”  
Anne Cauquelin- *A invenção da Paisagem* (2015, p.28 )

A postura nômada de busca de lugares específicos para instalações e intervenções criativas que transformam o espaço liga-se à perspectiva de que as paisagens são naturalmente ficções co-criadas pelo espectador. É nesse sentido que me aproximo das articulações de Anne Cauquelin, pertencentes ao seu livro *A Invenção da Paisagem* (2015), a fim de evidenciar estes processos de fabulação e com isso adicionar outros aspectos de valorização de espaços alternativos.

As Paisagens são somatórios de muitas camadas, tanto em termos de histórico de intervenções humanas, como em relação às múltiplas vivências do espectador. Quero dizer com isso que uma paisagem é sempre composta, e a nossa interpretação será sempre comparada a outras paisagens, bem como a representações de outras paisagens.

Essas evidências de sobreposições podem ser interpretadas como indicativos da impossibilidade de um «olhar puro» para a Natureza. Na perspectiva de Cauquelin, a Paisagem não é equivalente à Natureza, mas é uma construção mental laboriosa composta de muitos elementos: "É sempre a ideia da Paisagem, a sua construção que confere uma

---

<sup>67</sup> *Idem, ibid.*, p. 51

forma, um panorama, medidas para as nossas percepções: distância, orientação, pontos de vista, situação, escala"<sup>68</sup>. Podemos estabelecer um paralelismo entre estas posturas relativas às paisagens e contextos expositivos de obras de arte.

Também nas nossas memórias, uma obra de arte possui outros espaços expositivos, outras paisagens. Estes espaços podem ser de natureza neutra, ou inexistente, como almeja ser um fundo infinito de um estúdio fotográfico, bem como também podem ser dinâmicos ou arquitetônicos. Por vezes o espaço real da obra na transposição para a memória sofre alterações nesta desmaterialização imagética. Explicitando, as memórias são sempre fluidas, alteram-se de maneira muito radical com o tempo e dificilmente têm todos os contornos definidos. Uma memória corrói imagens, apaga partes, desfoca, infringe transparências, assim como acrescenta elementos, sugere gestos. Também pode operar como o próprio olhar de um corpo em movimento, no sentido de gerar aproximações, afastamentos, movimentos circulares, panoramas. As obras de arte, quando entram nesse espaço interior, estão sujeitas a todo o tipo de transformações, conscientes ou não, e vários outros elementos que foram convocados pela fruição da obra presencialmente podem ganhar proeminência no contexto da memória. Dito de outra forma, se uma obra por exemplo remete o espectador para um contexto histórico particular, a aparência desse contexto pode substituir o contexto original da obra, ou coexistir com este e outros. Na memória não conhecemos a pureza das coisas, mas sim oscilações mais ou menos perceptíveis. Contradições são absolutamente possíveis, gozamos da liberdade dos sonhos, mesmo que tenhamos por objetivo preservar um evento com a maior precisão possível. Nesse último caso, por vezes tentamos essa magia de preservação, repetindo vezes sem conta o mesmo "movimento de câmara" ou o mesmo enquadramento, como uma fotografia ou pequeno trecho de filme. Como tal, está-se permanentemente a tentar polir os novos fragmentos que teimam em alterar a imagem "original" como uma árvore que exaustivamente desejamos manter numa determinada forma. Talvez assim, para alguns seja possível manter a auto ilusão de que a imagem não mudou, mas parece-me que é da nossa natureza reabsorver as memórias, e mesmo apagá-las à revelia das nossas intenções.

---

<sup>68</sup> Anne Cauquelin, *A invenção da Paisagem* (2015) p. 9

Essa transição tem um poder inspirador para possibilidades transitórias de uma obra de arte, de local, de clima, de iluminação. Talvez possamos tentar reinserir o trabalho noutros contextos para a sua apreensão em memória ser mais plural, mais densa, contendo mais possibilidades para uma mesma obra. Transportar obras seria assim formar com mais camadas, transparências, espaços e relações com símbolos e vivências internas, memórias do seu criador.

Artisticamente proponho reconstruir uma paisagem a partir dos fragmentos dispersos de muitas outras, o que na prática significa transpor elementos materiais e sonoros de diferentes instâncias de umas instalações para as próximas. Assim, mesmo quando uma instalação está estabilizada, não deixa de estar conectada a outros lugares, estimulando a construção sensível de um espaço composto de sobreposições e camadas, reais e ficcionais. Essa perspectiva encontra eco nas palavras de Cauquelin:

“Assim, aquilo que olhássemos de forma apaixonada como a manifestação absoluta da presença do mundo à nossa volta, a natureza, à qual lançaríamos olhares extáticos e quase religiosos, em suma, não seria senão a afluência dos projetos, que haviam atravessado a história, a um ponto, obras que se apoiavam umas nas outras até formarem esse conjunto coerente na sua diversidade e em prestavam ao espetáculo a evidência de uma natureza.”<sup>69</sup>

Cauquelin vincula manifestações artísticas que têm a paisagem como elemento central: "Os artistas do land art procedem como o próprio ambiente, utilizando os recursos da arte da paisagem: focalização, dispersão e novamente concentração. A obra é a visão de um conjunto que ordena as categorias de espaço e de tempo."<sup>70</sup> Nessas obras, as intervenções na natureza são evidenciadas pelos artistas, gerando paisagens novas, que carregam os vestígios das ações humanas. Operamos uma série de relações com outras paisagens diante dessas obras, comparando, estranhando ou naturalizando os seus elementos.

Na contemporaneidade, com a crescente expansão das disciplinas artísticas e as combinações de diferentes meios nas práticas, verificamos que essas operações de espaço e de tempo no engajamento com a obra se mantêm, e continuamos com a nossa capacidade de observar uma paisagem como algo natural, ou de naturalizar paisagens por

---

<sup>69</sup> *Idem, ibid.*, p. 20

<sup>70</sup> *Idem, ibid.*, p. 10

mais artificiais que sejam. Vejo nessa capacidade um potencial a ser adotado por Instalações, que ao convocarem espaços específicos para se relacionar intimamente, formem ficções críveis. Anne Cauquelin exemplifica a naturalização da ficção na forma que se relaciona com o uso de várias tecnologias empreendidas na prática artística dessa investigação, com a intenção de promover uma percepção de Paisagem mais imersiva:

“A Reversão - tecnológica -, longe de destruir o «valor paisagem», ajuda, pelo contrário, a demonstrar o seu estatuto. A tecnologia evidencia, de facto, a artificialidade da sua constituição enquanto paisagem. Ela coloca-a assim ao abrigo de um regresso a uma natureza da qual seria o equivalente exacto. O facto de em certos filmes ser necessário tanto trabalho (imagens captadas pela câmara, trabalhadas em computador e digitalizadas, modelização parcial e revestimento, inclusão de cenas, utilização de diferentes técnicas de reprodução) para chegar a uma cena paisagística que, pensamos, poderíamos ver naturalmente sem todo esse aparato... é revelador do trabalho que fazemos sem saber, quando «vemos» uma paisagem. E, sem dúvida, conviria prosseguir pela via que a tecnologia abre na densa confusão das nossas crenças «naturais» para melhor penetrarmos no enigma.”<sup>71</sup>

Reconheço, portanto, que as paisagens, e os mecanismos que naturalmente empreendemos para as naturalizar, podem acolher Instalações com contributos experienciais distintos daqueles encontrados em espaços fechados, valendo-se de mecanismos perceptivos intrínsecos a nós enquanto espectadores, oferecendo-nos contemplação e fabulação.

“A paisagem é o território natural da contemplação, uma observação sem limites de espaço ou de tempo, e a Pintura e Desenho permitem o tempo e o espanto para que o próprio conceito de paisagem exista. Como refere Alain Roger, país e paisagem têm a mesma raiz etimológica, no entanto, reportam-se a realidades muito distintas: se o país remete para a realidade física, espacial e política de um território, a paisagem implica uma relação cultural, estética e de um certo distanciamento, que permite interpretar e relacionar a natureza com cada indivíduo.” (Domingos Rêgo)<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> *Idem, ibid.*, p. 14

<sup>72</sup> Nota extraída da apresentação de Seminário na Faculdade de Belas Artes (2018).

### 1.3.4 Espacialidade - Eventos em espaços performativos

“A espacialidade é fugaz, transitória. Não existe antes, fora ou depois do espectáculo, mas, como a corporeidade e a sonoridade, é gerada dentro e através do espectáculo. Não pode, por conseguinte, ser equiparada ao espaço no interior do qual acontece.”

Erika Fischer-Lichte, *Estética do Performativo* (2019)  
p. 250

Iniciei esta segunda secção com o objetivo de situar instalações no domínio do indeterminado, além do alcance de restrições conceptuais, desvinculadas dos pressupostos e influências de ambientes expositivos tradicionais como galerias e museus. Em seguida, explorei com mais atenção os potenciais de instalações impermanentes e assentes em espaços externos, no que diz respeito à experiência de deslocamento do artista e do espectador, mas sobretudo relativamente às aberturas possíveis formadas por novas harmonias entre obra e espaço. Estas reflexões levaram-me a evidenciar uma perspectiva que considera paisagens como intrinsecamente obras de construção humana, e passíveis de mecanismos de naturalização por parte do observador que permitem ficções serem sentidas como reais, ou indistinguíveis do real. Este posicionamento estimula a convocação de espaços de interpretação aberta e eventualmente manipulados materialmente ou digitalmente (em imagens digitais) a povoarem sem conflitos a imaginação do espectador.

Estes três passos, culminam para a reflexão, levantada no livro *Estética do Performativo* de Erika Fischer-Lichte (2019), de que estes movimentos de abertura se ligam a uma mudança estrutural, iniciada na década de sessenta, onde a Instalação, inserida num contexto maior de expressões artísticas, deixa de ser obra estabilizada e passa a manifestar-se como acontecimento<sup>73</sup>. Essa mudança de modo de existência revê

---

<sup>73</sup> “A abolição de fronteiras entre as várias artes, repetidamente proclamada e observada por artistas, críticos e estudiosos de arte e filósofos a partir dos anos 60 do século XX, pode ser definida como uma viragem performativa. Sejam as artes visuais, a música, a literatura ou o teatro, todas tendem a concretizar-se em espetáculos. Em vez de criarem obras de arte, os artistas passam a produzir, cada vez mais, acontecimentos, que os envolvem não apenas a eles, mas também os receptores - observadores, ouvintes, espectadores. Deste modo, as condições de produção e recepção da arte alteram-se decisivamente. O ponto charneira destes processos deixa de ser a obra de arte separada independente do seu criador e do seu receptor,

profundamente as relações entre obra, espaço, espectador e duração. Pretendo com a investigação destas relações ampliar o palco de experiência estética de Instalações.

A perspectiva que considera a experiência como soma de forças e influências, entre espaço, atores (nesse contexto também incluindo obras) e espectadores requer para esse efeito presença. Nela formam-se ligações subjetivas voláteis, singulares para cada percipiente. Esses elos invisíveis formam o que o filósofo alemão Gernot Böhme define como *Atmosfera*, conceito que irei aprofundar no terceiro capítulo e contrapor ao conceito de *Aura* de Walter Benjamin, mas o qual convoco aqui de forma introdutória para substanciar a expressão presença, que por sua vez faz parte da constituição da associação entre performatividade e Instalação.

“Contudo, enquanto na presença estão em causa processos energéticos entre seres humanos, no caso das coisas, só é possível atribuir-lhes, com reserva, uma energia que é gerada nelas ou por elas. No entanto, emana delas qualquer coisa que não se pode reduzir ao que o sujeito percipiente apreende com a vista ou com o ouvido, algo que percepção fisicamente vendo e ouvindo o objeto, mas que flui *entre* a coisa e o sujeito percipiente no espaço performativo: uma atmosfera específica.”<sup>74</sup>

Esta presença, aqui delineada e distinguida, expande-se para além de uma postura observacional, uma vez que não prescinde do circuito pulsante de influências entre os elementos que formam as Atmosferas do espaço performativo (mesmo que seja estático, neste caso, ocorrendo através da performatividade do engajamento do espectador). Esta vitalidade da palavra presença representa uma mudança de perspectiva da fruição artística que privilegia múltiplos sentidos, contemplação, ação e temporalidade, requerendo envolvimento físico.

---

proveniente da atividade dos sujeito- artista e confiada à percepção e interpretação do sujeito-receptor. Em vez disso, estamos perante um acontecimento que é provocado, posto em marcha e concluído através da ação de diferentes sujeitos - o artista e o ouvinte/espectador. Deste modo, altera-se simultaneamente a relação entre o status material e o status semiótico dos objetos utilizados e das ações executadas durante o espetáculo. O status material deixa de coincidir com o status do significante; pelo contrário, separa-se dele e reclama uma vida própria. Ou seja, o efeito imediato dos objetos e das ações deixa de depender dos sentidos que lhes possam ser atribuídos, sendo produzido, sim, de modo inteiramente independente deles, em parte antecedendo-os, mais, em qualquer caso, além da tentativa de lhes atribuir um significado. Enquanto acontecimentos que dispõem destas características específicas, os espetáculos das diferentes artes oferecem a todos os participantes - isto é, artistas e espectadores - a possibilidade de, no seu decurso, experienciarem transformações - metamorfosearem-se.”

Erika Fischer-Lichte, *Estética do Performativo* (2019) p. 271

<sup>74</sup> *Idem, ibid.*, p. 272

“Böhme desenvolveu a sua estética da atmosfera como antítese de uma estética semiótica. Enquanto esta parte do pressuposto de que deve considerar-se a arte como linguagem, concentrando-se, por isso, nos processos de geração do significado, a estética da atmosfera desvia a atenção para a experiência física.”<sup>75</sup>

Esta nova proposição estética expande as possibilidades da Instalação e é particularmente relevante para aquelas que contêm o vidro como material proeminente. Como forma de arte total, a Instalação sob a estética do performativo<sup>76</sup>, acumula potenciais: passa a valorizar espaços expositivos originais, a vivacidade do espectador, a imprevisibilidade dos acontecimentos, as fabulações abertas possíveis, isso tudo sob o signo da ação, do momento. A duração da experiência desobjetifica a obra de arte.

Irei discorrer sobre as particularidades do vidro que clamam presencialidade no terceiro capítulo. Encerro essa reflexão com uma síntese das mudanças ocorridas a partir dos anos 60 que abrem espaço para a Instalação operar de forma decisivamente nova face a outras práticas artísticas anteriores.

“A partir dos anos 60 do século XX, o teatro e a performance fazem emergir, de modo quase enfático, o espaço performativo como espaço simultaneamente atmosférico. No que respeita a uma estética do performativo através deste processo, são três os resultados a realçar. Em primeiro lugar, torna-se claro, de modo irrefutável, que a espacialidade do espetáculo não possui um caráter de obra de arte, mas de acontecimento, dada a sua natureza fugaz e transitória. Em segundo lugar, no espaço atmosférico, o espectador experiencia a sua própria corporeidade de um modo muito particular. Experimenta-se a si mesmo como um organismo vivo, num intercâmbio com um ambiente. A atmosfera penetra-lhe no corpo e infringe-lhe os limites. Com isso, o espaço performativo revela-se um espaço liminar, onde se verificam mudanças e ocorrem transformações.”<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> *Idem, ibid.*, p. 280

<sup>76</sup> A viragem performativa nas artes resiste às teorias estéticas tradicionais, ainda que, sobre certos aspectos, essas continuem a ser-lhes aplicadas. Contudo, elas são incapazes de captar o momento decisivo da viragem - a passagem da obra de arte, com as relações sujeito/objeto e o estatuto sógnico-material que ela implica, a acontecimento. Para poder compreender, analisar e explicar a especificidade desta passagem, impõe-se desenvolver uma nova estética: uma estética do performativo. Erika Fischer-Lichte, *Estética do Performativo* (2019) p. 35

<sup>77</sup> *Idem, ibid.*, p. 279

## 1.4 Perspectivas

Neste capítulo explicito a valorização do pioneirismo da prática artística e a sua capacidade de abrir horizontes, alterar o seu próprio percurso e superar obstáculos. Esta postura liga-se ao conceito de nomadismo, uma vez que representa uma abordagem, face à paisagem artística, de exploração, adaptação e presença. Estas ações, ainda que possam recorrer a experiências passadas, são imprevisíveis, não podem ser antecipadas, e abrem mais caminhos do que qualquer interpretação racional é capaz de mapear ou trilhar. Intento esclarecer, por isso, de que forma a prática é articulada com as reflexões nesta investigação, buscando aberturas e evitando condicionamentos.

Sobre as minhas Instalações, com a atetividade e as oportunidades que surgiram no percurso, acabei por seguir em direções que extrapolaram as predefinições do projeto de investigação. A própria prática organizou as suas prioridades e desejos. A mais importante delas é a presencialidade e o engajamento desassociado de contextos expositivos tradicionais, que percebe o espectador, e a sua individual relação corpórea com as obras, e o espaço como parte fundamental deste triângulo. Assim, antecipei inclusivamente a questão que se aprofunda no terceiro capítulo: As representações imagéticas de obras poderão ter equivalência à percepção sensorial presencial? Com isto, reorganizo a pesquisa por contributos fotográficos e de imagem em movimento, agora como complementos e não como substitutos do real.

Pretendo com estas compreensões e posicionamentos explorar futuramente, com preponderância, diversidade instalatória: localizações, geografias, arquiteturas, públicos, formando diferentes atmosferas. Parece-me, ao olhar para trás e os passos que tomei, que entre as múltiplas relações que as Instalações podem ter com o espaço que as acolhe ou confronta, a mais interessante do ponto de vista experiencial e da perspectiva do espectador, é a de incongruência entre o espaço e a obra. Tal manifesta-se, não tanto pelo desacerto arquitetónico ou estético, mas em locais onde não se espera um encontro com uma obra de arte, a surpresa<sup>78</sup> do espectador tem a ver com a sua não preparação,

---

<sup>78</sup> A surpresa aqui é sinónimo de espanto, e nesse sentido dou a ver o poético texto *Reaprender o espanto* de José Tolentino Mendonça que vitaliza esta valorização do inesperado:

sobretudo mental, para uma análise conceptual dada em grande parte, didaticamente, por vezes pelo artista e o curador. Investigar locais como feiras de design, vulcões, centros comerciais de luxo, minas desativadas, tem um grande valor na medida em que convidam o olhar a surpreender-se fora de contextos controlados, previsíveis.

Questionar os espaços expositivos tradicionais e o sedentarismo de obras é criar alternativas para um sistema de distribuição e controle ao abrir novos potenciais de relações entre obras, lugares inexplorados e públicos não domesticados. Proponho, a partir de uma postura multidisciplinar, que se valorize sobretudo aspectos de performatividade, uma busca assente na prática e atenção cuidada aos potenciais de espaços e novas atmosferas.

---

“PRECISAMOS DE REENCONTRAR O ESPANTO. «Espanto» deriva do latino *expaventare*, que descreve a forte impressão originada por uma coisa inesperada e repentina. Se procurarmos sinónimos, encontraremos «assombro», «admiração», «surpresa». É o contacto (consciente, fulgurante, desarmado, rendido) com a vida maior do que nós, a vida em aberto, não predeterminada. No espanto, a nova e surpreendente expressão da vida prende a nossa atenção à maneira de um relâmpago, de um rasgão imprevisível. Não conseguimos encaixá-la no nosso quadro habitual, pois o seu carácter inédito torna inúteis todos os saberes.

Gosto muito da definição de espanto dada por Adorno: «Espanto é um longo e inocente olhar sobre o objeto.» É, de facto, um «olhar longo», e isso talvez explique porque consideramos hoje tão pouco o espanto, num tempo que nos programa para olhares breves, relances, observações fugidias e utilitárias, cada vez mais simplificadas. E é um

«olhar inocente», isto é, aberto à revelação do próprio objeto, ao que ele pretende de nós e não ao que imediatamente pretendemos dele. O espanto obriga-nos a uma revisão do que sabemos de nós próprios e do mundo. Obriga-nos a recomeçar, como se fosse um nascer. O amor, o conhecimento, a poesia ou a santidade principiam com ele.”

José Tolentino Mendonça, *O pequeno caminho das grandes perguntas* (2017) p. 20

## 2 INFLUÊNCIAS

### RELAÇÕES DE INSTALAÇÕES COM ESCALA, LUZ E SOM

Escala, luz e som são três aspectos de Instalações multimídia que se destacam na minha prática artística. Tal como para outros artistas, contribuem de forma determinante para objetivos de imersividade e experiência sensível de ambientes expositivos.

Por esta razão, neste capítulo, proponho observar as influências e potenciais destes elementos, contribuindo para a sua manipulação de forma mais consciente.

Para tal, esta observação será realizada por múltiplos ângulos: através da atenção a obras de outros artistas, contextualizações históricas, definição de escala imprecisa, aspectos práticos e sensíveis da manipulação de luz e som e ensaios sobre algumas das minhas obras.

#### 2.1 Escalas

A escala alude a um encadeamento de reflexões e decisões estéticas das Instalações, permitindo observar sobre o seu prisma aspetos basilares da escultura. Interessa-me sobretudo a influência na relação do espectador com obras de arte, bem como a sua preponderância na espacialidade e aspetos objetivos de Instalação. A escolha desse tópico deu-se através da compreensão *a posteriori* de desafios, e, principalmente, oportunidades expressivas e práticas da minha escolha pessoal artística. Portanto, somado à explanação acerca dos objetos artísticos desta investigação, no que diz respeito a um recorte mais alargado, proponho articular conceptualmente a escala miniatura, escala 1:1 e colossal<sup>79</sup>, encontrando semelhanças, divergências e especialmente

---

<sup>79</sup> Neste contexto a Miniatura representa objetos de múltiplas escalas que fazem referência a objetos e elementos arquitetónicos maiores; a escala 1:1 liga-se a elementos tanto em escala real, quando na natural ou humana; e a escala colossal abrange todas as formas e arquiteturas de dimensões sobre humanas, desmesuradas.

complementaridades entre elas. Penso que estas reflexões possuem relevância para todas as práticas artísticas, não só as tridimensionais, pois todas potencialmente podem ganhar com a atencividade à relação da dimensão do corpo do espectador com as obras e a influência na sua percepção. Trabalhos artísticos de outros autores serão convocados para dar a refletir teoricamente sobre a influência das suas escalas na relação do espectador com as obras. Observo também as implicações práticas na logística de produção, transporte, instalação e acesso de obras em variadas escalas.

### 2.1.1 Miniatura

“A miniatura sinceramente vivenciada desprende-me do mundo ambiente, ajuda-me a resistir à dissolução do ambiente.”

Gaston Bachelard, *A poética do Espaço* (1964, p. 168)

Algumas das obras artísticas criadas e expostas como componente prática desta investigação são, de certa forma, desdobramentos formais da exposição *Neptuno*, apresentada na minha investigação de mestrado por se tratarem também de estruturas algo arquitetônicas<sup>80</sup>, mas sobretudo por serem também miniaturas. Quando aqui falo em miniatura, não quero dizer que os elementos precisam ser reconhecíveis, ou em escala rígida e consistente.

Esta noção de miniatura tem mais a ver com as sensações que podem gerar em relação ao corpo do espectador, através de detalhes, perspectivas, relações entre elementos. Representando um ponto de viragem na minha prática artística, onde os elementos escultóricos ganharam autonomia face a desenhos formais expositivos, nomeadamente plintos, suportes, textos de sala, iluminação pertencente à galeria, entre outros, a exposição *Neptuno* levantou uma série de curiosidades artísticas que motivariam a entrada neste doutoramento. Contrariamente às questões de infixidez abordadas no primeiro capítulo, bem como as questões sobre registos imagéticos abordado no terceiro,

---

<sup>80</sup> Há nas obras, nas suas formas, materiais e aspectos construtivos, uma relação não definitiva com elementos arquitetónicos em escala reduzida. Entretanto, essa relação não representa mais do que uma sugestão ou possibilidade.

os assuntos discorridos neste capítulo têm a ver com a observação de consequências de diversas naturezas da escolha intuitiva por trabalhar em escala miniatura, seja daquela exposição, seja nas obras criadas e expostas já na altura deste doutoramento.

Evoco algumas ideias de Gaston Bachelard, destacadas do capítulo sobre miniaturas, do seu livro *A poética do espaço* (1964). Para Bachelard, a miniatura cria uma absurdidade que permite a entrada no domínio da imaginação. É neste domínio que são possíveis invenções de toda natureza.

Antes de prosseguir, é importante esclarecer a questão que diz respeito à distinção de modelos fiéis arquitetónicos e modelos de natureza imaginativa, para contrastar maquetes com obras artísticas abertas. Apresento uma reflexão sobre casas em pequenas dimensões que poderiam, para todos os efeitos, estar relacionadas diretamente com as minhas obras e com a de outros trabalhos artísticos em miniatura:

“Podemos dizer que essas casas em miniatura são objetos falsos providos de uma objetividade psicológica verdadeira. O processo de imaginação é aqui típico. Coloca um problema que precisa ser distinguido do problema geral das similitudes geométricas. O geômetra vê *exatamente a mesma coisa* em duas figuras semelhantes desenhadas em escalas diferentes. Plantas de casas em escalas reduzidas não envolvem quaisquer dos problemas que derivam de uma filosofia da imaginação. Não precisamos sequer nos colocar no plano geral da representação, ainda que nessa planta houvesse grande interesse em estudar a fenomenologia da semelhança. Nossa análise deve ser especificada como decorrendo seguramente da imaginação.<sup>81</sup>

Para explicar psicologicamente a entrada na casa em miniatura, ele evoca casinhas de cartolina dos brinquedos infantis: as "miniaturas" da imaginação nos levariam simplesmente de volta a uma infância, à participação nos brinquedos, à *realidade dos brinquedos*.

A imaginação vale mais que isso. Na verdade, a imaginação miniaturizante é uma imaginação natural. Ela aparece em qualquer idade no devaneio dos sonhadores natos. Precisamente, é necessário separar o que diverte para descobrir aí raízes psicológicas efetivas.<sup>82</sup>

As formas de representação que me interessam são dominadas pela imaginação e toda e qualquer contradição geométrica é redimida, assim como a forma de pensar tem de se adequar à experiência de escala da obra: “é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do

---

<sup>81</sup> Gaston Bachelard, *A poética do Espaço* (1989) p. 154

<sup>82</sup> *Idem, ibid.*, p.158

pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno.”<sup>83</sup>

A hipótese é de que uma das virtudes da miniatura, que é acrescida a obras em escala reduzida, seria a de convidar o espectador à sua fruição de forma não lógica e/ou racional.

Para Bachelard, a imaginação está além da lógica, pois tem como objetivo explorar descobertas num processo aberto de multiplicações e transitoriedade de sentidos. Para experiências artísticas, essa perspectiva alinha-se com a recusa de engajamento conceptual<sup>84</sup> de obras onde o espectador está imbuído do objetivo de "compreender" o(s) seu(s) significado(s) e, ao contrário, valoriza a emancipação do olhar e do acréscimo criativo de quem se relaciona com as obras.

A necessidade da experiência estética do trabalho ser fundamental e diferenciada, e não a sua análise conceptual, é sintetizada na oposição que Bachelard faz entre uma postura imaginativa e uma de observação: "O espírito que imagina segue aqui o caminho inverso ao do espírito que observa. A imaginação não quer chegar a um diagrama que resuma conhecimentos. Procura um pretexto para multiplicar as imagens; e quando se interessa por uma imagem, a imaginação lhe majora o valor.”<sup>85</sup>

Outra defesa da abordagem sensível da questão tem a ver com o enorme sacrifício de pluralidades quando tentamos capturar a essência de uma sensação abstrata ou simbólica, normalmente formulando descrições precisas:

“É todo o problema da acolhida onírica dos valores oníricos que está colocado aqui. O fato de descrever objetivamente um devaneio já é diminuí-lo e interrompê-lo. Quantos sonhos conta dos objetivamente que nada mais são que onirismo feito pó!

---

<sup>83</sup> *Idem, ibid.*, p.159

<sup>84</sup> “Na arte conceptual, a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista usa uma forma de arte conceptual, isso significa que todo o planeamento e todas as decisões são feitas com antecedência e a execução é uma tarefa superficial. A ideia torna-se uma máquina que faz a arte.”  
Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.” Sol LeWitt, ‘Paragraphs on Conceptual Art’, *Artforum* Vol.5, no. 10, Summer (1967, pp. 79-83)

<sup>85</sup> Gaston Bachelard, *A poética do Espaço* (1989) p. 161.

Ante uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite para continuar o devaneio que a criou.”<sup>86</sup>

Essa observação sublinha "a diferença essencial que existe entre uma imagem absoluta que se completa em si mesma e uma imagem pós-ideativa, que só pretende ser um resumo de pensamentos."<sup>87</sup> Ou seja, uma imagem que dá a sonhar e uma imagem que meramente ilustra as ideias do autor e coíbe a imaginação do espectador. Além disso, fica clara a insuficiência da linguagem para descrever ou explicar um trabalho que opera de uma maneira não representativa ou conceptual.

A miniatura seria, na visão de Bachelard, um convite a um outro mundo, um mundo imaginário, mas não o mundo imaginário do autor (ou artista), um mundo criado conjuntamente pelo autor, pela obra e pelo leitor (ou espectador), um mundo grandioso, apesar da pequena dimensão da sua entrada: “Assim, o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza. A miniatura é uma das moradas da grandeza.”<sup>88</sup>

Mas, para atingir as condições de entrada nesse mundo, é preciso uma lente de aumento, ou um olhar curioso que se aprofunda na imagem. Essa lente de aumento para Bachelard seria a juventude recapturada, que devolve o olhar alargado da criança. O leitor/espectador faria essa transição na sua imaginação: “(...) ele entrou numa miniatura e logo as imagens se puseram a surgir em grande quantidade, a crescer, a evadir-se. O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da atividade de imaginar.”<sup>89</sup> A atividade da imaginação faz-nos ver o mundo como se esse fosse novo para nós e, talvez, mais até do que isso: a miniatura lança-nos para as dimensões de um universo. “O grande, mais uma vez, está contido no pequeno”<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> *Idem, ibid.*, p. 162

<sup>87</sup> *Idem, ibid.*, pp. 161-162

<sup>88</sup> *Idem, ibid.*, p. 164

<sup>89</sup> *Idem, ibid.*, p. 163

<sup>90</sup> *Idem, ibid.*, p. 165

Exposta está a vital importância da autonomia da imaginação, essa incrível capacidade criadora de realidades.

#### 2.1.1.1 Detalhes

“O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza.”

Gaston Bachelard, *A poética do Espaço* (1964, p.164)

Um dos elementos fundadores dos efeitos tornados possíveis pela escala miniatura e articulados até este momento são os detalhes. O nosso olhar, e por conseguinte o nosso corpo, pode ser atraído por detalhes de qualquer coisa, que observada a certa distância, dá a sensação de que há mais a ser visto com a nossa aproximação.

Detalhes são convites para o olhar mais atento e também evocam a sensação de escala. Quer isto dizer que, quando investimos num nível maior de detalhes em obras miniaturas, no seu processo de materialização e produção, tal qual ocorre em modelos arquitetónicos, convidamos o espectador a uma aproximação tanto física como de atenção<sup>91</sup>, operando as entradas referidas por Bachelard e oferecidas pelas miniaturas. E quando encontramos nos detalhes confirmações das suspeitas, ou seja, mais informações ou corroborações em relação à nossa percepção de escala, ganhamos novos incentivos para explorar a obra. Somos recompensados pela nossa curiosidade e ação e investimos mais tempo nesse jogo de observação<sup>92</sup>, pois somos nós parte fundamental dessa investigação. Do ponto de vista prático, para o artista isso representa um acréscimo na minúcia do seu trabalho, bem como uma redução nas proporções da matéria prima utilizada no seu trabalho, o que finalmente torna qualquer processo mais lento e frágil. Isso é particularmente notável no trabalho de quem trabalha com vidro; as ferramentas e máquinas mudam, os processos passam a ser proporcionalmente mais delicados e a

---

<sup>91</sup> “A atenção, por si só, é uma lente de aumento.” Gaston Bachelard, *A poética do Espaço*, (1989) pp.165-166

<sup>92</sup> “Na contemplação da miniatura, é preciso uma atenção recorrente para integrar o detalhe.” *Idem, ibid.*, p. 167

fragilidade atinge limites quase injustificáveis. Exploramos em seguida esse ponto específico de criação artística.

#### **2.1.1.2 Vidro - Escala**

A fim de explicitar a posição particular da qual encontro e abordo as questões desenvolvidas neste capítulo, apresento as influências diretas e indiretas, do vidro como material central nas obras e Instalações que desenvolvi como componente prática deste doutoramento agora sobre ângulo da escala.

Discorri no capítulo anterior sobre a relação entre o vidro e a mobilidade, sublinhando a sua fragilidade, imprevisibilidade de permanência e impossibilidade de antecipação da experiência no ambiente. Agora alargo essas observações incluindo a variável da escala, que se liga às questões anteriores e intensifica na minha prática particular, e não só, os desafios encontrados associados a diferentes dimensões. Grande parte das minhas obras são feitas com as menores proporções acessíveis de varas e tubos existentes em vidro. Trabalho com maçarico específico com chamas precisas e recorro a fornecedores que oferecem uma gama de dimensões dos seus produtos, onde se trabalha com vidro sólido e aquecemos na chama, ao contrário de sopradores de vidro que retiram vidro viscoso e quente de um forno e o trabalham enquanto não arrefece e solidifica. A composição específica do vidro que utilizo chama-se Borossilicato. Trata-se de uma variante de fórmula bastante mais resistente a choques térmicos, e com isso é também muito mais rígido e arrefece mais rapidamente que os outros vidros utilizados em práticas artísticas. Tal significa que há um limite de escala em que se pode trabalhar, consoante a temperatura e tamanho da chama, que se atinge muito rapidamente. Optei por trabalhar na menor escala possível, com as menores chamas e com isso produzo obras de maior grau de fragilidade/detalhes, a exceção sendo o conjunto de obras de título *Floating Futures*, que apesar de terem dimensões finais bastante maiores, ultrapassando um metro cúbico em algumas peças, os seus componentes são feitos com tubos de dimensão não superior a vinte e oito milímetros de diâmetro, e elementos insufláveis que são em grande parte ar e uma fina película plástica. Assim, para ocupar os espaços das minhas Instalações opto por criar conjuntos de elementos, autónomos mas inter relacionados, e dispenso o uso de qualquer tipo de mobiliário expositivo. O resultado tem sido de uma

grande proporção de vazios em torno das obras e uma postura onde não há a intenção, nas Instalações internas, de confrontar a arquitetura, assumindo a fragilidade visual das pequenas formas. A conjugação com outros materiais flexibiliza tanto as questões de vulnerabilidade das obras e de visibilidade, trazendo também sempre algum contributo estético.

Tenciono com estas descrições explicitar que procurei na reunião de múltiplos elementos em miniatura, formar ambientes amplos, penetráveis, onde a perspectiva de observação do espectador é fundamental. Esta foi uma forma possível de criar Instalações de consideráveis dimensões, assumindo os riscos de fragilidade inerente das obras, explorando a escala e mantendo a minha autonomia como artista, trabalhando diretamente nas minhas esculturas sem depender de outros artesãos para a maior parte das produções. Os artistas que trabalham com vidro devem encontrar soluções originais para ocupar espaços, de forma segura e através de processos produtivos factíveis.

### **2.1.1.3 Obras de arte em escala reduzida**

É possível relacionar estes potenciais da miniatura com trabalhos artísticos feitos em escala reduzida, não com o intuito de ilustrar estas ideias, mas de especular acerca de efeitos possíveis através destas obras e do seu engajamento. E o interesse deste nexos está justamente no facto de que esses trabalhos ignoram estes conceitos, mas oferecem-se a análises destas naturezas sem se restringirem a significados únicos ou intencionalidades fechadas, ou seja, podemos observar estes objetos artísticos e deles fundar análises sem que sejam vistos como agentes intencionais dessas análises.

#### **2.1.1.3.1 Anne e Patrick Poirier (ambos 1942) *Tikal – Mundo Perdido, Thunderstruck Landscape e Mnemosyne***

Os primeiros trabalhos aqui citados são da dupla de artistas franceses Anne e Patrick Poirier. Da sua extensa trajetória de produção artística, dou enfoque a um conjunto de Instalações para espaço expositivo neutro que sugerem ser pequenas maquetes de construções de civilizações antigas, perdidas. Para os artistas o tema da memória é recorrente e aponta para questões atuais, mas o que é particularmente interessante é que

a memória evocada pelos trabalhos é fantasiosa. Comparam-se a formas conhecidas, mas pela sua indefinição propositada podem inclusive dar a sentir que se tratam de ruínas futuras de locais atuais ou de outro qualquer tempo, efetivamente, mas afasta-se a sensação de serem representativas do tempo presente ou de um compromisso com veracidade histórica. A escala nesses trabalhos, pode funcionar como abertura para essa viagem no tempo, de forma que cada um compare as cenas com quaisquer períodos reais ou imaginários que lhe ocorrerem. O pressuposto da miniatura, a imaginação noutra escala, serve simultaneamente à sensação de outro tempo. Na escultura *Tikal. Mundo Perdido* (1980-82)<sup>93</sup>, que faz referência à antiga civilização Maya, vemos uma extensa escada que parece levar aos céus. O único material utilizado para representar tijolos ou madeira é o carvão, negro. Essa enorme escadaria está envolta em água, também essa de cor negra. A escolha monocromática intensifica a percepção de que se trata de uma representação idealizada desse cenário, suficientemente neutra e uniforme para que não se possa deduzir que se trata de uma imitação fidedigna de um espaço real.

---

<sup>93</sup> “A obra de arte única Tikal - Mundo Perdido é executada de 1980 a 1982 e pertence ao ciclo de “reconstrução” em que a dupla dá uma nova interpretação utópica de várias cidades perdidas. Esta série começou em 1970 com o plástico representando Ostia Antica, seguido dos estudos sobre a Domus Aurea e Villa Adriana. O Tikal é uma enorme obra de arte feita com carbono, bronze e água. A escadaria é um mito universal que é actualmente utilizado no seu trabalho, e é utilizado por Anne e Patrick Poirier para recordar a escalada ideal sem fim em direcção ao inalcançável. Esta obra de arte está também ligada às antigas ruínas dos Maias na Guatemala.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“The unique artwork Tikal – Mundo Perdido is executed from 1980 to 1982 and it belongs to the “rebuilding” cycle in which the duo gives a new utopic interpretation of various lost cities. This series started in 1970 with the plastic representing Ostia Antica, followed by the studies on the Domus Aurea and Villa Adriana. Tikal is a huge artwork made with carbon, bronze and water. The staircase is a universal myth which is currently used within his work, and it is used by Anne and Patrick Poirier to recall the ideal endless climb towards the unreachable. This artwork is also connected to the ancient ruins of the Maya in Guatemala.” <http://www.galleriastudio7.it/en/cat-mostre/tikal-mundo-perdido-en/>



Fig. 27 *Tikal – Mundo Perdido*, Anne e Patrick Poirier (1980 - 1982) Galleria Studio G7.  
Créditos fotográficos: Galleria Studio G7

Assim, no nosso deslocamento livre em torno da obra, observarmos a paisagem completa ou em pormenor, somos como deuses, diante de uma memória congelada, tridimensional, uma memória de um local onde nunca estivemos, a não ser talvez em sonhos ou fantasias. Faltam cores, figuras humanas, o entorno e detalhes extras, e justamente por isso temos espaço para completar o trabalho, por assim dizer, no engajamento com o mesmo.

Outros trabalhos que operam de forma similar nessa narrativa muda e estática são *Thunderstruck Landscape* (1984) e *Mnemosyne* (1991-1992). Ambas também monocromáticas, apresentam estilizações em graus diferentes de panoramas mais amplos, mas no caso de *Mnemosyne* as formas geométricas são quase abstratas, mas mesmo assim valem-se da estética das maquetes para dar a entender que se tratam de uma representação arquitetônica, sem por isso se restringirem a essa interpretação.





Fig. 28 *Thunderstruck Landscape*, Anne & Patrick Poirier (1984). Brooklyn Museum.  
1188.72 cm x 594.36 cm. Créditos fotográficos: Brooklyn Museum.



Fig. 29 *Mnemosyne I*, Anne & Patrick Poirier: 1990. 43 × 550 × 700 cm créditos  
fotográficos: Galerie Mitterrand

Entretanto, como a dupla de artistas não têm a prática de expor as suas obras em ambientes fora da galeria, fica evidente, até em fotografia, que o ambiente não corrobora com a narrativa, formando um limite claro entre obra e espaço.

#### 2.1.1.3.2 Charles Simonds (1945-) *Dwellings* e *Floating Cities*

Charles Simonds, norte americano, é outro artista que tem como um dos seus temas principais as civilizações imaginárias extintas. A sua série de trabalhos mais extensa e representativa da sua obra tem o título *Dwellings*<sup>94</sup> (1970 - Presente). O seu olhar foca-se na arquitetura, em ruínas ou estruturas rudimentares, em miniatura. Mas essas obras de múltiplas instâncias, diferentemente dos trabalhos de Anne e Patrick Poirier, são, por vezes, instaladas no seio de ambientes urbanos, destacando-se e inserindo-se simultaneamente na paisagem. Dessa forma, o artista cria um contraste temporal, visto

---

<sup>94</sup> <http://www.charles-simonds.com/dwellings.html>

que as suas miniaturas de agrupamentos ancestrais passam a coexistir com a arquitetura moderna. Além disso, ao sair do ambiente formal da galeria, e de qualquer explicação anexada ao trabalho, o espectador tem a sua percepção desafiada para notar as intervenções e encontra um enigma onde apenas a sua imaginação poderá desvendar ou inventar significados. Por fim, os registos dessas obras, em fotografias e vídeo, completam a tríade central de reflexão desta investigação: Deslocamento - Escala - Registo.

No seu conjunto de obras, destaco o que pode ser encarado como uma exceção temática, o seu projeto *Floating Cities*<sup>95</sup>. Esta obra modular com forte carácter imaginativo e político aponta para um futuro utópico, onde as comunidades, elementos geográficos, e estruturas produtivas, têm a capacidade de se organizar de forma dinâmica, algo como um neo nomadismo. Dando corpo a essa fantasia, textos, colagens e desenhos complementam as obras escultóricas. Esta conjugação de elementos tem uma enorme força que impulsiona a imaginação vertiginosamente para a frente. As cores dos trabalhos, mais próximas do real, são ao mesmo tempo suficientemente artificiais para conferir o ficcionalismo comum a maquetes amadoras e brinquedos. Em contrapartida a esta aproximação realista, as estruturas retratadas, até pela escala ainda mais reduzida do que a utilizada nos trabalhos de Anne e Patrick Poirier, os elementos escultóricos têm um nível muito maior de estilização, facilitando o jogo criativo. Aqui o tempo é futuro.

---

<sup>95</sup> <http://www.charles-simonds.com/floatingcities.html>



Fig. 30 *PS I* da série *Dwellings*, Charles Simonds (1975) Nova Iorque. Créditos fotográficos: Charles Simonds



Fig. 31 *Floating Cities*, Charles Simonds (1972) Créditos fotográficos: Charles Simonds



Fig. 32 Fotomontagens *Floating Cities*, Charles Simonds (1978) 27.94 x 35.56 cm. Créditos fotográficos: Charles Simonds

#### 2.1.1.3.3 Constant Anton Nieuwenhuys (1920-2005) *New Babylon*

Representando uma outra abordagem futurista sobre os desenvolvimentos de sociedade utópicas, levanto reflexão sobre o vasto projeto *New Babylon* (1959-74), do artista alemão multidisciplinar Constant Anton Nieuwenhuys. Deste ambicioso estudo multimédia sobre cidades possíveis e novas dinâmicas, divido algumas definições do próprio artista extraídas do filme *New Babylon* de Victor Nieuwenhuijs e Maartje Seyferth (2005):

"A Nova Babilónia não é, de facto, uma cidade no sentido tradicional. Uma cidade tem sido até agora sempre uma utilidade, uma ferramenta: uma fortificação durante a Idade Média, um local de comércio no Renascimento, uma cidade funcional na era industrial. Mas agora lentamente chegamos a uma fase da nossa cultura em que (...) os chamados elementos úteis da nossa vida se tornam menos importantes devido à automatização, a industrialização e a humanidade torna-se uma criatura inútil. Pela primeira vez na história, a humanidade pode libertar-se da força do trabalho que transformou o seu mundo num vale de lágrimas. Não mais "ora et labora" será o seu lema, mas sim "ser lúdico e criativo". (...) Viver num lugar fixo não faz realmente parte da vida na Nova Babilónia. Esta forma de vida sedentária tem origem na última Idade da Pedra, quando a humanidade começou a produzir, quando os homens fundaram comunidades estabelecidas e ao adoptarem a agricultura. Antes desta Era, era um nómada, um caçador. A minha hipótese é que o desaparecimento do trabalho

monótono eliminará a necessidade de os indivíduos permanecerem em qualquer lugar único. (...) Na Nova Babilónia não há casas isoladas. A cidade inteira é uma imensa casa colectiva coberta. Uma casa com inúmeros salões e corredores onde se pode vagar durante dias ou semanas, mas onde também se pode encontrar pequenos espaços para privacidade. A Nova Babilónia é um labirinto inesgotável nas suas variações, um lugar com mil quartos".<sup>96</sup>

Para oferecer acesso a essa complexa rede de ideias e cenários hipotéticos, o artista criou um profuso grupo de maquetes escultóricas, bem como visualizações bidimensionais: fotos, desenhos e pinturas. Interessa-me essa combinação de diferentes meios para representar múltiplas faces de uma criação pois a própria tira dos elementos individuais a autoridade ou responsabilidade de darem conta da experiência como um todo, e ao invés de hierarquicamente sobrepor esculturas às suas representações, há aqui uma soma de meios. Tal também servirá como referência para o próximo capítulo, que continuará esta reflexão sobre a complementaridade de esculturas, fotografias, simulações, etc. Em particular, sobre as maquetes deste projeto destaco que os materiais escolhidos para os modelos arquitetónicos também corroboram para uma ficção coerente com a projeção temporal proposta, são materiais modernos, como o acrílico, chapas de metal perfuradas, tubos metálicos, feitos em processos tecnológicos que remetem para um futuro ou futuros concebíveis.

---

<sup>96</sup> "New Babylon is in fact not a city in the traditional sense. A city has until now always been a utility, a tool, a fortification during the middle ages, a trading place in the Renaissance, a functional city in the industrial era. But now we slowly come to a stage in our culture in where (...) the so-called useful elements of our life become less important because of the automation, the industrialisation and mankind becomes an un-useful creature. For the first time in history mankind can free itself from the force of labour that turned his world into a vale of tears. No longer "ora et labora" will be its motto but "be playful and creative"(...) Living in a Fixed place is not really part of the life in the New Babylon. This sedentary way of life originates from the last Stone age when mankind started to produce, when men founded settled communities and by adopting agriculture. Before this era he was roaming, a nomad, a hunter. My hypothesis is that the disappearance of monotonous labour will remove the need for individuals to stay in any one place. (...) In New Babylon there are no single houses. The whole city is one immense covered collective house. A house with countless rooms halls and corridors in which one can roam for days or weeks but where one can also find small spaces for privacy. New Babylon is a labyrinth inexhaustible in its variations a place with a thousand rooms." Tradução do inglês para português por Renato Japiassú  
Extraído do Vídeo: <https://vimeo.com/groups/2545/videos/126480377>



Fig. 33 *New Babylon*, Constant Anton Nieuwenhuys (1959-74)

Comparando as abordagens às maquetes desses quatro artistas, identificam-se vários dos efeitos atribuídos às miniaturas por Bachelard, assim como reflexões exploradas nos demais capítulos. É previsível que alguns destes potenciais de maquetes sejam observáveis no conjunto de obras apresentadas no trabalho prático desta investigação, mas volto a frisar que de forma alguma elas foram feitas com estas intenções em mente, tendo em vista que os jogos experimentais com formas precedem a estas reflexões. Concluo este posicionamento com palavras do próprio Constantin:

“O projecto da Nova Babilónia pretende apenas dar as condições mínimas para um comportamento que deve permanecer tão livre quanto possível. Qualquer restrição à liberdade de movimento, qualquer limitação em relação à criação de estado de espírito e atmosfera, tem de ser evitada. Tudo tem de permanecer possível, tudo está para acontecer, o ambiente tem de ser criado pela actividade da vida, e não inversamente”.<sup>97</sup>

### 2.1.2 Escala 1 : 1

Comumente utilizada no teatro, por trazer mais realismo e harmonia entre objetos cénicos e os atores, e em menor proporção na escultura, a escala "real"<sup>98</sup> não requer dos sentidos operações de adaptação da dimensão ao corpo do espectador, por isso estaria ainda mais próxima da realidade perceptiva de quem participa ou engaja uma obra, performance, Instalação. No que diz respeito à relação com o espaço que acolhe elementos escultóricos por exemplo, individuais ou múltiplos, com essa escala o embate é o mais direto, ou seja, há um maior conflito entre o que é o objeto artístico, e o que é funcional e pertencente ao meio sem contribuição poética (pensemos num extintor de incêndio que uma vez por outra é confundido com uma escultura de arte contemporânea num museu ou galeria). Trabalhos artísticos nesta escala requerem por este motivo uma maior atenção ao

---

<sup>97</sup> “The project of New Babylon only intends to give the minimum conditions for a behavior that must remain as free as possible. Any restriction of the freedom of movement, any limitation with regard to the creation of mood and atmosphere, has to be avoided. Everything has to remain possible, all is to happen, the environment has to be created by the activity of life, and not inversely.”  
Catherine de Zegher, Drawing Papers 3, Another City for Another Life: Constant's New Babylon. An Homage to Constantin, The Drawing Center, New York. (1999) p.3

<sup>98</sup> Chamamos-lhe escala real aquela em que os elementos pertencentes relacionam-se a nós a partir da dimensão dos nossos corpos e entre si, ou seja objetos que consistentemente tem as mesmas dimensões e que percebemos imediatamente a proporção em função da nossa percepção e interação.

contraste dos seus elementos com os que estão no seu entorno, ou em oposição, beneficiam dessa uniformidade dimensional para confundirem o real e o poético.

Como tal, gostaria de referenciar a Instalação de título *Staircase-III* (2010)<sup>99</sup>, do artista coreano Do Ho Suh, instalada numa galeria da Tate Modern como objeto de exemplificação de um conjunto de objetivos e potenciais de Instalações dessa escala que também serão pertinentes para outras. Por se tratar de uma prática artística que cria um ambiente total, dividirei esses objetivos de Instalações em cinco partes: portabilidade, adaptação ao espaço expositivo, alteração do espaço expositivo, transitoriedade, dinamismo e ficcionalismo.



Fig. 34 *Staircase-III*, Do Ho Suh (2010) Tate, Londres.

---

<sup>99</sup> [Do Ho Suh – Staircase-III | TateShots](#)

### **2.1.2.1 Portabilidade**

Como veremos em pormenor mais à frente neste mesmo capítulo, a escala tem influência direta na portabilidade e adaptação ao espaço de uma Instalação. Esta reflexão tem muito maior relevância quando referenciada a Instalações que mesmo sendo *site specific* transitam entre locais expositivos variados. Não há aqui uma contradição, e o exemplo disso é a simultânea adaptação integral à galeria específica que acolhe a Instalação *Staircase-III* e a sua capacidade técnica de ajustamento sob medida a outros espaços. Nesta Instalação, a solução encontrada foi a escolha de material têxtil e estrutura leve metálica e a separação entre a parte central, uma escada nas exatas medidas de uma encontrada num apartamento do artista, e um plano que representa o chão/teto, esse sempre feito à medida da sala onde o trabalho é instalado. Com o uso deste material, o artista pode criar planos de enormes dimensões que são ao mesmo tempo muito leves e pouco frágeis, tornando o transporte extremamente simples. Estruturas insufláveis são outro exemplo estratégico usado em Instalações de média e grande proporção. Assim, quanto maior o espaço e o interesse de o envolver como um todo na Instalação, maior será a influência da logística para viabilizar o transporte e instalação com menos gastos e riscos.

### **2.1.2.2 Adaptação ao espaço expositivo**

Em função da busca da criação de um espaço poético total, Instalações têm comumente que se adaptar a ambientes expositivos para formar um contexto de experiência do espectador o mais amplo e coeso possível, integrando a arquitetura da sala/galeria e os elementos artísticos. Esta adaptação representa sempre um desafio de natureza prática. Muitas vezes a forma mais fácil é produzir elementos da Instalação no próprio local expositivo. Neste sentido, a escolha de material e processo de produção das obras de Do Hu Suh endereçam essas questões de forma muito eficiente. O plano horizontal têxtil feito sob medida para a galeria, permite a obra integrar-se perfeitamente no espaço, podendo inclusivamente ser produzido remotamente, uma vez que o transporte não apresenta um grande desafio.

### **2.1.2.3 Alteração do espaço expositivo**

Outro objetivo das Instalações, talvez ainda mais ambicioso, é influenciar o espaço como um todo, alterando as suas características e com isso a percepção do espectador. O artista coreano realizou essa transformação através do mesmo plano divisor do espaço horizontal, porque para além de tornar tudo o que está acima dessa linha desfocado e avermelhado, a luz natural que entra pelas janelas do teto, passando pelo filtro formado pelo tecido, substituiu totalmente a matriz cromática da sala. Com a mudança de cor de todo o ambiente, a sala ganha outro efeito dramático.

### **2.1.2.4 Transitoriedade**

Em termos de experiência, se um conjunto de obras permite retirar-nos do espaço presente para penetrar num espaço subjetivo, isso representa uma oportunidade fascinante para o espectador. Este potencial das Instalações, quando ativado, permite a entrada num espaço imaginário ao mesmo tempo em que se sai da galeria. Na obra de Do Ho Suh, esta proposição dá-se com o uso da escada como elemento simbólico de transitoriedade, e neste sentido, a escala 1:1 facilita o movimento de ascensão.

### **2.1.2.5 Dinamismo**

Uma Instalação que muda ao longo do tempo deixa aberto um convite para múltiplas visitas, bem como abre espaço para diferentes relações com a obra. Com o elemento da performatividade, os espaços artísticos incluem o tempo como fator no jogo experiencial, e aproximam-se dessa forma do teatro, dança e mesmo cinema, que tem durações e desenvolvimentos de eventos e mudanças. O espectador, ciente do dinamismo da cena, percebe o espaço como um ambiente vivo, em movimento, e potencialmente alarga o seu tempo de presença. Este efeito pode dar-se de inúmeras formas, através do som, da coordenação de luzes, com obras cinéticas ou até mesmo atores. Na Instalação *Staircase III* essa potência dá-se através da luz solar que entra pela enorme claraboia que passa pelo plano de tecido e muda, desta forma, a obra e o espaço ao longo do dia.

### 2.1.2.6 Ficcionalismo

Instalações criam espaços dentro de espaços, adaptam-se e alteram o ambiente onde estão inseridas, oferecendo uma visão da realidade antes inexistente. Esta capacidade criativa de transformação permite formar espaços fictícios, que partem do real, mas o questionam e transcendem. As fábulas possíveis, criadas pelo espectador em manipulação perceptiva do espaço, são favorecidas pela escala 1:1, que é homogênea entre todos os elementos poéticos, ou não, mas com alterações de material, transparência, iluminação e estilização. Entre tantas outras ações possíveis sobre os elementos da Instalação, criam-se os contrastes necessários entre a realidade e a ficção. Esta negociação a partir da obra de Do Ho Suh nota-se na coloração monocromática dos materiais empregados na estrutura arquitetônica, na sua posição superior que oferece uma impossível perspectiva ao espectador e na translucidez de toda a cena, que é quase como um sonho, que confunde e sobrepõe planos.

### 2.1.3 Escala Colossal

"A sensação de imersão espacial provocada pela escala colossal (em alguns projectos escultóricos) aproxima o espectador da sensação de plenitude, uma característica estética do sublime"<sup>100</sup>

José Teixeira, *Scale and Sense of Immersion in Contemporary Sculpture* (2018, p.157)

Apresento agora ponderações relativamente à escala colossal e ao conceito de monumentalidade, em consonância com reflexões desenvolvidas pelo professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e artista José Teixeira no artigo "*Scale and Sense of Immersion in Contemporary Sculpture*" pertencente ao livro *Visual Production in the Cyberspace - A Theoretical and Empirical Overview*. (2018)<sup>101</sup> Aqui, o interesse está nas relações de escala, neste caso sobretudo a desmedida, em três aspectos:

---

<sup>100</sup> "The sense of spatial immersion provoked by colossal scale (in some sculptural projects) brings the spectator closer to the feeling of wholeness, an aesthetic characteristic of the sublime" José Teixeira, *Scale and Sense of Immersion in Contemporary Sculpture* (2018) p.157. Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

<sup>101</sup> [https://www.macroworldpub.com/kitap\\_makale\\_liste.php?kitap\\_id=28](https://www.macroworldpub.com/kitap_makale_liste.php?kitap_id=28)

a influência da escala colossal na experiência imersiva do espectador; a relação das obras com o espaço externo e o movimento, tanto da saída do cubo branco, como o do espectador para ir ao encontro das obras e da sua exploração física. Farei uma breve contextualização histórica para em seguida oferecer ponderações sobre um grupo de trabalhos artísticos em associação com outras obras de Instalação, inclusivamente as minhas desta investigação.

### **2.1.3.1 Breve contextualização histórica**

Observar a trajetória das variações dimensionais de esculturas durante a história serve para evidenciar um caminho não linear, que se relaciona diretamente com a oscilação de importância do espectador, que de maneira muito concisa podemos encadear da seguinte forma: da pequenez face a monumentos feitos em homenagem a deuses e grandes figuras históricas, passando por uma grande aproximação e intimidade, sobretudo pela escala menor no modernismo, até uma imersão sem precedentes em obras imensas, que foram feitas levando em consideração a sua experiência, pessoal e corpórea.

Ao nos aproximarmos do período de transição para a arte moderna, observamos a mudança de escala quando as solicitações artísticas passaram em grande parte de encomendas para monumentos, para auto encomendas feitas para locais expositivos variados, o que Teixeira chama de natureza nómada da escultura<sup>102</sup>. Houve nesse período uma radical redução de escala, e com isso a escultura passou a ocupar os mais diversos contextos.

Evidentemente, a comercialidade das obras tornou-se um fator mais influente nas práticas de criação e exposição de esculturas, que passaram a poder ser mais facilmente adquiridas e colecionadas em locais privados, por consumidores com menor poder de aquisição. Diante destas obras de dimensões "humanas", o espectador ocupa um ponto de vista muitas vezes de igualdade ou de superioridade em termos de perspectiva. Assim, a relação

---

<sup>102</sup> Esse termo relaciona-se com as ponderações encontradas no primeiro capítulo desta investigação, mas não são iguais. Teixeira fala de maneira geral de como as obras passaram a deslocar-se com a redução de escala, mas ainda em situações de isolamento contextual (por exemplo através de plintos) e a minha perspectiva tem a ver com uma exploração mais íntima de potenciais criativos que levam em consideração a mobilidade e convidam o espaço e as suas características a formarem uma relação de união com a obra.

obra - espectador teve uma profunda alteração que se nota até os dias de hoje, e aspectos como posse, valor e proximidade passaram a ter grande protagonismo.

A transição da modernidade para a contemporaneidade alargou o campo das artes de inúmeras formas, dentre elas a exploração de novas relações entre espectadores e obras. Interessa-me as proposições feitas por obras em grandes dimensões, que voltando a desfavorecer o aspecto comercial direto das obras, bem como a sua mobilidade, centralizam o espectador na experiência artística. Destacamos obras artísticas que, à frente do seu tempo, propuseram novos horizontes no que diz respeito às relações espaciais.

“Embora a escultura moderna se tenha expressado particularmente através de objectos de pequeno formato com carácter transumante (que não requerem um espaço separado), também é verdade que houve projectos excepcionais que procuraram escapar a esta regra de intimidade e vieram lançar as bases da investigação espacial na arte contemporânea.”<sup>103</sup>

### **2.1.3.2 Espaço, escala excessiva e imersividade**

A integração de uma Instalação no espaço tem direta influência na fruição artística que envolve obras, elementos arquitetónicos e naturais, e a experiência imersiva do espectador. A escala relaciona diretamente a percepção do espaço e é contextualizada historicamente por Teixeira:

“A questão do espaço, seja ele concreto, analógico ou digital, sempre foi, e continuará sempre a ser, um valor fundamental da escultura. Este artigo tem a ver com o desejo de determinar uma visão sistemática sobre a forma como qualquer escultura do século XX, embora fugindo dos pressupostos do modernismo, se tornou um precursor de um dos aspectos mais influentes da escultura contemporânea (ou pós-modernista); o da escala excessiva e da dimensão imersiva do espectador”.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> “While modern sculpture has expressed itself particularly through small format objects with transhumant character (which do not require a separate space) it is also true that there were exceptional projects that sought to escape this rule of intimacy and came to lay the foundation of spatial enquiries over contemporary art.” José Teixeira, *Scale and Sense of Immersion in Contemporary Sculpture*. Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

José Teixeira - *Scale and Sense of Immersion in Contemporary Sculpture*, *Visual Production in the Cyberspace - A Theoretical and Empirical Overview*, (2018) p. 160

<sup>104</sup> “The question of space, be it concrete, analogical or digital, has always been, and will always continue to be a fundamental value of sculpture. This paper has to do with the desire to determine a systematic vision regarding the way in which any sculpture of the 20th century, while fleeing from the presuppositions of

Esta escala excessiva opera um mecanismo distinto de um efeito comparável ao da miniatura: a instituição de uma sensação de pequenez face ao mundo que nos cerca. Mas se na miniatura somos convidados a nos diminuir, ou a expandir, por ação da imaginação, as formas observadas múltiplas vezes e da percepção aguçada, nas obras de grande escala somos diretamente confrontados com dimensões sobre-humanas que nos fazem sentir pequenos. O facto de percebermos que a obra em si, a partir de uma certa grandiosidade, se aproxima da arquitetura ou da natureza, e com isso nos permite penetrá-la num processo exploratório, transfigura a nossa sensação de espaço, convidando-nos a sair de uma realidade objetiva, entrando na subjectividade. Quando estamos dentro de uma obra, o mundo é ao mesmo tempo mais restrito, delimitado pelas suas dimensões, e vasto, porque se expande e contrai, de acordo com a nossa imaginação e percepção. Assim, quando uma obra deixa de ter a dimensão de um objeto e passa a conformar um espaço, passamos a poder habitá-lo, envolvendo o nosso corpo nos seus contornos, e com isso ter uma experiência mais sensorial e menos restrita à racionalidade.

### 2.1.3.3 Monumentalidade

Esta sensação imersiva, facilitada pelo engajamento corpóreo do espaço, não está restrita às obras de grande dimensão e poderá ser explorada em obras escultóricas que através de jogos de percepção e ilusão envolvem o espectador. É importante esclarecer a distinção entre dois termos, monumental e monumentalidade, associados à grande escala, e enganosamente entre si:

“Quando em termos escultóricos se pensa em escala, as primeiras palavras que nos vêm à mente são: *colossal* e *monumental*. O termo *monumental* deriva de monumento e é frequentemente entendido erroneamente como monumentalidade. Enquanto um monumento se refere à escultura pública comemorativa ou evocativa de um herói ou evento, *monumental* designa a escultura e o conjunto espacial circundante e/ou a escala majestosa do monumento. A monumentalidade, mesmo partilhando uma origem comum, é mais um *valor escultórico* e tem a ver com a qualidade plástica de uma escultura cujo espaço, mesmo quando pequeno, cria a

---

modernism, has become a precursor to one of the most influential aspects of contemporary (or post-modernist) sculpture; that of excessive scale and the immersive dimension of the spectator.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú  
*Idem, ibid.*, p. 157

ilusão de grandiosidade, normalmente alcançada pela redução de volume e o equilíbrio entre *escala e proporção*".<sup>105</sup>

A monumentalidade enquanto valor escultórico foi explorada nas minhas obras (tanto as miniaturas quanto as de média dimensão que poderiam ser interpretadas, por exemplo, como gigantes elementos espaciais) com o desejo de oferecer uma sensação de grandiosidade imaginária, incluindo necessariamente uma proposição dinâmica perspectivista, circuitos abertos de deslocamento em torno das obras e aproximações e afastamentos que dão a ver partes e o todo das Instalações. O convite a um engajamento corporal, e não tão somente óptico, independe da escala dos objetos escultóricos, tem mais a ver com proposições de relações de proporção e abertura de espaços, representados pela monumentalidade, e permite a experiência de grandiosidade e conseqüentemente de imersividade do espectador.

#### **2.1.3.4 *Târgu Jiu* - Constantin Brancusi (1876-1957)**

Estas mesmas características podem ser observadas em obras de grandes proporções em espaços externos, como por exemplo o "caminho escultórico" *Târgu Jiu* (1937-8) do artista romeno Constantin Brancusi. Este grupo de esculturas, disposto num caminho de aproximadamente uma milha de distância, forma a seguinte trajetória:

"Começa junto ao rio Jiu com a mesa do silêncio, estende-se pelo passeio dos bancos (12 bancos em forma de ampulheta [X] mostrando uma clara evocação da Última

---

<sup>105</sup> "When in sculptural terms one thinks of scale, the first words that come to mind are: colossal and monumental. The term monumental derives from monument and is frequently wrongfully perceived as monumentality. Whereas a monument refers to the commemorative or evocative public sculpture of a hero or event, monumental designates the sculpture and surrounding space ensemble and/or majestic scale of the monument. Monumentality, even while sharing a common origin, is more of a sculptural value and has to do with the plastic quality of a sculpture whose space, even when small, creates the illusion of grandiosity, normally attained by volume reduction and the equilibrium between scale and proportion."

Tradução do inglês para português por Renato Japiassú *Idem, ibid*, p. 158

Ceia de Cristo), continua em direção à porta do beijo<sup>106</sup> e culmina na coluna infinita<sup>107</sup> (composta por 17 módulos, onde os olhos sobem 30 metros para o céu)".<sup>108</sup>

Observamos que há uma crescente ascensão na escala das obras, desde a escala humana, da obra *A mesa do Silêncio*, onde se podia<sup>109</sup> sentar nos seus doze bancos, passando pela *Porta do Beijo*, espécie de monumento de dimensão arquitetónica, até à colossal *Coluna Infinita*, com seus trinta metros de altura. Neste circuito, o nosso olhar passa por uma série de mudanças de perspectivas, e o nosso corpo oscila em relação às dimensões das obras. Há a necessidade de percorrer os espaços entre as esculturas, por isso não temos como as relacionar diretamente, nem compreender a espacialidade do conjunto sem recorrermos a imagens aéreas, que evidentemente nos distanciam da presencialidade. Por estes motivos, não temos como desassociar as obras do ambiente e do trajeto de fruição, está tudo integrado numa única experiência. Estas proposições relacionais de Brancusi com as suas esculturas e o todo que elas formam tiveram grande influência na arte contemporânea de duas formas:

“Primeiro através da transformação da ideia de monumentalidade passiva (em que a obra singular se limita ao espaço físico da implementação escultórica) na ideia de monumentalidade activa (dada pela instalação de conjuntos de esculturas no espaço público) que enfatiza o papel dinâmico do observador antes do caminho; segundo pela apresentação das obras sem plintos (as esculturas emergem directamente do chão, em forte oposição ao formato mais convencional)”.<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> “Porta do beijo” - mármore travertino, 332x 527 cm (Tucker, 1999, p. 137). O motivo "beijo" que dá nome ao arco resulta da síntese de uma das séries mais extensas que o escultor desenvolveu entre 1907 e 1945 (Teixeira, 2009, p. 65). Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“Kiss door” – travertine marble, 332x 527cm (Tucker, 1999, p. 137). The motif “kiss” that gives name to the arc results from the synthesis of one of the most extensive series that the sculptor developed between 1907 and 1945 (Teixeira, 2009, p. 65).

<sup>107</sup> “Coluna infinita” - aço e cobre, 29,35m. Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“Infinite column” – steel and copper, 29,35m (Tucker, 1999, p. 58); (Ferrier, 1995, p. 537).

<sup>108</sup> “It begins by the river Jiu with the table of silence, extends through the walk of the seats (12 seats in hourglass shape [X] showing a clear evocation of Christ’s Last Supper), continues towards the kissing door and culminates in the infinite column (composed of 17 modules, where the eyes rise up 30 meters into the sky)” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú *Idem, ibid.*

<sup>109</sup> Desde 2017 está proibido tocar nas obras.

<sup>110</sup> “Firstly through the transformation of the idea of passive monumentality (in which the singular work is limited to the physical space of sculptural implementation) into the idea of active monumentality (given by the installation of sculpture sets in the public space) which emphasizes the dynamic role of the observer before the path; secondly by the presentation of the works without plinths (the sculptures emerge directly from the ground, in stark opposition to the more conventional format).” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

José Teixeira, *Visual Production in the Cyberspace - A Theoretical and Empirical Overview*, (2018) p. 166

Por fim, outro grande contributo no que diz respeito à integração de esculturas nos seus espaços de inserção que formarão as bases da Instalação futuramente, encontra-se no desuso de plintos, que passam a ser integrados na escultura.

“A integração do plinto na escultura, uma característica distintiva do trabalho de Brancusi, influenciou fortemente a escultura do século XX, particularmente no minimalismo e no pós-minimalismo. Richard Serra (1939) confirma tal contribuição quando afirma que os principais avanços da escultura do século XX tiveram lugar quando esta renunciou ao seu pedestal (Foster, 2013, p. 176). Isto permitiu à escultura afirmar-se como uma extensão (horizontal) na sua pura materialidade tectónica, em oposição à perspectiva idealista moderna (monolítica e vertical).”<sup>111</sup>

Brancusi transformou um memorial, de monumentos tradicionais, num conjunto de esculturas penetráveis, integradas no espaço, próximas do público num circuito que convida ao movimento e à descoberta. Estas ações libertadoras e convidativas para o espectador servem de referência para as Instalações imersivas, independentemente da sua escala, mas neste caso, através da ascensão, permite um encontro com o grandioso.



Fig. 35 *A mesa do Silêncio*, Constantin Brancusi (1937-8)

---

<sup>111</sup> “The integration of the plinth in sculpture, a distinctive feature of Brancusi’s work, strongly influenced sculpture of the twentieth century, particularly in minimalism and post-minimalism. Richard Serra (1939) confirms such a contribution when he states that the main advances in twentieth century sculpture took place when it waived its pedestal (Foster, 2013, p. 176). This allowed sculpture to assert itself as an extension (horizontal) in its pure tectonic materiality, as opposed to the modern idealistic perspective (monolithic and vertical).” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú  
Idem, *ibid.*, p. 167



Fig. 36 *Porta do Beijo*, Constantin Brancusi (1937-8)



Fig. 37 *Coluna Infinita*, Constantin Brancusi (1937-8)

### 2.1.4 Escala e prática

A escala de obras artísticas tem uma grande influência no seu processo produtivo, custos, valor, transportabilidade, armazenamento, fragilidade, etc. Subjetivamente tem ligação direta com a imersividade e experiência do espectador.

A escala miniatura é caracterizada pela sua alta transportabilidade apesar da sua maior fragilidade e pode possuir grande comercialidade. O seu maior desafio será relativamente à sua imersividade e ocupação de espaços.

Na escala 1:1 podemos esperar média transportabilidade e fragilidade, grande comercialidade e considerável desafio de descolamento do espaço expositivo.

Na escala Colossal, na maior parte dos casos as obras possuem nenhuma ou baixa<sup>112</sup> transportabilidade, maior resistência física e superior valor de produção. Entretanto, possui menor valor comercial direto, tornando a viabilização financeira um desafio maior. Em projetos de grandes proporções, tanto esse aspecto mercantil como o de fruição, acabam por ser em grande parte sustentados por representações imagéticas da obra, em fotografias e filmes. Se o acesso a obras nessa escala tende a ser mais amplo por estar fora de instituições ou coleções privadas, a sua localização geográfica pode vir a representar um desafio à sua fruição presencial.

#### 2.1.4.1 Instalações externas/internas

A escala de obras escultóricas é influenciada/influenciada de formas distintas quando são instaladas em ambientes externos e internos. Em termos estéticos, partimos da escolha entre a maior afinidade com o ambiente de inserção de uma obra, ou a negação e confronto com o espaço, podendo optar por todas as nuances entre uma postura e outra, mas do ponto de vista prático, a abordagem a estas intenções poderá ser mais objetiva. Podemos traçar uma relação entre dimensão - transportabilidade, onde quanto menor o objeto, mais fácil será o seu deslocamento e instalação, e quanto maior a dimensão do seu trabalho,

---

<sup>112</sup> Um exemplo é a Instalação *Leviathan* de Anish Kapoor  
<http://anishkapoor.com/684/leviathan>

maior será a sua tendência à fixidez, ainda que estas afirmações só representem uma tendência e não um destino incontornável. Mas sob essa ótica, obras de menor dimensão seriam mais aptas a uma existência nômada, e, por conseguinte, poderiam mais facilmente atingir um público mais alargado geograficamente e interagir com mais contextos. O desejo relativamente às obras miniaturas por mim criadas e instaladas em lugares externos é de se integrarem no espaço, gerando uma sensação de alguma harmonia e pertença (alguma estranheza estaria contemplada). Sendo assim, como trabalhei com uma escala reduzida, os elementos externos deveriam também ter proporções e detalhes similares, ou seja, elementos muito facilmente reconhecidos em termos de escala iriam pôr em causa a ilusão ou dúvida pretendida, tais como árvores, elementos arquitetónicos, etc. Com estas questões em mente, podemos opinar sobre os efeitos da instalação exterior do elemento central da Instalação *Templo* (Fig. 38). Em contraponto, a exposição desta Instalação completa, ou seja com diversas outras obras, no Museu Nacional de História Natural e da Ciência, o objetivo foi justamente o oposto, de chocar as obras com a arquitetura muito marcante, inclusive temporalmente da sala: um antigo laboratório de química (Fig. 39). Assim, ganhamos elementos visuais para análise nesta investigação entre extremos situacionais de uma mesma obra, externo/interno, natureza/arquitetura.



Fig. 38 Instalação exterior do elemento central da Instalação *TEMPLO*



Fig. 39 Instalação TEMPLO em antigo laboratório de química

#### **2.1.4.2 Escala imprecisa - conclusão**

Desperta na minha prática artística e complementada na investigação mais alargada deste capítulo, a conclusão de que variações de escala e mesmo contradições permitem um exercício menos fechado da interpretação física de obras individuais e de Instalações, esclareceu-se. O nosso corpo é habitualmente a nossa medida de comparação, o comprimento dos nossos passos em torno de uma obra, a distância entre o nosso olhar e o que vemos. Nesta relação, operamos uma série de estabilizações de escala, comparamos sempre o que vemos com objetos de tamanhos estáveis, conhecidos, previsíveis, e estas operações permitem-nos inserir trabalhos artísticos num espaço particular relativamente aos nossos sentidos e ao nosso mundo. Nessa lógica, a imprecisão de escala em objetos artísticos funciona como desestabilizadora desta operação conclusiva. Assim, o espectador experimenta muitas escalas quando compara os elementos de uma Instalação, estimulando a sua criatividade e procurando entrar nesse espaço indefinido de diferentes formas. Ora, se uma obra carece de elementos que possam resolver dúvidas referentes à sua escala, tais como figuras humanas ou quaisquer elementos reconhecíveis, ela poderá ser manipulada, ou seja, expandida ou reduzida através da imaginação, de forma diferente

tanto para observadores distintos, como para espectadores em perspectivas ou momentos diversos. Alguns poderão sentir a monumentalidade de um conjunto pequeno de peças, outros verão grandes ampliações de elementos microscópicos, para dar alguns exemplos, mas o mais importante é que será necessário construir, ainda que temporariamente, essas escolhas. Elas não estarão dadas ou serão impostas ao espectador.

## 2.2 Aspectos complementares: Luz e Som

“São as luzes e a sonoridade, sobretudo, que contribuem para a criação de uma atmosfera e permitem alterá-la em poucos segundos. (...) Os seres humanos captam a luz não só através dos olhos, mas também através da pele. A luz penetra, por assim dizer, no corpo do sujeito percipiente através da pele. O organismo humano reage de modo particularmente sensível à luz. O estado de espírito de um espectador submetido a contínuas mudanças de luz pode alterar-se, frequente e repentinamente, sem que ele o registre de modo consciente e muito menos o possa controlar.”  
Erika Fischer-Lichte, *Estética do Performativo* (2019) p.

277

Propomos agora a observação de dois aspectos fundamentais para Instalações multimídia e espaços mais coesos e imersivos: Luz e Som. Pretendo, através da problematização e soluções experimentadas, gerar novas ferramentas para artistas e suas composições espaciais penetráveis.

### 2.2.1 Luz

A iluminação tem preponderante atuação na percepção geral da cena, influencia as emoções dos espectadores, expande ou restringe profundamente instalações consoante seu emprego. Proponho a observação de dois aspectos da luz: enquanto influência na atmosfera de um espaço e como atributo expressivo de obras escultóricas. Num segundo momento, irei analisar os potenciais práticos de uma postura autoral e de controle do artista sobre os elementos que constituem a iluminação de espaço e obras. Por fim, apresento um conjunto de soluções lumínicas que fazem parte da prática artística desta investigação.

### **2.2.1.1 Contributo atmosférico e espacial**

Obras luminosas, a partir de certa intensidade, alteram diretamente o seu entorno, projetam sombras, brilhos, destacam elementos, alteram cores, entrecruzam-se com olhares. Isso inclui outros componentes de uma mesma instalação. A influência totalizada no espaço e elementos permite, através de manipulação e controle, a criação e alteração dinâmica de atmosferas e sensações do espectador. Variações subtis repetitivas podem estimular estados de calma e contemplação, fluxos rápidos caóticos podem causar inquietação e ansiedade, por exemplo. Esses potenciais, formadores de elos sensoriais, criam camadas de experiências que sugerem rituais, regem percepções do tempo e iluminam aspectos imateriais de obras e espaços.

### **2.2.1.2 Atributo expressivo**

A capacidade de uma escultura ou Instalação emitir luz de é um atributo expressivo de enorme potencial. Essa qualidade abre possibilidade para introdução do tempo em obras que de outra forma estariam inertes. Na minha última obra desta investigação, com o título *Light Module*, descrita no primeiro capítulo, dá-se através do controlo e pulsação. A luz, que é parte fundamental e imaterial da obra, possibilita a escultura ser experienciada como performance, onde os ritmos e oscilações estipulam uma duração, aberta ou fechada, ou seja, com início e fim ou contínua e elíptica.

Para além disso, a luz pode ser ‘vista’ até quando os olhos do espectador estão fechados, pois a fina pálpebra não impede a luz de ser captada pelo olho humano. Por essa razão acreditamos que a luz partilha em alguma medida da mesma ‘invasividade’ do som e dos cheiros, porque apesar de poder mais facilmente ser bloqueada com objetos e com as mãos, o corpo está sempre a perceber variações de intensidade de luz. Entendemos por isso, que há o potencial da obra *Light Module* ser também experienciada com os olhos fechados, remetendo a movimentos internos do corpo e da consciência.

Tantos outros efeitos podem ser atribuídos a essa capacidade, e com ferramentas de controlo cada vez mais acessíveis, procuro valorizar esse aspecto intangível de obras e Instalações.

### **2.2.1.3 Influência prática: unidade, mobilidade e controle**

Criar e produzir soluções luminosas próprias, quer sejam parte integrante de Instalações, ou obras autónomas, gera um conjunto de possibilidades poéticas e práticas, das quais aqui destaco três: a unidade estética entre elementos de uma Instalação, o acréscimo em mobilidade e o controlo da iluminação da cena.

#### **2.2.1.3.1 Unidade**

Se uma Instalação é uma experiência unificada, onde o espaço como um todo e os seus elementos constituintes formam um contexto abrangente para a fruição do espectador, cada um dos componentes da cena tem grande importância, e qualquer um destes que não contribua para o todo acaba por gerar ruído na unidade. Se a luz que incide em qualquer obra de arte é absolutamente fundamental para a sua percepção, os elementos elétricos e eletrónicos que geram essa luz na maioria das vezes procuram ser somente neutros e idealmente invisíveis. Deste modo, os artistas tentam retirar visualmente de uma Instalação os objetos físicos que geram essa luz, candeeiros, focos de luz, etc. Eu pretendi operar de outro modo, desenvolvendo de forma escultórica os focos de luz para as minhas obras, com o mesmo material e atenção aos detalhes, com isso procurei criar uma unidade estética entre todos os elementos. Assim, os focos de vidro deixaram de ser ignorados e passaram a atrair o olhar e possuir espaço na subjetiva narrativa do todo. Desenvolvido durante esta investigação, o elemento escultórico luminoso de título *Eléctrico* sofreu alteração face à primeira versão criada para a exposição *Neptuno*, e agora incorpora lâmpadas da gama profissional da marca alemã *Osram*, para garantir uma uniformidade focal, de temperatura de cor e de intensidade de luz. Devido às suas reduzidas dimensões e longo comprimento do cabo elétrico, esta solução de iluminação pode ser transportada e instalada em qualquer local expositivo, sobre as obras instaladas no chão, de altura e posição customizáveis. Com isso, ganha-se continuidade tanto em termos de iluminação de diferentes elementos de um conjunto de obras, como em dissemelhantes ambientes expositivos. A independência da iluminação pré-existente nos espaços permite que a obra tenha uma atmosfera consistente e que a logística de instalação seja mais simples.



Fig. 40 *Eléctrico* Detalhe 2018

#### 2.2.1.3.2 Mobilidade

Com a logística de iluminação de uma instalação simplificada e prevista, há um considerável ganho em termos de mobilidade de conjuntos de obras. Para ambientes internos retira-se a questão da adaptação da luz pré-existente ao trabalho, e todo o artista saberá o quanto essa questão requer esforço para ser superada. O ganho é ainda maior quando se sai de ambientes fechados, pois, com o uso de baterias, o sistema de iluminação nómada leva o mesmo desenho de luz a literalmente qualquer lugar onde as obras conseguirem chegar. Para além disso, a Instalação deixa de depender de alguma iluminação natural, podendo ser visualizada mesmo à noite em localizações externas.

### 2.2.1.3.3 Controlo

Por fim, um sistema de luz feito à medida permite ao artista controlar os efeitos cénicos tanto de forma constante como de forma dinâmica. Com o desenvolvimento de um dispositivo eletrónico, o autor pode desenhar níveis de luminosidades adaptáveis a fatores externos por via de sensores ou programação, e esses desenhos podem ser temporizados, ou seja, acionados no decorrer de uma rotina programática, e com isso atribuir tempo e movimento a cenas estáticas. Uma Instalação pode passar, com o uso de tal dispositivo, de um evento congelado para um evento vivo.

### 2.2.1.4 Obras artísticas

A primeira obra luminosa autónoma desta investigação prática de título *Two Colors Signal* faz parte do conjunto modular mais alargado *Floating Futures*. Coletivamente com as outras obras, contribui para o conjunto de brilhos e reflexos pois lança luz sobre os outros elementos de vidro e plástico, e pela natureza desses materiais essa luz atravessa-os e multiplica-se em várias direções. Individualmente, devido à altura de suspensão da sua instalação e sua natural rotação, a obra faz movimentos duplos de revolução no seu eixo central. Simultaneamente, lança focos de luz fechados em direções opostas e encontra o olhar do espectador por breves instantes nessa rotação. Assim, a luz em movimento interfere nos espaços, em obras do seu entorno e na visão do espectador.

No fim desta investigação artística criei, com a colaboração do artista Tiago Rorke, a obra *Light Module*. Esta escultura pode-se juntar às outras obras da Instalação *Floating Futures*, ao mesmo tempo que serve de referência para obras futuras com as quais formará novas Instalações. Esta obra representa um desenvolvimento expressivo/técnico em relação à obra *Two Colors Signal* porque incorpora um novo conjunto de filamentos de led multicoloridos e um circuito de controlo de luz da obra. Ganhou-se com isso, para além da capacidade física de movimento da obra em rotação, movimentos rítmicos da luz. Tal trouxe à escultura infinitos potenciais de rotina e garantiu que a obra poderá ser sempre reativada, em diferentes instâncias, sem grandes complicações ou esforços técnicos.

## 2.2.2 Som

“Os sons assemelham-se aos cheiros, pois também eles circundam, envolvem e penetram o corpo do sujeito percipiente: o corpo pode tornar-se caixa de ressonância dos sons que se ouvem e vibrar em uníssono com eles; determinados ruídos podem provocar sensações de dor localizáveis; o espectador só pode defender-se dos sons se tapar os ouvidos e, tal como para os cheiros, fica, em regra, inerte perante eles. Os limites do corpo dissolvem-se: quando os sons, os ruídos e a música fazem do corpo do espectador/ouvinte a sua caixa de ressonância, quando ressoam no seu tórax, provocando-lhe dor física ou pele de galinha, ou revolvendo-lhe as entranhas, ele deixa de os captar como algo que lhe penetra nos ouvidos a partir do exterior, para passar a senti-los como um processo intracorpóreo, que, não raro, desencadeia um sentimento «oceânico». Graças aos sons, a atmosfera abre o corpo do espectador e penetra nele.

Erika Fischer-Lichte, *Estética do Performativo* (2019) p. 278

O som é um importante contributo para a apreensão do espaço que nos circunda, e, pelo facto de poder ser percebido em torno de nós, torna-se um elemento importante a considerar em toda manifestação criativa multimédia e sobretudo para Instalações imersivas. Como mais um sentido estimulado no espectador e criador de mais um canal criativo para o artista, a audição complementa a visão colaborando estes dois sentidos de formas complementares. Neste sentido, o som torna-se um material integrante dos elementos constituintes da Atmosfera do espaço e é por Bernd Schulz, considerado como “uma forma de arte (...) na qual o som se tornou material no contexto de um conceito expandido de escultura (...) na maior parte das vezes obras cuja natureza é de serem formadoras e reivindicadoras de espaço” (Schulz 2002: 14)<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Citado em Alan Licht, *Sound Art: Origins, development and ambiguities* (2009) p.1 “an art form (...) in which sound has become material within the context of an expanded concept of sculpture (...) for the most part works that are space-shaping and space-claiming in nature” Bernd Schulz (ed.). (2002). *Resonanzen: Aspekte der Klang-kunst* (Resonances: Aspects of Sound Art). Heidelberg: Kehrer Verlag. Tradução do inglês para português por António de Sousa Dias

Uma vez que elementos escultóricos passaram a dividir, com outros componentes materiais/imateriais da instalação, as potencialidades criativas e sensoriais, ganharam expansividade e contexto. Neste sentido, quando escutamos paisagens sonoras registadas, somos imediata e metaforicamente deslocados do nosso local físico para a espacialidade proposta com tal facilidade que só através da experiência ativada pelo sentido olfativo se pode comparar.

Este cenário remete para a possibilidade de articulação de espaços que Michel Chion descreve como os dois espaços da música concreta, um "espaço interno da própria obra, fixado no suporte de gravação" e um "espaço externo, ligado às condições de escuta da obra, sempre particulares" (Chion 1991: 50)<sup>114</sup>. Mas se numa situação dita musical, onde o espaço interno se impõe no espaço externo de uma sala de concerto, em situação de Instalação, este espaço externo torna-se muito mais actuante. Um exemplo disso podemos encontrá-lo na obra *Alter Bahnhof Video Walk* de Cardiff e Miller (2012)<sup>115</sup> onde o espaço interno da obra registada coexiste e confunde-se com o espaço externo do local onde o espectador se encontra.

Assim, criar e manipular sons numa Instalação é uma forma muitíssimo potente de criar realidades imaginárias e ambientes supra-matéria. Neste contexto, encontramos perante a expressão que poderemos designar genericamente de Arte Sonora<sup>116</sup>, termo que "é principalmente de valor para creditar sites ou trabalhos específicos a objetos que não se destinam à música propriamente dita." (Licht 2009)<sup>117</sup>.

Aproximamo-nos daquilo que Robin Minard, compositor e artista sonoro canadiano, designa de construção de novas realidades (Minard 2002)<sup>118</sup>. Minard considera que, no

---

<sup>114</sup> Michel Chion (1991). *L'art des sons fixés ou la musique concrètement*. Metamkine / Nota Bene / Sono Concept. pp. 49-54. Tradução do inglês para português por António de Sousa Dias

<sup>115</sup> Janet Cardiff; George BuresMiller (2012). *Alter Bahnhof Video Walk* [video walk]. Cardiff & Miller / Documenta (13). <https://cardiffmiller.com/walks/alter-bahnhof-video-walk/>

<sup>116</sup> Para uma discussão sobre a polissemia e dificuldades em circunscrever o termo Arte Sonora (Sound Art) cf., por exemplo, Alan Licht (2009). *Sound Art: Origins, development and ambiguities*. Organised Sound, 14, pp 3-10 doi:10.1017/S1355771809000028

<sup>117</sup> "is mainly of value in crediting site or object-specific works that are not intended as music per se." Alan Licht, *Sound Art: Origins, development and ambiguities* (2009) p. 9 Tradução do inglês para português por António de Sousa Dias

<sup>118</sup> Robin Minard (2002). *BEM 6 - Sound Installation Art*.

<https://iem.kug.ac.at/projects/workspace/projekte-bis-2008/publications/bem/bem6.html>

que respeita ao som, a situação de instalação, ao afastar-se da situação de concerto nos coloca desafios e formas de atuar bastante diferentes.

Com efeito, desde logo, podemos considerar que “uma obra de arte sonora, como uma obra de arte visual, não possui uma linha do tempo especificada; pode ser experienciada num período longo ou curto, sem que se perca o seu começo, o seu meio ou o seu final.”(Licht 2009)<sup>119</sup> Nesse sentido, Minard considera que a instalação sonora tem, no seu trabalho um significado muito específico: “a integração do som em ambientes públicos e, com isso, a fusão de obras não apenas com a arquitectura existente, mas também com situações quotidianas e ambientes reais em funcionamento” (Minard 2002). Esta integração conduz a um esbater de fronteiras entre artes, como a arquitectura, as artes plásticas e a música. Tal implica dever-se considerar que aqui se trata de “construir novas realidades e não de reconstituí-las ou simulá-las” (Minard 2002) propondo duas formas de trabalho com o som. Uma primeira será o *condicionamento do espaço*, implicando "a criação de um estado espacial estático ou uniforme" e a *articulação do espaço*, implicando a espacialização do som, e para tal articulando os dados da psicoacústica com as tecnologias disponíveis.

Interessa-me especialmente o potencial constitutivo de realidades do som e, por conseguinte, a capacidade da audição, mesmo quanto contradita pela visão, de mergulhar em novas propostas de realidades, de forma imediata e sem resistências, formando ilusões de várias naturezas. A conscientização sobre as possibilidades de emprego desta camada sensorial cede ainda mais mobilidade a Instalações nómadas, que passam a transportar paisagens sonoras inteiras, combinando, de forma simbiótica, o "espaço interno e externo" da obra.

---

<sup>119</sup> "a sound art piece, like a visual artwork, has no specified timeline; it can be experienced over a long or short period of time, without missing the beginning, middle or end." Tradução do inglês para português por António de Sousa. *Idem, ibid.*, p.1

### 2.2.2.1 Paisagem invisível

A Instalação *Soundscape*, de 2018, do estúdio de arquitetura Mandai Architects<sup>120</sup> exposta em Milão, Itália, antecipa essas observações de maneira inequívoca. Em parceria

---

<sup>120</sup> “*Paisagens sonoras*: Desenho espacial que incorpora o Elemento Invisível do Som.

Esta instalação faz uso de vidro gerador de som, uma tecnologia desenvolvida pela AGC Asahi Glass e apresentada anteriormente na Semana de Design de Milão de 2018. Durante este evento em Milão, Itália, foi criada uma nova "paisagem sonora" dentro de um antigo armazém na Estação de Milão Centrale.

O vidro gerador de som incorpora um novo design fazendo uso de uma camada intermediária especial entre as camadas de vidro. Ao utilizar este material como transdutor para gerar som - tal como o diafragma de um altifalante - o design inovador atenua as características de ressonância inerentes do vidro e produz sons claros e belos.

Concebida utilizando vidro transparente e a natureza intangível do som, esta exposição capta um momento no tempo em que uma única folha de vidro se estilhaçou em vários fragmentos dispersos pelo ar, fazendo com que os visitantes se sintam como se o tempo estivesse parado. Cada uma das 35 folhas de vidro espalhadas por todo este espaço emite um som de natureza diferente, todas elas transmitidas através de uma configuração áudio de múltiplas fontes.

Tal como quando se faz um real passeio pela natureza, esta exposição proporciona uma paisagem sonora com várias camadas, na qual os sons podem ser sentidos de forma diferente dependendo do local onde estão a ser ouvidos, além de proporcionar a cada visitante uma cena distintamente diferente para experimentar. Um visitante, por exemplo, pode ouvir o canto dos pássaros a partir de locais altos que se movem intermitentemente, enquanto outro ouve os sons de ondas de choque vindas de algum lugar abaixo, todas elas combinadas para criar "câmaras" de som dispersas e invisíveis dentro do espaço como um todo. As fontes sonoras para os sons da natureza utilizados neste espaço são todos retirados de gravações de campo, e o tema principal da exposição é o "ciclo da água", em que o vapor de água se transforma em gotículas de água, que depois fluem como água através de riachos até atingirem o oceano.

Foi adoptado um desenho especial para esta instalação: A fim de transmitir visualmente que o som é, de facto, emitido do próprio vidro, o excitador (a fonte sonora) para cada unidade foi instalado num local separado do vidro, sendo as vibrações transmitidas através de fio fino ao vidro (semelhante à forma como um telefone de lata pode ser ligado por corda ou fio). O resultado é uma instalação impressionante de altifalantes em que o som parece ser emitido por estilhaços de vidro simplesmente suspensos no ar.

Fechando os olhos e absorvendo os vários sons transmitidos através do meio de vidro, é possível "ver" paisagens e imagens externas apenas através de sensações auditivas. Esta nova tecnologia do vidro serve como uma janela para o mundo das paisagens sonoras.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

Soundscapes: Spatial Design Incorporating the Invisible Element of Sound

This installation makes use of sound-generating glass, a technology developed by AGC Asahi Glass and previously presented at Milan Design Week 2018. During this event in Milan, Italy, a novel "soundscape" was created inside an old warehouse at Milano Centrale Station.

Sound-generating glass incorporates a brand-new design making use of a special intermediary layer in between the glass layers. When using this material as a transducer to generate sound—much like a speaker's diaphragm—the innovative design mitigates the inherent resonance characteristics of glass and produces clear, beautiful sounds.

Designed using transparent glass and the intangible nature of sound, this exhibit captures a moment in time where a single sheet of glass has shattered into a number of shards dispersed throughout the air, making visitors feel as though time is standing still. Each of the 35 sheets of glass scattered throughout this space emits a different nature sound, all of which are transmitted through a multi-source audio setup.

Just like when taking a real nature walk, this exhibit provides a multi-layered soundscape in which the sounds can be sensed differently depending on the location at which they are being heard, in addition to providing each visitor with a distinctly different scene to experience. One visitor, for example, may hear birdsong from high-up locations that moves around intermittently, while another hears the sounds of

com a empresa de tecnologia AGC<sup>121</sup> que apresentou a nova tecnologia de altifalantes que propagam o som através de placas de vidro, o estúdio criou no interior de um amplo túnel fechado uma grande paisagem tropical invisível e penetrável. Num circuito aberto, o espectador caminhava entre planos de vidro suspensos ou pousados no chão, onde o único elemento visual para além da iluminação eram tapetes circulares. O minimalismo da cena contrastava com a complexa paisagem sonora composta por dezenas de sons de natureza separados pelos diversos altifalantes. Pela altíssima definição da captura e reprodução do som, o espectador deslocava-se do espaço físico para o espaço imaginário, experienciando uma espacialidade simultaneamente ficcional, e para o sentido da audição extremamente realista.<sup>122</sup>

---

crashing waves coming from somewhere below, all of which combine to create scattered, invisible "chambers" of sound within the overall space. Sound sources for the nature sounds used in this space are all taken from field recordings, and the overarching exhibit theme is the "water cycle," wherein water vapor turns into water droplets, which then flow as water through streams until they reach the ocean.

A special design setup has been adopted for this installation: In order to convey visually that sound is, in fact, being emitted from the glass itself, the exciter (the sound source) for each unit has been installed at a location separate from the glass, with vibrations being conveyed via fine wire to the glass material (similar to how a tin can telephone connected by string or wire operates). The result is an impressive speaker setup in which sound seems to be emitted by shards of glass simply suspended in the air.

By closing one's eyes and taking in the various sounds conveyed through the glass medium, it is possible to "see" external landscapes and imagery through auditory sensations alone. This new glass technology serves as a window into the world of soundscapes.

<https://www.archdaily.com/897183/soundscape-mandai-architects>

<sup>121</sup> [https://www.agc.com/en/news/detail/1197161\\_2814.html](https://www.agc.com/en/news/detail/1197161_2814.html)

<sup>122</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WFoDEknxQxU>



Fig. 41 *Soundscape*, Mandai Architects (2018), Milan Design Week

### 2.2.2.2 Retivação – espaços performativos

A obra *Light Module*, descrita nos seus potenciais luminosos, é também uma obra mutável, porque consoante a programação sonora, a sua performatividade altera-se. O desdobramento da obra em materialidade, luz e som permite combinações distintas que somadas a espaços variados geram experiências estéticas múltiplas. A título de exemplo de uma outra ativação da obra apresentamos uma descrição de uma versão da Instalação em ambiente externo e desenho de som:

Instalada na natureza à noite, a obra pulsa em ritmos oscilantes e lentos. Uma espécie de respiração ou frequência mecânica de trabalho. Focos deslumbram o espaço em cinco eixos: o entorno horizontal e o chão, marcando a flutuação e distâncias. O interior da peça de vidro brilha em diferentes temperaturas de luz.

O som interage com a pulsação luminosa e sobrepõe incessantemente elementos mecânicos à paisagem sonora do contexto da Instalação. Quando a luz está completamente apagada também está a natureza, mas o som preenche essa pausa por vezes de dúvidas, e quando essa espécie de criatura eletrónica se manifesta, o seu habitat torna-se híbrido, ficcional. O ambiente sónico que se forma em ondas, avanços e retrocessos segue num *loop* longo e por isso imperceptível em relação ao início e fim. A imagem também está em *loop*, ou será que o tempo está muitíssimo dilatado? Será o tempo da contemplação ou da repetição do processo industrial?

Além do evento presencial, essa instância da obra volta a transformar-se num filme de longa duração, uma paisagem sonora elíptica independente da obra escultórica e ensaio fotográfico noturno.

A minha intenção foi explicitar de forma teórica e prática os potenciais imersivos inerentes ao contributo sonoro de uma Instalação, para que sejam explorados de novas formas por outros artistas. Descentralizar a experiência sensorial de uma obra da visão abre caminho para um engajamento mais amplo, uma vez que a audição forma espacialidades esféricas e unifica elementos, como podemos entender nas palavras de Walter Ong:

“A visão isola, o som incorpora. Enquanto que a visão situa o observador fora do que vê, à distância, o som é derramado no ouvinte. A visão disseca, como Merleau-Ponty observou (1961). A visão vem a um ser humano de uma direcção de cada vez: para olhar para uma sala ou uma paisagem, tenho de mover os meus olhos de uma parte para a outra. Quando ouço, no entanto, recolho o som simultaneamente de todas as direcções ao mesmo tempo: estou no centro do meu mundo auditivo, que me envolve, estabelecendo-me numa espécie de núcleo de sensação e existência. Este efeito centralizador do som é o que a reprodução de som de alta fidelidade explora com intensa sofisticação. Pode-se imergir na audição, no som. Não há maneira de se imergir de forma semelhante à vista.

Em contraste com a visão, o sentido dissecante, o som é assim um sentido unificador. Um ideal visual típico é clareza e distinção, uma desmontagem (a campanha de Descartes pela clareza e distinção registou uma intensificação da visão no sensorium humano - Ong 1967b, pp. 63, 221). O ideal auditivo, pelo contrário, é a harmonia, um conjunto. A interioridade e a harmonia são características da consciência humana.”<sup>123</sup>

## 2.3 Perspectivas

A intenção destas análises foi de gerar expansão expressiva, privilegiando a pluralidade de sentidos. Em valorização da capacidade revelatória da arte, inclusive no que diz respeito à superação dos seus próprios obstáculos, ou seja soluções para questões descobertas só posteriormente, entendo que as contribuições das obras por mim feitas e referenciadas de outros artistas ultrapassam o recorte reflexivo aqui oferecido.

Neste sentido, a escolha intuitiva da dimensão reduzida para os meus trabalhos antecipou soluções e objetivos tais como aumentar a mobilidade expositiva, estimular o movimento do espectador para formar diferentes perspectivas e possibilitar autonomia produtiva. A escala reduzida das obras desencadeou uma série de possibilidades que contribuíram para

---

<sup>123</sup> “Sight isolates, sound incorporates. Whereas sight situates the observer outside what he views, at a distance, sound pours into the hearer. Vision dissects, as Merleau-Ponty has observed (1961). Vision comes to a human being from one direction at a time: to look at a room or a landscape, I must move my eyes around from one part to another. When I hear, however, I gather sound simultaneously from every direction at once: I am at the center of my auditory world, which envelopes me, establishing me at a kind of core of sensation and existence. This centering effect of sound is what high-fidelity sound reproduction exploits with intense sophistication. You can immerse yourself in hearing, in sound. There is no way to immerse yourself similarly in sight.”

By contrast with vision, the dissecting sense, sound is thus a unifying sense. A typical visual ideal is clarity and distinctness, a taking apart (Descartes' campaigning for clarity and distinctness registered an intensification of vision in the human sensorium - Ong 1967b, pp. 63, 221). The auditory ideal, by contrast, is harmony, a putting together. Interiority and harmony are characteristics of human consciousness.”  
Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

Walter J Ong, *Orality and Literacy - The technologizing of the word* (2002) p. 71

os seguintes objetivos: facilitou em grande medida os seus deslocamentos, o que por sua vez tornou possível a investigação em torno da adaptação de obras a múltiplos espaços e, a partir dessas deslocações, tornaram-se viáveis as experiências do registo imagético das obras, em múltiplos contextos. Esta definição de escala não só é formadora de novos objetivos, como levantou novas questões e simultaneamente os meios para as abordar.

Comparar três diferentes escalas e contemplar obras de outros artistas ampliou as reflexões, assim como formou ligação com as duas outras questões principais desta investigação, o deslocamento e a representação.

Na mesma direção, prática artística → reflexões, o desejo de incorporar a iluminação como elemento plástico das minhas Instalações permitiu a superação de uma série de outras questões, como a uniformidade atmosférica em diferentes instâncias e locais expositivos das obras, e com isso os obstáculos de mobilidade foram ultrapassados e finalmente o controlo conseguido da luminosidade permitiu uma experiência mais imersiva e com ilimitado potencial de ativação.

Por fim, as investigações sobre o uso de sons em Instalações multimédia formaram consciência da vastidão de possibilidades expressivas e contributo imersivo em espacialidades ficcionais. Também se formaram nesse trajeto, e divido esses resultados parciais, noções de natureza técnica que permitem realizar projetos desta natureza e antever possibilidades futuras. Esse componente da investigação, longe de estar concluído, representa mais um aspecto em devir da minha prática artística.

### **3 EXPERIÊNCIA**

## **RELAÇÃO DE OBRAS DE ARTE, REPRESENTAÇÕES E PRESENCIALIDADE**

Os Registos imagéticos das obras de arte são parte fundamental e incontornável de toda a prática artística que pretenda: ser vista por um público mais alargado geograficamente; preservar esse acesso por um maior período de tempo; e ou de se valer dos potenciais presentes/assentes nas diferentes disciplinas artísticas para formar um corpo expressivo em multimeios por via, neste caso, da fotografia, filme e representações virtuais/digitais. Estes representam para todo o artista desafios de múltiplas naturezas e elevados graus de complexidade.

A busca por reflexões sobre estes desafios surgiu da minha própria prática artística e das recorrentes frustrações face aos registos imagéticos das minhas obras. Neste sentido, irei evidenciar o ponto de vista particular de um artista que trabalha em vidro mais à frente neste capítulo. Deparei-me com uma série de pressupostos na prática de representação, muitos deles contraditórios como a convenção de registar esculturas ou Instalações em estúdio com fundo completamente neutro, técnicas de fotografia objetivas que visassem garantir a maior visibilidade de esculturas onde o vidro fosse material predominante, ou a necessidade de registar as obras nos seus contextos expositivos mesmo que com inúmeras dificuldades arquitetónicas, para citar somente algumas. As logísticas da captura de imagens de obras e Instalações também são repletas de adversidades técnicas e estéticas. Essas provocações levantam um grande número de perguntas a serem abordadas, tais como: Quais os objetivos de um registo de uma obra de arte? Quais desafios os artistas, especialmente aqueles que possuem trabalhos em Instalação e escultura, encontram na tarefa ou busca por representar suas obras em imagens? Quais seriam as ‘melhores’ práticas para representar esses trabalhos artísticos em outros meios? Que características particulares dos diferentes meios artísticos poderão contribuir para tornar as obras atualizadas e atualizáveis?

Irei propor respostas formadas em abordagens práticas, minhas e de vários outros artistas que exploram diversas possibilidades de representação, conjugadas com reflexões de teóricos e pensadores.

Apresento, como objeto de abertura, palavras de Walter Benjamin, do seu ensaio *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade técnica* (2012), que pavimentam alguns dos caminhos que me proponho a percorrer neste capítulo:

“A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral classificada como uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis a objetiva - ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação -, mas não acessíveis a olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações inatingíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do receptor da obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto.”<sup>124</sup>

## **3.1 Registos imagéticos: objetivos**

### **3.1.1 Dar a ver - Novos acessos**

O primeiro objetivo de registos imagéticos de obras de arte é facilitar o deslocamento destas para outros contextos de visualização, multiplicando olhares e meios de acesso. As imagens, sobretudo agora na era digital, navegam com extrema facilidade e são acessíveis simultaneamente a todas as pessoas através de acesso à internet. Assim, fotografar e filmar trabalhos artísticos permite, ainda que de forma limitada, transpor a questão da fruição presencial de objetos artísticos e todas as restrições a que estes estão naturalmente submetidos, como a circunscrição cerceada no tempo e no espaço. Este objetivo tem vindo a ganhar importância na contemporaneidade, e 2020 possivelmente terá sido o ano onde

---

<sup>124</sup> Walter Benjamin - *Magia e técnica, arte e política - Ensaios sobre literatura e a história da cultura* - (2012) p. 182

as imagens de obras foram mais importantes na história da arte, tendo em vista que os acessos presenciais a todos os museus, galerias e outros espaços fechados de exposição estiveram durante muitos meses interditos ao público e todo tipo de oferta virtual de obras e coleções foram feitas ao público.

Do ponto de vista comercial, um número também cada vez maior de vendas tem ocorrido através de leilões virtuais<sup>125</sup> e das redes sociais<sup>126</sup>, e os portfólios dos artistas, agora além de impressos, estão comumente em *sítios web*, do artista ou externos, até mesmo nas redes sociais. Com isso quero dizer que não se trata de uma preocupação de natureza menor para artistas contemporâneos registrar as suas obras e garantir formas de visualização dessas imagens para a posteridade.

### 3.1.2 Preservar/conservar

O segundo objetivo dos registos imagéticos, não de menor importância, é preservar a memória de uma obra artística. Com suficiente esforço, através de conservação preventiva, as imagens podem sobreviver aos trabalhos originais, tendo em vista que podem ser preservadas em diferentes meios, e em múltiplos. Essa preservação inclui o histórico criativo e expositivo de artistas e permite uma observação de toda a sua trajetória, aproximando largos intervalos temporais, confrontando obras de períodos diferentes.

Também está integrada nessa função a formação e organização de informação necessária, para conservadores e restauradores serem capazes de, além de preservar as características imutáveis de uma obra, tomarem decisões executivas acerca de trabalhos que se adaptam a diferentes instâncias e locais expositivos<sup>127</sup>. Os restauradores valem-se também de

---

<sup>125</sup> <https://news.artnet.com/market/online-auctions-march-data-1841205>

<sup>126</sup> <https://www.theartnewspaper.com/news/social-media-replaces-fairs-for-gallery-art-sales>

<sup>127</sup> Sobre o assunto refere-se o artigo “*The Challenges Of Documenting Francisco Tropa’s Oeuvre. Variability And Inter-artworks Relationships*” (2015) De Andreia Nogueira e Hélia Marçal, publicada na Revista da História da arte número 4 da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL do qual vinculamos o resumo:

“No âmbito do projeto de investigação “Documentação de Arte Contemporânea”, foram estudadas diversas instalações do artista português Francisco Tropa (n. 1968, Lisboa). Estas obras fazem parte de três projetos artísticos do autor, que se tornaram autónomas, dispersando -se por várias coleções. O presente artigo reflete sobre o processo de documentação destas instalações, tanto a nível dos desafios colocam como

imagens para, com o maior rigor, encontrarem a melhor forma possível de reverter uma obra afetada pelo tempo ao seu aspecto original. As imagens enquanto registo informativo são igualmente úteis nas montagens de exposições, uma vez que curadores e museólogos, assim como as equipas especializadas de montagem, durante o planeamento expositivo, se baseiam em imagens, presentes em documentos nos quais estão descritas instruções à reinstalação própria e correcta de uma determinada obra no espaço.

Começa-se a perceber que com esses objetivos, se levantam uma série de desafios subsequentes, dentre os quais o valor crescente e proporcional, financeiro e não só, da qualidade destes registos. Ora, ‘melhores’ imagens são mais fiéis às obras que retratam, detalham mais informações destas, permitem mais aplicações, maiores ampliações, projeções em grande formato, etc, ou seja, quanto maior a qualidade das imagens, do ponto de vista técnico e estético, melhor será a representação e conservação de uma obra de arte. Mas evidentemente, essa escala de qualidade está diretamente ligada a diferentes obstáculos aos quais irei agora problematizar.

### **3.1.2.1 Considerações sobre desafios da preservação.**

#### **3.1.2.1.1 Custo e elitização**

Devido aos pressupostos mercadológicos e a intenção de representar obras de arte com maior fidelidade e durabilidade, formou-se uma estrutura piramidal de qualidade e acessibilidade às ferramentas necessárias para a captura imagética e suas reproduções posteriores. Assim, quanto maior o prestígio de uma obra e o investimento possível na sua reprodução, mais alto o valor financeiro envolvido neste objetivo e mais específicas e qualificadas serão as empresas ou indivíduos que farão esse trabalho.

---

das metodologias aplicadas na sua preservação. Estas obras estão em permanente mudança, criando diferentes trajetórias. Segundo o artista, algumas peças do mesmo projeto estabelecem relações tangíveis e intangíveis entre si, razão pela qual o processo de documentação destas obras apresentou desafios imprevisíveis que serviram como catalisador para repensar o próprio processo. Através desta análise, são propostas novas direções teóricas e o papel do conservador é debatido relativamente à forma como condiciona a preservação de obras variáveis e relacionadas.”

Disponível em: <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>

Um exemplo extremo é o estúdio fotográfico norte americano *Shootart*<sup>128</sup> especializado em documentação e reprodução de obras de arte, responsável por registros imagéticos profissionais em fotografia e vídeo de artistas como Alexander Calder, Richard Serra e Henri Matisse. Dentre os seus serviços estão: Studio completo com equipamento da mais alta qualidade, fotografia de alta resolução, fotografia em locação externa, arquivo digital, documentação e edição em vídeo, fotografia em vídeo em *Time-lapse*, retoque de imagens, digitalização de imagem em alta resolução<sup>129</sup>, logística de transporte e instalação de obras artísticas entre outros. Somente essa lista de serviços evidencia o quão extensa e dispendiosa é a rede de procedimentos necessários para representar estes trabalhos. Evidentemente que essa escala de qualidade gera elitização em todos esses aspectos e técnicas, alterando direta e objetivamente a percepção de qualidade de uma obra artística.

Outro exemplo é a empresa sem fins lucrativos *Electronic Arts Intermix(EAI)*<sup>130</sup>, também norte-americana, especializada em distribuição, preservação, exibição e representação de obras artísticas de vídeo e *media art*. Com um catálogo de mais de 3500 artistas, tais como: Nam June Paik, Bruce Nauman, Martha Rosler e Joan Jonas, a empresa tem como missão garantir as melhores condições de visualização dessas obras históricas, e também de novos artistas, preservando as intenções destes, os meios técnicos originais em funcionamento e tantos outros aspectos incrivelmente desafiadores que dizem respeito ao intento de conservar e reproduzir obras imagéticas.

#### 3.1.2.1.2 Especialização

O grupo de profissionais altamente especializados e as suas ferramentas técnicas e conhecimentos específicos, que inclui conservadores, restauradores, transportadoras, instaladores, só é acessível para artistas estabelecidos ou com grandes capacidades financeiras. O resultado é uma ampla disparidade em termos de informações sobre estes

---

<sup>128</sup> <http://shootart.com/>

<sup>129</sup> Uma imagem digital não é a desmaterialização de uma obra, e sim a sua miniaturização e mudança de material para componentes eletrônicos, ou seja, a imagem digital não é diferente de Material, pois ela é armazenada em média material.

<sup>130</sup> <https://www.eai.org/>

trabalhos, o seu alcance histórico, de visualização e finalmente de sobrevivência de obras de arte, entre artistas consagrados e pouco conhecidos. Todo o trabalho artístico que não for sujeito a grandes esforços de conservação e restauro tende à deterioração e conseqüentemente ao esquecimento. Artistas independentes, terão de se aventurar, pelos seus próprios meios, nas complexas demandas de preservação das suas obras.

### 3.1.2.1.3 Obsolescência

Dentre estes desafios está a obsolescência das imagens e dos seus meios de reprodução. Até recentemente, aproximadamente trinta anos atrás, registos imagéticos eram feitos de forma analógica, com variáveis qualidades técnicas e desafios particulares de conservação, mas com a era digital, ao contrário do que se pode supor empiricamente, os riscos de preservação mantêm-se, e a velocidade da obsolescência cresceu vertiginosamente. Com a evolução exponencial das capacidades tecnológicas de captura e visualização de imagens na era digital, estamos constantemente a deparar-nos com a obsolescência de uma imagem com poucos anos de vida. A contagem de *megapixels* cresce todos os anos, em câmaras e ecrãs, e veículos de visualização digital expandem os limites de armazenamento e reprodução. Um exemplo é o vídeo de 2011, anteriormente exposto no segundo capítulo, do artista Do Ho Suh e a sua obra *Staircase-III* pertencente ao catálogo TateShots disponibilizado no *Youtube*. Com uma resolução máxima de 360p (640x360 pixels) na plataforma, o vídeo possui notável baixa resolução para os parâmetros atuais. Pouco menos de dez anos depois da sua criação, as resoluções padrão aumentaram em múltiplas vezes. Além disso, preservar filmes digitais é bastante mais caro e complexo que filmes em película<sup>131</sup>. Nesse sentido, registar em formato analógico

---

<sup>131</sup> “Os filmes digitais não são nem de perto tão fáceis de arquivar a longo prazo como a boa e velha película. Em 2007, o Conselho de Ciência e Tecnologia da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas estimou que o custo anual da preservação de um master digital de 8,3 terabytes é cerca de 12.000 dólares americanos - mais de 10 vezes o que custa preservar um master cinematográfico tradicional. (Este valor baseia-se num custo anual de 500 dólares por terabyte para o armazenamento totalmente gerido de três cópias.)” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“Digital movies are not nearly as easy to archive for the long term as good old film. In 2007, the Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences estimated that the annual cost of preserving an 8.3-terabyte digital master is about US \$12 000—more than 10 times what it costs to preserve a traditional film master. (This figure is based on an annual cost of \$500 per terabyte for fully

ainda é uma decisão pertinente e fiável atualmente<sup>132</sup>, mas, com o declínio desta indústria os seus custos aumentaram consideravelmente, sobretudo para artistas independentes e não se pode precisar por quanto tempo será possível reproduzir ou digitalizar este formato. Por fim, a discussão atual entre analógico e digital relaciona-se com o conceito de Aura, previamente introduzido e mais aprofundado a seguir, da seguinte forma: “enquanto as imagens em movimento digitais podem aparentemente ser duplicadas indefinidamente, os elementos físicos produzidos antes da era digital estão agora a adquirir o estatuto de objectos únicos anteriormente negados”<sup>133</sup>

---

managed storage of three copies.)” Extraído do artigo *Will Today's Digital Movies Exist in 100 Years?* Disponível em:

<https://spectrum.ieee.org/consumer-electronics/standards/will-todays-digital-movies-exist-in-100-years> (2014)

<sup>132</sup> “O filme fotoquímico é barato e fácil de preservar. Só precisa de uma sala fria que não seja demasiado húmida nem demasiado seca, e a película quimicamente processada irá durar 100 anos ou mais. Os arquivistas cinematográficos sabem disso porque muitos trabalhos dos primeiros tempos dos filmes cinematográficos, produzidos na primeira década do século XX ou mesmo antes, ainda existem. Daqui a séculos, será suficientemente fácil recuperar o que está armazenado em tais filmes - um processo que requer pouco mais do que uma fonte de luz e uma lente - mesmo que se perca a informação sobre como exactamente esses filmes foram feitos.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“Photochemical film is cheap and easy to preserve. All you need is a cold room that’s not too humid and not too dry, and the chemically processed film will last for 100 years or longer. Film archivists know that because many works from the earliest days of motion pictures, produced in the first decade of the 20th century or even before, are still around. Centuries from now, it’ll be easy enough to retrieve what’s stored on such films—a process that requires little more than a light source and a lens—even if information about how exactly those movies were made is lost.” - *Idem, ibid.*,

<sup>133</sup> Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“While digital moving images can apparently be duplicated indefinitely, the physical elements produced before the digital era are now acquiring the status of unique objects previously denied.” *The Conservation of Moving Images* - Paolo Cherchi Usai. *Studies in Conservation*, 2010, Vol. 55, No. 4 (2010), pp. 250-257. <https://www.jstor.org/stable/42751725>

### 3.1.3 Alterar/reativar

"O único caminho é o da transformação, esse estado de mutação contínua, de despojamento progressivo, até que o orante reze já sem imagens, e o pensador pense em abandonar todo o pensado, e o bailarino dance sem um único gesto ou apenas no gesto da sua imobilidade. Essa transformação é descrita como um «permanecer escondido na sua própria epifania»." José Tolentino Mendonça, 2007<sup>134</sup>

A terceira oportunidade a partir de registos imagéticos, e a que mais me interessa como artista, é a de alterar e reativar potenciais de obras artísticas no decorrer da mudança de meio. Também considero mais expansiva a postura de adição a um conjunto multimeios de obras do que uma de substituição.

Enquanto artistas, sobretudo de escultura e Instalação, face à impossibilidade de um registo em imagens minimamente relacionável com a experiência presencial de uma obra, e como criadores capazes de ver e reinterpretar as nossas obras sem as questões que conservadores e restauradores encontram por não serem os autores dos trabalhos, podemos usar imagens das nossas próprias obras e as de outros artistas para criar novas obras, desvinculadas do objetivo fidedigno mimético face ao original. A tradução, se assim quisermos chamar, de uma obra tridimensional (e aqui incluímos mesmo pinturas que possuem sempre algum relevo e com isso refração de luz distintos de impressões ou imagens digitais) para uma obra imagética não trará só perdas, poderá ser precursora de novas aberturas para entradas perceptíveis do espectador. A minha proposta será apresentar uma rede de artistas e obras que abordam estas questões de maneiras muito diversas e com resultados de enorme relevância na busca de novos olhares e soluções criativas visuais.

---

<sup>134</sup> Texto do catálogo da exposição *Paisagem interior* de José Pedro Croft, Museu Calouste Gulbenkian, (2007)

### 3.1.4 Fusão de Horizontes

Como base das reflexões sobre a postura ensaística de tradução ou transformação de obras tridimensionais em imagens que veremos a seguir, apresento um termo que faz parte da visão estética do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer: Fusão de Horizontes (1998)<sup>135</sup>. Este termo contribui para a emancipação da obra de arte, bem como da sua representação em imagem, libertando-se do objetivo de representar fielmente a realidade observada, bem como a desvinculação entre o olhar do autor e do espectador.

A aceção da expressão ‘Fusão de Horizontes’ oferece uma interpretação alternativa à Mimese<sup>136</sup> que aqui associa a relações da obra de arte, ou seja, opõe-se à ideia de que o objetivo da Arte seria o de representar com o máximo de fidelidade aquilo que se poderia chamar de verdade ou natureza das coisas, em que o artista, por ter essa responsabilidade, seria mais ou menos bem-sucedido na medida em que o retrato dessa natureza ou realidade fosse transmitido de forma pura e fiel, bem como a ideia de que o objeto artístico teria uma ligação primordial com o seu autor e a sua intenção. A partir da interpretação proposta por Gadamer, a Arte não corresponde a uma forma de comunicação segundo a qual as ideias de um artista são informadas ao espectador que as recebe, por sua vez, de

---

<sup>135</sup> “A consciência do carácter historicamente afectado da compreensão é, segundo Gadamer, idêntica a uma consciência da situação hermenêutica e ele também se refere a essa situação através do conceito fenomenológico de "horizonte" (Horizont) - a compreensão e interpretação ocorre assim sempre a partir de dentro de um "horizonte" particular que é determinado pela nossa situação historicamente determinada. A compreensão não está, contudo, aprisionada no horizonte da sua situação - na realidade, o horizonte da compreensão não é estático nem imutável (está, afinal, sempre sujeito aos efeitos da história). Tal como os nossos próprios preconceitos são postos em causa no processo de compreensão, também, no encontro com outro, é o horizonte da nossa própria compreensão susceptível de mudança.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“Awareness of the historically effected character of understanding is, according to Gadamer, identical with an awareness of the hermeneutical situation and he also refers to that situation by means of the phenomenological concept of ‘horizon’ (Horizont)—understanding and interpretation thus always occurs from within a particular ‘horizon’ that is determined by our historically-determined situatedness. Understanding is not, however, imprisoned within the horizon of its situation—indeed, the horizon of understanding is neither static nor unchanging (it is, after all, always subject to the effects of history). Just as our prejudices are themselves brought into question in the process of understanding, so, in the encounter with another, is the horizon of our own understanding susceptible to change.” Extraído da Stanford Encyclopédia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/entries/gadamer/> (2018)

<sup>136</sup> Do grego. Mímesis, “imitação” (imitatio, em latim), designa a acção ou faculdade de imitar. Descrição do termo literário completo em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/>

forma neutra e passiva. É em consequência desse desacordo que o filósofo expõe uma outra relação de experiência da obra e atuação interpretativa do sujeito.

A questão da comunicação por via da Arte é refutada no princípio da relação entre sujeito/espectador e mensagem contida na obra, uma vez que na perspectiva de Gadamer, que aqui expandimos para uma relação intermediada por objetos artísticos, “Não existe para o intérprete a possibilidade de uma compreensão pura, sem pressupostos, isto é, que a possibilidade de uma reconstrução objetiva e exata da mentalidade e circunstâncias do autor lhe é vedada.”<sup>137</sup> Sendo assim, mesmo que a intenção do intérprete fosse de perceber e decodificar os símbolos e intenções conceptuais do autor, nunca teria êxito, pois o seu ponto de partida de análise estará sempre contaminado e condicionado por uma série de pré-juízos.

Na teoria de Gadamer, o envolvimento entre sujeitos (neste contexto sujeito/espetador e obra) seria “Um processo de contínua fusão ou alargamento de horizontes pelo qual todo o intérprete participa com outros no longo e árduo caminho do sentido.”<sup>138</sup>, sendo que o artista faz uma proposição através da obra, mas o sujeito em última instância faz a obra na sua experiência, nesse encontro de realidades. Nesta perspectiva, a obra representa um conjunto de possibilidades que são ativadas pela ação exploratória e construtiva do intérprete, sempre com desfechos imprevisíveis<sup>139</sup>: “Acontecerá sempre isto em todo o

---

<sup>137</sup> Maria Luisa Portocarrero F. da Silva em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fusao-de-horizontes/> (2009)

<sup>138</sup> *Idem, ibid.*

<sup>139</sup> “Gadamer vê o entendimento como uma questão de negociação entre si e o seu parceiro no diálogo hermenêutico, de tal forma que o processo de entendimento pode ser visto como uma questão de chegar a um "acordo" sobre o assunto em questão. Chegar a um tal acordo significa estabelecer um enquadramento comum ou 'horizonte' e Gadamer toma assim o entendimento como um processo de 'fusão de horizontes' (Horizontverschmelzung). Em fenomenologia, o 'horizonte' é, em termos gerais, aquele contexto maior de significado em que se situa qualquer apresentação com significado particular. Na medida em que a compreensão é levada a envolver uma 'fusão de horizontes', então envolve sempre a formação de um novo contexto de significado que permite a integração do que de outra forma é desconhecido, estranho ou anômalo. A este respeito, toda a compreensão envolve um processo de mediação e diálogo entre o que é familiar e o que é estranho, no qual nenhum dos dois permanece intacto. Este processo de engajamento horizontal é um processo contínuo que nunca alcança qualquer conclusão final ou elucidação - mais ainda, na medida em que a nossa própria história e tradição é em si mesma constitutiva da nossa própria situação hermenêutica, assim como é ela própria constantemente retomada no processo de compreensão, pelo que a nossa situação histórica e hermenêutica nunca pode ser tornada completamente transparente para nós. Como consequência, Gadamer discordou explicitamente da "filosofia de reflexão" hegeliana que visa precisamente essa conclusão e transparência.” *Idem, ibid.*

processo de interpretação: a linha de sentido que se revela no decurso da leitura acaba necessariamente numa indeterminação aberta.”<sup>140</sup>

Estas perspectivas relacionam-se diretamente com a representação, uma vez que esta também encontrará sempre no receptor alterações na sua percepção e fruição. Proponho assim um pequeno passeio de exploração poética pela representação, através de uma perspectiva e paisagem não específicas, que põe em evidência a fusão de horizontes.

O registo é de um pequeno intervalo temporal, que varia conforme o período de execução da obra e, por isso, não representa nem o tempo anterior nem o posterior ao vivenciado. Entretanto, como a cena se apresenta estática diante do espectador, a imagem dá a imaginar a passagem do tempo, pois, esta funde duas realidades: a realidade do momento único, registado e real, e a do momento duradouro ou potencial que abarca tudo. Pela mesma razão, essa imagem atrai tudo aquilo que se quiser acrescentar de anterior, para além, ou em torno dela.

Para quem a registou, ela traz a chave para o momento vivido, redesenhado pela memória, em constante devir, assim como também traz as sensações desse encontro. Para quem só teve acesso à própria imagem, tem que percorrer o caminho imaginário, que é construído em relação aos elementos que cada espectador colecionou ao longo do seu próprio percurso de vida. Esses elementos podem ser reconfigurados em infinitas combinações.

---

“Gadamer views understanding as a matter of negotiation between oneself and one’s partner in the hermeneutical dialogue such that the process of understanding can be seen as a matter of coming to an ‘agreement’ about the matter at issue. Coming to such an agreement means establishing a common framework or ‘horizon’ and Gadamer thus takes understanding to be a process of the ‘fusion of horizons’ (Horizontverschmelzung). In phenomenology, the ‘horizon’ is, in general terms, that larger context of meaning in which any particular meaningful presentation is situated. Inasmuch as understanding is taken to involve a ‘fusion of horizons’, then so it always involves the formation of a new context of meaning that enables integration of what is otherwise unfamiliar, strange or anomalous. In this respect, all understanding involves a process of mediation and dialogue between what is familiar and what is alien in which neither remains unaffected. This process of horizontal engagement is an ongoing one that never achieves any final completion or complete elucidation—moreover, inasmuch as our own history and tradition is itself constitutive of our own hermeneutic situation as well as being itself constantly taken up in the process of understanding, so our historical and hermeneutic situation can never be made completely transparent to us. As a consequence, Gadamer explicitly takes issue with the Hegelian ‘philosophy of reflection’ that aims at just such completion and transparency.” Extraído da Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/entries/gadamer/> (2018)

<sup>140</sup> Maria Luisa Portocarrero F. da Silva em *E-dicionário de termos literários*, disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fusao-de-horizontes/> (2009)

Essa dupla realidade é a coexistência da imagem no território real/físico e no território poético.

Assim, essas várias trajetórias somam-se: a do artista em busca do local a ser representado; todos os seus percursos e vivências anteriores; as representações de outros artistas; assim como a do espectador formada por todas as paisagens visitadas pessoalmente e todas as outras observadas em imagens e sonhos. É desnecessário determinar os seus limites.

### **3.2 Artistas e obras: entrecruzando meios**

Apresento agora um conjunto de artistas e obras distinguidos em três esferas de representação imagética: Fotográfica, imagens em movimento e virtuais / digitais. Este triângulo tem como objetivo refletir sobre as influências desses meios em objetivos díspares de representação, através de um olhar multidisciplinar, e contribuir para a capacitação de artistas, tanto no sentido de fazerem melhores escolhas pessoais no controle das imagens de suas obras, como também em termos de colaborações com outros artistas que possam ter um olhar externo, criativo e transformador sobre o seu trabalho. Procuo inspirar pontos de vista renovados, originar ferramentas visuais, e em última instância, tornar este complexo desafio numa experiência mais potencializadora.

### 3.2.1 Fotografia

“O desejo de fazer da fotografia um 'agente de mudança', por exemplo, terá, mais cedo ou mais tarde, de confrontar o facto de que as fotografias são coisas selvagens, indeterminadas, multicamadas e imprevisíveis, independentemente das suas intenções. E no entanto, há algo muito mais radical e gratificante a ganhar com um confronto com o limbo fotográfico, com a sua indeterminação e possibilidade. Porquê? Porque é aí que coisas novas podem acontecer. Reconsideração. Repensar. Rever.”

David Company, Foam Magazine #57: *In Limbo*.<sup>141</sup> (2020)  
p.223

Como artista, e ultrapassando qualquer objetivo mimético de representação, procuro na fotografia e na sua longa história de desenvolvimento e transformação, caminhos experimentais e abordagens poéticas e singulares que promovem ângulos inéditos de observação e entrada em obras de arte, já não mais representadas e sim recriadas.

As duas limitações principais da fotografia como meio de representação de obras de arte tridimensionais são a sua bi-dimensão e a falta de movimento<sup>142</sup>, e com isso dinamismo de perspectiva na observação das obras. Uma imagem estática não consegue transcender o seu ponto de vista fixo de um objeto ou ambiente, mas poderá incitar todo tipo de

---

<sup>141</sup> “The desire to make photography an ‘agent of change’, for example, will, sooner or later, have to confront the fact that photographs are wild, indeterminate, multi-layered and unpredictable things, regardless of intentions. And yet, there is something much more radical and rewarding to be gained from a confrontation with the photographic limbo, with its indeterminacy and possibility. Why? Because that is where new things can happen. Reconsideration. Rethinking. Re-seeing.”

Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

<sup>142</sup> Maurice Merleau-Ponty, debruça-se sobre essa questão no seu livro *O Olho e o Espírito* (2013): “Por que o cavalo fotografado no instante em que não toca o chão, em pleno movimento portanto, com as pernas quase dobradas embaixo dele, dá a impressão de saltar no lugar? E por que, em contrapartida, os cavalos de Géricault correm sobre a tela, mas numa postura que cavalo algum a galope jamais assumiu? É que os cavalos do Derby de Epsom me possibilitam ver a ação do corpo sobre o chão, e, segundo uma lógica do corpo e do mundo que conheço bem, essas ações sobre o espaço são também ações sobre a duração. Rodin tem aqui uma frase profunda: “É o artista que é verídico, e a foto é que é mentirosa, pois, na realidade, o tempo não para”. [40] A fotografia mantém abertos os instantes que o avanço do tempo torna a fechar em seguida, ela destrói a ultrapassagem, a imbricação, a “metamorfose” do tempo, que a pintura, ao contrário, torna visíveis, porque os cavalos têm dentro deles o “deixar aqui, ir ali”, [41] porque têm um pé em cada instante. A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas.”

Merleau-ponty, Maurice. *O Olho e o Espírito*.

imaginação e fabulação sobre o que torna visível, as ficções<sup>143</sup> que pode formar e mesmo aquilo que exclui. Ofereço pequenos ensaios que veiculam esforços de transcendência deste meio.

Nesta investigação, fiz alguns ensaios sobre as minhas obras que se relacionam com essas intenções ensaísticas, ou seja, imagens libertas de serem fidedignas em relação ao "original". Interessa-me que as imagens sejam Adaptações, desdobramentos, possibilidades, complementares e não substitutos das obras tridimensionais, sobretudo porque parto do princípio que o presencial é insubstituível. Partilho assim algumas dessas experiências como convites visuais para que o leitor possa formar as suas próprias questões.



Fig. 42 *Templo* (2019) Créditos fotográficos: Renato Japi

---

<sup>143</sup> Ficção, do latim fictio, -onis, acção de modelar, formação, criação, invenção, suposição, hipótese.



Fig. 43 *Cubic Star* (2019) Créditos fotográficos: Renato Japi

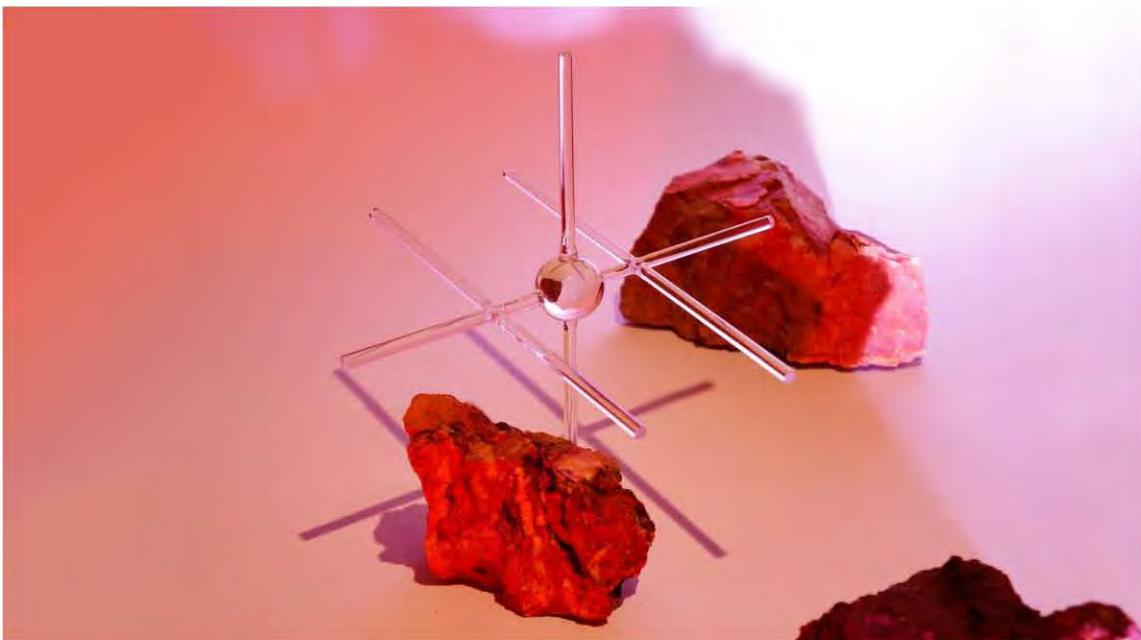


Fig. 44 *Star Drop* (2019) Créditos fotográficos: Renato Japi

### **3.2.1.1 Artistas, obras e inventividade**

Reúno agora um grupo de artistas e obras que geram reflexões, inquietações, soluções e outros contributos para uma visão mais alargada acerca da representação e das suas várias aspirações. Através dessas observações endereço as questões destacadas no início do capítulo, oferecendo por meio de aspectos criativos multidisciplinares, "respostas" abertas para que, inclusive, se possam encontrar soluções que ultrapassem as minhas próprias proposições.

#### **3.2.1.1.1 Rui Chafes (1966-) - Entre espaços/ percurso em imagens**

Na conferência "*Escultura - Desenho Infinito.*", realizada a 15 de Março de 2018 na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, o professor Manuel Gantes convidou o artista português Rui Chafes para apresentar a sua trajetória artística, que para esta investigação interessa pela grande pluralidades de espaços expositivos que acolheram as suas obras, o que nos remete às questões abordadas no primeiro capítulo, assim como também nos oferece a oportunidade de observar a representação do seu corpo de trabalho em imagens.

Tivemos acesso a essa longa trajetória somente através de inúmeras fotografias apresentadas e pelas descrições do artista, tendo sido portanto um caminho guiado e reinterpretado, que de certa forma é paralelo ao formado pela história das obras. As obras de Rui Chafes tornam-se desenhos nas fotografias. Todo o peso do metal perde-se ou é sentido de outra forma. A noção de escala também se altera.

Mas, como consequência dessa mudança de perspectiva, despertam-se oportunidades impossíveis de outro modo, a começar pela compressão do tempo. Deste modo, temos como sentir um percurso artístico longo num período de tempo curto, colocando muitas peças em relação umas com as outras, com os seus espaços e assim percebendo múltiplas escolhas e caminhos do artista nesse arco temporal. Percebem-se padrões, mudanças, eventos particulares, locais de exposição muito distintos e essa é uma forma de sugerir o tempo alargado de toda uma obra, para a fruição imaginária do espectador.

Rui Chafes tem a maior parte do seu trabalho registado a preto e branco<sup>144</sup>, o que possivelmente tem relação com a monocromia do seu próprio trabalho, as poucas exceções justificam-se por darem a perceber condições particulares de iluminação das cenas expositivas. Essa escolha traz uniformidade temporal ao conjunto das obras, não provendo artefactos estilísticos que serviriam para as posicionar num passado mais ou menos recente.

Mais ainda, o escultor não omite que é muito difícil fotografar esculturas, e vindo de alguém com tamanha experiência fica bastante evidente a complexidade dessa tarefa e o nível de dedicação necessária para se obter algum êxito. Entretanto, tem consciência de que uma fotografia de uma obra pode gerar uma interpretação fantasiosa da mesma, tais como a falsa percepção do peso, ou a leitura de uma escultura como um desenho num determinado espaço. Essas interpretações da obra são estimuladas pelo autor, ou seja, procura endereçar esta difícil tarefa com o objetivo de transformação, e não só assumindo as suas possíveis ou inevitáveis perdas.

Outro ponto fértil para análise tem a ver com a pluralidade de espaços expositivos. No caminho artístico de Rui Chafes, as suas obras foram expostas em muitos contextos diferentes, distinguindo-se, deste modo, obras criadas para o cubo branco, lugares específicos, obras públicas e instalações temporárias a céu aberto. Há uma enorme quantidade de exemplos de relações entre as obras e a arquitetura ou a natureza, como uma escultura concebida para ser vista só no inverno, peças que o artista deixa ao acaso na paisagem, enormes Instalações em florestas, esculturas que se moldam a escadas, entre muitos outros casos. Em função desse alargado número de contextos, a monocromia fotográfica pode também exprimir um desejo de aproximar ou ligar essas imagens e as obras que elas representam. Torna-se perceptível que para além da dificuldade em harmonizar um trabalho artístico e o seu registo, uma obra completa encontrará ainda mais obstáculos em acercar, através de imagens, locais e temporalidades distintas.

---

<sup>144</sup> <https://ruichafes.net>



Fig. 45 *Unborn*, Rui Chafes (2001) Sonsbeek 9, Arnhem



Fig. 46 *The world becomes silent*, Rui Chafes (2004) Jardim da Sereia, Coimbra, Portugal

No fim da conferência, questionei o artista sobre os seus trabalhos instalados na natureza, e sua resposta foi:

"De certa forma é o que eu gosto mais, eu trabalho na natureza, eu trabalho na arquitectura, eu trabalho no espaço branco, no museu, na galeria e são todas situações muito diferentes. A natureza é um caminho, um passeio, a pessoa vai passear, e de repente no meio das rochas, no meio das árvores, em uma encosta há uma coisa que aparece. E para mim é muito claro, a arte não é natural, a arte é uma coisa artificial, a arte é uma invenção do homem, é uma intervenção do homem, não é uma extensão da natureza. Instalar obras na natureza é o que eu mais gosto de fazer por que há esse contraste entre o que é natural e essa aparição inesperada, mas também é interessante colocar as esculturas em confronto com a arquitectura" (Rui Chafes)

Destaca-se aqui essa perspectiva de contraste desejável entre a natureza e a obra, que como aparição inesperada está ligada a esse percurso a ser caminhado pelo espectador.

O deparar-se com a obra torna-se um evento distinto. Entendo que com a perda da surpresa e a descontextualização da obra para imagem, resta o potencial de sugerir outras situações, incluindo novas formas criativas de expor essas imagens e de recuperar o encontro presencial, ou ao menos propor novas circunstâncias com características próprias. Seguidamente, iremos observar algumas dessas práticas em trabalhos artísticos.

#### **3.2.1.1.2 Mark Manders (1968-) - Fotografias tridimensionais**

Temos na obra de Mark Manders, artista contemporâneo holandês, uma perspectiva bastante distinta de intenções representativas imagéticas. Isto porque, nas palavras do próprio artista, as suas Instalações são “fotografias tridimensionais”. Sendo assim, transformar uma fotografia de três dimensões numa bidimensional representa outra natureza problemática. Também é notável que o seu desejo pessoal seria de que todas as suas obras estivessem expostas juntas num contexto expositivo muito semelhante e é por isso evidente que os registos das suas obras, na perspectiva do artista, acabem por deixar muito a desejar. A evidência da frustração face a esses desafios encontra-se na nota de abertura do livro *The Absence of Mark Manders*, que apresenta vários dos seus trabalhos, e foi escrita pelo próprio, intitulada:

“Uma nota para o proprietário deste livro  
As minhas desculpas - este é um livro de um trabalho em andamento. Embora a maior parte das obras mostradas nele estejam concluídas, elas não foram fotografadas nos seus locais corretos. As fotos aqui foram tiradas em museus com

pisos errados ou má iluminação, em estúdios sujos, até mesmo em supermercados. O principal problema, porém, é que todos esses locais não estão conectados - não estão conectados em termos de arquitetura e localização ou estilo e, acima de tudo, não estão conectados no tempo. Você simplesmente não pode andar de um espaço para o outro. Também mostrei os meus trabalhos em exposições coletivas, em locais estranhos, em lindos prédios antigos, velhas fábricas ou escolas, e foi ótimo - eles encaixam-se nos espaços e com certeza fiquei feliz. E ainda assim, eles estavam fora do lugar.

Também vendi muitas das minhas obras. Por necessidade. Caso contrário, não poderia ter continuado com o meu trabalho. Agora eles estão espalhados pelo mundo, e eu deveria estar feliz. Muitos deles tornaram-se parte de coleções proeminentes ou foram comprados por museus distintos, mas nunca será possível comprá-los todos de volta. Por isso, perceba que todas as obras aqui apresentadas pertencem de facto a um conjunto único num edifício com pavimento em betão cinzento e paredes brancas, em espaços com alturas variadas e iluminados por cima - alguns deles lateralmente - por luz natural. Você não pode olhar para fora deste prédio - as janelas foram cobertas com jornal falso ou estão de frente para outras partes do prédio.

Vou continuar a trabalhar neste auto retrato, porque é isso que realmente é, e você está convidado a traçá-lo enquanto estiver vivo. MM, 2007<sup>145</sup>

É sensível que um livro, que celebra uma extensa trajetória artística, comece por tal pedido de desculpas como com a solicitação ao leitor/espectador para que faça um esforço imaginário que desloque, temporal e situacionalmente, as obras apresentadas. Para Manders todas as suas obras, que são simbólico/arquitetónicas, formam um enorme auto retrato<sup>146</sup> e a sua fragmentação representa um impeditivo para a visão do todo.

---

<sup>145</sup> "A note to the owner of this book

My apologies - this is a book of a work in progress. Although most of the work shown in it are finished, they were not photographed at their right location. The photographs here were taken in museums with the wrong floors or bad lighting, in dirt studios, even in supermarkets. The main problem, though, is that all of these venues are not connected - not connected in terms of architecture and location or style, and above all, not connected in time. You just cannot walk from one space to another. I have also shown my works in group exhibitions, at strange locations, in beautiful old buildings, old factories or schools, and it was great - they fit into the spaces and I was certainly happy. And yet they were still out of place.

I have sold many of my works as well. Out of necessity. Otherwise I could not have continued with my work. Now they are scattered throughout the world, and I should be happy. Many of them became part of prominent collections or were purchased by distinguished museums, but it will never be possible to buy them all back. So please note that all of the works presented here in fact belong together in a single building with a gray concrete floor and white walls, in spaces with varying heights and lit from above - some of them from the side - by natural light. You cannot look out of this building - the windows have either been covered with fake newspaper or they face other parts of the building.

I will continue to work on this self-portrait, because that is what it really is, and you are invited to trace it as long as you are alive. MM, 2007" Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

Livro coletânea de trabalhos *The Absence of Mark Manders* (2007)

<https://www.hatjecantz.de/the-absence-of-mark-manders-1958-1.html>

<sup>146</sup> Do prefácio do livro *The Absence of Mark Manders*, destacamos alguns trechos que refletem sobre a obra do artista: "Começando com o seu trabalho inicial e chave de 1986, o paradigmático *auto-retrato como edifício*, toda a sua obra pode ser vista como uma tentativa alargada de traduzir a existência individual e o desenvolvimento biográfico individual em espaços de memória associativa e sem palavras. Imaginar o eu como uma peça de arquitectura, como um edifício, leva a uma prática artística que concebe a escultura

A negociação possível com a realidade do fracasso em manter coeso todo um grupo de trabalhos, manifesta-se no livro em mais fragmentação do trabalho: textos de diferentes autores, descrições das obras pelo próprio artista, esboços e outros detalhes. Tudo isso acaba por pulverizar ainda mais a percepção do todo ao mesmo tempo que oferece novas informações. Esta estratégia afasta ainda mais o espectador do seu lugar de interpretação e absorção estética do trabalho em detrimento de um documento mais "completo" e conceptual.

---

como a materialização espacial de ideias, sentimentos e emoções abstractas e totalmente pessoais. Manders esforça-se por deixar claro que o eu poético que estas obras retratam não é idêntico ao verdadeiro Mark Manders, embora não possa, ao mesmo tempo, ser concebido independentemente dele. Assim, um acto de equilíbrio paradoxal é constantemente mantido, o que implica a construção de um auto-retrato que só se pode manifestar pensando a sua própria ausência.

Aparecimento e desaparecimento são combinados nestas salas conceptuais ressonantes repletas de ecos, e tecem um curso fascinante entre sonho e pesadelo através de um mundo cheio de mistérios e paradoxos. Como estranhas "fotografias tridimensionais" (palavras de Manders), que se infiltram na mente do espectador através da retina e cujo efeito retardado só gradualmente é sentido, estas obras poderosas e intransigentes induzem uma espécie de *déjà vu* de acontecimentos inexistentes, tornando-se, por outras palavras, constelações em que o espectador reconhece algo que nunca viu realmente antes.

Isto explica-se melhor pela forma como Manders desloca as suas obras, deslocando as suas constelações apenas até ao ponto de saírem do reino da normalidade, que se tornam estranhas e familiares ao mesmo tempo; um processo artístico subtil preocupado não com sensações superficiais, choques ou efeitos grosseiros, mas com precisão no campo do indeterminado."

Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

"Starting with his early, and key work of 1986, the paradigmatic *self-portrait as a building*, his entire oeuvre may be seen as an extended attempt to translate individual existence and individual biographical development into wordpress, associative memory spaces. Imagining the self as a piece of architecture, as a building, leads to an artistic practice that conceives sculpture as the spatial materialization of abstract and wholly personal ideas, feelings, and emotions. Manders is at great pains to make clear that the poetic self these works portray is not identical with the real Mark Manders, although it cannot, at the same time, be conceived independently of him. Thus a paradoxical balancing act is constantly maintained, which involves constructing a self-portrait that can only manifest itself by thinking its own absence.

Appearance and disappearance are combined in these resonating, echo-filled conceptual rooms, and weave a fascinating course between dream and nightmare through a world full of mysteries and paradoxes. As strange, "three-dimensional photographs" (Manders own words), which infiltrate the viewer's mind through the retina and whose delayed effect is only gradually felt, these powerful, uncompromising works induce a kind of *déjà vu* of non-existent events, becoming, in other words, constellations in which the viewer recognizes something he or she has never actually seen before.

This is best explained by the way Manders displaces his works, shifting his constellations just so far out of the realm of normality that they come to seem both foreign and familiar at the same time; a subtle artistic process concerned not with superficial sensations, shocks or crude effects, but with precision in the field of the indeterminate." Christoph Becker, Stephan Berg, Solveig Øvstebø e Philippe Van Cauteren, *The Absence of Mark Manders* (2007) pp. 7-8

## The Absence of Mark Manders



Fig. 47 Livro coletânea de trabalhos *The Absence* of Mark Manders (2007)

### 3.2.1.1.3 Richard Meitner (1949-) - Arte e Engrama

Tive também a oportunidade de questionar o mundialmente reconhecido artista americano Richard Meitner, um dos pioneiros no movimento artístico do vidro iniciado na década de setenta nos Estados Unidos da América, sobre a sua perspectiva em relação à representação das suas obras, a distinção entre os objetos tridimensionais e visualização virtual e a associação entre o corpo e a visão. Desse questionamento resultou um pequeno ensaio que, mais do que sugerir soluções, abre novas questões.

“Uma diferença muito importante entre um confronto físico e um confronto virtual com objectos fora de nós, é possibilitada pela nossa capacidade de mover os nossos corpos, mudar de posição em relação ao que vemos como uma presença física. Essa capacidade fornece-nos uma vasta gama de informação que processamos instantaneamente, e em grande parte é formativa de toda a nossa experiência em relação a qualquer objecto que olhamos no nosso ambiente. NENHUMA dessas informações, porém, é informação que iremos, ou podemos, aceder facilmente, se estivermos apenas a olhar para uma fotografia do objecto! Por exemplo, em frente de uma obra de arte, quando me movo, mesmo que apenas ligeiramente, para a esquerda ou para a direita, para cima ou para baixo, para trás ou para a frente, o que está à frente e atrás desse objecto também se move, mudando bastante profundamente. Como o meu cérebro pode processar muito rapidamente e dar um sentido útil ao *input* visual em profunda mudança à medida que me movo, normalmente não tenho consciência de quanto é diferente à medida que mudo o meu ponto de vista. Inconscientemente, estou então a aceder, processar e reter informação sobre vários objectos de fundo à medida que se relacionam com o objecto que é o foco central da minha atenção, i.e. uma obra de arte. Interiorizo coisas sobre o tamanho, densidade, profundidade, contraste, superfície, etc. do objecto dessa forma. Quando a obra de arte permanece o meu foco central, e mudo de posição em relação a ela, mesmo que apenas um pouco, o facto de o seu ambiente mudar, de serem mutáveis, diz-me coisas de importância. Isto significa, demonstra conclusivamente que a obra de arte é uma coisa autónoma, ou seja, não depende, nem se relaciona necessariamente com nada mais, tem uma existência totalmente independente. Posso ou não tornar-me conscientemente ciente disto sob a forma de palavras, mas em todo o caso, será conhecimento que ganho, interiorizo e processo, quer isto aconteça ou não conscientemente. Se estou a ver apenas uma fotografia de uma obra de arte, isto de facto não pode acontecer facilmente. Olhando para uma fotografia, não posso, movendo a minha posição, mudar a posição da obra de arte em relação ao seu ambiente. Nesse caso, claro, a memória e a experiência anterior permitir-me-ão 'preencher as lacunas'. O meu cérebro irá informar-me rápida e convincentemente que se eu estivesse à frente do objecto na realidade, eu poderia e seria capaz de ver e compreender o objecto como autónomo. Mas permanecem diferenças altamente consequentes entre o que somos capazes de ver e sentir, entre o que experimentamos e o que retemos quando usamos 'o olho da nossa mente', e o que vemos e

experimentamos quando usamos os nossos olhos reais, juntamente com a capacidade de mover a posição do nosso corpo no espaço.”<sup>147</sup>

O artista admite a distância intransponível entre o olhar real e o imaginário, e ainda que não se aventure em oportunidades existentes justamente neste espaço, evidencia que décadas de experiência não garantem uma amistosa e resignada relação com a virtualização em imagens para um artista que trabalha em três dimensões. O que podemos depreender deste firme posicionamento relaciona-se com uma postura de profundo respeito e valorização, tanto pelo processo criativo das obras, como pela realização de múltiplas exposições, para oferecer ao espectador a melhor experiência presencial. A valiosa perspectiva desvendada neste ensaio é de que a movimentação corporal de fruição da obra é particularmente necessária quando se tratam de obras de vidro. Voltarei a esta proposição na conclusão da investigação.

---

<sup>147</sup> Este ensaio é a resposta do artista Richard Meitner ao meu pedido de crítica a algumas das minhas obras mais recentes. Em função da impossibilidade de vê-las presencialmente, sugeri que seria uma oportunidade de articulação da natureza e raiz desta inexequibilidade.

“A very important difference between a physical- and a virtual confrontation with objects outside ourselves, is enabled by our ability to move our bodies, change position with respect to what we see as a physical presence. That ability provides us with a vast array of information which we instantaneously process, and in large part is formative of our entire experience with respect to any object we look at in our environment. NONE of that however, is information that we will- or can easily access if we are only looking at a photo of the object! For example, standing in front of an artwork, when I move, even only very slightly, to the left or to the right, up or down, backwards or forwards, what’s in front of and behind that object moves as well, changing rather profoundly. Because my brain can very quickly process and give useful meaning to the profoundly changing visual input as I move, I’m not normally aware of how much is different as I change my viewpoint. Unconsciously I am then accessing, processing and retaining information about various background objects as they relate to the object that is the central focus of my attention, c.q. an artwork. I internalize things about the object’s size, density, depth, contrast, surface, etc. in that way. When the artwork remains my central focus, and I change position with respect to it, even only slightly, the fact that its surroundings change, that they’re mutable, tells me things of importance. It means, demonstrates conclusively that the artwork is an autonomous thing, i.e. it doesn’t depend on- or necessarily relate to anything else, it has an entirely independent existence. I may, or I may not become consciously aware of this in the form of words, but in any case, it will be knowledge I gain, internalize and process, whether or not this happens consciously. If I am viewing only a photo of an artwork, this doesn’t-, indeed cannot easily happen. Looking at a photo, I cannot by moving my position, change the position of the artwork relative to its surroundings. In that case of course, memory and previous experience will enable me to ‘fill the gaps’. My brain will quickly and convincingly inform me that if I were standing in front of the object in reality, I could and would be able to see and understand the object as autonomous. But there remain highly consequential differences between what we are able to see and feel, between what we experience and what we retain when using ‘our mind’s eye’, and what we see and experience when we use our real eyes, together with the ability to move our body’s position in space.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

### 3.2.1.1.4 Hans Bellmer (1902-1975) - Fotografia como movimento

Em radical distinção aos casos anteriores, por se tratar de escultura figurativa realizada por um artista de outro período histórico, cito agora as fotografias das ilustres e provocativas bonecas de Hans Bellmer, surrealista alemão. A primeira, de 1933-4, foi apresentada em fotografia no seu livro *Die Puppe* (1934)<sup>148</sup>, ou *A Boneca*. A segunda, datada de 1935, com o mesmo título da anterior e publicação impressa, foi também objeto de uma série de outras fotografias. Como um *tableau vivant*,<sup>149</sup> este conjunto de imagens ativam as propriedades expressivas escultóricas da boneca em poses e cenas distintas. A figura articulada foi posicionada de várias maneiras, como se estivesse a posar para a câmara, em ambientes internos e externos. Posteriormente Hans Bellmer passou a colorir manualmente as fotografias, originalmente a preto e branco. Esta é uma referência de um trabalho escultórico que, na representação fotográfica, encontrou outros potenciais expressivos e de ativação da obra. No livro *Hans Bellmer*<sup>150</sup> o historiador de arte *Alain Sayag* analisa esse movimento de aproximação do escultor e desenhista com a fotografia, e no seu ensaio *Hans Bellmer, Why Photography?* (2006) compreendemos melhor as motivações e percurso dessa expansão na sua prática artística.

“Bellmer, um fotógrafo? Pode parecer um erro, mas na realidade, ele está indissociavelmente ligado ao *media*. Dado que ele foi um desenhador de sucesso que produziu desenhos de forma contínua e proliferativa, como explicar este paradoxo? A sua mudança para a fotografia ocorreu em 1932. A sua primeira publicação, *Die Puppe* (A Boneca), impressa a expensas do artista em Outubro de 1934, inclui uma selecção de fotografias. Algumas delas já tinham sido mostradas a André Breton nesse Verão e foram imediatamente apreendidas pelos surrealistas. Para além das suas fotografias, *Die Puppe* contém apenas uma breve e poética introdução autobiográfica. Com uma tiragem de apenas algumas dúzias, o livro foi propositadamente precioso no seu pequeno formato (12 x 8 cm), tipografia, e na sua capa de papel-mármore com sobreposição cor-de-rosa e, sobretudo, no seu conteúdo: não se tratava de reproduções vulgares, mas de dez impressões fotográficas originais. Embora invulgar na aparência, a intenção subjacente ao livro parece, à primeira vista, ser inexceptional. Bellmer esteve totalmente envolvido na criação de uma obra de

---

<sup>148</sup> <http://www.artnet.com/artists/hans-bellmer/die-puppe-fpVpuAiMcIFO4SHbSvEMng2>

<sup>149</sup> *Tableau vivant* (pintura viva) é uma expressão Francesa para definir a representação por um grupo de atores ou modelos de uma obra pictórica preexistente ou inédita. O plural é *tableaux vivants*. O *tableau vivant* foi uma forma de entretenimento que teve origem no século XIX com o advento da fotografia, onde figurantes trajados posavam como se tratasse de uma pintura. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tableau\\_vivant](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tableau_vivant)

<sup>150</sup> <https://www.hatjecantz.de/hans-bellmer-1736-1.html>

arte extraordinária e quis registar o processo pura e simplesmente numa crónica técnica e fotográfica. Como Pierre Dourthe observou: “A escolha das imagens revela uma determinação em salientar as fases de produção”. Peter Webb salientou a presença de um desenho técnico no fundo de algumas das suas imagens que, segundo ele, indica a intenção documental de Bellmer. Considerada desta forma, a sua estratégia é semelhante a Brancusi pedir a Man Ray que lhe ensine os rudimentos da fotografia e depois colocar a sua máquina fotográfica a um uso estritamente didático ou documental.

Bellmer não se limitou - tal como Brancusi, como sucede - a utilizar a fotografia como um mero dispositivo de gravação. Ambos os artistas dominaram o meio de modo a dar forma a tudo o que era mais pessoal e singular na sua busca artística; no caso de Bellmer há amplas provas de que considerava estas fotografias como parte integral do seu trabalho.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> “Bellmer, a photographer? It might sound like a mistake, but in fact, he is inextricably linked to the medium. Given that he was an accomplished draughtsman who produced drawings continuously and prolifically, how do we explain this paradox?”

His move into photography occurred in 1932. His first publication, *Die Puppe* (The Doll), printed at the artist's expense in October 1934, includes a selection of photographs. Some of these had already been shown to André Breton that summer and were immediately seized upon by the Surrealists. Apart from the photographs, *Die Puppe* contains only a brief and poetic autobiographical introduction. With a print run of just a few dozen, the book was purposefully precious in its small format (12 x 8 cm), typeface, and marbled paste-paper cover with pink overlay and, most notably, its contents: these were no ordinary reproductions, but ten original photographic prints.

Although unusual in appearance, the book's underlying agenda appears at first glance to be unexceptional. Bellmer was totally involved in the creation of an extraordinary work of art and wanted to record the process purely and simply in a technical, photographic chronicle. As Pierre Dourthe has remarked: 'The choice of images reveals a determination to stress the phases of production'. Peter Webb highlighted the presence of a technical drawing in the background of some of the pictures which he believes indicates Bellmer's documentary intent. Considered in this way, the strategy is similar to Brancusi asking Man Ray to teach him the rudiments of photography and then putting the camera to a strictly didactic or documentary use.

Bellmer did not - any more than Brancusi, as it happens - restrict himself to using photography as a mere recording device. Both artists mastered the medium in order to give shape to all that was most personal and singular in their artistic quest; in Bellmer's case there is ample evidence that he considered these photographs an integral part of his work.” *Alain Sayag, Hans Bellmer* (2006) p. 27 Tradução do inglês para português por Renato Japiassú



Fig. 48 *Die Puppe*, Hans Bellmer (1936) 28.7 x 19.7 cm



Fig. 49 *Die Puppe*, Hans Bellmer (1935) 24.13 cm x 18.1 cm

Paradoxalmente, as múltiplas fotografias das bonecas conferiram-lhes movimento subjetivo, evidenciando o seu sistema de articulação. Na contemplação presencial da obra vemos a figura numa posição pré definida pelo artista, e perde-se todo o potencial de mobilidade que a estrutura construtiva da peça garante à mesma.

São perceptíveis as oportunidades que advêm da experimentação criativa do próprio artista neste outro meio, a fotografia, ainda que represente mais um longo caminho de aprendizagem.

#### 3.2.1.1.5 Gregory Crewdson (1962-) - Ficção cinematográfica

Pretendo avançar na problematização das oportunidades ficcionais tornadas possíveis pela fotografia enquanto representação visual. Neste sentido, parece-me agora pertinente convocar artistas que criam imagens não só de esculturas, mas também de paisagens, arquitetura, como o caso de Gregory Crewdson, artista americano, com trabalho exclusivamente fotográfico que, pela sua familiaridade com a indústria cinematográfica norte-americana, faz uso das ferramentas técnicas empregadas pelos grandes estúdios de cinema para criar todo tipo de realidade fabulosa. As suas fotografias são encenações resultantes de uma enorme produção teatral: desde a iluminação, cenografia, figurino até aos atores que retrata, todos os elementos das suas cenas passam por um controlo preciso da imagem, criando um registo ultra realista de eventos estranhos.

Na sua mais elaborada série de imagens, de título *Beneath the Roses*, compreendida entre os anos 2002 - 2008, o artista trabalhou num estúdio onde os cenários (Fig. 52) e todos os elementos foram os mesmos encontrados na produção de um filme independente, o que traduz um enorme controle de todos os aspectos implicados na obra. Mesmo que os custos destas produções sejam inacessíveis para a maior parte dos artistas, observamos que a intenção de construção de uma imagem traz enormes potenciais criativos.

No grupo de imagens de cenas externas há consistência no horário de captura das imagens, sempre logo após o pôr do sol, quando a iluminação artificial já influencia a cena e antes que o contraste da mesma seja demasiado grande, e com isso se torne antinatural. Consequentemente, esse curto período de aproximadamente vinte minutos, até estar escuro demais, unifica esteticamente as suas fotografias. Para além disso, explora

também esse espaço liminar<sup>153</sup>, entre o dia e a noite, do ponto de vista psicológico, entre um momento e outro, entre o documental e o cinematográfico.

As Atmosferas e possíveis narrativas que este trabalho gera, ainda que com valores de produção absolutamente elevados, podem relacionar-se, perceptivelmente, com a estética do cinema de Hollywood, na medida em que se assemelham na capacidade de sugerir um processo de construção imaginativo da cena observada. As suas imagens, exploram a sensação de que representam um breve momento e apesar de não notarmos conscientemente a série de convenções visuais do cinema, tais como correções de cor, iluminação artificial, pós produção de imagem, entre outros, percebemos as imagens como narrativas condensadas, potenciais e abertas, tais como um filme. Para artistas com trabalhos tridimensionais, abrir mão da representação mimética, com tal nível de atenção aos detalhes e intenção de efabulação, pode abrir os seus trabalhos para todo o tipo de experiência estética original.

---

<sup>153</sup> “Quando as oposições se desmoronam, quando um dos termos pode tornar-se simultaneamente o outro, a atenção concentra-se no momento da transição de um estado para o outro. Abre-se o espaço entre os opostos; o espaço liminar torna-se uma categoria privilegiada. Já vimos que é possível descrever a experiência estética proporcionada pelos espectáculos, antes de mais, como experiência liminar, capaz de transformar quem a vive. Este tipo de experiência estética assume uma importância primordial para a estética do performativo, porquanto se liga directamente ao carácter de acontecimento do espectáculo. (...) O termo liminaridade não provém da teoria da arte nem da estética filosófica, mas do estudo dos rituais. Foi cunhado por Victor Turner - com quem Schechner desenvolveu uma estreita colaboração -, ao referir-se aos trabalhos de Arnold van Gennep. Este, no seu estudo *Les rites de passage* (1909) demonstrara, com base num vasto conjunto de materiais etnológicos, como os rituais estão intimamente ligados a experiências liminares e de transição com uma elevadíssima carga simbólica. Os rituais de passagem dividem-se em três fases:

1) A fase da separação, na qual o sujeito que participa no ritual é retirado da sua vida quotidiana e do seu ambiente social.

2) A fase do limiar ou da transformação, na qual o sujeito que participa no ritual se encontra num estado de transição «entre» todos os campos possíveis, o que lhe possibilita experiências inteiramente novas e, em parte, perturbadoras.

3) A fase da incorporação, na qual o sujeito que participa no ritual - agora já transformado - ingressa de novo na sociedade e é aceite no seu novo estatuto, na sua nova identidade.”

Erika Fischer-Lichte, *Estética do Performativo* (2019) pp. 418- 419



Fig. 50 *Untitled (Blue Period)* Gregory Crewdson - 2003-2005



Fig. 51 Documentário Gregory Crewdson: *brief encounters* - 2012 (77')

### 3.2.1.1.6 Beate Gütschow (1970-) - Arquitetura fantástica

Com semelhante aspiração ficcional, Beate Gütschow, artista alemã, cria as suas fotografias de arquitetura através de manipulações digitais, associando realismo e artificialidade. Na exposição *Ficção e Fabricação - Fotografia de Arquitetura Após a Revolução Digital*, que decorreu de 20 Março 2019 a 19 Agosto de 2019, no MAAT, em Lisboa, foram expostas duas das suas obras: S#13, e S#14, ambas de 2005. O texto de sala resume a sua história e esclarece o posicionamento liminar da artista:

"Depois de estudar com os fotógrafos Bernhard Johannes Blume e Wolfgang Tillmans, Beate Gütschow evoluiu da pintura realista para a investigação das noções de verosimilhança através da fotografia e da instalação. Criando inicialmente montagens digitais a partir das suas próprias fotografias analógicas, instigou uma reavaliação do modo como julgamos as representações pictóricas da realidade. Posteriormente, as suas paisagens urbanas ficcionais, construídas a partir de objetos e imagens físicas de edifícios existentes, sugerem mundos fantasmagóricos, mas familiares. O sentimento de dúvida que transmitem acaba por perturbar a nossa crença na verdade natural aceite dos ambientes construídos. Recorrendo a técnicas de aprimoramento de imagem da publicidade, Gütschow cria situações urbanas organizadas e iluminadas na perfeição, que revelam falhas nos aspetos idealistas do planeamento urbano e social. A atmosfera alienante das composições urbanas da artista questiona o impulso utópico da arquitetura e a nossa dependência da fotografia na tentativa de retratar objetivamente a natureza da sociedade contemporânea."

Esta abordagem interessa a esta pesquisa porque sugere e acrescenta manipulações, por meios digitais, às possibilidades técnicas e criativas de fotografia sobre espaços e elementos arquitetónicos.



Fig. 52 *S#14*, Beate Gütschow (2005)



Fig. 53 *S#13*, Beate Gütschow (2005)

#### 3.2.1.1.7 Myung Keun Koh (1964-) - 2 / 3 Dimensões

O artista sul coreano Myung Keun Koh é aqui convocado para oferecer uma perspectiva de fusão entre duas e três dimensões. Utiliza, nas suas esculturas formalmente muito simples e desprovidas de detalhes, fotografias que insere nas superfícies e faz confundir perspectivas ao propor uma relação nova entre essas dimensões espaciais. Os elementos

arquitetónicos translúcidos (explora igualmente outros temas, mas a nós interessa-nos esse recorte) sugerem simultaneamente volume e dão a ver/desvendam o seu interior e a irrealidade perspectivista.

Sobre o processo de formação das suas esculturas:

“Koh utiliza a fotografia bidimensional para criar construções tridimensionais holográficas. As fotografias são impressas digitalmente em película transparente e laminadas entre folhas de plástico transparente. Estas folhas são depois costuradas juntamente com uma pistola de calor para formar uma forma escultural. Esta escultura fotográfica tem uma superfície transparente que reflecte as imagens do mundo, e no entanto revela o vazio do seu espaço interior. Os planos sobrepostos criam uma ilusão de profundidade indefinível e imagens variáveis, dependendo do ângulo de visão.”<sup>154</sup>

Em nota crítica podemos elaborar sobre os efeitos produzidos pela relação entre fotografia e escultura visíveis nas suas obras:

“As esculturas fotográficas de Koh Myung Keun abarcam o vazio dentro de todas as coisas. As suas superfícies transparentes reflectem imagens do mundo, seja arquitectura, paisagens ou os elementos, enquanto que no seu interior não há nada. Esta abordagem reflecte uma consciência de inspiração budista do efémero, uma vez que a arte de Koh demonstra como passar através deste plano mortal e para a transcendência. Os três elementos de cada obra são o recipiente, representando um vazio a ser preenchido com acções e pensamentos; simetria, representando a ordem e harmonia natural; e transparência, representando a ausência, suplantando o tempo e o corpo. (...) O imaginário de Koh incorporou por vezes arquitectura, escultura e corpos, mas no seu novo trabalho está focado em imagens simples de água, árvores isoladas, céus cheios de nuvens, e paisagens expansivas. Ele usa aquilo a que chama "imagens ilusórias" para reproduzir a transparência evidente nos seus materiais e ideias dentro da própria imagem. Os planos sobrepostos criam uma ilusão de profundidade, de modo que os espaços da obra parecem continuar infinitamente. (...) Koh não rejeita antes o nosso mundo, ele deleita-se com a beleza espantosa que se pode encontrar em edifícios degradados e campos sobre-cobertos. ... As esculturas de Koh podem ser vistas desta forma, o seu trabalho oferece tranquilidade dentro do caos da vida urbana. Estes objectos seculares e contemporâneos convidam-nos a

---

<sup>154</sup> “Koh uses two-dimensional photography to create holographic, three-dimensional constructions. Photographs are digitally printed on transparent film and laminated between clear plastic sheets. These sheets are then stitched together with a heat gun to form a sculptural shape. This photo sculpture has a transparent surface that reflects the images of the world, and yet reveals the emptiness of its interior space. The overlapping planes create an illusion of indefinable depth and varying imagery, depending on the viewing angle.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú, disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/building-75-koh-myung-keun/SQBF02FLFmUO2Q>

parar, repousando os nossos olhos e as nossas mentes numa visão de sublime transcendência.”<sup>155</sup>

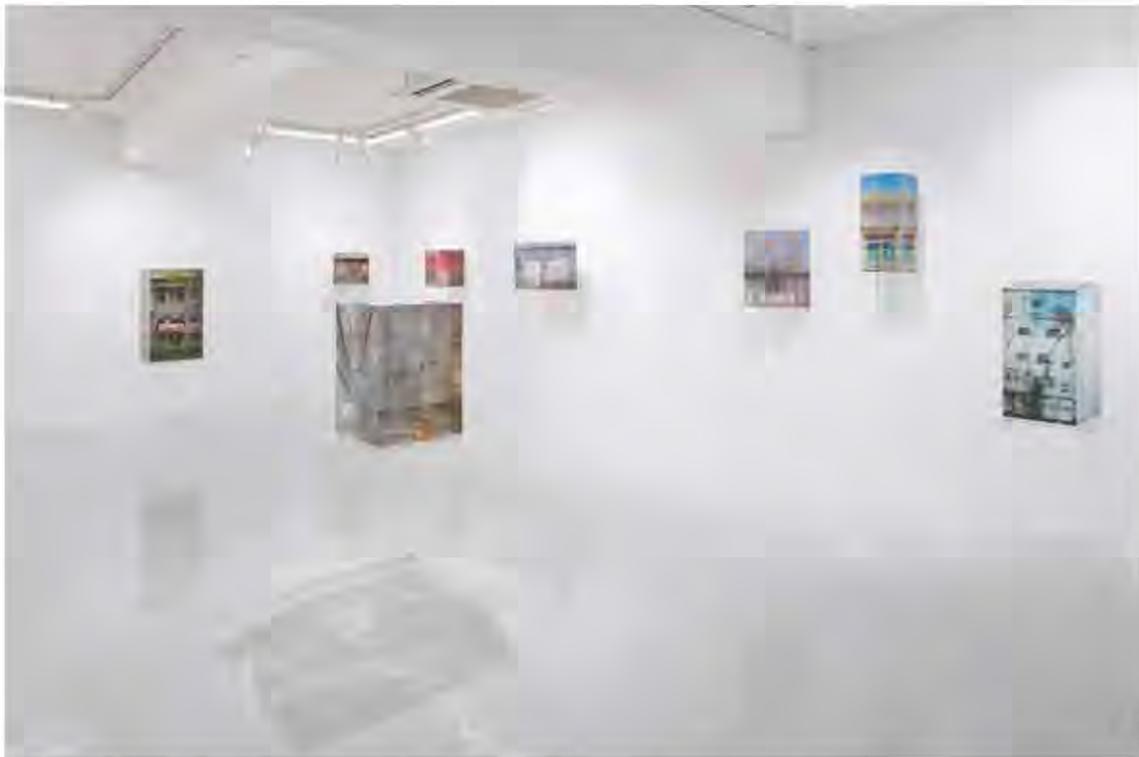


Fig. 54 *A blending space*, exposição solo de Myung Keun Koh, Tokyo Gallery (2017)

---

<sup>155</sup> “Koh Myung Keun's photo-sculptures embrace the emptiness inside all things. Their transparent surfaces reflect images of the world, whether architecture, landscapes or the elements, while within there is nothing. This approach reflects a Buddhist-inspired awareness of the ephemeral, as Koh's art demonstrates how to pass through this mortal plane and into transcendence. The three elements of each work are the container, representing a void to be filled with actions and thoughts; symmetry, representing natural order and harmony; and transparency, representing absence, superseding time and the body. (...) Koh's imagery has at times incorporated architecture, sculpture and bodies, but in his new work he is focused on simple images of water, isolated trees, cloud-filled skies, and expansive landscapes. He uses what he calls “illusory images” to replicate the transparency evident in his materials and ideas within the image itself. The overlapping planes create an illusion of depth, so that the spaces of the work appear to go on infinitely. (...) Koh does not reject our world rather, he revels in the uncanny beauty to be found in disrepaired buildings and overgrown fields. ... Koh's sculptures can be viewed this way, his work offering stillness within the chaos of urban life. These secular, contemporary objects invite us to pause, resting our eyes and our minds on a vision of sublime transcendence.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú <https://artsandculture.google.com/asset/building-75-koh-myung-keun/SQEf02FLFmUO2Q>



Fig. 55 *Taipei 10-3*, Koh Myung-keun (2011)

### 3.2.2 Imagens em movimento

Em adição às imagens estáticas como meio de representação de obras tridimensionais, passemos à reflexão sobre imagens em movimento, seus potenciais e desafios, visando expandir as ferramentas disponíveis a artistas que desejam criar novos acessos às suas próprias obras e de outros. A referência teórica principal é o livro *Screening Statues, sculpture and cinema* (2017), que reúne análises de diferentes autores sobre filmes que dão a ver esculturas através de olhares não estáticos. São igualmente apresentados um grande número de exemplos de abordagens, de diferentes vertentes criativas com a intenção de explorar os efeitos da transição de um objeto tridimensional para uma sequência de imagens que permite uma melhor compreensão de como controlar essa transformação, bem como unir essa realidade a outras, presenciais ou virtuais. Sobre as transformações:

“Por um lado, o filme transforma a escultura em fenómenos puramente ópticos. Mesmo os volumes mais pesados e mais sólidos são transformados em formas flutuantes e arejadas no ecrã. Além disso, o filme desliga a escultura do espectador; dá à escultura uma espécie de campo imaginativo bem à parte do sujeito visual, que é semelhante à pintura. Por outro lado, o filme também nos permite "sentir" a tridimensionalidade, o peso, e até a textura das esculturas. Além disso, com a sua possibilidade de mudar ou deslocar pontos de vista, o filme responde perfeitamente ao que Alex Potts define como uma característica crucial da visualização escultural: a "interacção entre uma apreensão relativamente estável da forma geral de uma obra e uma visualização fechada não fixa das modulações da forma e do jogo de luzes na superfície”<sup>156</sup>

A dualidade desta transformação permite uma profunda alteração da percepção do volume escultórico, incluindo ilusões, impossibilidades e até movimento, da mesma forma que, sem contradição, "dá a sentir" através do movimento, a sua

---

<sup>156</sup> “On the one hand, film transforms sculpture into pure optical phenomena. Even the heaviest and most solid volumes are turned into floating, airy shapes on the screen. Moreover, film disconnects the sculpture from the viewer; it gives to sculpture a kind of imaginative field quite apart from the viewing subject, that is akin to painting. On the other hand, film also enables us to "feel" the three-dimensionality, weight, and even texture of sculptures. What is more, with its possibility of changing or shifting points of view, film perfectly answers to what Alex Potts defines as a crucial feature of sculptural viewing: the "interplay between a relatively stable apprehension of the overall shape of a work and an unfixed close viewing of the modulations of form and play of light on the surface.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

Jacobs, Steven, Felleman, S., Adriaenssens, V., & Colpaert, L. - *Screening statues : sculpture and cinema*. (2017) p. 79

tridimensionalidade de forma muito mais próxima do real comparativamente à fotografia. Há enormes potenciais no uso de imagens em movimento para "traduzir"<sup>157</sup> objetos tridimensionais e as suas inserções no espaço para a bidimensionalidade. Dentre eles, a oportunidade de ficção e realidade confundirem-se, alternarem-se ou mesmo coexistirem. Essas possibilidades simultâneas e de equivalente força interessam profundamente porque, em reparação parcial a todo o conjunto de perdas advindas da não presencialidade, a imagem em movimento oferece ambiguidade, liberdade material e novas formas de fruição das obras. Assim, a representação em filme, dispensada da tarefa de reprodução mimética da obra, abre espaço para acessos a outros aspectos desta.

A mobilidade, tão importante para a percepção do volume de um objeto tridimensional, encontra no filme uma distinção crucial. Não é o corpo do espectador que se move, é a câmara. E se esta o pode representar, também lhe pode conferir novos poderes, como o voo, movimentos fluídos, grande aproximação e tantos outros aspectos disponíveis a esse meio audiovisual. Observemos esta mobilidade:

“No entanto, precisamente porque o filme também envolvia mobilidade através da edição e do movimento da câmara, veio a ser visto como perfeitamente capaz de enfatizar a imobilidade da escultura. "Sentimos a necessidade de movimento para apreender a imobilidade da estátua", afirmou o historiador de arte francês Henri Focillon num artigo de 1935 sobre a utilização do filme para o ensino das artes. Devido à sua natureza dinâmica e porque permitiu a integração de múltiplas perspectivas numa única experiência, o filme poderia manifestar a estabilidade, bem como as propriedades tridimensionais ou espaciais da escultura. Estas qualidades tornaram a extensa visualização cinematográfica das esculturas altamente atractiva ao longo da história do cinema, tal como demonstrado por László Moholy-Nagy ou

---

<sup>157</sup> “O ângulo a partir do qual uma obra de escultura é fotografada, a focalização, e, acima de tudo, a iluminação habilmente ajustada, pode dar ênfase violenta a algo que o próprio escultor meramente insinuou”. A fotografia e o filme, conseqüentemente, não representam esculturas, mas sim traduzem, transformam, ou as "metamorfoseiam-nas". As reproduções fotográficas trazem as esculturas ao espaço bidimensional que é o reino da fotografia e do filme.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

"The angle from which a work of sculpture is photographed, the focusing, and, above all, skillfully adjusted lighting, may impart violent emphasis to something the sculptor himself merely hinted at." Photography and film, consequently, do not represent sculptures but rather translate, transform, or "metamorphosize" them. Photographic reproductions bring sculptures to the two-dimensional space that is the realm of photography and film.

Idem, *ibid.*, p. 4

Constantin Brancusi filmando as suas próprias criações escultóricas nas décadas de 1920 e 1930.”<sup>158</sup>

É a partir desses entendimentos que alguns artistas como László Moholy-Nagy (1895-1946) exploraram novos territórios da escultura: a desmaterialização, o movimento e a particular atenção e ênfase na relação entre luz, forma e espaço. As obras podem passar a convidar o ambiente para a sua experiência, a iluminação ganha importância. Esta mudança para uma percepção mais óptica que tátil da escultura encontrou no filme pontos de ligação que emancipam a obra e acabam por influenciar a prática da escultura mesmo na sua fruição presencial.

“O desenvolvimento da escultura modernista inclui também uma prática bastante diferente, exemplificada por obras de artistas construtivistas que criaram esculturas como uma espécie de mediação entre a pintura e a arquitectura. As obras escultóricas de Naum Gabo e László Moholy-Nagy, ou artistas de De Stijl, relacionam-se mais com experiências em pintura e arquitectura não objectivas do que com a arte da escultura. Inspirados por uma nova sensibilidade espacial, que destruiu a perspectiva tradicional na pintura e convenções na arquitectura, os artistas construtivistas aboliram a ideia de uma escultura como um volume orgânico, delineado, sólido e fechado. Em vez disso, as suas obras escultóricas articulavam o espaço de uma forma que lembrava a nova arquitectura, que parecia desafiar a gravidade e as fronteiras tradicionais entre o interior e o exterior. Para estes artistas vanguardistas que experimentaram formas escultóricas nas décadas de 1920 e 1930, a ênfase na frontalidade e uma apreensão "pictórica" da escultura tinha-se tornado ultrapassada.”<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> “However, precisely because film also involved mobility by means of editing and camera movement, it came to be seen as perfectly able to emphasize the immobility of sculpture. “We feel the necessity of movement in order to grasp the statue's immobility,” French art historian Henri Focillon asserted in a 1935 article on the use of film for teaching the arts. Because of its dynamic nature and because it enabled the integration of multiple perspectives into a single experience, film could make manifest the stability as well as the three-dimensional or spatial properties of sculpture. These qualities have made the extensive cinematic visualization of sculptures highly attractive throughout film history, as demonstrated by László Moholy-Nagy or Constantin Brancusi filming their own sculptural creations in the 1920s and 1930s.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

*Idem, ibid.*, p. 2

<sup>159</sup> “The development of modernist sculpture also includes a quite different practice exemplified by works of constructivist artists who created sculptures as a kind of mediation between painting and architecture. Sculptural works by Naum Gabo and László Moholy-Nagy, or artists of De Stijl, relate more to experiments in non-objective painting and architecture than to the art of sculpture. Inspired by a new spatial sensibility, which destroyed traditional perspective in painting and conventions in architecture, constructivist artists abolished the idea of a sculpture as an organic, delineated, solid, and closed volume. Instead, their sculptural works articulated space in a way reminiscent of the new architecture, which seemed to defy gravity and the traditional boundaries between inside and out. For these avant-garde artists experimenting with sculptural forms in the 1920s and 1930s, the emphasis on frontality and a "pictorial" apprehension of sculpture had become outdated.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

*Idem, ibid.*, p. 7

Há nestas posturas uma antevisão de aspectos que viriam a fazer parte da Instalação, pelo alargado reconhecimento da influência do espaço arquitetónico, bem como a abertura para questionamentos fundamentais a esta investigação: de quais formas podemos dissolver as fronteiras entre o interno/externo, tanto em termos de espaço expositivo (fechado e aberto) como nos limites entre obra e o entorno? Além disso, a investigação empreendida por esses artistas teve grande contributo para a questão da representação onde, através de uma postura autoral e aproximação de um novo meio, expandiram as expressões das suas obras, inclusive criando-as em consonância com a sua captura em imagem posterior. Também neste sentido, anteciparam a importância crescente das imagens como veículo de obras aos mais variados contextos de fruição e comercialização.

Estes artistas que se tornaram também realizadores, ao descentralizarem certos aspectos da escultura, tais como a materialidade e a fixidez, obtiveram a leveza para explorar os aspectos ópticos da escultura passíveis, não de captura, mas de diálogo com a imagem em movimento. Interessam-me criadores que "explicitamente jogam com essa tensão, transformando a escultura em uma experiência cinematográfica"<sup>160</sup>

"László Moholy-Nagy afirmou que "os filmes, mais do que qualquer outra coisa, preenchem os requisitos de uma arte visual espaço-tempo". Sem dúvida, Moholy-Nagy criou o mais "escultural" de todos os filmes abstractos dos anos 20, se não o filme mais escultórico alguma vez feito. O seu *Ein Lichtspiel: Schwarz Weiss Grau* (1930)<sup>161</sup> baseia-se exclusivamente em preocupações escultóricas como luz, volume, vazios, textura, e materialidade. Em vez das técnicas de animação "gráfica" utilizadas na maioria dos outros primeiros filmes abstractos, *Ein Lichtspiel* consiste inteiramente em imagens "fotográficas". Por um lado, o filme pode mesmo ser concebido como um documentário - um documentário sobre o *Light/Space modulator*, a escultura cinética do próprio artista feita em 1921-30. [...] Por outro lado, *Ein Lichtspiel* não é tanto um retrato, mas sim uma extensão filmica da construção escultórica. Luz e movimento, que são elementos cruciais no *Light/Space modulator*, são afinal também os elementos básicos do meio cinematográfico. Respondendo perfeitamente às ambições construtivistas estipuladas no Manifesto Realista (1920) de Naum Gabo e Antoine Pevsner, o filme mostra volumes escultóricos que se fundem com o seu espaço circundante e massas que se dissolvem num continuum espacial. Através de close-ups alienantes, exposições múltiplas e a combinação de imagens positivas e negativas, bem como a alternância entre luz directa e indirecta, Moholy-Nagy cria uma construção que consiste inteiramente em

---

<sup>160</sup> (...) filmmakers explicitly play on this tension, transforming sculpture into a cinematic experience. Tradução do inglês para português por Renato Japiassú *Idem, ibid.*, p. 4

<sup>161</sup> Excerto do filme disponível em: <https://vimeo.com/184544366>

luz e espaço. Ein Lichtspiel ilustra maravilhosamente como os limites entre a escultura e o filme podem ser indefinidos.”<sup>162</sup>

A inversão de papéis que tornou o filme escultórico a partir da obra, em oposição a uma conversão da obra em obra cinematográfica, explicita a descoberta de uma nova abordagem audiovisual, formada tanto na direção da experiência do artista escultor - realizador -, como na mútua influência entre os meios. O registo não é uma preocupação posterior, e talvez por isso nem mereça esse adjetivo, pois expande a escultura no campo imaterial.

“A escultura moderna, segundo Moholy Nagy, era em si mesma marcada por uma tendência para a desmaterialização e movimento, perfeitamente simbolizada pelo móvel, que ele descreveu como "um equilíbrio sem peso das relações de volume e interpenetrações. Com esta transformação, o fenómeno original da escultura - cujos elementos igualavam material e relações de massa - torna-se desmaterializado na fórmula abstracta: escultura iguala relações de volume" A escultura moderna tendia, por assim dizer, para uma espécie de arte efêmera e imaterial do espaço semelhante ao cinema.”<sup>163</sup>

---

162 “László Moholy-Nagy stated that "motion pictures, more than anything else, fulfill the requirements of a space-time visual art.". Without a doubt, Moholy-Nagy created the most "sculptural" of all the abstract films of the 1920s, if not the most sculptural film ever made. His *Ein Lichtspiel: Schwarz Weiss Grau* (1930) is exclusively based on sculptural preoccupations such as light, volume, voids, texture, and materiality. Instead of the "graphical" animation techniques used in most other early abstract films, *Ein Lichtspiel* consists entirely of "photographic" imagery. On the one hand, the film can even be conceived as a documentary - a documentary on the *Light/Space-Modulator*, the artist's own kinetic sculpture made in 1921-30. [...] On the other hand, *Ein Lichtspiel* is not so much a portrait as, rather, a filmic extension of the sculptural construction. Light and movement, which are crucial elements in the *Light/Space-Modulator*, are after all also the basic elements of the film medium. Answering perfectly to the constructivist ambitions stipulated in the *Realist Manifesto* (1920) by Naum Gabo and Antoine Pevsner, the film shows sculptural volumes that merge with their surrounding space and masses that dissolve into a spatial continuum. By means of alienating close-ups, multiple exposures, and the combination of positive and negative images, as well as the alternation between direct and indirect light, Moholy-Nagy creates a construction consisting entirely of light and space. *Ein Lichtspiel* illustrates beautifully how the boundaries between sculpture and film can be blurred.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

*Idem, ibid.*, pp. 8-9

<sup>163</sup> “Modern sculpture, according to Moholy Nagy, was in itself marked by a tendency toward dematerialization and movement, perfectly symbolized by the mobile, which he described as "a weightless poising of volume relationships and interpenetrations. With this transformation, the original phenomenon of sculpture – the elements of which equaled material plus mass relationships – becomes dematerialized in the abstract formula: sculpture equals volume relationships." Modern sculpture tended, as it were, toward a kind of ephemeral, immaterial art of space akin to film.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

*Idem, ibid.*, p. 9

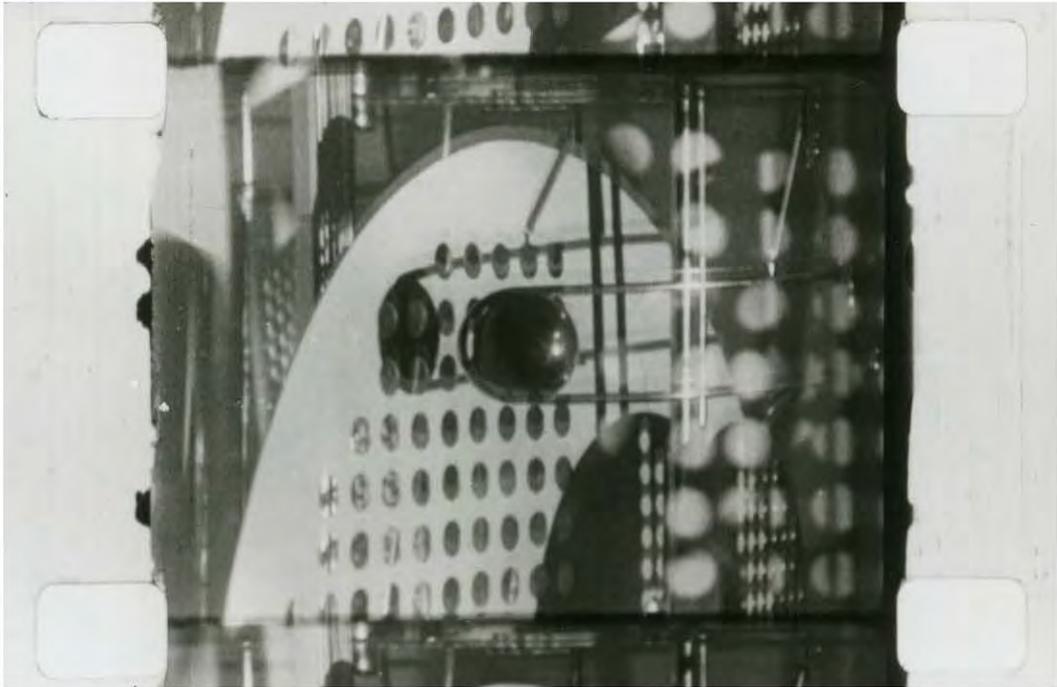


Fig. 56 *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau*, László Moholy-Nagy (1930) 16 mm, 5 min. 49 seg



Fig. 57 *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau*, László Moholy-Nagy (1930) 16 mm, 5 min. 49 seg.

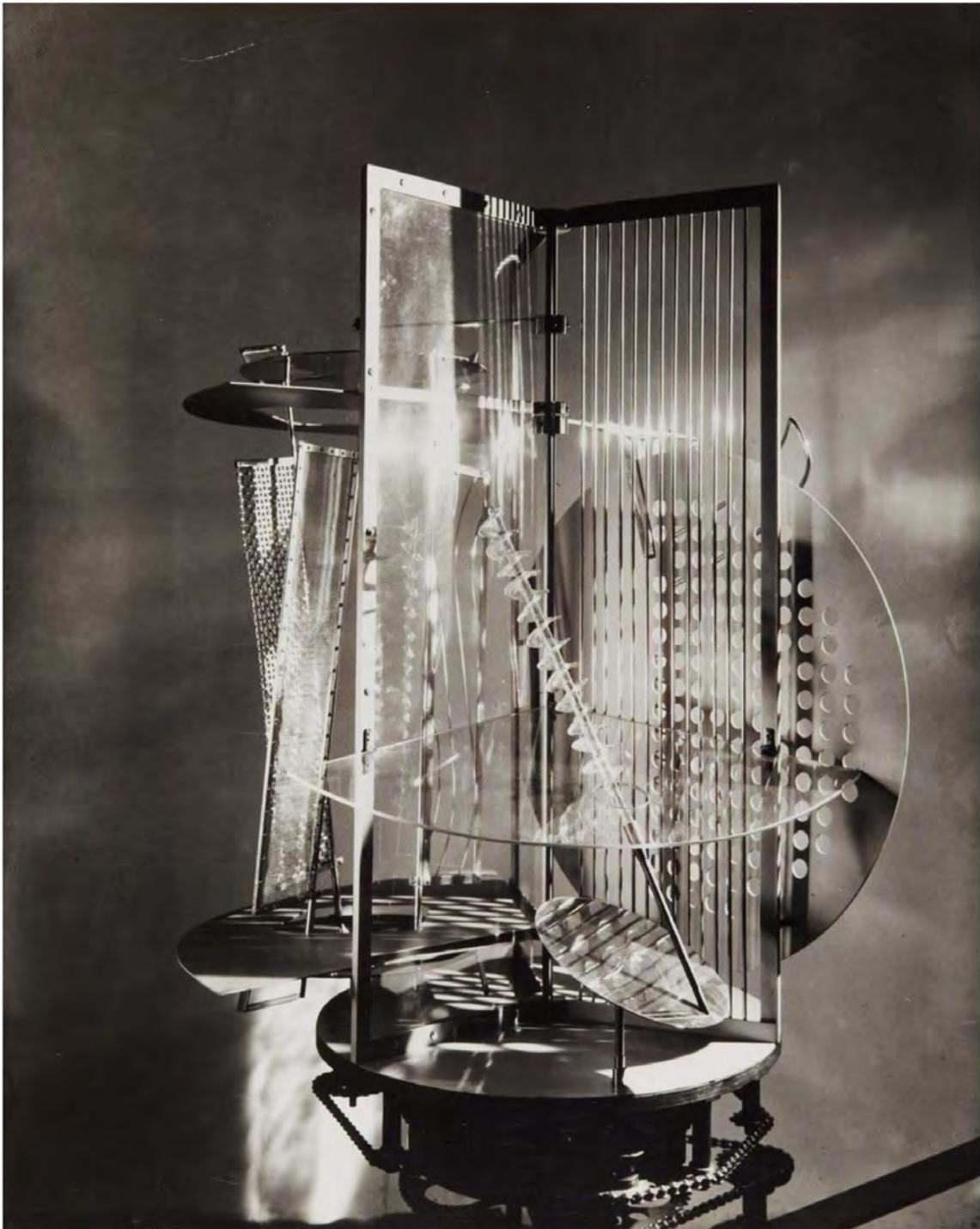


Fig. 58 *Light Space Modulator*, László Moholy-Nagy (1930)

### 3.2.2.1 Artistas - Panorama de abordagens

As reflexões acima desenvolvidas somam-se agora a observações de abordagens práticas e expansivas de obras artísticas que levantam outras questões e soluções relativas à imagem em movimento.

#### 3.2.2.1.1 James Benning (1942-) - *Spiral Jetty* - Robert Smithson (1938 -1973)

Observemos a obra audiovisual *Measuring Change* (2016) do artista norte americano James Benning, que é o seu segundo filme<sup>165</sup> ensaio a partir da famosa obra de *land art* *Spiral Jetty* (1970) do, também norte americano, artista Robert Smithson. Este filme é um raro exemplo artístico e especialmente interessante para esta investigação porque, além de se tratar de uma obra artística concebida a partir de outra, com total autonomia estética em relação à original, coexiste com o filme da Instalação<sup>166</sup> realizado pelo próprio Robert Smithson, que tem inclusivamente o mesmo título. Numa abordagem criativa totalmente distinta da obra de Benning, o filme é considerado parte integrante do todo ao qual a obra física instalada no estado de Utah faz parte, e não um mero registo. Nesse sentido temos aqui uma tripla comparação: um filme-ensaio de um artista audiovisual sobre a obra de

---

<sup>165</sup> O primeiro tem o título *Casting a Glimpse* (2007, 1:16) e contém múltiplos planos fixos gravados em um período de tempo compreendido entre 1970 e 2007, dando a perceber a resiliência e transformação da obra com o passar do tempo, incluindo os longos anos que esteve submersa. Disponível em:

<sup>166</sup> “Apresentando o trabalho terrestre de Smithson com o mesmo nome, *Spiral Jetty* é um esforço artístico da sua própria identidade. Juxtapondo a violência industrial da construção de *Spiral Jetty* com a beleza pacífica dos seus arredores, o filme fornece uma perspectiva ambivalente e desorientadora da obra de terra de Smithson. Uma paisagem sonora dissonante e leituras de um conglomerado de textos sublinham as filmagens do local, que estão entrecortadas com planos de mapas, livros, e, a dada altura, uma exposição de dinossauros. História, geologia e filosofia misturam-se, acabando por dar lugar a uma experiência visceral de *Spiral Jetty*.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

“Featuring Smithson’s earthwork of the same name, *Spiral Jetty* is an artistic endeavor of its own identity. Juxtaposing the industrial violence of *Spiral Jetty*’s construction with the peaceful beauty of its surrounds, the film provides an ambivalent, disorienting perspective of Smithson’s earthwork. A jarring ambient soundscape and readings from a conglomeration of texts underscore footage of the site, which is intercut with shots of maps, books, and at one point, a dinosaur exhibit. History, geology, and philosophy blend together, ultimately giving way to a visceral experience of *Spiral Jetty*.

<https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty-film>

outro artista, um filme-ensaio feito pelo autor da obra de *Land Art* e a obra em si, permanentemente instalada e visitável pessoalmente quando não está submersa nos lagos salgados. O filme de Benning, em consonância com um estilo que se repete muitas vezes na sua obra, abandona toda e qualquer deslocação da câmara, o que já representa um contraponto em relação ao potencial particular do vídeo como forma de abordar a tridimensionalidade de uma obra ou de um espaço: o movimento. O filme é formado por dois atos de aproximadamente trinta minutos, ambos planos fixos muito semelhantes, mas não idênticos, realizados no mesmo dia onde o único indício da passagem do tempo, além da legenda que informa o horário da filmagem, no filme em si, se dá pelo som ambiente. Como a própria cena, até pouco mais de treze minutos não dispõe de personagens e a própria aridez da paisagem não cede movimentos naturais significativos, o plano é quase uma fotografia. Quase, porque assistimos a essas imagens no seu contexto de intenção original, numa sala de cinema, sentados, a participar do ritual particular a esse meio que prevê uma duração de obra e a disposição do espectador fruir dessa obra durante o período proposto. Este ritual distingue-se do ritual de observação de uma fotografia, que independe do contexto expositivo, porque, neste caso, está na mão do espectador e da qualidade da ligação do mesmo com a imagem que observa, escolher a duração dessa observação. Em termos realistas, dificilmente se observará uma fotografia durante os sessenta e um minutos do filme de Benning, ou mesmo presencialmente, levando em consideração as condições climáticas da cena retratada, até pelo próprio convite da obra para que o espectador a explore fisicamente, andando por dentro ou em torno da obra. Com isso a experiência estética é totalmente distinta, tanto da obra enquanto materialidade penetrável, quanto do filme, do qual falaremos em seguida, de Robert Smithson. No filme de Benning<sup>167</sup>, estamos sentados, a imagem está para todos os efeitos estática, o tempo expande-se, sentimos tal tensão a princípio da imobilidade do que é retratado que porventura se torna uma oportunidade para uma contemplação quase meditativa. Esta experiência é análoga à observação de uma pintura e contradiz o que na opinião de Walter Benjamin seria uma oposição:

---

<sup>167</sup> Outra leitura do filme é muito bem elaborada neste artigo de Fábio Andrade: <https://wp.nyu.edu/fabioandrade/2018/01/18/measuring-change-2016-james-benning/#benning-port>

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda.<sup>168</sup>

Quando depois de vários minutos da primeira parte do filme, um grupo de pessoas surge minúsculo na tela, dando finalmente e simultaneamente um ponto de referência em termos de escala para a escultura e movimento perceptível visualmente, já temos os sentidos tão aguçados que o efeito é desproporcionalmente dramático, gerando um dinamismo impossível caso a duração da espera fosse muito menor. Assim, o olhar externo deste grande artista habilmente refinado, resultado de anos de observações e registo de todo o tipo de situação, oferece uma nova entrada para a obra, num contexto original: a sala de cinema, com uma duração pré estabelecida, uma proposição de contemplação alargada, e acima de tudo desapego em relação à intenção de capturar a obra de forma fiel. Trata-se claramente de uma nova obra de arte, num meio diferente, que não compete com a obra por preponderância e que ativa outras experiências presenciais.

---

<sup>168</sup> Magia e técnica, arte e política - Ensaio sobre literatura e a história da cultura - Walter Benjamin (2012) p. 207



Fig. 59 *Measuring change*, James Benning (2016) 61'



Fig. 60 *Casting a Glance*, James Benning (2007) 81'

Em contraste, a obra audiovisual de Robert Smithson, assemelha-se com um documentário que ambiciona condensar muitos aspectos da obra: o seu processo de construção, textos narrados, múltiplas perspectivas, a proporção da figura humana em relação à obra, e até dinamismo através de imagens de helicóptero, prática comumente usada pelos artistas de *land art*. Contudo a aparente menor experiência do artista com o meio parece denunciar uma ambição grande demais para o registo, criando um ritmo de imagens e sons incongruentes com a experiência imersiva e contemplativa da obra física. Em contraste com a obra de James Benning, o registo filmico de Robert Smithson parece figurar um anexo ou prólogo da obra presencial.



Fig. 61 *Spiral Jetty* [Filme] Robert Smithson (1970) 35'



Fig. 62 *Spiral Jetty* [Filme] Robert Smithson (1970) 35'

#### 3.2.2.1.2 Apichatpong Weerasethakul (1970-) - Restituição de presencialidade

Da obra do artista tailandês Apichatpong Weerasethakul convoco duas das suas Instalações multimédia que oferecem um olhar na direção oposta face a registos e exposições presenciais: do cinema para a galeria. A primeira, com o título *Primitive*<sup>169</sup> e exposta na TATE em Londres, no ano de 2009. Composta por sete vídeos de durações variadas produzidos para a galeria, a Instalação é uma manifestação possível de um processo cinematográfico de captura de imagens e engajamento com os personagens, aliado a uma abordagem tanto escultórica como performática. A duração, aqui referida, é de grande importância, porque se liga a um elemento particular e recorrente na obra de Apichatpong: a contemplação. Nos seus filmes encontramos frequentemente planos, que

---

<sup>169</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/weerasethakul-primitive-t13564>

para o cinema contemporâneo são consideravelmente longos, um exemplo é o plano final do seu filme *Hotel Mekong* (2012) onde sem movimento de câmara se observa, por 277 segundos, barcos no rio Mekong. Portanto, com mais liberdade em relação ao formato filmico de exibição em sala de cinema possível nestas instalações, o artista ganha novas possibilidades de duração e expansão de momentos. Nesta exposição é proposta uma narrativa multi ecrã, plural e sobretudo presencial, uma vez que os deslocamentos entre as salas, que libertam o espectador da cadeira de cinema, permite a observação das imagens de forma sobreposta e complementar. O novo ritual faz com que o artista explore visualmente o acesso a esse conjunto de histórias, já sem a sua direção fechada, e num período de apreensão aberta. Esta prática, experimental, de transposição de meios, evidencia uma enorme vivacidade criativa que nos instiga a pensar em como as imagens podem voltar a propor presencialidade.



Fig. 63 *Primitive*, Apichatpong Weerasethakul (2009)

Na sua Instalação mais recente, uma retrospectiva da sua carreira, intitulada *The serenity of Madness* (2019-2020) e exposta no Museu de Belas Artes de Taipei<sup>170</sup>, podemos

---

<sup>170</sup> [https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?ddlLang=en-us&id=661&allObj=%7B%22JMethod%22%3A%22GetEx%22%2C%22Type%22%3A%220%22%2C%22Year%22%3A%22%22%2C%22pg\\_num%22%3A1%2C%22pg\\_size%22%3A21%7D](https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?ddlLang=en-us&id=661&allObj=%7B%22JMethod%22%3A%22GetEx%22%2C%22Type%22%3A%220%22%2C%22Year%22%3A%22%22%2C%22pg_num%22%3A1%2C%22pg_size%22%3A21%7D) (2019-2020)

observar a crescente maturidade do artista relativamente à conceção dos seus projectos expositivos, onde um corpo muito mais alargado de experiências presenciais é explorado. Tudo parte de um processo criativo que começa indistinto e a certa altura dirige-se e desenvolve-se em filme, de longa ou curta metragem, ou Instalação.

“Isto parte do mesmo conceito de localização, e de certas emoções que eu quero expressar ou quero recordar. Colocar-me em toda a investigação, estar com as pessoas da área, ou observar as actividades, e sugerir ao ponto de colaboração, quer seja uma longa-metragem, quer seja uma curta-metragem ou uma instalação. Este processo é semelhante. Mas depois, com a longa-metragem num dado momento, vão por outro caminho; curtas-metragens, vão por outro caminho. Por exemplo, a instalação seria mais simplificada para retirar uma grande quantidade de informação. Principalmente porque sinto que quero dar ao público e à arquitectura do espaço liberdade para influenciar a obra, para interpretar a obra.”<sup>171</sup>

O que este processo proporciona é uma reflexão sobre qual será o meio mais adequado a determinada expressão artística, e com isso desenvolve-se a capacidade de distinguir quais propriedades de diferentes formas visuais são melhores veículos para a experiência das obras. A partir dessa escolha formal, na Instalação *The serenity of Madness*, o artista vê-se livre para descobrir os potenciais expositivos particulares a esse formato. As projeções exploram a transparência das luzes, substituindo a tela branca do cinema por vidros translúcidos onde as imagens atravessam o espectador, pequenos fragmentos de filmes que se distribuem em longas paredes, mobiliários de exposição que convidam o espectador a uma fruição mais confortável que até vislumbra a possibilidade de que ele adormeça (o realizador não é contrário a essa possibilidade, nem nas longas metragens, que são muito simbólicas e operam numa frequência lúdica), fotografias e pósteres dos seus filmes são retro iluminados dando a sensação de serem projeções estáticas. Estes exemplos e tantos outros encontrados nesta sua grande retrospectiva celebram novas

---

<sup>171</sup> “This is started from the same concept of either location, and certain emotions that I want to express or want to remember. To put myself into the whole research, to be with the people in the area, or to observe the activities, and to suggest to the point of collaboration, either gonna be a feature film or a short film or an installation. This process is similar. But then, with the feature film at one point, they go in the other way; short films, go another way. For example, installation would be more kind of simplified to take a lot of information out. Mainly because I feel like I want to give the audience and the architecture of the space freedom to influence the work, to interpret the work.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú. Apichatpong Weerasethakul - vídeo da exposição *The serenity of Madness*  
Disponível para visualização em:

[北美館 | 阿比查邦·韋拉斯塔古：狂中之靜 | Apichatpong Weerasethakul: The Serenity of Madness](#)

proposições de relação presencial com imagens, desconstruídas e reaplicadas em novas formas, que colocam a experiência e a mobilidade do espectador como objetivo central.

“No final, trata-se de como criar uma experiência imersiva para que o público tome realmente consciência da projecção, entendendo que se trata de uma ilusão. Estamos a ver um projector, estamos a ver este vidro. Não é como um filme. Agora, quando se vai ao cinema, não se tem consciência do projector. Não está ciente do espaço entre si e a imagem. Mas aqui, você sabe. Penso que conhece a consciência de estar ali a olhar, sentado, e depois consciente de pessoas que vêm, vão. É como a meditação. Conhece o seu lugar, a sua existência no espaço”.<sup>172</sup>

Apichatpong Weerasethakul - vídeo da exposição *The serenity of Madness*

---

<sup>172</sup> “In the end, it’s about how to create an immersive experience for the audience to actually become aware of the projection, understanding that this is an illusion. We’re watching a projector, we’re watching this glass. It’s not like a movie. Now when you go to the movie theater, you’re not aware of the projector. You’re not aware of the space between you and the image. But here, you do. I think you know the awareness of being there looking, sitting, and then aware of people coming, going. It’s like meditation. You know your place, your existence in the space.” Tradução do inglês para português por Renato Japiassú  
*Idem, ibid.*



Fig. 64 *The serenity of Madness*, Apichatpong Weerasethakul (2019)

### 3.2.3 Representações virtuais e digitais

“O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos; e simbólicos sem serem fictícios. O virtual deve até ser definido como uma estrita parte do objeto real como se o objeto tivesse uma das suas partes no virtual e nele mergulhasse como uma dimensão objetiva.”

Deleuze, Gilles. *Diferença e repetição* p. 335 (1988)

Completando a tríade de representações exploradas neste capítulo introduzo agora formas de representação, virtuais e digitais, de forma a apontar caminhos futuros. É notável a crescente preponderância de acesso/criação a obras de arte nestes meios nos últimos tempos, portanto observar os movimentos atuais de emprego de meios digitais poderá servir, tanto para aumentar a atenção para os seus potenciais ainda não explorados, como para restringir o frenesi<sup>173</sup> pouco crítico do seu uso, em substituição, por exemplo, a exposições ou vendas, que temos vindo progressivamente a assistir.

#### 3.2.3.1 Digitalização/virtualização expositiva

Os anos de 2020 e 2021 ofereceram oportunidades, sem precedentes, para a análise das transformações que ocorrem com a digitalização/virtualização, ainda que temporária, de

---

<sup>173</sup> Quando o curador Francesco Bonami foi entrevistado pelo website *Artnews.com* sobre o que se lembraria acerca do mundo da arte no tumultuoso ano de 2020, a sua resposta foi a seguinte:

"A negação total do mundo da arte e a fantasia delirante de que esta crise inacreditável e imprevisível poderia ser resolvida através da transferência dos negócios para a Internet. A fisicalidade da arte não pode ser substituída. Museus, galerias, e feiras de arte precisam de ser visitados, e não navegados. Não sei o que vai sair disto. Talvez o mundo da arte saia desta confusão humilhado, mas não tenho a certeza se sairá melhor". Tradução do inglês para português por Renato Japiassú

"The total denial of the art world and the delusional fantasy that this unbelievable, unpredictable crisis could be solved by moving business online. The physicality of art cannot be substituted. Museums, galleries, and art fairs need to be walked into, not browsed through. I don't know what will come out of this. Maybe the art world will come out of this mess humbled, but I'm not sure if it will come out better."

Disponível em :

<https://www.artnews.com/art-news/news/francesco-bonami-ask-a-curator-pantone-colors-of-the-year-1234580179/>

uma grande maioria de trabalhos artísticos em todo o mundo. Se antes a questão se impunha pela necessidade de arquivamento e acesso remoto, vimos por consequência da pandemia, um impedimento inédito ao acesso presencial às obras materiais, físicas, tridimensionais e com isso, numa larga escala, evidenciaram-se mudanças radicais na apreciação das mesmas. A representação de uma obra/exposição é no melhor dos casos uma “nova obra/exposição”, sendo que, nesse movimento, ocorrem sempre novas escolhas: o que privilegiar ao olhar, o que suprimir, quais os esforços a empregar para tornar a imagem gerada a mais fiel possível, ou a mais apropriada, o meio termo possível, o complemento que acresce ao original, ajustes posteriores, fomentar novos olhares, subverter o original, ou até mesmo o contradizer totalmente. De qualquer forma, o objetivo é sempre dar a ver àqueles que não viveram no mesmo tempo da criação ou exposição da obra, criações perdidas, manifestações que estão num só lugar. Este ano em que foi, temporária e globalmente, impossível ver pessoalmente exposições e obras artísticas, como nunca antes foram propostas e encontradas possíveis soluções<sup>174</sup> para garantir algum acesso a manifestações artísticas de todas as áreas e ficou evidente a necessidade de as dar a ver e conhecer, talvez até mais do que antes. No sentido de aliviar as ansiedades e tristezas resultantes do isolamento, diversas instituições e artistas viram-se com a tarefa de repensar, se ainda não o tivessem feito, a forma de apresentação e divulgação de obras para os meios digitais. Quando este momento histórico se transformar noutra, esperemos que as soluções criativas pensadas e empregues por tão grande número de pessoas, em relacionar, de novas formas, o real e o digital/virtual, resultem numa ligação muito mais alargada, plural e adaptativa entre essas duas perspectivas.

São, neste momento, conhecidos vários exemplos, perfeitamente contemporâneos à elaboração desta tese, de exposições de trabalho artístico, assim como espetáculos e outras manifestações do meio cultural, que migraram simultaneamente, e muitas de forma permanente, para o meio digital, por todo o mundo. Vários foram os artistas, agentes culturais e instituições ou museus que viram exposições, já preparadas e montadas, com

---

<sup>174</sup> A título de exemplificação anexo a exposição colectiva intitulada *Paisagem alienígena*, na galeria 303 de Nova Iorque, esteve patente no espaço físico da galeria e simultaneamente foi apresentada como Sala de Visualização online, que simulava a observação presencial no espaço:  
<https://www.galleriesnow.net/shows/alien-landscape/>

as suas datas adiadas, impedidas de inaugurar ou manter-se abertas e acessíveis. Estes espaços encontravam-se assim apenas habitados pelas obras, sem público para as visitar. Em pleno estado de calamidade ou emergência, com obrigatoriedade de recolhimento decretado pelos governos mundiais, inúmeros espaços culturais preocuparam-se em elaborar os seus próprios planos de contingência adequados ao momento vivido. Nesta necessidade de adaptação, muitas exposições tornaram-se filmes/vídeos ou foram, pelo menos, apresentadas dessa forma em que, (ao contrário do que seria feito anteriormente se não estivéssemos nessas circunstâncias, ou seja, vídeos e fotografias documentais, objetos de arquivo postume), se tornaram temporariamente na exposição em si, a única possível, antecedendo a exposição presencial de forma distinta de meramente uma antevisão da instalação aquando da sua reabertura. Por outro lado, encontrou-se aqui a possibilidade de tornar o trabalho visível, num momento tão importante e crucial, readquirindo-se o controlo, não só do percurso da exposição, assim como a partir de agora do ritmo, som, recortes, excertos narrativos, entre outras possibilidades particulares do audiovisual. Na mesma medida, encerram-se os desafios de natureza técnica e criativa, assim como as possibilidades e particularidades desses dois aspectos. Neste sentido, depara-se com a precoce obrigação de definir um percurso de apreciação da obra e realizar ações com os objetos artísticos que quanto muito estariam implícitas, e com essas escolhas tantas possibilidades, inerentes ao campo sensível, individual e subjectivo da experiência estética, foram inevitavelmente deixadas de lado/abandonadas. O espectador viu-se destituído de uma boa parcela da sua autonomia, do seu poder de formular a relação dos objetos com sua própria história.

Neste contexto, apercebo-me dos imensos desafios no que diz respeito à pluralidade de acessos alargados à obra, mais permeáveis e multidisciplinares. Evidentemente que se o objetivo for uma aproximação mais fiel da experiência real, são, inexoravelmente, encontrados impedimentos intransponíveis e teriam de ser aceites uma série de perdas e frustrações. No entanto, ficou comprovado que a experiência prévia em áudio visual pode expor uma nova via, um novo olhar sobre o trabalho apresentado, com ferramentas indisponíveis, da mesma maneira, numa visita presencial. É exemplo a manipulação da paisagem sonora do filme/vídeo que exclui todos os outros sons que viriam do movimento dos outros espectadores, bem como do ambiente anexo ao espaço expositivo, ao mesmo tempo que gera uma dúvida insolúvel sobre a origem dos sons apresentados, por não criar

uma relação direta entre o som e a imagem em vários momentos, mudanças de planos e enquadramentos.

### **3.2.4 Contexto de exposição - Dilema da dispersão**

O contexto da exposição e fruição de uma obra de arte tem influência direta na experiência. Uma imagem digital de uma criação artística, exposta num sítio web, disputa a atenção do usuário, que no contexto virtual costuma ser muito fragmentada tendo em conta o ritmo constante de estímulo visual. Um filme será, naturalmente, percebido de maneira muito distinta se for exposto numa grande sala de cinema ou numa pequena janela de um ecrã doméstico. A perda do controlo do contexto de apresentação deixa a obra de arte numa posição delicada, assim como compromete potencialmente a capacidade de concentração e contemplação do espectador.

Em contraponto a esses riscos, valorizar os rituais de fruição, presenciais ou não, pode ajudar-nos a garantir uma certa atitude de atentividade e disponibilidade de acesso a um espaço subjectivo experiencial.

### **3.2.5 Presencial e não presencial**

Comparar a fruição presencial e a não presencial de obras de arte contribui como resistência ao movimento, com grande inércia, de sobrevalorização da experiência remota, indireta e não localizada no espaço físico. Se comercialmente, (e ancorado cada vez mais nos nossos comportamentos digitais, abertura do fluxo de interação através da internet e outras formas de acesso não presencial para mais espectadores), se está a provar a fruição não presencial como muito compensadora, e ainda que se possa argumentar que com maior alcance de público a arte se democratiza e se emancipa de certa forma de instituições pouco permeáveis para um grupo mais alargado, não podemos esvaziar a discussão que estrutura um aspecto basilar da arte: a presença.

### **3.3 Movimento e contemplação: de volta à presença**

Uma vez que percorremos um breve caminho de observação de aspectos da representação, é pertinente retornar à presencialidade, investigar aspectos da fruição sem intermédio de dispositivos, exclusivamente através dos nossos corpos e de todos os nossos sentidos. Espero com este regresso deixar neste último trilho, para mim o principal e detentor dos maiores potenciais de experiência, os incentivos possíveis em homenagem ao momento, corpo e espaço.

#### **3.3.1 Aura - Walter Benjamin (1892-1940) e Atmosferas - Gernot Böhme (1937-)**

Quando abordamos questões relativas à representação de obras de arte, a presencialidade, assim como as perdas e ganhos destas transformações, não escapamos de revisitar as ideias de Walter Benjamin no seu célebre ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (2012). Não só porque estrutura, de forma incontornável, as concepções em torno das profundas transformações das obras de arte e conseqüentemente dos impactos múltiplos sociais que resultaram da chegada do cinema, como também contrapõe de forma muito clara a presença face à obra de arte e à sua representação, sobretudo porque nos oferece material para continuarmos a refletir a partir da sua obra escrita. Convoco o pensador alemão Gernot Böhme (1937), que revisitou o conceito de Aura, a dar contributo a uma visão que tenha mais consonância com os desafios e oportunidades da arte contemporânea, especialmente para a Instalação.

Se o conceito de Aura para Benjamin tem relação com a noção de autoridade de uma obra, por ser única e irrepetível, Böhme e sua concepção de Atmosfera desassocia a Aura da obra, como alma que desabita o corpo e a entende como diluída no espaço, incluindo os percipientes. Entendo, no entanto, que Benjamin estava a analisar os efeitos da perda da Aura num contexto crescentemente menos material e mais experiencial. Esta articulação dos dois conceitos tem a ver com a transição de um período de grande valorização de obras individuais para um que reconhece o imenso valor de uma experiência totalizada de criação e fruição artística.

Quando no fim do seu ensaio se debruça sobre a arquitetura e a situa como a mais antiga forma de arte<sup>175</sup>, podemos entender como uma antevisão do que viria a ser a Instalação. Neste sentido, proponho uma ligação entre as suas ideias acerca da arte do seu tempo e a arte contemporânea.

"Afirma-se que as massas procuram na obra de arte dispersão, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. Vejamos mais de perto essa crítica. A dispersão e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao contemplar seu quadro acabado. A massa dispersa, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. O exemplo mais evidente é a arquitetura. Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas."<sup>176</sup>

Parece-me que na contemporaneidade estes opostos têm a oportunidade de coexistir, quando formas divergentes de arte, inclusivamente de períodos e objetivos completamente distintos, se aproximaram e a arquitetura passa a ser parte integral da obra. Como elucida Benjamin, a arquitetura já representa essa dualidade na sua fruição, mas na Instalação ganha novos contornos que investigam um novo ritual de presencialidade que potencialmente redistribui o que seria individual no seu conceito de Aura e passa a fragmentar-se no espaço.

"Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos, não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do recolhimento, atitude habitual, por exemplo, do viajante diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria

---

<sup>175</sup> "Os edifícios acompanham a humanidade desde sua pré-história. Muitas formas de arte nasceram e passaram. A tragédia se origina com os gregos, extingue-se com eles, e renasce séculos depois. A epopeia, cuja origem se situa na juventude dos povos, desaparece na Europa com o fim do Renascimento. O quadro é uma criação da Idade Média, e nada garante sua duração eterna. Mas a necessidade humana de morar é permanente. A arquitetura jamais deixou de existir. Sua história é mais longa que a de qualquer outra arte, e é importante ter presente a sua influência em qualquer tentativa de compreender a relação entre as massas e a obra de arte segundo a sua função histórica." Walter Benjamin - *Magia e técnica, arte e política - Ensaio sobre literatura e a história da cultura* - (2012) p. 208

<sup>176</sup> *Idem, ibid.*, p. 208

recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada."<sup>177</sup>

A Instalação promove a coexistência entre a recepção tátil e óptica da obra, ou seja, uma experiência corpórea completa e não só visual. Mais ainda, retirando a dicotomia da experiência da arquitetura entre *hábito* e *atenção*, espaços penetráveis passam a ser ao mesmo tempo familiares e surpreendentes, inseridos no passado, no presente e no futuro. Sentimos esses espaços com os nossos corpos, através do olfato, audição e tato (por vezes até paladar) e a nossa visão é liberta da perspectiva imposta por uma pintura ou uma escultura singular<sup>178</sup>. O tempo da obra (a sua autenticidade<sup>179</sup>) passa a ceder a sua importância para o tempo do espectador e da sua experiência no espaço (a Atmosfera, conceito de Gernot Böhme), onde todos os elementos se fundem espacial e temporalmente.

"Em primeiro lugar, Böhme define as atmosferas como «esferas de presença». Em segundo lugar, ele não as localiza no interior das coisas de que parecem emanar, nem no interior do sujeito que as sente fisicamente, mas «entre» eles e em ambos ao mesmo tempo. O conceito «esferas de presença» é claramente entendido como uma modalidade específica da presença própria das coisas. Böhme interpreta-o como «êxtase das coisas», como o modo específico de uma coisa aparecer ao sujeito que a percebe como presente. Não são apenas as cores, os cheiros ou os sons que são emitidos, as chamadas propriedades secundárias da coisa, que são pensadas como êxtase, mas também propriedades primárias como a forma. «A forma de uma coisa age[...] também sobre o exterior. Ela irradia para o ambiente circundante, retira a sua homogeneidade ao espaço que rodeia a coisa, enche-o de tensões e de sugestões de movimento» e, deste modo, transforma-o. O mesmo é válido para a dimensão e o volume, que não são considerados apenas como a propriedade de uma coisa de ocupar um determinado espaço. «A dimensão de uma coisa e o seu volume são [...]

---

<sup>177</sup> *Idem, ibid.*, p 208

<sup>178</sup> Uma perspectiva mais aprofundada sobre *Ponto de vista e ponto de representação* foi desenvolvida pelo professor Whitney Davis (UC Berkeley) na sua apresentação *Sculptures and Pictoriality* (09/03/2021), inserida no ciclo de palestras *Images in Space*, organizada por Eikones: Center for the Theory and History of the Image, da Universidade de Basel. Resumidamente por minhas palavras, a proposta de Davis é de aproximação entre a representação imagética de objetos bidimensionais e tridimensionais, uma vez que no seu entendimento, mesmo esculturas sendo vistas presencialmente, possuem um ângulo ou ponto de vista "certo" onde se pode observar de forma integral todos os elementos propostos pelo escultor. A ressalva é que o seu objeto de estudo é sobretudo esculturas de figuras humanas clássicas, e não tanto não figurativas. Resumo disponível em:

<https://eikones.philhist.unibas.ch/de/aktuelles/veranstaltungen/event-details/images-in-space/>

<sup>179</sup> "O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela, por sua vez, se enraíza a concepção de uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo." Walter Benjamin - *Magia e técnica, arte e política - Ensaios sobre literatura e a história da cultura* - (2012) p. 182

perceptíveis também no exterior, conferem peso e orientação ao espaço em que a coisa está presente»<sup>180</sup>

Esta mudança de foco, de objetos artísticos únicos e independentes, para elementos pertencentes a um todo, faz-nos sugerir que o conceito de Aura pode expandir-se. Acredito que foi isso que Gernot Böhme se propôs a fazer com a problematização e desenvolvimento do seu conceito de Atmosfera.

“Como explica Gernot Böhme, embora não estejam associadas a um lugar, as atmosferas, ainda assim, derramam-se no espaço. Não pertencem exclusivamente aos objetos ou às pessoas que parecem irradiá-las, nem aos que entram num espaço e as sentem fisicamente. Elas são, em regra, aquilo que primeiro impressiona os espectadores, «tingindo» a sua percepção ao entrarem num espaço teatral e possibilitando-lhes uma experiência muito particular de espacialidade. Esta experiência não é explicável recorrendo apenas aos elementos individuais presentes no espaço. Com efeito, não são estes que criam a atmosfera, e sim a interação de todos eles, a qual é, em geral, uma parte meticulosamente calculada das produções teatrais. Böhme, a quem cabe o mérito de ter introduzido o conceito de atmosfera na estética e de o ter desenvolvido, embora com significativas alterações, a partir do conceito de aura de Benjamin, define atmosfera como «espaços, na medida em que são “tingidos” pela presença de coisas, de pessoas ou das constelações que as rodeiam, ou seja, os seus êxtases. Estes êxtase são, eles próprios, esferas da presença de algo, a sua realidade no espaço». As atmosferas pertencem, pois, ao espaço performativo e não ao geométrico. Elas não são «pensadas como livremente flutuantes, mas, pelo contrário, como algo que emana e é criado pelas coisas, pelos seres humanos ou pelas suas constelações. Assim concebidas, as atmosferas não são qualquer coisa de objetivo, como certas propriedades que as coisas possuem, e no entanto são algo de tangível, pertencente às coisas na medida em que as próprias coisas articulam as esferas da sua presença através das suas propriedades - pensadas como êxtase. As atmosferas também não são algo de subjetivo, determinações de um estado de espírito. No entanto, elas são do sujeito, constituem uma parte dele, na medida em que são sentidas por seres humanos fisicamente presentes. Ao mesmo tempo, este sentir representa o estar-presente corpóreo dos sujeitos no espaço.»<sup>181</sup>

Primeiro, a obra de arte perde a sua Aura na era da reprodutibilidade técnica, os rituais alteram-se, a exponibilidade de uma obra passa a ganhar preponderância, a presença e autoridade perdem importância. Nos anos que se seguem ao ensaio de Benjamin vimos emergir, e agora sucumbir, novos rituais de cinema, experiências coletivas de duração definidas que influenciam até hoje a arte contemporânea. O cinema vai perdendo o seu lugar para a sala doméstica. A Instalação que conjuga o espaço, espectador, arquitetura,

---

<sup>180</sup> Erika Fischer-Lichte, *A estética do Performativo* (2019) p.270

<sup>181</sup> *Idem, ibid.*, p. 269

ritual e presença possui uma Atmosfera composta, de forma intangível, por uma série de elementos interdependentes e ativadores, e essa ainda mais do que a Aura, é impossível de sentir através de imagens. A presença, neste longo período de transformações, permanece central à experiência artística, e encontra o seu ponto máximo na Instalação. Mais difícil tornou-se a indispensável tarefa de vincular e preservar essas obras em meios bidimensionais.

### 3.3.2 Vidro - Presencialidade

"À medida que o olhar viaja ou que o corpo se desloca, percebemos por que é a transparência tão radicalmente tomada como método e porque se recusa o artista a ocultar procedimentos.."  
José Tolentino Mendonça<sup>182</sup>

Os artistas que possuem o vidro como material de grande protagonismo nas suas práticas encontram dificuldades particulares nos desafios explorados nesta investigação e requerem esforços de superação distintos aos de outros materiais e processos.

Quando se pensa em fragilidade, entre as mais delicadas estão as obras de vidro, e se feitas em pequena escala, essa delicadeza é ainda maior. Quando falamos de mobilidade, as obras frágeis representam uma grande preocupação. E finalmente, quando pensamos em registos imagéticos, encontramos neste material especificidades a par de impossibilidades de várias naturezas.

Como afirma o artista, grande amigo e mestre em vidro Robert Wiley, quando vemos o vidro na sua forma líquida, numa temperatura em torno de 1085° centígrados, nunca mais será tão belo. A luz que emana é absolutamente hipnotizante, o breve estado entre líquido e sólido, as infinitas refrações, gradientes e mudanças tonais bruscas, para além do calor vibrante, torna-o perigosamente vivo. O vidro nunca está estático nesse estado, precisa de

---

<sup>182</sup> Texto do catálogo da exposição *Paisagem interior* de José Pedro Croft, Museu Calouste Gulbenkian, 2007

estar em constante movimento para se trabalhar a sua forma. É sempre um breve momento de vida, uma temporalidade que não se conserva, nem mesmo em imagem, por não fazer mínima justiça ao que se vê.

Esta é uma experiência muito intensa, mesmo para quem não tem nenhuma familiaridade com este material e cativa olhares com a sua performatividade inerente, plasticidade, imprevisibilidade e fluidez. Mas, mesmo para quem testemunhou estes estados de matéria inúmeras vezes, a experiência ainda assim nunca esmorece. Olhar para uma esfera de vidro em rotação, viscosa em alta temperatura, é como olhar para uma galáxia, um mistério insolúvel absolutamente fascinante, que nos coloca num momento de contemplação de total completude. É uma experiência que, por ser tão poética e vivencial, situa todo o artista que trabalha com o vidro no presente da prática. O resultado importa, é certo, mas é o processo que faz com que voltemos tantas e tantas vezes a esse encontro de amor pela matéria, pela presentificação do momento. É claramente um estado meditativo que encerra a exímia atenção ao material, tanto estética quanto técnica, impossibilitando qualquer tipo de pensamento transversal, qualquer desvio mínimo de foco ou atenção, estamos em sua presença em honra do estado de luz efêmera e da oferta de manipulação que é sempre muito breve.

Mais ainda, mesmo quando o material se estabiliza na forma sólida, a sua furtividade face à sua captura, ou permanência, mantém-se subtil. O vidro é um material dinâmico por natureza, e só oferece a ilusão de ser apreendido de forma "total" com o somatório de perspectivas. Dito de outro modo, precisamos de oscilar a nossa perspectiva para revelar temporariamente as partes que estão invisíveis, ao mesmo tempo que outras nos evadem a visão. Procuramos convocar brilhos e reflexos para dar volume às formas, numa dança de observação, onde cada porção que evidenciamos é simultânea a outras que nos escapam. Em certo sentido, nunca é possível ver a obra como um todo e com a mesma clareza em todas as partes, assim como também é muito difícil separar um objeto de vidro do seu contexto, porque este insiste em incluir tudo à sua volta, na sua pele e no que está para além da sua superfície.

Apercebi-me, através destas reflexões, que o vidro é um material com especial necessidade de presença, movimento, descoberta/ocultamento e transitoriedade. Permite dar-se a ver, como também ofusca, desaparece, incorpora cores e formas. É um vortex

que absorve tudo à sua volta, devolvendo o que lhe convém de outra forma, e curiosamente, parte de toda luz que entra no vidro nunca sai dele, e não há explicação para esse fenômeno.

Posto isto, como registrar este material em imagens? Como traduzir todos esses estados em perspectivas pré definidas? Estáticas ou em movimento? Parece-me que só assumindo a ausência do material tal qual ele existe diante dos nossos olhos quando estamos presentes. Assumir essa ausência fez-me perceber que o meu melhor esforço deve ser investido em tornar acessível o encontro físico com a obra, celebrar essa relação temporária e, por que não, mágica. É reconfortante saber que um desafio escapa à sua solução pela própria natureza, neste caso, da materialidade do vidro. Farei sempre o melhor para, através de fotografias ou filmes, convidar a imaginação a sentir o quão incompletas são as imagens, e que essa percepção sirva de motivação para o espectador ir ao encontro das obras, e isso tem a ver com rejeição de que a imagem basta, uma vez que é restrita e parcial. O vidro, como a lua, tem sempre uma face oculta, mas é precisamente nessa face que se encontra o nosso espaço de criação.

### **3.4 Partida e regresso à prática**

A necessidade de melhor representar as minhas obras em imagens, tornou-se um objectivo e abriu um percurso de investigação aprofundada sobre a relação entre obras tridimensionais/espacos expositivos e fotografia, imagem em movimento e meios digitais. Através de um processo de revisão de pressupostos e novas ambições, procurei clarificar a rede de objetivos e oportunidades de representações, as suas bases e potenciais, atento tanto aos aspectos práticos como subjetivos e poéticos. As abordagens de outros artistas deram igualmente a perceber a pluralidade de caminhos possíveis e ganhos assentes numa postura autoral em multimeios, ou seja, a aproximação criativa de meios imagéticos permite transformações não só de substituição do original, mas também de adição de novas origens e portas, constituindo-se obras autónomas.

Os objetivos práticos da multiplicação de pontos de acesso remoto a obras, preservação e conservação da sua memória, entre outros, são inquestionáveis, bem como os desafios técnicos para melhor transpor formas tridimensionais em imagem, e essas ações são em

si bastante complexas. Entretanto, ir além desses objetivos traz respostas de outras naturezas, mais subjetivas e criativas, especialmente a valorização do potencial de reativação de obras na mudança de meio.

Imagens, estáticas e em movimento, através de uma postura *Risomática*<sup>183</sup> admitem uma estrutura de mudança constante da obra e de múltiplos pontos de entrada para experiências também plurais. A abordagem ensaística do ponto de vista da fruição oferece uma alternância entre objetividade e subjetividade, assimilando particularidades de novos meios.

Finalmente, formou-se o entendimento de que o vidro é um material que requer mais presencialidade do que outros opacos, pela sua inerente capacidade de, simultaneamente, refletir e dar a ver o espaço através dele. Isto implica uma enorme dificuldade em se registrar uma obra de vidro que não se relacione com o ambiente em que se insere, sobretudo em fotografia, por não haver esse jogo de perspectiva que faz com que a "magia" do vidro aconteça, em subtis mudanças de ponto de vista, efeitos radicais de invisibilidade, reflexo, brilho ou distorções óticas. Por essa razão, a presença é preponderante ao registro.

Entretanto, aceitar as limitações da representação em imagem renova a atenção ao presencial e as maneiras de dar a ver que envolvem o espectador, obra e espaço. A reflexão sobre as atmosferas, somadas à Aura contribuem para essa postura.

---

<sup>183</sup> “O rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções moveidças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído (n-1). Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza.” Gilles Deleuze e Félix Guattari, MIL PLATÔS Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1 (1995) P. 31

Como convite a possíveis investigações futuras, introduzi aspectos de representações digitais/virtuais que poderão ser aprofundados em obras vindouras. Deixo também aberto o questionamento sobre os potenciais da realidade virtual que abre outros tipos de presença onde a corporalidade e ilusões de visão se misturam. O corpo é convidado para uma fantasia sensorial em que muitos limites perceptivos e contextuais são superados. Neste sentido, quais serão as limitações desse meio, e quais as soluções que os novos usos criativos, que andarão juntos com os avanços rápidos dessas tecnologias, encontrarão em suas superações?

## CONCLUSÕES / PERSPECTIVAS

Às soluções desvendadas na minha prática artística, que me motivaram a escrever esta tese, somam-se as observações atentas do meu trajeto, de outros artistas e pensadores.

Os objetos de reflexão que a arte oferece à teoria são ilimitados. Por esta razão, o meu intuito foi evitar conceptualizações que se relacionem ao núcleo da expressão artística e se situem nas periferias da sua manifestação. Quero dizer com isso que privilegiei contribuições anexas à produção artística e não a sua essência, visando a proteger seus valores primários através da melhor compreensão e controle de objetivos secundários.

No caminho em que se formou esta investigação ficou claro que as três inquietações ou curiosidades principais estavam intimamente relacionadas, e estas ligações estariam invisíveis não fosse o aprofundamento e a sequência de reflexões. Mobilidade, escala e representação são faces de um mesmo prisma, e até os significados destas palavras se podem relacionar, alterando-se mas mantendo coerência: A mobilidade das obras, a capacidade de se deslocarem e habitar, de forma harmoniosa outros espaços, liga-se diretamente à mobilidade do espectador que será necessária para experienciar uma obra penetrável, seja em pequena ou grande escala. Mais ainda, é também a perda de mobilidade, atribuída à representação em imagem de uma obra, que nos clarifica que a presencialidade não pode ser substituída na experiência da arte. A escala de um objeto ou Instalação, e todas as suas implicações no engajamento sensorial do espectador, está ligada à mobilidade de uma obra, bem como se vincula diretamente com os potenciais particulares da imagem, ao ampliar, reduzir, aproximar e afastar. A representação tanto pode servir para preservar uma obra, dá-la a ver em contextos muito mais alargados, através de reproduções de objetos artísticos, como reativar potenciais criativos. Também é capaz de garantir que uma trajetória expositiva de múltiplas permanências possa ser unida em imagens, bem como permite que obras de variadas escalas possam ser vistas como um todo, ou em pormenor, ultrapassando a capacidade visual do espectador e perspectivas presenciais. Essas, agora, indissociáveis relações que se formaram com a trajetória de reflexão e investigação, não foram antecipadas.

É pertinente retornar ao início e revisitar as questões que motivaram este percurso, com respostas que depois de alteradas e fragmentadas voltam, através da experiência, agora mais sucintas e objetivas.

A tese propõe que obras artísticas de natureza nómada são aquelas que, à semelhança dos povos que precederam os sedentários, estão sempre em movimento, e por isso não pertencem a um único local. O artista que cria essas obras tem uma visão do espaço sempre ativa, que procura e encontra símbolos, padrões e possibilidades. Consequentemente, estas obras relacionam-se com o espaço de maneira dinâmica e co-influente, não sendo fixas, finitas ou unidimensionais.

A investigação em busca de lugares que possam abrigar e relacionar-se com Instalações nómadas, de carácter temporário, passa pela observação entre os elos de diferentes naturezas que se formam, tais como, forma, complementaridades, escala, cores. Ou seja, uma identificação entre compatibilidades de aspectos formais entre obra e lugar que permitam a formação de um espaço coeso. São locais que se encontram mais do que possam ser propostos *a priori* pois, tal como para os nómadas, os lugares podem ser observados, mas nem tanto antevistas as características dos próximos assentamentos. Neste processo de descoberta, os elementos pertencentes ao lugar e outros externos, nomeadamente obras escultóricas, podem e devem influenciar-se mutuamente. Na prática isso significa intervir no espaço, alterando elementos indireta ou diretamente i.e., através de manipulações digitais imagéticas, assim como adaptar elementos escultóricos ao espaço ou criar novas formas que explorem potenciais de instalação caracterizados, por exemplo, por aspectos geográficos/estéticos singulares.

Por sua vez, também o percurso, enquanto representação de mudança e movimento, influencia diretamente esse olhar aberto para a própria instalação e suas possíveis instâncias. Uma obra instalada no espaço não tem de se esgotar enquanto potencial, nem necessita ser feita só para um único lugar ou para todo e qualquer um. Também é evidente que o percurso tem direta relação com a experiência do espectador, seja porque sem a possibilidade de fazer o caminho físico presencialmente passa a ter de recorrer a imagens providas pelo artista, como, no caso contrário, através da saída do espaço fechado, isto é, em sentido amplo e com todos os benefícios acrescidos de pôr a sua experiência em movimento, em posicionamento de surpresa, de descoberta.

Em termos práticos, para conferir a diferentes obras a mobilidade que lhes for possível e desejável, há uma série de aprendizagens a serem feitas e otimizadas. Considerar criações em pequenos formatos facilita os processos de produção, transporte e instalação. A relação entre escala e mobilidade é também aparentemente direta mas, com uma observação mais atenta, percebe-se que é possível ceder mobilidade, através de uso criativo e consciente de materiais, processos, ocupações e espaços vazios, até a obras de grande formato.

Importante relevar que a escala de uma obra tem grandes implicações na imersividade do espectador. Na minha prática artística, criei esculturas em escala indefinida, que formam Instalações, e propus, de forma não impositiva ao espectador, um exercício aberto de negociação física e imaginária entre o seu corpo/sentidos, as obras e o espaço. Na investigação teórica, assente nesta tríade, analisei as escalas miniatura, 1:1 e colossal, assim como as suas convocações a variadas formas de engajamento com obras e encontrei pontos de divergências entre elas que acabam por se somar ou confundir através da postura de indefinição de escala. A observação da relação entre o corpo do espectador, a dimensão da obra e o espaço na qual ela está inserida, levou-me a entender que sentir e apreender uma criação artística com todo o corpo e os seus múltiplos sentidos é uma experiência muito mais ampla do que a utilização somente da visão aquando da fruição da obra.

É neste sentido que, através da consciência da incapacidade inerente de representações vincularem, em imagem, uma experiência sensorial relacionável com o presencial, que se desenvolvem respostas parciais e possíveis para o conjunto de necessidades associadas a registos imagéticos, como dar a ver, preservar e reativar. As imagens serão muito úteis para levar as obras a olhares distantes, garantir a sua sobrevivência, guiar instalações feitas na ausência do autor e criativamente fazer aquilo que a visão humana é incapaz, seja a grande aproximação, distanciamento, alterações temporais e focais. Neste contexto, frisa-se a capacidade ficcional, i.e., impossibilidades críveis, fabulações e ilusões ópticas, disponível a imagens e a oferta de reativação de obras artísticas, ou seja, novas possibilidades de fruição abertas através da mudança de meio, que criam outros atributos e entradas nas obras.

Foi possível observá-lo sobretudo através de um alargado número de artistas, de posturas relacionais entre as suas criações, ensaios imagéticos e objetivos/estratégias para os atingir. Como as funções dos registos são repletas de pressupostos, e estão frequentemente situadas fora do centro de interesse dos artistas, também não é raro que sejam delegadas a outrem, como por exemplo fotógrafos e realizadores, abdicando-se com isso de um certo grau de autonomia criativa nessa demanda tão exigente e desafiadora. Mas ao relacionar diferentes abordagens, passamos a ter consciência de que quando os artistas assumem uma postura autoral, seja da representação imagética das nossas obras ou de outros artistas, a sua linguagem criativa expande-se.

A reflexão sobre o uso de imagens em movimento, enquanto representantes de obras tridimensionais, revelou que ao se acrescentar mudanças de perspectiva e ritmos face à obra, descobrem-se outros pontos de percepção sobre elas. É certo que com a tomada de decisões inerentes aos encadeamentos que formam a montagem de um filme ou vídeo, perde-se a liberdade observacional do espectador; contudo, passa-se a ganhar outras perspectivas e durações, que possibilitam, na associação com o cinema, a criação e experiência de novos rituais e potencialidades de fruição.

Entretanto, mesmo que se possa refinar significativamente a relação entre obras e as suas imagens análogas, a primazia da presencialidade não se deve perder de vista. Estas constatações geram incentivos para privilegiar exposições e através da compreensão das limitações de fotografia, imagens em movimento e representações digitais/virtuais, limitar as expectativas em relação à sua capacidade de representar a experiência de obras tridimensionais.

Essa trajetória, tingida em todos os seus aspectos e incursões, pelas especificidades do vidro enquanto material artístico, devolveu-lhe novas compreensões, que tanto permitem mitigar os seus desafios intrínsecos mais difíceis, tais como a representação em imagens, fragilidade e mobilidade, como fazem ressaltar as suas características expressivas únicas. Formulou-se o entendimento de que o vidro é um material especialmente adequado a instalações pelo seu paradoxo óptico: permite duplamente ver através e reflete o mundo à sua volta, em absorção, transformação e devolução, incorporando elementos de forma indissociável da perspectiva de observação e dinamizando através do movimento, a percepção do espaço. Em consequência, deslocar criações em vidro entre ambientes

expositivos distintos é potencializar essas características de metamorfose tanto da matéria quanto do espaço, num exercício na mesma medida imprevisível e transformador.

Resulta destas observações que este material se liga intimamente ao ambiente, evidenciando a colaboração necessária de elementos constituintes de Instalações para formação de Atmosferas, mas para tal efeito, conclui-se que estes atributos requerem presencialidade onde os jogos fundamentais entre corpo e a obra são possíveis.

O vidro funciona assim como uma matéria que dá expressão à 'tentativa falhada' de o reproduzir/documentar através da fotografia ou do filme, exibindo a dicotomia entre o registo, que sempre estará aquém da "experiência do lugar" e a postura que valoriza a autonomia das imagens em relação ao presencial. Neste sentido as duas ações mais frutíferas são: (1) prestigiar com preponderância a fruição total e individual da obra de vidro pelo espectador e o seu corpo; (2) transcender o objetivo mimético da apreensão em imagem de obras em vidro, explorando novos contextos poéticos em forma de criações originais.

Por fim, o vidro, material único e tão especial, assim como todas as suas características, alinha-se perfeitamente aos contornos desta investigação, por ser também ele múltiplo, instável e aberto. Reviver o encantamento por esta matéria, renova o desejo de explorá-la, preservando aquilo que posso chamar de possibilidade do 'erro', não só no seu registo, como na eventualidade da sua fratura e instabilidade. Ainda que a prática de manipulação seja incomunicável, a imprevisibilidade e impossibilidade de controlo absoluto do vidro são aspectos que devem ser encarados como inspiradores e comemorados, pois funcionam como metáfora perfeita para um dos objetivos mais nobres da prática artística: a geração perene do novo, de tudo o que ainda não existe e que está em constante mutabilidade.

Esta investigação, que dedico à prática artística, iluminou novos caminhos que, do ponto de vista plástico e racional, pretendo doravante explorar, reconfortado com a constatação de que resisti à possibilidade, para mim trágica, de desvendar demasiados mistérios que são a alma da minha experiência enquanto artista, nesta aventura intelectual e literária.

As ambiguidades insolúveis do vidro, como as da arte, convidam-nos a dançar, performar, habitar o momento como crianças diante do mistério e do espanto do primeiro olhar. É preciosa, potente e imprescindível a curiosidade.

Fica o convite à valorização do erro, ao encontro do imprevisto, da adaptação e criação a partir dele, pois assim se segue em direção ao desconhecido com coragem e adaptabilidade, a criatividade transpõe e vive em qualquer desafio.

As soluções, na minha prática artística, antecedem às percepções dos seus obstáculos.

## REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. and Novus, Angelus (1974). *Cultura e Administração*, in *Sobre a Indústria da Cultura*, p. 107-132. Angelus Novus Lda., Coimbra, 2003.
- Bachelard, Gaston (1989) *A poética do Espaço*, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, tradução Antônio de Pádua Danesi, 1957 ISBN: 978-85-336-2419-1
- Bellmer, Hans (2006) Ed. Michael Semff, Anthony Spira, texto(s) Agnès de la Beaumelle, Alain Sayag, Wieland Schmied. Hatje Cantz, 2006, ISBN 978-3-7757-1794-6
- Benjamin, Walter (2012) *Magia e técnica, arte e política - Ensaio sobre literatura e a história da cultura*, Editora Brasiliense, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 1936 ISBN 85-11-12030-0
- Borgdorff, Henk (2011). *The production of knowledge in artistic research*, The Routledge Companion to Research in the Arts, Routledge, Londres and Nova Iorque, (2011).
- Careri, Francesco (2013) *Walkscapes - O caminhar como prática estética*, Trad. Frederico Bonaldo, São Paulo, Gustavo Gili, 2013, ISBN: 978-85-65985-16-1
- Cauquelin, Anne (2015) *A invenção da Paisagem*, Trad. Pedro Bernardo, Lisboa, Edições 70, 1989, ISBN: 978-972-44-1404-1
- Chion, Michel (1991). *L'art des sons fixés ou la musique concrètement*. Metamkine / Nota Bene / Sono Concept.
- Deleuze, Gilles (1988) *Diferença e Repetição*, Rio de Janeiro, Graal, 1968
- Deleuze, Gilles (1987). *Palestra O ato de criação*, Trad. José Marcos Macedo, Edição brasileira: Folha de São Paulo, (1999).
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (1995) *MIL PLATÔS Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1*, Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa, Editora 34 1980 ISBN 9788585490492
- Fischer-Lichte, Erika (2019) *A estética do Performativo*, trad. Manuela Gomes, Orfeu Negro, 2004, ISBN978-989-8868-59-6
- Jacobs, Steven, Felleman, S., Adriaensens, V., & Colpaert, L. (2017). *Screening statues - sculpture and cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. ISBN 9781474410892
- Levy, Tatiana Salem (2011) *A Experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011, ISBN: 978-85-200-1018-1

- Manders, Mark (2007) *The absence of Mark Manders*, exhibition catalogue, Kunstverein Hannover, Hatje Cantz Verlag, 2007 ISBN: 978-3-7757-2031-1
- Mendonça, José Tolentino (2017) *O pequeno caminho das grandes perguntas*, Quetzal, ISBN: 9789897224119
- Ong, Walter J (2002) *Orality and Literacy - The technologizing of the word*, Routledge, Nova Iorque, ISBN: 978-0-415-28128-7, 1982
- Rancière, Jacques (2010) *O Espectador Emancipado*, trad. José Miranda Justo, Orfeu Negro, 2008 ISBN 978-989-8327-06-2
- Teixeira, José (2018) *Scale and sense of Immersion in Twentieth Contemporary Sculpture em Visual Production in the Cyberspace - A Theoretical and Empirical Overview*, ed. Uğur, Bakan, Macroworld ISBN:978-605-88873-1-2
- Catálogo da exposição *Paisagem interior* de José Pedro Croft (2007) Museu Calouste Gulbenkian,
- LeWitt, Sol (1967) *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum Vol.5, no. 10, Summer
- Wesseling, Janneke - Ed. (2011) *See it Again, Say it Again - The Artist as Researcher*, Valiz, ISBN 978-90-78088-53-0
- Zegher, Catherine (1999) *Another City for Another Life: Constant's New Babylon*. The Drawing Center, Nova Iorque.

## Obras citadas

### A invenção da Amnésia

- <https://museudapaisagem.pt/project-room2/>
- <https://www.facebook.com/ainvencaodaamnesia>
- <https://www.youtube.com/channel/UC7co3XmSfFwtXPJBPB8aHfw>

### Dwellings e Floating Cities de Charles Simonds

- <http://www.charles-simonds.com/dwellings.html>
- <http://www.charles-simonds.com/floatingcities.html>

### Do Ho Suh – Staircase-III | TateShots.

[https://www.youtube.com/watch?v=xYEF\\_GXilu8](https://www.youtube.com/watch?v=xYEF_GXilu8)

### Ein Lichtspiel schwarz weiss grau de László Moholy-Nagy,

<https://vimeo.com/184544366>

Exposição Tikal Mundo perdido de Anne e Patrick Poirier.

<http://www.galleriastudiog7.it/en/cat-mostre/tikal-mundo-perdido-en/>

Filme New Babylon de Constant Anton Nieuwenhuys.

<https://vimeo.com/groups/2545/videos/126480377>

Floating Futures. <https://floatingfutures.com/>

Leviathan de Anish Kapoor. <http://anishkapoor.com/684/leviathan>

Moon Gallery. <http://www.moongallery.eu/>

*Primitive*, Apichatpong Weerasethakul, 2009.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/weerasethakul-primitive-t13564>

*The Serenity of Madness*, Apichatpong Weerasethakul 2019-2020.

[https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?ddlLang=en-us&id=661&allObj=%7B%22JJMethod%22%3A%22GetEx%22%2C%22Type%22%3A%220%22%2C%22Year%22%3A%22%22%2C%22pg\\_num%22%3A1%2C%22pg\\_size%22%3A21%7D](https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?ddlLang=en-us&id=661&allObj=%7B%22JJMethod%22%3A%22GetEx%22%2C%22Type%22%3A%220%22%2C%22Year%22%3A%22%22%2C%22pg_num%22%3A1%2C%22pg_size%22%3A21%7D)

Cardiff, Janet; Miller, George Bures (2012). Alter Bahnhof Video Walk [video walk]. Cardiff & Miller / Documenta (13). <https://cardiffmiller.com/walks/alter-bahnhof-video-walk/>

## Sítios Web

Termos e conceitos

E-Dicionário de Termos Literários. <https://edtl.fcsh.unl.pt/>

The Chicago School of Media Theory - Keywords.

<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/>

Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/index.html>

TATE, Art terms. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>

Demais endereços

Atelier de Lisboa. <https://atelierdelisboa.pt/>

Aires Mateus. <https://www.airesmateus.com/>

Creatures is the 2019 design trend. <https://medium.com/@masakudamatsu/design-review-osaka-milano-design-link-2019-e88d968a2c5f>

Licht, Alan (2009). Sound Art: Origins, development and ambiguities. Organised Sound, doi:10.1017/S1355771809000028

Minard, Robin (2002). BEM 6 - Sound Installation Art. <https://iem.kug.ac.at/projects/workspace/projekte-bis-2008/publications/bem/bem6.html>

Documentário The Price of Everything (2018). [https://www.imdb.com/title/tt7475540/?ref=nm\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt7475540/?ref=nm_sr_srsrg_0)

Fatra. <https://www.fatra.cz/>

Foam Magazine #57: In Limbo. <https://shop.foam.org/en/foam-magazine-57-in-limbo.html> <https://davidcompany.com/the-photographic-limbo/>

Fuorisalone. [www.fuorisalone.it](http://www.fuorisalone.it)

Kavalier Glass. <https://www.kavalier.cz/>

Mudac. <https://mudac.ch/en/>

Museu Nacional de História Natural e da Ciência. <https://www.museus.ulisboa.pt/>

Örö Residency Programme. <https://www.ores.fi/>

Osaka×milano Design Link. <https://fuorisalone.it/daimaru/>

Plateforme 10. <https://plateforme10.ch/>

Tiago Rorke. <https://www.flickr.com/photos/tiagororke>

Exposição '建筑' Soundscape

- <https://www.archdaily.com/897183/soundscape-mandai-architects>
- [https://www.agc.com/en/news/detail/1197161\\_2814.html](https://www.agc.com/en/news/detail/1197161_2814.html)
- <https://www.youtube.com/watch?v=WFoDEknxQxU>

The Good News? Global Online Auctions Grew 63 Percent Last Month. The Bad News? That May Not Be Nearly Enough. <https://news.artnet.com/market/online-auctions-march-data-1841205>

Social media replaces fairs as the third most successful sales channel for galleries in 2020, study reveals. <https://www.theartnewspaper.com/news/social-media-replaces-fairs-for-gallery-art-sales>

Revista da História da arte número 4 da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL - Performing Documentation.

<http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>

Shoot ART - NYC. <http://shootart.com/>

Electronic Arts Intermix. <https://www.eai.org/>

Will Today's Digital Movies Exist in 100 Years? <https://spectrum.ieee.org/consumer-electronics/standards/will-todays-digital-movies-exist-in-100-years>

The Conservation of Moving Images. <https://www.jstor.org/stable/42751725>

Rui Chafes. <https://ruichafes.net>

*The Absence of Mark Manders* | Contemporary Art | Hatje Cantz.

<https://www.hatjecantz.de/the-absence-of-mark-manders-1958-1.html>

*Die Puppe* - Hans Bellmer. <http://www.artnet.com/artists/hans-bellmer/die-puppe-fpVpuAiMclFO4SHbSyEMng2>

Hans Bellmer | Classical Modern Art | Hatje Cantz. <https://www.hatjecantz.de/hans-bellmer-1736-1.html>

Google Arts & Culture - Koh Myung Keun.

<https://artsandculture.google.com/asset/building-75-koh-myung-keun/SQEf02FLFmUO2Q>

*Measuring Change* (2016), James Benning – Fábio andrade.

<https://wp.nyu.edu/fabioandrade/2018/01/18/measuring-change-2016-james-benning/#benning-port>

Ask a Curator: Francesco Bonami on a Tumultuous 2020. <https://www.artnews.com/art-news/news/francesco-bonami-ask-a-curator-pantone-colors-of-the-year-1234580179/>

Exposição *Alien Landscape* - 303 Gallery. <https://www.galleriesnow.net/shows/alien-landscape/>

Conferência *Images in Space* com Whitney Davis.

<https://eikones.philhist.unibas.ch/de/aktuelles/veranstaltungen/event-details/images-in-space/>

# ANEXOS

## ANEXO 1: Entrevista com Marc Lopato

Tive a oportunidade de entrevistar Marc Lopato, da empresa de distribuição e representação de obras virtuais *Diversion Cinema - Virtual Reality spaces creators & immersive experiences distributors*, com o intuito de esclarecer melhor o funcionamento deste meio.

### **1- How would you define Diversion Cinema? When was the company founded? In which cultural areas is the company involved?**

Diversion cinema was founded in 2016, and it is specialized in creating spaces for virtual reality, as well as distributing immersive experiences.

Diversion cinema mainly works with narrative and artistic experiences and installations. Virtual reality medium is very important in our activity, but we are not limited to it, technology, art and narration are at the core of our activity.

Through our different activities we make the link between immersive experiences creators and the public. Through the spaces we put together and the mediation we ensure in movie and cultural festivals, we ensure the experiences are presented in the best way possible, making sure the technology does not come in the way. Through our distribution work, we make each experience reach its audience.

Diversion cinema has been experimenting with Virtual Reality (VR) since 2016 while welcoming visitors into its VR theater every Saturday.

As a partner to the world's most prestigious festivals, Diversion cinema has developed an expertise in content reception, technical support, complex installation set-up, scenography, logistics, on-site operation, mediation, ticketing and more.

In 2018, Diversion cinema opened a distribution department in order to promote immersive experiences internationally and reach a wider audience.

In 2019, the company moved into the creative hub of the Centquatre-Paris, where it continues to explore ways to spread this new art form

**2- How does the process of exhibition of content work? What in general lines is the infrastructure necessary?**

VR happens inside a headset, so when showing it you're limited to one viewer per headset. This makes VR quite peculiar and expensive to show.

There are a number of VR pieces formats. The two main formats are 360 movies and interactive experiences.

When exhibiting 360 movies, you need what we call "standalone headsets" running on battery, which are relatively inexpensive, and rather easily controllable. This means you can have several of them, 5, 10, 20 or more, synchronize them, and make a collective screening. This requires preparation, a network infrastructure, and the right sync software.

When exhibiting interactive experience, each headset needs to be plugged to a powerful PC (a gaming PC), and most of the time the spectator needs up to 10 m<sup>2</sup> to move around and make the experience. This material is expensive and complicated to set-up.

Then there are a number of other formats: installations involving different technologies in addition to VR, multi-user experiences, immersive theatre using VR, etc.

Each of these has its own infrastructure and process of exhibition.

**3- Could you name some of the artists you represent? A brief description of one or two works would be great for understanding the use of this medium and it's potentials.**

We have been distributing VR experiences for two years, so it is still early for us.

As of today we distribute and represent VR pieces. The creators behind are directors and artists, depending on the work.

Here is our line-up: <https://www.diversioncinema.com/distribution>.

Unfortunately we do not distribute Tsai Ming Liang, we showed his VR piece, *The Deserted*, a beautiful cinematic 50 minutes 360 piece, for its premiere at 2017 Venice International Film Festival, in the VR section called "Venice VR".

We distribute 2 pieces of a young Chinese director called Shao Qin from Beijing: *Chuang* and *Black Bag*. Both premiered at Venice VR in 2017 and 2019, they are CG animations. *Chuang* was his first VR piece, it is a very poetic and visual piece, with no strict narration. *Black Bag* is a much stronger proposition in term of illustration and animation, and brings the spectator in an action driven journey, shifting between concrete and dream-like scenes. Shao Qin made both of these pieces almost on his own, which represents an amazing amount of work.

We also distribute 2 pieces of the French cinema director Jan Kounen: *Ayahuasca Kosmik Journey* and *-22.7°C*. They premiered at Tribeca and SXSW in 2019, in the VR section of both festivals. Jan Kounen is a specialist of Ayahuasca, he took it many times in Amazonia, made a documentary about it, and when he discovered the VR medium, he decided to make a VR experience showing the visual trip of the medicine. It is truly an amazing visual journey.

When we acquired the rights of *Ayahuasca Kosmik Journey*, and spent some time discussing with Jan Kounen and his deep knowledge about Ayahuasca we felt the need to make something more than just showing the VR piece. So we produced an exhibition to present the extent of the work Jan had done with Ayahuasca, it is called *Ayahuasca The Shamanic exhibition*. We premiered this exhibition at IDFA in Amsterdam in 2019, it is now being shown in Taiwan.

I could also talk about Hayoun Kwon and its multi-user experience *Peach Garden*, or the contemporary dancer Margherita Bergamo's *Eve*, *dance is an unplaceable place*<sup>184</sup>. Both being more artistic than cinematic virtual reality.

---

<sup>184</sup> <https://vimeo.com/397437967>

Peach Garden is a free wandering journey, for up to 6 simultaneous viewers. Hayoun Kwon is a South Korean artist, and has made several VR works so far. Peach Garden is poetic, sensory, and an invitation to "simply being present".

*Eve, dance is an unplaceable place* is quite different from the other pieces we represent. It is a performance involving a professional dancer, the viewer in a headset, and a public watching "the show": the dancer, the viewer who gradually becomes an actor, and what happens inside the headset which is projected on a flat screen, all of this while the music plays out loud. So for this piece we have one headset, one performer and a public which can be quite numerous.

## **ANEXO 2: Entrevista com o artista de vidro Petr Stanicki**

**Renato:** One of the main topics I'm exploring is the relationship between artwork and the installed spaces, because normally we are either within very site specific or we are creating work for the white cube. I mean, it doesn't matter where it belongs. And I think your works have a very interesting synergy because they relate to the architectural and I think they have architectural elements or feelings within themselves.

**Petr:** Lately, I am working a lot this very industrial materials, with all these structures which are already used in contemporary architecture, they are just taken from there and redesigned for contemporary or for visual aspects or for the visual arts. But I like the idea that I'm using something that is already there, even in the architecture, in the environment around, very structurally used, like I'm just researching.

But the idea about space or the aspect of how you understand space I found very essential because I am in a position or in a state of mind that maybe the space, which surrounds us or even interior space or outside space, or in nature, is somehow more visually important, then the object, which is placed in the space. You somehow naturally, feel the space, which is surrounding you, with a kind of a straight intensity, a feeling and understanding the objects in the space, that the space is somehow involved in your mind already, even if you don't question it, it's like this instinct which lays in you, in your mind, that somehow you feel with all your senses. Some places are more sensitive, some less, but still I have a feeling that space is maybe more than the object, for certain aspects of understanding visual art or for understanding or trying to understand, trying to get in that. That's why I am always, even if I'm making an object, or if I make an exhibition, I always question the space or try to move the space or use it to develop something in the space, like a change in the aspect of the space, like work with. It's the adventure for me, like I'm not expressing just the object I made, I'm also, altering the space because somehow I feel that on the end, it's expressing more. If this space is involved in the exhibition or in the object, or if there is a relation between space and object in the room or in the gallery or in the environment. So it's like the game, which I am interested in right now, is like a relation between space and object. Putting it simply: The space talks most of the time more than the object.

So basically, it's like the architecture. First you make a big space, which has some aspects. The empty space is somehow feeling already. Even if it's empty, it is filling something and it's bringing some message.

**Renato:** I see. So you feel that the space that your work is installed is contributing to the work itself and it's already inviting. And the work also is inviting. There is mutual conversation between the work and the space.

**Petr:** Yeah. I mean, there is not a timeline.

If my work is influenced by the space they are in or if the space is influenced by the object. The game is played both sides. Both aspects are played, so They are Influenced by the space, but also the space determine them, how they look and how they express themselves. This set an outline. It is between these two, there is not a clean answer, what is influencing what.

It doesn't have a clear definition because, when I am in between, I am very involved in it, and it's not clear, all my objects, my pieces are questioning that, still questioning, I'm still very open to see, how far it can go or it will interest me? Because I actually see this now when I am a little bit sensitive about this, I see it all the way through, even in traditional art.

Maybe this is the strongest idea which is set in my mind.

I started as a figural artist, I was a sculptor who did a lot of life size figures, sculptures, 10, 15 years ago, I was still thinking I'm going to be a figurative sculptor, which didn't happen, at least not yet. But you do so some of my bigger sculptures.

**Renato:** When more or less you started doing this shift of thinking more architecturally and installing this work in this context?

**Petr:** Maybe it was with the Metropolis series, I spent maybe two years doing this little low relief of structures which was seen from, people's perspective. But you never saw any figure in it.

It was like you are in the space is empty garages or factory buildings. But you never saw anyone there, but I was still making the images of it, not like architecture would do, like if you saw the space from your eye, like if you saw it walking through these empty spaces and searching for something but we would still have only a perspective of empty spaces. So then they slowly start to shift it, you been searching for the figure, but it wasn't there and you could see the bigger proportions, there was the doors and stuff which are made for figures, but it was very empty.

I was doing both, figures and also this.

And then I went to the Fine Art Academy in New York. I went for the figurative department, figurative sculpture. I was still thinking about it, I am going to go back to the figure? I cannot imagine, being asked and not be able to understand or know a lot about figure, for me it was necessary that time. Definitely. So I was still, and this was five years after my graduation, I still went for the Fulbright. I went for the figurative department. But then when I finished it I completely stopped making figures. So it was that what people say: New York is a fast city, and you just make the decisions.

It just show what is important, which way you want to go. It helps you to decide very fast, what game you are going to play.

**Renato:** Well, I saw also and I wasn't aware of that before in the images you sent me. In one there is a photograph of a rock wall that you have a sculpture that is a triangle that is inserted in the wall. So this is this is a different kind of installation, is taking in consideration the the forms of the nature and then you have this intervention that somehow is between something that is exterior, but at the same time, it's something that really fits in this space. So there's this harmony and the dissonance is also happening. So how do you see this kind of work? And how you how do you feel the images of this work are important in a sense that most people probably won't be able to see in real life.

**Petr:** Image can hardly explain what is this object about because the image you saw was taken from the opposite cliff, from very far, and it's just this rough rock wall and a kind of mirror triangle.

That's in Scotland up in northlands. I was teaching master classes and and the students, they work outside a lot. It was site specific class.

When I was walking around the cliffs, I found this narrow cave. You can hardly see it, but it's like a negative triangular space, and on the top of the triangle there was this room for more or less exact triangle at the top of that negative pyramid, so I casted the space. Then I brought it and I did the sand casting, like put the glass into the sand and then I just put the normal mirror behind the glass. So it's not only the mirror, if you would be that close, it's like the sand is melted in the glass and it has this silver. So it'll reflect the sky. It was very simple idea where there is in this rough nature, there is this part of the negative pyramid, which is very strong geometrical shapes, like you using a triangle, a lot at your work, as I saw, because it's very visually strong and appealing, a very energetic shape triangle.

So there was this strong aspect of something very rigid, strong geometrical shape made by cracks in the rocks. And I just pointed at something that was there. It was like a triangular chapel in the room. And from very far, it's just a flash. There is something, a triangle as a symbol of like human energy or God energy or something transcendental, flashing you if you walk, in your eyes and especially in some position when light hit, there is this mirrored behind.

So it was like pointing at something in a nature that was the whole idea. And of course, the image, like Richard (Meitner) would say, maybe it doesn't really add much. Maybe it can look just absurd, but but if you get closer and closer you just see that I just uncover, or brushed a bit of silver on some natural thing which was there. That was the idea, just a soft touch. Even the image, I think is expressing some disbalance between manmade / nature made. But still there is some balance, and at the same time in harmony. Artificially putting some artificial material like glasses or mirrors, but still in harmony with the natural environment.

**Renato:** So in that in that case, you were looking, wondering, exploring the space so that you could find a place to do work that relates to it. Right? It wasn't the other way around. So it was the the action of looking and finding.

**Petr:** Yes it was. I was walking around and looking and then something struck me, the way it it looked, very strong place and very strong setting, good volumes.

It was quite big and I needed a ladder, to climb the rock, to get there. It was a quite big volume, and you could only get there when was the low tide and then I was wondering if I should glue it there. And on the end I just laid it in and didn't use any.

It was there a few months and then maybe in the winter, there were big waves, like a storm or something. It fell off. And the year later, someone wrote me and send to me images of the pieces of mirror there on the shore.

**Renato:** My next question is about the difference between your permanent installations in the temporary.

**Petr:** Most of my installations are temporary, I do object and they never last. It's there maybe a year or something, and then it has to go, or people start to think it's dangerous, like the objects I had in Victoria Albert Museum, one was there maybe three quarters of the year. They extended the exhibition was for months, and they left one. But the the best one was invisible. It was this reflection glass which was had a mirror effect and people didn't pay attention and there was one Russian lady which nearly walked through it. Because, it has this camouflage, like reflecting spaces and people are looking at the cell phones and, you know.

**Renato:** You are you're not necessarily making the work different.

**Petr:** No I don't. I do it more for experiencing it, so I don't really mind it to be temporarily. And I also like sometimes the aspect that I will use the same thing and maybe try a different environment, that kind of change or it can develop something different. So i change maybe some aspects, change whatever.

I have an object The Shelter, and I change the the quality of the glass. It's two metal objects which are holding by a sheet of glass. And it's also balancing and I change the glass. One time it was a mirror and the level of reflecting, I am changing them. Nearly every time I'm putting it somewhere, I do it with different glass.

**Renato:** So, even though some work may have a big influence from the space, probably the first time you are going to install it, it doesn't mean it's only meant for that space.

**Petr:** If it's more like an object, the object is not installed as site specific, but some objects are built to reflect the space around as well because that's how the glass works.

**Renato:** Another aspect of what I'm talking about and I'm doing a bit myself is to have this approach, which I find very rare, this notion of a nomad work, if I can say like that. Because the nomad, they have they have a different quality of the eye because they are always reading the space the same way you did on the on the cliff with the triangle. They always reading the space. The differences. It's a very, alive vision.

**Petr:** I understand. Yeah, exactly.

I just have to stay aware and question the environment.

**Renato:** And then you are having a different signification of the space, you are reading it differently.

**Renato:** So I'm trying to make work that is not meant to be anywhere. I mean it could be put in different places, but at the same time it find and create specific relationship between spaces. If you take a sculpture to one place, then you can stage it differently and you have a different set up and you can be outdoors, but you can also work. So if this display of how the work fits in in different places, the same work, which is not very common, normally you have something that stayed there forever or something that's temporary, but it doesn't leave the United Scenarios and I think is super interesting that you are also talking about this, you know, like how you explain to the different environment for the sculpture that there is another example of the how the great sculpture can stand everywhere in every environment and kind of moves the place.

**Petr:** I really have to admire. Great sculptors somehow concentrate energy. Anywhere.

### **ANEXO 3: Manuel Botelho (2012). Projeto artístico**

Plano, intento, desígnio, iniciativa, são palavras normalmente associadas ao conceito de projeto. Falamos de projeto como algo que precede uma ação e define de antemão os seus aspectos fundamentais; um enunciado das características físicas, normas e/ou dos procedimentos que determinam a configuração futura de um produto, um serviço ou, mais genericamente, de um resultado exclusivo.

De modo geral um projeto representa um compromisso que não deve ser quebrado. Na arte contemporânea esse compromisso será sobretudo de ordem estética - ou Ética -, e a utilização do conceito obriga a revisão dos pressupostos comumente aceites.

A primeira característica comum a praticamente todos os projetos é relacionarem-se com objetivos concretos aos quais devem responder; a segunda prende-se com o seu carácter temporário (os projetos têm princípio, meio e fim, o que os distingue das "operações", contínuas e/ou repetitivas; e a terceira com a utilização de uma metodologia, que define os intervenientes, o faseamento e os procedimentos adequados.

Hoje, o objetivo, a origem da obra, radica-se quase sempre na iniciativa do próprio artista. Com a autonomização da arte passou a esperar-se que o autor não respondesse apenas a solicitações concretas provenientes do exterior mas que soubesse formular uma autoencomenda, subjetivizando desde logo esse momento inicial.

O carácter temporário (ou não) do projeto artístico pode ser encarado sob duas perspectivas distintas: no caso de projetos concretos, delimitados no tempo, a área artística não se distinguirá substancialmente de outras. Mas quando está em causa a totalidade de uma obra, o projeto torna-se global, estende-se no tempo e abarca toda a vida produtiva do artista. O projeto deixa de ser algo que antecede a obra para acontecer em simultaneidade com ela - o projeto torna-se na obra e vice-versa.

Por último, as áreas científicas e tecnológicas obedecem a exigências de rigor metodológico que não se aplicam ao domínio da arte. Na arte tanto são aceites os procedimentos estabilizados e testados como as infrações que os põe em causa. A

flexibilidade e a compatibilização de metodologias diversas - senão mesmo antagônicas - , são características muito particulares do domínio Artístico Contemporâneo.

Manuel Botelho, Março de 2012 - Perspectivas em projecto artístico. Curso de doutoramento | núcleo pintura |

## **ANEXO 4: Descrições individuais dos projetos de cada artista da Invenção da Amnésia:**

Fernando Brito

Assente na produção de peças audiovisuais correspondentes a itinerários dentro de várias áreas balizada pela E.N.10, Fernando Brito centra-se nas tensões entre a representação e a experiência da paisagem. Os gestos, traduzidos nos actos de caminhar, parar, cair, levantar equilibrar, são considerados como actions ou performances que servem de base para o desenvolvimento de micronarrativas cinemáticas nas quais o autor propõe uma reflexão entre a gestualidade, as imagens e a representação da paisagem. Nesse sentido, o primeiro conjunto de filmes parte da alegoria da vela de Diógenes de Sinope (424-323 A.C.), para através das ideias de obsessão da procura e de circularidade e repetição, constituir uma possibilidade de leitura da paisagem através dos gestos que a atravessam.

Miguel Rodrigues

### **FRICION OF DISTANCE**

Friction of Distance questiona as relações do hábito e da repetição, com a memória. Partindo de um levantamento fotográfico e da recolha de objetos de um terreno adjacente à Estrada Nacional 10 em Alhandra, actualmente em obras de requalificação paisagística, constrói um jogo de relações onde o aspecto escultórico dos objetos encontrados, em contraste com a perda da função que já tiveram, convida a repensar a relação da memória com os conceitos tradicionais de lugar e de paisagem.

Nuno Andrade

### **A ESTRADA**

As estradas foram, desde sempre, fonte de inspiração para inúmeros artistas. Talvez o imaginário da “Road Trip” e o apelo da viagem e da descoberta, sejam o motivo desta

relação. Nuno Andrade decidiu explorar esta ideia, desenvolvendo um projecto num troço da estrada N10, que atravessa a cidade onde habita. Ao percorrer este troço da estrada a pé, percebe que o tempo se dilata e o próprio espaço se abre de uma forma única convocando e desafiando o seu olhar. Deixa-se conduzir, procurando apenas perceber para onde esta o convida e, assim, faz sua a escolha da estrada...

Partindo de locais e personagens que tem como referência e que fazem parte da sua memória íntima e da “sua” estrada, o autor procura apresentar as histórias de quem a usa, de quem lá vive, através dos detalhes, dos pequenos pormenores que fazem a estrada ser esta e não outra qualquer. Propõe-nos uma reflexão sobre a importância que pode ter o acto de caminhar e de observar, quando se lhe dedica outro tempo e foco, uma reformulação e alteração da percepção que temos sobre um determinado lugar.

Alexandre Alagoa

#### CONCERTO DE ALAGOA

Alagoa apresenta-nos uma viagem que passa entre loops de cassette e sintetizadores, aliados a field-recordings gravados ao longo da intersecção entre a Nacional 10 e a Nacional 378, estradas marcantes do seu ritual de vida quotidiana.

Fernando Brito centra-se nas tensões entre a representação e a experiência da paisagem.

Miguel Rodrigues em *Friction of Distance* questiona as relações do hábito e da repetição, com a memória.

Nuno Andrade em *A estrada* propõe-nos uma reflexão sobre a importância que pode ter o acto de caminhar e de observar.

Alexandre Alagoa apresenta-nos uma viagem que passa entre loops de cassette e sintetizadores, aliados a field-recordings gravados ao longo da intersecção entre a Nacional 10 e a Nacional 378, estradas marcantes do seu ritual de vida quotidiana.

## **ANEXO 5: José Tolentino Mendonça (2007) "Quando a escultura caminha"<sup>185</sup>**

«Breton:

O que é o teu atelier?

Giacometti:

São dois pequenos pés que caminham.» -André Breton e Alberto Giacometti, 1934

Talvez na primeira impressão que as peças de José Pedro Croft transmitem, e é tão escondido caminho uma impressão, se possa já divisar a noção de nomadismo. A própria matéria encena aqui a sua flexibilidade, inclina-se, desliza, avizinha-se, relata trajectórias que descontrolam a estabilidade prévia do espaço ou mesmo do olhar. Cada módulo, e até, por vezes, cada plano tem qualquer coisa de errante, como se buscasse além de si, além de nós. E, de facto, os reflexos que anotam, pelos enclaves e derivas da forma, não são meras devoluções: seja um rosto, um fragmento de paisagem, uma incidência, quase inocente, da luz. Porém, é sobretudo a nível do que implicitamente inscreve, mais que das proposições («o poema implica, não explica», recorda Sophia), que o nomadismo se torna uma espécie de meditação e, depois, uma exigência no trabalho do escultor.

Uma espécie de máquina para outros estados Antes que Aristóteles fixasse o significado do termo planeta como astro ou estrela, esse vocábulo descreveu simplesmente «o errante» e «o vagabundo». E essa fixação não se dá por acaso. As práticas do nomadismo mimetizam, de alguma secreta maneira, trajectórias de tipo cósmico. A contemplação dos corpos celestes intrigou, investiu, e moldou, talvez, a mecânica dos terrestres. Perante a

---

<sup>185</sup> Texto incluído no catálogo da exposição Paisagem interior de José Pedro Croft, Museu Calouste Gulbenkian, 2007

mobilidade do universo, os homens perceberam o planar mais rotineiro ou súbito, a itinerância, a transformação como hipóteses inevitáveis da própria existência.

O facto de algumas tribos usarem a mesma palavra para dizer «pátria» e «caminho», quer também dizer que a condição nómada não participa apenas dos processos mentais de definição da identidade, mas se tornou e se torna, em momentos diferentes, mas incessantes da história humana, a possibilidade de sobrevivência.

De nomadismo e sobrevivência fala-nos uma narrativa bíblica, e de modo poderosamente simbólico, propondo a representação de um mortal confronto entre irmãos: Abel, cujo nome provém do hebraico hebel, e evoca «sopro» ou «vapor», e Caim, que parece derivar do verbo kanah, «comprar», «possuir», «dominar». Do lado de Abel estão as coisas transumantes, os seres que se movem, e ele próprio é pastor. Do lado de Caim, a agricultura e os diversos fabricos, esboços arcaicos das técnicas actuais. Caim elimina Abel, e desse modo se indica como a transição das sociedades nómadas para as sedentárias, ou simplesmente de uma vida para outra, não se fez sem conflito, sem o gesto irreparável, um crime na ordem do mito. Curiosa é, contudo, a razão que o relato bíblico aponta para o fratricídio: «Abel ofereceu primogénitos do seu rebanho e as suas gorduras. O Senhor olhou com agrado para Abel e para a sua oferta, mas não olhou com agrado para Caim nem para a sua oferta. Caim ficou muito irritado» (Gen 4, 4-5). Os que «compram» e «possuem» percebem um não sei quê inalcançável naqueles que apenas seguem «o sopro»: uma misteriosa acessibilidade, uma despossessão, uma entrega abscondita, uma sabedoria.

Esta linha do mito bíblico é, em outra latitude, confirmada na raiz indo-europeia da palavra latina experimentum, pois per significa «atravessar um espaço», «alcançar uma meta». A experiência guarda em si, na formulação do próprio lexema, a memória das travessias. O que torna o homem sábio aprofunda-se na deslocação e na viagem, e daí provém a informação, o saber, o conhecimento, ainda que de um modo não

completamente isento, ou não turvado pelas trevas. A mesma raiz que compõe experiência, constrói também perigo.

Mas precisamente o conflito, a derrisão, até o crime testemunham o inapagável. A errância liga-nos silenciosamente a uma ancestralidade. O que se distancia torna-se paradoxalmente próximo, finalmente próximo do primitivo de si e do mundo. É esse o perigo? Escreve Franco La Cecla: «Mudar de lugar, confrontar-se com mundos diversos, ser obrigado permanentemente a recriar os seus pontos de referência, é regenerador, embora hoje ninguém nos motive a tal. Nas culturas primitivas, porém, se uma pessoa não se perde não cresce. E este percurso é realizado no deserto, na floresta... lugares que são uma espécie de máquina através da qual se adquire outros estados de consciência.»

Da obra de José Pedro Croft, que tão deliberadamente sugere, melhor, incita à experiência do perder-se, pode aproximar-se aquilo que se diz do silêncio azulado de certos bosques, ou desses pontos que os exploradores alcançam quando, abandonados planos e mapas, sentem, com tremor e temor, que é a própria floresta, a própria cordilheira, o próprio rio quem os guia, ou ainda desses trilhos que solitários percorrem no fundo dos desertos ou nos alagados da alma, e para os quais não parece haver medida humana.

Jorge Luis Borges explicava que «bastam dois espelhos opostos para construir um labirinto». Quantos espelhos a obra de Croft cruza? Quantos já cruzou? E, contudo, estes são labirintos sem Minotauro, nem Teseu, pois recusam a intercepção, o jogo que negocia o controlo do olhar e a sua modelação. Aquilo que desenvolvem são antiestratégias de captura.

A asserção de que partimos, «a escultura caminha», pensa, portanto, a obra de arte como substância (ousia) e não como dispositivo. «A escultura que caminha» não é propriamente

um estado: é transe, transitividade, tráfico. Uma máquina impermanente. Uma substância (ousía) viva.

O que buscas, talvez o tenhas contigo

Mas que fala declinam, para quem os vê, estes volumes? Que processo comunicativo instauram com o seu visitador? Que medida afirmam e prolongam?

Deleuze e Guattari escreveram: «o percurso sedentário consiste na distribuição dos homens por um espaço fechado, assinalando a cada um a sua parte, e regulando a comunicação... O traçado nómada faz exactamente o contrário.» Perante signos e regulamentações que enclausuram e fragmentam a realidade, substituindo-a pelo dogma do processo comunicativo, o traçado nómada permite não apenas entrever, mas experimentar o inverso: «um espaço aberto, indefinido, não comunicante.»

Talvez o que mais espante no trabalho do escultor José Pedro Croft seja a não-comunicação. É evidente que os módulos desta exposição, construída no átrio interno do Museu Gulbenkian, intentam, com um extraordinário conseguimento, uma articulação específica. É como se estabelecessem um jogo com as grandes caixas de vidro que contêm a arte egípcia, a paramentaria latina ou as cerâmicas de várias proveniências, para sondar o que o vazio guarda dessas e doutras presenças, o modo como o desabitado soletra a sua tão visível invisibilidade. Mas fazem-no num recolhimento absoluto, numa renúncia do comunicar. Podiam estar aqui ou enterradas na neve ou afundadas num lago.

Em livro recente, Mario Perniola acusa a comunicação, com a sua parafernália de dispositivos, dinâmicas e deformações, de ser o oposto do conhecimento. A sua aparência

democrática, que contorna tempos e mediações, esconde afinal uma formatação intransigente que abate e homologa toda a diferença. É-lhe essencial amalgamar, dissolver os conteúdos: «a comunicação subtrai-se a toda a determinação... Aspira a ser contemporaneamente uma coisa, o seu contrário e tudo aquilo que está no meio entre os dois opostos.»

O traçado nómada inscreve a possibilidade de um espaço não comunicante. Expõe os inumeráveis do único, segundo a sua estrutura, o seu acordo ou desacordo, a tonalidade, o apagamento e a posição. Nada pede, nada pode, nada cala. Que há neste silêncio um ethos, a obra de José Pedro Croft testemunha-o com veemência. À medida que o olhar viaja ou que o corpo se desloca, percebemos por que é a transparência tão radicalmente tomada como método e porque se recusa o artista a ocultar procedimentos. Na verdade, este labor não se entende como ditirambo remoto ou taumaturgia: apenas um talhe, um espaçar, a mais pequena porção desse espaço, as alterações trazidas pela luz ou pela sombra, a tua. Poucos percursos têm a coragem de declarar-se assim em favor de uma existência des-localizada.

A propósito destas peças de Croft, reparo agora que o que primeiro anotei no meu caderno foi uma citação de Kierkegaard - «Mesmo se um homem recusa seguir até onde nos esforçamos por conduzi-lo, pode todavia fazer-se uma coisa por ele: obrigá-lo a tornar-se atento» -, e uma história zen:

«Um homem tinha buscado um mestre para receber o ensinamento. O mestre passou-lhe, então, um enigma para que ele o resolvesse. O homem tornou dois ou três anos mais tarde e relatou: "Estes são os meus avanços, pensei isto e encontrei aquilo." O mestre respondeu: "Tudo o que dizes está muito bem", e conduziu-o por um passeio, ao longo da praia. Como estavam ali, o mestre sugeriu que se banhassem, e, já no mar, bruscamente pegou na cabeça do discípulo e manteve-a debaixo de água quase ao limite da asfixia. Mais tarde disse-lhe: "Hás-de agora reflectir ainda sete anos no enigma com a mesma energia que colocaste para voltar a respirar. Ao fim desse tempo, procura-me." E, de facto, ao fim de sete anos o discípulo voltou: "Mestre, fui até ao extremo de todas as forças e isso fez-me mudar o que pensava acerca do enigma que me confiaste." O mestre respondeu: "Tudo o que dizes está muito bem. Mas agora vai, e durante sete anos tenta esquecer-lo." O discípulo sentiu-se aturdido com aquela palavra do mestre, mas mesmo assim partiu. E regressou ainda uma vez, sete anos passados. Só que, ao avistar a casa do mestre, aquele havia morrido há três dias. Ao jovem discípulo que velava o corpo do mestre, ele chorou a sua desolação: "Sinto-me desesperar, todo o meu caminho é vão, tantos anos perdidos...". Mas o jovem discípulo retorquiu-lhe: "O que buscas, talvez o tenhas contigo desde sempre, pois isso é o caminho. O caminho que tu percorrias para reencontrar de cada vez o

mestre, o percurso no qual verdadeiramente não detinhas os olhos, nem o coração, tão ocupado que estavas em chegar a tempo".»

Permanecer escondido na própria epifania Tornemos à categoria de «espaço não comunicante» e ao modo como ela se liga ao que Levinas escreveu sobre a arte: «a arte não pertence à ordem da revelação», é um «comércio com o obscuro», com o acontecimento ontológico totalmente independente, face ao qual se revelam inúteis todas as estratégias. A arte é a expressão do próprio obscurecimento, como quando chega o crepúsculo e a noite cai.

Este obscuro que só pelo obscuro se atinge, aproxima-nos do discurso teológico. De facto, há uma formulação teológica positiva, que se aplica a descrever os atributos revelados de Deus, as suas incisões na história. Esse conhecimento que tenta descrever as teofanias e caracterizá-las de um modo inteligível é, porém, designado, pela tradição patrística, como «simbólico» e «apenas simbólico», já que a realidade transcendente é irreduzível a qualquer sistema de pensamento. Gregório de Nissa avisa que «os conceitos criam ídolos» quando os tomamos para enunciar Deus. Segundo ele, «o mistério revela-se para lá de qualquer conhecimento, para lá mesmo de qualquer ignorância, nas trevas mais que luminosas do silêncio», aquelas que «só a admiração apreende». É, assim, uma aproximação pelas trevas, pela noite mais escura, aquela que a chamada teologia apofática ou negativa sugere. Não se trata apenas de reconhecer a insuficiência do dizer humano, mas a profundidade indizível, o nomadismo infatigável, o afundamento numa realidade radicalmente outra.

Como método, a apófase não toma a especulação: não comunica saberes, não elenca roteiros, não se repete. «Vai onde não possas/ vê onde não vês:/escuta onde não ressoa/ e assim estarás onde Deus fala», segreda o místico Angelus Silesius. O único caminho é o da transformação, esse estado de mutação contínua, de despojamento progressivo, até que o orante reze já sem imagens, e o pensador pense em abandonar todo o pensado, e o bailarino dance sem um único gesto ou apenas no gesto da sua imobilidade. Essa transformação é descrita como um «permanecer escondido na sua própria epifania».

Precisamente num comentário a Silesius, Jacques Derrida anota, com interesse, uma familiaridade entre a teologia negativa e a experiência daquilo a que chama

«desconstrução», uma figura, como sabemos, central no seu projecto, e que pode ser pertinente ao olhar que se dedica a estas esculturas. «Longe de ser uma técnica metódica, um procedimento possível ou necessário, expondo a lei de um programa e aplicando regras, isto é, desdobrando possibilidades, a desconstrução foi frequentemente definida como a própria possibilidade (impossível) do impossível.»

«Permanecer escondido na epifania», operar «a possibilidade (impossível) do impossível» são modos de que a obra de Croft fortemente nos avizinha. A sua morfologia múltipla vive em contínua distensão. Quem souber ouvir Angelus Silesius, «Não és tu que estás no lugar, o lugar está em ti», saberá seguir a escultura quando caminha.

## **ANEXO 6: Portfolio - Obras realizadas durante a investigação**



**Two Colors Signal**

90 x 62 x 25 cm

Vidro borossilicato  
Insulfável  
Lampada de LED Osram DRAGONeye G2 com foco de 15°

2019

Ventura Future/Floating Futures - Milan Design Week, Milão, Itália, Abril 2019

Floating Futures + Amália Shem tov, Semana de design de Veneza, Galleria Arte Spazio Tempo, Veneza, Itália, Outubro 2019

Osaka x Milano Design Link, Daimaru Shinsaibashi Store, Osaka, Japão, Outubro 2019

Musée de design et d'arts appliqués contemporains - MUDAC - Permanente



**Air Satellite**

100 x 100 x 100 cm

Vidro borossilicato  
Insulfável

2019

Ventura Future/Floating Futures - Milan Design Week, Milão, Itália, Abril 2019

Osaka x Milano Design Link, Daimaru Shinsaibashi Store, Osaka, Japão, Outubro 2019



**Star Drop**

100 x 100 x 100 cm

Vidro borosilicato

2019

Ventura Future/Floating Futures - Milan Design Week, Milão, Itália, Abril 2019



**Air Satellite II**

100 x 100 x 100 cm

Vidro borosilicato  
Insuflável

2019

The Large Crack, Gask Gallery, Kutné Hoře, República Checa, Setembro 2019



**Vertical Beacon**

120 x 24 x 24 cm

Vidro borosilicato  
Insuflável

2019

The Large Crack, Gask Gallery, Kutné Hoře, República Checa, Setembro 2019



**Phanton Halo**

35 x 35 x 22 cm

Vidro borosilicato  
Insuflável  
Filamentos de LEDs

2019

The Large Crack, Gask Gallery, Kutné Hoře, República Checa, Setembro 2019



**A**

26.4 x 40 x 34 cm

Latão  
Vidro borosilicato

2019

Museu Nacional de História Natural e da  
Ciência, Lisboa, Portugal Agosto 2019

**Templo**

40 x 120 x 120 cm

Latão  
Vidro borosilicato  
Lâminas para microscopia

2019

Museu Nacional de História Natural e da  
Ciência, Lisboa, Portugal Agosto 2019

A Invenção da Amnésia, Casa da Avenida,  
Setúbal, Fevereiro 2020





**Reservatórios**

50 x 10 x 10 cm

Vidro borossilicato  
Sabão líquido

2019

Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa, Portugal Agosto 2019



**Plano Amarelo**

20 x 6 x 22 cm

Latão  
Vidro *Float* translúcido com fusão de cor amarela

2019

Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa, Portugal Agosto 2019



**Contentor**

6 x 8 x 8 cm

Latão  
Vidro borossilicato

2019

Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa, Portugal Agosto 2019



**Torre**

60 x 10 x 10 cm

Vidro borossilicato espelhado oxidado  
Betão gravado a laser  
Cera

2019

Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa, Portugal Agosto 2019



**Air Satellite** miniatura Moon Gallery

20 x 20 x 20 cm

Vidro borossilicato

2019

Moon Gallery, Vernissage Gallery, Zermatt, Suíça Junho 2019  
 Moon gallery - Designblok, Praga, República Checa, Outubro 2019  
 Moon Gallery - EMMIHS Simulation, Havaí, Dezembro 2019  
 Moon gallery Garden, Amsterdam, Holanda, Junho 2020  
 Moon Water gallery, Aveiro Julho 2020  
 Moon gallery: Close Cosmos, Ars Electronica, Leiden Observatory, Leiden, Holanda, Setembro 2020  
 Moon Gallery: The Bridge, Leiden University's Center for Innovation, Holanda, 19 Março 2021  
 Moon Gallery: The Bridge II, Circulair Paviljoen I The Field, Leiden, Holanda, 24 Abril 2021  
 Moon Gallery: OUTPOST workshop series, PLNT - Leiden Center for Innovation and Entrepreneurship, Holanda. 22 Maio 2021  
 Moon Gallery: GLEX conference 2021, Tavrichesky Palace, St. Petersburg, Russian Federation - 16 Junho 2021



**Star Drop** miniatura Moon Gallery

20 x 20 x 20 cm

Vidro borossilicato

2019

Moon Gallery, Vernissage Gallery, Zermatt, Suíça Junho 2019  
 Moon gallery - Designblok, Praga, República Checa, Outubro 2019  
 Moon Gallery - EMMIHS Simulation, Havaí, Dezembro 2019  
 Moon gallery Garden, Amsterdam, Holanda, Junho 2020  
 Moon Water gallery, Aveiro Julho 2020  
 Moon gallery: Close Cosmos, Ars Electronica, Leiden Observatory, Leiden, Holanda, Setembro 2020  
 Moon Gallery: The Bridge, Leiden University's Center for Innovation, Holanda, 19 Março 2021  
 Moon Gallery: The Bridge II, Circulair Paviljoen I The Field, Leiden, Holanda, 24 Abril 2021  
 Moon Gallery: OUTPOST workshop series, PLNT - Leiden Center for Innovation and Entrepreneurship, Holanda. 22 Maio 2021  
 Moon Gallery: GLEX conference 2021, Tavrichesky Palace, St. Petersburg, Russian Federation - 16 Junho 2021



**Air Satellite micro Moon Gallery**

1 x 1 x 1 cm

Vidro borossilicato

2019

Moon Gallery, Vernissage Gallery, Zermatt, Suíça Junho 2019

Moon gallery - Designblok, Praga, República Checa, Outubro 2019

Moon Gallery - EMMIHS Simulation, Havai, Dezembro 2019

Moon gallery Garden, Amsterdam, Holanda, Junho 2020

Moon Water gallery, Aveiro Julho 2020

Moon gallery: Close Cosmos, Ars Electronica, Leiden Observatory, Leiden, Holanda, Setembro 2020

Moon Gallery: The Bridge, Leiden University's Center for Innovation, Holanda, 19 Março 2021

Moon Gallery: The Bridge II, Circulair Paviljoen | The Field, Leiden, Holanda, 24 Abril 2021

Moon Gallery: OUTPOST workshop series, PLNT - Leiden Center for Innovation and Entrepreneurship, Holanda, 22 Maio 2021

Moon Gallery: GLEX conference 2021, Tavrichesky Palace, St. Petersburg, Russian Federation - 16 Junho 2021



**Planos divisores**

30 x 11 x 15 cm (cada módulo)

Latão

Vidro Float

2020

A Invenção da Amnésia, Casa da Avenida, Setúbal, Fevereiro 2020



**Depurações materiais**

70 x 30 x 0.8 cm

Betão  
Latão  
Vidro borossilicato  
Manga termoretrátil

2020

A Invenção da Amnésia, Casa da Avenida, Setúbal, Fevereiro 2020



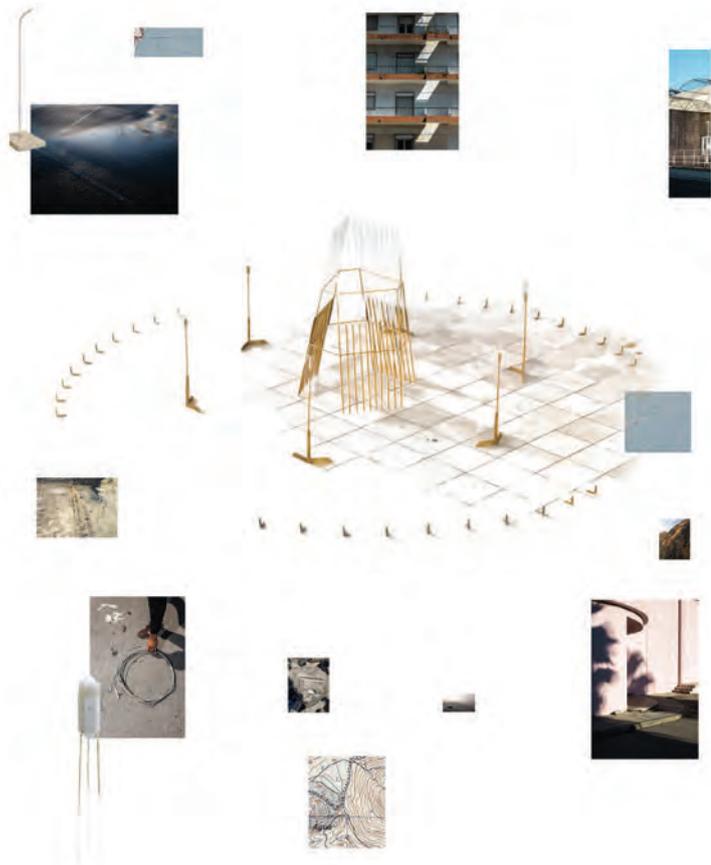
**Estrutura não mimética**

29 x 11 x 16 cm

Latão

2020

A Invenção da Amnésia, Casa da Avenida, Setúbal, Fevereiro 2020



**A Invesão da Amnésia  
Museu da Paisagem**

3236 x 7675 pixels

Exposição digital interativa online

2020

Museu da Paisagem 2020



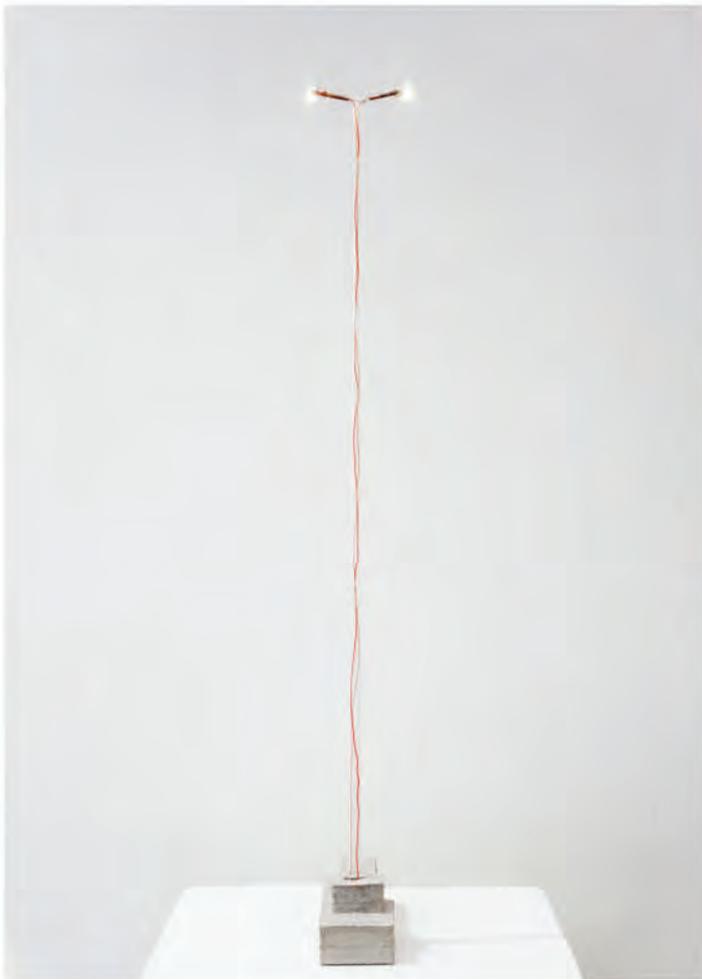
**Círculo**

15 x 15 x 3 cm

Betão

2015

A Invenção da Amnésia, Casa da Avenida, Setúbal, Fevereiro 2020



**Poste I**

55 x 6,5 x 25 cm

Betão  
Vidro borossilicato  
Tubo de cobre feita a mão  
LEDs

2016

A Invenção da Amnésia, Casa da Avenida, Setúbal, Fevereiro 2020



**Poste I**

50 x 14 x 21 cm

Betão  
Vidro borossilicato  
Placa de cobre feita a mão  
LEDs

2016

A Invenção da Amnésia, Casa da Avenida, Setúbal, Fevereiro 2020



**Elétrico II**

**3 focos**

8.6 x 3.8 x 2.5 cm (cada foco)

Vidro borossilicato  
Lampada de LED Osram DRAGONeye G2 com foco de 15°  
Fio de 9 metros

2018

Templo - Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa, Portugal  
Agosto 2019

A Invenção da Amnésia, Casa da Avenida, Setúbal, Fevereiro 2020