UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

O ESPAÇO DA INTENÇÃO

Processo Escultórico de Transposição das Ideias para o Espaço.

A Materialização da Intenção no Espaço através da

Ação do Corpo na Matéria.

Rita Dias da Silva

Trabalho de Projeto

Mestrado em ESCULTURA

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor JOÃO CASTRO SILVA

2023

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Rita Dias da Silva, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “O Espaço da Intenção”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato,

Lisboa, 24 de novembro de 2023

RESUMO

O presente trabalho de projeto corresponde ao processo de procura prática e teórica pelo *Espaço da Intenção*. Com esta investigação pretendemos materializar o subjetivo e o efémero. Procuramos dar forma ao espaço que fica entre o momento em que surge uma ideia para a criação de um objeto escultórico, e quando o mesmo está efetivado no espaço.

Pela técnica da moldagem, criamos objetos de volumetria negativa a partir do gesto de tencionar/ empurrar a matéria, aos quais associamos o momento em que surge a intenção, o impulso de criar, a tensão sentida dentro. Pela mesma técnica, com uma outra matéria, moldamos o vazio guardado no primeiro objeto e obtemos uma réplica do gesto e da tensão depositada na matéria, um positivo. O Espaço da Intenção corresponde, na prática, ao espaço entre o confronto destes dois objetos criados a partir do gesto que fica congelado no espaço e modela os seus limites.

Ao longo da dissertação seguimos uma metodologia, ao mesmo tempo, intuitiva e racional. À medida que vamos expondo a forma pela prática, pela teórica vamos tentando perceber se o “Espaço da Intenção” pode ser um conceito.

Estudamos o corpo, a partir do qual definimos a escala do trabalho; como elo de ligação entre os *espaços interior* e *exterior* e a primeira ferramenta para concretizar uma escultura. Para tratar o gesto, abordamos a dança e o gesto como meio para a produção de arte visual. Aprofundamos a representação da pausa na escultura e na performance, para melhor sustentar o congelamento do gesto e abordamos os dois lados da obra, “dentro e o fora”, para além da sua fisicalidade.

Sustenta-se a investigação com obras de autores tanto de formas, como de escritos, sendo a Intenção com que foram feitas o nosso foco pois é o objeto de estudo que pretendemos trazer para o espaço a partir da nossa prática individual.

Palavras-Chave: CORPO, ESPAÇO, MATÉRIA, GESTO, INTENÇÃO

ABSTRACT

This project corresponds to the process of a practical and theoretical search for the *Space of Intention*. With this research we intend to materialize the subjective and the ephemeral. We seek to give form to the space that exists between the moment when an idea arises for the creation of a sculptural object and when it is materialized in space.

Using the molding technique, we create objects with a negative volumetry based on the gesture of tensing/pushing the material, to which we associate the moment when the intention arises, the impulse to create, the tension felt inside. Using the same technique, with another material, we shape the emptiness stored in the first object and obtain a replica of the gesture and the tension deposited in the material, a positive. The Space of Intention corresponds, in practice, to the space between the confrontation of these two objects created from the gesture that is frozen in space and shapes its boundaries.

Throughout the dissertation we have followed a methodology that is both intuitive and rational. As we expose the form through practice, through theory, we try to understand whether the "Space of Intention" can be a concept.

We study the body, from which we define the scale of the work; as the link between interior and exterior spaces and the first tool for doing a sculpture. To deal with gesture, we looked at the philosophy of dance and gesture as a means of producing visual art. We delve into the representation of the pause in sculpture and performance, in order to better support the freezing of the gesture and look into the two sides of the work, beyond its physicality.

The research is supported by works by authors of both forms and writings, with the Intention with which they were made being our focus as it is the object of study that we intend to bring into the space from our individual practice.

Keywords: BODY, SPACE, MATTER, GESTURE, INTENTION

AGRADECIMENTOS

Muito obrigada a todos. Em especial ao meu orientador, professor João Castro Silva, que sempre acreditou em mim e no meu trabalho, que me deu o tempo e espaço que precisei, estando sempre presente. À minha família que nunca duvidou de mim e me apoiou e ajudou ao longo deste processo. A todos os meus amigos que sempre me viram e estiveram por perto. A todos os que nunca me deixaram desistir, por confiarem que seria capaz. A todos com quem me cruzei ao longo do processo e contribuíram à sua maneira e me ajudaram a ver outras perspetivas, o que tornou este processo muito mais fácil.

ÍNDICE

- RESUMO/ PALAVRAS CHAVE…..……3
- ABSTRACT/KEYWORDS...……4
- AGRADECIMENTOS……...5
- ÍNDICE……..…….6

0. INTRODUÇÃO ……7
   0.1 A FINA CAMADA……11
   0.2 CONTEXTO……..13
1. NEGATIVOS E POSITIVOS……..18
2. O CORPO - A CONSCIÊNCIA DO ESPAÇO DO CORPO, A ESCALA…..……...32
3. O GESTO…….39
4. CONGELAMENTO DO GESTO……48
5. OS DOIS LADOS DO GESTO - O INTERIOR E O EXTERIOR……...54
6. CONCLUSÃO…….59

- ÍNDICE DE IMAGENS……...65
- BIBLIOGRAFIA……..68
- WEBGRAFIA……..71

INTRODUÇÃO[1]

O Espaço da Intenção é o título que damos a este corpo de trabalho composto por objetos escultóricos e palavras escritas. O que se propõe é que, através do confronto dos objetos criados - **negativos** e **positivos**: moldados uns a partir dos outros, opostos em termos de volumetria - exista a criação de um espaço físico: **O Espaço da Intenção**. A partir de formas de volumetrias opostas confrontam-se os *dois tempos* e os *dois espaços* do processo de transposição da Intenção para o espaço.

Pela prática da Escultura, trabalhamos com o próprio corpo na matéria. A Intenção é, também, a de compreender e demonstrar o processo de transposição de uma ideia para o espaço. Desconstruímos e investigamos os processos que começam dentro do *"meu"* corpo até que a forma está efetivada no espaço: o surgimento de uma ideia/ a intenção, que leva à ação de modificar a matéria e, através dela, modificar o espaço e consecutivamente os seus limites.

Para desvendar *O Espaço da Intenção* é necessário compreender as várias partes que o complementam. O presente trabalho de projeto foi primeiro prático e depois teórico, sendo a metodologia do trabalho baseada na investigação e exploração prática - *practice based research*.

Após desenvolvido bastante trabalho plástico, tentou-se compreender o processo e o que nos moveu na procura constante pelo *Espaço da Intenção,* desvendar a intenção por detrás desta investigação.

No decorrer desta dissertação apresentaremos os diferentes objetos escultóricos resultantes da investigação. Para desenvolver e fundamentar este *Espaço* tivemos que compreender e identificar o que nos levou até ele. Deste modo, começamos por expor as explorações plásticas desenvolvidas que já vinham da licenciatura e, de seguida, no corpo do trabalho, descrevemos em cada capítulo, as diferentes partes que constituem o *Espaço da Intenção*. Em cada uma dessas partes abordamos obras visuais fundamentais, que integram o nosso vocabulário de imagens individual e particular, que tem vindo a ser construído ao longo do tempo.

---

[1] A tradução de texto é livre de autor e quando não o é está mencionado nas notas de rodapé, bem como os textos originais. As imagens cujas referências não estão mencionadas são também de autoria própria. A Norma Portuguesa (2015) foi a utilizada para a realização deste trabalho de projeto.

Escolhemos apresentar obras e objetos de diversos artistas que sustentam e enquadram as explorações plásticas que fomos realizando na matéria, à medida que fomos desenvolvendo o trabalho. É uma espécie de estado da arte imagético no qual, de igual modo consideramos os trabalhos, sejam estes de autores que usam a escrita, quer de outros que usam as formas.

É um trabalho de projeto e por isso uma abordagem, inevitavelmente, pessoal e individual. *Trata-se da minha abordagem - a maneira como transponho e conduzo as ideias/ o modo como levo as minhas intenções para o espaço.*

Sendo a Intenção um dos principais focos e objeto de pesquisa, sentimos que não bastaria falar de formas, pois é fundamental e relevante que se apresentem também as ideias que conduziram às formas que apresento. As Intenções, o que moveu, o que tenciona, que é no fundo, o que procuramos.

No fim, espera-se elucidar e tornar claro este espaço que vem de dentro de *mim* para o espaço de todos. Procuramos um sentido de verdade e transmiti-lo da maneira mais fiel, tanto na escrita como no *meu* trabalho Escultórico.

Ao longo dos capítulos apresentamos uma constelação de obras que, reunidas e contextualizadas, encaminham ao entendimento do tema.

Começamos este trabalho com o texto *A Fina Camada*. Em tom descritivo, pretendemos transmitir, a partir de uma imagem concreta, a tensão vivenciada individualmente no início do processo criativo. Descrevemos a imagem de um corpo a empurrar uma fina camada de plástico e a maneira como esse gesto do corpo modifica o espaço e a matéria. Através da descrição da tensão do plástico pretendemos demonstrar a intensidade do impulso e da vontade sentidas *dentro* aquando o surgimento de uma Intenção para a produção de um objeto escultórico no espaço - o momento em que surge a ideia.

Apresentamos ainda o *Contexto*, onde tratamos alguns objetos que nos trouxeram até estas questões, realizados ao longo de seis anos nas Belas Artes.

No primeiro capítulo, *Negativos e Positivos*, tratamos a temática da moldagem, falamos da evolução da técnica ao longo da história e referimos as várias técnicas de moldar. Abordamos como esta evolução se traduziu em obras de alguns artistas contemporâneos que apresentamos, para ilustrar o tema. Ainda neste capítulo, descrevemos e enumeramos os passos do *processo de moldar gestos e/ou o efémero*, metodologia de produção escultórica, que resulta nos objetos **negativos** e **positivos**, que expomos no decorrer do trabalho.

No capítulo seguinte, falamos do *Corpo*, o *Corpo Total*, que não se dissocia da mente. Do corpo como produtor do pensamento, do corpo como matéria no espaço, que ocupa espaço e do corpo como ferramenta principal no processo de produção de uma escultura - constituindo o ponto de partida para a fisicalidade do processo. A partir deste *Corpo* definimos a *Escala* em que nos relacionamos com o mundo e, consequentemente, a partir da qual produzimos objetos escultóricos. Tratamos esta temática apresentando estudos teóricos de diversos autores. Para tratar a *Escala*, esta relação que surge como ponto fulcral na parte prática deste trabalho de projeto, apresentamos diversas esculturas e objetos comentados, para melhor enquadrar o que pretendemos dizer. Por fim, apresentamos o primeiro objeto desenvolvido para este trabalho de projeto - *O Espaço do Corpo*, realizado em 2021.

No capítulo seguinte, tratamos a temática do *Gesto*, que abordamos primeiro a partir da filosofia da dança. Olhamos para o gesto como mecanismo e ferramenta para a produção de arte visual. Apresentamos várias obras em que o objeto representado é o gesto produzido a partir do movimento do corpo. Tratamos brevemente a temática da *Action Painting*. Abordamos especificamente algumas obras de artistas plásticos contemporâneos que estudamos e consideramos relevantes e que revertem para esta temática: algumas que surgem a partir da produção do gesto e outras criadas para ampliar o gesto do corpo. Para terminar, expomos e relacionamos um dos objetos que fizemos dentro da temática do capítulo, *O Espaço do Gesto,* realizado em 2021.

Em *O Congelamento do Gesto,* tratamos a representação da pausa, quer na Escultura, quer na Performance. Começamos por abordar os conceitos *Stoppage* e *Fantasmata*, referindo algumas performances cuja pausa é o objeto a representar. Fazemos uma ponte entre o *congelamento do gesto* criado na representação do movimento na escultura, ao abordar alguns exemplos, que nos permitem clarificar a ideia.

No capítulo que se segue, explanamos *Os dois lados do gesto*, o interior e o exterior da obra; contentor e conteúdo. Entre outros assuntos, abordamos e descrevemos a sensação provocada pela obra Steel Cage, que tivemos o prazer de observar numa exposição em Milão em 2022. Terminamos de novo com o objeto escultórico que induziu à criação deste capítulo, *Tensionar o Espaço*, realizado em 2022.

Na Conclusão, abordamos a temática da Intenção e finalmente encontramos *O Espaço da Intenção*. Neste capítulo culminam todas as ideias que viemos até então a tratar e propomos respostas às questões que fomos levantando. No *Espaço da Intenção*, *A Fina Camada* torna-se espaço e deixamos tudo em aberto. Apresentamos os últimos objetos produzidos, *Positivo* e *Negativo*, realizados em 2022. Refletimos sobre o trabalho desenvolvido, que consideramos constituir um bom resultado. Pensamos sobre o processo, sobre o que nos levou a elaborar cada objeto, realçamos também algumas limitações e salientamos prospeções para investigações futuras.

0.1 *A FINA CAMADA*

Imaginemos um espaço vazio, dividido ao centro por uma fina camada de plástico[2] esticado, como se de uma parede se tratasse; estamos num dos lados desta sala, num dos espaços limitados e constrangidos por este plástico. O plástico é transparente e tão fino que poderia não estar ali, se apenas da nossa perceção dependesse o entendimento, e por isso vislumbramos a outra secção deste espaço dividido a meio.

Existe, dentro de nós - logo, dentro do corpo que existe neste espaço e é espaço - a vontade de transbordar este limite, que nos circunscreve fisicamente. Através de um gesto impulsionado pela intenção de transpor o limite, empurramos a camada de plástico com uma das nossas mãos. Observamos como a superfície se modifica, pouco a pouco, recebendo e moldando-se à ação de tensionar. O movimento da mão estende-se aos braços e vai-se tornando mais intenso, até que todo o corpo está em contacto com a barreira de plástico, criando cada vez mais tensão na matéria.

O espaço onde estamos, de onde empurramos o plástico, cresce, pois um dos seus limites expande a partir da nossa intervenção - passando a ser limitado pela forma definida pela tensão (efémera e mutável) criada pelo corpo, depositada no plástico. Do outro lado da barreira, o espaço torna-se progressivamente mais curto, sendo compactado sobre si, a partir da forma que nele emerge - o movimento e a forma do corpo tensionado na matéria cresce e transborda de um lado para o outro da divisão.

A fina camada de matéria já não é mais um plano, mas sim uma forma que contém, limita e guarda o gesto, a tensão, a sua força e a sua direção.

A intenção, que vem de dentro, que surge no eu, através da ação e do peso, da forma e da expressividade do movimento do corpo, é depositada na matéria, esta - que no caso, é o plástico - recebe tensão e estica, modificando-se formalmente e, consequentemente, transformando por completo os dois espaços que divide.

Se fizermos uma pausa neste momento que temos vindo a descrever, como se de um filme se tratasse e nos debruçarmos apenas sobre o *frame* em que o corpo tensiona o plástico, colocando-nos fora do gesto, podemos observar um *lado*

[2] Polietileno de baixa densidade.

de dentro e um *lado de fora* da fina camada de matéria onde foi depositada a Intenção, criada tensão.

Atentamos sobre este *frame*.

0.2 CONTEXTO

A *tensão* vem de trás, vem da exploração plástica que tem vindo a ser desenvolvida nos trabalhos anteriores, que nos conduziram até ao momento presente. Começámos por trabalhar com plástico[3], por ser uma matéria extremamente versátil, que estica. Esticámos o plástico até ao limite, até romper, documentando o processo, originando a série de 8 fotografias que, para além de registar o processo, resultam num trabalho com o título *O Tempo e a Tensão*, 2018 (figuras 1, 2 e 3). A tensão depositada com o corpo no plástico foi, na altura, como um desabafo na matéria, o resultado da frustração associada à perda. À perda da pele, à perda de um corpo, à perda de um ser que deixou de existir no mundo. Este trabalho foi o início da exploração na qual se refletia sobre o peso do tempo e da velhice, no corpo. Sobre a mente que fica presa num corpo que deixa de ter mobilidade, que já não *estica* como as ideias, até o corpo deixar de ocupar espaço. Percebemos então como tudo é efémero, ainda mais se não for matéria. A matéria ocupa espaço. A matéria guarda, congela e perdura. Mesmo depois do corpo, ficam os objetos.

Figura 1.

Figura 2.

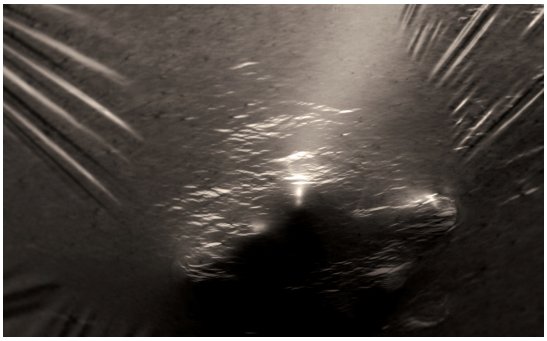

Figura 3.

[3] Polietileno de baixa densidade.

Dentro desta exploração desenvolvemos a obra *A Fina Camada*, 2019 (figura 4). Construímos uma estrutura em pinho, com as medidas 175x130x50cm, tendo como referência de escala a altura do *meu* corpo. Esta estrutura enquadra, limita e sustenta o centro da obra, em plástico, que preenche as medidas da estrutura. Utilizámos PETG[4], um polímero bastante resistente, fácil de modelar a partir da aplicação de calor ou da extrusão. Através do aquecimento, tensionámos o plástico com o corpo, depositando na matéria e no espaço a tensão criada pelos gestos do corpo. A escolha de um plástico mais resistente, deveu-se precisamente às propriedades do material que, depois de ter sido modelado com calor, guardou os gestos e a tensão.

Nesta obra, *a fina camada de plástico*[5] passa a ter um lado de dentro e um lado de fora - o lado onde foi criada a tensão, empurrada a matéria, impressos os gestos; e um lado de fora onde as tensões criadas pelo corpo submergem no espaço através da camada de plástico onde ficaram guardadas (deste lado, a volumetria das formas é positiva).

Os gestos ficaram guardados na matéria, numa fina camada - *a pele entre as ideias e o espaço*.

Figura 4.

[4] PETG: Polietileno Tereftalato Glicol, derivado do PET (tereftalato de polietileno).
[5] Descrita no texto *A Fina Camada* (ver página 11 deste trabalho de projeto).

Já no mestrado, pretendendo dar continuidade a esta investigação, começou-se por dar atenção às questões que tinham vindo a surgir ao longo do *meu* percurso enquanto jovem estudante de Escultura no século XXI. No início estas questões incidiam acima de tudo na relação do *meu* Corpo, que é matéria e ocupa espaço - de onde parte tudo - com o Espaço e com a Matéria. A relação com a prática escultórica e o fascínio pelo processo constante fez-nos querer continuar sempre à procura, nunca assumindo nenhum objeto como resposta final, deixando sempre que fossem surgindo novas questões.

Figura 5.

A primeira premissa foi explorar algumas possibilidades de ocupar o espaço vazio, que optámos por limitar. Minimizou-se a amplitude das dúvidas e criou-se um foco para onde se direcionou o desenvolvimento da pesquisa escultórica. Foi definido o primeiro objeto de estudo - ponto de partida para a experimentação (figura 5).

Em tubo metálico de secção quadrangular de 2x2cm, construiu-se a forma de um cubo vazio, com 40 cm de lado, e apenas 11 arestas (sendo que para perfazer um cubo fechado são necessárias 12, neste objeto, a última aresta não existe fisicamente - a ideia de limite é definida pelos vértices).

O interesse neste primeiro objeto foi o facto de poder ser colocado em qualquer lugar, limitando e enquadrando qualquer espaço. Compreendemos que as possibilidades eram infinitas e decidimos colocá-lo no chão.

Primeiramente trabalhámos com o corpo. Com os pés invadiu-se o espaço, tensionando-o com gestos efémeros, efetuados pelo movimento do corpo. Documentou-se o processo performativo em vídeo. O vídeo tornou-se um meio fundamental para o trabalho, pela possibilidade que nos concede de registar o efémero. Deste registo, resultam algumas fotografias documentais que correspondem a fragmentos do vídeo no qual ficou documentado o ato performativo (figuras 6 e 7).

Figura 6.

Figura 7.

Ainda com o foco neste primeiro espaço vazio e limitado de 40 cm cúbicos, aberto numa das suas extremidades, trabalhámos por fim com o corpo através da matéria. A matéria escolhida foi de novo o plástico, desta vez polietileno de baixa densidade, pelas suas propriedades.

Com o corpo tensionou-se, empurrou-se e modificou-se a forma da matéria, que se ia moldando ao espaço limitado, sendo alterada a cada gesto. De novo, a efemeridade ficou registada e documentada num vídeo, que se editou de modo a que não se veja diretamente a ação do corpo na matéria, mas apenas as diferentes formas, resultantes dos gestos efetuados. Nesta documentação ficou registado o movimento do corpo, evidenciado pela sua ausência, impresso na matéria e no espaço.

Nesta fase mais precoce da investigação de mestrado, o que nos interessou fundamentalmente foi o registo do efémero, que se tornava definitivo ao ser documentado. Resulta, deste primeiro momento, a série de trabalhos realizada em 2021, à qual demos o título: *As Possibilidades de Ocupar um Espaço Vazio e Limitado* (figuras 8 e 9). Desta série fazem parte: um objeto que, para além de escultura, pode ser assumido como portador de caráter documental[6] do que foi produzido a partir dele mesmo; diversas performances espontâneas e intencionais do gesto do corpo no espaço; algumas imagens - *frames* que congelam fragmentos do processo e um vídeo de 58 segundos com o mesmo título, que pode ser encontrado no perfil instagram referenciado[7].

[6] Podemos relacionar este objeto com os inúmeros *Corridors* de Bruce Nauman, pelo seu caráter de obra que, para além de valer como objeto, vale também como documento das performances que o artista realizou com e a partir deles.
[7] Ver a curta-metragem no instagram (Dias da Silva, 2023).

Figura 8.

Figura 9.

1. NEGATIVOS E POSITIVOS

A moldagem é uma técnica bastante antiga, dado que já desde antes da idade do bronze tem vindo a servir diversas culturas pela facilidade na reprodução de formas. Esta técnica consiste na criação de um molde negativo de uma forma, para que depois o seu volume possa ser reproduzido, através da positivação do negativo, originando um volume positivo, que corresponde à réplica daquilo que se moldou[8]. É uma das várias técnicas utilizadas na escultura que, tradicionalmente, é um processo realizado entre uma forma inicial modelada - por exemplo em barro - e o material em que essa forma deverá ser efetivada: "os moldes situam-se entre a obra acabada em barro e a sua concretização definitiva num material tido como eterno, final"[9].

Existem várias técnicas de moldar, algumas delas são o molde de forma perdida, molde de vários tasselos e moldes de materiais flexíveis (como o silicone, borracha, látex, entre outros). São vários os materiais utilizados nestes processos, sendo o mais comum o gesso.

A moldagem interessa-nos não só como uma técnica de transposição ou um processo intermédio entre um estudo e a obra acabada, mas principalmente pela possibilidade de um molde se tornar um objeto de caráter escultórico[10].

A partir da criação de um molde, passa a existir, não só a possibilidade de reprodução da forma de volumetria positiva que serviu de modelo, mas também a efetivação do espaço negativo da mesma forma, pela sua ausência. O espaço existente ao redor da primeira forma, que a limita, quando moldado, passa a ser matéria, a ter corpo, a ocupar espaço e a ser limitado pelo espaço vazio que antes tinha corpo. Considerando a perspetiva de um molde ser assumido como um objeto escultórico - que se tornou frequente na segunda metade do século XX - podemos constatar que neste processo existe a subversão do espaço real, que nos é dado e limitado à partida pelas formas pré-existentes, podendo este ganhar forma e corpo na matéria.

---

[8] (Mills, 1976, p. 68).
[9] (Castro Silva, 2021, p. 51).
[10]Na exposição *Esculturas Infinitas*, que ocorreu na Fundação Calouste Gulbenkian em 2020, foi apresentado grande parte do espólio de moldes em gesso da Faculdade de Belas Artes a par com diversas obras de artistas contemporâneos que trabalham com e a partir de moldes que são também objetos escultóricos. " O molde interessa-nos enquanto objeto pré-existente, mas também enquanto modo de produção de um novo objeto. (...) Por vezes, a cópia é muito fiel; noutros casos constitui uma reinvenção radical do original" (Curtis, 2020, p. 28).

Começaremos por estudar a moldagem do espaço, a criação de negativos que foram expostos como obras: Em 1965-86, Bruce Nauman (1941) realiza a obra *A Cast of the Space Under my Chair* (figura 10). Esta obra corresponde ao espaço debaixo da sua cadeira, que o artista materializa em betão. Este espaço antes era vazio e limitado pela forma da cadeira. Quando moldado, passa a ter corpo e a ser limitado pela forma negativa da volumetria exterior da cadeira, que fica guardada/impressa no molde. Nesta obra o vazio passa a ter corpo e, pela sua positivação, é evidenciada a ausência de um outro corpo (a cadeira).

Figura 10.

Figura 11.

Pela mesma premissa, anos mais tarde, Rachel Whiteread (1963) trabalhou também pela técnica da moldagem, materializando o espaço de dentro da arquitetura. Ao longo da sua carreira artística tem vindo a apresentar diversos objetos escultóricos monumentais, onde o espaço, que antes da sua intervenção era vazio/negativo, ganha corpo e passa a ocupar espaço.

Tomemos como exemplo da sua técnica a obra *Ghost* (figura 11), que realizou em 1990. Para concretizar esta obra a artista coloca-se no espaço de dentro de uma sala e tira o molde dos seus limites (parede, chão, teto, janelas, lareira, etc), secção por secção, aplicando diretamente neles várias camadas de gesso, reforçado por uma estrutura metálica. Neste processo de moldagem direta a

artista capta o interior destes espaços, deixando impressos na superfície de matéria a partir da qual moldou o espaço, os detalhes reais das marcas do uso quotidiano da sala. Posteriormente, colocando-se do lado de fora dos moldes - oposto ao primeiro onde se encontrava quando realizou a moldagem - juntou as secções, tornando o espaço da sala num bloco de matéria, um corpo maciço. “Um espaço cuja impressão negativa impede não só o acesso mas também a existência de qualquer vida ali”.[11] Apresenta como objeto escultórico o exterior/lado de fora dos limites que moldou, que correspondem ao interior dos limites reais do primeiro espaço.

Numa abordagem semelhante, já no início do século XXI, a artista Asta Groeting (1961) realizou a série de esculturas de baixo-relevo *Berlim Fassaden,* em 2016-17(figura 12). Esta obra foi realizada a partir da moldagem de fragmentos de várias fachadas de edifícios de Berlim. Estas fachadas continham, não só marcas do desgaste do tempo e da utilização, como vestígios da Segunda Guerra Mundial, nomeadamente marcas de balas. A partir da longa exposição de moldes diretos em silicone, reforçado com juta, a artista materializa, não só os limites espaciais da arquitetura - pela impressão da sua forma negativa -, como também as marcas que nela estavam guardadas, que ganham forma e se tornam volumes positivos - altos relevos. Pelo seu caráter orgânico, o silicone é uma matéria com memória que permite a transposição dos volumes negativos para o espaço, guardando-os pela sua positivação. Neste ato de moldar ficam gravados dois tempos: o tempo presente - o registo da forma negativa dos fragmentos das fachadas de volumetria positiva - e o tempo passado, quando foram criadas as marcas - presentes na obra pela sua positivação (que na fachada original existiam enquanto marcas de volumetria negativa). Estes objetos escultóricos são, para além de moldes, moldes de um outro molde criado pelas marcas de guerra, cujo modelo foram, entre outras coisas, a cravação das balas nas paredes, durante a Segunda Guerra Mundial. “O que está dentro torna-se saliência, vem para a superfície das esculturas. Onde antes havia uma cavidade, um vazio uma falha, existe agora um cheio uma forma, uma presença”[12].

[11] (Grosenik, 2005, p. 342).
[12] (Curtis, 2020, p. 126).

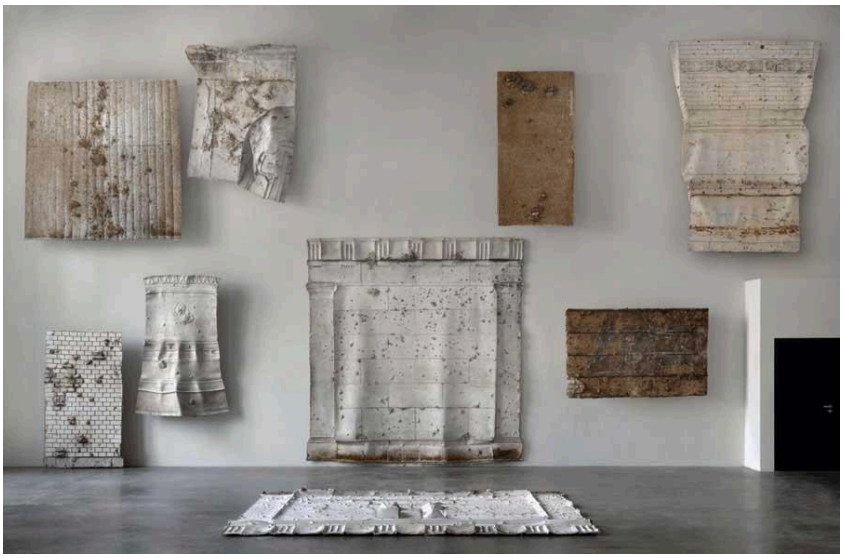

Figura 12.

Interessa-nos a moldagem do espaço tanto quanto a moldagem do corpo, a partir da qual é possível a materialização do espaço do corpo. Em 1963 o arqueólogo Giuseppe Fiorelli (1823–96), que trabalhou nas escavações de Pompeia de 1860 a 1875, criou a técnica de moldar a partir do vazio[13]. Durante as escavações foram encontrados vários espaços vazios guardados nas cinzas vulcânicas endurecidas, que correspondiam ao molde de corpos humanos, raízes e vegetais. Utilizando o método de derramar gesso para encher os vazios, o arqueólogo positivou os corpos, reencontrando a sua forma perdida no tempo, dando-lhes de novo forma, trazendo-os para o espaço.

Um dos processos de moldagem, não tão convencional para a produção de objetos escultóricos, é a moldagem a partir do modelo vivo - *life casting.* Tradicionalmente, esta técnica era utilizada no âmbito da aprendizagem, para duplicar o corpo humano, facilitando o estudo da anatomia.

Na segunda metade do século XIX o *life casting* tornou-se um fenómeno, foram realizados bastantes moldes diretos a partir do corpo que, muitas vezes, serviam de presentes ou souvenirs em contextos íntimos e afetivos partilhados entre a sociedade burguesa. No contexto artístico, esta técnica não era à partida legitimada, nomeadamente para August Rodin (1840-1917) que considerou os moldes e modelos resultantes do uso da técnica do life casting, como a cópia mais fiel que se poderia obter do real, porém, sem vida, sem movimento nem

[13] (Feeke, 2022, p. 13).

eloquência[14], pois constituíam apenas uma réplica do real e não uma interpretação da natureza.

Mais tarde, na segunda metade do século XX, primeiro nos EUA (na década de 60) e depois no Reino Unido (na década de 90), a moldagem a partir do corpo vivo começou a ser uma técnica frequentemente mais usada para a produção de escultura figurativa, pois permitia alcançar a réplica da pele humana*[15]*. Foram produzidas diversas obras de caráter foto-realista, nas quais se encontram materializados frames de um momento exato, o corpo estático, replicado, pertencente a uma realidade pré-existente, transposta para o futuro.

A realização de moldes diretos do corpo humano é efetuada primordialmente em gesso, principalmente com ligaduras, que são aplicadas diretamente sobre a área do corpo que se pretende moldar, captando todos os seus detalhes.

Desde o início da sua carreira artística, Antony Gormley (1950) trabalhou utilizando a técnica da moldagem a partir do corpo humano. Numa entrevista[16], o artista referiu a importância que esta técnica tem no desenvolvimento do seu trabalho artístico, principalmente a técnica de moldagem a partir do vivo. Fala[17] das máscaras (*face masks*), neste tipo de objetos em particular, interessa-lhe a ideia de rasto e o sentimento que lhe transmitem - a presença de alguém através da pele moldada e gravada na matéria: “uma pressão por detrás da pele, tanto física como psicológica.”[18], “algo a tentar sair através da superfície da pele”[19].

Para o escultor, é fundamental que o seu trabalho tenha sempre origem na vida real, na experiência individual e por isso, na sua metodologia de trabalho, muitas vezes, parte de moldes do seu próprio corpo, nos quais ficam registados momentos únicos no tempo. Para Gormley, a potência da obra terá a ver com *a “*pressão interna*”[20]* que ficou ou não registada no molde, naquele momento em específico. Refere ainda que lhe interessa o “subjetivo coletivo”, que significa a possibilidade de uma coisa que tenha sido sentida intensivamente por alguém,

[14] (Rodin, citado por Papet, 2022, p. 8).
[15] (Feeke, 2022, p. 16).
[16] (Gormley, 1995, p. 18).
[17] (Ibid.).
[18] Original: “a pressure behind the skin which was both physical and psychological” (ibid.).
[19] Original: “something was trying to come through the surface of the skin” (ibid.).
[20] Original: “Internal pressure” (ibid.).

possa ser sentida por outra pessoa, mesmo que a segunda desconheça a causa da intensidade.

No início da sua carreira, em 1973, Antony Gormley realizou a obra *Sleeping Places* (figura 13). Esta obra é um dos seus primeiros trabalhos em gesso e foi realizada colocando um lençol embebido em gesso por cima de um corpo humano em posição fetal.

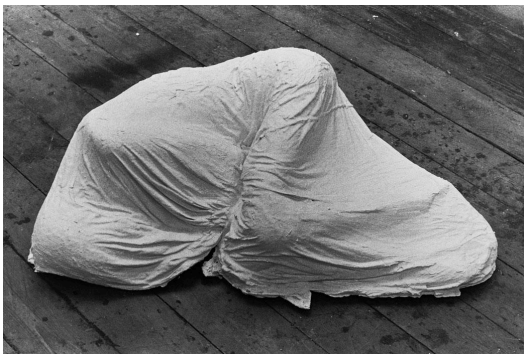

Figura 13.

A partir da moldagem de um outro corpo, cria uma fina camada de matéria onde ficam registados os limites do espaço ocupado pelo corpo. Apresenta como obra exibida no espaço o lençol enrijecido pelo gesso, onde ficou materializado "o mínimo espaço necessário para uma pessoa estabelecer um abrigo”[21]. Esta obra tem como referência as inúmeras pessoas sem-abrigo que encontrou durante uma viagem que realizou até à Índia.

Anos mais tarde, durante o período de 1990-93, desenvolveu uma série de obras em cimento, nas quais procurou materializar o espaço do corpo dentro da arquitetura. Debrucemo-nos sobre duas delas: as obras *Sense* (figura 14) de 1991 e *Press* (figura 15) de 1993. Nestas obras, Gormley utilizou o processo de cera perdida para “moldar o vazio da forma de um corpo dentro de um bloco de betão”[22]. Em ambas a metodologia e os processos de concretização são idênticos, o que muda é a forma em que o corpo se compactava, no momento em que foi moldado. Em *Sense*, 1991, as dimensões da obra são criadas “a partir do espaço mínimo necessário para fechar o corpo numa forma contraída, que é o corpo agachado dentro de um cubo.”[23] Na obra *Press* de 1993, o assunto é o mesmo - a pressão do espaço do corpo em forma de vazio, contido num espaço limitado, mas desta vez o corpo está em posição de oração, adicionando à obra o tema religioso. Nestas

[21] (Gormley, 2023a).
[22] Original: “to cast a void in the form of a body inside a concrete block.” (Gormley, 2023b).
[23] Original: “from the minimum space necessary to enclose the body in a contracted form, and is a crouched body inside a cube” (ibid.).

obras, as caixas de betão de medidas limitadas em função da intenção do artista, contêm o vazio do corpo por de trás da impressão da pele.

Figura 14.

Figura 15.

Também Bruce Nauman desenvolveu bastante trabalho a partir de moldes do seu próprio corpo, apresentando no espaço formas de volumetria negativa - como objetos escultóricos - em alguns casos os moldes são a obra em si. Em 1966, a partir de um molde dos seus joelhos, realizou a obra *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists* (figura 16) em fibra de vidro. Também na mesma linguagem (negativo do corpo), salientamos a obra *Device for a Left Armpit*,1967 (figura 17) do mesmo artista, que consiste num molde do seu braço esquerdo, em gesso pintado de cor de bronze. Nestas duas obras, através da impressão do corpo na matéria, fica materializado o espaço que o seu corpo ocupa, evidenciado pelo espaço vazio, limitado pela matéria, à semelhança das obras de Gormley mencionadas.

Figura 16.

Figura 17.

Como referimos anteriormente, para que existam dois espaços, subentende-se um *entre*. Retomando este assunto, falamos agora de objetos/formas produzidas a partir da técnica da moldagem, salientando outras obras da artista Asta Groeting. Estas obras foram realizadas ao longo da década de 2010, também pela técnica da moldagem (*life casting*). De novo, a artista apresenta os moldes realizados não só como parte do processo de conceção da obra, mas também como objetos expostos no espaço, como obra final. Ao moldar os corpos vivos, a artista apresenta no espaço uma fina camada de matéria entre os corpos e o espaço.

Em *Space Between Lovers*, 2008 (figura 18) apresenta, materializada em silicone, a impressão direta de um molde vivo de dois corpos conectados de uma mulher e de um homem durante o ato sexual. Mais tarde, em 2014, revisita esta obra e apresenta *Space Between Lovers (silver),* (figura 19). Desta vez apresenta um positivo do primeiro molde realizado em 2008, em poliuretano pintado com tinta prateada. Nesta obra, segundo a artista, pretende salientar o espaço invisível entre um homem e uma mulher a fazer sexo, que expõe, desdobrado.

Figura 18.

Figura 19.

Por fim, na obra *Space Between Four People*, 2013 (figura 20) cujos materiais utilizados foram o alumínio e a resina epóxica, são moldados quatro corpos. O negativo dos moldes - a camada de matéria que foi utilizada para os moldar - é apresentada no espaço. Esta matéria, que esteve uma vez em contacto direto com os corpos, guarda no seu interior (lado de dentro/negativo da forma do

corpo) todos os detalhes de cada um dos corpos moldados. Cada um dos objetos está virado para um centro e é como se a camada exterior aos corpos limitasse o espaço compreendido entre o vazio correspondente à forma dos corpos, guardada nos moldes que apresenta como obra. O espaço é então limitado pela forma resultante da moldagem do limite exterior dos corpos materializado na resina.

Figura 20.

As três obras referidas são um bom exemplo da representação de dois espaços - *o lado de dentro e o lado de fora da obra* - tratados através do lado de dentro e de fora do corpo, guardado numa fina camada de matéria. A artista trabalha o espaço entre corpos, a partir da sua moldagem numa fina camada de matéria, que apresenta como objeto escultórico e é em si a materialização do espaço entre cada um dos corpos individuais e o espaço real: o espaço envolvente - o *exterior* ou o *lado de fora da obra*.

A moldagem é uma técnica muitíssimo relevante na procura pelo *Espaço da Intenção*, e é a partir dela que temos vindo a desenvolver a componente prática do presente trabalho de investigação. Moldamos a partir do corpo humano/ corpo vivo/corpo próprio. Não pretendemos a réplica do corpo vivo, estático, mas sim do movimento. Por um processo semelhante ao do *life casting*, na procura pela réplica do real, criamos moldes do *gesto vivo* - partindo do movimento do corpo. Moldamos aquilo que, até se tornar matéria, é apenas *performance intencional do corpo no espaço*, que contém movimento e duração.

Por não ser possível congelar o gesto e a tensão, por serem ambos conceitos associados à efemeridade, moldamos os gestos. Pretendemos efetivar o *gesto* - real e efémero: imprimi-lo e transpô-lo para a matéria, concedendo-lhe volumetria, peso e forma - tornando-o definitivo, efetivado no espaço.

Os moldes deixam de ser apenas moldes, quando passamos a assumi-los como objetos escultóricos que guardam no espaço a forma do gesto evidenciada pela sua ausência, através do espaço vazio. O espaço que o gesto ocupa fica eternizado no espaço, limitado pela forma da matéria que lhe dá corpo - os *positivos do gesto*, que complementam esta primeira forma.

O processo de moldar gestos e/ou o efémero

Pela contínua e impetuosa necessidade de materializar o efémero, desenvolvemos uma metodologia de exploração e de trabalho, à qual chamamos *O processo de moldar gestos*, a partir do qual desenvolvemos ***negativos*** e ***positivos*** - como passaremos a chamar aos objetos escultóricos desenvolvidos na exploração da presente investigação.

Figura 21.

Para *moldar gestos*, gesso:

1. Começámos por criar cofragens, cujas dimensões foram definidas tendo em conta a parte do corpo com a qual se efetua o gesto que se pretende moldar. Dado que, durante o desenvolvimento do presente trabalho, moldamos diferentes partes do corpo (a mão, o pé, os dois pés, o tronco, etc.), o tamanho das cofragens foi adaptado a cada uma delas: sendo proporcionais à parte do corpo em questão; devendo, na sua dimensão, ser possível comportar a volumetria máxima da parte do corpo que permite e possibilita o movimento. Por exemplo, no caso de uma cofragem realizada para materializar o gesto da mão, a mão esticada tem que caber dentro do espaço da cofragem, devendo existir ainda espaço para o seu enquadramento.

2. Depois de realizada a cofragem e bem isolada faz-se o gesso. O gesso é uma matéria bastante frágil e por isso é usado acima de tudo para moldes, por esta razão também não foi, tradicionalmente, tão recorrentemente utilizado como matéria definitiva para uma escultura. Interessa-nos a fragilidade inerente a esta matéria, devido à efemeridade que concede a um objeto escultórico.

3. Diluímos o gesso em pouca água para que no final seja mais resistente e menos poroso. Depois de bem misturado, é derramado sobre a cofragem, onde o deixamos repousar uns minutos, para que inicie a presa[24].

4. Nesta fase, colocamos uma fina camada de plástico[25] sobre o gesso, cobrindo a sua superfície. A passagem do tempo faz com que o gesso deixe de ser tão líquido, cremoso e fluido e comece a ficar mais rígido.

5. Quando está um pouco mais denso - perto da sua consistência definitiva, mas ainda moldável, empurramos, com corpo, a matéria - primeiro o plástico e depois o gesso. A duração do gesto (ou movimento) é limitada pela rigidez da matéria que, quando endurece, impede a sua continuação - limitando a profundidade, a amplitude e a duração da ação do corpo. Durante breves instantes é possível ir para além do espaço que estava limitado pela matéria, transbordando-o.

[24] Desde que é misturado com água, o processo de presa do gesso dura entre oito a doze minutos, até que fique com a consistência definitiva (Castro Silva, 2021, p. 100).
[25] Polietileno de baixa densidade.

Figura 22.

Figura 23.

O plástico fica entre o corpo e o gesso e quando é esticado, pelo movimento do corpo a penetrar a matéria, é criada tensão. Quando retiramos o corpo e o plástico, a tensão fica gravada no gesso que, devido às suas propriedades, é uma matéria com memória que guarda, preserva e regista a verdade, possibilitando a cópia e a réplica do real.

Através deste *processo de moldagem do efémero* obtemos o negativo da forma de um gesto do corpo a empurrar a matéria: um molde; o negativo do gesto - que fica guardado na matéria, impresso no espaço (figuras 22 e 23). Estes primeiros objetos têm também o caráter de molde, pois a partir da forma negativa que contêm, é possível reproduzir o volume que os originou. Os modelos a partir dos quais são tirados os negativos são o gesto do corpo e a tensão que é criada quando se empurra a matéria.

Para *positivar gestos*, barro.

6. Com uma outra matéria plástica - desta vez o barro - apropriamo-nos da forma impressa no gesso, positivando-a. Com uma pasta fina[26], cujas características plásticas permitem a fácil adaptação a qualquer forma, fazemos uma lastra, que decalcamos no gesso, transpondo a impressão negativa guardada na primeira matéria para o barro (figura 24). No caso das impressões em gesso serem mais profundas, esta transposição poderá ser feita enchendo o molde com barbotina que, por ser líquida, facilitará o enchimento integral da forma.

[26] Por exemplo: faiança, terracota ou grés com chamote fino.

Figura 24.

Através deste segundo processo, materializamos no espaço o gesto do corpo a empurrar a matéria, congelando-o e eternizando-o. O gesto que era efémero, ganha corpo, volumetria, forma e passa a ocupar espaço, tensionando-o (figuras 25 e 26).

Pelo processo descrito de moldagem e positivação, de criação de formas côncavas e convexas, criam-se moldes ou **negativos** de gestos do corpo no espaço e materializam-se as formas e os volumes dos mesmos gestos do corpo no espaço, pela positivação dos primeiros moldes - **positivos** .

Dá-se corpo aos gestos e à sua efemeridade de dois modos: pela sua ausência[27] e pela sua formalização[28] no espaço, criando um novo espaço, que fica *entre.*

[27] Moldes ou objetos que correspondem à forma negativa do gesto.
[28] Objetos criados pelo enchimento dos moldes negativos, reproduzindo o volume positivo do gesto.

Figura 25.

Figura 26.

2. O CORPO - A CONSCIÊNCIA DO ESPAÇO DO CORPO, A ESCALA

O Corpo, agente da ação, é o intermediário entre a intenção e a matéria. Na procura pelo *Espaço da Intenção*, partimos do Corpo (como partimos sempre para qualquer relação seja esta com o espaço, com os outros ou com o Mundo).
Falamos do Corpo como um todo, que não se dissocia da alma. Corpo que é portador do *eu*, onde opera a mente, onde produzimos o pensamento e corpo como matéria, que existe no espaço e ocupa espaço. Corpo onde surgem as *Intenções* e o mesmo Corpo com o qual as concretizamos, com o qual nos movemos e nos relacionamos com o espaço. O Corpo com o qual e a partir do qual existimos. Corpo indissociável do *eu* e do mundo, que está *entre*.

> "não se pode conhecer qualquer pessoa ou coisa antes que o corpo adquira a forma, aparência, o movimento, o *habitus*, antes que ele com a sua fisionomia entre em acção. É dessa forma que o esquema corporal é adquirido, exposto, aprimorado, refinado e armazenado em uma memória viva e esquecidiça. Receber, emitir, conservar e transmitir: estes são todos atos especializados do corpo."[29]

Corpo de onde tudo parte, nomeadamente gestos, sejam ou não estes intencionais, assunto que aprofundaremos adiante. *Corpo por onde tudo passa.* Corpo que está entre as ideias e a sua materialização no espaço, corpo com o qual criamos objetos escultóricos.

> "Não existe nada no conhecimento que não tenha estado primeiro no corpo inteiro, cujas metamorfoses gestuais, posturas móveis e a própria evolução imitam tudo aquilo que o rodeia ".[30]

[29] (Serres, 1999, pp. 68-69).
[30] (Serres, 1999, p. 68).

Foi então necessária uma reflexão inicial, uma consciencialização corporal, *entender que o meu corpo, onde produzo pensamento, onde surge a intenção, com o qual tensiono a matéria e produzo objetos escultóricos, ele próprio ocupa espaço, é espaço e matéria.*

> "Constituído então como objeto no mundo, ao contrário do sujeito clássico, que era um universal, o sujeito moderno será individual: terá corpo e história. Significa então que à experiência do homem na Modernidade é dado um corpo que é o seu corpo – corpo próprio -, cuja espacialidade própria é irredutível e se articula com o espaço das coisas. A esta experiência são dadas duas coisas: desejo (intensidade particular) e linguagem (capacidade de representar o mundo). Apesar de poder pensar o intemporal e de perceber em si a acção da temporalidade, o corpo existe no presente e é o suporte da experiência de sujeito, assim como de objeto."[31]

Como escultores, é do corpo que parte o primeiro contacto com a matéria, o *nosso corpo é a primeira ferramenta* utilizada no processo de concretização de uma escultura. É também dentro do corpo que surgem as ideias e as intenções que nos levam a produzir. Este corpo de que falamos é o que está presente para todos como matéria, existe no espaço de todos - o espaço que nos é dado e onde inevitavelmente intervimos. Focar-nos-emos nas intervenções intencionais. A intenção, a vontade e o discernimento são igualmente inerentes ao *eu* e ao Corpo.

Do Corpo, parte o processo de criação e é a partir dele que nos movemos no espaço. Constatando que é esta a medida com que nos relacionamos com o mundo e a primeira escala para todas as medidas desta relação, definimos a escala em que se desenvolverá a presente investigação - O Espaço do Corpo (figuras 27 e 28).

[31] (Tucherman, 2004, p. 85).

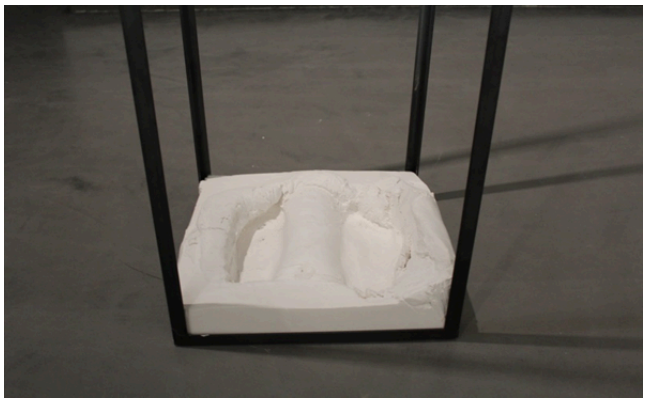

Figura 27.

Figura 28.

O Espaço do Corpo, 2021, é um objeto escultórico que surge como constatação do espaço que o *meu* corpo estático ocupa no espaço real. Tendo por base o espaço vazio e limitado onde tínhamos trabalhado anteriormente[32], criou-se de novo uma caixa: um paralelepípedo cuja altura corresponde à medida do *meu* corpo. Trata-se de uma caixa vazia, com 175 x 40 x 40 cm, cujos limites são desenhados no espaço por arestas metálicas[33]. Dentro deste espaço quase vazio, no chão existe uma outra porção de espaço-matéria: um negativo da impressão dos *meus* pés em gesso - que criamos enterrando dos pés na matéria, através de uma *fina camada de plástico* - impondo todo o peso do corpo de uma só vez nesta porção de espaço, ocupado por matéria, criando tensão. Nesta obra materializamos, pela ausência, o espaço do corpo, corpo estático, sem movimento.

Na sequência do entendimento de que o corpo é espaço, matéria e ocupa espaço, debruçamo-nos sobre o conceito “O Espaço do Corpo”[34], que nos pareceu

[32] Referência às explorações apresentadas anteriormente no capítulo Contexto (ver pp. 14-15 deste trabalho de projeto).
[33] Cantoneira metálica 2 x 2 cm.
[34] (Gil, 2001, pp. 57-58).

pertinente estudar a partir da filosofia da dança[35], porque não nos interessa apenas a forma do corpo estático, mas sim as possibilidades do movimento e do gesto.

> "O espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. De onde a extrema proximidade das coisas e do corpo.
>
> Podemos fazer a experiência seguinte, completamente nus, mergulhados numa banheira funda, só com a cabeça de fora, façamos cair na superfície da água, aos nossos pés, uma aranha. Sentiremos o seu contacto sobre toda a nossa pele. A água criou o espaço do corpo delimitado pela pele-película da água da banheira. Podemos já extrair daqui duas consequências quanto às propriedades do espaço do corpo: prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis; é um espaço intensificado, por comparação com o tacto habitual da pele.
>
> O espaço do corpo não é apenas produzido pelos desportistas ou os artistas que utilizam o seu corpo. É uma realidade muito geral, presente por toda a parte, que nasce a partir do momento em que há investimento afetivo do corpo."[36]

É para nós relevante falar desta *dança do corpo no espaço*, com a qual criamos espaço, que é possível para qualquer indivíduo, como nos diz José Gil (1939) referindo-se ao bailarino, que quando dança, não se movimenta no espaço, mas cria espaço com o seu movimento[37].

Interessa-nos esta ideia de como, a partir da maneira como nos movemos no espaço exterior ao corpo, modificando o corpo, e criamos espaço (a partir dos gestos que realizamos, sejam eles quotidianos, não-necessariamente premeditados, ou intencionais, como os gestos inerentes necessários ao processo de produção de um objeto escultórico). Deste modo, foi fundamental definir o espaço do *meu* corpo em escultura, realizando *O Espaço do Corpo,* 2021, escultura produzida como

[35] (Gil, 2001).
[36] (Gil, 2001, pp. 57-58).
[37] Ibid.

primeira afirmação, como ponto de partida e na qual definimos a escala a partir da qual desenvolvemos a investigação que, inevitavelmente, parte do corpo.

Diversos artistas contemporâneos em início de carreira artística, trabalharam a partir do seu corpo e da relação com o espaço, enfatizando a importância da compreensão da relação do corpo que liga as ideias ao mundo exterior, ao espaço, onde se concretizam, finais.

Robert Morris (1931-2018) foi um artista que teve um papel fundamental na redefinição da escultura, sendo considerado um dos pioneiros do minimalismo. Em 1968 escreve o ensaio *Notes on Sculpture*[38], onde fala sobre a relação de cada indivíduo com os objetos relativamente à sua escala e salienta a relevância da relação do corpo com o espaço:

> "Na percepção do tamanho relativo, o corpo humano entra em total continuidade de tamanhos e estabelece-se a si próprio como uma constante nessa escala. Cada um sabe imediatamente o que é mais pequeno ou maior do que si próprio. É obvio, ainda assim importante, anotar que as coisas mais pequenas que nós são vistas de uma maneira diferente que as maiores. A qualidade da intimidade está ligada a um objeto numa proporção bastante direta à medida em que o seu tamanho diminui em relação a nós próprios."[39]

É importante para esta temática referir a obra *Untitled (Box for Standing)* de Robert Morris, originalmente feita em 1961 e reconstruída em 1994 (figura 29). Esta obra é constituída por uma escultura em madeira, feita pela técnica da *assemblage*, com as medidas 190 x 62 x 28 cm, criadas a partir das medidas do corpo do artista e por uma fotografia de 1961, em que se vê o artista dentro do objeto apresentado. Nesta obra o artista deixa no espaço um objeto que define o espaço do seu corpo no espaço, sugerindo esta relação pela fotografia que documenta o momento em

[38] (Morris, 1968, pp. 222-235).
[39] Original: "In the perception of relative size, the human body enters into the total continuum of sizes and establishes itself as a constant on that scale. One knows immediately what is smaller and what is larger than himself. It is obvious, yet important, to take note of the fact that things smaller than ourselves are seen differently than things larger. The quality of intimacy is attached to an object in a fairly direct proportion as its size diminishes in relation to oneself." (Morris, 1968, p. 230).

que o seu corpo habitou aquele espaço, que agora vale como objeto escultórico e registo de uma performance no espaço.

Dentro da mesma linguagem - a apropriação, definição e limitação do espaço do corpo próprio - salientamos ainda a obra *Mebkasten (Measure Box)*, 1960 (figura 30) de Rebecca Horn (1944), cujo trabalho também é bastante relevante para a presente investigação. Esta obra é uma escultura em metal, cujo título sugere facilmente o seu propósito, - *Caixa de Medição* - espaço limitado em que, a partir de várias barras que se cruzam no espaço, define o espaço do seu corpo, que fica vazio, mas em que o recorte nas barras permite vislumbrar a sua silhueta.

Figura 29.

Figura 30.

Na dança e na performance o corpo é o objeto e a ferramenta de trabalho, espaço de onde a obra parte, a matéria prima e o resultado final. Bruce Nauman (1941)[40] é mais um dos artistas, cujo trabalho é fundamental para nós, bastante relevante para a presente investigação, nomeadamente para falar do corpo presente

[40] Bruce Nauman nasceu em 1941, em Fort Wayne, Indiana. Desde a década de 1960, começou a questionar-se através da prática artística. Desenvolveu trabalho nos mais diversos meios, entre eles a instalação, o vídeo, a escultura, a performance, a fotografia, o desenho e som, através dos qual foi desenvolvendo uma investigação pessoal sobre o significado de criar arte, indo contra barreiras e normas anteriormente estabelecidas, explorando sem limites, as possibilidades. Focando-se principalmente em questões sobre a condição humana, entre eles a linguagem, o corpo, o controlo e a identidade. Tinha como principais referências os artistas Samuel Beckett, John Cage, Merce Cunningham, Man Ray e Ludwig Wittgenstein (Bruggen, 1988, p. 225).

na obra de arte, bem como do corpo como objeto e sujeito no processo de criação artística. No início da sua carreira artística começou por explorar as possibilidades de se movimentar com seu corpo no espaço. O seu corpo tornou-se uma ferramenta de pesquisa "que também usou como *standard* para medir a sua envolvente."[41]

Dentro da sua vasta produção artística, trabalhou/ explorou a relação de escala do corpo com o espaço, realizando vários objetos tendo o corpo como modelo e ponto de partida. Dentro deste âmbito, podemos salientar as seguintes obras: *Left Half of my Body Taken at Ten-Inch Intervals*, 1966 (figura 31) e em *Wax Templates of the left side of my body separated bt cans of grease*, 1967 (figura 32). Nas duas apresenta formas criadas a partir do corpo seccionado, sugerindo a sua presença e o espaço que o seu corpo ocupa pela sua ausência, dada pela matéria, tal como na obra referida anteriormente de Rebecca Horn. Na primeira, cria com luzes *led* o contorno do lado esquerdo do seu corpo, a cada *10 polegadas* (25,4 cm). Na segunda, "literalmente aplicou a regra, ensinada em todas as escolas de artes, de que o corpo humano é dividido, idealmente, em sete cabeças de altura."[42] - dividiu o seu corpo em sete partes e no espaço mensurável a que correspondia cada uma dessas divisões apresentou um molde em cera do negativo de cada parte do seu corpo, correspondente a esse nível.

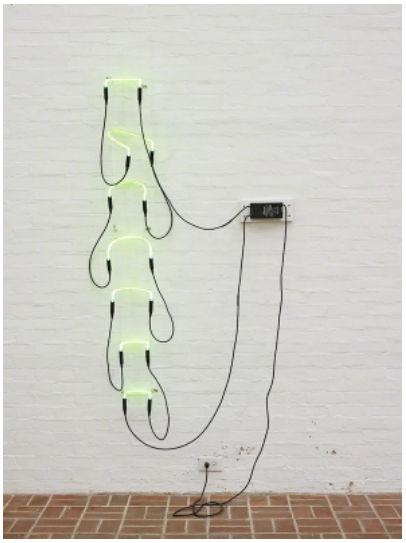

Figura 31.

Figura 32.

[41]Original: " but also used his body as a standard for measuring his surroundings" (Bruggen, 1988, p. 225).
[42] Original: "Nauman literally applied the rule, taught in every art school, that the human body is ideally about seven heads tall" (Bruggen, 1988, p. 225).

3. O GESTO

O que é o gesto?

O gesto é efémero, momentâneo, tem duração, princípio, fim.

Num dicionário de língua portuguesa, a primeira definição para a palavra gesto é "movimento expressivo de ideias"[43]. Esta definição ajuda-nos a justificar a escolha do gesto como objeto e sujeito do presente trabalho - o gesto, que parte do corpo, que conduz a Intenção até ao espaço. O gesto é o que nos possibilita a transposição das ideias de dentro para fora do corpo, para dentro do espaço, no processo de "transferência do imaginário para a concretude, do ilusório para o real"[44].

Falámos do Corpo, falaremos agora do movimento e do gesto do corpo. Interessa-nos a gestualidade no processo de produção artística, a obra produzida a partir do movimento do corpo/ com o movimento do corpo, a possibilidade de materializar o gesto na escultura, pelo próprio movimento do corpo, assunto a que chegaremos adiante.

Começaremos por estudar a intencionalidade do gesto, que abordaremos partindo da distinção que José Gil faz entre "gesto comum"[45] e gesto intencional (ao que o autor se refere como o "*gesto dançado"* ou o "*gesto do bailarino"*). O que diferencia os dois tipos de gesto é a sua origem de proveniência: "No gesto comum, o braço entra em movimento no espaço, porque a acção impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço."[46] O autor cita ainda Rudolf von Laban para reforçar a ideia de que o gesto dançado existe quando a "ação exterior é subordinada ao sentimento interior"[47].

Partindo desta premissa, sustentamos a ideia de que o gesto intencional vem de dentro do corpo, consumado-se no espaço: O bailarino "Faz apelo ao movimento interior que proporcionará claridade e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio de um movimento domará o movimento: com um gesto libertará a

[43] (Dicionário Priberam, 2023).
[44] (Castro Silva, 2021, p. 79).
[45] (Gil, 2001, p. 14).
[46] (Ibid.).
[47] (Laban, citado por Gil, 2001, p. 14).

velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efémero, por cima do abismo."[48]

Podemos sublinhar várias coisas que consideramos relevantes relativamente ao gesto intencional: surge como um impulso para expressar algo; vem do interior do corpo; ao ser efetivado no espaço cria espaço; é efémero e momentâneo.

Tomamos o exemplo do gesto do corpo do bailarino, que é impulsionado pela agitação interior, criando espaço com o corpo, o espaço do corpo. A dança é "um acontecimento que desaparece no próprio ato de se materializar"[49]. O espaço-corpo produzido pelo ato de dançar, por meio de movimentos do corpo e gestos intencionais, é efémero; na dança, o corpo é o condutor e o objeto da *arte*, cuja duração define e limita a sua existência momentânea.

Pretendemos efetivar este espaço-corpo de que temos vindo a falar: dar-lhe corpo, guardando-o na matéria e tornando-o definitivo no espaço, *eterno*.

Através de gestos intencionais, o corpo conduz a Intenção até ao espaço. Tomamos o corpo como condutor e veículo da Intenção e pretendemos efetivar este espaço-corpo de que temos vindo a falar, criando objetos escultóricos com o próprio movimento do corpo.

Assim, interessa-nos estudar a produção de objetos artísticos/ arte visual, a partir do movimento do corpo. Para introduzir este tema, podemos referir brevemente Jackson Pollock (1912-1956), considerado o precursor da Action Painting, que nos anos 40 produziu uma vasta obra composta por pinturas realizadas através do *dripping*[50] de tinta para a tela que colocava no chão. O movimento do seu corpo neste processo era frequentemente descrito como dança.[51]

Encaminhando de novo o estudo na direção da dança, foquemo-nos agora no caso específico da dançarina e coreógrafa nova iorquina Trisha Brown (1936-2017), que se afastou da dança clássica e que, trabalhando com o corpo de um modo pouco comum, ao longo do seu percurso, recorreu às artes plásticas. Como recursos, começou por utilizar o vídeo, que serviu primeiro como elemento cénico e lhe possibilitou explorar relações entre o corpo e o espaço, diferentes das habituais na dança. Como exemplo apontamos a obra *Homemade*, 1965, em que a artista

---

[48] (Gil, 2001, p. 14).
[49] Original: "an event that disappears in the very act of materializing" (Bresnahan, 2020).
[50] Técnica criada por Jackson Pollock - gotejamento.
[51] "Produced on the floor through an animated process of dripping that is easily, and often, described as dancing" (Eleey, 2008).

tem às costas um projetor onde tem gravados os mesmos gestos que executa ao vivo. As projeções vão sendo efetuadas em diferentes locais do espaço, pois modificam-se a cada gesto da artista. (Aqui há também a questão de *dois espaços e dois tempos*, que abordaremos adiante). O vídeo serviu também como ferramenta documental, para registar coreografias que, pelo seu carácter efémero, se poderiam perder com o tempo, quando a artista coreógrafa já não as pudesse repetir com o seu corpo - possibilitando, assim, a memorização de movimento espontâneo e efémero[52].

Mais tarde, desenvolveu desenhos que representavam esquemas de movimento e de gestos. “Esses desenhos a auxiliavam a entender o corpo que dança e como esse material orgânico pode ser trabalhado em cena, como se fosse possível desenhar tudo o que seria dançado.”[53] Os primeiros, que desenvolveu durante a década de 1970, constituíam “exercícios correlativos à forma como retratava o movimento dentro do corpo ou entre um determinado grupo de corpos”[54]. Limitou o espaço afetado ao seu trabalho, desenhou no plano um espaço de três dimensões, correspondente ao espaço onde iriam ser desenvolvidos os movimentos: “Essas anotações foram criadas pensando no formato do cubo porque o espaço do espetáculo representava um cubo imaginado pela coreógrafa. Ou seja, todos os gestuais propostos nessa coreografia foram pensados para se encaixarem nesse cubo inexistente ao olhar do público. Os passos dessa peça precisam respeitar a arquitetura virtual do cubo que só existia nos desenhos e na mente da artista. Os desenhos acabavam sendo traduzidos através dos corpos dos bailarinos.”[55]

Em 1999, Trisha Brown iniciou o projeto *It’s a Drawn* em que explora “o desenho no espaço entre a ação e a imagem, separando a sua presença.”[56] Estes trabalhos que foi desenvolvendo, resultam em desenhos, efetuados diretamente com o seu corpo no espaço enquanto se move. No chão revestido com papel ficam impressas as marcas diretas do seu movimento. Os gestos e os movimentos realizados pelo seu corpo ficam guardados no espaço bidimensional do papel,

[52] (Ursini, 2017, p. 45).
[53] (Ursini, 2017, p. 46).
[54] Original: “correlative exercises to the way she pictured movement within the body or between a given group of bodies” (Eleey, 2008).
[55] (Ursini, 2017, p. 47).
[56] Original: “the drawing in the space between the action and the image, truncating its presentness” (Eleey, 2008).

sugerindo um movimento que se pode subentender, mas não se consegue ver, pois não se tratam de objetos, mas sim de marcas no plano.

Figura 33.

Neste tipo de trabalho, de certo modo, a artista eterniza a efemeridade da dança através do registo do movimento que imprime diretamente com o seu corpo no espaço bidimensional do papel enquanto se move. De entre os vários desenhos realizados salientamos *Untitled (Set One)*, (figura 33) realizado em 2006, em que ficou registado o movimento dos seus pés.

> "Ainda não tendo entrado no palco, ou já saído, Brown não está nem aqui nem ali. Essa localização fantasmagórica e confusa de seu corpo e seus movimentos em relação a seus desenhos – procedentes ou anteriores a eles – é crucial para sua função como obras de arte. "[57]

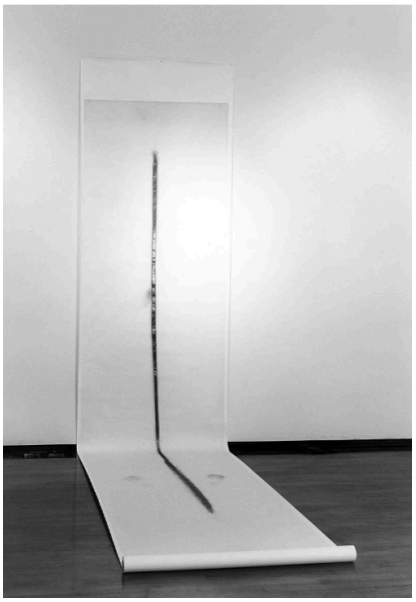

Figura 34.

Dentro do âmbito desta exploração, podemos também abordar a obra *Drawing a line as far as I can*, 1972, (figura 34) de Tom Marioni (1937),. Neste trabalho existe também a representação do movimento a partir da sua produção, bem como a exploração dos limites da extensão do corpo - o registo/representação de movimento é resultado da produção de movimento. Nesta obra, o artista desenha uma linha com o seu braço que, como nos diz no título: corresponde ao gesto mais longo que consegue alcançar - a amplitude do movimento registado (ou representado) na linha desenhada é

[57] (Eleey, 2008).

resultado e consequência do espaço que o seu corpo fixo lhe permite alcançar.

Nas obras apresentadas anteriormente, temos vindo a refletir sobre a performance do corpo no espaço, nomeadamente sobre a dança e na produção de pinturas ou objetos artísticos visuais bidimensionais, abordando-os na perspetiva de serem não só um meio para a realização de performances, mas também observando os registos que resultam da performance do corpo no espaço. Trataremos agora a produção de objetos escultóricos criados como meio para a realização de performances, ou como dispositivos para expansão do gesto/movimento do corpo para o espaço.

Podemos começar por falar na obra *Walking with a Contrappost*,[58] 1969, (figura 35) de Bruce Nauman, relevante para pensar as explorações que temos vindo a desenvolver ao longo dos anos. Neste trabalho, como noutras performances suas documentadas em vídeo, realizadas entre 1960 e 1970, o artista movimentava de diferentes maneiras o corpo no espaço do seu atelier, explorando exaustivamente as possibilidades desta relação corpo-espaço.

Figura 35.

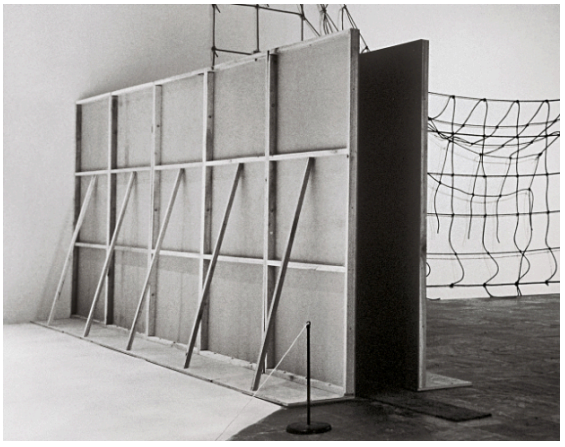

Figura 36.

[58] Esta obra consiste numa peça de vídeo a preto e branco, com som, gravada em cassete, com a duração de 60 minutos - a duração da gravação era limitada pela câmara de filmar de 16mm, que o artista colocava estática e lhe permitia apenas esta duração - limitando o tempo em que o artista se dedicava à prática documentada.

Nesta performance documentada, observa-se o artista a caminhar em pose de *contraposto* ao longo de um corredor que se vai tornando mais estreito na direção oposta àquela em que foi colocada a câmara de filmar - limitando o movimento do corpo do artista e tensionando-o à medida que o espaço ia estreitando, quando o artista se desloca nessa direção. A pose clássica - invocada, demarcada, exagerada, repetida ao longo do corredor - dificulta a sua deslocação no espaço.

Nesta obra, a cada gesto, o artista marca intencionalmente o espaço com a forma do seu corpo. Impõe no espaço uma *escultura* em movimento, dado que a cada passo dado, quase *congela* o seu gesto, como se se tratasse de uma escultura, onde o movimento - sugerido pelo uso do contraposto - foi congelado. Aqui, o gesto referente à escultura clássica, matérica, é efémero, ficando eternizado pela sua documentação em vídeo.

A partir desta obra, surge um objeto escultórico - *Performance Corridor,* 1969 (figura 36). É a primeira escultura de grande escala de Bruce Nauman e consiste no corredor onde o artista realizou a performance mencionada anteriormente. Esta peça foi construída à escala do corpo do artista, para limitar o espaço em que, com o corpo, desenvolvia a sua pesquisa.

É um objeto escultórico, válido por si, que ao ser apresentado no espaço, o modela. Para além de modificar o espaço, este objeto comporta em si a memória de um corpo, de uma performance nele realizada, de uma intencionalidade - tendo sido anteriormente elemento cénico para a realização de performance, ocupado pelo corpo do artista, tensionando-o e ao espaço.

Esta obra surge pela intenção de limitar o movimento do corpo através da modelação do espaço, limitando-o pela construção das duas paredes que formam um corredor. Quando apresentado no espaço real, o corredor deixa de existir apenas como o espaço onde foi efetuada uma performance, para passar a existir no espaço comum a todos: modelando-se na arquitetura; limita as possibilidades do movimento de outros corpos. Deixa em aberto a possibilidade de o público performar: “o corredor era específico o suficiente. Quaisquer que fossem as

maneiras que podia ser utilizado eram tão limitadas que as pessoas estavam vinculadas a ter mais ou menos a mesma experiência que eu tive".[59]

Esta obra interessa-nos não só enquanto performance documentada da exploração do espaço com o corpo, mas também pelo objeto que dela resulta fisicamente.

Falaremos agora de objetos escultóricos que potenciam a extensão do corpo, do movimento ao espaço, a partir da abordagem de algumas das obras de Rebecca Horn, realizadas entre o final da década de 1960 e início da década de 1970.

Na obra *Arm Extensions*, 1968 (figura 37) a artista enfaixa o corpo com uma única faixa que se estende aos braços. Cria dois rolos bastante grossos que começam ligeiramente acima do cotovelo e continuam até ao chão, expandindo o espaço dos seus membros superiores ao espaço e eliminando a distância entre o corpo e o chão. Como refere no título, pela criação desta obra expande os limites do seu corpo, *prolonga os braços* e consequentemente o espaço que o seu corpo ocupa.

Figura 37.

Figura 38.

Por uma premissa semelhante, mas numa linguagem plástica bastante diferente, em 1972, Rebecca Horn realiza a obra *Finger Gloves* (figura 38). Esta obra é composta por dois objetos - duas *luvas para os dedos*, uma para cada mão. A artista procura tornar-se mais próxima das coisas no espaço, criando estes objetos que lhe possibilitam alargar/expandir o gesto do seu corpo para o espaço e controlar a distância a que se encontra das coisas no espaço. Diz sobre a obra: "as *Finger Gloves* são leves. Consigo mexê-las sem

[59] Original: "the corridor was specific enough. Whatever ways you could use it were so limited that people were bound to have more or less the same experiences I had"
(Nauman, citado por Bruggen, 1988, p. 19).

qualquer esforço. Sentir, tocar, agarrar qualquer coisa, mantendo uma certa distância dos objetos. A ação de alavanca dos dedos intensifica os diversos dados sensoriais da mão; … Sinto-me a tocar, vejo-me a agarrar, controlo a distância entre mim e os objetos."[60]

Salientamos ainda, da mesma artista a obra *Pencil Mask*, de 1972, (figura 39) esta obra é uma máscara em tiras, criada para ser usada pela artista. À estrutura base estão agarrados lápis, que se prolongam todos cerca de 5 cm[61] do seu rosto, ampliando a sua forma e o espaço que esta ocupa. Sobre a obra a artista descreve a ação a que está destinada:

Figura 39.

"Eu movo o meu corpo ritmicamente da esquerda para a direita em frente a uma parede branca. A imagem criada pelas marcas dos lápis na parede, correspondem ao ritmo dos meus movimentos."[62] Este objeto escultórico é um dispositivo para o desenvolvimento de uma performance, com o qual, para além e expandir o espaço do seu próprio corpo, Rebecca Horn, o prolonga ao espaço bidimensional da parede, que risca através do gesto do corpo - marca de uma maneira indireta o espaço com o movimento do corpo, a cada gesto que faz.

Estes objetos, que estão entre o corpo e o espaço, conduzem o que vem de *dentro* do corpo até ao espaço *exterior*, constituem uma extensão do corpo para o espaço. Podendo ser utilizados pelo corpo, para a realização de performances, são também dispositivos para o prolongamento/extensão/expansão do corpo para o espaço.

---

[60] Original:'the finger gloves are light. I can move them without any effort. Feel, touch, grasp anything, but keeping a certain distance from the objects. The lever-action of the lengthened fingers intensifies the various sense-data of the hand; …I feel me touching, I see me grasping, I control the distance between me and the objects.' (Horn, 2023).

[61] 2 polegadas = 5,08 cm.

[62] Original: "I move my body rhythmically from left to right in front of a white wall. The pencils make marks on the wall the image of which corresponds to the rhythm of my movements" (Ibid.).

O processo escultórico de criação de objetos e a gestualidade inerente ao mesmo, são o objeto de estudo que procuramos materializar. Pretendemos tornar o gesto definitivo, dar-lhe corpo, congelá-lo na matéria, produzir objetos escultóricos com e a partir do movimento do corpo.

No âmbito desta exploração, realizámos a escultura com o título *O Espaço do Gesto,* 2021 (figuras 40 e 41), criada a partir da moldagem do gesto do pé a empurrar a matéria - enquadrado também numa caixa, mas desta vez aberta. Neste trabalho, as medidas do espaço limitado pelas arestas metálicas que definem os seus contornos, são dadas pela medida da *minha* perna, que possibilitou e concedeu o movimento ao pé. Dentro deste espaço, fica guardada a forma negativa do gesto e o seu rasto efémero efetivado no gesso. Esta *caixa* de 90 x 20 x 20 cm, tem apenas 11 arestas. A aresta que não existe corresponde ao lado onde ficou o resto do corpo que, com o pé, tensionou o gesso através do plástico. Neste caso, o gesto efetiva-se no espaço pela sua ausência, através da impressão negativa guardada na matéria. A aresta em falta possibilita sugerir e acrescentar ao gesto gravado na matéria, o tempo, o movimento e a direção - próprios da efemeridade desta ação intencional.

Figura 40.

Figura 41.

4. O CONGELAMENTO DO GESTO

Apesar de já termos abordado os temas da dança e da performance, voltaremos agora a mencionar estas disciplinas para tratar o *congelamento do gesto*. Muitas vezes presente nas artes performativas através da representação da pausa do movimento do corpo.

Domenico da Ferrara (c. 1400 – c. 1470), dançarino e coreógrafo italiano do período da Renascença, foi o primeiro a escrever sobre dança[63]. Segundo Delfim Sardo (1962), Ferrara criou o termo *fantasmata*: "Digo-vos que quem quiser aprender qualquer coisa desta profissão necessita de dançar por *fantasmata*, note-se que fantasmata é a vivacidade corporal, aquela que é movida com a inteligência da medida, observando um repouso a cada tempo, (...) quando termina o movimento, devemos ficar como se fossemos de pedra nesse instante."[64]

O coreógrafo renascentista, salienta a importância de uma pausa a cada movimento dançado, para que seja possível a sua perceção. Reforça a importância da duração, do tempo, sugerindo que o movimento é apenas perceptível pela sua pausa. Como se, para que seja possível percecionar o movimento, o mesmo precise de ser parado, interrompido, *congelado*. Para Domenico a dança é primeiro tempo e só depois movimento, que sobrevive na memória a partir do "corte"[65].

> "A paragem é a condição de produção da imagem que permite o desempenho da reminiscência, ou seja da percepção do tempo. Assim, a natureza da dança não é o movimento mas o tempo, de que o movimento é uma afecção, só perceptível pela sua interrupção."[66]

Delfim Sardo, explora este tema, relacionando a ideia de *fantasmata*, com o conceito *stoppage. Stoppage* significa "o ato de parar ou o estado de estar parado."[67] Podemos abordar este tema analisando algumas performances da artista Marina Abramović (1946), que não poderíamos deixar de referir. Falamos de duas das suas obras em que a artista trabalha o congelamento do gesto do corpo através

[63] (Sardo, 2017, p. 299).
[64] (Ferrara, citado por Sardo, 2017, p. 299).
[65] (Sardo, 2017, p. 299).
[66] (Ibid.).
[67] Original: "the act of stopping, the state of being stopped" (Merriam-Webster, 2023).

de *Stopagge* - apresentando o seu corpo parado. Congela o gesto pela presença da ausência de movimento no corpo apresentado.[68]

Pensemos na obra *Rest Energy*, (figura 42) que a artista realizou com Ulay (1943-2020) uma performance documentada/gravada com a duração de 4 minutos e 10 segundos. Nesta peça os dois intervenientes estão de pés juntos e depositam o peso dos seus corpos num arco em tensão carregado com uma seta apontada ao coração de Marina Abramović. Nesta performance a artista trata a temática da confiança através de uma "pausa" na qual tem a intenção de representar um momento de grande e crescente tensão. No vídeo que documenta a performance, é possível ouvir o som de batimentos cardíacos captado a partir do corpo dos *performers*: o som aumenta à medida que o tempo passa, tal como a tensão depositada pelo peso dos corpos no arco.

Figura 42.

Figura 43.

Pensemos também na obra *Similar Illusion*, (figura 43) 1981, cuja descrição em estilo de sinopse passamos a citar:

> "Num dado Espaço. Um número de mesas estão dispostas para compor uma grande moldura retangular. As mesas estão cobertas

[68] Temática que abordaremos adiante a partir da obra literária de Lessing: *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e poesia* (2022).

> de panos brancos. Nas mesas estão copos de água e jarros com água. Performance. Nós estamos de pé parados dentro do espaço retangular, fechados numa posição de tango. Um tango argentino, "Jealousy" [*sic*] é repetidamente tocado alto. Nós permanecemos nessa posição imóveis. A performance termina quando os nossos braços esticados acabam por cair."[69]

Nesta obra, a intenção é a ausência propositada do movimento, contrária ao que seria expectável, dado todo o enquadramento descrito pela artista, que indicia que se vai dançar tango ao ritmo da música que toca. Mais uma vez, o congelamento do gesto é representado pela deliberada pausa em que os corpos permanecem e enfatizada pela duração em que a representam.

Podemos afirmar que tanto o movimento como a sua pausa dependem de tempo, existem consoante a sua duração. Na performance e na dança, apesar de ser possível congelar o gesto do corpo, através da ação de permanecer imóvel, o caráter efémero desta representação nunca passa a ser definitivo. Dependendo sempre do tempo em que determinado movimento ou ação decorre, bem como da sua duração: termina, acaba e nunca mais irá existir da mesma maneira, nem no mesmo tempo, nem no mesmo espaço - devido ao caráter efémero e mutável de tudo - ainda que seja possível a sua reprodução. Tudo muda com o tempo, os corpos, o movimento, a intenção depositada em cada gesto, porque nunca somos nem temos os mesmos corpos que tínhamos há um segundo atrás.

A eternização é possível pela documentação, em vídeo ou em foto, onde fica representado o efémero, que nunca se chega a materializar numa forma definitiva como a forma escultórica - assunto que podemos relacionar com a obra referida no capítulo anterior *Walking with a Contrappost*, de Bruce Nauman.

Temos vindo a falar do congelamento do gesto, pela pausa do movimento e pela sua documentação videográfica, fotográfica ou gráfica, com o intuito de melhor encaminhar o entendimento do nosso texto para o seu objetivo: o congelamento do efémero na matéria - o gesto do corpo, que acreditamos ter corpo próprio e pretendemos materializar no espaço.

[69] (Abramovic, citada por Sardo, 2017, p. 335).

Antes teremos ainda que falar da representação do movimento. Desde a Antiguidade Clássica, na escultura de representação do corpo humano, o gesto foi sempre congelado a partir da representação, ficando guardado na matéria através da mimése ou representação de um momento específico.

> "A escultura de representação do corpo humano fixa um momento, um instante, torna-o atemporal pela permanência matérica que a constitui. Numa escultura está presente o tempo que foi. "[70]

Já no século XVIII, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) tratava a questão do congelamento do gesto. Na sua obra intitulada *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura*[71], escrita em 1766, faz uma análise do grupo escultórico *Laocoonte* (figura 44) , que data provavelmente II a.C; compara-a com o mesmo episódio retratado por Virgílio[72] na *Eneida*[73]. Fala-nos em específico do grito[74] de Laocoonte, que na "poesia"[75] pode ser descrito em vários tempos, pois o poeta não tem que escolher o momento exato em que irá representar o momento que descreve. Ao contrário do escultor, pode fazê-lo de diversas maneiras, adicionando ou complementando o momento representado, com mais ou menos descrição.

Figura 44.

[70] (Castro Silva, 2013, p. 343).
[71] (Lessing, 2021).
[72] Poeta Latino nascido em 70 a.C.
[73] Poema épico de 19 a.C.
[74] (Lessing, 2021, pp. 25-37).
[75] Como se refere, ao longo do texto, à escrita dramática.

Na “pintura” (como se refere ao longo do livro para falar das artes visuais; sendo que no caso em particular trata o grupo escultórico de Laocoonte, fala-nos também de Escultura) o congelamento do gesto, do tempo e do movimento advém sempre de uma escolha que é fundamental e demonstra a arte do pintor ou do escultor, pois o momento representado deve ser um que permita a melhor compreensão do que se pretende transmitir.

Há ainda, dentro das problemática levantadas por *Lessing* para o congelamento do gesto, a questão de que o momento específico representado seja transitório, pois “ganha por intermédio da arte uma duração imutável”[76].

Também Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) fala sobre esta questão ao analisar a obra no seu texto *Sobre Laocoonte*, escrito em 1798: “Esta obra é extremamente importante devido à representação do momento. Se uma obra de arte plástica deve efetivamente se mover diante dos olhos, um momento passageiro deve ser escolhido; um pouco antes nenhuma parte do todo deve ter-se encontrado nessa situação, um pouco depois cada parte do todo deve ser forçada a abandonar essa situação; dessa maneira a obra será sempre nova para milhares de contempladores”[77]. Descreve ainda o grupo escultórico como “um raio fixo, uma onda petrificada no instante em que atinge a praia.”[78]

Ainda no âmbito da representação do movimento e indo ao encontro do que viemos a escrever nos últimos parágrafos, atentamos no que Castro Silva escreve, em 2013: “Do ponto de vista da linguagem escultórica, a representação do movimento não se efetua por meio de um movimento real, mas através de uma particular organização e tratamento de volumes tradicionais”[79].

O que pretendemos com esta investigação é *congelar o gesto*, representando o movimento, mas fazendo-o a partir do movimento real, imprimindo-o na matéria e por sua vez no espaço. O que torna, talvez, esta frase falaciosa, por não existir o processo de representação tradicional na escultura, feito pela mímese ou a cópia do real.

---

[76] (Lessing, 2021, p. 40).
[77] (Goethe, 2005, p. 120).
[78] (Goethe, 2005, p. 121).
[79] (Castro Silva, 2013, p. 344).

O que existe no trabalho escultórico que apresentamos, são objetos criados a partir do movimento do corpo que é reproduzido no espaço e fica impresso na matéria. É representação mas, tal como na performance e na dança, fazemo-lo, a partir do movimento do corpo. Criamos objetos escultóricos que guardam o gesto efémero na matéria e subconsequentemente no espaço.

Interessa-nos a performatividade do processo de criação de uma escultura que, ao contrário das artes performativas, resulta na representação de um objeto que tem corpo e forma definitiva e que fica *guardado* no espaço e na matéria, que ocupa espaço. Tratamos o *gesto* enquanto tema, sujeito e objecto de materialização.

5. OS DOIS LADOS DO GESTO - O INTERIOR E O EXTERIOR DA OBRA

Falaremos agora dos *dois lados do gesto*, porque o gesto é o objeto que representamos na escultura. Representamos o *lado de dentro* e o *lado de fora* da ação intencional, evidenciando dois espaços - o interior e o exterior. Falamos de dois espaços: do espaço que está para além da fina camada matérica de uma escultura ou de um objeto artístico, qualquer que este seja; e do espaço que envolve este objeto.

Pensemos em Escultura, que é a nossa disciplina. Quando referimos *interior*, falamos daquilo que está dentro da forma, para lá da sua superfície externa, o que, por norma não vemos, mas sabemos estar lá: trata-se não só de matéria, espaço vazio ou cheio, mas também do conteúdo que foi depositado pelo artista na obra, que se encontra no seu interior - no *lado de dentro da obra*.

No *lado de fora*, o que se pode habitar, ao redor de um objeto artístico, existe a camada exterior da obra, que a limita no espaço que esta ocupa. O exterior da obra impacta e tensiona o espaço de todos, modelando os seus limites quando nele é imposta.

> "Quando observamos uma escultura observamos que o seu volume ocupa uma determinada porção de espaço, mas percebemos ainda que dentro desse volume existe igualmente um espaço - limitado pela volumetria exterior - independentemente de este ser maciço ou oco. Mas até que ponto é sempre a forma que delimita o conteúdo ou, pelo contrário, será o conteúdo que dá forma ao contentor? Espaço como limite e espaço como meio. O primeiro, de certo modo, influi sobre a forma, limitando-lhe severamente a expansão livre, já que a forma se comprime contra ele. O segundo é inteiramente livre à expansão dos volumes que não contém, mas que nele se instalam e desmultiplicam como todas as formas que o habitam."[80]

Assumimos então que o objeto artístico é o que está *entre* estes dois lados: é o limite entre o lado de dentro, onde está o que não se vê (o *lugar* de onde ela partiu, a intencionalidade com que foi feita, o conteúdo que aglomera) e entre o *lado*

[80] (Castro Silva, 2013, p. 340).

de fora (o espaço onde se está quando se observa; o espaço coabitado por todos e modelado pela obra; o espaço ocupado; o espaço partilhado, vazio e cheio).

O espaço da obra é limitado pela sua superfície matérica que nos separa do seu interior, que contém. A escultura, como a vemos do *lado de fora*, é o limite entre o espaço de dentro e o espaço de fora; o interior e o exterior da obra. Sendo o exterior, o lado da obra que qualquer um pode habitar.

Podemos então dizer que o objeto escultórico, que tem corpo na matéria, é o que está entre a intenção e o espaço, a *fina camada*[81] entre o *interior* e o *exterior* da obra, na qual tratamos o processo da sua materialização, pela criação de um objeto escultórico através da "transferência do imaginário para a concretude, do ilusório para o real"[82] - da sua efetivação no espaço.

Interessa-nos compactar estes dois espaços em apenas um. - O *Espaço da Intenção* - um espaço onde podemos *habitar* em simultâneo os *dois lados do gesto*, o *lado de dentro* e o *lado de fora* da obra.

Para tratar esta questão, teremos então de abordar um dos trabalhos de Helena Almeida (1934 - 2018), que ao longo da sua vida trabalhou esta temática. Em algumas das suas obras, é evidente a representação/invocação de *dois espaços*. A artista trabalha dois lados - interior e exterior - de um modo simbólico; representa-os principalmente em fotografia, meio a partir do qual faz o registo de atos e processos performativos.

O que nos interessa neste caso particular é a ação intencional de apresentar na obra final o lugar de onde a mesma partiu, onde surgiu a intenção - que é também o lugar onde foi concebida, na maior parte das vezes - o seu atelier, o primeiro espaço. Deste modo, a intenção e o conteúdo não estão só representados dentro da obra, como constituem a obra em si.

Pensando no trabalho *Tela Habitada*, de 1976 (figura 45) em que, ao longo de uma sequência de 16 fotografias, é possível ver o corpo da artista, representado a rasgar/penetrar esta tela. A ação do corpo representado vai sendo cada vez mais intensificada; é possível, relacionando as imagens, ver a artista a empurrar a tela, tensionando-a até que a rasga e surge no lado de fora da tela, o exterior da *obra* representada.

---

[81] Aqui fazemos referência ao texto *A Fina Camada* (ver página 11 deste trabalho de projeto).
[82] (Castro Silva, 2021, p. 79).

Nesta obra é evidenciada a importância da duração do ato performativo - documentado e apresentado através dos vários momentos consequentes a que cada fotografia é relativa. Ao representar-se dentro da tela, a artista cria uma camada que a separa do lado de cá, também representado. A tela é o que está *entre*, o que divide e separa do lado de dentro, onde a artista aparece representada no início da sequência, e o lado de fora, onde a artista está, no final.

Existe também um tempo associado a cada espaço - o *antes* e *depois* da concretização, antes e depois do ato de rasgar a tela. Quando a artista deixa de estar dentro e passa a estar fora da tela, os espaços deixam de estar divididos, assim como os tempos associados a cada um deles, que passam a existir no mesmo tempo de representação.

Figura 45.

Figura 46.

Pensamos agora em Escultura, em espaço real e matéria no espaço: na obra *Double Steel Cage*, 1974, (figura 46), de Bruce Nauman, em que o artista representa dois lados, dois espaços, dois tempos ao mesmo tempo num só espaço.

Nesta obra existe a expansão do espaço que se multiplica, a partir da criação de dois espaços - *dois lados*; interior e exterior do objeto - e o que fica *entre*. O espaço da gaiola de dentro, que conseguimos ver, mas não conseguimos habitar, por estar fechado sobre si. O espaço da gaiola de fora - que contém a mais pequena e é, formalmente, o limite matérico entre o espaço da obra e o espaço exterior, de onde pode ser vista na sua totalidade. E existe ainda dentro deste objeto

um espaço que fica entre a gaiola de dentro e a gaiola de fora, onde é possível estar *dentro* e *fora* - estar *entre.*

Em *Double Steel Cage* existe transparência. Do *lado de fora* é possível ver todas as camadas para lá da superfície externa da obra, ver o seu interior. Como em muitas das obras de Bruce Nauman, neste objeto está implícito o convite à performance do espectador. É possível estar dentro e fora, vivenciar o interior e o exterior.

> *A experiência de estar entre estas duas jaulas/gaiolas fechadas foi quase um ato de bravura pessoal, associada ao facto de escolher entrar neste espaço claustrofóbico. Aqui, o corpo só cabe de lado, e está limitado espacialmente por trás e pela frente; é possível escolher se nos viramos para o lado de dentro ou para o lado de fora da obra e, após uma escolha consciente de entrar dentro deste objeto, é grande a agitação mental. Há uma tensão imensa no espaço. É possível ver através da vedação, ver este lado de fora e este lado de dentro, o teto da galeria…; mas não é possível estar em nenhum outro lugar fisicamente, senão neste corredor estreito em que optámos por entrar. A saída é a mesma que a entrada e assim, uma vez dentro, cabe-nos terminar o percurso ou regressar ao início.*[83]

Na instalação com o título *Tensionar o Espaço*, (figuras 47, 48 e 49) que realizámos em 2022, expande-se a *fina camada* para o espaço. Esta deixa de ser representada apenas pelo seu volume negativo impresso no gesso e pela tensão do corpo na matéria, para ganhar dimensão, corpo e espaço no vazio compacto que fica *entre* o ***negativo*** e o ***positivo*** do gesto, que confrontamos no espaço.

Nesta instalação escultórica apresentamos no chão um bloco de gesso de medidas 40 x 40 x 15 cm, que se moldou com e ao gesto de dar um passo, tensionando o gesso com os pés e, consequentemente, com todo o peso do corpo, através da camada de plástico, como nos objetos anteriores - obtendo o **negativo** do gesto. Imediatamente em cima, a dois metros de altura, colocamos o **positivo** desse gesto, tensionando o espaço.

[83]Este texto consiste num testemunho pessoal acerca da experiência que tive quando visitei a exposição *Bruce Nauman - Neons Corridors Rooms*, no Pirelli Hangar Bicocca, em Milão, no mês de outubro de 2022.

Neste trabalho invocamos os dois lados/ espaços que existem em dois tempos, compactando-os num só espaço. Devido à disposição vertical dos objetos, é sugerida uma coluna de espaço tensionado. Este Espaço criado intencionalmente foi limitado pela modelação dos limites reais do espaço criados pela instalação da Escultura e é também evidenciado pela ausência de matéria. Apresentamos os limites de um espaço vazio, expomos o que está entre estes dois limites, ainda que este objeto acabe por se fechar sobre si próprio, devido ao seu caráter vertical, nesta da instalação, ainda não se pode estar *entre.*

Figura 47.

Figura 48.

Figura 49.

6. CONCLUSÃO

Chegamos finalmente ao *Espaço da Intenção*. Como já referimos, ao longo dos capítulos anteriores, esta investigação surge a partir da Intenção de transposição das ideias do espaço psíquico para o espaço físico. Desenvolve-se pela exploração deste processo, através da prática da Escultura.

O que é a Intenção?

A palavra Intenção, segundo dicionários correntes significa o "resultado da vontade depois de admitir uma ideia como projecto"[84] tendo como sinónimos: "desígnio, intento, propósito e tenção."[85] Segundo a enciclopédia de filosofia de Standford[86], a Intenção existe em três formas: a intenção para o futuro; a intenção com que alguém age e a ação intencional. Neste caso, podemos dizer que a intenção é materializar a *Intenção*.

Deste modo, associamos o impulso de criação primário - toda esta parte que surge dentro do *eu*, como uma pulsão, uma força, uma tensão - ao ato ou ação de empurrar a matéria. Ao empurrar a matéria é criada tensão e essa tensão fica impressa na matéria, bem como a força, a direção e a duração do gesto de empurrar com o corpo, que fica guardado no espaço.

A transposição/reprodução da tensão e do gesto efémero é criada pela positivação da primeira forma real, impressa no gesso. Ao negativo do gesto, impresso no gesso, através da tensão criada com o corpo na matéria, associamos o *lado de dentro* - onde surge a Intenção. Ao gesto de tensionar positivado, materializado e definitivo numa nova matéria, imposta no espaço, associamos o *lado de fora*, onde está o espectador.

Aos **negativos** associamos o momento em que há tensão, o momento em que surge a ideia - que empurra de dentro para fora, que tem que sair para fora do corpo, para ter corpo próprio no espaço. Aos **positivos** associamos o momento em que essa ideia fica formalizada no espaço, ou seja, o momento em que o gesto do corpo a empurrar o espaço ganha corpo na matéria, e está formalizado no espaço.

[84] (Dicionário Priberam, 2023)
[85] (Ibid.).
[86] (Setiya, 2022)

A tensão que trazemos para o espaço através da intervenção na matéria[87] está associada à tensão que sentimos dentro, quando "se dá" a ideia, quando nasce a Intenção de tensionar o espaço através da produção de um novo objeto escultórico. Esta pulsão, que nos leva a modificar o espaço, a partir da produção de volumes que alteram os seus limites, surge noutro espaço, no espaço psíquico - onde se produz o pensamento, no lado de dentro - no *Espaço do Corpo.*

Criou-se um paralelismo entre o processo prático e o processo de conceptualização desde que surge uma ideia até que esta está materializada no espaço.

Na parte prática, criou-se uma metodologia de produção de objetos escultóricos, que se divide em dois momentos, dois processos principais: a **moldagem** e a **positivação** do gesto do corpo no espaço.

O gesto de empurrar reproduz a tensão sentida dentro: replica, direciona e conduz a intenção até ao espaço.

De dentro para fora do corpo.
Do corpo para a matéria.
Da matéria para o espaço.
E torna-se espaço, ocupa e limita o espaço.

Finalmente, a ideia ganha corpo e fica materializada no espaço - corpos de matéria criados com a intenção de existir e modificar espaços. Assim podemos dizer que o **Espaço da Intenção** concreto é também o espaço da subjetividade[88].

> "A escultura supera os limites do seu corpo material pela quantidade de espaço que consegue abarcar. A apropriação de massas de volume espacial, por uma escultura, está diretamente relacionado à forma final da obra.(...) encontramos um tipo de escultura que apresenta as suas massas volumétricas dispersas e afastadas entre si, figuras que se apropriam do espaço que as envolve. Volumes côncavos aprisionam enormes quantidades de

[87] Processo de criação dos *positivos* e *negativos*.
[88] Dois espaços, físico e psicológico.

> espaço que se expandem a partir dos fulcros do objeto. A expansão dos limites da escultura obtém-se a partir do confronto entre os espaços abertos e os volumes fechados. A perceção que temos do volume da obra é, nestes casos, superior àquele que é ocupado realmente pela escultura. A criação de tensões, concavidades, convexidades, assimetrias, dispersões de massas volumétricas e abertura de vazios na concretude do material possibilita a obtenção de espaços e uma melhor, e maior, apropriação do espaço envolvente. ”[89]

Um espaço em que os tempos se desmultiplicam e é possível estar *entre*, *dentro* e *fora*, *antes* e *depois.* Um espaço de tempo e de matéria. No Espaço da Intenção, é possível habitar em simultâneo o lado *de dentro* - o lugar dentro do corpo, onde surge a intenção, dentro de *mim*, dentro da fina camada de plástico que *me envolvia* -, e o lado de fora - onde a fina camada deixa de existir, para se tornar espaço, no espaço de todos, no momento presente.

Trata-se da epistemologia do fazer escultórico. Faz-se a ponte entre o mundo subjetivo - o espaço do *meu eu* - e o espaço real.

Ao instalar no espaço os objetos resultantes do processo escultórico, criamos um novo espaço, real e subjetivo, inicialmente *meu*, agora de todos - *O Espaço da Intenção*, finalmente materializado no espaço real.

> *O processo de procura do Espaço da Intenção começou pela vontade de modelar o espaço com o gesto, através do meu movimento criar espaço para mim cá fora. Não quero estar dentro nem fora. Quero estar entre o mundo interior e o exterior. Dentro e fora de mim, entre o passado e o futuro, no tempo presente, no espaço presente. Criar, através da minha expressão artística, um espaço que eu consiga habitar - o meu lugar - e partilhá-lo com o*

[89] (Castro Silva, 2013, pp. 342).

mundo. Um lugar que se pode tocar. Porque preciso de matéria e para existir, é preciso materializar o que sinto.

No ***Espaço da Intenção*****,** 2022, a abordagem é idêntica à das explorações que fomos demonstrando ao longo da dissertação, mas o espaço tensionado deixa de estar fechado, ou limitado, pois o confronto entre o **negativo** (imagem 50) e o **positivo** (imagem 51) é feito na horizontal. Nesta última instalação de objetos, o espaço *entre* o positivo e o negativo pode ser penetrado/habitado. No espaço, apresentam-se os dois objetos em confronto, frente a frente. O espaço deixa de estar fechado sobre os seus próprios limites e pode ser habitado.

Compactam-se, no espaço de todos, as volumetrias côncava e convexa. Cria-se tensão entre os dois pólos e a fina camada, pela sua impressão negativa e positiva, deixa de existir fisicamente e torna-se espaço. No *entre* somos tensionados pelos *dois lados do gesto congelado no espaço.* Habitamos o *Espaço da Intenção*.

O que resulta destes processos é um sentido de verdade acerca do *processo* formalizado na matéria - um trabalho de projeto sobre o processo de produção artística desde que surge uma ideia até que esta está materializada no espaço.

Figura 50.

Figura 51.

Apesar de estar a concluir o meu mestrado em escultura, percebi que não sou apenas escultora, mas artista, pois tenho a necessidade de me expressar. Expresso-me com o corpo, porque também sou bailarina e performer. Expresso-me de dentro de mim para o espaço real, crio espaço com o movimento do meu corpo. Congelo-o no espaço e modelo os seus limites. Multiplicam-se os tempos pela representação do efémero obtida através do próprio movimento do corpo, é um processo real.

Os objetos escultóricos que apresentamos como resultado da nossa pesquisa baseada na prática são também eles parte do processo de pesquisa. A escala a que foram realizados foi limitada pelos recursos e pelo tempo de, para além de ser estudante, ser trabalhadora e artista. O objetivo e a ambição desta pesquisa, que deixamos em aberto, era como referimos anteriormente, que a fina camada se tornasse espaço. Que os positivos e os negativos fossem integrados e interligados no espaço. Que houvesse porosidade entre: o *dentro e o fora*; o processo e a obra finalizada; o contentor e o conteúdo.

Consideramos que o trabalho está em permanente processo de pesquisa e isso é o que nos move. Pretendemos continuar sempre.

Apesar da componente prática ter sido o que nos levou à teoria, só através da pesquisa, da organização das ideias e do cruzamento de conceitos, foi possível compreender o tema a que nos propusemos. Os objetos realizados ganharam um novo sentido, após termos aprofundado, refletido, investigado e dissertado sobre o que se pretendia *dizer* com cada um deles. Encontrámos a *Intenção* que movia esta procura.

A maneira como desenvolvemos a estrutura desta dissertação, o que dizemos em cada capítulo e como vamos afunilando cada vez mais o tema, aproximando-nos cada vez mais dele, corresponde também ao modo fluido como fomos desenvolvendo a pesquisa prática. São dois processos completamente distintos, um mais intuitivo que o outro, no entanto, dois processos tão semelhantes: tal como *"moldei"* os gestos no gesso e *"tornei"* a fina camada espaço, *moldei-me* ao que aprendi e *modelei* um texto que me deixa feliz, me fez evoluir e voltar a

aprender sobre o que faço, sobre as minhas Intenções, sobre o que produzo. *Fez-me* crescer.

A concretização deste trabalho acrescentou conhecimento, profundidade e metodologia de trabalho. Com e a partir deste processo abrem-se muitas portas e surgem múltiplas *Intenções* por materializar. Pretendemos continuar este processo de investigação baseado na prática e temos já uma temática e alguma prospecção bibliográfica para investigações futuras.

> "Por fim, terminada a obra, é manifesto o modo como o gosto próprio dominou compulsivamente e deu forma, nas coisas grandes e pequenas: se o gosto foi bom ou mau, significa menos do que se pensa - é suficiente que seja um gosto próprio!"[90]

[90] (Nietzsche, 1998, p. 200).

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - *O Tempo e a Tensão*, 2018. Fotografia digital A4, 2/8, Rita Dias da Silva
Figura 2 - *O Tempo e a Tensão*, 2018. Fotografia digital A4, 3/8, Rita Dias da Silva
Figura 3 - *O Tempo e a Tensão*, 2018. Fotografia digital A4, 4/8, Rita Dias da Silva
Figura 4 - *A Fina Camada*, 2019, Rita Dias da Silva. Pinho e PETG, 175 x 130 x 50 cm.
Figura 5 - *Espaço (Cubo)* , 2020, Rita Dias da Silva. Tubo metálico de secção quadrangular de 2x2cm, 40 x 40 x 40 cm.
Figura 6 - *Corpo- Espaço I*, 2021, Rita Dias da Silva. Fotografia digital.
Figura 7 - *Corpo- Espaço II,* 2021, Rita Dias da Silva. Fotografia digital.
Figura 8 - *Corpo- Espaço - Matéria*, 2021. *Frame I* - link para a curta-metragem: Rita Dias da Silva (@ritadiasdasilva_) | Instagram
Figura 9 - *Corpo- Espaço - Matéria*, 2021. *Frame II* - link para a curta-metragem: Rita Dias da Silva (@ritadiasdasilva_) | Instagram
Figura 10 - *A cast of the space under my chair*, 1965-68, Bruce Nauman, retrieved from https://krollermuller
Figura 11 - *Ghost*, 1990, Rachel Whitread, retrieved from https://gagosian.com/artists/rachel-whiteread/
Figura 12 - *Berlim Fassaden*, 2016-17, Asta Groeting, retrieved from https://astagroeting.de/works/
Figura 13 - *Sleeping place*,1973 - ,Antony Gormley - tatescan_ref.jpg
Figura 14 - *Sense*, 1991,Antony Gormley, https://www.antonygormley.com
Figura 15 - *Press*, 1993, Antony Gormley - https://www.antonygormley.com
Figura 16 - *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*, 1966, Bruce Nauman - https://www.sfmoma.org/artwork/96
Figura 17 - *Device for a left armpitt*, 1967, Bruce Nauman - https://www.sfmoma.org/artwork/2010
Figura 18 - *Space Between Lovers,* 2008 - Asta Groeting - https://astagroeting
Figura 19 - *Space Between Lovers* (silver), 2014 Asta Groeting - https://astagroeting
Figura 20 - *Space Between Four people*, 2013, Asta Groeting - https://astagroeting
Figura 21 - *Imagem de processo de criação dos negativos e positivos*, 2021, Rita Dias da Silva. Fotografia Digital.

Figura 22- *Negativo I*, 2021- Rita Dias da Silva. Gesso, 20 x 20 x 5 cm.
Figura 23 - *Negativo II*, 2021- Rita Dias da Silva. Gesso, 20 x 20 x 5 cm.
Figura 24 - Imagem de processo de criação dos positivos e negativos, 2021, Rita Dias da Silva. Fotografia Digital.
Figura 25 - *Positivo I*, 2021 - Rita Dias da Silva. Terracota, 18 x 18 x 10 cm.
Figura 26 - *Positivo II*, 2021 - Rita Dias da Silva. Mistura de pastas cerâmicas, 18 x 18 x 10 cm.
Figura 27 - *O ESPAÇO DO CORPO*, 2021, Rita Dias da Silva. Aço e Gesso, 175x40x40 cm (detalhe).
Figura 28- *O ESPAÇO DO CORPO*, 2021, Rita Dias da Silva. Aço e Gesso, 175x40x40 cm.
Figura 29 - Untitled *(Box for Standing)*, 1961/1994, Robert Morris - https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/untitled-box-standing .
Figura 30 - *Mebkasten (Measure Box)*, 1960 de Rebecca Horn - https://flash---art.com/article/the-inanimate-world-of-rebecca-horn/
Figura 31 - *Left Half of my Body Taken at Ten-Inch Intervals*, 1966, Bruce Nauman - https://www.artsy.net/artwork/bruce-nauman-neon-templates-of-the-left-half-of-my-body-taken-at-ten-inch-intervals
Figura 32 - *Wax Templates of the left side of my body separated bt cans of grease,* 1967, Bruce Nauman - BRUGGEN, C. **Bruce Nauman**. New York: Rizzoli International Publications, 1998 (pág. 243)
Figura 33 - *Untitled (Set One),* 2006, Trisha Brown - https://www.artspace.com/trisha_brown/untitled_set_one
Figura 34 - *Drawing a line as far as I can*, Tom Marioni - https://www.sfmoma.org/artwork/98
Figura 35 - *Walking with a Contrappost*, 1969, Bruce Nauman - https://www.mumok.at/en/walk-contrapposto
Figura 36 - *Performance Corridor,* 1969, Bruce Nauman - https://www.guggenheim.org/artwork/3148
Figura 37 - *Arm Extensions*, 1968, Rebecca Horn - https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-arm-extensions-t07857
Figura 38 - *Finger Gloves,* 1972, Rebecca Horn - https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/10.2003/

Figura 39 - *Pencil Mask*, 1972, Rebecca Horn - https://www.dreamideamachine.com/?p=48068
Figura 40 - *O Espaço do Gesto* , 2021, Rita Dias da Silva.
Figura 41 - *O Espaço do Gesto* , 2021, Rita Dias da Silva
Figura 42 - *Rest Energy*, 1980, Marina Abramović and ULAY. - https://mutante.pt/2020/06/rest-energy-marina-abramovic-e-ulay/
Figura 43 - *Similar Illusion*, 1981, Marina Abramović and ULAY - https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/211.1981.1/
Figura 44 - Grupo escultórico Laocoonte, provavelmente II a. C. - https://pixels.com/featured/laocoon-and-his-sons-michael-kirk.html
Figura 45 - *Tela Habitada*, de 1976, Helena Almeida - https://mutante.pt/2020/04/tela-habitada-o-olhar-helena-almeida/
Figura 46 - *Double Steel Cage*, 1974, Bruce Nauman - https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/40754/double-steel-cage-piece
Figura 47 - *Tensionar o espaço*, 2022, Instalação, Rita Dias da Silva. Faiança e gesso, 200 x 40 x 40 cm.
Figura 48 - *Tensionar o espaço*, 2022, Rita Dias da Silva. (detalhe de cima) Faiança, 40 x 40 x 15 cm.
Figura 49 - *Tensionar o espaço*, 2022, Rita Dias da Silva (detalhe de baixo) Gesso, 44 x 44 x 20.
Figura 50 - *Espaço da Intenção (Negativo)*, 2022, Rita Dias da Silva. Gesso, 55 x 45 x 20 cm.
Figura 51 - *Espaço da Intenção (Positivo)*, 2022, Rita Dias da Silva. Faiança, 50 x 40 x 20 cm.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. - **Física**. Coimbra: Edições 70, 2023.

BRUGGEN, C. - **Bruce Nauman**. New York: Rizzoli International Publications, 1998.

CASTRO SILVA, João - Escultura Corpo. In: SABINO, Isabel - **Com ou sem tintas: composição, ainda?** - Lisboa: Faculdade de Belas Artes. CIEBA, 2013. p. 332-353.

CASTRO SILVA, João - **Reflexões Sobre Escultura, Matéria e Técnicas, um manual.** Lisboa: Faculdade de Belas Artes. CIEBA, 2021.

CURTIS, Penelope - **Esculturas Infinitas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020.

FEEKE, Stephen - **Second Skin: Historical Life Casting and Contemporary Sculpture**. Leeds: Henry Moore Institute, 2022.

GIL, José - **Movimento Total: O Corpo e a Dança.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang. **- Escritos sobre Arte**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

GORMLEY, Antony - Interview. In GOMBRICH, E. H.; HUTCHINSON, John; NJATIN, Lela, B. **Antony Gormley**. London: Phaidon Press Limited, 1995. p.18.

GROSENICK, Uta - **Women Artists: Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI**. Köln: Taschen, 2005.

KUTZ, Cleo - **Sculpture: Materials, Techniques, Styles and Practice**. New York: Britannica Educational Publishing, 2017.

LESSING, G.E. - **Laocoonte: ou Sobre as Fronteiras da Pintura e Poesia**. Lisboa: Antígona e José Miranda Justo, 2021.

MILLS, John W. - **The Techniques of Sculpture.** New York: Watson Guptill Publications, 1976.

MORRIS, Robert - Notes on Sculpture. In BATTCOCK, Gregory - **Minimal Art: A Critical Anthology**, ed. New York: E.P. Dutton, 1968, p. 222-235.

NIETZSCHE, F. - **A Ciência Gaia**. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

PAPET, Edouard. - Historical Life Casting. In **Second Skin: Historical Life Casting and Contemporary Sculpture**. Leeds: Henry Moore Institute, 2022. p. 8-15.

PARIS, M. [et al.] - **Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico**. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

SALTEIRO, Idílio - Matéria e Forma. In: SABINO, Isabel - **Com ou sem tintas: composição, ainda?** - Lisboa: Faculdade de Belas Artes. CIEBA, 2013. p. 354-396.

SARDO, Delfim - **O Exercício Experimental da Liberdade**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

SARDO, Delfim - **Helena Almeida: Pés no Chão, Cabeça no Céu**. Lisboa: Bial, 2004.

SERRES, Michel - **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil LTDA, 2004.

SERRES, Michel - **The Five Senses: A Philosophy of mingled bodies**. London: Bloomsbury Academic, 2016.

TUCHERMAN, Ieda. - **Breve História do Corpo e de seus Monstros**. Lisboa: Nova Vega, 2004.

ZWEITE, Armin [et al.] - **Rebecca Horn : Bodylandscapes : Desenhos, Esculturas, Instalações, 1964-2004**. Lisboa : Fundação Centro Cultural de Belém, 2005.

WEBGRAFIA

APARICIO, Carmen Fernández. - **Untitled (Box for Standing)** [Em linha]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2023, atual. 2023. [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/untitled-box-standing>

BENETTI, L. **Exercícios de contenção, saturação e reiteração: algumas aproximações entre Bruce Nauman e Samuel Beckett** [Em Linha] *ARS ano 8*(18): 2011. pp. 174-193. [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW <https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000200011>

BRESNAHAN, Aili, **The Philosophy of Dance** [Em linha]. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/dance/>.

DIAS DA SILVA, Rita, 2023 - **Rita Dias da Silva** [Em linha]. [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:< https://www.instagram.com/p/CevaA42MQa6/?img_index=2>.

ELEEY, Peter. **If You Couldn't See Me: The Drawings of Trisha Brown** [Em Linha] Minneapolis: Walked Art Center, 2008. [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:<https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brow>

GORMLEY, Antony - **Antony Gormley** [Em linha]. London: Benedict de Silva, 2023a, atual. 2023.[Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:<https://www.antonygormley.com/works/sculpture/series/first-plaster-works>

GORMLEY, Antony - **Antony Gormley** [Em linha]. London: Benedict de Silva, 2023b, atual. 2023. [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:<https://www.antonygormley.com/works/sculpture/series/concrete-works>

HORN, Rebecca apud in - **Contemporary Art Installation:: Video Art:: New Media :: Photography Film.** [Em Linha]. Orlando, 2023. [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:<http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2012/07/rebecca-horn-body-art-performance-installations/ >

KRAUSS, Rosalind - **A Escultura no Campo Ampliado** [Em Linha] Gávea, no 1: 1984. p. 128-137. [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:<https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>

Merriam-Webster - **Stoppage** [Em Linha]. 2023. [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:<https://www.merriam-webster.com/dictionary/stoppage>

NAUMAN, Bruce - **Please pay attention please : Bruce Nauman's words : writings and interviews / Bruce Nauman** [Em Linha] KRAYNAK, Jane. London: The Mit Press, 2005. [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:<https://www.docdroid.net/tAlQEHm/please-pay-attention-please-bruce-naumans-words-writings-and-interviews-pdf#page=7>

Priberam Dicionário da Língua Portuguesa - **Gesto** [Em Linha]. Lisboa: 2008-2021, [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:< https://dicionario.priberam.org/gesto>

Priberam Dicionário da Língua Portuguesa - **Intenção** [Em Linha]. Lisboa: 2008-2021, [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW:< https://dicionario.priberam.org/inten%C3%A7%C3%A3o >

SETIYA, Kieran, **Intention** [Em linha]. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2022 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), [Consult. 22 Nov.

2023]. Disponível em WWW:<https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/intention/>

SILVA, V. S.- **O lugar do espectador na obra de Helena Almeida: a experiência de ser pintura** [Em Linha]. In Revista Gama, no 8. Lisboa: CIEBA, 2006. p. 68-81. [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/37343/2/ULFBA_G_v4_iss8_p68-81.pdf>

URSINI, Giovani, **Trisha Brown e as artes visuais: movimentos artísticos em contacto**. [Em Linha] 3:30, Urdimento, 2017. p. 36-55. [Consult. 22 Nov. 2023]. Disponível em WWW: <(PDF) Trisha Brown e as artes visuais: movimentos artísticos em contato (researchgate.net)>