U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

ESTRATIFICAÇÕES DO TEMPO

Reminiscências de Espaços em Ruína

Daniela Sofia Correia Ribeiro

Relatório de Projecto para a obtenção do Grau de
Mestre em Pintura

Sob orientação de
Professora Doutora Teresa Almeida

PORTO • 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, a professora Teresa Almeida, por todo o apoio, dedicação e incentivo ao longo de todo o Mestrado, e ainda durante a Licenciatura. Ao professor Francisco Laranjo pelo acompanhamento em ateliê e oportunos contributos. Aos colegas e amigos do Mestrado de Pintura e da FBAUP, pela cooperação e incentivo e por criarem um bom ambiente de partilha.

Agradeço ainda aos meus pais, por todo o apoio incondicional ao longo dos últimos 6 anos, que sem eles não teria conseguido.

RESUMO

O presente Relatório de Projecto expõe o processo de trabalho e apresenta os resultados de uma investigação em Pintura, que explora a prática pictórica a partir das qualidades materiais de elementos do quotidiano, como a terra, o vidro, o cimento e os tecidos.

As ruínas fazem parte do imaginário dos artistas já desde o Renascimento e, presentemente, as ruínas modernas estabelecem um vasto campo de investigação. No contexto deste trabalho, serão abordadas as ruínas industriais, sendo que a pintura parte das explorações de espaços de periferia urbana abandonados, onde são realizados registos fotográficos. A ruína é aqui considerada como um processo de constante transformação, que consiste no acumular das acções do tempo na superfície dos edificados arquitectónicos, constituindo as *Estratificações do Tempo*. A prática artística é então influenciada por esta concepção e por estes aspectos, qualidades tácteis e visuais que são exploradas na pintura. Assim, constituem-se como *Reminiscências de Espaços em Ruína*.

Neste contexto, a pintura procura transmitir a experiência subjectiva do espaço, e a ruína constitui objecto de reflexão de uma prática artística, caracterizada por uma experimentação material ao longo do tempo.

PALAVRAS-CHAVE

| Ruínas Industriais | Tempo | Matéria | Suportes | Pintura | Registos Fotográficos |

ABSTRACT

This Project Report enunciates the work process and the results of an investigation in Painting, which explores the pictorial practice as from the material qualities of everyday elements such as soil dirt, glass, cement and fabrics.

Ruins have been a part of the artists' imaginations since the Renaissance and, nowadays, modern ruins establishes a vast field of investigation. In the context of this work, it will be addressed the industrial ruins, and the painting originate with the explorations of abandoned spaces in the urban periphery, where photographic records are made. Ruin is here regarded as a process of constant transformation, which consists in accumulating the actions of time on the surface of the architectural buildings, constituting the *Stratifications of Time*. The artistic practice is then influenced by this conception and by these aspects, tactile and visual qualities that are explored in painting. Thus, they are constituted as *Reminiscences of Spaces in Ruin.*

In this context, the painting seeks to convey the subjective experience of space, and ruin is the object of reflection of an artistic practice, characterized by a material experimentation over time

KEY-WORDS

| Industrial Ruins | Time | Material | Supports | Painting | Photographic Records |

Notas ao leitor

. Este Relatório de Projecto não foi escrito ao abrigo do novo Acordo Ortográfico.

. As citações em língua não portuguesa, foram realizadas em tradução livre pela autora deste Relatório de Projecto. No entanto, em algumas situações pontuais, nomeadamente frases, estas foram deixadas na língua original, uma vez que se considerava que o seu significado poderia ser perdido/alterado na sua tradução.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS ---- VI

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE ---- XI

INTRODUÇÃO ---- 1

PARTE I ---- 5
1. O Enaltecer das Ruínas ---- 7
   1.1. Do Renascimento ao Barroco ---- 8
   1.2. Do Romantismo ao Século XX ---- 10
2. "Portais para o Presente, Passado e Futuro" ---- 15
   2.1. A Ruína Moderna – ciclos de industrialização e abandono ---- 16
   2.2. Acções do Tempo ---- 19
3. Realidades Construídas: a utilização de matéria por artistas plásticos ---- 21
   3.1. Miró, Tàpies e Lucio Muñoz ---- 21
   3.2. Anselm Kiefer ---- 26
   3.3. Marisa Merz ---- 30

PARTE II ---- 35
4. As transgressões na malha urbana são 'estímulos para a mente' ---- 37
   4.1. O arquivo fotográfico ---- 39
5. Questionar os limites da Pintura ---- 43
   5.1. O campo da experimentação – os suportes ---- 44
   5.2. Camadas no Tempo – o processo da Pintura ---- 52

CONSIDERAÇÕES FINAIS ---- 57

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ---- 61

ANEXOS ---- 65

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Andrea Mantegna, *Saint Sebastian* (c.1478/80) | Têmpera sobre linho | 255 x 140 cm | Musée du Louvre, Paris | Consultado a 6 Agosto 2018, em: http://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlen/section_5_0.html Pág. 8

Figura 2 – Giulio Romano, *Fall of the Giants* (1530-1532) | Fresco | Palazzo del Te, Mântua | Consultado a 6 Agosto 2018, em: https://www.artsy.net/artwork/giulio-romano-fall-of-the-giants-fresco-in-the-sala-dei-giganti-palazzo-del-te Pág. 8

Figura 3 – Jacob Isaaksz van Ruisdael, *The Jewish Cemetery* (c.1654/55) | Óleo sobre tela | 142.2 x 189.2 cm | Detroit Institute of Arts, Detroit | Consultado a 6 de Agosto 2018, em: https://www.dia.org/art/collection/object/jewish-cemetery-60034 Pág. 9

Figura 4 – Giovanni Battista Piranesi, *The Gothic Arch* (1761) da série *Le Carceri* | Água-forte sobre papel | 48.9 x 63.6 cm | Princeton University Art Museum, Nova Jersey | Consultado a 6 Agosto 2018, em: http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/2977 Pág. 10

Figura 5 – Giovanni Battista Piranesi, *View of the Flavian amphitheatre known as the Colosseum (1776)* da série *Vedute di Roma* | Água-forte sobre papel | 49.7 x 71 cm | Achenbach Foundation, Fine Arts Museums, São Francisco | Consultado a 6 Agosto 2018, em: https://art.famsf.org/giovanni-battista-piranesi/veduta-dellanfiteatro-flavio-detto-il-colosseo-view-flavian-amphitheater Pág. 11

Figura 6 – Jonh Constable, *Netley Abbey by Moonlight* (c.1833) | Aguarela e grafite sobre papel | 14.6 x 20 cm | Tate, Londres | Consultado a 6 de Agosto 2018, em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-netley-abbey-by-moonlight-t01147 Pág. 11

Figura 7 – Caspar David Friedrich, *Abbey among Oak Trees* (1809/10) | Óleo sobre tela | 110.4 x 171 cm | Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlim | Consultado a 6 de Agosto 2018, em: https://artsandculture.google.com/asset/abtei-im-eichwald/UAEmmuxqtNUtg?hl=pt-PT Pág. 11

Figura 8 – Paul Nash, *Black and white negative, steps in a field near Swanage* (c.1935) | Negativo a preto e branco | 8.4 x 12.7 cm | Tate Archive, Londres | Consultado a 3 de Abril 2018, em: https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-7050ph-1049/nash-black-and-white-negative-steps-in-a-field-near-swanage Pág. 13

Figura 9 – John Piper, *Somerset Place, Bath* (1942) | Grafite, tinta e guache sobre papel | 48.9 x 76.2 cm | Tate, Londres | Consultado a 3 de Abril 2018, em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/piper-somerset-place-bath-n05720 Pág. 13

Figura 10 – Bernd Becher and Hilla Becher, *Coal Bunkers* (1974) | 9 fotografias, preto e branco, em papel sobre cartão | 14.95 x 10.03 cm | Tate, Londres | Consultado a 7 Setembro 2018, em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/bernd-becher-and-hilla-becher-coal-bunkers-t01923 Pág. 17

Figura 11 – Robert Smithson, *Monuments of Passaic (The Great Pipes Monument)* (1967) | Fotografia a preto e branco | 42 x 288 cm | Nasjonalmuseet, The Fine Art Collections, Oslo | Consultado 15 Maio 2018, em: http://samling.nasjonalmuseet.no/en/object/MS-03938-1997 Pág. 17

Figura 12 – Robert Smithson, *Monuments of Passaic (The Sand-Box Monument - The Desert)* (1967) | Fotografia a preto e branco | 42 x 288 cm | Nasjonalmuseet, The Fine Art Collections, Oslo | Consultado 15 Maio 2018, em: http://samling.nasjonalmuseet.no/en/object/MS-03938-1997 Pág. 18

Figura 13 – Robert Smithson, *Hotel Palenque* (1969-1972) | Projeção de 31 slides coloridos de 35 mm (formato 126) e gravação de áudio | Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque | Consultado *in* Serralves, M. d. A. C. d. (Ed.) *Field Trips*. Porto: Fundação de Serralves. Pág. 18

Figura 14 – Robert Smithson, *Hotel Palenque* (1969-1972) | Projeção de 31 slides coloridos de 35 mm (formato 126) e gravação de áudio | Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque | Consultado *in* Serralves, M. d. A. C. d. (Ed.) *Field Trips*. Porto: Fundação de Serralves. Pág. 18

Figura 15 – Daniela Ribeiro, *Sem título* (Novembro 2016) Pág. 19

Figura 16 – Keith Arnatt, *A.O.N.B. (Area of Outstanding Natural Beauty)* (1982–4) | Impressão em prata de gelatina sobre papel | 27.5 x 35.7 cm | Tate, Londres | Consultado a 3 Abril 2018, em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-a-o-n-b-area-of-outstanding-natural-beauty-t13127 Pág. 20

Figura 17 – Keith Arnatt, *A.O.N.B. (Area of Outstanding Natural Beauty)* (1982–4) | Impressão em prata de gelatina sobre papel | 27.5 x 35.7 cm | Tate, Londres | Consultado a 3 Abril 2018, em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-a-o-n-b-area-of-outstanding-natural-beauty-t13129 Pág. 20

Figura 18 – Joan Miró, *Sobreteixim 6* (1972) | Acrílico, fio e lã sobre tapeçaria de Josep Royo | 140 x 187 cm | Fundació Joan Miró, Barcelona | Consultado a 20 Julho 2018, em: https://www.fmirobcn.org/en/colection/catalog-works/8444/p-em-sobreteixim-6-em-p Pág. 22

Figura 19 – Joan Miró, *Sem título* (1929) | Lápis, arame, trapos e colagem de papel alcatroado e lixa sobre papel fixado em contraplacado | 74 x 74 x 7 cm | Consultado *in* Messeri, R. L. (2016). *Joan Miró - Materialidade e Metamorfose*. Porto: Fundação de Serralves. Pág. 22

Figura 20 – Joan Miró, *Signes et Figurations* (1935) | Aguarela e tinta-da-china sobre papel | 44 x 34 cm | Consultado *in* Messeri, R. L. (2016). *Joan Miró - Materialidade e Metamorfose*. Porto: Fundação de Serralves. Pág. 23

Figura 21 – Joan Miró, *Sobreteixim-sack 13* (1973) | Acrílico, fio, feltro, lã e lata de metal sobre pano de saco | 180 x 50 x 13 cm | Fundació Joan Miró, Barcelona | Consultado a 20 Julho 2018, em: https://www.fmirobcn.org/en/colection/catalog-works/8450/p-em-sobreteixim-sack-13-em-p Pág. 23

Figura 22 – Antoni Tàpies, *Terra i pintura* (1956) | Técnica mista sobre madeira | 33.5 x 67.5 cm | Fundació Antoni Tàpies, Barcelona | Consultado a 20 Julho 2018, em: https://fundaciotapies.org/obra/terra-i-pintura/ Pág. 24

Figura 23 – Antoni Tàpies, *Relleu amb cordes* (1963) | Técnica mista sobre tela | 148.5 x 114 cm | Fundació Antoni Tàpies, Barcelona | Consultado a 20 Julho 2018, em: https://fundaciotapies.org/obra/relleu-amb-cordes/ Pág. 24

Figura 24 – Lucio Muñoz, *Tabla 15-94* (1994) | Madeira | 210 x 210 cm | Obra em propriedade particular |Consultado a 20 Julho 2018, em: http://clodart.com/es/portada /artista/20/obra/670 Pág. 25

Figura 25 – Lucio Muñoz, *La ventana* (1963) | Técnica mista sobre madeira | (sem dimensões) | Fundación Juan Marcha, Madrid | Consultado a 20 Julho 2018, em: http://clodart.com/es/portada/artista/20/obra-destacada/5102?gestion=on Pág. 25

Figura 26 – Lucio Muñoz, *Desde Praga* (1991) | Técnica mista sobre madeira | 244 x 241 cm | Museo Reina Sofia, Madrid | Consultado a 20 Julho 2018, em: http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/desde-praga Pág. 25

Figura 27 – Lucio Muñoz, *Collage 6-96* (1996) | Colagem | 54.5 x 63 cm | Obra em propriedade particular | Consultado a 20 Julho 2018, em: http://clodart.com/es/portada /artista/20/obra/693 Pág. 26

Figura 28 – Funeral Hall for the Great German Soldier in the Hall of Soldier (c.1939), arquitecto Wilhelm Kreis. [Autor fotografia desconhecido] | Consultado a 10 Agosto 2018, em: https://smarthistory.org/anselm-kiefer-shulamite/ Pág. 26

Figura 29 – Anselm Kiefer, *Sulamith* (1983) | Óleo, emulsão, goma laca, acrílico, madeira e palha sobre linho | 290 x 370 cm | The Doris and Donald Fisher Collection, Museum of Modern Art, São Francisco | Consultado a 10 Agosto 2018, em: https://www.sfmoma.org/artwork/FC.598 Pág. 27

Figura 30 – Anselm Kiefer, *Tempelhof* (2010-11) | Óleo, acrílico, terracota e sal sobre tela | 380 x 760 cm | Consultado a 10 Agosto 2018, em: https://theartstack.com/artist/anselm-kiefer/tempelhof-2010-11 Pág. 27

Figura 31 – Sophie Fiennes, *Over Your Cities Grass Will Grow* (2010) | Film Still | França, Holanda, Reino Unido: Sciapode; Kasander Film Company & Amoeba Film. Pág. 29

Figura 32 – Sophie Fiennes, *Over Your Cities Grass Will Grow* (2010) | Film Still | França, Holanda, Reino Unido: Sciapode; Kasander Film Company & Amoeba Film. Pág. 29

Figura 33 – Marisa Merz, *Untitled* (1977) | Madeira, fio de cobre, latão e papel de jornal | 250.2 x 93 x 7 cm | Glenstone Museum, Maryland | Consultado a 15 Agosto 2018, em: https://www.artsy.net/artwork/marisa-merz-untitled-8 Pág. 31

Figura 34 – Vista de exposição (s/d) | Screenshoot, *Lecture for Marisa Merz at Museum Cycladic Art* (11 Outubro, 2013)| Consultado 20 Julho de 2018, em: https://www.youtube.com/watch?v=Yery9RBiKuw Pág. 31

Figura 35 – Marisa Merz, *Untitled* (2010) | Técnica mista sobre papel montado em madeira com armação de ferro e cobre, vigas de madeira e cera | 255 x 280 cm | V-A-C Foundation, Moscovo |Consultado a 15 Agosto 2018, em: https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/marisa-merz-the-sky-is-a-great-space/#gallery_2d27c0fd259b7d5be155f8009f55e0cf8811b2b1 Pág. 31

Figura 36 – Vista da exposição *Marisa Merz: The Sky Is a Great Space* | Hammer Museum, Los Angeles | Consultado a 15 Agosto 2018, em: https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/marisa-merz-the-sky-is-a-great-space/#gallery_d6da83a39f8984a810e5a1b338e38120c6d8ac09 Pág. 32

Figura 37 – Daniela Ribeiro, *Fábrica* (2015) | Acrílico, óleo, terra, serrim e pigmento sobre MDF | 100 x 170 cm Pág. 37

Figura 38 – Daniela Ribeiro, *Percurso* (2018) Pág. 38

Figura 39 – Daniela Ribeiro, *Deambulações* (Novembro 2016) Pág. 38

Figura 40 – Robert Smithson, *Non-site (slag), Oberhausen* (1968) | Fotografia | 21 x 26 cm | Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC | Consultado a 15 Maio 2018, em: https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/nonsite-slag-oberhausen-810 Pág. 39

Figura 41 – Robert Smithson, *Non-site (slag), Oberhausen* (1968) | Fotografia | 21 x 26 cm | Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC | Consultado a 15 Maio 2018, em: https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/nonsite-slag-oberhausen-810 Pág. 39

Figura 42 – Robert Smithson, *Oberhausen Non-Site* (1968) | Galeria Konrad Fischer, Düsseldorf | Consultado *in* Serralves, M. d. A. C. d. (Ed.) *Field Trips*. Porto: Fundação de Serralves Pág. 40

Figura 43 – Bernd Becher e Hilla Becher, *Ensley Steelworks, Alabama, USA* (1983) | Impressão em prata de gelatina sobre papel | 45 x 59.8 cm | Consultado *in* Serralves, M. d. A. C. d. (Ed.) *Field Trips*. Porto: Fundação de Serralves Pág. 40

Figura 44 – Bernd Becher e Hilla Becher, *Ensley Steelworks, Alabama, USA* (1983) | Impressão em prata de gelatina sobre papel | 45 x 59.8 cm | Consultado *in* Serralves, M. d. A. C. d. (Ed.) *Field Trips*. Porto: Fundação de Serralves Pág. 40

Figura 45 – Daniela Ribeiro, *Sem título* (2018) Pág. 41

Figura 46 – Daniela Ribeiro, *Sem título* (2016) Pág. 41

Figura 47 – Daniela Ribeiro, *Composições* (2016) Pág. 41

Figura 48 – Daniela Ribeiro, *Composições* (2018) Pág. 41

Figura 49 – Daniela Ribeiro, *Composição Interior 1-17* (2017) | Acrílico, cartão e folha de jornal em suporte de terra | 88 x 139 cm | (Detalhe) Pág. 45

Figura 50 – Daniela Ribeiro, *Composição com Tecidos 2-18* (2018) | Acrílico, folha de papel, terra, tecidos de algodão | 137 x 145 cm | (Detalhe) Pág. 47

Figura 51 – Daniela Ribeiro, *41º09'03.2"N 8°38'52.0"W (2) e (3)* (2017) | *Pâte-de-Verre* | 33.5 x 23 cm Pág. 48

Figura 52 – Molde de gesso após ser reutilizado várias vezes Pág. 49

Figura 53 – Amostra de fusão do vidro com areia | *Klincasting* com areia | 20 x 25 cm Pág. 49

Figura 54 – Wilken Skurk, *Graphitsilber* (2001) | Vidro e Betão | 160 x 80 x 80 cm | Consultado a 30 Março 2018, em: http://www.wilken-skurk.de/skurk_09.html Pág. 49

Figura 55 – Wilken Skurk, *Berlin III* (2005) | Ferro fundido e vidro | 35 x 75 x 22 cm | Consultado a 30 Março 2018, em: http://www.wilken-skurk.de/skurk_11.html Pág. 50

Figura 56 – Daniela Ribeiro*, Void (Urban Structures)* (2018) | *Klincasting* com areia | 160 x 50 x 40 cm | (Detalhe) Pág. 50

Figura 57 – Sophie Fiennes, *Over Your Cities Grass Will Grow* (2010) | Film Still |França, Holanda, Reino Unido: Sciapode; Kasander Film Company & Amoeba Film. Pág. 52

Figura 58 – Andrei Tarkovsky, *Stalker* (1979) | Film Still | União Soviética: Mosfilm & Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie. Pág. 52

Figura 59 – Andrei Tarkovsky, *Stalker* (1979) | Film Still | União Soviética: Mosfilm & Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie. Pág. 52

Figura 60 – Daniela Ribeiro, *Composição Interior 3-17* (2017) | Acrílico, cartão, papéis e folha de jornal em suporte de terra | 42 x 67 cm | (Detalhe) Pág. 53

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

Declaro que o presente trabalho de projeto é da minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, que se encontram devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Daniela Sofia Correia Ribeiro, Porto, 17 Setembro 2018

INTRODUÇÃO

O presente relatório tem por objectivo expor o contexto de investigação teórico-prática e o carácter processual que acompanhou a prática artística desenvolvida em ateliê. A prática da pintura não é um acto isolado, uma vez que o artista se encontra rodeado por estímulos que de certo modo influenciam a sua formalização. Assim, o desenvolvimento do trabalho prático parte da relação com o exterior, absorvendo os seus estímulos. Contudo, estes não são limitadores do processo de construção pictórica, e o objecto artístico procura olhar para a realidade que lhe é interna: a matéria que constrói e compõe a pintura.

As motivações deste projecto partem do interesse em explorar espaços industriais das zonas de periferia urbana que se encontram ao abandono, reflectindo no modo de olhar para esses espaços: são lugares esquecidos no tempo, isolados da cidade que os rodeia, onde existe uma realidade singular. Estas estruturas arquitectónicas são ruínas, e representam os vestígios do passado no presente, mas também antecipam percepções do futuro. Adquirem o seu aspecto com a passagem do tempo, um acumular de factores atmosféricos na superfície dos edifícios, visível através das inúmeras texturas produzidas nas paredes e dos detritos ao seu redor. Daqui, surge a intenção de transmitir na prática pictórica as sensações tácteis e visuais de espaços em ruína, através da utilização de uma pintura matérica, onde suportes não convencionais são utilizados. A partir dos lugares explorados, a pintura procura também recriar realidades espaciais.

O relatório encontra-se dividido em duas partes. Na primeira parte será realizada uma contextualização histórica sobre a presença e interpretação da ruína na arte ocidental, no decorrer da qual se encadeia um entendimento próprio no presente Relatório de Projecto. Na segunda parte serão apresentadas as reflexões em torno da prática artística.

Muitas foram as explorações e modos de olhar a ruína ao longo da história da Arte. O primeiro capítulo começa por expor os diferentes entendimentos pelos quais a ruína tem passado, apresentando o contexto histórico da Arte ocidental desde o século XV, época do Renascimento, até aos

nossos dias. A partir das ruínas Clássicas foram realizados estudos sobre as civilizações perdidas que se tornaram um ideal de beleza para o Renascimento, contudo, também representavam símbolos de impérios que falharam, recordando que eventualmente será esse o destino de qualquer civilização. Aos vestígios da época Clássica juntam-se os medievais que, no Romantismo, foram uma fonte de inspiração para os artistas e autores literários. Nesta época de grande difusão, a ruína está associada à estética de sublime, tendo uma conotação mais melancólica. Muitas pinturas constituem representações da realidade, outras provêm do imaginário do artista. No entanto, tudo se altera com a chegada do século XX. As duas Guerras Mundiais provocaram grandes destruições nas cidades surgindo as ruínas urbanas modernas, que nos remetem para as ruínas imaginárias que integravam as representações produzidas nos séculos anteriores, como premonições. A Arte da primeira metade do século XX deixa de ver a ruína como algo pitoresco, e o tratamento aplicado nas suas representações altera-se. São lembranças dos milhares de mortos da guerra e da arrogância de visões utópicas.

Após esta exposição histórica, é realizada uma abordagem no segundo capítulo, sobre o que caracteriza as ruínas modernas do século XX. No desenvolvimento económico do pós-guerra, a ruína moderna será a industrial. Esta emerge de ciclos económicos, de industrialização e consequentes abandonos. Aqui são apresentados os trabalhos desenvolvidos pelos artistas Hilla e Bernd Becher, e Robert Smithson, por se debruçarem sobre as ruínas industriais e as paisagens provenientes desses estados de abandono, cada um com o seu método de trabalho. Assistimos a uma certa nostalgia pelas ruínas industriais da arquitectura moderna do século XX. Apresentam-se como portais no tempo pelos quais se deambula, são vestígios de um passado e uma constante recordação de um inevitável futuro. Após algumas décadas presenciamos um retorno às origens do ideal romântico de ruína.

No final deste capítulo é apresentado como as ruínas estão em constante transformação e como se materializa o fascínio por estes lugares. George Simmel foi quem melhor defendeu estas noções num ensaio publicado em 1911, no qual fala de um equilíbrio harmónico entre o que é construído pelo Homem e as acções da natureza sobre o edifício ao longo do tempo (Simmel, 1958).

No terceiro capítulo, são apresentadas várias obras de conhecidos artistas plásticos que considerei mais relevantes para a prática da pintura, neste contexto de projecto. A procura em transmitir as sensações tácteis e visuais provenientes dos espaços de ruína, traduziu-se na pintura por explorações com a matéria. A matéria enquanto propulsor da construção da imagem influenciou um grande número de artistas, que levaram ao limite a exploração da plasticidade os materiais que escolhiam trabalhar. Como referências do trabalho em ateliê destacam-se Joan Miró pela variedade de meios e materiais com os quais trabalhou; Antoni Tàpies com a criação de uma linguagem particular através das pinturas-matéricas; Lúcio Muñoz pela articulação entre a madeira e a pintura como um só; Anselm Kiefer pela forma como alia a utilização da matéria na criação de uma pintura que contém em si elementos de ruína, e Marisa Merz pelo modo como incorporou a utilização de materiais quotidianos na sua prática artística e os apresenta no espaço.

Assim, na segunda parte do Relatório de Projecto é apresentado o processo do trabalho desenvolvido em ateliê, começando por expor o contexto pessoal no qual o projecto se insere, e a importância das viagens ao local que se aborda no trabalho prático, sendo o complexo industrial da Central Termoeléctrica do Freixo o objecto de trabalho. Aqui é prestada novamente uma maior atenção ao modo de trabalho dos artistas Hilla e Bernd Becher, e de Robert Smithson, por se considerarem relevantes no processo de trabalho desenvolvido.

No capítulo seguinte é realizada uma abordagem à importância da matéria para a prática artística, com especial focagem em quatro elementos principais: a terra, os tecidos, o vidro e o cimento. Aqui são explicados os processos de trabalho de cada um desses materiais e a sua aplicação no processo de pintura.

No final, é apresentada a obra realizada, assim como imagens processuais e registos fotográficos dos espaços, que acompanharam o processo desses mesmos trabalhos.

PARTE I

1. O Enaltecer das Ruínas

Ao longo da história da arte ocidental o entendimento sobre a ruína enquanto tema, quer na Arquitectura quer nas outras manifestações artísticas, nomeadamente na Pintura, na Escultura e na Literatura, foi passando por diversas alterações que resultaram das mudanças de visões e perspectivas que ocorrem ao longo dos séculos a partir da Idade Média, do Renascimento ao Barroco, do Romantismo até aos dias de hoje.

No livro *Ruin Lust*, há uma passagem no início do texto onde Brian Dillon define o conceito de ruína, tendo em conta o que já significou no passado e o que pode significar hoje:

> "uma lembrança da realidade universal de colapso e deterioração; um alerta do passado sobre o nosso próprio destino ou de qualquer outra civilização; um ideal de beleza que é sedutor precisamente por causa das suas falhas e fracassos; o símbolo de um estado de espírito melancólico, e uma imagem de equilíbrio entre a natureza e a cultura; um memorial para os mortos de uma antiga ou recente guerra; a própria imagem da arrogância económica ou do declínio industrial; um espaço desolado de recintos rachados e infestados com ervas-daninhas nos quais temos espaço e tempo para imaginar um futuro"[1].

Ao longo deste capítulo, será realizado uma contextualização histórica sobre este conceito na Pintura, desde o Renascimento até ao século XX.

[1] Tradução livre de: *"a reminder of the universal reality of collapse and rot; a warning from the past about the destiny of our own or any other civilization; an ideal of beauty that is alluring exactly because of its flaws and failures; the symbol of a certain melancholic or maundering state of mind, and image of equilibrium between nature and culture; a memorial to the fallen of an ancient or recent war; the very picture of economic hubris or industrial decline; a desolate playground in whose cracked and weed-infested precincts we have space and time to imagine a future"* (Dillon, 2014, p.5).

1.1. Do Renascimento ao Barroco



Figura 1 – Andrea Mantegna, *Saint Sebastian* (c.1478/80) | Têmpera sobre linho | 255 x 140 cm | Musée du Louvre, Paris



Figura 2 – Giulio Romano, *Fall of the Giants* (1530-1532) | Fresco | Palazzo del Te, Mântua

No período renascentista as ruínas clássicas adquiriram estatuto de repositório do conhecimento escrito, um último vestígio da cultura linguística da Grécia e de Roma antigas. As representações das ruínas são estímulos de um passado glorioso para os artistas do Renascimento, as suas representações na Pintura aparecem como o fundo sobre o qual a cena principal se desenvolve. Este cenário é visível nas obras dos artistas italianos como, por exemplo, Andrea Mantegna [c.1431-1506] e a obra *Saint Sebastian* (c.1478/80), onde o mártir está inserido numa vasta paisagem de ruínas clássicas que se estendem atrás dele (fig.1); Giovanni Bellini [c.1430/35-1516] realizou a obra *Saint Jerome Reading* (1505), na qual o santo surge rodeado por ruínas de um mundo pagão, relembrando ao observador o seu inevitável fim; acrescenta-se Giorgione[2] [c.1477-1510] e a sua obra *The Tempest*[3] (c.1510), onde verificamos um maior destaque para a representação arquitectónica; e ainda Giulio Romano [1492-1546] com o fresco *Fall of the Giants* (1530-1532), na Sala dei Giganti, Palazzo del Te[4], onde criou um interior ruinoso com pinturas ilusionistas de uma batalha mitológica entre os deuses e os gigantes no meio de edifícios a ruir (fig.2). Durante o período do Alto Renascimento verifica-se que a ruína surge como cenário de fundo nas pinturas de alguns artistas. Parmigianino[5] [1503-1540] e as suas pinturas de *'Madonnas'* apresentam este cenário, obras como *Madonna with Child and Saints* (1530) e ainda *Madonna with the Long Neck* (c.1535) conseguimos visualizar colunas que invocam a época romana. No entanto as representações de ruínas não estão cingidas a um local geográfico, Jacob Cornelisz van Oostsanen [c.1472/77-1533], artista holandês, na obra *Saul and the Witch of Endor* (1526) apresenta as

[2] Giorgio Barbarelli da Castelfranco, nome completo, mais conhecido por Giorgione.

[3] A obra de Giorgione de 1510, realizada pouco antes da sua morte levantou várias teorias sobre a sua "enigmática imagem" de uma mulher cigana com um soldado numa paisagem no meio da tempestade (Stokstad, 1995).

[4] Palazzo del Te, localizado em Mântua, Itália, foi construído entre 1525-1535, pelo arquitecto e pintor Guilio Romano.

[5] Girolamo Francesco Maria Mazzola, nome completo, também ficou conhecido por Francesco Mazzola e mais frequentemente por Parmigianino.

figuras em variados momentos inseridas num cenário com ruínas. Estes autores e as pinturas aqui mencionadas são apenas alguns dos exemplos nas quais conseguimos visualizar as ruínas na temática pintada.

Foi no entanto na época Barroca que a ruína começou a ter uma conotação mais ambígua e melancólica, afastando-se das pinturas renascentistas. A representação da figura humana vai gradualmente diminuindo até que se tornam pequenos pontos na paisagem, como se fosse uma formalidade a sua incorporação. Nicolas Poussin [1594-1665] apresenta-nos na obra *Landscape with Saint John on Patmos* (1640) uma paisagem com fragmentos arquitectónicos, na qual é evidente a intenção do artista em mostrar as ruínas envolvida pela natureza[6]. Na pintura do francês Claude Lorrain[7] [c.1600/05-1682] é de notar os inúmeros quadros de paisagens com ruínas arquitectónicas em obras como, *Landscape with Ascanius Shooting the Stag of Sylvia* (1682) e desenhos como *Landscape with Ruins, Pastoral Figures, and Trees* (c.1650). Nas pinturas de ambos os pintores existe uma característica que vai demonstrar o modo de ver a ruína posteriormente, nos séculos XVIII e XIX: as suas representações serão enquadramentos da ruína numa paisagem, onde esta aparece quase sempre isolada, em zonas amplas e rodeadas pela natureza, desprovidas de figuras humanas e a ruína deixa de ser um cenário onde as figuras se encontram inseridas. A obra *The Jewish Cemetery* (c.1654/55) (fig.3) de Jacob van Ruisdael [1628-1682] apresenta túmulos silenciosos, uma ruína de uma abadia evocando um passado medieval distante, "uma visão do futuro: este material para o sentimento só viria a estar efectivamente em foco durante o século seguinte" (Bell, 2009, p.256).



Figura 3 – Jacob Isaaksz van Ruisdael, *The Jewish Cemetery* (c.1654/55) | Óleo sobre tela | 142.2 x 189.2 cm | Detroit Institute of Arts, Detroit

[6] Obra de 1640, o artista procura criar *"a consistent perspective progression from the picture plane back into the distance through a clearly defined foreground, middle ground, and background. These zones are marked by alternating sunlight and shade, as well as by their architectural elements, which imitate ancients Roman ruins or medieval or Renaissance buildings"* (Stokstad, 1995, p.774).

[7] Pintor de paisagens arquitectónicas, Claude Lorrain também se "estendeu às lendas de ruínas antigas, e aos idílios adoráveis da vida campestre" (Bell, 2009, p.253).

1.2. Do Romantismo ao Século XX

A proliferação do ideal romântico de ruína que ocorreu no século XVIII e XIX deveu-se em parte à Literatura e Poesia que estavam a emergir: nas escritas de William Gilpin [1724-1804] e de J. W. von Goethe [1749-1832], e nos poemas de Friedrich Schlegel [1772-1829]. Com influências da Literatura, durante esta época foram erguidos partes de edifícios deliberadamente degradados nos jardins de grandes propriedades aristocráticas. Estes recéns-jardins eram concebidos para conferirem um estatuto de nobreza aos seus proprietários e revelar a sua sensibilidade moderna, uma vez que um jardim "pode conter em si um determinado programa ou possuir uma determinada função simbólica" (Leite, 2008, p.53)[8]. As ruínas foram também edificadas em locais públicos, como parques, de modo a induzirem sentimentos e estados de melancolia a quem ali deambulasse (Zimmermann em Turner, 1996).

As ruínas durante o século XVIII estão associadas ao sublime e a valores de decadência, mas também de admiração. Serão as marcas das *vannitas,* avisos sobre a transitoriedade da vida, mas também símbolos de continuidade. A ruína era a imagem quer de representações de desastres naturais quer de catástrofes da história do Homem. A estética do sublime era, em parte, uma forma de compreensão aquando do momento em que a humanidade era confrontada com destruições em massa - as tempestades, as batalhas, os terramotos e revoluções (Dillon, 2005).

A arquitectura de Roma continuou como temática e fonte de inspiração dos artistas: nas variadíssimas pinturas de Giovanni Paolo Panini [1692-1765], estas mostram cidades que muitas vezes são representações topográficas reais, outras são imaginárias "com ruínas verdadeiras colocadas em cenários de fantasia"[9]. Na série de gravuras de *Le Carceri*[10] (1761) de Giovanni B. Piranesi [1720-1778] é apresentado um labiríntico espaço de interiores imaginários em ruína (fig.4). Mas estes locais de contemplação também formalizavam mensagens de alerta: na gravura *View of the Flavian amphitheatre known as the Colosseum* (1776) (fig.5), Piranesi "convida-nos a considerar a grandeza da ruína clássica a partir de uma perspectiva imparcial (e naquela altura impossível): como um caso de estudo da arrogância condenada da nossa raça"[11].



Figura 4 – Giovanni Battista Piranesi, *The Gothic Arch* (1761) da série *Le Carceri* | Água-forte sobre papel | 48.9 x 63.6 cm | Princeton University Art Museum, Nova Jersey

Nas obras dos pintores britânicos há uma maior procura por um ideal pitoresco evocado pelas ruínas da Idade Média: John Constable [1776-1837], na pintura *Netley Abbey by Moonlight* (c.1833) onde a abadia se encontra envolvida pela natureza recordando a transitoriedade da vida ao Homem (fig.6); e ainda nas inúmeras aguarelas de J. M. William Turner [1775-1851] da Abadia de Tinterm, representativas do equilíbrio harmónico entre a natureza e a ruína e da passagem do tempo.

Na Alemanha assistiu-se à proliferação do *Ruinenlust*[12] associado também ele às ruínas medievais. Nas obras do pintor Caspar David Friedrich [1774-1840] *Abbey among Oak Trees* (1809/10) e *Monastery Graveyard in the Snow* (1819)[13], apesar meticulosamente trabalhadas (em oposição à técnica de Turner) são exemplos tão ou mais evocativos da estética do sublime (fig.7). Na última obra, "a antítese do homem solidário e melancólico e da imensa Natureza – tema

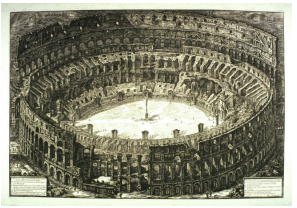


Figura 5 – Giovanni Battista Piranesi, *View of the Flavian amphitheatre known as the Colosseum* (1776) da série *Vedute di Roma* | Água-forte sobre papel | 49.7 x 71 cm | Achenbach Foundation, Fine Arts Museums, São Francisco



Figura 6 – Jonh Constable, *Netley Abbey by Moonlight* (c.1833) | Aguarela e grafite sobre papel | 14.6 x 20 cm | Tate, Londres



Figura 7 – Caspar David Friedrich, *Abbey among Oak Trees* (1809/10) | Óleo sobre tela | 110.4 x 171 cm | Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlim

[8] Ana Cristina Leita, a respeito dos jardins refere que estes nascem "de um conjunto de crenças e mitos, e funda-se entre o mundo ocidental, no mito do paraíso terrestre. Todavia, a ideia de «jardim» emancipa-se dessa necessidade única de buscar a imagem de um paraíso perdido (recriando-o), sem lhe ficar totalmente alheia, adquirindo e absorvendo princípios vários ditados pelos enquadramentos mental, cultural, social, político em que se envolve. Passa a ser a expressão de uma determinada civilização e, num determinado período, anuncia uma peculiar «visão do mundo»" (Leite, 2008, p.33).

[9] Tradução livre de: *"with actual ruins placed in fantasy settings"* (Stokstad, 1995, p.933).

[10] A colecção de gravuras *Le Carceri* foi publicada em 1749-50 e reeditada em 1761.

[11] Tradução livre de: *"invites us to consider ruined classical grandeur from a detached (and at that time impossible) perspective: as a case study in the doomed arrogance of our race"* (Dillon, 2014, p.6).

[12] *Ruinenlust:* termo alemão, utilizado para descrever a estetização das ruínas durante o período romântico: as ruínas provocam ansiedades em relação ao presente e despertam sentimentos melancólicos pela passagem do tempo (Macaulay, 1966). Em 1953, o termo foi reintroduzido por Rose Macaulay no livro *Pleasure of Ruins* (Dillon, 2014).

[13] Obra destruída durante a II Guerra Mundial, existe apenas uma fotografia a preto e branco.

favorito do romantismo - encontra na obra de Friedrich uma expressão extraordinariamente vincada" (Tintelnot, 1972, p.106).

O Romantismo tornou a ruína num símbolo da criação artística - o fragmento literário ou pintado era mais apreciado do que o trabalho acabado ou unificado (Dillon, 2005).

Até ao século XIX, a Pintura e Poesia eram a única forma de conhecimento das ruínas. Com o surgimento da fotografia, do qual é exemplo o trabalho fotográfico de Maxime du Camp [1822-1894], os escritores e pintores ficaram com novos acessos às representações sobre o tema. Durante este século, assistiu-se na Europa a uma disseminação de visões e projecções futuras de destruição de ruínas em edifícios ou cidades inteiras[14]: na literatura de Richard Jefferies [1848-1887] *After London* (1885); ou ainda na pintura de Joseph M. Gandy [1771-1843] *A Bird's-eye view of the Bank of England* (1830), que representa as várias fases de decadência do edifício, mostrando a sua inevitável ruína no futuro.

Na primeira parte do século XX, a seguir aos acontecimentos da I Guerra Mundial (1914-1918), há uma nova categoria de ruínas urbanas e uma nova forma de destruição. A ideia romântica de ruína foi abalada, "onde outrora a imaginação de ruínas futuras foram os objectos de fantasia metafísica ou de arrogantes sonhos imperiais, a ruína moderna será entendida, até certo ponto, como um remanescente palpável e muito real do futuro"[15]. Este foi um período de muitas previsões para reconstruções das cidades destruídas pela guerra. No entanto, o século XX assiste ainda a outra grande guerra, a II Guerra Mundial (1939-1945), pelo que os antigos e novos locais devastados proporcionaram um novo pitoresco urbano para uma época de profunda crise económica. Surgem então imagens de uma geração de artistas que só tinham conhecido as cidades em declínio. Nas fotografias de Paul Nash [1889-1946] são visualizados fragmentos de objetos em lugares inusitados, revelando o que poderia ter existido face ao que existe no local (fig.8); a pintura de John Piper [1903-1992] *Somerset Place*, *Bath* (1942) é um registo dos bombardeamentos que tinham ocorrido naquele local, nela também se observa um novo tratamento nas representações a estas ruínas urbanas (fig.9). *"Ruinenlust has come full circle"* alerta-nos Rose Macaulay (1966, p.454). Estas 'novas ruínas' ainda continham a memória e vestígios dos bombardeamentos, pelo que uma nova abordagem pela Arte era necessária (Macaulay, 1966).

Ao longo do restante século XX e posteriormente século XXI, influenciadas pelas mudanças, crises económicas, políticas e socias, as representações da ruína na Arte serão cada vez mais variadas e díspares. Na Literatura sobre este tópico assiste-se a tentativas de dar respostas ao porquê das ruínas ainda hoje continuarem a suscitar respostas cheias de nostalgias e imaginações.



Figura 8 – Paul Nash, *Black and white negative, steps in a field near Swanage* (c.1935) | Negativo a preto e branco | 8.4 x 12.7 cm | Tate Archive, Londres



Figura 9 – John Piper, *Somerset Place, Bath* (1942) | Grafite, tinta e guache sobre papel | 48.9 x 76.2 cm | Tate, Londres

[14] Já em 1796 o pintor francês Hubert Robert [1733-1808], também conhecido como *'Robert des Ruines'*, tinha imaginado o Louvre em ruínas com a obra *Imaginary View of the Grande Galerie in the Louvre in Ruins* (Dillon, 2014).

[15] Tradução livre de: *"where imagined future ruins were once the objects of metaphysical fancy or hubristic imperial dreams, the modern ruin is always, to some degree, a palpable, all-too-real remnant of the future"* (Dillon, 2005, s/p).

2. "Portais para o Presente, Passado e Futuro"

O ideal romântico diz-nos que as ruínas existem em mais que um espaço-tempo:

> "surge do passado, mas incompleta; pode muito bem sobreviver-nos, ou cair no vazio perante os nossos olhos; posiciona-se como uma advertência para os nossos próprios futuros; deixa espaço, entre suas abóbadas e prespectivas vazias, para a invenção de um novo futuro, e talvez o mais perturbador de todos, evoca um futuro passado: uma memória do que poderia ter sido"[16].

As ruínas modernas que surgem dos ciclos de industrialização caracterizam-se por serem espaços vazios onde o explorador encontra um lugar em que a ordem do tempo se altera. A sua mente é preenchida com pensamentos de memórias de um passado que poderia ter sido o nosso futuro, mas também de possíveis futuros que aparentam caminhar para o mesmo destino do passado. Associado a isto, surgem ainda as forças da natureza que vão deixando as suas marcas nestas estruturas.

Neste capítulo será apresentado o que caracteriza a ruína moderna e como a degradação é um processo contínuo associado às intervenções da natureza ao longo do tempo.

[16] Tradução livre de: *"it arrives from the past, but incomplete; it may well survive us, or slump into vacancy before our eyes; it stands as a warning for our own futures; it leaves room, among its empty vaults and vistas, for the invention of a new future, and most unsettlingly perhaps, it conjures a future past: the memory of what might have been"* (Dillon, 2014, p.48).

2.1. A Ruína Moderna – ciclos de industrialização e abandono

O actual período de instabilidade económica global do século XXI provocou uma elevada formação de ruínas. Uma fase igual já ocorrera anteriormente com a grande destruição que a II Guerra Mundial provocou. A ruína moderna do século XX é o resultado da consequente evolução tecnológica e económica do período de pós-guerra, que mais tarde acabaria durante recessão da década de 1970, e levou a que espaços de grandes dimensões anteriormente repletos de maquinarias e pessoas ficassem abandonados. Em suma, as ruínas modernas – industriais – são as consequências dos rápidos ciclos de industrialização e de abandono, de desenvolvimentos e despovoamentos de regiões das quais muitas pessoas emigraram à procura de uma vida melhor. Estes vestígios das antigas fábricas contêm em si memórias de perda "nas quais a memória está enraizada na complexa e contínua experiência do declínio industrial, onde o presente não se distanciou do futuro que é, na melhor das hipóteses, incerto"[17].

As paisagens de abandonos industriais para as quais hoje, no século XXI, olhamos são os destroços de futuros que ficaram para trás, de ideologias utópicas do século XX: ambientes abandonados da Antiga União Soviética; vestígios de instalações militares da II Guerra Mundial e da Guerra Fria; os edifícios de Albert Speer [1905-1981] para a 'futura' Germania; muitos são os exemplos das promessas falhadas da modernidade.

Associado às ruínas industriais surgem também paisagens destruídas, como locais desolados pela intensa exploração industrial ou zonas de terras tóxicas. No projecto de Hilla Becher [1934-2015] e Bernd Becher [1931-2007] encontramos um vasto registo de estruturas industriais: torres de arrefecimento, silos, fornos de cal, depósitos de água, tanques de gás, entre outros. Outrora grandes monumentos de ideologias políticas e sociais, da modernização tecnológica, estas 'esculturas anónimas'[18] ficaram vazias de quase tudo, restando a memória da ambição que no passado abrigaram (Stimson, 2004). Os artistas assumiram a estética da *nova objectividade*[19], optando por fotografias frontais, desprovidas de actividade humana, movimento, e emoção. Por norma são apresentadas em famílias de tipologias, como é exemplo o conjunto fotográfico *Coal Bunkers* de 1974 (fig. 10).

Hilla e Bernd Becher partilhavam com Robert Smithson [1938-1973] o fascínio por locais de grande intensidade industrial, aos quais chegaram a realizar visitas juntos. No entanto, o seu *modus operandi* era diferente. O campo de actuação dos Bechers era exclusivamente a fotografia, num registo melancólico que mostra os sinais de abandonamento de um passado industrial. Smithson estava interessado no conceito de entropia[20] e de noção de tempo que explorava nos trabalhos. No artigo dedicado ao estilo *travelogue, A Tour of the Monuments of Passaic,* publicado em 1967, onde é documentada a viagem que fez a Passaic acompanhada com fotografias do local (fig.11e12), Smithson escreve sobre a sua visão dos monumentos contemporâneos a partir daquilo que encontrou no local: ruínas entrópicas da paisagem industrial, pontes, fábricas, que se tornaram detritos urbanos e sobre os quais fez comparações com a cidade de

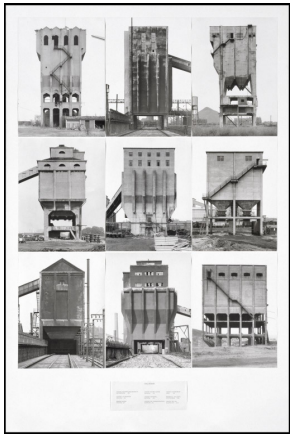


Figura 10 – Bernd Becher e Hilla Becher, *Coal Bunkers* (1974) | 9 fotografias, preto e branco, em papel sobre cartão | 14.95 x 10.03 cm | Tate, Londres



Figura 11 – Robert Smithson, *Monuments of Passaic (The Great Pipes Monument)* (1967) | Fotografia a preto e branco | 42 x 288 cm | Nasjonalmuseet, The Fine Art Collections, Oslo

[17] Tradução livre de: *"in which memory is rooted in the complex, ongoing experience of industrial decline, where the present has not moved far from the past and the future is at best uncertain"* (Mah cit por DeSylvey & Edensor, 2013, p.468).

[18] *Anonyme Skulpturen* (1970), foi o primeiro livro que publicaram, onde se lê nas últimas páginas: "Neste livro mostramos objectos de carácter predominantemente instrumental (…). Trata-se, em geral, de edifícios cujo anonimato é tido como o seu estilo. As suas características particulares existem não apesar da, mas por causa da ausência de *design*" (cit por Lingwood, 2002, p.11).

[19] Numa entrevista, Hilla e Bernd Becher falam sobre terem assumido a abordagem da Nova Objectividade (1920-30): *"we wanted to return to the true sources of photography because it is a very wide ranging means for representing reality"* (cit por Mishkar, 2005, p.59-60). Na Alemanha do pós-guerra a fotografia passou a ser mais subjectiva, sem mostrar lados mais perturbadores. As suas influências vão ser Eugene Atget [1857-1927], Albert Renger-Patzsch [1897-1966], Karl Blossfeldt [1865-1932] e August Sander [1876-1964].

[20] Sobre o conceito, Smithson apresenta uma simples experiência para provar a entropia: *"Picture in your mind's eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of time clockwise in the box until the sand gets mixed an begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase entropy"* (Smithson, 1967, p.56-57).



Figura 12 – Robert Smithson, *Monuments of Passaic (The Sand-Box Monument - The Desert)* (1967) | Fotografia a preto e branco | 42 x 288 cm | Nasjonalmuseet, The Fine Art Collections, Oslo





Figura 13 e 14 – Robert Smithson, *Hotel Palenque* (1969-1972) | Projeção de 31 slides coloridos de 35 mm (formato 126) e gravação de áudio | Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque

Roma[21]. As fotografias de Smithson realizadas durante deslocamentos a locais de periferias, são díspares e não têm um carácter de registo contínuo de documentação. Estas reflectem um olhar inquieto e "transmitem uma visão quase apocalíptica de um mundo exaurido" (Lingwood, 2002, p.9).

Os ciclos de ruína, demolição e construção têm efeitos espacialmente desiguais: certos edifícios são deixados a degradarem-se, enquanto outros são rapidamente demolidos e substituídos; ainda há outros que se tornaram ruínas antes da sua construção estar terminada. A estes Smithson denominou de *'ruins in reverse'* - edifícios que assumem a condição de ruínas mesmo antes de estarem completamente construídos (Smithson, 1967). O trabalho realizado sobre o *Hotel Palenque*[22] (1969-1972) é um testemunho ao conceito de *'ruins in reverse'* e às noções sobre o conceito de entropia de Smithson (fig.13 e 14). Segundo Lingwood (2002), o hotel só por si já dispensava qualquer tipo de intervenção, pois já era revelador da força irreversível da entropia: ao mesmo tempo que estava a ser construído e renovado, havia partes que já tinham entrado em estado de degradação.

Dos vários ciclos de ruína pelos quais já se passou, aquilo que nos resta são os imponentes vestígios da arquitectura moderna que continuam a difundir o seu poder e autoridade, e ainda hoje as cidades continuam a representar avisos sobre a ambição humana. Neste contexto, a ruína industrial do século XX parece evocar a uma nostalgia pela modernidade, levando-nos de volta às origens do *Ruinenlust*. Estas são máquinas do tempo onde nos podemos perder nessa dimensão e deambular entre memórias e fantasias.

[21] *"Has Passaic replaced Rome as The Eternal City? If certain cities of the world were placed end to end in a straight line according to size, starting with Rome, where would Passaic be in that impossible progression?"* (Smithson, 1967, p.56).

[22] Visitado durante uma viagem ao México em Abril de 1969, acompanhado por Nancy Holt e Virginia Dwan.

2.2. Acções do Tempo

Os edifícios deixados ao abandono acumulam em si as marcas do tempo, constituindo lugares de novas realidades que podem ser interpretadas e preenchidos de imaginações e desvaneios.



Figura 15 – Daniela Ribeiro, *Sem título* (Novembro 2016)

A ruína é um processo em contínua transformação, onde o que se está a extinguir também é sinal de outros processos em acção: é na erosão do tempo que se vê reflectido as forças naturais da gravidade e da decadência. Georg Simmel [1858-1918] escreveu no ensaio *The Ruin*, de 1911, sobre a relação dialética entre a ruína e a natureza. O autor fala-nos sobre o fascínio do Homem pela ruína arquitectónica a partir da relação de equilíbrio que se estabelece entre o edifício construído e a matéria que o compõe. Quando o edifício entra em decadência esse equilíbrio é perturbado, mas ao contrário de perder significado, a ruína torna-se ainda mais simbólica e uma sublime harmonia surge entre a persistência e a degradação (fig.15).

As ruínas urbanas e industriais são exemplares desta relação, o edifício construído atinge o estado de ruína através do poder corrosivo da natureza. Aqui, há então uma sensação de retorno influenciado pela *patina*, um processo de estratificações no tempo que se sucedem na superfície do edifício. São as acções da chuva e do sol, do calor e do frio que cobrem a obra humana com um *coloris de descoloração*[23], uma grisalha que o tempo impôs ao edifício (Didi-Huberman, 2014). Adrian Stokes [1902-1972] em *The Pleasure of Limestone* (1934) descreve como os materiais com os quais nós construímos retêm as vulnerabilidades do seu estado natural:

> "Na verdade, todo o desgaste das pedras é uma doença da pedra. Nenhuma pedra resiste à acção dos agentes atmosféricos indefinidamente: caso contrário não teríamos sedimentos, nem solo, nem esculturas naturais. A mudança química pertence à beleza e à vivacidade da pedra: é a grava-

[23] "A grisalha: coloris das coisas ou dos seres que, com o tempo, perderam as suas cores" (Didi-Huberman, 2014, p.8).



Figura 16 – Keith Arnatt, *A.O.N.B. (Area of Outstanding Natural Beauty)* (1982–84) | Impressão em prata de gelatina sobre papel | 27.5 x 35.7 cm | Tate, Londres



Figura 17 – Keith Arnatt, *A.O.N.B. (Area of Outstanding Natural Beauty)* (1982–84) | Impressão em prata de gelatina sobre papel | 27.5 x 35.7 cm | Tate, Londres

ção natural que regista o Tempo de forma imediata com o padrão e a cor da superfície"[24].

O material que antes servira para erguer o edifício eventualmente será reclamado pela natureza e retornará ao seu estado natural, dando início a um novo ciclo de nascimento, crescimento e decadência. A invasão da vegetação faz com que o edifício se funda com a paisagem em redor, lembrando as ruínas nos jardins românticos do século XVIII. Estas e outras paisagens abandonadas são lugares onde a ausência de ordem e de manutenção assumem a sua própria beleza, sendo exemplo a série fotográfica de Keith Arnatt [1930-2008], *A.O.N.B. (Area of Outstanding Natural Beauty)* de 1982-84 (fig.16 e 17).

O fascínio pela ruína materializa-se no momento em que o edifício em decadência passa a ser visto como uma obra reconfigurada pelas acções da natureza. Por consequência somos invadidos por sentimentos de melancolia, recordações da nossa própria efemeridade, mas também de nostalgia pelo passado - *"such places, sinking from life, still strike us as settings of a life"* (Simmel, 1958, p.381).

[24] Tradução livre de: *"in thruth, all stone weathering is stone disease. No stone resists the action of atmospheric agencies indefinitely: otherwise we would have no sediments, no soil, no natural sculpture. Chemical change belongs to the beauty and liveliness of stone: it is the natural carving that records Time in immediate form with the pattern and coulour of surface"* (Stokes, 1934, em Dillon, 2011, p.25).

3. Realidades Construídas: a utilização de matéria por artistas plásticos

O início do século XX na Europa foi de grande florescimento e rupturas com o passado. Desde a introdução da Colagem (cerca de 1907) por parte de Georges Braque [1882-1963] e Pablo Picasso [1881-1973], às famosas colagens de Kurt Schwitters [1887-1948], as *Merz Pictures* (cerca de 1918), os limites da Pintura estiveram em constante questionamento (Taylor, 2004). Neste contexto, as aplicações de novos materiais, cuja presença plástica exacerbada reconfigura o sentido tradicional da matéria da pintura, enquanto processo da expressão plástica/pictórica começavam a ter um lugar na longa tradição da Arte ocidental.

São muitos os artistas que se debruçaram sobre o estudo e aplicação da matéria num sentido de presença (que se poderá dizer) "aumentado", nas suas obras de arte, em relação ao que se identifica na Pintura clássica, tradicionalmente entendida. Este capítulo não pretende ser uma deambulação sobre os conceitos históricos da presença da matéria pictórica nas obras dos artistas plásticos, nem tão-pouco incide sobre a sua fenomenologia; antes trata de referir, alguns dos artistas e respectivas obras, que se consideraram mais relevantes no desenvolvimento do trabalho prático que se apresenta e descreve neste Relatório de Projecto.

3.1. Miró, Tàpies e Lucio Muñoz

Joan Miró [Barcelona, 1893 – Palma de Maiorca, 1983]

A exploração da matéria teve uma grande importância na prática artística de Joan Miró que se reflecte pela variedade de meios com os quais trabalhou: o Desenho, a Pintura, a Gravura, a Colagem e a Escultura. Entre os materiais explorados encontram-se a tinta a óleo,

acrílica, giz e pastel, grafite, guache, aguarela, tinta-da-china, como também combinações com objectos do quotidiano como a corda e o linóleo. Miró não só trabalhou com suportes mais tradicionais: tela, cartão, diferentes tipos de papéis texturados, madeira, como também experimentou outros mais incomuns com destaque para a serapilheira, a lixa, cortiça, o vidro, fibrocimento, latão e folha de alumínio, entre outros. Cada efeito que conseguia com um determinado meio era transportado para outro, e assim sucessivamente trabalhando "transversalmente os meios" (Messeri, 2016, p.49).



Figura 18 – Joan Miró, *Sobreteixim 6* (1972) | Acrílico, fio e lã sobre tapeçaria de Josep Royo | 140 x 187 cm | Fundació Joan Miró, Barcelona

Com a colaboração do artista e mestre tecelão Josep Royo [n.1945], Miró alargou o seu campo de trabalho à tapeçaria – surgem os *sobreteixims*. O termo, cunhado pelo historiador Alexandre Cirici i Pellicer [1914-1983], designava um tecido sobre o qual seria colocado ou incorporado uma grande variedade de objectos e materiais, transformando a base tecida da tapeçaria num espaço de acumulação material (Messeri, 2016).

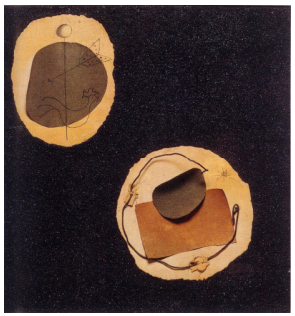


Figura 19 – Joan Miró, *Sem título* (1929) | Lápis, arame, trapos e colagem de papel alcatroado e lixa sobre papel fixado em contraplacado | 74 x 74 x 7 cm

Apesar de serem tardios à prática do artista, sendo a maior parte produzida entre 1972-1973, nestas peças encontram-se influências da colagem e da escultura. A peça *Sobreteixim 6* de 1972 (fig.18), é composta por uma trama de lã e juta. À superfície encontra-se uma corda que parece movimentar-se pelo plano pictórico do objecto, solta da trama e da urdidura do tecido, assumindo assim uma postura autónoma em relação à superfície, colocando o objecto e o fundo em tensão (Messeri, 2016). Ao colocarmos o *Sobreteixim 6* em paralelo com um trabalho de colagem de 1929, *Sem título* (fig.19), observamos que Miró já tinha anteriormente aqui explorado a relação entre fundo-objecto e perda da sua estabilidade. Nesta colagem, o artista opta por recortar dois círculos da superfície do papel alcatroado, deixando visível uma série de materiais, como a grafite, papel texturado, arame, e num dos círculos o artista escolhe desenhar com grafite, enquanto no outro a linha surge desenhada tridimensionalmente através do arame. Consequentemente, a corda na superfície do *sobreteixim* sugere, tal como o arame da colagem, uma linha desenhada, assim como as mechas de lã que estão presas à superfície

sugerem escorrimentos de tinta. "Nesta alternância visual entre figura e fundo, superfície e suporte, opticalidade e tatilidade, Miró regressa a estratégias iniciais e reinterpreta-as em termos plásticos" (Messeri, 2016, p.23).

Este campo da simbologia e do signo (como mechas de lã que parecem tinta a escorrer; arames que sugerem linhas) foi explorado já em 1935, numa série de trabalhos executados a aguarela e tinta-da-china sobre papel, *Signes et Figurations* (fig.20), onde o artista experimentou marcas gráficas e substitutos figurativos da realidade.

Se por um lado a materialidade dos *sobreteixims* nos remete para as colagens do artista, a escultura desenvolvida por Miró também teve repercussões nos *sobreteixims*. Observamos essas influências nos *Sobreteixims-sacks*, realizados a partir de sacos de serapilheira industriais para açúcar, que são reapropriados e alterados pelo artista (fig.21). A estes são lhes conferidas novas qualidades e características tornando-se objectos independentes, cheios de simbologia. Apesar da robustez destes objectos com os materiais que lhes são incorporados, o artista consegue estabelecer um delicado equilíbrio entre o material e o suporte.

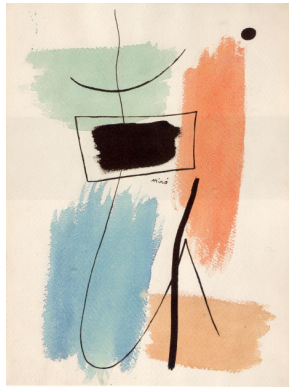


Figura 20 – Joan Miró, *Signes et Figurations* (1935) | Aguarela e tinta-da-china sobre papel | 44 x 34 cm



Figura 21 – Joan Miró, *Sobreteixim-sack 13* (1973) | Acrílico, fio, feltro, lã e lata de metal sobre pano de saco | 180 x 50 x 13 cm | Fundació Joan Miró, Barcelona

Antoni Tàpies [Barcelona, 1923 – Barcelona, 2012]

O surgimento das manifestações de arte abstracta de vanguarda[25] que difundiram na Europa do pós-Guerra, marcaram profunda mente os caminhos da geração materialista espanhola na década de 1950[26]. Esta viu nos informalismos uma linguagem mais directa e eficaz para um "retorno às origens primárias e elementares da arte" (Galván, 1967 em Reina Sofia & Calouste Gulbenkian, 1989, p.148)

[25] Entre os vários movimentos de vanguarda conhecidos como *Informalismos* que surgiram depois da II Guerra Mundial, numa primeira fase em Paris e posteriormente à restante Europa, encontravam-se a *Autre Art*, o *Tachisme* e a *Art Informel*. Estes estilos surgiram em paralelo com o *Expressionismo Absctrato* nos Estados Unidos da América (Wye, 1991).

[26] Desta geração espanhola fazem parte, para além de Antoni Tàpies e Lucio Muñoz, os artistas do colectivo *El Paso*, entre os quais Manolo Millares [1926-1972], Manuel Rivera [1927-1995] e Antonio Saura [1930-1998].



Figura 22 – Antoni Tàpies, *Terra i pintura* (1956) | Técnica mista sobre madeira | 33.5 x 67.5 cm | Fundació Antoni Tàpies, Barcelona



Figura 23 – Antoni Tàpies, *Relleu amb cordes* (1963) | Técnica mista sobre tela | 148.5 x 114 cm | Fundació Antoni Tàpies, Barcelona

A estética informalista formula-se na obra de Tàpies através das pinturas-matéricas, que sob a influência da sua fase surrealista (Wye, 1991), eram realizadas através do processo de automatismo surrealista como forma do artista se libertar[27]. Com as pinturas-matéricas o artista cria superfícies espessas e ricas em materiais, entre os quais areia, terra, pó de mármore, pigmento e verniz, construindo ambientes sugestivos que apresentam semelhanças a muros de cimento (fig.22).

Ainda que tenha progredido para uma pintura abstracta, alusões à realidade podem ser encontradas nos seus quadros (Wye, 1991). Na obra *Relleu amb cordes* (1963), Tàpies confere uma qualidade tridimensional, ao colar na superfície uma corda, tecido e areia (fig.23). O fundo maioritariamente castanho-escuro é contrabalançado na parte inferior com a incorporação de um tecido de tom claro coberto por areia, o qual dá a ilusão de estar suspenso por três cordas que surgem de cima e o envolvem, ficando a composição dividida em três grandes áreas verticais e uma horizontal. As representações de objectos do quotidiano de Tàpies diferem bastante das tradicionais naturezas-mortas: em vez de o objecto aparecer representado, ele surge incorporado na própria pintura. Outros elementos continuaram a ser incorporados, tais como: tesouras, objectos utilitários domésticos, roupas, até móveis (os dois últimos em esculturas), e em várias obras em vez de aparecer o objecto em si, eram deixadas impressões sobre as superfícies materiais. Todo este processo de criação e relações que Tàpies foi estabelecendo ao longo da prática artística "colocou-o em constante diálogo com a arte e sociedade que o rodeavam, e esta partilha é fundamental para o seu trabalho"[28].

[27] O processo do automatismo consiste *"in which an artist allows spontaneous gesture to be carrier for unconscious thoughts and feelings"* (Wye, 1991, p.11).

[28] Tradução livre de: *"has put him in constant dialogue with the art and society surrounding him, and this exchange is fundamental to his work"* (Wye, 1991, p.9).

Lucio Muñoz [Madrid, 1929 – Madrid, 1998]

Ao contrário da prática de Tàpies, a matéria assume protagonismo na pintura de Lucio Muñoz, sobretudo através da madeira. Devido à sua rigidez, ela pode facilmente ser transformada de acordo com as intenções expressivas do artista: pode ser pintada, tingida, escavada, arranhada ou até mesmo queimada, emergindo assim como parte fundamental de um sistema pictórico, neste caso próprio e característico de Muñoz (Reina Sofia, 1988). À madeira, este autor adiciona a utilização de outros materiais como areia, tecidos, papel e objetos colados. A madeira é o próprio material com o qual a pintura se constrói (fig.24), e deixa de ser um mero suporte sobre o qual se aplica cor. Enquanto material, a madeira assume a função de pintura, e a pintura é entendida como objecto representado.

As obras de Muñoz têm sempre uma reminiscência de algo familiar, quer seja através de verosimilhanças com objectos, figuras, ou até mesmo pela forma como trabalha a luz ou pelos títulos que lhes atribuiu (Amón, 1971 em Reina Sofia & Calouste Gulbenkian, 1989). Da madeira emergem colinas, castelos em ruína, cidades, os mais variados motivos do mundo quotidiano como acontece em *La Ventana* (1963), onde existem semelhanças com uma janela pelo modo como a madeira está trabalhada (fig.25), ou na obra *Desde Praga* (1991), em que há uma sensação de familiaridade com uma vista urbana (fig.26). Em ambas as obras, não existe uma distinção entre suporte e figura e na paleta de cor predominam os ocres, os castanhos, os cinzentos, os azuis e os negros. Numa carta escrita por Muñoz acerca de um trabalho realizado em 1959, o artista refere:

> "Naquele período o meu trabalho era totalmente não-figurativo. Ainda assim era, e como sempre foi, fortemente fundado na realidade (pelo menos este era o meu objectivo) embora sem qualquer representação objetiva formal. A minha intenção era criar novos seres, objetos, paisagens,



Figura 24 – Lucio Muñoz, *Tabla 15-94* (1994) | Madeira | 210 x 210 cm | Obra em propriedade particular



Figura 25 – Lucio Muñoz, *La ventana* (1963) | Técnica mista sobre madeira | (sem dimensões) | Fundación Juan Marcha, Madrid



Figura 26 – Lucio Muñoz, *Desde Praga* (1991) | Técnica mista sobre madeira | 244 x 241 cm | Museo Reina Sofia, Madrid

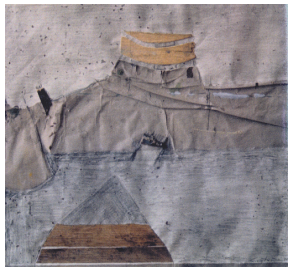


Figura 27 – Lucio Muñoz, *Collage 6-96* (1996) | Colagem | 54.5 x 63 cm | Obra em propriedade particular

situações tão reais quanto as que existem, mas "novas" e "que fossem minhas"[29].

Apesar de esta passagem ser relativa a outra obra e período e a outro período de tempo, diferentes daqueles que aqui se apresentam, um facto importante permanece: as imagens pictóricas de Muñoz são representações da sua realidade imaginada. A relação entre ideia, processo de execução, possibilidades e limitações do material estendeu-se aos outros meios que o artista trabalhou. Em *Collage 6-96* (1996) temos uma obra sobre papel que demonstra as mesmas preocupações das pinturas: há a construção de um ambiente que não se sabe se existe de facto mas que não deixa de ser uma realidade, a do pintor, que nos é apresentada e tem semelhanças com uma paisagem marítima com um barco à vela (fig.27).

3.2. Anselm Kiefer

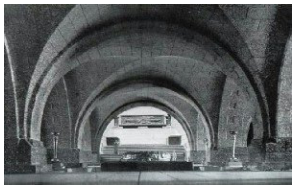


Figura 28 – Funeral Hall for the Great German Soldier in the Hall of Soldier (c.1939), arquitecto Wilhelm Kreis [Autor fotografia desconhecido]

Entre outros temas, a ruína arquitectónica tem sido uma referência recorrente na obra de Anselm Kiefer [Alemanha, n.1945], através da realização de pinturas numa escala monumental.

Exemplo disso é a obra intitulada *Sulamith* de 1983, inspirada no poema de Paul Celan [1920-1970], *Fugue of Death* de 1947[30]. Kiefer transforma o espaço do Funeral Hall for the Great German Soldiers, Berlim (fig.28), do arquitecto Wilhelm Kreis [1873-1955], num memorial para as vítimas do holocausto. Na pintura, o artista confronta-nos com uma profunda perspectiva de uma câmara de tijolos abobadada, escura, e desprovida de qualquer figura humana (fig.29). Apesar do quadro permanecer imponentemente presente, a sua forma monumental age apenas como uma moldura, como um espaço pictórico

[29] Tradução livre de: *"At that period my work was entirely non-figurative. Nevertheless it was, as always, substantially founded upon reality (at least this was my aim) though without any formal objective representation. It was my intention to create new beings, objects, landscapes, situations just as real as those which exist, but "new" "my own"* (Muñoz, cit por Alley, 1981, s/p).

[30] *Sulamith*: *Shulammite,* do hebreu *shulammit,* "mulher de Jerusalém" é a figura central na *Song of Solomonand* (Bloch, 2009). *Sulamith* aparece identificada no último verso do poema de Paul Celan "Fugue of Death": *"dein ashenes Haar Sulamith".*

que não configura nada mais que um vazio cavernoso, criando uma ilusão dramática do espaço. O espectador é então confrontado com o seu vazio, um vazio enquadrado e tornado significativo através da ausência da referência figurativa, apenas o nome – *Sulamith*, aparece escrito na margem superior esquerda da tela. Segundo Liza Saltzman, pode ser argumentado que Anselm Kiefer "transporta os espectadores para dentro dos espaços Nazis e envolve-os, com o uso de uma escala monumental, de perspectivas muito acentuadas, e superfícies materiais densamente texturadas, na atracção ideológica do fascismo, na estetização política, e por fim, na imagem"[31].



Figura 29 – Anselm Kiefer, *Sulamith* (1983) | Óleo, emulsão, goma laca, acrílico, madeira e palha sobre linho | 290 x 370 cm | The Doris and Donald Fisher Collection, Museum of Modern Art, São Francisco

Tal acontece na obra *Tempelhof* de 2010-11 (fig.30), na qual o artista representa o interior de um antigo aeroporto Nazi – o Aeroporto de Tempelhof, em Berlim –, desenhado pelo arquitecto Ernst Sagebiel [1892-1970] para servir a nova capital do Third Reich, Germania. Na pintura, surge um espaço amplo que o artista escolhe nos mostrar como se estivesse abandonado há já algum tempo. O desenho do espaço manifesta-se através de sulcos gravados na espessa superfície da pintura. No tecto, encontra-mos uma grande mancha branca e azulada, sugerindo que Kiefer tenha atirado para cima da tela uma camada de pó, que acumulou na zona central do quadro. Uma luz fria entra pelas janelas altas, onde a espessa camada de tinta já quebrou e existem zonas onde apenas resta a camada inicial e as fissuras que desenham as janelas. A própria pintura faz parecer com que o edifício esteja a ruir, pelas rachas e fragmentos, devido ao uso de materiais que não são estáveis – é utilizado terracota e sal na sua composição – e pode-se observar que existem partes do quadro que estão oxidadas. A sua escala monumental e a acumulação quase excessiva dos materiais sobre a superfície do quadro são equilibradas através do uso de uma paleta de tons pastel e acinzentados, procurando um equilíbrio entre o caos e a ordem, entre a destruição e a criação, entre a robustez e a fragilidade. São "memórias de ruínas,



Figura 30 – Anselm Kiefer, *Tempelhof* (2010-11) | Óleo, acrílico, terracota e sal sobre tela | 380 x 760 cm

[31] Tradução livre de: *"Kiefer takes spectators into the very spaces of Nazism and engages them, with his use of monumental scale, deep perspectival recession, and densely textured, material surfaces, in the spectatorial and ideological lure of fascism, the aestheticization of politics and, in the end, the image"* (Saltzman, 2000, p.31).

paisagens arruinadas, ruínas esquecidas: vidas individuais, a vida da sociedade alemã, mas também - seja qual for o custo - a actividade artística, depois de 1945, remonta às ruínas"[32].

Caracterizadas pelas espessas superfícies texturadas, os materiais utilizados na pintura são variados e vão desde chumbo, areia, folha de ouro, fios de cobre, vidros e cerâmicas fragmentadas, palha, madeira, cinzas, a lista continua. Os detritos, compostos de materiais diversos, estão intimamente ligados à pintura e à narrativa subjacente dos quadros, não só pela sua plasticidade, mas também pela sua recorrência (Cohn, 2013). Muitas são as pinturas que incorporam objectos, vestígios, livros, mapas e contentores[33] que foram sendo recolhidos, e alguns dos elementos são provenientes das viagens que o artista faz (quer a locais próximos ou terras distantes), como o mundo se tornasse também o seu ateliê. É através dos seus estúdios que podemos entender o trabalho de Anselm Kiefer como um *continuum*: são configurações espaciais onde o tempo se acumula, onde o que foi preservado, usado e desgastado é repetidamente reempregado e reconfigurado. Nas palavras do artista "não considero as ruínas como algo desastroso; pelo contrário, elas marcam o início da reconstrução de um ciclo, de um tempo circular"[34]. As ruínas relembram-nos o carácter temporário das nossas vidas em relação à persistência duradoura daquilo que é construído. Apesar da passagem do tempo algo permanece, e esses vestígios assumem a sua própria beleza voltando ao seu estado natural, à sua origem.

[32] Tradução livre de: *"memories of ruins, ruined landscapes, ruins forgotten: individual lives, the life of German society, but also - whatever the cost - artistic activity, after 1945, all hark back to ruins"* (Cohn, 2013, p.37).

[33] Anselm Kiefer fala sobre o uso dos contentores: *"if I have been using containers for many years, it's because they've always fascinated me. Nomads, they crisscross the entire world. I buy a lot of them, pre-used, damaged, secondhand. And the idea is the same as when I work in disused factories, as I did in Germany, as I still do in Barjac. The lives of hundreds of thousands of workmen over dozens of years are concentrated there. Between these walls. This has major implications for my work. In the same way, the containers enable me to bring together the continents of the whole world, and to create a transmission in the way I use them"* (Kiefer, 2007, cit por Cohn, 2013, p.17).

[34] Tradução livre de: *"I do not consider ruins as something disastrous; on the contrary they mark the beginning of the reconstruction of a cycle, of a circular time"* (Kiefer, 2007, cit por Cohn, 2013, p.38)

Anselm Kiefer define o seu trabalho como uma oportunidade em libertar-se do lugar-comum, da divisão entre trabalho e vida e, consequentemente, entre o homem e ele mesmo (Cohn, 2013). É no seu estúdio em Barjac, França, que formaliza a ideia de uma obra de arte total – *Gesamtkunstwerk*[35]. A essência deste lugar é capturada no filme de Sophie Fiennes [Reino Unido, n.1967] *Over Your Cities Grass Will Grow* de 2010. Os túneis, os labirintos, as torres feitas de contentores inseridas no meio da vegetação, é como se nos convidassem a deambular entre as suas ruínas (fig.31 e 32). O filme finaliza com Anselm Kiefer a dizer: "A Bíblia diz-nos constantemente que tudo será destruído – e ervas irão crescer sobre as vossas cidades. Eu acho isso fantástico. E ervas também irão crescer aqui. Já está, em todo o lado"[36].



Figura 31 – Sophie Fiennes, *Over Your Cities Grass Will Grow* (2010) | Film Still |



Figura 32 – Sophie Fiennes, *Over Your Cities Grass Will Grow* (2010) | Film Still |

A ideologia do *Gesamtkunstwerk* de Wagner, pode ser encontrada em Jospeh Bueys [1921-1986], no seu conceito de arte expandida – não há limites a separar a arte da vida, e a primeira estava associada a questões sociais e políticas. Beuys mostrou aos artistas da nova geração de arte alemã, incluindo Anselm Kiefer, como eles podiam ajudar a sua sociedade a lidar com o passado recente (Walsh, 2013), com a dor de uma memória colectiva que não pode ser impedida, mas somente ser aceite que aconteceu (Eccher, 1999) – numa altura em que na Alemanha do pós-guerra, as preocupações estavam voltadas para a forma como esta se fazia representar no exterior. Todo o seu projecto artístico propõe-nos associações a este passado. Os seus títulos são como pontos de partida permitindo olhar toda a

[35] *Gesamtkunstwerk* tem as suas raízes ideológicas no Romantismo do séc. XIX. Termo usado pela primeira vez em 1827 num artigo do filósofo alemão K. F. E. Trahndorff [1782-1863]. Mais tarde, em 1849, foi usado em dois artigos do compositor de ópera alemão Richard Wagner [1813-1883], ao qual a palavra ficou particularmente associada com os seus ideais estéticos – a totalidade estética; a ideia de uma complementaridade necessária entre a arte e a vida, entre a arte e a própria sociedade (Castanheira, 2013).

[36] Tradução livre de: *"The Bible constantly says everything will be destroyed — and grass will grow over your cities. I think that's fantastic. And grass will grow here too. It already is, everywhere"* (Fiennes, 2010).

sua obra sob a perspectiva de uma "reflexão sobre o tempo, sobre a temporalidade, a memória, a lembrança"[37].

3.3. Marisa Merz

Apesar de se aproximar à *Arte Informal*, a obra de Marisa Merz [Itália, n.1926] está ligada ao movimento de vanguarda *Arte Povera* que surge na cidade italiana de Turim no final da década de 1960. O termo *poveristi* usado em 1967 por Germano Celant [n.1940], descrevia um grupo de artistas italianos[38] que contestaram alguns dos ideais dos dois grandes movimentos da altura – *Pop Art* e *Minimalismo*[39] – e rejeitou os considerados materiais nobres da arte em detrimento de materiais *'poveri'*, como pedras, madeira, serapilheira e restos industriais (Celant, 2013)[40].

Na obra de Merz encontramos a intersecção entre a arte e vida, na arte contemporânea. O seu corpo de trabalho é marcado por uma grande variedade de escalas e materiais (entre os quais alumínio, madeira, cera, fios de nylon, de cobre), e as suas instalações são compostas por elementos de grande importância para a artista. Estes elementos são símbolos da sua vida – objectos recorrentes do seu dia-a-dia e do espaço onde trabalha – por isso, para Marisa, a sua vida e o seu trabalho habitam o mesmo espaço, são dois aspectos que se encontram intimamente ligados.

[37] Tradução livre de: *"a reflection on time, on temporality, memory, recollection"* (Cohn, 2013, p.26).

[38] Mario Merz [1925-2003], marido de Maria Merz; Jannis Kounellis [1936-2017]; Giovanni Anselmo [n.1934]; Pier Paolo Calzolari [n.1943], entre ourtos.

[39] Pela altura que a *Arte Povera* surgiu, o movimento da *Pop Art* já se tinha instalado em Inglaterra e nos Estados Unidos e foi durante a década de 1960 que mais floresceu. Os artistas *Pop*, com as suas exaltações à cultura popular pareciam ter abraçado o *boom* económico e industrial que ocorreu após a IIGM. A par deste, os anos de 1960 foi ainda altura de florescimento do *Minimalismo* em Nova Iorque. A arte produzida dentro do movimento assemelhava-se a produtos de fábrica, chegando mesmo a serem utilizados materiais industriais pré-fabricados [Tate, s/d(a) e s/d(b)].

[40] Apesar de não ter sido proclamado nenhum manifesto, os artistas associados à *Arte Povera* rejeitavam as limitações e princípios existentes do mundo da arte e criticavam a grande dependência que surgiu da rápida industrialização e produção que impulsionou a economia italiana após 1945 – Turim foi o local de muitas fábricas depois da II Guerra Mundial (Serralves, 2018).

A obra de 1977, *Untitled* (fig.33), composta por um tampo de uma mesa de madeira, com quadrados de fio de cobre tricotados sobre o mesmo formando um padrão, mostra-nos uma articulação do trabalho com elementos importantes para Marisa: a mesa, o sítio onde tricotava muitos dos sapatos de *bailarina*, assim como o sítio onde comia e passava tempo em casa. Objectos como mesas, cadeiras, ou as *"bailarinas"*, as esculturas de barro *"testas"*, as formas quadradas e triangulares tricotadas, e ainda as letras *BEA* (de Beatrice, a filha), tornaram-se parte da estrutura conceptual do seu trabalho (Celant, 2013). O tampo da mesa, apresentado encostado à parede na figura 33, já tinha sido exibido anteriormente como sendo uma porta (fig.34). Este tipo de reutilização que a artista opta por fazer, era e continua a ser recorrente no seu trabalho. Tal como o seu marido, Mário Merz, Marisa defendia a ideia de uma obra de arte viva, ou seja, que não pode ser congelada no tempo, está sujeita a este, e por isso também pode ser alterada, reaproveitada, reapropriada pelo artista. Esta noção pode ser também observada num outro elemento da obra aqui mencionada: nos quadrados tricotados com fio de cobre, a artista deixou para trás fio enrolado por trabalhar, sugerindo que a peça está em aberto e que ainda pode regressar a ela se assim o entender. Esta noção de obra viva pode ser a razão por em alguns dos seus trabalhos a artista não colocar nem título nem data, deixando em aberto as possibilidades que o tempo irá (ou não) trazer a cada peça.

O trabalho de Marisa Merz reside muito na forma como é experienciado quando colocado no espaço. Nas palavras de Dieter Schwarz "no trabalho de Merz, acontece que cada peça, qualquer que seja a sua natureza, em primeiro lugar é pretendida que seja percebida como um fenómeno no espaço, um fenómeno que define os seus próprios parâmetros em vez destes derivarem de um género em particular"[41].

[41] Tradução livre de: "*in the work of Merz, it happens that each piece, whatever its nature, is first of all meant to be perceived as a phenomenon in space, one that sets its own parameters rather than deriving them from any particular genre*" (Schwarz, 2008, p.157).



Figura 33 – Marisa Merz, *Untitled* (1977) | Madeira, fio de cobre, latão e papel de jornal | 250.2 x 93 x 7 cm | Glenstone Museum, Maryland



Figura 34 – Vista de exposição | Screenshoot, *Lecture for Marisa Merz at Museum Cycladic Art* (11 Outubro, 2013)



Figura 35 – Marisa Merz, *Untitled* (2010) | Técnica mista sobre papel montado em madeira com armação de ferro e cobre, vigas de madeira e cera | 255 x 280 cm | V-A-C Foundation, Moscovo



Figura 36 – Vista da exposição *Marisa Merz: The Sky Is a Great Space* | Hammer Museum, Los Angeles

Assim, qualquer um dos seus trabalhos deve ser entendido sob a forma como é apresentado, pois nada é irrelevante. A obra de 2010, *Untitled*, é composta por uma pintura sobre papel montado em madeira, de grandes dimensões (fig.35). A forma representada evoca uma figura feminina que está envolta por formas circulares e linhas rectas que cortam a composição para manter o olhar em movimento. Na peça vemos a sensibilidade da artista em relação à luz, à textura, à forma e ao material que é ao mesmo tempo enigmática e expressiva. Como Schwarz afirma "o material em si não desempenha um papel meramente estético, mas é sempre colocado num contexto específico pelo espaço e pelos outros materiais. Em vez de mostrar as suas qualidades inatas, o material torna-se parte de uma afirmação que atravessa todos os materiais"[42]. Um olhar mais atento leva-nos a notar que a pintura não se restringe à estrutura de cobre que serve como moldura, há momentos em que aparece a sair desse enquadramento. Contrária à habitual forma de exposição de um quadro, pendurado na parede, esta peça é apresentada no chão, encostada à parede. No chão, à sua frente, estão colocadas duas vigas de madeira ligeiramente deslocadas, e no canto inferior esquerdo, em cima de uma das vigas, vemos um objecto de cera azul, material característico e recorrente da artista. Para Marisa, as posições que os trabalhos ocupam no espaço têm uma importância determinante quando são exibidos: a artista concebe o espaço dividido em sequências de pontos de vista criados pelas orientações e posições - alta ou baixa, de perto ou à distância, no chão ou na parede – das obras (Schwarz, 2008). Estes factores podem ser observados na forma como a exposição *Marisa Merz: The Sky Is a Great Space*[43] foi organizada e como as várias obras foram dispostas no espaço (fig.36).

[42] Tradução livre de: *"the material in itself does not play a merely aestheticizing role, but is always placed in a specific context by the space and other materials. Instead of showing off its own, innate qualities, it become part of a statement that cuts across all materials"* (Schwarz, 2008, p.161).

[43] A exposição *Marisa Merz: The Sky Is a Great Space* foi organizada pelo Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (24-01 a 7-05, 2017), e pelo Hammer Museum, Los Angeles (4-06 a 20-08, 2017). Posteriormente, seguiu itinerário para o Museu de Serralves, Porto (19-01 a 22-04, 2018) e para o Museum der Moderne, Salzburg (25-05 a 4-11, 2018).

PARTE II

4. As transgressões na malha urbana são 'estímulos para a mente'

Pensar em Pintura também implica estar ciente de que somos influenciados pelo contexto e época onde nos inserimos: "somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos" (Bandeira, 1996 cit por Salles, 2011, p.45). Não somos seres isolados, e a prática artística é estimulada pelo espaço-tempo que a envolve, passando assim a pertencer à obra. Recebemos influências dos artistas que nos interessam, das narrativas que lemos, dos filmes que vemos, em suma, existe uma selecção de elementos que também se vêem reflectidos na pintura.

O projecto de Mestrado em Pintura aqui apresentado, parte de uma forma pessoal de ver o mundo que o rodeia, da qual destila sensações para construir (corporalizar) representações de espaços existentes, ou imaginados em ruína. Este projecto originou-se num trabalho realizado em 2015, intitulado *Fábrica*, que se desenvolve a partir de um armazém vazio pertencente ao meu avô. Este edifício é o ponto de partida para criar, em pintura, a imagem de um espaço em estado de ruína (fig.37). Desde então, a prática pictórica está ligada à exploração de espaços abandonados na paisagem periférica.



Figura 37 – Daniela Ribeiro, *Fábrica* (2015) | Acrílico, óleo, terra, serrim e pigmento sobre MDF | 100 x 170 cm

As estruturas originais são o fruto da acelerada industrialização que ocorreu durante o século XX, caracterizando-se, hoje, como lugares transgressores na malha urbana; constituem a reminiscência daquele processo de crescimento, mas corporalizam um símbolo do fracasso da indústria local (DeSylvey & Edensor, 2012).

O complexo da Central Termoeléctrica do Freixo assume-se com especial interesse, como estímulo para a prática artística por conter em si as características inerentes ao acto de abandono. Situada no Porto, em Campanhã, numa antiga zona industrial que está maioritariamente ao abandono, começou a funcionar em 1927 inserida num projecto termoeléctrico para a região norte, com vista em garantir

um fornecimento mais rápido e regular de electricidade à crescente indústria. A Central fazia parte de um projecto mais abrangente, idealizado pela União Eléctrica Portuguesa (UEP) e a espanhola Electra del Lima, que incorporaria várias centrais distribuídas ao longo de rios (Sampaio, 2008). Ao longo das décadas foi sofrendo várias alterações (sendo incorporado o edifício da Empresa Industrial do Freixo em 1948), provenientes das naturais mudanças no sector. Nos anos 60 a central é desactivada, no entanto ainda são realizadas remodelações e ampliações nas instalações (Sampaio, 2008). Com a Revolução de Abril de 1975 e a nacionalização das empresas do sector eléctrico, a central finda as suas funções. O seu fecho levou ao seu consequente estado de abandono até hoje (Santiago, 2015).



Figura 38 – Daniela Ribeiro, *Percurso* (2018)

No caminho feito pela margem norte do rio Douro[44], já ao longe se consegue distinguir o complexo industrial da paisagem urbana em redor pela sua opulência e isolamento. De todos os edifícios do complexo, o que mais se destaca pelo seu contorno é o que corresponde ao da Central, revelando o seu lado monumental mesmo em estado de decadência (fig.38). Lá dentro as possibilidades de exploração são imensas, os edifícios multiplicam-se pelos caminhos percorridos, e os interiores guardam em si as memórias de um passado fabril, mas também de um presente marcado pelos colapsos estruturais, pela destruição e ocupações clandestinas.



Figura 39 – Daniela Ribeiro, *Deambulações* (Novembro 2016)

Existe um fascínio por estes lugares; o que indica uma presença forte dos espaços onde entro; e entrar neles é como entrar numa outra realidade, alheia à cidade que a envolve. É real a sensação de viver um tempo fora do próprio tempo, onde um silêncio ressonante predomina. Escutam-se na distância os ecos de uma cidade movimentada, indiferente àquele estado de isolamento. São lugares de refúgio, vazios, que permitem deambulações por entre as suas paredes ainda erguidas, refúgios que podem ser interpretados e preenchidos por realidades imaginárias, por isso proporcionam-me as motivações para a prática artística (fig.39).

[44] Na zona de Campanhã, Porto.

Neste contexto, a ruína industrial não é percebida como algo nocivo. Antes, porém, a sua decadência instiga possibilidades criativas, suscita uma infindável cadeia de potencialidades expressivas e imaginativas. Na nova realidade que se ganhou, parece ainda conter-se uma tensão nostálgica por aquilo que se perdeu.

4.1. O arquivo fotográfico

Neste projecto, qualquer abordagem a um novo espaço inicia-se com a deslocação ao mesmo. Estas são viagens bastante importantes para a pintura, pois é a partir delas que é feita uma recolha mental, visual e táctil de todos os elementos que captam a nossa atenção e vão posteriormente influenciar a construção da imagem.

Os projectos de Hilla e Bernd Becher, assim como de Robert Smithson têm especial interesse no entendimento deste tipo de processo, pelo modo como olham e abordam os locais densamente industrializados. Para a exposição de Dezembro de 1968[45], Smithson realizou uma recolha de materiais no parque industrial de Oberhausen[46] (fig.40 e 41). Esta deslocação foi documentada em incontáveis registos fotográficos que revelam um modo de olhar muito próprio: existe a inclusão de muitos pormenores de pedras e escória onde a paisagem industrial surge no fundo enublado, mas também grandes planos do ambiente pesado dessa mesma paisagem, que "submetem o local a uma transformação temporal, característica do gosto de Smithson por dramáticos saltos mentais no tempo e no espaço" (Lingwood, 2002, p.9). O modo de trabalho de Smithson parte muito



Figura 40 – Robert Smithson, *Non-site (slag), Oberhausen* (1968) | Fotografia | 21 x 26 cm | Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC

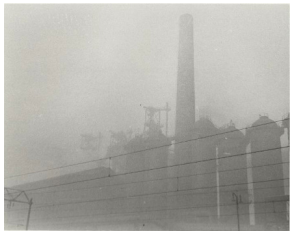


Figura 41 – Robert Smithson, *Non-site (slag), Oberhausen* (1968) | Fotografia | 21 x 26 cm | Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC

[45] Exposição na Galeria Konrad Fischer, Düsseldorf, Alemanha.

[46] Oberhausen, situada região do Ruhr, na época uma das áreas com mais concentração industrial da Europa ocidental. Desde os finais de 1970, a região tem vindo a sofrer diversas alterações, transformando a paisagem densamente industrializada em locais de cultura, onde os vestígios do passado industrial são integrados numa nova paisagem em vez de ficarem em completo abandono. Sobre o assunto, existe um texto de Kerstin Barndt que fala sobre dois projectos integrados neste desenvolvimento de toda a região do Ruhr, ver "Memory Traces of na Abandoned Set of Futures", publicado no livro *Ruins of Modernity* (2010).



Figura 42 – Robert Smithson, *Oberhausen Non-Site* (1968) | Galeria Konrad Fischer, Düsseldorf



Figura 43 – Bernd Becher e Hilla Becher, *Ensley Steelworks, Alabama, USA* (1983) | Impressão em prata de gelatina sobre papel | 45 x 59.8 cm



Figura 44 – Bernd Becher e Hilla Becher, *Ensley Steelworks, Alabama, USA* (1983) | Impressão em prata de gelatina sobre papel | 45 x 59.8 cm

da experiência com o local e da recolha tanto fotográfica como material, para posterior utilização nos objectos '*Nonsites*'[47] (fig.42).

Já nas fotografias de Hilla e Bernd, há uma procura por um reconhecimento pormenorizado de toda a área através da abordagem fotográfica numa visão distinta e única: as estruturas são fotografadas de forma clara e frontal. O lugar de actuação dos Bechers é o industrial, ao qual regressam incessantemente, no entanto estas fotografias objectivas representam a realidade de um passado numa procura em envolver o observador na paisagem e mentalidade da era de produção industrial massiva (Lingwood, 2002). Exemplo disso é o grupo de fotografias dos altos-fornos de Ensley, Alabama[48] (fig.43 e 44), que para além das habituais fotografias frontais, também surgem fotografias da paisagem à volta dos fornos onde se vê um vasto parque de sucata automóvel, ao qual James Lingwood refere como "símbolos dos ciclos cada vez mais curtos de construção e produção, utilidade e inutilidade, no coração do milagre económico do pós-guerra" (Lingwood, 2002, p.17).

Apesar de contrastantes as abordagens dos artistas aqui referidos, procuro sugerir inquietações semelhantes a estas, no momento de relacionamento com o espaço.

As experiências com o espaço, nas minhas deambulações por estes lugares cheios de ambiguidades e vazios, são sempre registadas em fotografias e ocasionais vídeos que revelam um modo pessoal de olhar para esse lugar. Não existe uma narrativa nestas fotografias e vídeos. São testemunhas dos meus percursos e do olhar inquieto que tenta absorver todas as informações recebidas, tentando que nada se escape – embora, inevitavelmente, existam sempre perdas. Mas se por um lado há um registo, num tom mais aleatório instigado pelo fascínio de elementos que vão surgindo e composições inusitadas,

[47] Os *nonsites* de Smithson são peças que o artista construía a partir de materiais naturais que tinha recolhido em áreas remotas e não povoadas, ou de ruínas de edifícios que tinham colapsado. Estes materiais eram trazidos para a galeria e colocados em caixas e criavam relações entre o espaço exterior e interior. Era com os *nonsites* e os *earthworks* (como por exemplo a *Spiral Jetty*) que Smithson explorava as suas ideias sobre decadência e renovação, de ordem e de caos (Goldberg, s/d).

[48] As fotografias relativas à Ensley Steelworks, em Birminghan, Alabama, foram tiradas durante uma viagem a vários estados da América do Norte.

por outro, existem momentos em que uma abordagem mais cuidada de reconhecimento do espaço acontece (fig.45 e 46).

As inúmeras texturas das paredes que começaram a ceder ao tempo, os vestígios que se encontram espalhados pelo chão, até mesmo ao ambiente húmido que se sente nos interiores mais recônditos, são alguns dos elementos e sensações substanciais que procuro "captar" e exprimir com os registos fotográficos. Estes, fazem parte do imaginário no momento de trabalho em ateliê. Tais ambientes fazem lembrar uma passagem do texto *The Crystal Land* de Smithson, que documenta as sensações experienciadas numa das suas deslocações:

> "As paredes da pedreira pareciam mesmo perigosas. Rachadas, partidas, estilhaçadas; as paredes ameaçavam ruir. Fragmentação, corrosão, decomposição, desintegração, escombros de rochas, deslizamentos, lama, avalanches estavam em todo o lado em evidência. O céu cinzento parecia engolir os montes à nossa volta. Falhas e fracturas, sedimentos espalhados, conglomerados esmagados, detritos erodidos e arenito. Era uma região árida, branqueada e seca. Uma infinidade de superfícies espalhavam-se em todas as direções. Um caos de rachaduras cercou-nos"[49].

Todas estas recolhas vão para o Arquivo, que está organizado de acordo como os vários espaços explorados. No arquivo do complexo industrial do Freixo os registos do espaço vão desde fotografias mais objectivas de grandes planos da paisagem onde se insere, de várias vistas dos edifícios e das fachadas, a espaços interiores cheios de humidade, e ainda às inúmeras texturas encontradas, aos pormenores do espaço ou de objectos (fig.47 e 48). Sempre que necessário são realizadas deslocações ao local para a recolha de material visual.

[49] Tradução livre de: *"The walls of the quarry did look dangerous. Cracked, broken, shattered; the walls threatened to come crashing down. Fragmentation, corrosion, decomposition, disintegration, rock creep debris, slides, mud flow, avalanche were everywhere in evidence. The gray sky seemed to swallow up the heaps around us. Fractures and faults spilled forth sediment, crushed conglomerates, eroded debris and sandstone. It was an arid region, bleached and dry. An infinity of surfaces spread in every direction. A chaos of cracks surrounded us"* (Smithson, 1966, s/p).



Figura 45 – Daniela Ribeiro, *Sem título* (2018)



Figura 46 – Daniela Ribeiro, *Sem título* (2016)



Figura 47 – Daniela Ribeiro, *Composições* (2016)



Figura 48 – Daniela Ribeiro, *Composições* (2018)

Mais tarde, no ateliê, os registos serão um reportório de imagens no qual a pinturas futuramente executadas assentam os seus objectivos expressivos.

Este é um arquivo pessoal mediado pelo olhar da artista, pelo que a utilização de imagens provenientes de outros autores seria ver o espaço através do olhar deles e não do nosso. Neste contexto, as fotografias e os vídeos representam o processo de recolha que está intrinsecamente ligado ao projecto, sendo o arquivo fotográfico um componente importante para prática da pintura. Os vídeos e as fotografias não são utilizadas como objectos finais, no entanto têm mérito próprio o que não invalida de serem apresentadas juntamente com trabalhos. São reveladoras de onde surge a inspiração e do processo de trabalho.

É a partir das explorações do local que a imagem se constrói, no entanto não é a elas que se cinge.

5. A construção e os materiais da pintura realizada

A representação pictórica parte dos estímulos recebidos da realidade que lhe é externa. No entanto, estes não são limitadores da sua prática, e durante o processo de construção pictórica existe um momento em que o objecto artístico se desprende daquilo que lhe é externo e procura trabalhar com a matéria que constrói e compõe a pintura.

No contexto deste projecto, a matéria surge como um elemento que está intimamente ligado à prática pictórica, havendo uma procura pela intensificação das propriedades plásticas. Uma exploração da matéria também acarreta consigo limitações próprias de cada elemento, contudo, tais limitações são orientadoras de possibilidades de trabalho que inicialmente não se estavam a prever. Dentro desta relação entre os limites e as possibilidades, existe sempre uma troca de influências entre a matéria e o conhecimento do artista, neste caso da artista. Nas palavras de Cecilia Salles, "nessa troca recíproca de influência, artista e matéria-prima vão-se conhecendo, sendo reinventados e os seus significados são, consequentemente, ampliados" (Salles, 2011, p. 132).

Os materiais utilizados serão os elementos propulsores do processo de construção da imagem, e a partir deles, surge uma vontade de testar as suas possibilidades e os seus limites, caracterizando a prática artística como um processo de experimentação ao longo do tempo. Em suma, esta é uma investigação em Pintura, onde são realizadas opções e selecções que influenciam o modo como a obra é percepcionada enquanto objecto final.

Este capítulo será dedicado à parte experimental e prática do trabalho desenvolvido, tendo por base o modo de olhar a ruína e como, consequentemente, influenciou as escolhas dos diversos materiais que serão aqui apresentados. Materiais e matérias que são sempre depois recriados em espaço de ateliê.

5.1. O campo da experimentação – os suportes

A interação estabelecida entre o suporte e a pintura, assim como a importância que este assume, foram questões que se revelaram fundamentais para o trabalho prático.

No início deste projecto pictórico a representação da ruína assumia um papel central na pintura, a imagem era trabalhada sobre a superfície, havendo apenas a intenção de a representar. No entanto, houve a necessidade de equacionar como a ruína seria apresentada. A pintura poderia ir mais além, aproveitando as características inerentes aos materiais, criando algo que represente mas também corporalize, verdadeiramente, a ruína.

Sendo sensível às características dos materiais e através da sua acumulação, é possível criar algo que suscita diretamente e plasticamente um estado de ruína. Esta nova abordagem caracterizou-se por uma constante experimentação de quatro materiais elementares: a terra, os tecidos, o vidro, e mais recentemente o cimento.

Terra

A terra surge tanto como o material e o suporte da pintura. Caracteriza-se por ser um material diretamente acessível no meio ambiente, rico em texturas e possibilidades de utilização. Quando misturado com um aglutinante, pode ser aplicado como empasto para dar relevos e criar sulcos. Em termos cromáticos acaba sempre por ficar com uma tonalidade escura, mesmo quando usado com pigmentos mais claros, como ocres.

Foi na procura por um suporte ideal que correspondesse e contivesse as características dos espaços explorados, que surgiram os *suportes de terra*[50]. Esta intenção de construir um suporte que, de certo modo, constituísse alguma originalidade criativa, teve influências das pinturas-matéricas de Tàpies e na forma como os artista misturava os materiais para que estes criassem ambientes sugestivos[51].

Desde a sua construção, estes suportes foram pensados para se sustentarem a si mesmos, ou seja, para que não houvesse a necessidade de serem construídos sobre uma tela ou sobre madeira. Desta forma, em vez de ser uma adição de matéria sobre um suporte convencional pré-existente, os *suportes de terra* são, ao mesmo tempo, a matéria que constrói a pintura e a matéria que constrói o seu suporte.

Os *suportes de terra* contêm em si as características ideais para a representação da ruína: são robustos e as suas superfícies são bastante texturadas, mas contêm algumas fragilidades e por isso estão sujeitos às condições ambientais que os alteram. Com o passar do tempo revelam algumas fendas e rachaduras. A relação que possuem com a ruína, é atribuída ao facto de serem um material natural que eventualmente irá regressar ao seu estado de origem: a terra.

Estes suportes caracterizam-se por terem um tom escuro, por isso a aplicação de cor tem de ser pensada através dos locais de luz; e possuem um lado táctil, quase escultórico, facto que se deve à densidade matérica da superfície. Exemplo disso é a obra *Composição Interior 1-17* (2017), onde a luminosidade foi conseguida através da aplicação de constantes camadas de tinta diluída, criando zonas mais intensas de luz ao mesmo tempo que deixa outras na penumbra (fig.49). As linhas essenciais do espaço são desenhadas através de sulcos no próprio suporte, e combinando com as texturas já presentes da terra, foram acrescentados outros elementos como o cartão nas colunas ou a folha de jornal nas paredes que criam diferentes dinâmicas visuais e plásticas.



Figura 49 – Daniela Ribeiro, *Composição Interior 1-17* (2017) | Acrílico, cartão e folha de jornal em suporte de terra | 88 x 139 cm | (Detalhe)

Durante algum tempo os *suportes de terra* eram construídos com a mistura feita de forma intuitiva, contudo, esta maneira de trabalhar apresentava alguns problemas após a secagem, uma vez que o suporte ficava arqueado. Posto isto, houve um período de

[50] Esta designação fui atribuída por mim, uma vez que estes suportes são compostos maioritariamente por terra.

[51] Abordado no capítulo 3, mais concretamente no capitulo 3.1.

tempo dedicado a experiências sobre como o construir melhor, que resultaram numa mistura mais estável dando origem a um suporte mais resistente e fácil de trabalhar (ver ficha técnica 1).

Contudo, mesmo sendo realizado este estudo, os formatos de grande dimensão continuaram a apresentar algumas deformações optando-se, por enquanto, por usar dimensões mais pequenas, fáceis de controlar e manipular[52].

De momento, a terra utilizada não é recolhida nos locais explorados (por questões de impossibilidade de transporte das quantidades necessárias para a sua elaboração), mas há a intenção para que no futuro comece a ser incorporada nos trabalhos, assim como outros materiais que possam ser recolhidos no espaço.

Tecidos

Aos *suportes de terra* foram sendo introduzidos outros materiais, como diferentes tipos de papéis com texturas variadas, cartões canelados e prensados, vários tecidos, fios e linhas, que passaram a fazer parte da construção da pintura. Os tecidos aqui empregues suscitaram interesse, por usar algo mais flexível como suporte, mas especificamente a juta e lona de algodão, permitindo um necessário aumento de escala que os *suportes de terra* de momento não permitem. A juta pela sua robustez e resistência permite ser trabalhada mais livremente, sem serem necessários cuidados extras. O algodão, por sua vez, retém mais facilmente as marcas, por isso é maioritariamente usado em conjunto com a juta.

A introdução deste novo suporte maleável foi acompanhada por um interesse pelo trabalho de Lucio Muñoz, que não só criou um fascínio pelo seu entendimento da madeira enquanto material e como este deixou de ser um mero suporte sobre o qual aplicava a cor, mas também pela sua obra sobre papel. Outro ponto comum com este artista, foi o facto dele trabalhar a construção da imagem a partir de um suporte mais flexível e maleável, com as mesmas preocupações que trabalhava a madeira[53]. Com os tecidos levantou-se uma outra questão: como conseguir ter as mesmas características físicas dos espaços em degradação, algo que com os *suportes de terra* era mais facilmente alcançado. Os *sobreteixims* de Miró revelaram-se úteis neste momento, pela maneira como o artista lhes conseguia dar um lado táctil e corpulento, através do emprego de materiais tridimensionais: uma linha não tem necessariamente de ser desenhada, pode ser substituída por um fio ou corda; assim como os efeitos de uma parede texturada não precisam de ser necessariamente pintados, podem ser utilizados outros materiais que representem essas características[54].

As características deste material permitem que a composição da pintura seja construída a partir do próprio objecto: os tecidos podem ser rasgados, recortados e cosidos de acordo com o que se pretende. Tal pode ser observado na obra *Composição com Tecidos 2-18* (2018), onde a construção da imagem foi realizada através dos principais planos do espaço, e o desenho vai sendo construído por sobreposições e camadas de tecidos, onde as linhas de coser correspondem às linhas de perspectiva (fig.50). O uso destas camadas ajuda à criação de profundidade e de relevo do espaço na pintura.



Figura 50 – Daniela Ribeiro, *Composição com Tecidos 2-18* (2018) | Acrílico, folha de papel, terra, tecidos de algodão | 137 x 145 cm | (Detalhe)

Os tecidos também permitiram uma síntese geométrica na representação das formas, deixando de lado a vontade de querer fazer uma representação mais detalha do espaço. Esta síntese já tinha sido alcançada no uso de um outro material, o vidro, em que as peças de *pâte-de-verre* realizadas são silhuetas de edifícios, revelando apenas os detalhes mais essenciais à sua percepção.

[52] Como são preparados em ateliê, há sempre um compasso de espera entre o momento em que são construídos e tempo de secagem, com o momento em que estão prontos para serem utilizados.

[53] Abordado no capítulo 3, mais concretamente no capitulo 3.1.

[54] Nos tecidos são incorporados vários elementos, como papéis, outros tecidos mais finos e transparentes e outros mais espessos e opacos, e até mesmo a incorporação de empasto criado com serrim e terra, que constroem uma superfície pictórica rica em texturas.

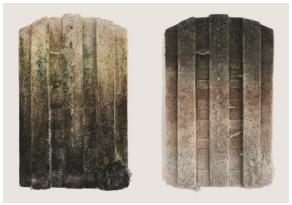


Figura 51 – Daniela Ribeiro, *41º09'03.2"N 8º38'52.0"W (2) e (3)* (2017) | *Pâte-de-Verre* | 33.5 x 23 cm

Vidro

O vidro é um material que surgiu inicialmente como um complemento ao trabalho de pintura. As peças realizadas nesse período de tempo, das quais são exemplo a série *41º09'03.2"N 8º38'52.0"W* (2017) tinham preocupações formais em representar as vistas de alçados dos edifícios através daquilo que lhes era mais característico, com uma caracterização arquitectónica[55]. Estas peças foram pensadas como objectos únicos e independentes, que seriam apresentados ao lado das pinturas realizadas (fig.51).

No final do primeiro ano deste Mestrado, realizaram-se várias experiências de fusão, onde a areia seria incorporada na técnica de *kilncasting*, mais concretamente o *pâte-de-verre*, e posteriormente com os resultados obtidos, procurou-se pensar em peças que pudessem fazer parte da própria pintura.

Desta forma, o vidro que até então era um material alheio à pintura, passa de ser um complemento para pertencer a esta. A areia, um elemento da composição do vidro, que pode aparecer na composição da terra[56], pelo que suscitou interesse o uso desse material como uma linha condutora a adicionar na exploração e investigação prática. Quando vai ao forno, a areia adquire tom alaranjado, algo que interessou bastante por fazer lembrar as partes dos edifícios que ficaram oxidadas e mostram os tons ferrosos[57]. A técnica de *kilncasting* aqui empregada caracteriza-se por ser um baixo-relevo, do qual resultam peças de vidro maciças. Na técnica de *kilncasting*, é necessário recorrer à utilização de moldes, que muitas vezes se caracterizam por serem "moldes únicos"[58]. Os moldes utilizados nesta investigação, não possuíam prisões[59] e nesse sentido foi possível serem utilizados várias vezes, permitindo assim registar os diferentes fragmentos que surgem com o uso repetido de um mesmo molde no forno, uma nova ideia de ruína (fig.52).

Antes da realização de peças finais, foram concebidas várias amostras para conseguir alcançar o resultado final pretendido, que caracterizam-se por terem três níveis de desnivelamento onde em cada um a areia é colocada de diferente forma (ver ficha técnica 2). Pretendia-se que a areia ficasse agarrada ao vidro, permitindo ver-se o característico tom alaranjado após ir ao forno (fig.53).



Figura 52 – Molde de gesso após ser reutilizado várias vezes



Figura 53 – Amostra de fusão do vidro com areia | *Klincasting* com areia | 20 x 25 cm

Cimento

O uso do cimento é bastante recente, e nunca tinha sido trabalhado anteriormente dentro do projecto. Ele surge associado aos objectos de *kilncasting*, uma técnica que obriga a pensar no espaço tridimensionalmente. A junção de vidro com cimento, ou outro material, é algo que podemos encontrar nos trabalhos do artista Wilken Skurk [Alemanha, n.1966]. Em obras como *Graphitsilber* de 2001 (fig.54) ou *Berlin III* de 2005 (fig.55), não só podemos ver peças onde são usados edifícios como referentes, como também o artista estabelece relações entre peças de *casting* e outros elementos, que surgem a complementarem-se um ao outro. Nas palavras de Dan Klein:

> "ao contrário daquilo que se poderia esperar de um pesado trabalho escultural, ele usa o vidro mais como uma base do que como um bloco de construção, como o material mais forte e não como o mais vulnerável. Como a maior parte do seu trabalho é sobre desconstrução (desmontar as coisas e reconfigurá-las para lhes dar um novo significado), esta inversão dos papéis dos materiais vai à essência do seu pensamento, que está centrado no modo como todo o tipo de relações, quer



Figura 54 – Wilken Skurk, *Graphitsilber* (2001) | Vidro e Betão | 160 x 80 x 80 cm

[55] Nestes objectos, foram utilizados como referentes as torres do bairro do Aleixo. Apesar de ainda estarem a ser habitados, a sua atual (falta de) preservação remete para um tipo que edifício que apesar de não estar abandonado no sentido mais estrito da palavra, observa-se um elevado grau de degradação que provém do esquecimento das entidades que tinham como dever preservá-los, e por isso abandonados ao seu destino. Nos restantes trabalhos, a pesquisa plástica pictórica voltou a incidir no complexo do Freixo.

[56] A terra utilizada nos *suportes de terra,* possui areia.

[57] A areia possui oxido ferro na sua composição e daí resultar a cor alaranjada.

[58] Os moldes são feitos de gesso cerâmico e sílica, e só podem ser utilizados uma vez, porque quando o ciclo de recozimento termina, a peça de vidro necessita de ser retirada do seu interior e nessa altura são destruídos.

[59] Eram "moldes abertos" com uma forma simples.



Figura 55 – Wilken Skurk, *Berlin III* (2005) | Ferro fundido e vidro | 35 x 75 x 22 cm



Figura 56 – Daniela Ribeiro, *Void (Urban Structures)* (2018) | *Klincasting* com areia | 160 x 50 x 40cm | (Detalhe)

elas sejam industriais, políticas, socais, locais ou globais, mudam ou determinam as nossas vidas"[60].

Ao trabalhar a partir de espaços físicos parece existir uma necessidade de, a certo momento, passar para um lado mais escultórico, onde construímos o nosso próprio espaço e assistimos ao processo de transformação imposto pelo tempo quando incorporado num local ao ar livre. A peça *Void (Urban Structures)* (2018), concebida para ser colocada num espaço exterior, constitui uma procura em construir parte de um espaço que é tão familiar pelas vezes que foi explorado e utilizado na pintura, mas que agora existe fisicamente dentro do meu espaço pessoal. À peça maioritariamente feita de cimento foi incorporado uma peça de *kilncasting* com areia, que funciona como tecto desse espaço, ao mesmo tempo que, por ser translúcido, deixa passar alguma luz, suscitando ao observador a vontade de querer espreitar (fig.56).

O cimento é composto maioritariamente por areia, surgindo aqui de novo este material, mas também é o que constrói os edifícios de betão armado, característico da arquitectura moderna do século XX, e consequentemente destas ruínas industriais que tanto interesse têm neste contexto. A sua inclusão nos materiais mais explorados dentro da prática pictórica tem provado ser uma mais-valia, o espaço onde a obra é inserido é alterado, e a obra é visualizada tridimensionalmente.

É de salientar que embora estes materiais, a terra, tecido, vidro e cimento, apareçam aqui separados e seja feita uma análise individual para um melhor entendimento sobre a importância de cada um deles, a exploração e experiências realizadas ocorreram simultaneamente, existindo uma linha condutora que estabelece relações

[60] Tradução livre de: *"contrary to what one might expect from heavy sculptural work he uses glass more as foundation than building block, as the strongest rather than the most vulnerable of materials. Since much of his work is about deconstruction (taking things apart and reconfiguring them to give them new meaning) this reversal of material roles goes to the heart of his thinking, which centres around the way in which relationships of every kind, whether they be industrial, political, social, local or global, change or determine our lives"* (Klein, s/d, s/p).

mutuas. Todos os materiais utilizados na realização das obras resultam de uma intenção deliberada[61].

A estes quatro materiais junta-se a utilização de um arquivo material composto por uma panóplia de outros elementos que ajudam na construção da imagem: diversos tipos de papéis texturados e cartões, tecidos, serapilheira, cordas e fios, lixas, terra, areia, serrim, entre outros. Muitas vezes é realizada uma preparação prévia[62] destes materiais no ateliê, para corresponderem às necessidades do momento.

Aos poucos, estes materiais tornam-se parte da estrutura de trabalho, e as relações estabelecidas pela forma como estes são utilizados são importantes para o entendimento do trabalho realizado. Assim como Mariza Merz[63], existe a procura em transmitir uma experiência pessoal a partir dos materiais que se revelam importantes neste contexto, uma vez que permitem a construção de um entendimento pessoal sobre a ruína, e as experiências desses mesmos espaços.

Apesar de serem necessárias diferentes abordagens para explorar os materiais escolhidos, este projecto funciona como um todo na procura por construir uma pintura que contém em si as qualidades de uma ruína. Assim, o processo de construção do objecto artístico é pensado a partir das potencialidades que estes elementos contêm e como eles interagem entre si. Conhecer as potencialidades dos materiais foi importante, pois só assim foi possível uma adaptação e uso adequado de cada elemento.

[61] A utilização dos tecidos nos suportes de terra era recorrente na prática artística. Por esse motivo, foi decidido utiliza-los como suporte em si.

[62] A preparação passa por: tingimento dos tecidos; pintura de vários tipos de folhas, criando diferentes texturas e tonalidades; reaproveitamento de materiais que já tivessem sido utilizados anteriormente mas que não resultaram da maneira que se pensava.

[63] Abordado no capítulo 3, mais concretamente no capitulo 3.3.

5.2. Camadas no Tempo – o processo da Pintura

Junto com a exploração dos materiais surgem as características cromáticas. Na procura por captar a atmosfera envolvente dos espaços fabris abandonados e as manifestações de desorientação espaciotemporal que neles se sentem, a pintura olha para os espaços interiores onde existem os ambientes austeros criados pela penumbra, repletos de ruídos visuais e texturas.



Figura 57 – Sophie Fiennes, *Over Your Cities Grass Will Grow* (2010) |Film Still|



Figura 58 – Andrei Tarkovsky, *Stalker* (1979) |Film Still|



Figura 59 – Andrei Tarkovsky, *Stalker* (1979) |Film Still|

Existem duas referências visuais importantes para o trabalho prático, que mostram na imagem cinematográfica o uso de espaços ruinosos e quais os recursos cromáticos e de composição a que recorrem na construção e transmissão dos ambientes experienciados nesses espaços. O modo como Sophie Fiennes apresenta as intervenções feitas por Kiefer à paisagem onde se insere o estúdio de Barjac[64], gravadas em *Over Your Cities Grass Will Grow,* provoca no espectador sensações de transporte para dentro desses espaços construídos, ao mesmo tempo que transmite a atmosfera daquele lugar através de cortes e aproximações nos planos de imagem e a utilização da luz pré-existente (fig.57). No filme *Stalker*[65], Andrei Tarkovsky [Rússia, 1932-1986] cria uma paisagem manchada pelo tempo, repleta de ruínas, denominada *'The Zone',* que contém um espaço interior '*the room'*, também ele degradado. Na *'Zone'* entra-se num outro espaço-tempo no qual existem outras leis da física a reger, onde há um equilíbrio peculiar entre a natureza e os vestígios de construções do Homem. Os ambientes concebidos por Tarkovsky, e com especial interesse aqui a atmosfera do *"the room"*, parecem andar no limiar entre a realidade e a imaginação, onde o espectador é confrontado com uma paisagem que há muito não é tocada pelo homem. A paleta de cor utilizada influencia bastante a forma como o filme é percepcionado: as cores são escuras com tendência para tons esverdeados e azulados que preenchem toda a atmosfera (fig.58 e 59).

[64] Referido no capítulo 3, mais concretamente capítulo 3.2.

[65] Na descrição de John Riley: *"Stalker is a manifestation of a peculiar kind of disjointed time and stained place, for three reasons: a ruined landscape, a science fiction turn to the past, and the notion of a supernatural zone itself"* (Riley, 2017, p.21).

Estas são duas influências relevantes para perceber a forma como procurei construir, no trabalho prático, os interiores ruinosos e a envolvência do observador. Os ambientes de ruína caracterizam-se por terem cores esbatidas, a *grisalha do tempo*: o tempo que passou, que corroeu e depositou no edifício (na matéria que o constrói) uma nova cor[66], que não tem nada de neutro e continuará em transformação (Didi-Huberman, 2014). A grisalha representa então as acções e a passagem tempo. Por isso, as cores esmorecidas dos edifícios podem aparentar estagnação, mas pelo contrário, a ruína está em constante transformação, e onde se perde algo, ganha-se outra coisa nova[67]. Assim, é utilizado na pintura uma paleta cromática proveniente dos espaços em ruína: tons de grisalha, siennas e ocres são aplicados em zonas de maior luminosidade e, é dado maior ênfase aos tons azulados e esverdeados nas zonas mais escuras que procuram criar ambientes atmosféricos sombrios e húmidos, quase oníricos, de lugares num espaço-tempo diferente.

Pensar a imagem através das camadas de tecidos e materiais que criam a profundidade e compõem o espaço, levou a que o processo de construção na superfície pictórica representasse também uma passagem do tempo. No contexto desta prática artística, a pintura não é algo imediato, do momento, requer que sejam feitas reflexões sobre a forma como se intervém na imagem, o que resulta numa pintura realizada ao longo de vários períodos de tempo, nos quais vão sendo adicionados novos elementos. Isso também reflecte a forma como a tinta é aplicada. Aproveitando a boa absorção dos tecidos e dos suportes de terra, a *Composição Interior 3-17* (2017) cria através da composição e aplicação da cor uma atmosfera entre a realidade e imaginado. Muitas vezes são dadas camadas de tinta diluída ao longo do tempo, de forma a criar subtis passagens entre várias texturas, relembrando a forma como a água das intempéries e infiltrações criam diferentes tonalidades com o passar do tempo nas paredes (fig.60).



Figura 60 – Daniela Ribeiro, *Composição Interior 3-17* (2017) | Acrílico, cartão, papéis e folha de jornal em suporte de terra | 42 x 67 cm | (Detalhe)

[66] "*O 'coloris de descloração' que o tempo impõe às coisas"* (Didi-Huberman, 2014, p.8).

[67] Referido no capítulo 2, mais concretamente capítulo 2.2.

Assim, a matéria da pintura constitui-se também como uma estratificação no tempo: um acumular de vários elementos e intervenções que vão ocorrendo sobre a superfície pictórica, onde por vezes há algo que se pode perder, mas há sempre algo que se ganha, como a *patina* do tempo nos edifícios, resultante do acumular na superfície das intervenções da natureza.

É nos espaços degradados que a pintura encontra o seu objecto de reflexão, trabalhado dentro da prática artística através de uma constante exploração dos materiais. Se no início existiam apenas os suportes de terra, com o tempo, surgiu uma maior abertura às potencialidades de outros materiais que fazem parte actualmente do corpo deste projecto em Pintura. Há então uma procura em envolver o espectador neste universo das ruínas modernas que se transformam em realidades construídas e imaginadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O século XX caracteriza-se por rápidos ciclos económicos de florescimento, desenvolvimento e abandono. Daí resultaram reminiscências de um mundo extremamente industrializado, a ruína moderna é então a industrial, que caracterizada por edifícios de grande imponência física, mesmo em estado de decadência, povoam muitas paisagens de zonas de periferia das cidades.

A ruína revela-nos um tempo que passou, por aquilo que subtraiu e pelo que acrescentou. Através da ausência de elementos estruturais e de cor, leva-nos atrás no tempo, convocando memórias do que terá sido, uma certa nostalgia pelo passado e ânsia pelo futuro. Pela acumulação de novos elementos e texturas que ganhou, transporta-nos para uma realidade paralela à cidade que a envolve. São então locais isolados com espaços vazios, povoados por ambientes austeros que conferem à mente um lugar para imaginações e desvaneios. Assim, constituiu-se o fascínio pela ruína e a premissa para prática da pintura.

No sentido da intensificação da presença plástica da matéria, é transportado para a prática pictórica, a acumulação de texturas visuais e tácteis destes espaços. A matéria é então trabalhada para criar uma pintura que contém em si as qualidades da ruína.

A contextualização do tema de Projecto, neste relatório, que se inicia com a realização de um enquadramento histórico de ruína, posteriormente articulado no contexto da prática de pintura, foi fundamental no momento de avançar para a construção do objecto artístico. Assim, no primeiro capítulo - *O Enaltecer das Ruínas*, é realizado um levantamento histórico de como a percepção da ruína foi alterada ao longo do tempo, apresentando artistas e obras. No segundo capítulo - *"Portais para o Presente, Passado e Futuro"* é apresentada a ruína industrial, a sua formação e contextualização. A investigação realizada proporcionou um melhor entendimento sobre onde se inserem as nossas preocupações no vasto campo das ruínas industriais e como vários artistas, particularmente Hilla e Bernd Becher e Robert Smithson, abordaram essas questões.

A pesquisa sobre os artistas plásticos, nomeadamente João Miró, Antoni Tàpies, Lúcio Muñoz, Anselm Kiefer e Marisa Merz, é apresentada no terceiro capítulo - *Realidades Construídas: a utilização de matéria por artistas plásticos* e permitiu compreender como uma prática fundamentada por preocupações sobre a matéria consegue ser bastante desafiadora e proporcionar uma exploração aos limites da Pintura. Saber onde a nossa prática artística se insere e quais os artistas mais relevantes, foi essencial para se conseguir desenvolver um corpo de trabalho no qual a matéria assume uma posição de destaque.

A segunda parte caracteriza-se por ser dedicada à componente prática e experimental. No capítulo quatro - *As transgressões na malha urbana são 'estímulos para a mente',* refere a contextualização do local escolhido e a recolha fotográfica realizada, e novamente a influência dos artistas Hilla e Bernd Becher e Robert Smithson. No último capítulo – *A construção e os materiais da pintura realizada*, são apresentados os materiais e produção artística realizada com os mesmos.

O projecto pictórico parte da necessidade de se relacionar com aquilo que lhe é exterior, transformando essa realidade no decorrer da pintura, associada a um modo de trabalhar que se formaliza com a abordagem de diferentes materiais. A ruína não é só linguagem da pintura, mas também portadora da experiência do local, constituí um ambiente construído a partir da realidade, que procura reflectir as mesmas sensações experienciadas no local: nostalgias, realidades imaginárias, pensamentos, imponência do construído.

Os períodos de tempo dedicados às experiências dos *suportes de terra* assim como às amostras de *klincasting* foram essenciais para um melhor entendimento da matéria que estava a ser utilizada, dando a possibilidade de partir para cada um deles com uma maior noção sobre o que o material permite, procurando tirar máximo proveito das suas qualidades e potencialidades. Foi nestes períodos que surgiram as possibilidades de utilização de outros materiais que não estavam previamente previstos, como foi o caso do cimento, mas também do uso dos tecidos como suporte, até então cingiam-se apenas a serem utilizados com pouco destaque nos *suportes de terra*. No decorrer do tempo, os materiais incorporados na pintura foram assumindo uma maior relevância. Procura-se que estes tenham uma relação com o local escolhido. Nos futuros trabalhos serão incorporados elementos escolhidos e recolhidos no local de investigação.

Numa nota de perspectiva futura, pretende-se continuar a investigação das potencialidades que os materiais (suportes de terra, tecidos, vidro e cimento) oferecem e dos problemas teóricos/práticos inerentes ao próprio acto de pintar. O campo de actuação continuará a ser as ruínas industriais com uma maior abordagem em relação à paisagem de zonas periféricas onde estas se inserem. Existe ainda uma vontade em querer voltar ao campo da gravura, um meio que esteve em pausa nos últimos dois anos, assim como uma maior exploração da fotografia enquanto meio de actuação. Tudo isto, com vista em criar um projecto transversal a todos os meios utilizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alley, R. (1981). *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*. London: Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet. Acedido a 21 Agosto de 2018, disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucio-panel-21-t00476

Barndt, K. (2010). "Memory Traces of an Abandoned Set of Futures". In J. Hell & A. Schönle (Eds.), *Ruins of Modernity*. United States: Duke University Press. Acedido a 30 Junho de 2018, disponível em: https://www.academia.edu/3151699/Memory_Traces_of_an_Abandoned_Set_of_Futures._Industrial_Ruins_in_the_Post-Industrial_Landscapes_of_East_and_West_Germany

Bell, J. (2009). *Espelho do Mundo*: *Uma Nova história da Arte.*(L. Leitão & C. Brito, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro

Bloch, C. (2009). "Shulammite: Bible". *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. Jewish Women's Archive. Acedido a 6 Agosto de 2018, disponível em: https://jwa.org/encyclopedia/article/shulammite-bible

Castanheira, R.M.R (2013). *Gesamtkunstwerk. A Utopia de Wagner.* (Dissertação de Mestrado). Disponível em: http://hdl.handle.net/10216/80306

Celant, G. (2013, Outubro 11). *Lecture for Marisa Merz at Museum Cycladic Art*. [Ficheiro em vídeo]. Acedido a 20 Julho de 2018, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Yery9RBiKuw

Cohn, D. (2013). *Anselm Kiefer: Studios*. Paris: Flammarion-Pere Castor.

DeSilvey, C. & Edensor, T. (2013). Reckoning with ruins (Article in Progress in Human Geography) (Publication no. 10.1177/0309132512462271). Acedido a 1 Junho de 2017, disponível em: https://www.researchgate.net/publication/258175652_Reckoning_with_ruins

Didi-Huberman, G. (2014). *Grisalha - Poeira e poder do tempo* (R.P. Cabral, Trad.). KKYM+IHA

Dillon, B. (2005/06). Fragments from a History of Ruin. *CABINET*, Inverno 2005-2006. Acedido a 17 Abril de 2018, disponível em: http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php

Dillon, B. (2014). *Ruin Lust - Artists' Fascination with Ruins, from Turner to the Present Day*. London: Tate Publishing.

Eccher, D. (1999). "Anselm Kiefer: A dark soul". In *Anselm Kiefer: Stelle Cadenti*. Bologna and Torino (Turin), Italia: Galleria d'Arte Moderna di Bologna and E. Umberto Allemandi & C.

Fiennes, S. (2010). *Over Your Cities Grass Will Grow*. [Documentário]. França, Holanda, Reino Unido: Sciapode; Kasander Film Company & Amoeba Film.

Goldberg, E. (s/d). *About Robert Smithson*. Acedido a 8 Setembro de 2018, disponível em: https://www.robertsmithson.com/introduction/introduction.htm

Klein, D. (s/d). Katalogtext. Acedido a 4 Junho de 2018, disponível em: http://www.wilken-skurk.de/klein_eng.html

Leite, A.C. (2008). "Alegorias do Mundo: a arte dos jardins". In P. Pereira (Dir.) *História da Arte Portuguesa*. Oitavo volume. Círculo de Leitores e Autores.

Lingwood, J. (2002). "O Peso do Tempo". In Serralves, M. d. A. C. d. (Ed.) *Field Trips*. Porto: Fundação de Serralves.

Macaulay, R. (1966). *Pleasure of Ruins.* (Reprinted Ed.). New York: Walker and Company.

Messeri, R. L. (2016). *Joan Miró - Materialidade e Metamorfose*. Porto: Fundação de Serralves.

Mishkar, L. (2005). *IA. The Journal of the Society for Industrial Archeology, 31*(2), 59-61. Acedido a 17 Julho de 2018, disponível em: http://www.jstor.org/stable/40968703

Reina Sofia, C. d. A. (1988). *Lucio Muñoz*. Acedido a 16 Maio 2018, disponível em: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1988013-fol_es-001-lucio-munoz.pdf

Reina Sofia, C. d. A. & Calouste Gulbenkian, F. (1989). *Lucio Muñoz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Riley, J.A. (2017). Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's Stalker. *Journal of Film and Video, 69*(1), 18-26. doi:10.5406/jfilmvideo.69.1.0018. Acedido a 15 Agosto de 2018, disponível em: http://www.academia.edu/33788915/Hauntology_Ruins_and_the_Failure_of_the_Future_in_Andrei_Tarkovskys_Stalker

Salles, C.A. (2011). *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*. (5ªed). São Paulo: Intermeios

Saltzman, L. (2000). *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sampaio, M. d. L. B. (2008). *A Central do Freixo: um projecto termoeléctrico para a região do Porto* (Dissertação Mestrado). Porto: [Edição de Autor]. Disponível em: http://hdl.handle.net/10216/10717

Santiago, N.L.D. (2015). *A ruína da contemporaneidade: valorização, preservação e projeto. Uma estratégia de intervenção na Central Termoelétrica do Freixo* (Dissertação de Mestrado). Disponível em: http://hdl.handle.net/10216/81768

Schwarz, D. (2008). The Irony of Marisa Merz. *October*, 124, 157-168. Acedido a 17 Julho de 2018, disponível em: http://www.jstor.org/stable/40368505

Serralves. (2018). *Marisa Merz: O Céu É Um Grande Espaço*. Acedido a 15 Agosto de 2018, disponível em: http://serralves.pt/pt/actividades/marisa-merz-o-ceu-e-um-grande-espaco/

Simmel, G. (1958). Two Essays. *The Hudson Review, 11*(3), 371-385. doi:10.2307/3848614. Acedido a 1 Junho de 2017, disponível em: https://www.jstor.org/stable/3848614

Smithson, R. (1967). Monuments of Passaic. *Artforum,* Dezembro 1967, 52-57. Acedido 17 Abril de 2018, disponível em: https://gd1studio2011.files.wordpress.com/2011/09/smithson-monuments-of-passaic.pdf

Smithson, R. (1966). The Crystal Land. Acedido 17 Abril de 2018, disponível em: https://www.robertsmithson.com/essays/crystal.htm

Stimson, B. (2004). The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher. *Tate Papers*, nº1, Primavera 2004. Acedido a 17 Julho de 2018, disponível em: https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-comportment-of-bernd-and-hilla-becher

Stokes, A. (1934). "The Pleasures of Limestone". In B. Dillon (Ed.) (2011). *Ruins. (Documents of Contemporary Art).* London: White Chapel Gallery.

Stokstad, M. (1995). *Art History*. New York: Harry N. Abrams Inc.

Tate. (s/d)a. *Art Term: Minimalism.* Acedido a 15 Agosto de 2018, disponível em: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/minimalism

Tate. (s/d)b. *Art Term: Pop Art.* Acedido a 15 Agosto de 2018, disponível em: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/pop-art

Taylor, B. (2004). *Collage – The Making of Modern Art.* United Kingdom: Thames &Hudson.

Tintelnot, H. (1972). *Do neoclassicismo à arte moderna* (F. Melro, Trad.). Colecção Ars Mundi. (Vol. 19). Lisboa: Editorial Verbo.

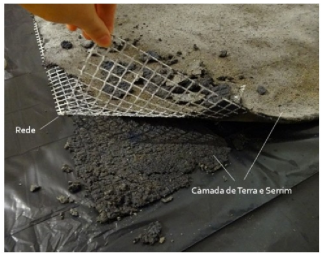
Walsh, J. (2013). *Lecture 12 History Painting after Two World Wars: Anselm Kiefer's Die Ungeborenen (2001).* [Documentário]. Yale Broadcast Center.

Wye, D. (1991). *Antoni Tàpies in Print.* New York: The Museum of Modern Art. Distributed by H.N. Abram. Acedido a 16 Maio 2018, disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_366_300063054.pdf

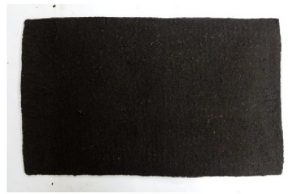
Zimmermann, R. (1996). "Ruin". In TURNER, J. (Coord.). *The Dictionary of Art* (Vol. 27, pp. 323-324). London and New York: Grove Dictionaries.

ANEXOS

Ficha Técnica n.º 1	Suporte de Terra

Descrição	
	Os suportes constituem-se por uma rede de fibra de vidro colocada entre duas camadas de mistura de terra e serrim, com aglutinante de cola branca e pigmento azul ultramarino. Devido à sua composição, têm uma presença plástica forte com uma superfície bastante texturada.

	Mistura 50/50 Terra + Serrim	Aglutinante (Cola Branca)	Pigmento	Obs.
Mistura I	10 copos 20cl	2 e ½ copos 20cl	2 colheres (10ml)	Alguma dificuldade em espalhar a mistura por ser espessa. Após secar quase que não há oscilações no suporte
Mistura II	10 copos 20cl	3 e ½ copos 20cl	3 colheres (10ml)	Mistura mais fácil de espalhar, e menos densa. Após a secagem ligeiras oscilações.
Mistura III	10 copos 20cl	4 e ½ copos 20cl	4 colheres (10ml)	Mistura bastante fácil de espalhar e cremosa. Após a secagem revela várias oscilações e empenos.

Resultados Obtidos		
Mistura I	Mistura II	Mistura III
		

Observações Finais	A experiência que obteve os melhores resultados foi a realizada com a Mistura I. No entanto, devido à dificuldade encontrada no momento de a espalhar, optou-se por utilizar a Mistura II, que com algum controlo consegue-se minimizar as oscilações. A área obtida com essa mistura foi de 17cm^2, pelo que é então usada como referência para calcular as quantidades necessárias de materiais tendo em conta o tamanho do suporte que for pretendido construir.

Ficha Técnica n.º 2	*Kilncasting* com fusão de areia

Modo colocação do Vidro e Areia (igual em todas as experiências)	Colocação da areia disposta por três patamares, intercalada com o vidro. No primeiro é colocada à superfície (fig.1), no segundo é colocada depois de uma camada fina de vidro (fig.2), e no terceiro é colocada entre várias camadas de vidro (fig.3).

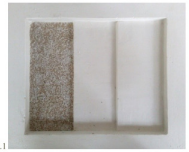
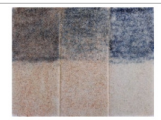

Fig.1


Fig.2


Fig.3

(FOTOGRAFIAS DA COLOCAÇÃO DO VIDRO E AREIA NO MOLDE, ANTES DE IR AO FORNO)

	Data	Horas	Rampa	Temp.º	Horas	Rampa	Temp.º	Patamar/h	Resultado
Experiência I Fritas vidro *float reciclado* e areia	Outubro 2017	8h	⇧	920º	-	-	-	30 min.	
Experiência II Fritas vidro *float reciclado* e areia	Novembro 2017	8h	⇧	950º	-	-	-	45 min.	
Experiência III Fritas vidro *float reciclado* e areia	Novembro 2017	9h	⇧	980º	-	-	-	60 min.	
Experiência IV Fritas vidro *float reciclado* e areia	Dezembro 2017	8h	⇧	800º	10h	⇧	1150º	sem patamar	
Experiência V Fritas vidro *float reciclado;* fritas vidro azul escuro e areia	Fevereiro 2018	8h	⇧	800º	5h	⇧	980º	2h	
Experiência VI Fritas vidro *float reciclado* e areia	Fevereiro 2018	8h	⇧	800º	5h	⇧	1010º	2h	

Observações	As Experiências I; II; e III; apesar de aparentarem terem bons resultados a partir da fotografia, a areia não agarrou totalmente ao vidro e quando manuseadas há a libertação da mesma. A Experiência IV, devido à elevada temperatura utilizada, resultou com a areia totalmente fundida, daí ter uma cor mais esbranquiçada que as restantes. A experiência que obteve os melhores resultados pretendidos foi a n.º VI, com a areia a ficar colada ao vidro e não completamente fundida a este. Todas estas experiências foram realizadas em moldes de gesso e sílica (50/50), com a excepção da Experiência IV, que devido à elevada temperatura foi utilizado um molde de grés.

Obra Realizada

















Daniela Ribeiro

Composição Interior 1-17 (2017)

Acrílico, cartão e folha de jornal em suporte de terra

45 x 67 cm





Daniela Ribeiro | *Composição Interior 1-17* (2017) | Detalhes







Daniela Ribeiro | *Estudos para Composição Interior 2-17* (2017)
Acrílico, cartão, papéis, lixa, fio e tecido | cerca 24 x 33 cm





Daniela Ribeiro

Composição Interior 2-17 (2017)

Acrílico, cartão, papéis, folha de jornal, fio e lixa em suporte de terra

45 x 67 cm



Daniela Ribeiro

Composição Interior 3-17 (2017)

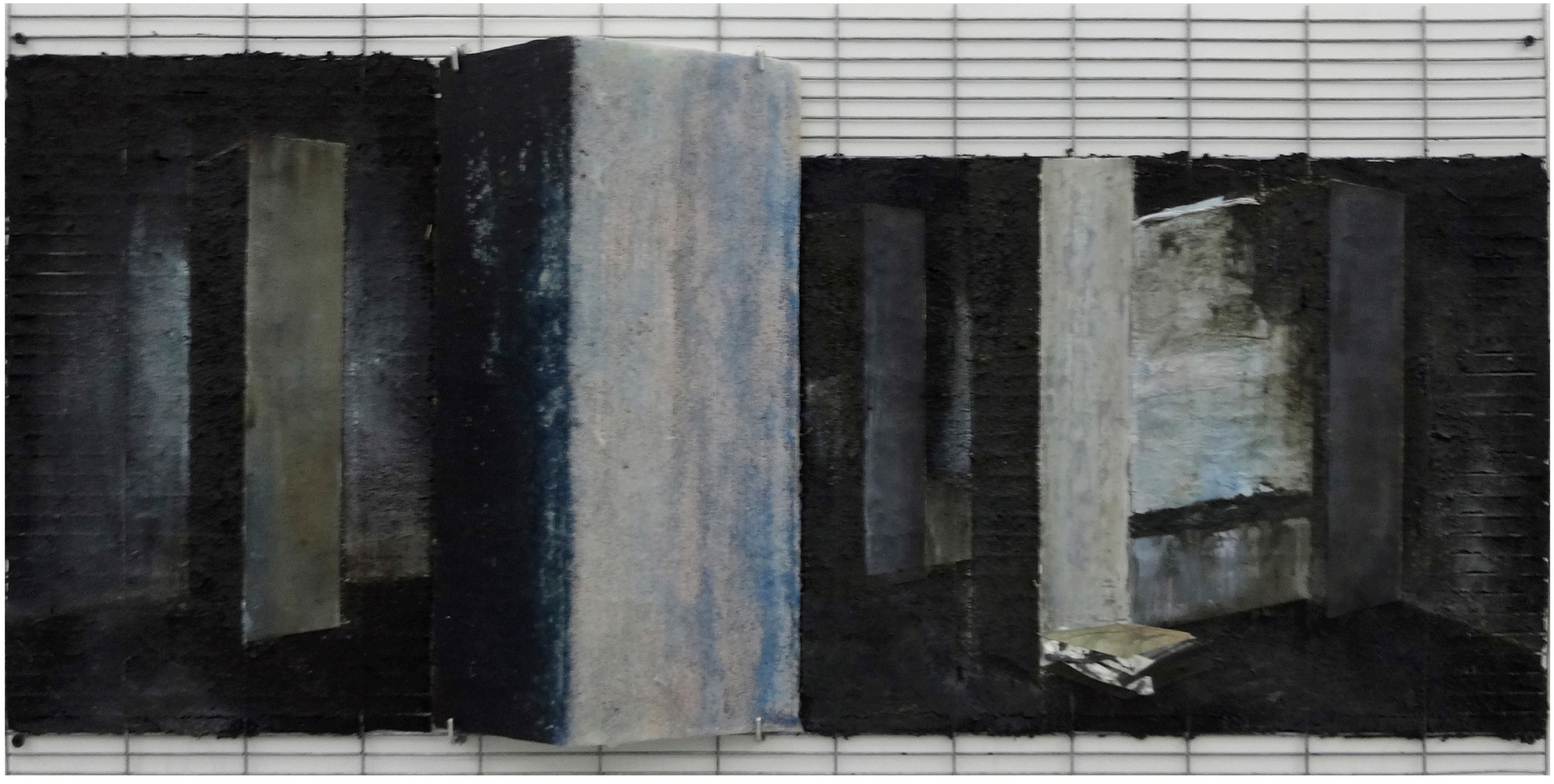
Acrílico, cartão, papéis e folha de jornal em suporte de terra

42 x 67 cm



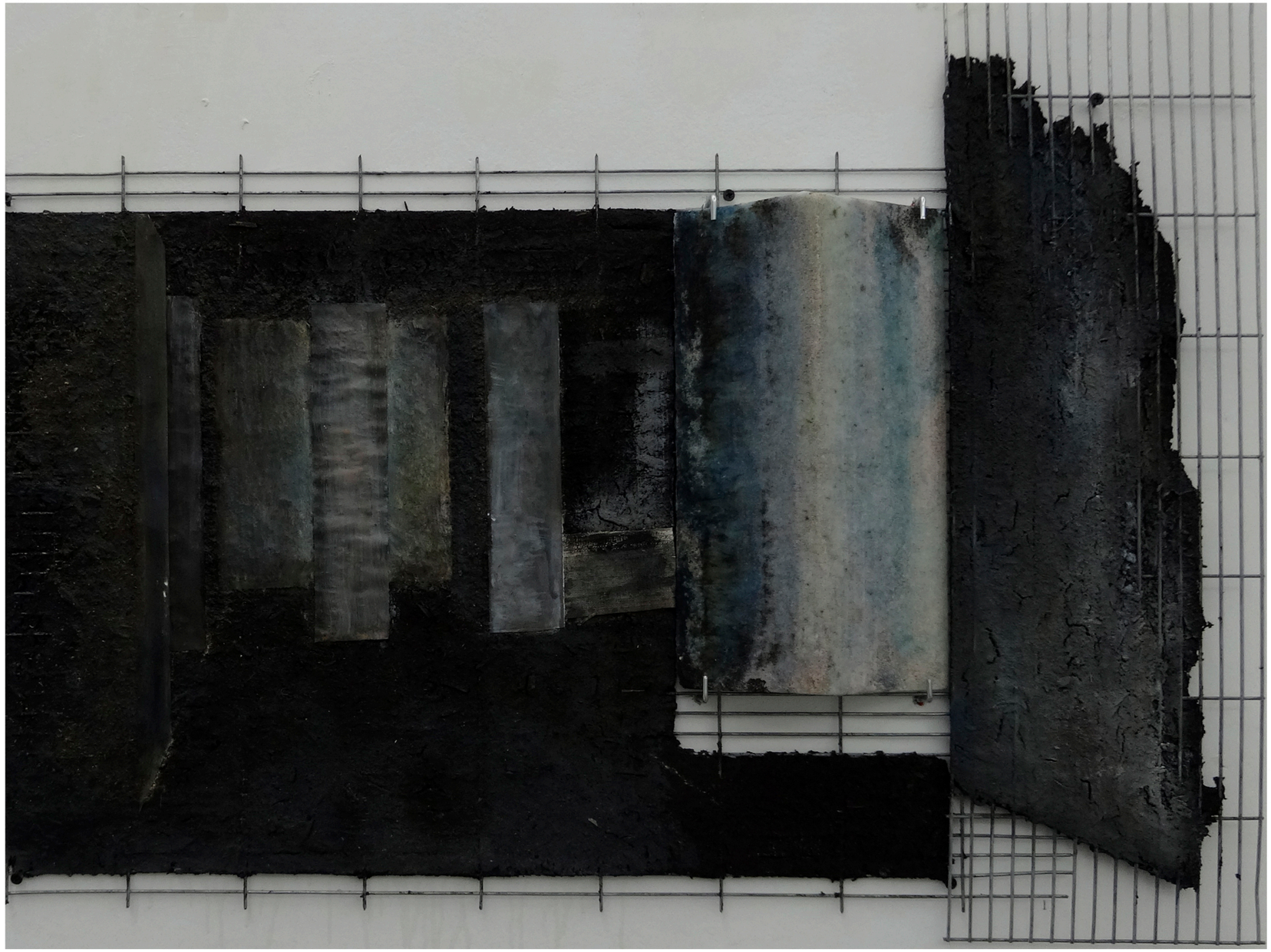


Daniela Ribeiro | *Composição Interior 3-17* (2017) | Detalhes



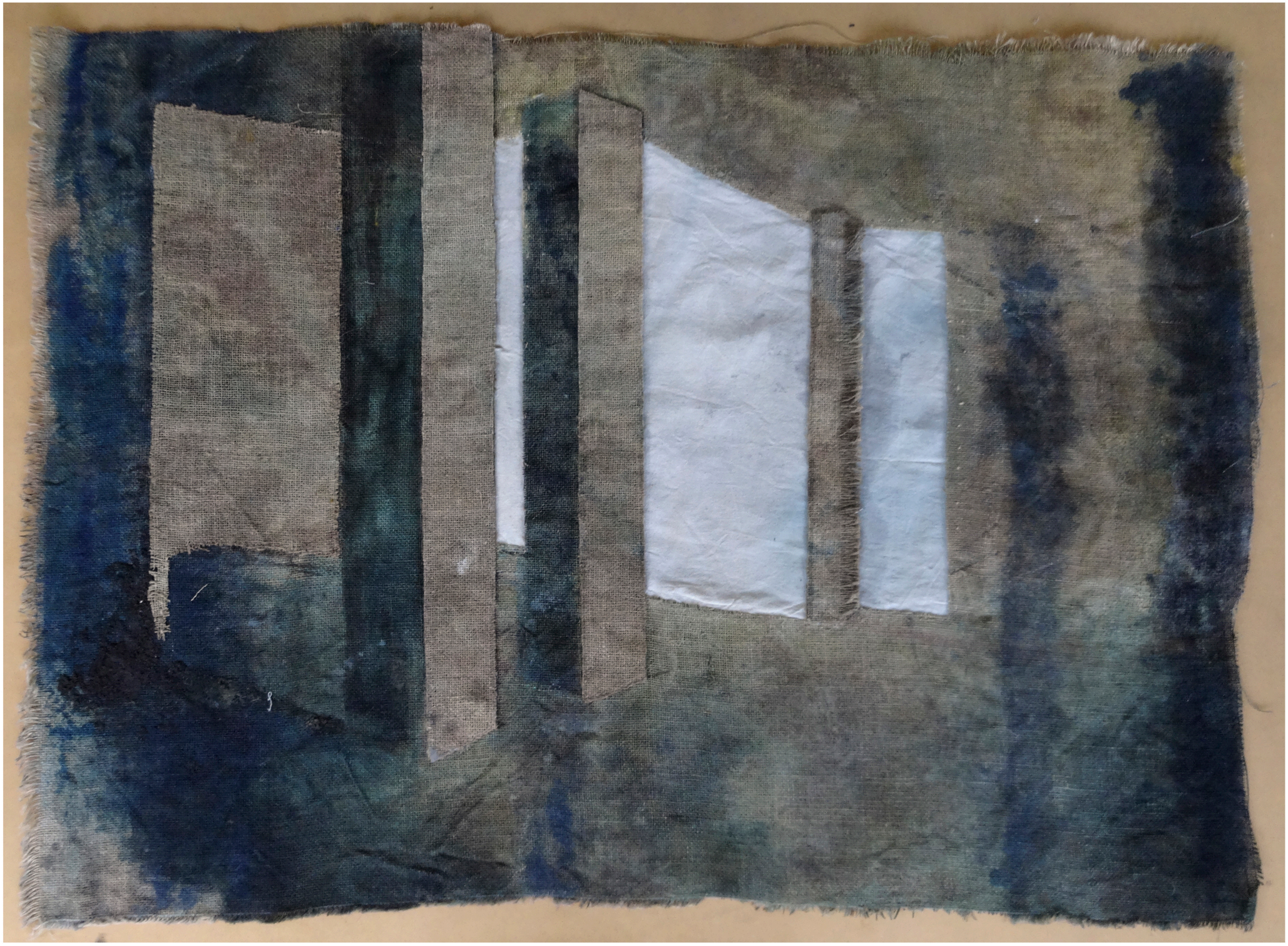
Daniela Ribeiro

Composição Interior 1-18 (2018)
Acrílico, papéis, *klincasting com areia,* rede metálica
cerca 50 x 100 cm



Daniela Ribeiro

Composição Interior 2-18 (2018)
Acrílico, papéis, *klincasting com areia,* rede metálica
cerca 60 x 80cm



Daniela Ribeiro

Estudo de Composição com Tecidos (2018)

Juta e pano de algodão cru cosidos

78 x 110 cm



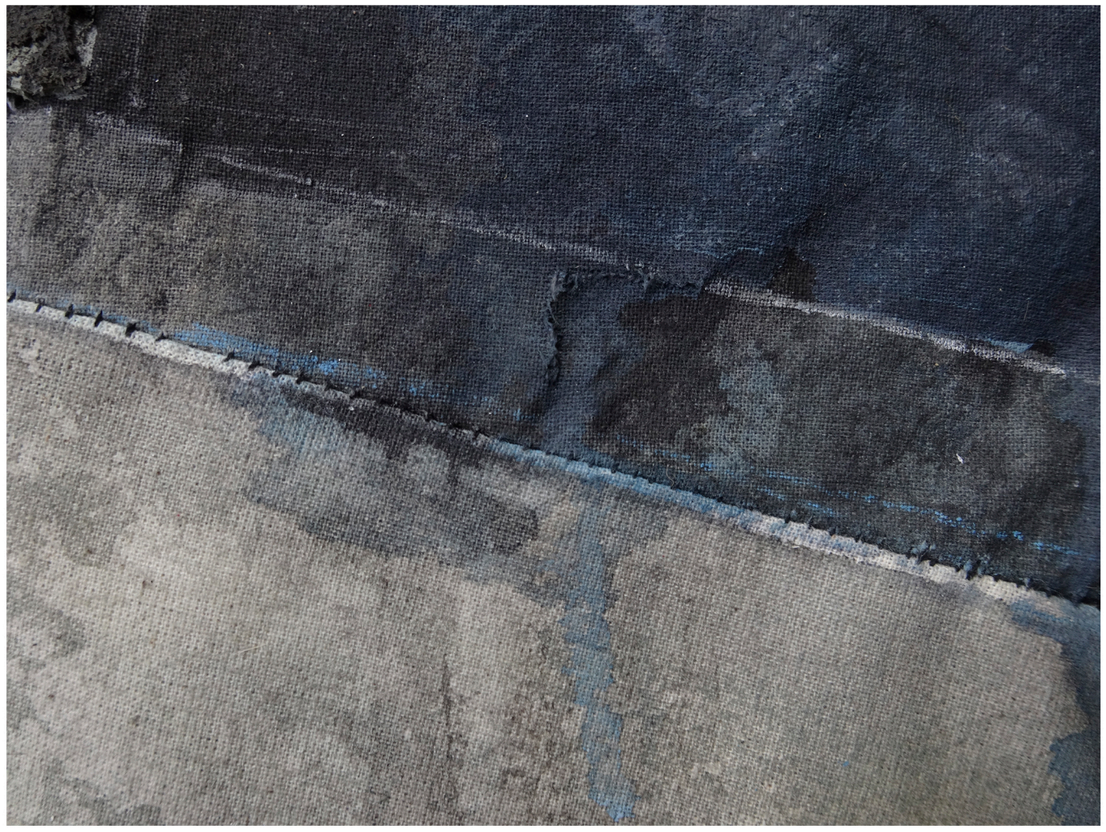
Daniela Ribeiro

Composição com Tecidos 2-18 (2018)
Acrílico, papéis, terra, tecidos de algodão
137 x 145 cm





Daniela Ribeiro | *Composição com Tecidos 2-18* (2018) | Detalhes



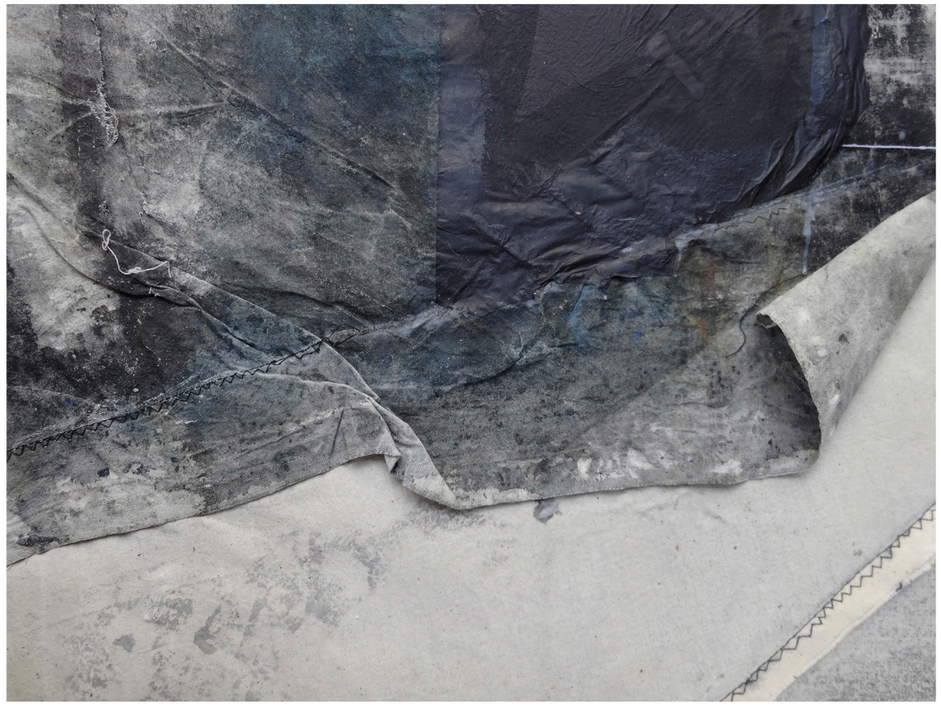


Daniela Ribeiro | *Composição com Tecidos 2-18* (2018) | Detalhes



Daniela Ribeiro | *Composição com Tecidos 2-18* (2018) | Detalhes (Parte de trás)







Daniela Ribeiro | *Composição com Tecidos 3-18* (2018) | Acrílico, papéis, serrim, lona de algodão e juta cosidos | 160 x 205 cm





Daniela Ribeiro | *Composição com Tecidos 3-18* (2018) | Detalhes





Daniela Ribeiro | *Composição com Tecidos 3-18* (2018) | Detalhes



Daniela Ribeiro | *Composição com Tecidos 4-18* (2018) | Acrílico, lona de algodão e juta cosidos | 160 x 200 cm



Daniela Ribeiro | *41º09’03.2”N 8º38’52.0”W (5)* (2017) | Pâte-de-Verre | 55 x 38 cm



Daniela Ribeiro | *41º09’03.2”N 8º38’52.0”W (1 a 4)* (2017) | Pâte-de-Verre | 33.5 x 23 cm









Daniela Ribeiro | Comparação entre a textura e cores da Pintura e do Pâte-de-verre



Daniela Ribeiro

Klincasting da peça *Void (Urban Structures)* (2018)

Klincasting com areia

40 x 50 x 3.5 cm





Daniela Ribeiro | Colunas de cimento da peça *Void (Urban Structures)* (2018)



Daniela Ribeiro | Vista para o interior da peça *Void (Urban Structures)* (2018)

Daniela Ribeiro | *Void (Urban Structures)* (2018) | 160 x 50 x 40 cm
Vista da exposição *Specularis Looking Through* - Museu Alberto Sampaio, Guimarães



Daniela Ribeiro | Exposição final de Mestrado em Pintura | Galeria Cozinha, FBAUP



Daniela Ribeiro | Exposição final de Mestrado em Pintura | Galeria Cozinha, FBAUP



Daniela Ribeiro | Exposição final de Mestrado em Pintura | Galeria Cozinha, FBAUP



Daniela Ribeiro | Exposição final de Mestrado em Pintura | Galeria Cozinha, FBAUP



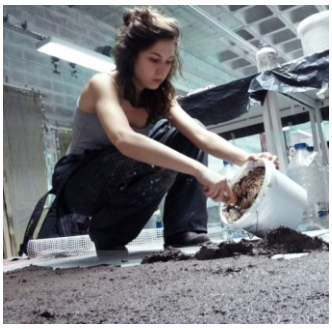
Daniela Ribeiro | Exposição final de Mestrado em Pintura | Galeria Cozinha, FBAUP

Currículo

Daniela Sofia Correia Ribeiro (n. 1994)

| Email | daniela.ribeiro.mail@gmail.com

| Site | https://www.behance.net/daniela-ribeiro



|Formação Académica|

2016/2018 Mestranda em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
2012/2016 Licenciatura em Artes Plásticas – Ramo Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade Porto.

|Workshops|

2016 - PRINT PREVIEW VII - The Elements of a Book: Marbling Paper
2015 - Davide Antolini: *Le terre coloranti naturali, colori sintetici moderni*, PURE PRINT ELEMENTS

|Distinções|

2016 - Menção Honrosa *XXIX Salão de Primavera/PrémioRainha Isabel de Bragança*, Galeria de Arte do Casino Estoril, Lisboa.

|Exposições Coletivas|

2018 - *Diálogos com Amadeo* - Galeria Olívia Reis, Espinho
2018 - *Specularis - Look Through* - Museu Alberto Sampaio, Guimarães
2018 - *Vidrio Artístico Contemporáneo en Portugal* - Museo Tecnológico del Vidrio, Segóvia, Espanha

2017 - *Contemporâneos VI – Vidro Artístico Contemporâneo Português* - Núcleo de Arte Contemporânea, Museu do Vidro, Marinha Grande
2017 - *Boa Hora* - exposição no âmbito do ICOCEP, Museu FBAUP

2016 - *Bordalo Pinheiro, 170 Anos Depois por Alunos de Belas Artes* - Museu do Vidro, Marinha Grande
2016 - *Bordalo Pinheiro, 170 Anos Depois por Alunos de Belas Artes* - Reitoria UP
2016 - *ProsAesthéstisis* - Hospital da Prelada, Porto
2016 - *(dis)closer to the end* - Museu FBAUP
2016 - *Quando se quer gravar* - Galeria dos Leões, Porto
2016 - *XXIX Salão de Primavera/Prémio Rainha Isabel de Bragança* - Galeria de Arte do Casino Estoril, Lisboa

2015 - *303 ímpar* - Galeria Geraldes da Silva, Porto
2015 - *APII 4.1 – 4.2 MAIOR ESCALA* - Galeria Cozinha, FBAUP

2014 - *O Desenho no Museu Anatómico – Partilhas e Experiências Pedagógicas,* ICBAS, Porto

|Publicações|

Entradas de Catálogos

Specularis - looking through (2018). Ed/Coord: Teresa Almeida e Graciela Machado. Porto: FBAUP/i2ads. ISBN 978-989-54111-4-6 (impresso) 978-989-54111-5-3 (eletrónico)
Diálogos com Amadeo (2018). Coord. Domingos Loureiro e Olívia Reis. Espinho: Galeria Olívia Reis/FBAUP
Contemporâneos. Vidro Artístico Contemporâneo Português (2017). Coord. Tânia R. Martinho; Trad. Crosswords AVT; Fot. Jorge Soares. Marinha Grande.
Boa Hora (2017). Ed. Sofia Ponte; Comis. Francisco Laranjo. Porto: FBAUP/i2ads. ISBN 978-989-756-124-8
Bordalo Pinheiro 170 Anos Depois – Por Alunos de Belas Artes (2016). Coord.geral Maria F. Marinho; Comis. Teresa Almeida, Leonor Dupic; Fot. António Cardoso. Porto: FBAUP. ISBN 978-989-746-102-6
ProsAesthésis (2016). Coord. Domingos Loureiro. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto /FBAUP