



Repetição: Moldes, Instrumentos e Ofício – O Passado Presente no Futuro
O vazio do molde como lugar do gesto de invenção do *autor-técnico*, uma
escultura limiar

Alcides Rodrigues

Relatório de Projeto de Mestrado em Artes Plásticas – Escultura
apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Orientação: Professora Doutora Filipa Cruz

Porto
2020



UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

Repetição: Moldes, Instrumentos e Ofício – O Passado Presente no Futuro

O vazio do molde como lugar do gesto de invenção do *autor-técnico*, uma escultura
limiar

Alcides Rodrigues

Relatório de Projeto de Mestrado em Artes Plásticas – Escultura
apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Orientação: Professora Doutora Filipa Cruz

Porto
2020

AGRADECIMENTOS

Pouca ou nenhuma coerência haveria no que aqui foi escrito, se não tivesse podido contar com a generosidade e dedicação incondicionais das pessoas a quem desde já deixo o meu profundo e sentido agradecimento.

Começo por agradecer à Prof.^a Doutora Filipa Cruz, pela extrema dedicação paciência e motivação assertivas com que soube sempre orientar as minhas escolhas e possibilitar encontrar nelas um fio condutor.

Agradeço ao Prof. Doutor Amaral da Cunha e à Prof.^a Doutora Rute Rosas pelo apoio e incentivo que deram ao longo de todo o processo, sobretudo na abertura pessoal e profissional demonstradas para ouvir e atender às minhas solicitações, mantendo equilibrada a gestão das minhas funções.

Agradeço aos Técnicos Oficinas e dos Laboratórios, nomeadamente ao Carlos Lima, ao Tiago Cruz e à Patrícia Almeida pela generosa disponibilidade com que sempre receberam as minhas solicitações. Um especial agradecimento para o João Lima, Técnico Superior de fotografia da FBAUP, que é responsável pelos créditos fotográficos e pela qualidade obtida das imagens das obras em contexto de instalação galerística patentes na extensão final do Portefólio.

Agradeço também a todos os colegas de curso e amigos que direta ou indiretamente contribuíram com apreciações que vieram a revelar-se muito úteis para o desenrolar deste processo.

Por fim agradeço à Susana, ao Pedro e à Sara, pela paciência e pelo apoio incondicionais. A eles, a única e verdadeira fonte da minha inspiração, dedico este projeto.

ADVERTÊNCIAS AO LEITOR

O texto deste relatório de projeto está redigido segundo as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, atualmente em vigor. Ao longo do mesmo, a palavra assistente, relativa à terminologia que designa a categoria profissional abordada - (assistente) Técnico, por se considerar que é insuficiente e limitada para a sua definição contemporânea, surge intencionalmente dentro de parêntesis.

Tratando-se de um estudo que debate o cruzamento de duas naturezas pessoais distintas, a profissional da assistência técnica e da investigação artística, ao longo deste texto, encontram-se algumas observações que resultam de factos vivenciados na primeira pessoa, para os quais se assumiu a própria experiência como referência.

Por se tratar de um texto que relata e enquadra um projeto de cariz plástico e criativo, desenvolvido no campo das artes plásticas, na redação do mesmo, optou-se por incorporar alguns recursos estilísticos que potencialmente enriqueçam a leitura e auxiliam à explanação de determinado conceito ou ideia que, aparecem destacados em itálico. Paralelamente e para contribuir para um enriquecido destas com outros horizontes e perspectivas, recorre-se à evocação de ideias e conceitos provindos da filosofia ou da neurobiologia, não havendo, contudo, nisso, qualquer intenção de explicá-los, igualá-los, ou mesmo conformá-los aos demais de natureza plástica.

Por seu turno, as imagens que servem de apoio e ilustram algumas das referências apresentadas estão disponíveis nos sítios virtuais dos artistas e acessíveis pela internet, ou foram gentilmente cedidas pelos seus autores. Por tal, em respeito aos direitos autorais, o formato e características originais, foram mantidos sem qualquer alteração.

Este relatório, de modo a favorecer um melhor entendimento ao leitor sobre a natureza do projeto, contempla um anexo autónomo em formato Portefólio, constituído por imagens e um enquadramento textual sucinto das fases e respetivos resultados, bem como, dos processos nestes utilizados.

RESUMO

A escultura contemporânea encontra-se no limiar de indefinição, questionando o conhecimento e domínio da técnica, interior-exterior, autoria-coautoria e a proveniência e natureza do artefacto considerado escultura na contemporaneidade. A repetição enquanto fator de desgaste ou aperfeiçoamento na componente técnica e autoral à luz da relevância que gesto e linguagem detêm na realidade oficial artística, enquanto prática e produto culturais na transmissão e reinvenção de um *saber-fazer* criativo, é objeto de estudo.

Tomando o *modus operandi* e o resultado da produção técnica e autoral como foco, tange-se criativamente a ciência, através da qual se especula um paralelo de participação ativa do imperativo homeostático na arte, concretamente, na vertente técnica operativa da moldagem. Assim, a moldagem e o molde, prática e subproduto técnicos oriundos dos bastidores, enquanto mediadores de um gesto autoral artístico interrompido, são considerados alavancas e potência latente para um garante futuro, quer do artefacto escultórico quer do autor.

Nesta investigação, que cruza num mesmo agente, o técnico e o autor, analisa-se a visibilidade e implicação técnica e plástica que esta contiguidade promove bem como o modo como estas vertentes se equilibram ou hierarquizam. Esta pesquisa que aproxima arte e ciência através do prisma da homeostasia recorre a referências oriundas de áreas tão distintas como as artes plásticas, a filosofia, a neurociência e a sociologia, que tocam a prática técnica e plástica pessoais à luz da repetição e do conceito de *autor-técnico*.

Repetição | Moldagem | Escultura | Gesto | Linguagem | Corpo | Homeostasia | Espaço-Tempo | Futuro

ABSTRACT

Contemporary sculpture is at the threshold of uncertainty, questioning the knowledge and mastery of technique, interior-exterior, authorship-(co)authorship and of sculpture nowadays. The repetition is studied as a factor of wear or improvement in the technical and author's component in the light of the relevance that gesture and language hold in the artistic workshop reality, as a cultural practice and product in the transmission and reinvention of creative know-how. Taking the modus operandi and the result of technical and author's production as the focus, science is creatively explored, through which a parallel of active participation of the homeostatic imperative in art is speculated, specifically, in casting. Thus, mold/casting technique and technical practice taking place behind the scenes, as mediators of an interrupted artistic authorial gesture, can be considered levers and invisible latent power for the future of sculptural artifact and of author.

In this research, which crosses in the same agent, the technician and the author, the visibility and technical and artistic implications that this contiguity promotes are analyzed along with the way in which these aspects are balanced or hierarchized.

This research relates art and science through the prism of homeostasis which uses references from fine arts, philosophy, neuroscience and sociology, which touch technical and artistic practice in the light of repetition and of the concept of technical-author.

Repetition | Molding | Sculpture | Gesture | Language | Body | Homeostasis |
Space-Time | Future

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	I
ADVERTÊNCIAS AO LEITOR	II
RESUMO	III
INTRODUÇÃO E ENQUADRAMENTO	1
A REPETIÇÃO, A IMAGEM, O GESTO, A LÍNGUA E A REALIDADE	4
No ofício técnico, aperfeiçoamento ou desgaste, o saber-fazer e o fazer saber na <i>coreografia histórica</i>	5
Na produção de autor, a genialidade pela superação.....	13
EM MOLDES DE REPETIÇÃO	17
Do gesso, do gesto, do molde e da <i>coreografia histórica</i>	18
Um <i>autor-técnico</i> , o lugar de invenção, o lugar de transmissão no limiar da dádiva.....	21
Em Moldes de Repetição	22
A MOLDAGEM E A HOMEOSTASIA, O CORPO NA RELAÇÃO DE CONVERGÊNCIA	28
Homeostasia, um enquadramento no universo das artes.....	29
Instrumentos e gestos, manifestos de imperativo homeostático	35
O Espaço: <i>oficina</i> polivalente ou atelier/estúdio coletivo.....	40
REPETIÇÃO: MOLDES, INSTRUMENTOS E OFÍCIO – O PASSADO PRESENTE NO FUTURO, UM PROJETO ESCULTÓRICO	43
A invisibilidade do Sacrifício ou <i>sacrofício</i> , uma questão de fé.....	49
Da regra de sempre, no espaço e tempo fechado, limiar da maldição	52
UMA CONCLUSÃO	55
BIBLIOGRAFIA	58
ANEXO	61

LISTA DE ABREVIATURAS

FBAUP-Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

KEO- Projeto artístico-científico de base Humanista (K,E,O, iniciais dos três sons mais usados e comum aos idiomas mais extensamente falados)

NASA-National Aeronautics and Space Administration (Administração Nacional Aeronáutica e Espacial)

RMN-GP-Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais (Reunião de Museus Nacionais- Grande Palácio)

UNESCO-United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

INTRODUÇÃO E ENQUADRAMENTO

A proposta deste relatório de projeto vai no sentido de contrariar a regra ao promover o ato de começar a pensar, não seguindo o prefácio nem mesmo a conclusão, mas, no e sobre o meio. Este texto relata uma história pessoal, que soma mais de uma década, transposta para a produção de vários objetos escultóricos que fixaram na matéria momentos de intensidade de razão e emoção por vezes indiscerníveis. É no meio de um antes e de um depois que se gera a verdadeira tensão do aqui e agora que força a pensar a figura do que se define pelo que não-é, o *autor-técnico* e o molde. Daí que um dos motivos que desencadeia esta investigação, passe por desmontar o fator interferência entre a vertente técnica e a autoral. Este estudo é relevante ao nível pessoal para compreender o enquadramento face ao ofício e à Escola e é uma oportunidade académica única para divulgar as razões que justificam a transformação sentida face à interferência do entrecruzamento entre autor e técnico que possam contribuir para o entendimento e melhoramento do apoio que é, por esta via, prestado. Com base nesta centralidade, lançam-se pontes atrás e adiante que ajudam a decifrar até onde é admissível considerar um objeto criado, uma obra autoral ou simples prolongamento e fixação do gesto técnico e até onde é útil e valorativo o contributo da técnica da moldagem para a produção do autor contemporâneo. Considerando a convergência das duas vertentes (técnica e autoral) no mesmo sujeito, em que circunstâncias, poderá um problema técnico converter-se numa solução autoral? Como ponto de partida, considera-se a repetição mecânica, consequente da atividade profissional de (assistência) técnica ao ensino artístico para investigar a produção autoral escultórica. Neste sentido, a investigação teórico-plástica resulta da sobreposição da frequência do curso de Mestrado em Artes Plásticas–Escultura, com o desempenho profissional da atividade técnica entre 2017 e 2020 na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Daqui decorre a distinção de técnico e autor. Técnico de moldagem é uma figura complementar ao ensino artístico, responsável, a título prático, por enquadrar e assegurar aos estudantes, o treino dos processos, tradicionais e contemporâneos, de reprodução plástica de artefactos escultóricos que passem pela utilização das técnicas da moldagem. O Autor (escultor) é um sujeito que possui saberes teórico-práticos, e que está habilitado para a produção de artefactos culturais de natureza plástica. *Autor-técnico* é o termo escolhido para designar a figura “alegórica” central desta investigação, uma tradução em figura de estilo do conceito *saber-fazer*¹, oriunda da confluência do autor que é, em simultâneo, o técnico que desempenha este ofício. Para levar a cabo este estudo, num paralelo de apoio que cruze razão e emoção,

¹ *sa·ber·fa·zer* (tradução do francês *savoir-faire*) nome masculino de dois números

1. Conhecimento que resulta de experiência prática ou técnica,

2. Capacidade ou habilidade para realizar ou concretizar algo ou resolver na prática alguma coisa.

Palavras relacionadas: [savoir-faire](#), [saber-viver](#), [rosa-do-bem-fazer](#), [bem-fazer](#), [know-how](#)

in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/saber-fazer> [consultado em 17-08-2020].

evocam-se algumas ideias provindas de *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze, articuladas a outras do domínio artístico e científico, ousando refletir a propósito do que “não sabemos ou sabemos mal” (Deleuze 2000, 38) sobre o que se repete. Esta procura de esclarecimento dirige para a estrutura corpo, tendo por referência, *A Estranha Ordem das coisas* de António Damásio, numa hipótese que leva a crer que este fenómeno pode ser o resultado da forma forçada e antecipada como cada qual pensa e vive o futuro visceral e organicamente.

No primeiro capítulo, abordam-se as implicações e o contributo que a repetição, aliada ao gesto, à língua e à realidade, tem para com o exercício do ofício técnico da moldagem nas artes plásticas. Toma-se a repetição como um contributo que produz e propaga uma realidade de aperfeiçoamento da técnica ou simples desgaste. Numa segunda vertente, parte-se dos conceitos acima citados para compreender o contributo que estes terão na produção autoral, considerando a conjugação da repetição e da moldagem um fator conducente à genialidade do artista. Assim, evoca-se exemplos técnicos e artísticos como Arielle Lebrun, Josep Subirachs, Javier Marín, Xu Zehn, Jeff Koons e Daniel Arsham.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação da matéria tradicional que representa o ofício técnico da moldagem: o gesso. Faz-se uma breve apreciação sobre o meio (molde) para questionar a atuação técnica e autoral. Introduce-se o conceito de *autor-técnico*, terminologia criada a partir da interpretação cruzada com a relação despótica *senhor-escravo* de Aristóteles que tece um paralelo com o conceito do *saber-fazer* numa aproximação simbólica ao ritual da Dádiva de Marcel Mauss. O capítulo culmina na apresentação do projeto *Em moldes de Repetição*, que resume, em forma, as matérias tratadas.

O terceiro capítulo é dedicado a relacionar a manifestação do imperativo homeostático com a produção técnica e autoral artística. Trata-se de uma incursão de reflexão sobre a responsabilidade do sujeito contemporâneo em preservar, cuidar e alavancar para as gerações futuras o legado cultural, técnico imaterial e artístico do passado, assegurando o sentido de uma experiência presente que reclama o equilíbrio da razão com a emoção. Incidir, ainda, sobre as implicações que o corpo do (assistente) técnico revela no desempenho seu ofício e, como este opera, determinado por um espaço que tende a encurtar-se e a encurtar o seu raio de ação. Tal (re)equaciona um eventual modelo operativo de utilidade ou inutilidade técnica. Para o ilustrar, recorre-se a António Damásio, Jason de Caires Taylor, Antony Gormley e Rachel Whiteread.

O quarto capítulo é um espaço dedicado ao projeto *Sphaera Posterum*, que toma as referências de um *saber-fazer* oriundo do passado, propondo uma associação à ciência para reinterpretá-lo e dirigi-lo às gerações do futuro. Parte-se da pressuposição de que o *saber-fazer* do ofício da moldagem é um valor imaterial humano que se encontra estagnado para a arte no presente e, por tal, condenado a desaparecer. Recai sobre o *autor-técnico*, seu fiel depositário, a tarefa/obrigação aceite de o conservar e delegar a outrem. Por se tratar de um valor imaterial acumulado na aprendizagem singular, em grande medida que resulta de um dom convencionado pela natureza, a doação revela-se o melhor método para permitir

cumprir verticalmente o regresso à sua origem. Devolvendo-o às profundezas oceânicas, o futuro, alhures, onde a repetição crie, novamente, as condições para se manifestar, reequilibra-se a ordem natural que assume uma nova diferença, qual *Vitória de Samotrácia*, poderá vir a instigar novos modos de o pensar. A enquadrar esta aproximação, são referenciados Antony Gormley; Rui Chafes e Arnaldo Pomodoro.

A REPETIÇÃO, A IMAGEM, O GESTO, A LÍNGUA E A REALIDADE

Arte e cultura não podem andar juntas, contrariamente
ao uso que se faz delas universalmente!

Antonin Artaud (2006, 5)

No ofício técnico, aperfeiçoamento ou desgaste, o saber-fazer e o fazer saber na coreografia histórica

Da repetição

É importante considerar a ação da emoção que determinadas imagens² suscitam aquando de uma situação nova. Tal qual se verificou na primeira visita à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, experiência que despertou deslumbre e ativou a estranha emoção de chegar a casa.

Sendo na base da complexidade³ que o humano se constrói através da criatividade, trabalho, relações e comunicação, com pares e meio, move-se pela urgência de persistir e prevalecer⁴ e pela necessidade de legar às gerações futuras um conhecimento/saber-fazer⁵. Na arte, em particular no ofício de (assistente) técnico de moldagem, onde se justapõem técnico e autor, este saber-fazer é bênção e/ou maldição. Jean Lacoste [1950] remonta à Idade Média para compreender a dicotomia entre artes liberais e artes mecânicas (1986, 7), a Giotto e a Leonardo da Vinci na reivindicação do prestígio social e na pintura como *cosa mentale* e ao séc. XVIII na diferenciação entre artesão e artista, sendo este “hábil numa arte mecânica difícil” onde, “gênio e a mão devem conjugar-se” (Idem, 7, 8). A arte, como prática liberal, mantendo relação com as técnicas do corpo⁶ e com mão e

² Num sentido abrangente que engloba objetos, circunstâncias ou experiências particulares de ambiente de dado sujeito.

³ Decorre da natureza complexa, consciente dotada de emoções, a orientação que inspirou a expansão da inteligência. (Damásio 2017, 156) In *A estranha ordem das coisas - A vida, os sentimentos e as culturas humanas*.

⁴ Termos usados por António Damásio em *A estranha ordem das coisas - A vida, os sentimentos e as culturas humanas*, de 2017, para definir a homeostasia que:“(…) tem a ver com o conjunto de operações no cerne da vida, desde o primeiro e há muito desaparecido ponto de partida da bioquímica original, até ao presente. (...) A parte que diz respeito ao «persistir» é transparente: conduz à sobrevivência e é tido como garantido sem qualquer referência ou reverências específicas sempre que se pensa na evolução de qualquer organismo ou espécie. A parte da homeostasia relativa ao «prevalecer» é mais subtil e raramente reconhecida”. (42)

⁵ Segundo o estudo, *DO SABER AOS SABERES: COMPARANDO AS NOÇÕES DE QUALIFICAÇÃO E COMPETÊNCIA*, de 2005, levado a cabo por, Adriane Vieira e Talita Ribeiro da Luz, O saber- fazer é um termo polissémico, que reúne duas perspetivas oriundas de campos conceptualmente dissonantes – o conceito de qualificação; o conceito de competência, como referem: “[o] conceito de qualificação surgiu a partir de lutas políticas e ideológicas, tendo-se consolidado na sociologia, vinculado a práticas educativas que ajudam a legitimar o estatuto do trabalho qualificado. Já o conceito de competência, como esclarece Hirata (1994), foi adotado nos anos 90, pelo meio empresarial francês, como forma de contraposição a um tipo de sistema de relações e de classificação profissional fundado na noção de tarefa e de cargo (o *taylorista-fordista*). Sua origem tem raízes nas ciências cognitivas que se utilizam do referencial psicológico para compreender e interpretar as práticas sociais”(2005, 95). Em resumo, face às teorias divergentes concluem, considerando que,“(…)A subjetividade dos empregados, fruto de seus valores e crenças, comprometimento e sua solidariedade, bem como de sua capacidade de interagir com os demais atores da organização, de refletir sobre o trabalho, de compreender e interpretar as situações, é mobilizada para produzir os resultados organizacionais desejados, de forma a manter a empresa competitiva. Essa lógica encerra o caráter ideológico do discurso das competências e revela que a noção de qualificação vem sofrendo um deslocamento conceitual, que concorre para o fortalecimento (ou consolidação) do conceito de competência” (2005, 107). Artigo disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaoes/article/view/10779> [consultado em 19-8-2020].

⁶ Relacionado com, as *Técnicas do corpo* (2003), transmitidas e aprendidas culturalmente ao longo de gerações e que são marcas distintas por vezes associados a feitos prestigiosos, como no exemplo das marchas militares, ou a hábitos adquiridos como o de manter as mãos fechadas, relativo à vivência em conventos, como as descritas por Marcel Mauss.

saber fazer, conduz à problemática da figura do *autor-técnico*, do (assistente) técnico e do ofício técnico.

Assim, a relação/disputa entre técnica oficial da moldagem e criação artística, revela-se estratégia para tratar o ofício de moldagem como *zona de intensidade*⁷(Deleuze & Guattari 2000) onde se opõe razão à emoção e a presença da repetição nas formas, gestos e linguagem é confirmada pelo *autor-técnico*.

À semelhança do que ocorre neste ofício, “[o] percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, (...) deixam transparecer repetições” (Salles 1998, 21). Enquanto fenómeno complexo e irrepitível que se revela de múltiplas formas no disfarce da diferença (Deleuze 2000), atravessa ofício técnico e criação porquanto “as palavras e as ações dos homens, engendram repetições materiais”⁸ (Deleuze 2000, 457) e grava-se no objeto. No *autor-técnico*, a chegada ao ofício de (assistente) técnico, parece análoga ao verificado na chegada de K.⁹ ao castelo e ao ofício de agrimensor¹⁰. Se no ofício da moldagem, o técnico depende da aptidão para *fazer* e do *saber* do autor para o comunicar, equilibrando obrigações racionais da profissão com anseios emocionais do foro criativo, considera-se o espaço dos bastidores do ofício técnico como cénico onde o movimento real se manifesta (Deleuze 2000). Tal acontece pelas dinâmicas espaciais que ligam o espírito (*autor-técnico*) à natureza (oficial) e à história (lugar de trabalho dentro da escola). Se a repetição é um fenómeno singular, resulta da resposta a três bloqueios¹¹. O primeiro a transmissão de dado *saber-fazer* no ofício técnico, na urgência de síntese da linguagem contemporânea constitui-se como bloqueio ao tentar

⁷ Tradução da expressão “platô” usada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs*, que citam Gregory Bateson, que diz respeito a campos de intensidade contínua que são gerados sobre si mesma sem objetivar origem ou ponto culminante ou finalidade para essa mesma intensidade. Também aparece referenciado como um termo aplicado ao estudo botânico de bolbos ou rizomas. Para mais ver: *Mil Platôs*, disponível em 5 volumes em formato digital em: <http://escolanomade.org/> [consultado em 19-08-2020].

⁸ A repetição é um fenómeno que se manifesta simultaneamente em comprimento na horizontal e em profundidade na vertical. É a repetição profunda, secreta e vertical vestida que produz e anima a repetição mecânica de superfície horizontal nua que a recobre e transvaza na diferença. Deste modo, sempre que a repetição de superfície mecânica se manifesta diz-se que é já num mesmo e único movimento a causa da repetição profunda e vertical vestida que se assiste, recoberta por uma barreira externa de uma capa e constituição da máscara da diferença. As palavras e as ações dos homens enquanto manifestação física material demonstram essa mesma natureza dinâmica profunda da qual o corpo e as suas ações são mero veículo ou capa. Para mais ver: Deleuze, *Diferença e Repetição* de 2000.

⁹ Relativo à personagem do agrimensor, do romance “O Castelo” de Franz Kafka.

¹² Agrimensor é um *Iuris Auctor* (criador de direito), citado por Giorgio Agamben em “Nudez” 2010. Esta é uma figura da justiça e remonta ao Direito Romano, neste caso em particular reporta à personagem do romance “O Castelo” de Franz Kafka, que se dirige a um castelo, a fim de cumprir com um trabalho que ninguém supostamente requereu... Para mais, ver “Nudez” de Giorgio Agamben, ou “O Castelo” de Kafka.

¹¹ Segundo Gilles Deleuze existem dois tipos de bloqueio de conceito, o bloqueio natural determinado pela lógica transcendental ou pela dialética da existência e o bloqueio artificial, determinado pela lógica simples.

Diz-se estar perante um bloqueio discreto de um conceito nominal sempre que a palavra se revela insuficiente e escassa para descrever ou nomear um dado fenómeno, diz-se que existe um bloqueio alienado do conceito de natureza quando o a experiência do fenómeno transcende a ordem da sua compreensão, diz-se que se verifica um bloqueio do conceito de liberdade na forma recalcada sempre que a experiência do fenómeno foge ao controle do sujeito.

Ver: *Diferença e Repetição*, 2000.

articular/fixar um excesso de informação flexional¹² num só termo e deslocar e descontextualizar terminologia técnica específica. Cada palavra anuncia, celebra e desloca o significado das ações do todo até àquele instante mesmo: Tasselos= Tacelos¹³≠ Parcelas; Meadas¹⁴≠Ninhos; Cravagem ≠ Colagem; Aba de partição ≠ Tira ou linha de separação. Para o segundo contribui um *saber-fazer* que esbarra no não reconhecimento de validade à exploração destes saberes, mesmo quando ligados à prática autoral artística. Para o terceiro, contribui o gesto técnico desvirtuado, pela dispersão fruto do incremento de adulteração técnica, operada pela vertente teórica que desliza, por vezes, para o campo técnico, acabando por assimilá-lo e substituí-lo. Estes exemplos de bloqueio demonstram que há contradição, entre dito e efetivado. Nisto, o gesto técnico veicula resultados, por vezes precários, socorridos pelo uso elaborado da palavra (retórica)¹⁵ ou pela fotografia/filme.

Na relação escultura, moldagem e imagem fotográfica/filmica, remetemo-nos para, *The Very impress of the object*¹⁶ (2017) de Penelope Curtis¹⁷ [1961] que nos diz que “[a] fotografia, tal como o molde em gesso, oferecia um registo aparentemente fiel” (2017, 30) e que, já no séc. XIX, era tomada como um atalho conveniente,

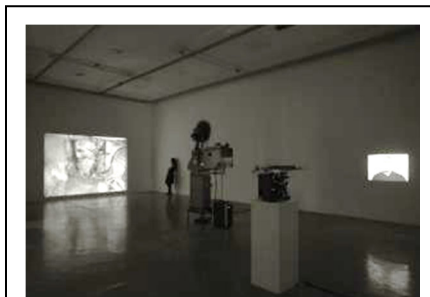


Fig. 2 - Lonnie Van Brummelen e Siebren De Haan, *Monument to another man's fathernad* –Project art Centre Dublin 2009

¹² Diz respeito às características próprias da linguagem flexional e do mundo, leia-se cultura, a partir e em torno desta se constrói, baseados na plasticidade e redução lógica a que sempre pode ser remetida. Segundo Vilém Flusser (2005), existem três tipos de mundo, correspondendo a cada tipo de língua, sendo: A língua flexional, a aglutinante e a isolante. Cada qual corresponde a um mundo e cultura próprios “dentro dos quais o intelecto humano vive” (idem. 63). A língua flexional caracteriza-se por estar organizada de modo que cada palavra ou frase corresponde a uma situação ou pensamento. Dentro de cada palavra ou frase existem elementos de identidade estável que são relacionados com situações mutáveis também regida por regras. Dentro de cada situação é possível identificar um ou mais problemas ontológicos ou epistemológicos, tendo no centro um sujeito, a partir do qual se erradia um predicado e um horizonte de determinação o objeto. Nenhuma língua flexional é por si só lógica, porém é-lhe redutível. Ainda que seja pautada de elementos de plasticidade, são elementos constantes e sujeitos a regras lógicas que operam num conjunto de situações organizadas. A língua flexional, é dinâmica e composta de fragmentos mínimos capazes de gerar múltiplos “elementos plásticos mas constantes” (Flusser 2005, 62) para mais, ver *Língua e Realidade* (2005) de Vilém Flusser.

¹³ **tas-se-lo** |ê| (italiano *tassello*, bloco para reparação ou restauro) *nome masculino*.

Cada uma das peças de que se compõe a forma e em que se vaza o material para se extraírem estátuas, baixos-relevos ou outros objectos de arte (ex.: *tasselo de gesso* = tacelo).

¹⁴ **me-a-da** *nome feminino*

Porção de fios dobrados, 2. [Figurado] Conjunto de acontecimentos de uma situação complicada. = ENREDO, 3. Plano ou história para enganar alguém. = ENREDO, INTRIGA, MAQUINAÇÃO, TRAMA, URDIDURA, 4. Facto ou coisa contada sem conhecimento real ou em segredo. = INTRIGA, MEXERICO, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/tasselo> [consultado em 19-08-2020].

¹⁵ Em alusão ao conceito grego de Arte, que em Platão, distinguia dois tipos: a retórica que se servia do uso da palavra dialética como instrumento discursivo e político; a *tékhnê* que servia fins úteis do domínio mais manual e prático.

¹⁶ Segundo Penelope Curtis (2017), já em meados do séc. XIX, a arte da fotografia fixou na escultura o seu tema de predileção. Em Inglaterra, Henry Talbot, e Daguerre em França usaram pequenas esculturas e gessos para servirem de modelos. Do mesmo modo instituições como o British Museum encomendavam o registo das suas coleções a fotógrafos, in Curtis, Penelope, *The Very impress of the object*- a escultura em filme.

¹⁷ É uma gestora de coleções de arte, nascida na Escócia, que dirigiu os destinos da *Tate Britain* de 2010 a 2015, atualmente e até Agosto de 2020, mantém-se como Diretora do Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

“poupano ao artista o trabalho do desenho”(Idem, 30), permitindo substituir a experiência de contato direto com obras do passado. Apesar do estatuto ambíguo de técnica e não arte, os artistas destinaram-lhe um fim autoral.

Tome-se como exemplo o projeto de Lonnie Van Brummelen [1969] e Siebren De Haan [1966] *Monument to Another Man's Fatherland*¹⁸ (2008) dirigido ao *Pergamonmuseum* (Berlim). Os artistas que visavam trabalhar sobre a origem e proveniência do friso (Altar de Pérgamo) obra de referência desse mesmo museu viram a proposta recusada.

Apesar deste bloqueio no acesso para filmar o friso no museu e no uso das suas imagens de arquivo, os artistas elaboraram um simulacro do friso através de imagens de livros sequenciando-as e reconstruindo-as. Para lá da imagem direta, o projeto contemplou a imagem verbal do friso por emigrantes turcos na Alemanha. A partir deste projeto questiona-se imagem fílmica e objeto (friso). Se por um lado o filme permite a acessibilidade ampliada de fruição, por outro distancia-se da fruição direta e corporal que a escultura exige.

Isto parece corroborar a ideia flusseriana do advento da sociedade utópica (sem chão) dos artistas fabricantes e colecionadores de imagens, no facto de estas existirem apenas na imaginação (Flusser 2008) e onde a experiência passa a estar situada num espaço arquetípico que é a ideia espectral de um projeto jamais realizado. Considerando que tal parece ser um potencial retorno à génese da visualidade, ainda assim, um sinal que reclama pelo complemento do tato, o gesto que indicie a natureza mais humana da prova, na premissa de que o “homem está no mundo na forma dos seus gestos” (Flusser 2014, 36).

Dos gestos

Vilém Flusser [1920-1991] (2014) classifica triadicamente os gestos: gestos do trabalho, dirigidos contra o mundo; gestos de comunicação orientados na direção do outro; gestos artísticos/estéticos caracterizados como um fim em si mesmos, gesto pelo gesto. Exemplo da conjugação de gestos com imagem é *Imagens do Mundo e Inscrição da Guerra*¹⁹ (1988) de Harun Farocki²⁰ [1944-2014]. Explorando o sentido da

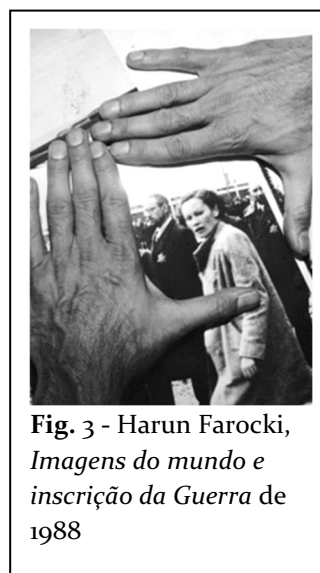


Fig. 3 - Harun Farocki, *Imagens do mundo e inscrição da Guerra* de 1988

¹⁸ Projeto desenvolvido em duas partes: Parte 1: Revolta dos Gigantes – reconstrução do friso a partir de reproduções (35mm film, 47 min. b/w silent + index poster, 2008-2009).
Parte 2: Revolta dos Gigantes – descrição de turcos aspirantes à nacionalidade alemã (16mm film, 26 min., sound, 2008)

¹⁹ Do original alemão: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* de 1988. In <https://www.harunfarocki.de/home.html> [consultado em 21-05-2020].

²⁰ Cineasta que se formou na Academia de Cinema de Berlim em 1968.

palavra "Aufklärung"²¹ tanto reporta à iluminação/iluminismo, da tradição filosófica do século XVIII; como ao reconhecimento/inteligência militar desenvolvido durante o século XX relacionado com o controle da polícia e forças armadas. No filme, estabelecem-se no *Iluminismo*, as bases dum modelo de pensamento racional e científico ocidental, que resvala para o hediondo caminho que culmina no Holocausto. A intensidade opera-se, pela repetição da violência do tema, através de imagens estáticas e em movimento, que se alternam e opõem numa leitura a expiar culpas/responsabilidades anónimas. Por breves instantes, é-se tomado pela emoção. Atingindo a intensidade e fúria ficcionada, dá-se lugar à razão que identifica a transitoriedade da experiência estética na diferença, pacificando a história e os seus fantasmas. Esta particularidade da manipulação da imagem estática e em movimento abre *zonas de intensidade*, que permitem picos de emoção e razão que levam o espectador a reposicionar o corpo, a abandonar-se ao inconsciente, na tentativa de apreender e aprender nesta experiência, modos novos de se situar na realidade. O mecanismo que fixa cenas ou momentos em fotogramas, é análogo aos moldes e à repetição. Os moldes contribuem para fixar um rasto e moldar a realidade do espectador, fixando o conhecimento do seu corpo, no limiar de um corpo estranho. Um limiar sugerido pelas ondas artificiais, do filme comparáveis à vertente contemporânea do ofício técnico que transmite dado *saber-fazer*, por vagas sucessivas, contraídas nos limites da arquitetura severa de um "corredor"²² que, unilateralmente, conduz, as ondas à rampa de saída. Trata-se da matematização metafórica dos saberes, expropriando a emoção e fazendo desaparecer os ofícios em favor da imagem. Esta abordagem questiona o domínio do estudo da luz (imagem) em detrimento do estudo das ondas através do *medium*. Segundo Flusser (2014), este é o gesto de aproximação técnica, desenvolvido, maioritariamente, em laboratório onde o pesquisador investiga as questões como suas circunstâncias vitais, originando em si e na matéria uma transformação irreversível, fascinante e útil à exploração do gesto de fazer e/ou de pesquisar na arte.

O *gesto de fazer*, de fazer "coincidir a mão direita com a esquerda. A totalidade sintetizadora" (Flusser 2014, 81) tem, seguindo Flusser (2014), génese nos termos aprender, compreender, manipular, produzir, informar. Apesar de, progressivamente, ter adquirido significado abstrato, é possível identificar-lhe,

²¹ A definição de Aufklärung no dicionário alemão:

Exposição de clarificação completa, que esclarece sobre contextos previamente desconhecidos, sobre algo, dá a alguém a informação desejada, ensina sobre instrução de processos sexuais, informações sobre questões políticas ou similares agitação de racionalismo e crença em progresso certas corrente intelectual europeia dos séc. XVII e especialmente do séc. XVIII, o século, que se volta contra a superstição, o preconceito e a exploração de pensamento de autoridade da situação militar do inimigo. esclarecimento completo Grammatik Plural raro. In <https://educalingo.com/pt/dic-de/aufklarung> [consultado em 23-5-2020]. (*)Acredita-se poder existir neste autor e nesta obra em particular, uma influência, senão um eco imagético da *DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO- Fragmentos Filosóficos, (Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente)* de 1947, de autoria de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer.

²² No sentido polissémico que respeita ao espaço e no sentido metafórico que adjectiva o *autor-técnico*.

movimentos manuais. Movimentos determinados pela necessidade do próprio trabalho ou da sua comunicação que, Luc Benoist (1999) refere poder ter sido o que esteve na origem e desenvolvimento das formas primárias da linguagem. Para Flusser (2014), isto demonstra o poder dos gestos manuais no modelar o pensamento abstrato e a ideia de que as mãos são órgãos de percepção, comunicação e combate que negam e alteram a sua condição.

O gesto de fazer e o gesto de pesquisar associam-se ao gesto técnico e ao gesto do autor respetivamente. Por isso, ao evocar gesto técnico e gesto autoral, remete-se aos acima sintetizados.

Da linguagem

A manipulação, tão natural no gesto, pode, segundo Vilém Flusser, operar-se na linguagem. Nascida da necessidade em “compreender, governar e mudar” (Flusser 2005, 17) o mundo, valeu-se da criação de uma estrutura que fixasse, coordenasse e regrassse as aparências dentro de um esquema geral. É, desta estrutura “estática e dinâmica ao mesmo tempo” (idem 2005, 31) e do fixar as aparências, que o ofício de (assistência) técnica em arte trata para garantir as exigências do preenchimento cénico a um público (estudantes) da era da imagem, ávido por movimento. A transmissão de dado gesto técnico em arte/escultura, não basta, requer uma performance dramático-cómica adornada de gestos e de linguagem. É a experiência no ofício técnico que permite observá-lo nos resultados da transmissão do *saber-fazer*, quando a linguagem, composta de expressões que ordenam ou que são interrompidas, sofre variações rítmicas ou tonais. Tal molda o discurso do técnico, deslizando para um sentido “operático”, para um discurso com gestos essenciais que celebram a memória do ofício ornados de “teatralidade”. Tal evidencia a estagnação dos gestos, matéria e terminologia em uso e a conseqüente adulteração do seu sentido. Tenta-se promover a aparência da tradição (espetacularização das atividades), não para corresponder à conquista de novas abordagens escultóricas, mas para corresponder aos padrões das atuais necessidades económicas na transmissão e demonstração ao “estudante-cliente” (Ordine 2016). Esta atuação técnica parece encerrar uma dimensão homeostática, que apela à emoção do instante, à revivência do espetáculo e ao gesto artístico que usa a repetição da linguagem, inscrevendo-a na formalidade de um corpo com matéria, fixando-lhe novas poéticas. Verifica-se isto no suposto ato performativo²³

²³ Relativo ao Colóquio – *we shold destroy this Program* de 2014, de Alexandre Estrela, que relata uma apresentação a que assistiu de Marina Abramovich, em que esta, sem acrescentar comentário, apresenta um vídeo sobre a visita do Papa João Paulo II a Nova York em 1979, onde discursou no Madison Square Garden. No vídeo de alguns minutos, o desempenho papal quebra o protocolo e neste caso, é apresentado como um ato performativo por Marina Abramović para mais ver : <https://www.youtube.com/watch?v=3r-hnjwUBLk> ou <https://www.youtube.com/watch?v=p7nHqBcaJVI> [consultados em 12-9-2020].

de Karol Wojtyła [1920-2005], apresentado por Marina Abramović [1946], no quebrar o protocolo papal através da locução indistinta e gestos pouco usuais para interagir com a plateia. A partir destes *steady states* (Damásio 2017), Wojtyła maximiza e rentabiliza o uso do corpo que reforçam a manutenção futura da sua imagem como Papa mais humano (Estrela 2014). Numa abordagem diferente, Filipa Cruz [1990], em *Tudo o que te queria dizer*, parece lançar a expectativa futura de



Fig. 4- Karol Wojtyła no Madison Square Garden, 1979

que algo dirá, para traçar uma impossibilidade temporal verbal de que jamais o fará, uma síntese comunicativa de silêncios, que anuncia e suspende a totalidade no instante imediato dirigido ao *tu*, um outro que retorna sobre um *eu* ausente, si mesma. Um disfarce no segredo do nascimento e morte duma intenção que fica por esclarecer e que, resume a problemática da arte ao ativar a sugestão que prepara no outro uma imagem e espaço próprio para existir. Mas a economia da linguagem, do gesto ou da presença do autor, pode ser expressa na matéria pela repetição de formas já consolidadas.

Josep Marya Subirachs [1927-2014]²⁴, representa-o com base no uso estético subtraído à técnica da moldagem e seus resíduos simbólicos. Esta abordagem destaca-se pelo jogo de equilíbrios e tensão (razão/emoção) e pelo nivelamento da figura e respetivo molde. O escultor repete, formalmente, a ideia clássica do contraponto²⁵ por recurso à moldagem. *Impersonal*²⁶ (1966), estrutura de grés com nove concavidades que abriga nove cabeças (torneadas) de bronze, integra moldes na escultura, gesto recorrente na maioria dos seus trabalhos neofigurativos²⁷. Como momento de transição, entre abstrato e neofigurativo,



Fig. 5- Josep Marya Subirachs, *Impersonal*, Bronze e grés, 46 x 36 x 13 cm, 1966

²⁴ É um escultor espanhol do séc. XX, onde importa destacar que, o retorno à figura, se dá após um percurso prolongado de abstração (despoletado no pós 2ª Guerra Mundial) no período das “penetrações e tensões” caracterizada nas formas pontiagudas que se encaixam para se equilibrarem, etapa abandonada definitivamente nos anos 60.

²⁵ Contraponto deriva do original italiano *contraposto* e, diz respeito à representação do repouso descontraído numa só perna, designada de “perna apoiada”, em contraste com um segundo apoio, designada de “perna livre” aplicado à escultura figurativa que data de 480 a.C. “Foi uma descoberta fundamental: pois só depois de ter aprendido a mostrar o corpo humano em repouso é que o escultor o conseguiu representar o movimento” (Janson 2007, 129) in *História da arte* da Fundação Calouste Gulbenkian de 2007.

²⁶ Figuras de bronze torneadas por rotação em alusão ao peão de xadrez e ao infinito.

²⁷ Movimento artístico que surge entre nos anos cinquenta e sessenta, como reação à abstração do Pós-guerra caracterizado pelo retorno dos temas cotidianos e figura estilizada.

denota interesse pela técnica e figura (Matheos-Corredor 1975, 207). *L'Home*²⁸ (1967), recorre a um elemento neoclássico que traz figuração (busto imperial), destituído de identidade, desmembrado e esvaziado de corpo. A identidade da escultura parece estar sujeita à tensão de transformação, pela inspiração da técnica da moldagem, à transposição desta linguagem para o exterior em matérias perenes (pedra de mármore) e à da arquitetura (Idem, 208). Também em *La Dessa* (1983), o negativo não resulta já da ausência de algo moldado, mas da construção (ficcional) dentro do bloco de pedra pela subtração²⁹ da matéria. Finalmente, Subirachs, encontra na moldagem sinais estéticos advindos da repetição sistemática.

Já Javier Marín [1962] identifica no gesto técnico a homenagem aos coautores anónimos. Com produção eclética e transversal³⁰ que explora potencialidades estéticas da figuração de inspiração neobarroca pela modelação em barro e sua reprodução pela moldagem, incide na transgressão pela deformação e desconstrução das formas humanas tangendo, tematicamente, o disfarce e o drama do golpe desferido pelo gesto de liberdade. Marín interpreta as limitações técnicas como oportunidade de descoberta de soluções novas, como Auguste Rodin [1840-1917] no “(...) considerar o acidente como algo próprio e a transformá-lo em ciência³¹” (Norman-Romain, Dufrêne & Alix 2004, 16). Deste modo, desenvolve o carácter de imperfeição, integrando-o na identidade da obra, dinâmica aculturada da vivência teatral mexicana (Artaud 2006, 5), que legitima o trato cénico das emoções ao permitir que as marcas persistam nas obras, garantindo a memória de trabalho e colaboração de outros agentes. Em *Hombre positivo- negativo* (1998) e, *Puerta alas I e II* (2000), o autor identifica



Fi. 6 -Josep Marya Subirachs, *L'home*, Bronze, 114 x 52 cm, 1967



Fig. 7- Josep Marya Subirachs, *La Dessa*, Pedra d'Ulldecona, 114 x 66 x 46 cm, 1983



Fig. 8- Javier Marín, *hombre positivo y negativo*, Bronze, positivo 285 x 135 x 27 cm; negativo 290 x 131 x 22 cm, 1998.

²⁸ Conjunto composto por uma cabeça integrada num molde de torso masculino, em bronze executado para o salão de cabeleireiro masculino *Iranzo*.

²⁹ Uma oposição pela inversão do conceito escultórico de Miguel Ângelo, que defendia que “a escultura estava já no bloco de pedra, havia só fazer com que ela saísse dele” cabendo ao escultor apenas o gesto de a libertar, (Néret 2003,86), *In Miguel Ângelo 1475-1564*, da Taschen de 2003.

³⁰ A sua obra abrange a cerâmica, a resina sintética, o bronze e mais recentemente a madeira.

³¹ Tradução livre a partir do original em espanhol: “(...) Hay que aprender a considerar el accidente como algo próprio y a transformarlo em ciência” in *Rodin, de 2004*, ver bibliografía.

a invenção num suporte tecnológico. Numa entrevista à *Península Três*³², Marín dá conta que estes sinais ou marcas técnicas têm valor estético e de reconhecimento a todos os participantes na construção das obras. O escultor, ao fixar o gesto técnico, reinventa novas formas estéticas, atentas à história da arte. As marcas da moldagem atestam um duplo conhecimento do saber emocional de autor e racional do técnico. O autor, no gesto de intuição que se apropria racionalmente e se solidariza emocionalmente, fita o futuro, inaugura uma homenagem ao outro e presentifica e atualiza o anterior/passado pela representação de um novo presente. Tal revela que o seu agir privilegia a emoção, como fator dominante.

Na produção de autor, a genialidade³³ pela superação

Javier Marín, ao identificar na moldagem, o potencial estético da diferença, compreende a produção artística colaborativa, integrada na vivência contemporânea, como lição aprendida de Rodin. A superação nas novas composições entrecruza repetição e consolidação de projetos anteriores. Esta síntese totalizante, inaugura o futuro numa rede de repetições, com base num presente que reúne a sucessão de inúmeros passados. Na sua obra, a exploração do corpo na contemporaneidade à luz do novo Barroco, conta com a acumulação de todos os problemas que o precederam. *Chalchihuites* (2007), *Grupo B88X* (S/D) ou *Columnas* (S/D) antevêm a inesgotabilidade desta tecnologia, numa renovação e reinvenção processual. Na reutilização da moldagem, propiciadora da representação *neobarroca* pela

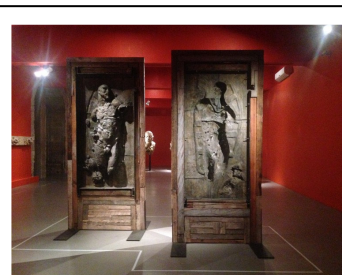


Fig. 9 - Javier Marín, *hombre positivo y negativo*, Bronze,



Fig. 10, 11 - Javier Marín, *Puertas alas I, Puerta alas II*, (pormenor), resina de poliéster e bronze, 239 x 103 x 57 cm, 2000.



Fig. 12 - Javier Marín, *Chalchihuites* resina de poliéster e arame, 500 x 500 x 140 cm, 2007.

³² Relativo à entrevista *Javier Marín- Um colóquio entre Hombre y materia* concedida à *PenínsulaTrês* em 31-08-2017. Para mais ver: <http://peninsulatres.com/pais-1/otros-o/javier-marin-4938> [consultado em 15-04-2020].

³³ **Gênio** (latim *genius*, -i) *substantivo masculino*, 1. Espírito que se supunha acompanhar o homem para o inspirar ou proteger (ex.: *gênio da cidade*, *gênio do fogo*.), 2. Natural, carácter, índole; inspiração. 3. Talento ou qualidade extraordinária. 4. Pessoa que tem esse talento ou essa qualidade extraordinária. 5. [Figurado] Artista de grande inspiração. 6. Temperamento irascível. in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org> [consultado em 16-04-2020].

reinterpretação da contemporaneidade do excesso, predomina a conjugação de fragmentos e saturação da figura organizada caoticamente. Se Marín cria os modelos e métodos de moldar, diferencia-se da colaboração oficial do *Atelier de Moldagem da Reunião de Museus Nacionais -Grande Palácio* que faculta aos exemplos seguintes acesso aos modelos clássicos.



Fig. 13, 14 – Javier Marin *B88X; Columns*, Resina de poliéster e arame, (s/d).

Xu Zehn [1977], na exposição *Iteração da civilização* (2017), repete, torce, inverte e subverte, alguns dos temas e formas emblemáticos das civilizações Ocidental e Oriental. Conceptualmente, repete Jeff Koons e Andy Warhol ao criar (2009) uma empresa de arte autossuficiente *Made In Company*, que retrata o modelo de trabalho coletivo chinês. A partir desta produz, divulga e promove todo o seu trabalho criativo colaborativo baseado no choque e questionamento do paradigma da exploração comercial da arte. Tal traduz-se pela desconstrução e confronto simbólico da iconografia do “velho” Ocidente *versus* Oriente. Com isto, repete um gesto e reinaugura uma série (Kubler 1990) que fixa na matéria a sua reordenação para o novo. Já Koons [1955] com *Gazing Balls*³⁴, dá mostras de ter intuído este gesto de rotura, que retira a força de diferença, da razão e cálculo de uma ação mínima do *steady state*³⁵ (Damásio 2017) eficaz, com a conjugação da bola de vidro azul espelhado a prata, com o torso de *Belvedere* de gesso. Nesta apropriação da estatuária clássica com o *kitsch*³⁶, Koons, em parte, repete *Narcissus garden*³⁷, de Yayoi Kusama (1966). O espectador, em *Gazing balls*, vê-se absorvido pela experiência narcísica da esfera que “representa a vastidão do universo e, ao mesmo tempo, a intimidade de aqui e agora”³⁸. Reside aqui a



Fig. 15- Xu Zehn , *torso de Belvedere*, cimento, pó de mármore, areia, pigmentos naturais, mármore, metal, 2014

³⁴ *Gazing Balls*, é uma bola decorativa usada nos jardins, que foi associado por Jeff Koons ao azul Klein e posteriormente aplicada à escultura clássica.

³⁵ Termo relativo à homeostasia, em que a tendência para a desordem verificada na matéria é contrariada, de modo a equilibrar-se, num novo nível ou estado. “Esta oposição assenta no princípio de ação mínima- enunciado pelo matemático francês Pierre Maupertuis – em que a energia livre será consumida da forma mais eficiente e rápida possível” (Damásio 2017, 57) *In A estranha ordem das coisas- A vida, os sentimentos e as culturas humanas*.

³⁶ Relativo a um estilo artístico frequentemente associado a estereótipos, que cruza elementos pouco habituais de vários ambientes e que correspondente a um tipo de gosto vulgar das maiorias não eruditas.

³⁷ É um conjunto de 1500 esferas metálicas polidas que foram instaladas clandestinamente no jardim da exposição da 33ª Bienal de Veneza em 1966, contendo uma legenda ilustrativa da sua intenção “Seu narcisismo à venda”, para serem vendidas a 2 dólares cada. Com esta iniciativa a artista, Yayoi Kusama, visou criticar os sistemas de mercantilização e espetacularização da arte. Ver: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/narcissus-garden/>

³⁸ Tradução livre do original em inglês “represents the vastness of the universe and at the same time the intimacy of right here, right now” segundo declarações do artista ao *The Guardian* acessível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying> [consultado em 27-9-2020]

potencialidade da moldagem numa cultura viva que age, brutaliza e transgride a arte, que vive a exaltação de refazer nas formas de outrora, a razão da satisfação cultural de hoje, uma cultura agida por nivelamento. (Artaud 2006)

Daniel Arsham [1980] em *Paris-3020* (2020)³⁹, revisita a escultura clássica, propondo uma reflexão, antecipada num século, numa perspectiva de arqueologia ficcional. Uma série, que passa pela reprodução de símbolos atemporais, reservatórios de memória, através da moldagem à base de gessos compostos⁴⁰, com objetivo de produzir releituras de valorização cultural destes como relíquias futuras. Um gesto que procura "comprimir o tempo, ao mesmo tempo referenciando o passado, informando o presente e alcançando um futuro cristalizado"⁴¹. Tal como Koons ou Zehn, com prática artística de cruzamento disciplinar, integra novas interações comerciais, onde se inclui a versão de arte e autor espetáculo.

Nos exemplos evocados, destaca-se a preponderância do uso da técnica de moldagem, como um dispositivo "tradicional eficaz" que permite o resgate e ultrapassagem de formas consagradas da história da arte. As alternativas que este *medium* possibilita, origina resultados que forçam o espectador a novas ordens de interpretação e fruição, fora das convenções habituais (Idem 2006, 7). A genialidade destes autores, crê-se, reside na exploração da espetacularização do "momento contemporâneo" e do *saber-fazer* das equipas de colaboradores para operar a transgressão dos padrões e, assim, reconfigurar o olhar do fruidor. Um gesto autoral, herdeiro da Arte Pop⁴², que destaca, o que de novo, deteta e engendra no velho



Fig. 16- Jeff Koons, *Gazing Ball (Belvedere Torso)*
gesso e vidro
181,6x75,9x89,2 cm
2013

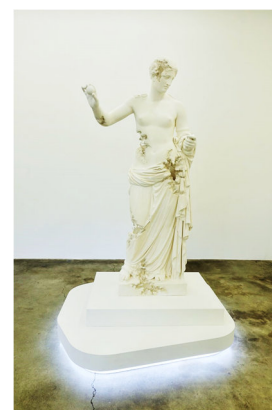


Fig. 17- Daniel Arsham, *Calcita azul erodiu Vênus de Milo*, Calcita azul e hidrostone, 216x60x65 cm, 2019

³⁹ Exposição realizada em 2020 em Paris na galeria Perrotin, na qual Daniel Arsham apresenta um corpo de trabalho resultante da colaboração com o Atelier de Moldagem da Reunião de Museus Nacionais Grande-Palácio.

⁴⁰ Gesso composto com calcita, quartzo, *hidrostone* ou cinza vulcânica para obter resultados de incrustação e erosão. Estas matérias têm particularidade de serem regeneradoras energéticas.

⁴¹ Tradução livre dum excerto do comunicado oficial de enquadramento da exposição *Paris- 3020* (2020) de Daniel Arsham, da Galeria Perrotin, disponível em: https://static.perrotin.com/presse_expo/press_release_7077_1.pdf?v=1577359960 [consultado em 11-10-2020].

⁴² A Arte Pop foi um movimento ou estilo artístico que nasceu na Grã-Bretanha na década de 1950. Como conceito moderno partiu de artistas subversivos independentes— "*Independent Group*" que procuravam fazer uma crítica ao novo modo de vida consumista, e para tal procuravam aproximar a arte à arte popular usando dos anúncios e formas mais eficazes que pudessem comunicar às massas. Num determinado sentido opunham-se à arte abstrata afirmando a figuração em todos os *medium* que comunicassem o seu otimismo numa linguagem acessível e juvenil mais imediata.

ou já existente, com um reinventado “novo-velho” modo de comunicar “mais honesto”, executado em memória da história (Flusser 2002, 167).

Perante isto, constata-se que há utilidade contemporânea do ofício de (assistente) técnico, aplicado ao treino tecnológico com o estímulo coreográfico (narrativa afetiva) necessário ao treino e ato de “aprender a aprender” (Ferreira 2015) sobre o fazer oficial, usado para situar a escultura contemporânea.

EM MOLDES DE REPETIÇÃO

Cada espectador que visita o Louvre repete sem saber o acto redundante de Da Vinci e a Gioconda surge-lhe concretamente numa inesgotável epifania.

Durand cit. H. Corbin (1995, 14, 15)

Do gesso, do gesto, do molde e da *coreografia histórica*

Segundo Marta Frade (2018), “[n]a vida de uma escultura, o gesso é um material transitório, um material de duração efémera.(...) [e] a presença da ausência do barro” (35). Circunscrito à fase intermédia, posterior ao desenho e antecessor do resultado, ocupa um momento do gesto de trabalho e pesquisa, que antecipam, formalmente, as valências estéticas da obra, encerrando o significado de fixar o presente como passado que antecipa o futuro. Conquanto, “(o) gesso “mata”, mas também reencaminha a escultura para a sua «ressurreição»”(Idem, 37), qual gesto reminiscente do registo histórico da sua aplicação estético-escultórica encontrado em Jericó⁴³. A atuação do técnico de moldagem em escultura, (assistente)⁴⁴, face à virtualidade da imagem, é uma *finalidade sem fim*, expressão kantiana usada por Giorgio Agamben (2015), que procura “tornar a aprendizagem mais ‘agradável” (Ordine 2016, 66) assegurando o cumprimento nos prazos estabelecidos.

A atividade técnica é gerida segundo um protocolo entrópico, centrada na vivência-espetáculo. Esta *coreografia histórica* pontua-se de gestos de antecipação sistemática, que abreviam caminho e solucionam no imediato, o confronto, resistência e aprendizagem para com as matérias de quem assiste. Aprender é gesto singular de fazer o corpo coincidir com pontos de dada ideia ou figura, que nos desmembra e nos faz entrar num mundo de problemas (Deleuze 2000). Como pensar a participação e utilidade contemporâneas do ofício técnico especializado em escultura (modelação e moldagem), situado entre um modelo de barro que se esvai e uma cópia em gesso que não se efetiva? Segundo Alexandre Mascarenhas [S/D] (2014) “o ofício⁴⁵ técnico de moldador, diz respeito ao trabalho do operário de gessos e o seu aparecimento remonta à idade média”. Nesta classe de técnicos, “(...) é aquele profissional especialista na confecção do molde e da moldagem, reproduzindo cópias definitivas que serviriam como modelo para a escultura em pedra” (120). Depreende-se, aqui, uma inadequação do ofício à realidade artística

⁴³ O primeiro registo do uso de gesso com trato estético escultórico conhecido, data de 7000 a.C, é de um crânio encontrado nas escavações (1961) de Jericó. Estes artefactos, sugerem que os povos que aí habitavam prestavam culto às caveiras acreditando que nestas, após sobreviver ao corpo, habitava a alma ou espírito do defunto, contendo o poder sobre o destino e sobre as gerações seguintes devendo por isso ser apaziguado. O tratamento gessado, visava fixar ou conter dentro do crânio (residência original), a alma como se de uma armadilha se tratasse, permitindo ainda perpetuar a imagem e o legado identitário do clã. O mesmo tratamento surge em crânios do séc. XIX, na Nova Guiné, também aqui, os crânios serviam de armadilhas para capturar o espírito dos familiares ou mesmo inimigos importantes in Janson, H.W, *História da arte*, de 2007.

⁴⁴ **Assistente** - (latim *assistens*, *-entis*, participio presente de *assisto*, *-ere*, colocar-se junto de, parar junto de, estar de pé, estar presente) adjetivo de dois géneros e substantivo de dois géneros. 1. Que ou o que dá assistência. 2. Que ou o que presencia alguma coisa. 3. Que ou quem ajuda alguém nas suas funções (ex.: *técnico assistente; assistente de loja*). = AUXILIAR 4. Que ou quem coadjuva médico ou professor catedrático, podendo substituí-lo na sua ausência (ex.: *médica assistente; o professor adoeceu e o seminário foi dado pelo assistente*). =ADJUNTO "**assistente**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/assistente> [consultado em 21-04-2020].

⁴⁵ A terminologia ofício provém do direito romano e compreende a leiturgia grega,(A etimologia e o significado do termo leiturgia (do qual deriva nosso vocábulo “liturgia”) são perspicuos. Leiturgia (de laos, povo, e ergon, obra) significa “obra pública” de interesse comum), que se circunscvem na ordem de três tipos: *munera personalia*, *munera patrimonii* et *munera mixta* [ofícios pessoais, ofícios patrimoniais e ofícios mistos], para mais ver: Opus Dei (2013), de Giorgio Agamben.

contemporânea, que revê neste ofício e figura do técnico, um vínculo de co/laboração efémera dedicada à especialidade limitada a que se destinava no passado e que, hoje, pouco se cumpre. O molde de gesso ou a técnica da moldagem associam-se às atividades humanas de utilidade prática e de finalidade estética. Segundo Mascarenhas, a técnica, que começou em pedra e barro no neolítico, tomaria a forma dos “moldes estilizados”(idem 2014, 21) na cultura Assíria e Babilónica, legada à Asia Menor e que alcançaria a Europa, particularmente a Grécia, onde seria melhorada/aperfeiçoada e aplicada a finalidades artísticas (fundição, produção de cópias ou reproduções de madeira, barro, gesso ou argamassas). A partir dos séc. XVIII e XIX o gesso destacou-se como “(...) o único material que permitiu a produção de múltiplos e a reprodução de cópias das grandes obras-primas da arte, para a sua divulgação por todas as academias da Europa” (Frade 2018, 37). Da difusão e procura das Academias europeias por modelos antigos, surgiram oficinas de gessos especializadas de grande autoridade, formadoras de artífices de tal mestria que, pelas especificidades, competência e procura, passasse a ser “um verdadeiro engenheiro de moldes” (Mendonça 2014, 16). Contudo, é neste clima que se derrubam “(...) barreiras instituídas entre a estatuária e a escultura ornamental, entre a arquitectura e o restauro, entre originais e cópias; em suma, entre belas-artes e artes aplicadas” (idem. 2014, 18). A dificuldade para enquadrar a atividade técnica da moldagem na contemporaneidade artística, reside no facto de o gesso⁴⁶, nunca ter deixado de ser associado às artes ornamentais, servindo estas de apoio cenográfico às primeiras. Depreende-se daqui a contínua queda do prestígio do molde de gesso e do técnico formador nas instituições de ensino do século passado. Apesar do avanço tecnológico na transmissão deste saber-fazer, “(...)o resgate destes processos tecnológicos, tradicionalmente utilizados pelos artífices e mestres que trabalharam a escultura nos séculos passados, é uma luz que se movimenta, em pleno século XXI, no sentido do conhecer para conservar” (Mascarenhas 2014, 158).

No séc. XXI, ser especialista em moldagem artística não significa ser detentor de gestos ou conhecimento técnico úteis, de valor único imaterial. Mas, significa ter destreza manual para amassar toneladas de barro, (des)montar estruturas, pregar e arrancar pregos, (des)aparafusar, (des)enlear arames, arrastar e sobrepor mesas e cadeiras numa *finalidade sem fim*. Particularidades resultantes da necessidade de responder ao sistémico rearranjo espacial que a economia de

⁴⁶ Matéria mineral proveniente de uma rocha sedimentar (pedra de gesso), constituída por sulfato de cálcio bihidratado (duas moléculas de água), pode apresentar diversas colorações (branco, amarelado, acastanhado e mesmo vermelho). A sua preparação, faz-se por calcinação e diferentes temperaturas de cozedura em fornos cilíndricos em atmosferas controladas de humidade, após o que, será triturado, originando dois tipos de gesso o α (alfa) e β (beta) ambos um pó muito fino de dureza e aplicações distintas. O gesso α de cozedura em atmosfera de vapor de água (1/4 de litro de água por quilograma de gesso) resulta muito duro e com fraca resistência mecânica; o gesso β de cozedura com muita água (1/2 de água por quilograma de gesso) resulta mole e de forte resistência mecânica. Dentro destas duas tipologias existem um vasto leque de opções adequadas às aplicações pretendidas. Para mais ver: Füller, Josef, *Manual do estucador e formador*, da Colecção Biblioteca de Instrução Profissional, Lisboa, Bertrand, s/d, ou Frade, Marta Alexandra da Costa. 2018. *Conservação e Restauro de Esculturas em Gesso _ Valorização, Metodologia, Ensino, Escultura*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

meios e o volume humano impõem. Esta circunstância de repetição produz tal nivelamento de procedimentos que desloca e torna gestos especializados, distantes e estranhos ao domínio técnico da elasticidade do barro e do trato aveludado do gesso que a modelação e a moldagem exigem. Neste esforço, a rudeza da rotina com embrutecimento das mãos e corpo, desvirtuam os gestos e a realidade do técnico que se aproxima da de um lutador de *Catch*⁴⁷ cuja função é “executar exatamente os gestos que se esperam dele” (Barthes 2001, 12), gestos teatrais e económicos atravessados pelo labor que se repete. O *saber-fazer* e o técnico, exauram-se no excesso preparatório dos bastidores e na *coreografia histórica* que desviam outras aplicabilidades que não sejam a sua exibição e a do ofício, onde não há nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade” (Agamben 2008, 13), um gesto e o ser suspensos.

A *coreografia histórica*, interpretação autoral ficcional, manifesta-se por *zonas de intensidade*. Num primeiro momento, na apresentação do barro e do manuseio da feira⁴⁸, o técnico demonstra para que se repitam os gestos. Nos corpos de quem assiste, a estranheza suscitada, dá lugar à euforia da conquista. Num segundo momento, na demonstração da tiragem de moldes pelo processo de forma perdida, encena-se a disposição dos instrumentos de trabalho. Aos gestos do técnico, sobrepõe-se um discurso do docente que orienta o olhar do estudante, enquadra terminologia e garante importância futura dos gestos. A demonstração de reprodução da cópia em gesso, método que fixa uma repetição (cópia) da modelação, é outro espaço de intensidade. Os gestos criam ritmos corporais, de arremesso, que culminam na tensão do elástico no fecho dos dois tasselos. As *zonas de intensidade* seguintes ocorrem na verificação do saber aprendido. Estes instantes são teatralidade vivencial cíclica paralela ao teatro da fé (Kierkegaard) e ao da descrença (Nietzsche), (Deleuze 2000)⁴⁹, onde o autor conhecedor da narrativa deposita, em cada instante de verificação, a idealidade que aspira outros frutos. Não obstante, o técnico sabe, e a experiência demonstra-o, que, “uma habilidade manual só se aprende lentamente” (Mauss 2003, 403) e que não “[...] [há] técnica e não há transmissão se não houver tradição” (Idem. 2003, 407), o que revela a ilusão e a descrença neste procedimento. Deste hiato de inutilidade e contradição baseado no “uso do corpo” (Agamben 2017) da figura do (assistente) técnico, não resulta obra visível, senão a acumulação de volumes enfeitados de gesso. Este é terreno fértil para o *autor-técnico*, superação autoral do constrangimento do *saber-*

⁴⁷ Diz respeito a um tipo de luta livre francesa encenada, descrita por Roland Barthes (Mitologias) caracterizada por ser um espetáculo excessivo e teatral, que tece um paralelo com os espetáculos antigos de a r livre e dos espetáculos solares iluminados. Tem a particularidade de ser assistido por público que lhe adere de modo espontâneo e que nele apenas procura a vacuidade da “imagem momentânea de certas paixões”. In Barthes, Roland, *Mitologias* de 2001.

⁴⁸ Máquina industrial disposta na vertical, movida a energia elétrica que é usada para dar lugar ao processamento de barro. Enquanto mecanismo mecânico, exige um elevado confronto e adaptação corporal num combinado de força e habilidade. A sua aquisição para a Escola (FBAUP) reporta aos anos oitenta.

⁴⁹ Relativo *A Repetição* de Kierkegaard, e *O eterno retorno* de Nietzsche.

fazer. Cada *coreografia histórica* agida pelo técnico é “furor do ator trágico [que] permanece num círculo puro e fechado, (...), que se nega à medida que se libera” (Artaud 2006, 21), um confronto com instantes de intensidade.

O técnico age numa sucessão de gestos coreografados que garantem o movimento/funcionamento do aparelho⁵⁰ escola para situar o contexto histórico desta atividade. Contrariamente à transmissão de um agir autónomo reflexivo, verifica-se um violento *fazer-saber* sobre uma matéria e conhecimento dificilmente consolidado. Contudo, estes particularismos deste ofício “(...)oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação” (Salles 1998, 64). Entre estes polos, há constante interferência, pois a habilidade do técnico autoriza o autor a forçar os limites da produção e o autor questiona a razão da disciplina do técnico. A entropia e contradição deste ofício desgasta o técnico. Contudo, esta experiência limite, motiva o questionamento do autor e outra *técnica do corpo* adaptada às necessidades.

Um *autor-técnico*, o lugar de invenção, o lugar de transmissão no limiar da dádiva

No ofício técnico, há dificuldade em distinguir o trabalho técnico do de autor quando coincidem no mesmo corpo com entrecruzamento de gestos e linguagem. Se, à priori, parece uma relação despótica onde o autor manda o técnico executar algo, trata-se do reflexo do uso do corpo e do *saber-fazer* em que o corpo é dirigido e instrumentalizado (Mauss 2003, 407). Tal acontece porque, o *saber-fazer* uso da *técnica do corpo* do técnico, simultânea e economicamente, serve fins rentáveis e eficazes da transmissão da tradição do ofício e admite a necessidade autoral de representar. Por isso, a figura do *autor-técnico* é o limiar, coincidem o corpo dual (autor/técnico) com o ofício contemporâneo (assistência técnica). O *autor-técnico* procura *saber-fazer* ultrapassar plasticamente a transigência da arte para diminuir a técnica em favor do conceito no evento espetáculo (Agamben 2015), representando a figura histórica⁵¹, que desdobra no ofício e no técnico, a componente do autor. Com Giorgio Agamben, podem distinguir-se dois tipos de homem de relação complexa: um livre que comanda (autor), cuja finalidade de vida é o ser-em-obra; um não livre (técnico), comandado e cuja obra é o uso do corpo. No trabalho técnico, o gesto tem uma finalidade útil de resolver dado problema prático e é lugar onde ocorre descoberta e invenção. Já no autoral, o gesto não tem utilidade nem como finalidade única ultrapassar um

⁵⁰ Terminologia usada por Vilém Flusser em, *Da Religiosidade* (2002), no ensaio *Do funcionário* p 83-98, para nomear um novo paradigma de organização administrativa que ocupa o centro da atividade e vida dos seus funcionários.

⁵¹ Relativo à relação despótica *Senhor-Escravo* (Arché Politiké) patente na análise de Giorgio Agamben sobre a dimensão do agir humano, que teve por base a expressão, o *uso dos corpos* de Aristóteles, presente em *Política* (1254b 18). In *O Usos dos corpos* (2017) de Giorgio Agamben.

problema de domínio prático, mas é onde ocorre a transmissão de conhecimento que, frequentemente se dá pela interferência de ambos. O *uso dos corpos* (Agamben 2017) é diferente: existem dois agentes externos distintos, o senhor e o escravo, onde o corpo instrumentalizado às vontades do senhor é o do escravo. No caso do *autor-técnico*, existe um corpo instrumentalizado e duas personalidades distintas, autor e técnico, que se complementam, o que requer a compreensão da sobrevivência destas duas perspectivas no equilíbrio do seu corpo.

Para Marcel Mauss (2003), o corpo é “(...)o primeiro e o mais natural instrumento do homem”. E, aquilo que designaria por “ato tradicional eficaz” (Idem. 2003,407), seria a *técnica do corpo* que surge antes das técnicas dos instrumentos que conduzem ao *momentum* psicológico de superação e ganho de confiança, sobre uma “proeza de resistência biológica, obtida graças a palavras e a um objeto mágico” (Idem. 2003, 407). Segundo o mesmo autor, não são técnicas hereditárias, mas fruto de fatores fisiológicos, psicológicos e sociais (idem. 2003, 410), aperfeiçoadas com a aprendizagem, conducentes à destreza, habilidade e adaptação dos movimentos coordenados para um maior rendimento, o *saber-fazer*.

A natureza desta transmissão de saber e fazer conduz à importância do ato resultante desta *sobre-vivência* dialética do *autor-técnico* para negociar o equilíbrio interior desse corpo. O *autor-técnico* será o limiar da dádiva autoral *ser-em-obra* expressas na transmissão deste *saber-fazer*, do ofício que encerra uma modalidade de contraprestação de “*Potlatch*”- “nutrir”(Idem. 2003, 191), às necessidades de outrem e à força de manter vivo o espírito da arte e técnica.

Em Moldes de Repetição

Ao considerar o *Escravo Moribundo* (1513) de Miguel Ângelo, a *Idade do bronze* (1877) de Auguste Rodin e a *Academia de Nu Masculino* (1905) de Alves de Sousa⁵², percebe-se a repetição como fenómeno dinâmico na figura através da matéria e no gesto de elevar um dos braços.

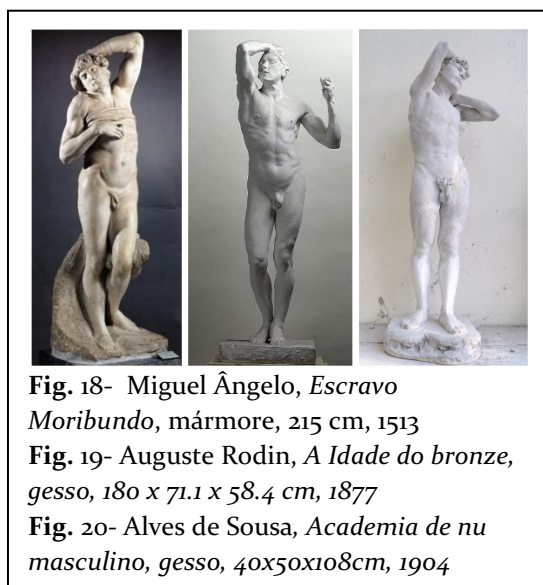


Fig. 18- Miguel Ângelo, *Escravo Moribundo*, mármore, 215 cm, 1513

Fig. 19- Auguste Rodin, *A Idade do bronze*, gesso, 180 x 71.1 x 58.4 cm, 1877

Fig. 20- Alves de Sousa, *Academia de nu masculino*, gesso, 40x50x108cm, 1904

⁵² António Alves de Sousa [1884-1922] é um escultor português que em 1897 ingressou na Academia Portuense de Belas Artes onde concluiu o curso de Escultura em 1905. Foi muito elogiado por mestres e colegas, nomeadamente pelo professor António Teixeira Lopes, pelo colega Pinto do Couto e por João Chagas. Das suas obras mais conhecidas destaca-se o projeto em que participou, com o arquiteto Marques da Silva, no concurso para o Monumento aos mortos da Guerra Peninsular, no Porto, que levaria 50 anos a concluir-se.

Jean Jacques Rancière⁵³ [1940], em *O mestre ignorante* (2002) através de Joseph Jacotot, questiona a utilidade do mestre. Aprender é um fenómeno individual, da inteligência, resultante da insistência estratégica do sujeito (autor ou técnico) para comparar tudo e gerar um discurso passível de transmissão. Apesar da repetição sistemática conduzir à genialidade, configura-se como processo enfadonho (Rancière 2002, 65). Se a inteligência pode provir do acaso e da propensão biológica (*PLAY*), objeto de treino e recordação, António Damásio em *A Estranha Ordem das Coisas* (2017) reforça que “[a] recordação de imagens passadas é essencial para o processo de imaginação⁵⁴ que é campo do recreio da criatividade” fundamental para a sobrevivência, enquanto processo “(...) registado para um uso futuro possível e prático” (Idem. 2017, 140,141). Este processo pode ocorrer no desempenho coreográfico do *autor-técnico*, que alimenta a imaginação autoral com imagens e gestos de intensidade.

O projeto *Em Moldes de repetição* (2017) é o gesto de pesquisar corporizado em gesto de fazer e conservar os moldes e o *saber-fazer*. A realidade do ofício técnico *Em moldes de repetição*, demonstra “(...) um imperativo do trabalho, que degrada a pessoa em animal *laborans*. A *hiperkinésia*⁵⁵ cotidiana arrebatada da vida humana (...) qualquer capacidade para se demorar.”⁵⁶ (Han 2015 10,11). Esta crise superável com a reintegração da vida contemplativa (ócio = criatividade do autor) na vida ativa (labor = ofício técnico) e com a arte, reflete esta forma de percepção, onde “(...) [a] cadeia rápida de fragmentos não deixa espaço para um atraso



Fig. 21- Alcides Rodrigues, *Em Moldes de Repetição*, moldes de taceiros em gesso, elásticos e estrutura de ferro, 50x70x170 cm, 2017

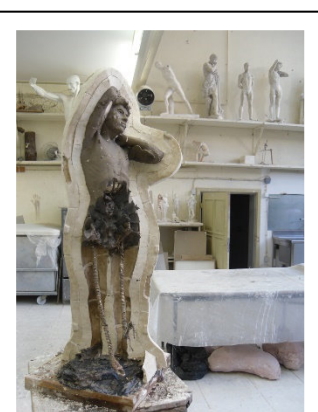


Fig.22- Alcides Rodrigues, *Em Moldes de Repetição*, desmoldagem, 2017

⁵³ Filósofo francês de origem argelina que tem a estética e a política social como foco do seu pensamento.

⁵⁴ **imaginação** *nome feminino*-1. Faculdade com que o espírito cria imagens, representações, fantasias, 2. Falsa ideia proveniente de um juízo erróneo ou de uma apreciação irrefletida, 3. Suposição; cisma, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/imaginação> [consultado em 07-07-2020].

⁵⁵ 1) Movimento excessivo. 2) Conjunto de movimentos involuntários associados a algumas doenças do sistema nervoso central. “hipercinesia”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/hipercinesia> [consultado em 07-04-2020].

⁵⁶ Tradução do autor do original – *O aroma do tempo*- “La crisis actual no está menos vinculada a la absolutización de la vita activa. Esta conduce a un imperativo del trabajo, que degrada a la persona a animal laborans. La hiperkinesia cotidiana arrebatada a la vida humana cualquier elemento contemplativo, cualquier capacidad para demorarse. Supone la pérdida del mundo y del tiempo.” (...) “La crisis temporal solo se superará en el momento en que la vita activa, en plena crisis, acoja de nuevo la vita contemplativa en su seno”.

contemplativo” (2015, 64)⁵⁷. *Em moldes de repetição*, contempla uma peça que é a abreviação e invisibilidade de um processo complexo que se serve da moldagem para fins estéticos de modo a ultrapassar os limites do gesto, “(...) que [quando] obedece a regras técnicas deixa de ser livre” (Flusser 2014,28). *Em Moldes de repetição*⁵⁸ cresceu no impedimento de trabalhar diretamente sobre “Academia de nu masculino”(1904) (impedimento percebido como um bloqueio artificial) e no conflito entre emoção e razão.

Na tentativa de repetição dos gestos de Alves de Sousa pela via da modelação e moldagem em gesso, concebeu-se um simulacro de circunstâncias não coincidentes, porque nem autor nem modelo nu eram vivos. O projeto visou, também, a promoção e divulgação deste *saber-fazer*⁵⁹ sensibilizando para a atuação especializada, autónoma e capaz de responder aos desafios contemporâneos intrínsecos à Escultura.

Gesto paralelo ao dos homólogos franceses⁶⁰, na reintegração da produção tradicional na atualidade. Na aplicabilidade deste saber fazer técnico, evoca-se o projeto *Prise d’empreinte de la Vénus d’Arles* (2012) de Arielle Lebrun⁶¹, responsável pela equipa de moldadores e gerente da oficina⁶² de moldagem da Reunião de Museus Nacionais franceses Grande-Palácio. Neste, a tiragem de moldes da Vénus

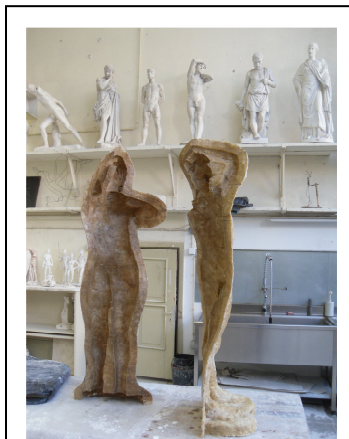


Fig.23- Alcides Rodrigues, *Em Moldes de Repetição*, edição de protótipo dos moldes em cera, 2017

⁵⁷ Tradução do autor do original “El arte y la música actuales también reflejan esta nueva forma de percepción. Las tensiones estéticas no se crean a partir de un desarrollo narrativo, sino de una superposición y densificación de acontecimientos. Si los intervalos se acortan, se acelera la sucesión de acontecimientos. La densificación de acontecimientos, informaciones e imágenes hace imposible la demora. El veloz encadenamiento de fragmentos no deja lugar a una demora contemplativa”

⁵⁸ *Em Moldes de Repetição*, é o resultado de uma proposta de projeto pessoal de Mestrado, dirigido à Direção do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2017, que tinha em vista, moldar diretamente, por recurso a silicone, a obra de Alves de Sousa (gesso patente em segundo plano na fig 1), *Academia de nu masculino* de 1904. Com esta iniciativa, pretendia-se poder replicá-la e dar origem a um exemplar que posteriormente serviria de base à constituição de novos moldes de gesso, de cariz tradicional (taceiros) e com isto poder servir fins eventualmente didáticos e ou pedagógicos, nunca um fim útil de reproduzir. Pelo argumento de não se tratar de obra de prioridade para o Museu da FBAUP, este projeto não foi autorizado.

⁵⁹ Relativo à especialidade de técnico de moldagem artística em gesso e polímeros.

⁶⁰ Para mais detalhes ver: <https://www.grandpalais.fr/fr/latelier-de-moulage> [consultado em 09-04-2020].

⁶¹ Chefe da equipa de Moldagem da oficina de moldagem da Reunião de museus nacionais Grande Palácio, in <https://journals.openedition.org/insitu/12627#tocto3n2> [consultado em 15-4-2020]. Ver ainda <https://fr-fr.facebook.com/pg/ateliersdartdesmuseesnationaux/photos/> consultado em [15-4-2020].

⁶² A atual oficina de moldagem da Reunião de Museus Nacionais Grande Palácio é herdeira e continuadora da oficina de moldagem do Louvre, que foi oficialmente fundada em 1794, com o objetivo de preservar e divulgar os modelos de um património considerado único na Europa, em benefício do público geral e dos artistas. De 1895 em diante, a oficina e a conservação das suas coleções foram confiadas à Reunião de Museus Nacionais, com vista a dar continuidade ao legado cultural francês.



Fig. 25 – Atelier de Moldagem da Reunião de Museus Nacionais-Grande Palácio, França.

de Arles, realizou-se no museu do Louvre (2012), através do uso de elastómero⁶³ para a produção do molde flexível, substituto contemporâneo, do tradicional molde rígido de edição de múltiplos em gesso advindo da divisão por vários tasselos a cada peça. Aqui, sobrepõem-se gestos e sinais do passado que se repete, no manter o gesso, sisal, madeira e técnicas manuais antigas na reprodução do modelo e contramoldes⁶⁴. A conservação/recuperação do passado da memória e técnica, de imagens, gestos e linguagem das formas, fundamentais para assegurar o futuro das gerações vindouras, funda-se na perpetuação de um legado único, correspondente às exigências artísticas contemporâneas⁶⁵. *Em moldes de repetição*, através da moldagem, retrata a necessidade de legitimação e continuação da atuação técnica pelo autor ensaiando um gesto transgressor, dirigido ao técnico e ao autor.

Para lá da diferença entre “Academia de nu masculino” e “Em Moldes de Repetição”, procurou-se fixar o sem fundo (Deleuze 2000), liame entre modelo e espaço infinito que o recobre (espaço vazio), traduzido em moldes metálicos de peça única (dois tasselos) a partir de ceras, uma retroação⁶⁶ a partir do modelo que não ocorreu devido à quebra das mesmas. Esta retroação corporizaria, os momentos em que a obra atinge os limites na sua representação; e em que se dá o seu desvanecimento pela finitude no gesso ou metal, permanecendo latente nos

⁶³ No exemplo em particular diz respeito ao uso de borracha de silicone, na modalidade RTV (*Room temperature vulcanizing process*) – abreviatura do processo de vulcanização à temperatura ambiente.

⁶⁴ Terminologia portuguesa, que em França adquire a designação de chassis, diz respeito à estrutura rígida executada em gesso ou resina em segundo plano que recobre o primeiro, designado de molde, constituído por taceos de gesso ou silicone, que gravam e transportam toda a informação copiada a partir do modelo.

⁶⁵ Das múltiplas atuações de colaboração deste *Atelier* (RMNGP), para o interesse deste estudo, sobressai referir, as tidas para com: Xu Zehn; para com Jeff Koons ou mesmo para com Daniell Arsham. Nos três casos, foi a moldagem, a modalidade técnica determinante que permitiu reproduzir modelos clássicos, posteriormente intervencionados pelos artistas, que veio contribuir para que cada qual, em linguagem e de modo autoral singular, possa subtrair a dose considerável de aceitação por parte do público. Para mais informação ver: <https://frfr.facebook.com/pg/ateliersdartdesmuseesnationaux/photos/> [consultado em 15-4-2020].

⁶⁶ **Retroagir** - 1. Ter efeito sobre o passado, 2. Modificar o que está estabelecido, 3. Retrair a sua ação ao passado, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/retroagir> [consultado em 15-04-2020].

moldes. Finalmente, simulava-se a suspensão do tempo presente da prática da moldagem na escultura.

Da impossibilidade de fundir as ceras, acaso e irremediável permitiram a reinterpretção do molde aceitando que o “imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente” (Salles 1998, 34). Assim, no seu estágio final em metal, corporiza-se o eco narrativo sobre um vazio de informação sobre *Academia de Nu Masculino* e sobre informação tecnológica reinterpretada, sublinhando a repetição nas ideias e nas acumulações a que as épocas e autores estão sujeitos (Kubler 1990, 32). Não intentando a elevação do gesto ou artefacto técnico ao nível estético, pelo uso do gesto técnico, evidencia a contiguidade num mesmo agente (*autor-técnico*), como fator de transformação do (assistente) técnico e da tecnologia como saber técnico transgredido, sinal de evolução. Não só o gesto de fazer técnico trabalha contra o mundo, produz entropia e excesso, como o gesto de pesquisar do autor, comunica estratégias eficazes para se pensar a partir do molde e da figura do *autor-técnico*. Com *Em Moldes de repetição*, moldagem e espaço da criação, desenvolvem-se num campo tenso (Salles 1998, 27,28), num “(...) processo de aproximação, cerco e captura” senão da presença do modelo, da sua dupla ausência, moldes de edição fechados e suspensos, semelhante à estratégia usada pela fotografia (Curtis 2017, 32).

O fenómeno repetição nas vertentes técnica e autoral, dá-se a partir da contração e fusão dos instantes idênticos na imaginação⁶⁷ (Deleuze 2000, 142). Denominada de síntese passiva, é condição para a constituição do tempo associado à vivência do técnico e compreende o presente vivido e o presente vivo num quadro cénico, em “que o tempo se desenrola”(Idem. 2000, 142). É ao tempo que pertence o passado, resultante da contração dos instantes e o futuro como expectativa, que antecipa novas contrações. Esta síntese contrativa acontece no espírito e precede a memória e a reflexão. O tempo é uma experiência passiva no presente (associada ao ofício técnico) que vai do passado (associado à herança histórica do ofício) ao futuro (associado ao autor), partindo do particular para o geral. Para o técnico, é a diferença que se instaura nele próprio, confrontando os limites ou bloqueio de razão de dado conceito, que o faz desdobrar-se em autor, sujeito emocional, vivente ou contemplante (Deleuze 2000). Esta alteração da percepção interna sobre a experiência vivida e contraída, tida como repetição, mantém na memória e no «espaço de tempo» próprio, os casos, como singularidades distintas (Deleuze 2000). A contração, que no instante anterior era passado imediato de retenção (por associação aos moldes), dá lugar ao passado “reflexivo da representação” (Idem. 2000, 143), associa-se ao futuro e à homeostasia. Aquele que era para o técnico um cenário do futuro imediato de antecipação (oficina de bastidores = operatividade técnica e autoral) passa a ser o futuro reflexivo da previsão

⁶⁷ Refere-se à propensão individual para gerar imagens a partir de um quadro cultural e linguístico em que se insere dado sujeito.

(generalidade refletida = surgimento do autor em reação ao bloqueio), campo do entendimento e síntese ativa da memória.

A perda e o reaparecimento da estrutura sobrevivente à quebra do molde e o seu resgate, ativaram uma nova resposta. *Ei-la aí...* (2020), é o III derradeiro instrumento de revolução. Só por si, a resposta revela a repetição e a férrea vontade em prevalecer do imperativo homeostático, demonstrando o *autor-técnico* como resiliente que tudo faz, para que nada possa perder-se.

Instrumento de Revolução III – *Ei-la aí...*

Por falta de cuidado no manuseio e transporte, *Em moldes de repetição* quebrou-se⁶⁸. Esta perda originou nova reflexão sobre a memória e o que resta, pois com o desaparecimento dos moldes, desapareceu, simbolicamente, a história do *saber-fazer* e o *autor-técnico*.

Segundo Agamben, “O espelho é o lugar em que descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós” (2007, 46). Assim, a imagem do (assistente) técnico esvaída nos moldes perdidos, retorna na estrutura do velho e oxidado esqueleto de metal, esse fantasma que instiga à nova pesquisa da figura autoral. O gesto que, ora trabalha ora pesquisa, é dirigido sobre a matéria metálica, para, com passagens mecânicas repetitivas, limpar e polir, convencido de que, pelo processo de vai e vem do *gesto de trabalho* na superfície, emerga a figura da sua pesquisa, sua real imagem. O *autor-técnico*, figura inquieta pelos afazeres do trabalho que não cessa, emerge a cada pesquisa. É da insistência deste gesto, pesquisar a imagem que reflita esta *persona* em ambas as faces, que surge, da superfície lúzia do metal polido, essa figura difusa e esbatida de um ser que se reconhece diferente, um ator de outra espécie⁶⁹. Resposta ao bloqueio da perda, este espelho refletor dos bastidores deste “teatro”, potencia a replicação de novas imagens.



Fig. 26 - Alcides Rodrigues, *Ei-la aí...*, ferro, aço inox e latão 50x70x120cm, 2020

⁶⁸ Em Março de 2020, aquando das obras de construção no PE.

⁶⁹ Segundo Giorgio Agamben, o termo *spécie*, deriva de um significado que inclui olhar e ver. Este surge também na composição e origem etimológica de diversas palavras como: *speculum*, origem latina da palavra espelho, *spectrum* relativo a imagem e fantasma, *perspicuus*, relativo ao que é transparente e se vê com clareza, *speciosus*, do que é belo e se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spectaculum*, espetáculo, significa "aparência", "aspecto", "visão". Na terminologia filosófica, *species* é usado para traduzir o grego *eidos* (como *genus*, gênero, para traduzir *genos*); daí o sentido que o termo terá nas ciências da natureza (espécie animal ou vegetal) e na língua do comércio, onde o termo passará a significar "mercadorias" (particularmente no sentido de "drogas", "especiarias"), e, mais tarde, dinheiro (*espèces*). Para mais ver: *Profanações* de Giorgio Agamben.

A MOLDAGEM E A HOMEOSTASIA, O CORPO NA RELAÇÃO DE
CONVERGÊNCIA

O impulso elementar e a força vital para criar
provêm de áreas ocultas do ser.

Fayga Ostrower (2001)

Homeostasia, um enquadramento no universo das artes

Contrastando com a repetição resultante da contração e síntese ativa sobreposta à passiva e experimentada no presente, sugere-se que “(...) vivemos uma boa parte das nossas vidas no futuro antecipado e não exatamente no presente” (Damásio 2017, 141, 142). Futuro, que no ofício, resulta no impulso de autor, para dar formas ao mundo pela vertente técnica para sobreviver e “ter-que-desequilibrar-se a fim de alcançar algum tipo de equilíbrio dentro de si” (Ostrower 2001, 99).

Segundo Damásio, “(a)quilo a que hoje chamamos «culturas», no sentido verdadeiro do termo, tem início na vida unicelular simples, sob a forma de comportamentos sociais eficientes orientados pelo imperativo homeostático” (2017, 254). Para compreender a homeostasia, é necessário recuar ao pensamento grego e ao conceito de *Conatus*, que em Baruch de Espinosa [1632-1677], se traduz no “esforço de cada um para resistir tanto quanto possa ao que o pode destruir ou reduzir-lhe a liberdade” (Espinosa 2009, XVIII, XIX). Recentemente, Damásio refere que:

“A homeostasia é o poderoso imperativo inato cujo cumprimento implica, em cada organismo vivo, seja ele grande ou pequeno, nada mais, nada menos do que persistir e prevalecer. (...) A parte da homeostasia relativa ao «prevalecer» é mais subtil e raramente reconhecida. Garante que a vida é regulada não só dentro de limites compatíveis com a sobrevivência, mas que seja também conducente ao florescimento, a uma projeção dessa vida no futuro de um organismo ou de uma espécie” (Damásio 2017, 42).

Na ligação deste imperativo genético com a arte, lança-se uma ponte sobre as implicações da repetição no desempenho do *autor-técnico*. Demarca-se o contributo da homeostasia na produção artística nos primórdios da existência humana: “As pinturas, e, muito mais tarde, os textos serviram de marcos e de pausas para reflexão, alertas, divertimento e prazer. Ajudaram a clarificar (...) confrontos confusos com a realidade” (Damásio 2017, 249).

Nesta relação causal entre arte e homeostasia, «PLAY»⁷⁰ “corresponde a noções como jogo, brincadeira e diversão, o desejo de realizar operações aparentemente inúteis, entre elas a manipulação de pedaços do mundo, reais ou em forma de brinquedo” (Damásio 2017, 249). Corroborando-o, Carl Jung [1875-1961], referindo-se aos momentos de superação: “se o tempo permitia, eu me entregava ao brinquedo de construção. (...) Com isso meus pensamentos se tornavam claros e conseguia apreender de modo mais preciso fantasias das quais

⁷⁰ Termo preferencialmente escrito em maiúsculas “PLAY” atribuído a seu investigador - Jaak Panksepp.

até então tivera apenas um vago pressentimento” (Jung 2006, 209). Não mencionar emoção/sentimento, ao referir homeostasia, seria desligar a criatividade destes. Então, são motores da reação aos problemas, participando na supervisão de cada resposta, ajustando o resultado com vista a atingir níveis de equilíbrio somático e superação, conducentes a um futuro de maior probabilidade de sobrevivência (Damásio 2017, 31). Os sentimentos são a manifestação que revela ao organismo o seu estatuto de vida, expresso numa amplitude de variação homeostática, que vai do estado positivo (origina sentimentos/emoções benéficos que propiciam vantagem) ao negativo (origina sentimentos/emoções depressivas). Os sentimentos propiciam o imperativo homeostático e mantêm a intervenção no futuro de muitas invenções culturais à luz da “eterna negociação entre o afeto e a razão” (idem. 2017, 47). Já Fayga Ostrower [1920-2001] (2001, 99) refere que o equilíbrio é uma reconquista que acontece a cada instante, pois cada vivência, cada estado psíquico, emocional, físico, ação ou pensamento, desequilibram o estado anterior, acrescentando movimento e desdobramento experiencial no sujeito.

Acredita-se que a moldagem, tomada como um processo de conservação da memória e transporte para o futuro de formas de objetos ou sucessão de gestos, é manifestação desta férrea vontade homeostática de permanecer e prevalecer e forma de repetição⁷¹. Sugere-se que os moldes, produto de imagens e gestos da superação humana de dado problema, perpassados por gerações ao longo do tempo, possam ser corpos de visibilidade e desdobramento que o imperativo assume do ato e modo repetitivo do humano se superar.

A primordial das formas homeostáticas, o corpo, cooperação intersticial de um visceral “mundo antigo” encrustado numa estrutura óssea “mundo não tão antigo”, é, “(...)a nossa angústia” (Nancy 2000, 8), o maior problema a superar. O corpo ocidental está marcado pela queda (conhecimento), atravessado pelo destino do sacrifício cristológico, e pela carga do seu peso inventado no nu que se quer, a todo o custo, esconder (idem. 2000). Impondo-se com a força do imperativo e balizado nos limites da carne, o corpo é a fixação repetida da vida e a confirmação da morte. Prova disto, a prática de moldagem da “máscara da morte”⁷² ou “máscara

⁷¹ Esta repetição é relativa à homeostasia e corresponde à “intenção teimosa” à “força”, que o filósofo Espinosa designou de *Conatus*, que se manifesta no corpo a vários níveis. “Apesar das transformações sofridas pelo corpo enquanto ele se desenvolve, renova as partes constituintes, e envelhece, o *Conatus* insiste em manter o mesmo indivíduo, respeitando a arquitetura original, permitindo assim o tipo de animação que corresponde a esse plano original” (Damásio 2017, 59). *In A estranha ordem das coisas- a vida, os sentimentos e as culturas humanas*.

⁷² É um processo antigo, que aplica a técnica da moldagem em gesso, para retirar um molde da face de uma pessoa falecida, que posteriormente serviria para reproduzir uma máscara no mesmo material (gesso) ou em cera. Esta prática está associada a muitas culturas antigas e ao longo do tempo, obteve diversas conotações, como simples lembranças dos mortos ou mesmo para dar origem a pinturas de retrato. O mais usual era pretender celebrar a memória dessa pessoa, guardando dela uma máscara em cera ou gesso que, no caso de Roma, “cada família patricia guardava no átrio de sua casa”, para ser exibida como forma de demonstrar pertença a uma linhagem de identidade. (Agamben 2010, 61) *in Nudez*. Em casos em que a face foi deformada por motivo de morte violenta, as mãos substituíram este modo de prolongamento identitário. Ver ainda: <https://www.hisour.com/pt/death-mask-27276/> [consultado em 28-8-2020].

de vida”⁷³, documentada em diversas culturas antigas, como conservação de feições para recordação afetiva ou simbólica, ou para identificação de corpos/cadáveres desconhecidos que, no séc. XIX, se substitui pela fotografia *post-mortem*. As máscaras de vida de Abraham Lincoln, executadas por escultores em períodos distintos da sua vida (antes da Presidência com vida e entusiasmo, na presidência, fase posterior à Guerra Civil americana e antes do seu assassinato) permitem à moldagem fixar no rosto, a transformação do

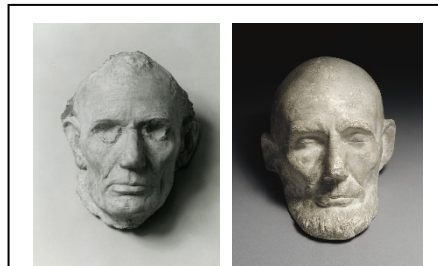


Fig. 27- Leonard Volk, *Máscara de vida de Abraham Lincoln*, gesso, 21.59 x 14.2875 cm, 1860

Fig. 28- Clark Mills, *Máscara de vida de Abraham Lincoln*, gesso, 27,94x20,3x19 cm, 1865

tempo em hiato estético e demonstram a ambivalência⁷⁴ do uso desta tecnologia. *Ecce puer* (Eis o menino) (1906) de Medardo Rosso [1858-1928], é um retrato em gesso com *patine* castanha recoberto a cera, que resume a dificuldade para “escrever” (Nancy 2000) o corpo vivo e pueril, com representação madura antecipada, em máscara de morte. Desvela-se aqui, pertinência na manutenção contemporânea da moldagem no ressurgimento desta forma de escrever figuração e corpo, pela máscara, “enquanto limite: limite – bordo externo” (idem. 2000, 18) e da morte simbólica que o molde celebra. Isto clarifica-se atendendo-se à moldagem direta, sobre o corpo parcial/total, como técnica procurada por estudantes e artistas contemporâneos. Na escultura, o abandono progressivo da representação do corpo na figura, (substituída por linguagens abstratas) diminuiu a reprodução de uma *zona de intensidade*⁷⁵ (Deleuze&Guattari 2000) própria da repetição imperativa da homeostasia. Esta angústia do corpo, continua presente em artistas plásticos de modo direto na exploração formal da figura a partir da



Fig. 29- Medardo Rosso, *Ecce puer*, gesso patine castanha e cera, 50 x 32.5 x 38.5 cm, 1906

⁷³ Relativa às duas “máscara de vida” da face e mãos de Abraham Lincoln, realizadas entre 1860, a primeira por Leonard Volk em Chicago, em 1865 por Clark Mills em Wwashington. Para mais ver: <http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/resource/masks.htm> [consultado em 28-8-2020].

⁷⁴ Relativo ao emprego de um processo que tradicionalmente é destinado a copiar objetos ou formas sem vida, mesmo em humanos (máscaras de morte), guardando destas uma memória formal que, no casos das máscaras de vida, foi usado pelos escultores Leonard Vulk e Clark Mills, com a finalidade de celebrar a vida, numa modalidade alternativa que permitiu, encurtar e tornar menos desgastante para Abraham Lincoln, processo de o retratar.

⁷⁵ É um termo utilizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari que remete para eventos de pico de intensidade e superação, que derivam da terminologia platô. “Gregory Bateson serve-se da palavra “platô” para designar algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior. Bateson cita como exemplo a cultura balinense, onde jogos sexuais mãe-filho, ou bem-querelas entre homens, passam por essa estranha estabilização intensiva. “Um tipo de platô contínuo de intensidade substitui o orgasmo”, a guerra ou um ponto culminante”, in *Mil Platôs* de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000, 32).

moldagem direta sobre o corpo e modo indireto na forma simbólica/abstrata dos moldes. *Chromosome*, (1984) de Antony Gormley⁷⁶ [1950] revitaliza e repete a imagem do corpo a partir do negativo de moldes em chumbo (tóxico/morte) num recipiente de banho⁷⁷ com água (vida). As matérias escolhidas (chumbo, zinco e água) e a escala permitem ao fruidor entrar no questionamento sobre a ambivalência e equitativa equivalência da vida e morte. Matérias como o chumbo introduzem, simbolicamente, ao tema pela relação com a carga ou peso e por representar o material que isola a morte da vida no último leito⁷⁸. Cromossoma⁷⁹, como título, reporta para o equilíbrio da linha ténue em que se dá o que nos salva e o que nos mata. Metaforicamente, compara-se o imperativo homeostático a um guião que mantém presente e atuante a narrativa interna do corpo, a memória estrutural inicial operativa dos diversos sistemas que calibram e asseguram o equilíbrio que lhe é fundamental. O corpo, estrutura de suporte onde o imperativo se manifesta, é matéria-alvo e veículo onde ocorre contração e transvasamento da diferença, superfície externa da repetição da natureza. Tal acontece, do nascimento e durante o tempo de vida, como encarnação dinâmica e mutante do todo da natureza (Deleuze 2000). Esta superfície, remetida ao corpo é o espaço em que “[a] cada instante, tem-se todo o passado, mas em graus e níveis diversos, sendo o presente apenas o mais contraído e o mais tenso. Um momento de disfarce e alternância de uma repetição que desliza entre



Fig. 30- Beatriz Bizarro, *Tiragem de moldes diretos de busto integral, modelo vivo* (Beatriz Bizarro), borracha de silicone Tixobody, 2019

Fig. 31 –Luísa Lima, *Tiragem de moldes diretos de corpo integral, sobre modelo vivo* (Luís Santos) em gaze gessada, 2016



Fig. 32- Antony Gormley, *Chromossome*, chumbo, zinco e água 46 x 200 x 120 cm 1984

⁷⁶ É um escultor britânico, nascido na década de cinquenta, que explora as potencialidades do corpo e a sua integração no espaço, através da representação da figura. Este artista tem a particularidade de usar a sua experiência e o seu corpo, como modelo subjetivo para interpretar o particular e o dirigir ao coletivo. Formalmente percorre uma linha extensa de materiais e técnicas, que passam pela exploração mais orgânica e se dirigem à abstração e síntese geométrica. Para mais detalhe consultar o sítio do artista em: <https://www.antonygormley.com/> [consultado em 6-6-2020].

⁷⁷ Numa grande diversidade de culturas, o banho, assume um carácter ritualístico de purificação e passagem, de morte e renascimento para uma nova condição. Na cultura ocidental, há referência a três banhos simbólicos: 1º o banho do nascimento; 2º o banho do batismo; 3º o último banho.

⁷⁸ Leito diz respeito ao caixão ou urna fúnebre que, por norma de segurança é selada com uma fina folha de chumbo, garantindo que não há contaminação por exposição durante as cerimónias de exéquias.

⁷⁹ Termo técnico da biologia (provém do grego, *chroma*, cor, e *soma*, corpo) para definir a composição compacta de corpúsculos que contêm a informação genética de cada ser humano. Para mais, ver: <https://www.biologianet.com/biologia-celular/cromossomos.htm> [consultado em 3-5-2020].

níveis ao mesmo tempo se compreende nas singularidades que lhe são próprias” (Deleuze 2000, 453). O ligar a moldagem à homeostasia, incide na possibilidade de o gesto técnico de moldagem, resultante no molde, ser o momento de fixação e transformação da vida em morte (Frade 2018), deixando impressas no gesso sinais de repetição. Como potência, qualifica-se a condição latente do molde, contendo características que antecipam aquilo que o seu uso e/ou exploração poderão revelar do modelo. Então, potência é a pré-efetividade formal que o molde contém enquanto artefacto de cópia de dada forma ou objeto.

Esta particularidade da exploração da moldagem presentifica-se em Jason de Caires Taylor ⁸⁰ [1974], pelo trabalho em torno da preservação do ecossistema oceânico, a partir da reinterpretação da figura, de objetos do domínio humano e do enquadramento da obra no meio subaquático que funda novos contextos de exposição, aliando arte e natureza. O artista cria obras escultóricas a partir da tiragem de moldes diretos ⁸¹ sobre corpos/objetos, posteriormente, editadas em cimento de pH neutro, em composições de grupo submersas no oceano, estimulando o florescimento natural de espécies marinhas e habitats que afastem fruidores de áreas marinhas fragilizadas. Positivo-negativo, vida-morte, nascimento da obra e seu sepultamento na água, são características notadas nas mudanças que cada objeto escultórico sofre por ação do meio aquático e na exploração pela deterioração e metamorfose do imperativo homeostático, patente no desdobramento pela moldagem direta que se submete cada modelo, fixando-o e perpetuando a sua manifestação em vários locais. A repetição dá-se na multiplicação das figuras em escala real ⁸² e nas composições orquestradas,



Fig. 33 - Jason De Caires Taylor, *The Nest*, Aço inoxidável cimento de pH neutro agregados de basalto, 2017



Fig. 34 - Jason De Caires Taylor, *Human Gyre*, Aço inoxidável cimento de pH neutro agregados de basalto, 2017

⁸⁰ É um escultor britânico formado na London Institute of Arts, que é simultaneamente mergulhador e ambientalista. O seu trabalho explora a instalação de escultura submersa que visa criar ambientes que constituam novos habitats marinhos.

⁸¹ Alexandre Mascarenhas, na sua tese de doutoramento de 2013, descreve o processo da moldagem direta, também designado de ‘prova’ ou ‘reprodução direta’, pela sua qualidade final, e por permitir manter mais fielmente o detalhe, dado tratar-se da escala natural de dado objeto ou obra de arte, seja uma escultura, seja um ornamento arquitetónico.

⁸² Este método direto de moldagem permite ao escultor obter e fixar uma prova inequívoca da existência terrena destes modelos, sendo também uma manifestação repetida indireta do próprio imperativo homeostático.

frequentemente dispostas em círculos, ensaiando ordem *The Nest* (2017), caos ou desordem *Human Gyre* (2016). É preponderante a moldagem, porquanto repete o corpo e legítima a atualização de um *saber-fazer* (oficinal tradicional) com modelo ancorado nos primórdios. Conforme nos relata Mascarenhas, citando Thomaz Bordallo Pinheiro (Manual do formador e estucador), estes modelos,

“(...)surgiram a partir dos moldes – formados pela lava vulcânica – extraídos durante as escavações em Pompeia e Herculano. As lavas vulcânicas expelidas pelo Vesúvio no ano de 79 d.C. cobriram estas duas cidades e daí toda a sua história, incluindo objetos, animais e corpos humanos. Com o passar dos anos, os materiais originais – cerâmicas, peles, ossos, etc. – iam sendo destruídos ou se decompondo, e em alguns casos se perdendo por completo, deixando os seus espaços e funcionando como ‘moldes naturais’ de uma civilização”(Mascarenhas 2013, 45).

Com De Caires Taylor, este modelo é renovado por repetição, nas formas e no conceito, com e através do qual conquista atuação e ultrapassagem estética. Aliado à moldagem e às suas potencialidades, está um enquadramento espacial singular, em mutação constante, favorecendo a integração simbólica regeneradora. Como um eco de Curtis (2017), as suas “esculturas subaquáticas visam oferecer aos espectadores encontros misteriosos e efêmeros, vislumbres fugazes de outro mundo, onde a arte se desenvolve a partir dos efeitos da natureza nos esforços do homem” (Taylor S/D)⁸³.

A expressão, potência ⁸⁴ associada à moldagem, reporta à suspensão da ação/práxis, que é gesto dicotômico de abandono momentâneo à vida laboriosa e ficção momentânea de morte. Remontando a



Fig. 35- Jason De Caires Taylor, *Human Gyre*, pormenor, 2017



Fig.36- Criança de Pompeia, cinzas vulcânicas

⁸³ Tradução livre do autor, do original em inglês: “My underwater sculpture installations aim to offer viewers mysterious, ephemeral encounters and fleeting glimmers of another world where art develops from the effects of nature on the efforts of man. In <https://grenadavenice.org/jason-decaires-taylor/> [consultado em 27-5-2020].

⁸⁴ Expressão usada por Aristóteles para definir as características propiciadoras que dispõem ao uso. Numa fase inicial o termo potência (*dynamis*) opunha-se ao ato (*energia*) como um estado latente não consumado, suspenso. A exemplo ter ou ser detentor de potência, nestes termos, é equivalente a possuir um dado saber ou instrumento, que servirão para cumprir um dado ato. “Aristóteles distingue aqueles que possuem a visão tendo os olhos fechados e aqueles que a usam efetivamente e, da mesma maneira, entre quem se serve da ciência e quem simplesmente a possuiu” (Agamben 2017, 24). Neste contexto, o molde reúne as características do conhecimento e do uso técnico que podem ou não ser efetivadas no ato. Neste caso, o gesto de invenção do *autor-técnico*, passa por decidir suspender conscientemente esta passagem do molde ao ato útil, desviando toda a sua potência aos fins estéticos, que equivale à transformação da *práxis* em *poiesis*.

Aristóteles e Platão, a terminologia potência, adquire em *o uso dos corpos* (2017), de Giorgio Agamben, um enquadramento na contemporaneidade que reporta ao lema *viver bem e ser feliz*, à obra a ser realizada e às relações despóticas de *senhor-escravo*, transportados para o contexto do *autor-técnico*.

Instrumentos e gestos, manifestos de imperativo homeostático

O autor, indissociável do espaço e tempo que experimenta e dos quais é prisioneiro (Salles 1998), imprime na criação marcas do contexto a que pertence, que o nutre e que é solo social, psicológico, profissional ou científico. Marcas de uma experiência que contribui para convicções que se constituem em valores éticos. Nesta perspectiva, *Alúmen I*, é um instrumento oficial ficcional, que fixa a desproporcionalidade da exigência externa (volume de solicitações) projetada sobre esse agente técnico. Enquanto objeto fabricado, traduz como o agente deste ofício, revê a condição alegórica do *autor-técnico*, da simultaneidade *senhor-escravo* no “uso do corpo”⁸⁵. *Alúmen I* representa a versão simbólica do técnico como “escravo” que repete a necessidade do autor como “senhor”, com a materialização da ideia que havia sido tentada *Em Moldes de repetição* (2017), cedendo neste, os primeiros sinais da transformação da bênção em maldição. O molde metálico é a réplica de um molde original⁸⁶. Abstrato e disforme, simula a utilidade de um utensílio de trabalho de um ofício laborioso. Este molde, distante do operador na extremidade de duas longas hastes, deixa adivinhar ineficácia de



Fig. 37, 38 – Alcides Rodrigues, *Alúmen I*, alumínio, ferro, madeira, 25x50x200cm, 2018

⁸⁵ Giorgio Agamben - *O uso dos corpos* é um conceito de Aristóteles presente em “*Política*” (1254b 18) e diz respeito à natureza e definição da relação despótica e doméstica de *senhor-escravo*. Esta relação é relacionada ao *autor-técnico*, por se verificar neste a correspondência da figura do usuário ativo, autor, que age a sua *energia*, na figura daquele que não tem obra visível, o técnico.

⁸⁶ Este molde é um objeto que resulta da composição original em cera de um crânio de estudo, com um coração real de boi. Esta composição visa interpretar formalmente o conceito de síntese da figura contemporânea aplicada à escultura, conjugada com a representação do equilíbrio homeostático no ser humano, da razão com a emoção patente em *A estranha ordem das coisas – a vida, os sentimentos e as culturas humanas*, de António Damásio de 2017.

uso. Na tortura do manuseamento, a estranheza da escala contrasta com o aspeto bélico. Assim, enfatiza-se a repetição no bloqueio artificial, que se faz à representação do instrumento do ofício, característicos de uma vivência heroica tragicômica (Deleuze 2000).

Próximas de *Alúmen I* e *Alúmen II* estão obras de Maskull Lasserre⁸⁷ [1978], como *The Question* (2017), *Truth of Fiction* de 2017, *Lyre's Paradox* (2018) ou *Acoustic Anvil* (2018), onde ironia e gesto técnico dialogam no contrastar ruído e violência de trabalho oficial representado pela bigorna e música clássica. A existência da repetição na forma simulada e simbólica do objeto evidencia-se. Na reconstrução integral e seriada do instrumento de trabalho (bigorna)⁸⁸, entende-se um processo de reflexão sobre o *quê* e *para quê* se faz arte, relativamente a como o autor se serve de um *saber-fazer* e demais processos que o envolvem. Segundo Lasserre "(...)faço ferramentas e diagramas; instrumentos que sondam ambivalência e mecanismos que enxertam a mente na matéria e a matéria na mente.(...)Como uma ferramenta aguardando um operador ou um conjunto de dados para uma teoria, essas peças antecipam a presença do espectador para catalisar sua resolução"⁸⁹. Este autor concilia o domínio de um *saber-fazer* técnico, com a subtileza do questionamento estético, aproximando-os a outros campos de conhecimento num trabalho. Neste sentido, parece destinar a razão e emoção do *saber-fazer* aos fatores iniciantes do acaso.



Fig. 39- Maskull Lasserre, *The Question*, aço, madeira, pintura, 25,4 x 25,4 x 60,9cm, 2017



Fig. 40- Maskull Lasserre, *Truth of Fiction Twig*, aço, madeira, pintura, 36 x 36 x 34, 2017



Fig. 41- Maskull Lasserre, *Lyre's Paradox (Anvil Study #3)*, aço, madeira, comp. violino, veludo, areia, som, 25 x 9 x 34, 2018



Fig. 42- Maskull Lasserre, *Acoustic Anvil*, aço, comp. eletrônicos, painel solar, 250 x 130 x 274,3cm, 2018

⁸⁷ Escultor canadiano, nasceu em *Calgary*, (1978) é bacharel em Artes Visuais e formado em Filosofia pela *Mount Allison University* (NB), e possui um MFA em *Studio Art* da *Concordia University* (QC). No seu trabalho nunca toma nada por garantido, assume os seus empreendimentos como um cientista entende um ensaio e os objetos como um pesquisador consideraria um modelo. Diz-se moldado pela experiência que procura no assunto inesperado do qual o familiar é feito. Um fazedor de objetos, Esses objetos projetados para proporcionar uma pausa à beira da conclusão, capazes de preservar um mistério e manter uma escolha aberta que evite a estagnação que pertence ao totalmente real. Para mais ver: <https://img-cache.opencdn.com/fixed/24741/assets/TEuWgTwHqdigPFGT.pdf>, [consultado em 19-10-2020].

⁸⁸ **bi-gor-na** 1. Peça de ferro em que se malham e moldam metais; 2. [Anatomia] Ossículo do ouvido, situado entre o martelo e o estribo; **entre a bigorna e o martelo**- Numa situação difícil; entre dois males; **ser bigorna** - Estar sujeito aos caprichos e injustiças de outrem; *In* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/bigorna> [consultado em 09-05-2020].

⁸⁹ Declarações do autor acessíveis para consulta no sítio web: <https://img-cache.opencdn.com/fixed/24741/assets/TEuWgTwHqdigPFGT.pdf> [consultado em 19-10-2020].

Em Lasserre, a bigorna apresenta-se como instrumento de trabalho e centro simbólico. Esta exploração técnica e estética intenta-se em *Alúmen I* e *II* dois mecanismos de prensagem de molde. Em Lasserre, contrariamente ao verificado em *Alúmen*, há uma reincidência formal numa matriz que visa ultrapassar o entendimento unívoco desse utensílio, desconstruindo a ordem lógica que o fixa na hierarquia dos objetos úteis. Nesta revisitação, dá-se continuidade ao fluxo de uma série de objetos que poderiam tender para desaparecer (Kubler 1990). Esse gesto simples cumpre a vocação de *homo faber*, da renovação sistemática da matéria (Kubler 1990). Mas, em *Alúmen*, a tendência é a inversa, dando lugar à criação estética de dois objetos, até então formalmente inexistentes, simulando a sua integração na ordem de objetos funcionais e inaugurando uma nova série. Em Lasserre e *Alúmen I, II*, parte-se do *saber-fazer* oficial e da atenção a detalhes, para atingir fins estéticos, cumprindo o fazer técnico uma subordinação despótica de *senhor-escravo* inicial face ao saber autoral, pondo-o em marcha. O utensílio técnico, a bigorna e os moldes, representam, simbolicamente, a emergência a partir do conceito conflito, bloqueado, potencialmente recriado. A bigorna denuncia-o por ser um instrumento criado na idade média para dar apoio à produção de equipamento bélico, decorrente da violenta repetição de pancadas para moldar a matéria. Praticamente fora de uso a partir do século XIX, traça um paralelo com a moldagem e uma charneira entre componente técnico e autoral. Podendo representar traços de personalidade do autor, revê-se numa força concentrada e resiliente, que resiste à pancada, devolvendo-a na forma de orquestrada melodia formal e estética de equilíbrio com a natureza, também tentado em *Alúmen I e II* ou nos *instrumentos de revolução*.

Alúmen II

Na continuidade do anterior, *Alúmen II* demarca o entendimento, pela vertente autoral, da colaboração entre técnico e aluno. A perspectiva do técnico vinca-se na escala, escolha dos materiais e disposição. Procurando constituir limites, o modo de racionalizar a forma e seu manuseamento, evidencia a contradição presente no ofício. Reduzindo a escala, concentra o objeto numa caixa, suscitando aproximação. A placa de acrílico, tranca o objeto e confirma o perfil expositivo da sua ex posição útil e mantém, na proximidade pretendida, uma distância mediada. O uso do artifício caixa de acondicionamento é intencional para pensar a portabilidade e reserva de um instrumento único de uso pessoal, enganadoramente, propenso à produção pela repetição. *Alúmen II* finaliza e estabelece a ordem do entendimento



Fig. 43- Alcides Rodrigues, *Alúmen II*, alumínio, aço inox, resina de poliéster, caixa de madeira de cedro, 2019.

conceptual sobre a (assistência) e a técnica da moldagem como algo que obedece ao ritmo íntimo (de adequação do corpo aos problemas) que se manifesta num gesto de preensão da matéria de afeto. Traça uma ponte com *Lyre's Paradox*, sendo um objeto exclusivo de conhecedores do ofício. Trata-se de se saber situar e situar cada agente atuante, deste jogo, no seu lugar. De vocação ou não, aprender dado ofício passa por um saber inconsciente obrigando-se a retirar a posição e circunstância que melhor corresponda às suas necessidades vitais, pois é deste jogo que depende a sua sobrevivência ou morte.

In Illo Tempore é um jogo de palavras aplicado à experiência expositiva do confronto aqui-agora, do fruidor com o objeto. Reunindo características dos projetos anteriores, opera uma narrativa plástica, da síntese e reconhecimento prévio (saber sabido) da sua repetição. O que começara como instrumento bruto, agigantado e informe (*Alúmen I*) que dera lugar ao instrumento de precisão guardado e inacessível (*Alúmen II*), veio a integrar a esfera e um microcosmo simbólico⁹⁰. Figura e molde ascendem a um plano parcialmente inacessível, dependente da decisão, do tocar para sentir/conhecer-se a conhecer e do gesto do fruidor, para se desvelar. Suscitando no fruidor a emoção do gesto primordial, confronta-a com os limites da razão imposta nas convenções da arte.

Com o fruidor, na conquista do controle sobre o próprio corpo, programado para se proteger e prevalecer no conhecimento de corpos outros, o objeto surge como corpo estranho e desafio/jogo de risco. *In illo tempore*, contemplado e agido/manipulado, faz o fruidor sair da posição de conforto ao interagir, com o objeto, com o outro, como o gesto de dar a ver sugere, consigo mesmo, descobrindo-o e descobrindo-se neste. *Naquele tempo* primordial, jogar implicava forjar diálogos interiores que vocalizavam e quebravam silêncios, apenas correspondidos nesse outro eu mascarado, que ou era polícia/ladrão, patrão/empregado, senhor/escravo, aquele que, para ser, se subtrai ao que não-é.



Fig. 44 –Alcides Rodrigues, *In Illo Tempore*, ferro, resina acrílica, folha d'Ouro, cimento, dimensões variáveis, 2019

⁹⁰ Este conjunto plástico, é uma abordagem simbólica da experiência da fruição estética com a implicação do gesto nos planos terreno e celeste. Especialmente, no plano horizontal, existem dispostas no recinto, oito esferas de diferentes escalas, no plano vertical e suspensa sob o vértice de um arco está uma esfera metálica móvel, que comunica com uma esfera no solo. Esta, quando é movida, aciona a abertura parcial da esfera metálica que se enquadra no eixo vertical, contudo, tudo se processa num quadro tensivo, em que este gesto implica posicionar-se por baixo de uma lança que ameaça.

Instrumento de Revolução I - *Em torno da calota*

Afirmando os símbolos do ofício técnico do moldador de gesso, como instrumento inútil, desafia na conjugação dos gestos técnico e autoral tangentes raramente coincidentes e visibiliza esta especialização por valorizar.

Levar ao palco instrumentos de bastidores, advém da condição de funcionalidade ultrapassada. *Em torno da calota* configura um eixo, onde em torno do ofício e molde, gira toda ação do gesto autoral e técnico, este último perspectivado em repetição pelo autor, revela limite e diferença expressos no impedimento dos gestos rentáveis do técnico. Com o autor, o instrumento instrumentaliza-se, não pelos atributos oficiais de configuração da função, mas pela especulação do real uso. O autor fixa no instrumento, o símbolo da sua experiência de técnico, aquilo que ele não é (não-docente)⁹¹ que “gira em círculos em redor do aparelho.” (Flusser 2002, 85). O projeto é um olhar sobre a moldagem, aplicação do *saber-fazer* técnico numa escola de arte e sobre o que e como se molda este fazer.



Fig. 45- Alcides Rodrigues, *Em torno da Calota*, gesso, ferro, madeira e latão, 75x250x165cm, 2019

Instrumento de Revolução II - *Entre Pandora e Mona Lisa*

Este instrumento convida à fruição do instante estético limiar, situado entre o desejo de suspender e dar forma. Trata-se de um gesto sobre a liberdade de ação do outro e a reintrodução destes objetos no contexto académico expositivo. Resultante da conjugação de procedimentos e técnicas (torno de revolução horizontal) tradicionais e do gesto autoral que encontra na inutilidade o veículo de comunicação. Afere, então, sobre os limites de afetação e constrangimento que o corpo/objeto recebe e revela relativamente ao espaço e tempo que ocupa em contexto de uso ou arrumação (memória). Como Pandora ⁹², a forma dúctil (potência adormecida) quando afastada ou desligada da sua real função (produção em série),



Fig. 46 - Alcides Rodrigues, *Entre Pandora e Mona Lisa*, gesso, ferro e madeira, 2019

⁹¹ Relativo ao ensaio *Do Funcionário* do livro *Da Religiosidade* de 2002 de Vilém Flusser, no qual o autor disserta sobre o paradigma contemporâneo do trabalho físico e o fim do *homo faber*. A figura do funcionário, não existe, porque não supera, limitado pelo aparelho em que está integrado.

⁹² Construída por Hefesto a mando de Zeus, a partir de conjugação de água e terra é a escultura de uma mulher deslumbrante mas insaciável, a quem Hermes colocou um coração de cadela. Tem no seu nome grego o significado de possuir os dons de todos os deuses do Olimpo. A sua aparência encerra todas as virtudes imagináveis para seduzir, mas, na realidade, ela está destinada, a ser a ruína na vida dos homens, para mais ver: *A sabedoria dos Mitos* de Luc Ferry, de 2014.

é, para o autor, maldição prometeica⁹³, que seduz e quando por fim captura, revolve no técnico um conjunto de emoções por julgar tê-la desposado. Mas, forma, gesto ou imagem resultantes da repetição, não se deixam prender, revelando-se na máscara da diferença. A outrora Pandora é, agora, Mona Lisa⁹⁴, moldura em torno da qual, emerge a recordação fantasmática de uma beleza enigmática. A superfície das velaturas amarelecidas desmonta uma realidade inoperante sobre essa beleza que, por se ter tornado real, é, agora, fugidia e inacessível.

Na versão técnica, o objeto esgota-se no estrito cumprimento de uma função, sem a qual é inoperante; na do autor, é nesse momento decisivo que se inaugura a ilimitada potência estética. A dupla afirmação destes objetos de bastidores confirma a negação e extinção do ofício e a sua deslocação para o espaço galerístico, por não lhe ser natural, mas artificial, abre espaço à ambiguidade (Buren 2005).

O Espaço: oficina polivalente ou atelier/estúdio coletivo

O que distingue a natureza operativa do espaço de trabalho em arte é o enquadramento que lhe é atribuído em função das necessidades/limitações. O espaço do ofício, *oficina*, está vocacionado para a modelação e moldagem clássicas, para a modelação com barro e tiragem de moldes por *forma perdida*, ou tasselos, e respetivas reproduções de modelos em gesso. Esta oficina de gessos é abstração que subsiste nos espaços abertos pelas demonstrações técnicas da *coreografia histórica*, momento coletivo circunscrito a um tempo definido onde os *gestos de fazer* operam com base na regra e razão do objetivo a atingir: iniciar e concluir a tiragem de um molde de gesso pelo processo de forma perdida; apresentação e demonstração de equipamento; demonstração de edição do modelo em gesso. Porém, tendencialmente, funciona pelo princípio da acumulação, sobrepondo as necessidades de espaço de atelier às possibilidades da oficina.

O ateliê/estúdio é o lugar de início da obra do autor/artista e zona de ensaios. Daniel Buren [1938], em “*A função do Ateliê*” refere que: “(o) ateliê desempenha, pois, a função de lugar de produção, por um lado; de lugar de espera, por outro; e, por fim, - se tudo correr bem - de difusão. É, portanto, uma estação de triagem” (Buren 2005, 49). O ateliê, define-se, ainda, enquanto lugar privado de espera por uma oportunidade de saída das obras, uma “espécie de purgatório” que pode assumir a condição idílica de “espécie de paraíso” para com os negociadores/colecionadores de arte. Lugar de tensões onde as ideias dão lugar aos objetos manipuláveis, pois, na necessidade de serem transladados para o espaço promocional, poderão receber outros gestos, outras realidades:“(…) ou a obra está no seu lugar próprio, o ateliê, e não tem lugar (para o público), ou se encontra num

⁹³ Na mitologia grega, Prometeu quer dizer: «aquele que pensa com antecedência» que é astuto e antecipa as suas ações face a um adversário. Para mais, ver *A Sabedoria dos Mitos* de Luc Ferry de 2014.

⁹⁴ Relativo à pintura da Gioconda de Leonardo Da Vinci.

sítio que não é o seu lugar, o museu, e deste modo tem lugar (para o público)” (Buren 2005, 50).

House (1993) de Rachel Whiteread [1963], aparece no panorama escultórico do emergente grupo dos novos artistas britânicos⁹⁵ que se destaca como um modo de *saber-fazer* escultura revolucionário. Em *House*, os lugares da produção e de difusão fundem-se no lugar dos afetos (lar). A artista demonstra um entendimento sobre as questões espaciotemporais que envolvem a produção da escultura contemporânea e sua integração nas dinâmicas socioeconômicas da arquitetura. É um exemplo da adequação dos princípios de trabalho criativo, que subtraem às técnicas da construção civil o *medium* e os gestos que, conjugados às técnicas de moldagem, possibilitarão o desenvolvimento de novas *técnicas do corpo* e a concretização projetual. Concetualmente, Whiteread, explora o espaço positivo-negativo presente em certos objetos e na arquitetura dos ambientes domésticos inabitados, transformando-os em esculturas de bloco fechado positivo, em anti-monumentos. Neste gesto, inverte a ordem de atuação da moldagem, que deixa de ser uma técnica que recobre exteriormente o objeto e o oculta para o copiar, para passar se instalar e aplicar no interior do objeto/problema (qual molde) para o salvar do desaparecimento. Esta escolha faz com que tudo que nestes ambientes fora privado, seja tornado público e divulgado como ex. posto (presente não vivido). Ao inverter o privado tornando-o público, edifica a memória pessoal íntima transformada em homenagem coletiva. Whiteread complementa arquitetural escultórica e simbolicamente, a memória do lugar da resistência humana ⁹⁶, na defesa do lugar dos afetos. Na finalidade de salvar o objeto condenado a perder-se e perpetuar a sua memória estrutural simbólica, reativa o imperativo homeostático.

Em *Gormley*, *Whiteread* e *De Caires Taylor*, verifica-se um modo particular de resistência simbólica

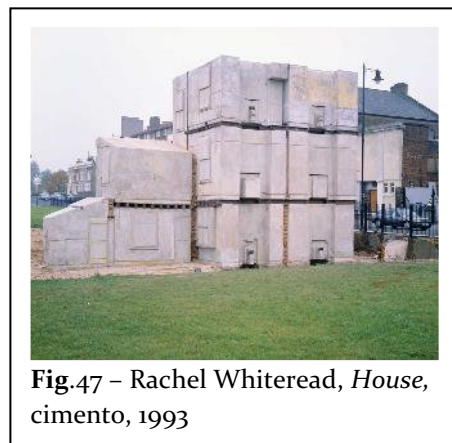


Fig.47 – Rachel Whiteread, *House*, cimento, 1993

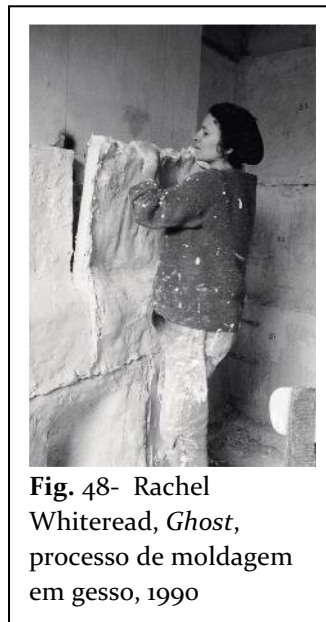


Fig. 48- Rachel Whiteread, *Ghost*, processo de moldagem em gesso, 1990

⁹⁵ Relativo ao movimento britânico Young British Artists (YBA), Novos Artistas Britânicos.

⁹⁶ A título homeostático- o ser constitui-se como cultura no símbolo do “edifício cidade”, por sua vez, o conceito de cidade traz associados princípios de proteção cultural em sentido lato, que se relaciona ao íntimo da casa. Esta é o centro intenso de grande parte da vida humana, um símbolo da sedentarização, que trouxe ao ser humano mais oportunidade para refletir a sua própria experiência.

homeostática com uso do cimento⁹⁷ para os fixar. Se Gormley cumpre uma homenagem anti-monumental ao corpo, Whiteread fixa e torna perene o conceito do seu lugar, De Caires Taylor reinstala a memória positiva e metamorfose desta arquitetura precária, no corpo e no seu elemento natural (oceano), transformando-o com as esculturas, num espaço gerador de novos habitats. Com estes artistas, repete-se uma marca homeostática de querer deixar um sinal da sua passagem. Nestes termos, clarifica-se a razão de utilidade e particularidades contemporâneas do gesto/*técnica do corpo* e da técnica da moldagem ou do ofício que lhe dera origem, que tem sabido reinventar-se para acompanhar as exigências de artistas e fruidores, que veem nesta marca de passagem, um sinal de proximidade e verosimilhança, que a fotografia transporta, mas só a moldagem direta lhe pode dar.

⁹⁷ Material de resistência e perenidade tem características hidráulicas que levam a que o pó que o constitui enrijeça com o contacto com a água, é composto por cinzas calcinadas a altas temperaturas que conferem elevada resistência mecânica quando misturado com areias e outros materiais. Para mais: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/historia-do-cimento.htm>, [consultado em 01-08-2020].

REPETIÇÃO: MOLDES, INSTRUMENTOS E OFÍCIO – O PASSADO
PRÉSENTE NO FUTURO, UM PROJETO ESCULTÓRICO

A esfera é uma forma mágica. A superfície brilhante reflete o que está ao seu redor, devolvendo uma percepção do espaço diferente do real, e cria mistério.⁹⁸

Arnaldo Pomodoro (Maffeo 2018, 129)

⁹⁸ Tradução livre do texto original em italiano de Maria cristina Maffeo de 2018, “La sfera è una forma magica. La superficie lucida rispecchia ciò che c’è intorno, restituendo una percezione dello spazio diversa da quello reale, e crea mistero.”

Notas sobre a esfera

A esfera usada para representar a repetição intenta configurar um objeto com uma natureza formal que simbolize também o imperativo homeostático. Dos sólidos geométricos conhecidos, a esfera congrega simbólica e formalmente as características de síntese que alojam e conservam no futuro um *gesto de fazer* dentro do *gesto de pesquisa*, o saber. Um corpo dentro de outro, uma esfera dentro de outra esfera, um presente, simultaneamente, passado dentro de um potencial futuro. Há, na natureza formal da esfera, a representação tensiva e inquietante do enigmático e esclarecedor. O *Tratado da Esfera* (1475) de Joannes de Sacro Bosco [1195-1256] enquadra e divulga o seu estudo e conhecimento conjugando duas dimensões (etérea e elementar) que conferem à esfera uma leitura e posição particular de meio e centro do mundo (Sacro Bosco 2006). Atestam-no as conquistas científicas que o engenho humano tem conseguido subtrair-lhe para alcançar e sobreviver em ambientes inóspitos.

Arnaldo Pomodoro [1926] em *Esfera dentro de esfera* (1988), casa a engenharia com a arte em formas que entende como “(...)cristais ou puras como olhos para uma viagem da imaginação” (Pomodoro 1996)⁹⁹. O seu corpo de trabalho parte da aplicação à tridimensionalidade da *geometria euclidiana*¹⁰⁰ e integra a dicotomia positivo-negativo através das bases do construtivismo e da sua experiência enquanto agrimensur em engenharia para interpretar a integração espacial de objetos escultóricos esféricos sintéticos e misteriosos. Terá sido o contacto com a obra de Brancusi a instigar a transição do relevo do plano negativo para o vulto redondo e a interpretação

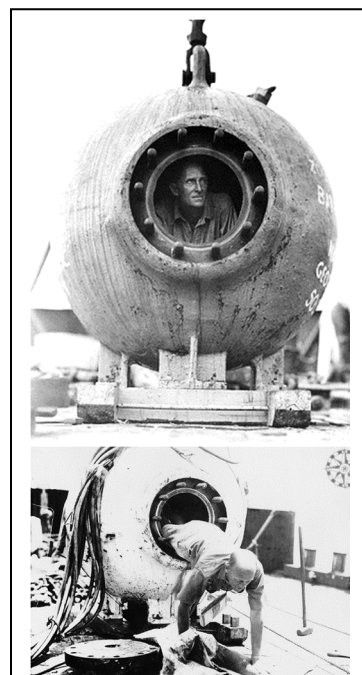


Fig. 49, 50- William Beebe e Otis Barton, Batisfera, 1º mergulho tripulado a 922m de profundidade, 1934



Fig. 51- Arnaldo Pomodoro, *Esfera dentro de esfera*, bronze, Museu do Vaticano, 400x400cm, 2016



Fig. 52- Arnaldo Pomodoro, *Shaping Negation*, 1970

⁹⁹ Documentário, *Arnaldo Pomodoro_Racconto dell'artista* (1996) DE Marina Spada, disponível em: <https://memomi.it/arnaldo-pomodoro-racconto-dellartista> [consultado em 24-10-2020].

¹⁰⁰ Relativo ao método de Euclides de Alexandria, que consiste em aplicar na prática à forma tridimensional, alguns princípios teóricos matemático. Para tal, partindo de um conjunto de axiomas intuitivos, para conseguir provar várias proposições (teoremas). Para mais ver: https://pt.wikiversity.org/wiki/Geometria_Euclidiana [consultado em 23-10-2020].

da linguagem cuneiforme a conduzir o escultor à desconstrução da perfeição esférica com adição de complexas engrenagens.

Emergindo do relevo negativo impresso num molde para assegurar o futuro dessa forma, o rasto de existência e desaparecimento recria em *Sphaera Posterum* o enredo da vida e morte, da morte e ressurreição. Questionamento simbólico do ímpeto de representar e ser autor subjugado razão à emoção através da representação do crânio e coração. Com Gabriel de Tarde [1843-1904], intui-se na definição do inventor a visão do autor/artista plástico,

“Sozinhos, alguns espíritos rebeldes, (...) ruminam aqui e acolá problemas bizarros, absolutamente desprovidos de atualidade. E são estes os inventores de amanhã” (Tarde 2000, 10).

Notas sobre a imaterialidade

A 10 de fevereiro de 1962, Yves Klein, artista de génio e espírito rebelde¹⁰¹ associava uma ação e experiência que designava de pictórica com um ritual¹⁰², fixando-os de forma documental¹⁰³. Klein iniciava a transação pela venda de “zonas de sensibilidade pictural imaterial”¹⁰⁴. Enquanto intermediário especialista em sensibilidade, munuiu-se do testemunho de agentes creditados do mundo da arte, redignificou a experiência do fruidor e propôs, a troco de um pagamento em ouro, experiências legítimas de posse sobre paisagens de matéria-prima em estado puro¹⁰⁵. Como gesto que reconfirma o estatuto de artista como quem pode curar e dirigir a sensibilidade do



Fig. 53, 54 - Yves Kein, Sessão nº1_zona de sensibilidade pictural imaterial, Paris, 1962

¹⁰¹ Segundo Yves Alain Bois, o início de carreira de Klein foi pleno de fúria. Ele desprezava seus pais, que eram ambos artistas (o pai era figurativo e a mãe pertenceu ao círculo dos abstratos), por considerar ter sido alvo de negligência na sua educação, face às suas carreiras, tendo que refugiar-se nos cuidados e atenção da sua tia Rose, que suportou grande parte dos seus caprichos. Yves Klein, fruto da proximidade familiar (mãe) com certos círculos de artistas, frequentou o meio de vanguarda boêmio tendo acabado por se enjoar com os discursos das “segundas-feiras” de sua mãe. Para mais detalhes consultar, Bois, Yves Alain, *A relevância de Klein Hoje*, 54-73, in ARS Ano 7 N° 15, 2010.

¹⁰² Este ritual está disponível, através do texto original em francês do autor, para consulta no sítio oficial. Pode ser consultado em: <http://www.yvesklein.com/fr/ecrits/view/81/yves-klein-regles-rituelles-de-la-cession-des-zones-de-sensibilite-picturale-immaterielle/>.

¹⁰³ Relativo à escolha estética consciente de Yves Klein em registar em planos de imagem fotográfica profissionais com legendagens sublinhadas *Arts Decoratifs* (Artes decorativas), o rasto de uma performance que, deveria ser uma experiência única e irrepetível.

¹⁰⁴ Designação da experiência estética pessoal e coletiva sobre paisagens específicas selecionadas para serem vendidas/transferidas por Yves Klein entre 1959 e 1962 a troco de ouro. Para mais detalhes ver: <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/serie/6/immateral/?of=2> [consultado em 31-12-2019].

¹⁰⁵ O estado puro a que se refere o autor, remete para a uma experiência estética que quebra o circuito comercial que se conclui com a integração da obra numa qualquer coleção, particular ou institucional.

fruidor, a transação do imaterial não era um gesto inédito. Em 1919, Marcel Duchamp, presenteando os amigos-mecenas Walter e Louise Arensberg desferiu este gesto, ao ofertar uma ampola aparentemente vazia, contendo, hermeticamente, ar de Paris. Ambos os artistas partem da imaterialidade e relação com gestos cerimoniais/rituais. Se em Klein, está patente com a entrega de parte do valor desta transação, na forma de ex-voto¹⁰⁶, a Santa Rita de Cácia (alusão ao culto de Rosa-Cruz), em Duchamp, é pela relação formal e concetual que o “Ar de Paris” estabelece com as ampolas sagradas de “água benta”¹⁰⁷ usadas na cerimônia coroação régia dos monarcas franceses desde Clóvis I¹⁰⁸. Assim, acredita-se que a ação de Klein é a repetição aprimorada de “Ar de Paris”, quando a experiência estética é transposta para a imaterialidade espacial vivencial, absorvendo e tornando o fruidor um seu ator.

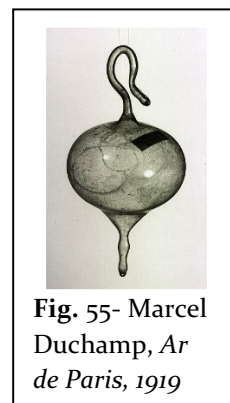


Fig. 55- Marcel Duchamp, *Ar de Paris*, 1919

A interferência nos gestos de trabalho e de pesquisa onde preservação no presente e prevalectimento no futuro ocorrem, aproxima arte e ciência, conferindo ao gesto o sonho de tocar outros mundos. Visando repetir e levar mais longe a estética do imaterial, em 1997, sob a direção criativa e técnica do artista e astrofísico Jean-Marc



Fig. 56- Jean-Marc Philippe, *KEO*, 1997

Fig. 57- Pascal Guillammes, *Chronodrome*, 1997

Philippe¹⁰⁹ [1939-2008], nasce *KEO*¹¹⁰, projeto artístico-científico colaborativo de base tecnológica humanista premiado pela UNESCO e eleito o projeto do séc. XXI.

¹⁰⁶ Segundo Bruno Haas (2007, 12) “Em fevereiro de 1961, Yves Klein levou um ex-voto ao convento de Santa Rita di Cascia, na Itália, que era feito de uma caixa de plástico transparente com, principalmente, três compartimentos quadrados, iguais, alinhados horizontalmente; o primeiro contém pigmento rosa, o segundo, pigmento azul-ultramar, e o terceiro, folhas de ouro puro. Em baixo desses três compartimentos há ainda dois outros, esses horizontais e superpostos um ao outro. O de baixo, que serve de base para toda a caixa, contém três lingotes de ouro rodeados de pigmento azul ultramar. O outro contém uma folha de papel escrita à mão.” Inl : <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/87> [consultado em 15-01-2020].

¹⁰⁷ Duas pequenas ampolas de água benta, que se encontram no Museu de antiguidades em Rouen-Paris, semelhantes na forma, daquela usada por Duchamp na obra *Ar de Paris*. In <https://www.toutfait.com/paris-air-or-holy-ampule/> [consultado em 11/03/2020].

¹⁰⁸ Clovis I, monarca francês convertido ao cristianismo.

¹⁰⁹ É um astrofísico também artista plástico, com um percurso iniciado na ciência que posteriormente foi reorientado para a arte, tendo obtido mais notoriedade pelo seu projeto mais conhecido *KEO*. Para um retrato mais detalhado ver: <http://www.sophycaulier.com/docpdf/jmphilipp-6-03.pdf> [consultado em 15-9-2020].

¹¹⁰ *KEO*- projeto universal na encruzilhada de arte, tecnologia, humanismo e sonhos, um presente da humanidade de hoje para a humanidade de amanhã. *KEO*, o pássaro arqueológico do futuro, o satélite que carrega as esperanças do mundo. *KEO* é desenvolvido em moldes de cápsula do tempo, e contando com diversos apoios internacionais, está destinado a ser enviado para o espaço, onde permanecerá por cerca de cinquenta mil anos aproximadamente. Nesta iniciativa, o autor convida, independentemente do estatuto, formação, ração ou religião, a participar na sua construção, com a gravação de uma mensagem pessoal que virá a ser parte integrante do vasto espólio que continua a ser reunido até hoje, pois não há, ainda, certeza do seu lançamento. O *KEO*, constitui-se nas palavras do seu autor como “[u]ma mensagem para 50.000 anos depois? É um convite para que nos possamos perceber sob uma luz diferente. Ao compartilhar as mensagens uns dos outros, podemos redescobrir nossa diversidade, nossos valores individuais e nossa humanidade comum” (Phillipe) Para mais detalhes ver: <https://www.keo.org> [consultado em 15-9-2020].

Juntamente com *Chronodrome*¹¹¹ dos “homens do futuro”¹¹² de Pascal Guillammes, fazem “chegar um “presente” (duplo sentido do agora e da oferta/dádiva) para os nossos descendentes longínquos, enviando uma sonda/satélite pelo espaço, carregando mensagens e alguns pequenos objetos que

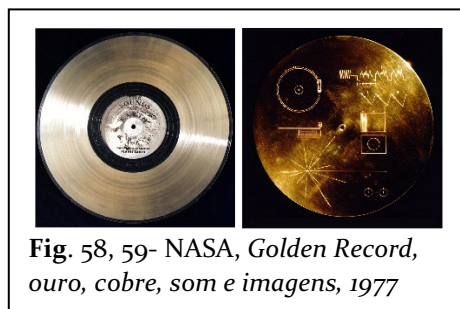


Fig. 58, 59- NASA, *Golden Record*, ouro, cobre, som e imagens, 1977

fornecem uma imagem autêntica de como são os seres humanos hoje.” (Federico Mayor)¹¹³. Analisando, revelam-se contornos de repetição com eventos de 1977, quando a agência espacial NASA¹¹⁴, conjugou património imaterial com ouro em discos de cobre 12 polegadas. Nestes discos banhados a ouro, sob coordenação científica de Carl Sagan [1934-1996],¹¹⁵ registaram-se sons e imagens representando a diversidade da vida e cultura no Planeta Terra. Através da *Voyager 2 e 1*, *Golden Record* (Registos de ouro), procura, ainda hoje, contactar com eventuais formas de vida inteligente, localizar-nos e apresentar o atual estado da humanidade.

Sphaera Posterum

Os gestos de Yves Klein (lançamento do ouro que pagou a posse do imaterial=restabelecer o equilíbrio), de Marcel Duchamp (Dádiva da sua essência imaterial ofertar-se ao outro, dar-se em plenitude), de *KEO* de Philippe (Dádiva - na forma de mensagem que vai e volta, em síntese que permanece latente algures) e de *Golden Record* da NASA (associação do molde com uma forma de registo gravado único de linguagem criativa que pré-funda e aprofunda a essência do ser humano no objeto de sua escolha), contribuíram para *Sphaera Posterum*. Este projeto toma como ponto de partida o imaterial e o modelo da dádiva (Mauss 2003) associados ao *saber-fazer* técnico, enquanto conhecimento exclusivo de um ofício técnico descontinuado, que se reinventa pela vertente artística. *Sphaera Posterum*

¹¹¹ *Chronodrome* ou Cronódromo, é um projeto de Pascal Guillaumes que perspetiva a possibilidade de viajar no tempo. Este projeto está espacialmente centrado nas ruínas do castelo de Opoul em França, uma zona protegida de qualquer alteração humana, na data de cada dia 1 de maio entre as 15h00 e as 16h00, ao longo de 50 anos entre o ano 2000 e 2050, como um ponto para um possível encontro. O site deste projeto pode ser visitado em: <http://www.chronodrome.fr/> [consultado em 15-9-2020].

¹¹² Designação dada na notícia do jornal *L'indépendant* - 3 mai 2001 - Jean-Marc Philippe au CHRONODROME ver: <http://www.chronodrome.fr/KEO/> [consultado em 15-9-2020].

¹¹³ Diretor Geral da UNESCO 1987-1999 Co-Presidente da Aliança das Civilizações Presidente da Fundação para uma Cultura de Paz. Ver: https://www.keo.org/fr/download/mayor_UK.pdf [consultado em 15-9-2020].

¹¹⁴ NASA- National Aeronautics and Space Administration, sigla que designa a Agência de Administração Aeronáutica e Espacial Americana. Para mais detalhes ver: <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/> [consultado em 20-9-2020].

¹¹⁵ Carl Sagan foi um cientista, astrónomo e escritor norte-americano, conhecido por seus livros de divulgação científica, e pela série de TV “Cosmos: Uma Viagem Científica”. Em 1968, tornou-se professor na Universidade de Cornell, onde também era diretor do Laboratório de Estudos Planetários. Ficou conhecido como pioneiro no campo da exobiologia, que é o estudo da possibilidade de vida extraterrestre. Foi um dos primeiros a determinar que a vida poderia ter existido em Marte. Por convite da NASA, presidiu conjuntamente com associados, ao comité que selecionou o conteúdo dos discos da *Voyager I e II*.

procura que o *saber-fazer* técnico contemporâneo (enquanto ouro ou valor imaterial), sendo o aroma deste presente obscuro (dádiva e experiência vivencial), possa ofertar-se, àqueles que saibam “(...)reconhecer na treva do presente a luz que, sem nunca poder alcançar-nos está perenemente em viagem para nós” (Agamben 2010, 24).

Com *Sphaera Posterum*, a repetição ensaia um procedimento de restituição de um conhecimento e domínio técnico-artístico, considerado habilidade aprendida, um talento de valor imaterial cultural que, perdendo força de transmissão na realidade contemporânea, se devolve à natureza oceânica. Como diferença, é pretensão do projeto situar na reinvenção da moldagem do (assistente) técnico contemporâneo, onde artístico e útil se conjugam, uma tentativa criativa e plástica do autor que permita elevar e levar mais longe o gesto que os caracteriza.

Evidenciando o contraste e fazendo emergir o fundo que se oculta, o pensamento ancestral que liga emoção à razão, qual força de imperativo, transpõe-se para a homeostasia na forma de profundar fé e convicção. Corrobora-se Kubler (1990) na não existência de graus de importância que distingam invenção artística/estética da invenção útil, sendo a sensibilidade o elo entre humano e universo e estando o contributo de cada invenção, não hierarquizado, antes, como fator de ampliação do conhecimento desse universo.

Numa natureza potencialmente estética da moldagem, *Sphaera Posterum* pretende levar mais longe uma modalidade operativa que perdeu relevância e utilidade na contemporaneidade.

O projeto é alavanca temporal de um objeto novo sem utilidade prática, composto por ajuste de outros objetos existentes: moldes e a esfera-contentor. Encerrando uma dupla força de imperativo homeostático, repete não só a primeira forma (matriz de composição que sintetiza a figura (o “mundo antigo” visceral com o “mundo não tão antigo” osteológico a que António Damásio faz referência em *A estranha ordem das coisas* (2017))), como, representando-se sob a forma estática de um molde (de edição), garante o seu prolongamento no tempo pela potência da reedição. Esta repetição, como memória e conhecimento imaterial, encontra-se bloqueada para o presente. Com interior inacessível, o único sinal que a anuncia é a forma imperfeita (limitada) de uma esfera, construída por repetição mecânica, numa sucessão de gestos de impacto e memória aperfeiçoada em cada pancada do



Fig. 60, 61, 62- Alcides Rodrigues, *Sphaera Posterum*, processo de moldagem , gesso, 50x50x50cm, 2019

martelo (técnica do ofício de caldeireiro¹⁶), sobre e contra um molde de madeira construído para o efeito. Há, neste processo, a marca tensiva e conflitual entre razão (técnica) e emoção (autoral) que imprime a marca belicista pela escolha de matérias metálicas para compor um contentor esférico (símbolo de abastecimento aéreo destinado ao lançamento de cargas verticais em zonas de conflito). De Klein e Duchamp reinterpreta-se o gesto de dádiva e desprendimento e o equilíbrio natural procurado com a oferta da essência (aroma) ao outro, ou da mais-valia da transação comercial ao Sena, aqui associado ao valor imaterial do saber-fazer técnico, acumulado em sucessivos instantes de aprendizagem, patente na laboriosa tiragem de moldes por tasselos, sintetizando um diálogo íntimo de cálculo tensivo do autor com o técnico. Dos projetos *KEO* e *Golden Record*, foca-se o limiar do gesto de comunicação criativa dirigida ao Zénite que representa o presente contraído, que antecipa em cada momento vivido o futuro, associado ao imperativo homeostático, representado, também, nos moldes e na decisão autoral consciente de lhes bloquear o acesso imediato, circunstanciando-o num gesto crítico, face à impropriedade do momento contemporâneo para o fruir.

A invisibilidade do Sacrifício ou *sacrosfício*, uma questão de fé

A *Sphaera Posterum* assegura, formalmente, a fixação e o transporte para o futuro das marcas do sacrifício do *autor-técnico*. Jornada hercúlea dinamizada pela emoção imperativo de provação e a exigir crença e fé para melhorar este conhecimento cuja construção só “pode agir livremente sacrificando constantemente outras possibilidades de liberdade; a liberdade constitui-se tanto das escolhas que se deixa de fazer ou que não se pode fazer, quanto das escolhas que efetivamente acontecem”(Salles 1998, 64). Labor solitário e oportunidade para o autor “preparar muitas coisas futuras” (Idem, 81), juntamente com as convicções do técnico. Como o Asno¹⁷, o técnico carrega um gesto de *saber-fazer* que sabe perdido: “Ele carrega tudo: os fardos de que é encarregado (os valores divinos), aqueles de que ele próprio se encarrega (os valores humanos) e o peso dos seus músculos fatigados quando nada mais tem para carregar (a ausência de valores)” (Deleuze 2000, 118).

O sim do técnico é heroico na aceitação de uma missão onde volume e complexidade intensificam a emoção que projeta neste excesso e a ilusão de poder tratar-se de um sacro ofício, como se a cada objeto escultórico correspondesse um gesto de verificação da sua fé.

¹⁶ Relativo a profissão que se dedicava à construção de painéis, caldeiras ou outro tipo de contentores em metal, por ação de martelamento sobre um molde ou bigorna; Farocki refere-a no seu documentário, como um exemplo de profissão desvirtuada, que teve de se adaptar para servir finalidades belicistas, na construção de holofotes de reconhecimento defensivo (iluminação aérea) da Europa na 2ª Guerra mundial.

¹⁷ Relativo à personagem simbólica do Asno de “Assim falava Zaratustra” de Nietzsche; personagem que esteve também muito em voga na escrita renascentista pela conotação alegórico-simbólica sobre o conhecimento, a exemplo de Giordano Bruno com “Cabala do cavalo Pégaso” de 1585.

A interpenetração da fé na arte presente-se em *esferas suspensas* (1998-2005)¹¹⁸ de Rui Chafes [1966] onde o escultor reintegra o metal e o peso no centro da discussão num percurso escultórico aberto¹¹⁹ através do qual compreende os limites de utilidade formais da escultura. As esferas afirmam a diferença e a máscara da repetição: “São negativos de esculturas, sombras de esculturas, um contra-mundo. Anti-esculturas.”(Idem. 2014, 182) Contrariamente a *Sphaera Posterum*, com brilho e deflexão da luz, as esferas de Chafes, absorvem-na, qual “sol negro que se eleva” (Serra 2014), sendo passado na forma gótica reminiscente e futuro de síntese e mistério sagrado. As esferas de Chafes, como balão que



Fig. 63- Rui Chafes, Rui Chafes, *Durante o sono*, ferro, 174 × 80 × 80 cm, 2002

se eleva no ar, levam “consigo a emoção e o entusiasmo sem fim de um homem que perde o peso da gravidade”(Idem. 2014, 181). Uma elevação pela fé devota à arte e a si mesmo, onde sementes futuras podem, como em *Sphaera Posterum*, ser “levadas pelo vento e, conforme o [mar] terreno onde caem, podem ou não germinar” (Idem. 2014, 183).

As repetições e replicações a cada tiragem de moldes “exprimem apenas a conservação do todo, todas as figuras e todos os momentos, numa Memória Gigantesca. A repetição, neste caso, é apenas um conservatório, uma potência da própria memória” (Deleuze 2000, 119). Memória que os moldes fixam e conservam numa dupla operatividade limiar de afirmar e negar o corpo do objeto moldado. A memória de morte simbólica, representada na matéria e técnica do gesso. O técnico é um ator conservador¹²⁰ da teatralidade do evento “espectral” dado o gesto técnico operativo perder efetividade numa *coreografia histórica*. Isto é, o *saber-fazer da moldagem por tasselos* como procedimento técnico de domínio exclusivo de poucos que pouco cumpre de função operativa no ensino de arte por já existirem outros métodos.

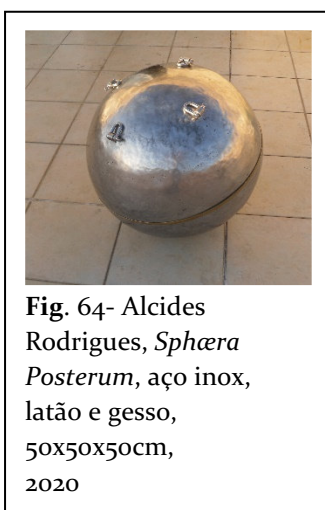


Fig. 64- Alcides Rodrigues, *Sphaera Posterum*, aço inox, latão e gesso, 50x50x50cm, 2020

¹¹⁸ Relativo a uma série de cinco esferas desenvolvidas entre o ano de 1998 e o ano 2005.

¹¹⁹Segundo Rui Chafes, “Toda a minha escultura é uma só escultura com vários momentos. Um filme com vários fotogramas. Por isso está inacabada”, citado por Rui Serra in, *Revista :Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 5 (10): 178-184.

¹²⁰ **con-ser-va-dor** |ô| (conservar + -dor) *adjectivo*. Que conserva; 2. Que é oposto a mudanças políticas; *substantivo masculino* 3. Partidário da política conservadora; 4. Funcionário encarregado da conservação de arquivos, de registos, de bibliotecas ou de património cultural; 5. Profissional que chefia uma conservatória de registo predial, comercial ou civil. “**conservador**”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/conservador> [consultado em 27-05-2020].

Tangente a *Sphaera Posterum*, *Flesh* (1990), de Antony Gormley [1950], recorre à figura e à moldagem por cera perdida, para tratar a ocultação, negação e inacessibilidade do corpo. Carne, morte e paixão presentificam-se no símbolo mítico da cruz, memória de sacrifício cristológico (Nancy 2000), deitada, contradição ao defender que «o que dá ao corpo a dignidade humana é o facto deste se manter de pé» (Gormley). No fruidor suscita-se a



Fig. 65 – Antony Gormley, *Flesh*, cimento, 1990

experiência da crença/ fé (cristológica) sobre algo que não vê, mas que, se crê estar lá. Uma fé/crença que emana do *gesto de fazer* (Flusser 2014), da manipulação das formas, da transformação da “sua experiência subjetiva em campo de experiência para o coletivo”. Mas noutra perspetiva, *Flesh* (1990) remete para “um túmulo ou um útero, um caixão ou uma cápsula de semente onde o corpo está se desenvolvendo” (Dantas 2012, 165). É nesta direção que aponta *Repetição: Moldes Instrumentos e ofício- o passado presente no futuro*, num gesto que eleve a manualidade, num virtuosismo técnico, que cruza abstração com símbolos como a esfera, símbolo de perfeição e divindade, associado ao gesto útil num revigorado abastecimento aéreo¹²¹ cultural (alusão ao Cargo Cult)¹²².

Sphaera Posterum não reinstaura a crença de um gesto ou modelo de procedimentos morto para a escultura no presente, idealizando-o. Como Klein, sacrifica-se o valor da carga imaterial acumulada, expressa no talento da reinvenção deste gesto técnico (moldagem por tasselos), lançando o objeto ao mar (futuro), qual passado antecipado. Acreditando, que este presente experimentado, por ser algo nunca real vivido (no uso deste gesto), seja possível ultrapassar pela



Fig. 66 – Alcides Rodrigues, *Alúmen I*, processo de fundição em alumínio, 2018

¹²¹ Relativo a um método tático militar de proceder ao abastecimento de forças destacadas em teatro de operação hostil, por recurso ao lançamento aéreo de bordo de cargas a partir de aeronaves em voo.

¹²² Diz respeito a um fenómeno observado nas populações de ilhéus do Pacífico, da Nova Guiné e Melanésia por um antropólogo australiano (Peter Lawrence), onde a aculturação de novos costumes americanos, estranhos para os nativos, originou crenças e rituais que estes praticam, através do que imitam e repetem gestos aprendidos com os soldados americanos, que ocuparam as ilhas a título estratégico nos anos cinquenta, aquando da guerra com o Japão. Para mais consultar: <https://baudeossos.wordpress.com> [consultado em 9-6-2020].

transmissão desta repetição que reemergirá noutro tempo, corpo e forma (apoteose homeostática), preservando-se e prevalecendo na imortal imaterialidade do *saber-fazer*, algures no futuro, onde mãos tasteiem para compreender o mundo. Este último objeto, sùmula dos objetos anteriores, repete e integra os símbolos criados para o efeito (crânio como racionalidade e emoção), que demonstram a posição ambígua do *autor-técnico* (emoção e razão), que tanto põe obras no mundo, como as conserva em moldes qual gesto de Jericó. Gestos que o *autor-técnico* desfere impelido pelo imperativo homeostático, na necessidade de se e de conhecer (Salles 1998), na relação com o outro, demais autores/artistas e seus conceitos. Consequentemente, o sacrifício, passa pelo uso do próprio corpo (Gormley) e pelas experiências intransmissíveis, como as emoções, numa forma de tentar, como refere Chafes “(...)negociar o mundo interior com o mundo exterior”, onde a arte “(...) será sempre a fricção entre o mundo interior e o mundo exterior” e uma grande alavanca motriz da homeostasia, o caminho tortuoso e confuso, para a razão. Pois a arte, ainda que com marcas do passado, “é sempre para o futuro” (Dantas cit. Gormley 2012, 11).

Da regra de sempre, no espaço e tempo fechado, limiar da maldição

Um simples fósil, relevo negativo natural deixado pela ausência de algo e gesto de o tocar para o apreender, inicia um longo processo que educa corpo e mente, para eventuais novos gestos de superação técnica e autoral. Nesta linha de pensamento, detrás de todo o gesto e ação humanos, que inclui a arte, reside um eixo programático profundo, talvez uma herança recuada que se manifesta, plantando no humano intuições. No âmago deste engenho (arte) aperfeiçoado ao longo de incontáveis gerações, através do trabalho dirigido contra o mundo ou para o cosmos, poderá residir o cumprimento de um imperativo mais vasto que procura desafiar-se e ultrapassar-se. Nesta tarefa, estarão respostas adaptativas que se moldam para garantir o sucesso da gesta humana, um gesto iniciado no passado que se instala, prolongando-se no presente, e se projeta ao porvir. Gabriel de Tarde [1843-1904] (2000) denominou de *Lei da imitação* e Mauss (2003) de *técnicas do corpo*, a transmissão da tradição e a subtilidade do tempo que permite estabelecer “o encadeamento narrativo, que funda um sentido, opera por meio da seleção. Fixa com firmeza a sucessão dos feitos”



Fig. 67, 68 – Alcides Rodrigues, Processo de tiragem de moldes em silicone sobre modelação em cera, 2017

(Han, 2015, 79), na forma social simples de imitar ou fazer o seu exato oposto (Tarde 2000).

Quando, por necessidade expressiva, se adota determinada postura ou gesto está-se a repetir algo que já fora feito/dito por outrem ou por nós mesmos. Para cumprir com um gesto de repetição em dado ofício, cita-se o mito de Sísifo. Luc Ferry, que suporta a sua narrativa em Apolodoro e Ferecidas de Atenas, dá-nos conta que Sísifo fora um herói trágico que desafiou os deuses e, por isso, fora “condenado por Zeus a fazer rolar, no inferno, uma enorme pedra até ao alto de uma colina de onde, de todas as vezes, a rocha se solta, de modo que é preciso começar tudo de novo indefinidamente, sem que alguma vez esta penosa tarefa tenha fim.” (Ferry 2014,223) Um mito que, para Albert Camus, ilustra o absurdo da condição humana, um destino atribuído pelos deuses a Sísifo, por não existir “punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.” (Camus 2004, 85). Um trabalho que resulta do gesto contínuo e repetido, onde “(a) avidez das mãos é tal que acabam compreendendo a totalidade dos objetos tidos por incompreensíveis no passado” (Flusser 2014,85), originando no conhecer, para transformar e dominar o mundo, uma ação do gesto contra o mundo.

No ofício técnico desempenhado por um autor, verifica-se um reconhecimento e desajuste (alusivo ao ato de conhecer: a emoção autoral que transgride as convenções; a razão técnica que disciplina e cinge os gestos e objetos a uma estrita função), que compreende e antecipa, nos gestos e objetos, a força radical, subliminar e desviante da terminologia que o nomeia. Um fator identificado na “simples circunstância de que todas as línguas europeias, antigas e modernas, possuem duas palavras de etimologia diferente para designar o que para nós, hoje, é a mesma atividade, e conservam ambas a despeito do fato de serem repetidamente usadas como sinónimas” (Arendt 2007, 90), quando não o são. Com Arendt, trabalho e labor apontam para direções distintas: o trabalho, consignado à obra executada pelo artífice com auxílio das mãos; o labor atribuído ao escravo ou animal doméstico. Prosseguem-se-lhes outras nomeações, que transformam e reposicionam o sentido dos gestos do (assistente) técnico, como: laboratório, elaborar, colaborar, colaborante, para se apreender o seu poder subliminar. Aqueles que pareceram ao técnico meros objetos de concretização de um gesto/ação útil são, agora, símbolos do seu desgaste e dupla subjugação. É esta uma consequência da replicação de gestos, a manifestação de forças poderosas da prisão da rotina que limita e impede o técnico, ainda que desejasse, de qualquer ato inventivo (Kubler 1990). Como este refere, o não abandono de hábitos, torná-los-á odiosos, configurando uma punição: “A punição aplicada ao prisioneiro reside precisamente nesta inflexível limitação e rotina, que lhe nega a liberdade de alterar as suas acções exteriores como muito bem entender” (idem. 1990, 92). Tal refere-se à transformação progressiva decorrente da experiência do trabalho, a ponto de causar no técnico um abalo, pela intensidade que o gesto de fazer emana quando

dirigido contra a matéria e contra o mundo. É este abalo que desperta o autor, um transgressor que se encontra liberto e preso na rotina do labor. Mas Kubler diz-nos que estas manifestações são sinais de abalo e de um acontecimento que, por ser recriado, se torna num sinal renovado e “nossas linhas de comunicação com o passado” (1990, 36).

Apenas o autor tem a faculdade de discernir, refletir e judiciar sobre o gesto e sua compreensão. Com distanciamento, identifica o problema ao deparar-se com a desconstrução/abstração do sentido do seu trabalho podendo perceber estas implicações numa ordem de ganho/perda, material/mental. Para enquadramento, considera-se a semelhança da tarefa/ofício que o autor assume com o castigo que Zeus enviara a Sísifo na figura do *Tanatos*¹²³. Cada nova imagem que surge na colaboração/apoio aos projetos de outrem configura um ofício, prestação de serviço público, e encontro com a imagem de mortes simbólicas aprisionadas no molde, perceptível no desvinculo ou desaparecimento das modelações. Cada novo aspirante a artista concentra, em si, uma versão simulada e repetida de superação da versão do aspirante anterior, fazendo crer que isto acontece porque imita, porque tenta superar-se e superar quem geracional e culturalmente imita (Tarde 2000) e porque repetições sucessivas e deslocadas esbatem-se, tornando-o a origem dessa imitação na armadilha da maldição.

O autor, como Sísifo, querendo saciar a sede a Corinto¹²⁴, ciente das suas capacidades de trabalho técnicas, ao tornar-se técnico, sacia a sede de representar e moldar, num confronto com *Tanatos*. Qual teimosa recordação/memória persiste e resiste, em intensidade e violência maiores, sempre que é fixada no molde, transformando a salvação, nas danações do técnico.

A pedra de Sísifo, como símbolo punitivo pela tentada transgressão de autor, aparece representada para o técnico nas centenas de volumes de gesso e matéria informe com que, ciclicamente, se confronta, percebendo nestes o absurdo do seu labor. Parece ser esta a ordem que Tarde (2000) definiu na sequência de interferência-combinações que resultam em interferências-lutas.

Na inoperância contemporânea no domínio técnico e artístico deste *saber-fazer*, *Sphaera*



¹²³ Relativo à figura mitológica grega da *Morte*. Segundo relato de Luc Ferry, fora vencida por Sísifo (*Engana-a-Morte*) que a acorrentou, impedindo que alguém mais morresse, originando o caos. Ver: *A Sabedoria dos Mitos* (2014), de Luc Ferry.

¹²⁴ Relativo ao nome da cidade fundada por Sísifo.

Posterum retoma *Concrete Works*, (1990/1993) de Gormley ao encerrar moldes de tasselos no interior de um contentor, simultaneamente, útil e estético, de ultrapassagem e transcendência. A repetição é, aqui, a alusão ao mais antigo gesto de superação humanas, drama intensificado e parodiado que negocia o conflito interno, transformado em dádiva que é dirigido ao futuro.

UMA CONCLUSÃO

Quando se iniciou esta investigação, a repetição era o problema. Contudo, no decorrer da mesma esta foi-se reconfigurando, ganhando outras formas, outras aparências que demonstraram o aspeto mutante e a dificuldade de a apreender. Como pensar e superar um problema do qual apenas se intuí a natureza ilusória ou diferencial? Em arte, a solução passa por representar, isto é, formular da imagem passada uma configuração que seja de novo presente, que se repita aos nossos olhos. Num primeiro ato de o pensar, dirigiu-se a atenção sobre a fotografia e o filme para compreender a razão da predominância e escolha destes meios tecnológicos na cena artística. Esta opção confrontou o crescente desinvestimento verificado na tecnologia tradicional da modelação e moldagem na escultura. Talvez mereça referenciar-se que esta opção pode ter sido reflexo da cultura aprendida em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1955) de Walter Benjamin [1892-1940], e, mais do que de escolha, se trate de um gesto de aprendizagem ou imitação. Além desta, orientou-se o foco sobre fatores como repetição, gesto e linguagem nos quais se supõe existir correlação direta a contribuir para que esta repetição se prolongue e consolide. Voltando à fotografia e ao filme, percebe-se que funcionam como máscaras do fenómeno repetição paralelas à representação que se fez do problema, aliás, máscaras gémeas, dado que, este relato parte da imagem emocional que o havia despoletado. A escolha do friso do Museu de Pérgamo e do filme de Harun Farocki decorreu do retratar repetição disfarçada do problema que se pretendeu abordar. Tal como para os artistas, o ofício para o *autor-técnico* encerra uma dimensão crítica sobre a utilização diminuída desta tecnologia e deste saber, contrastando-os com o atual uso dado à fotografia e ao filme. De certo modo, parece existir quer no friso de Pérgamo, quer no filme de Farocki, uma autocrítica da “perda de chão” e da ameaça provinda da manipulação da fotografia e da imagem em movimento, como estratégia para pensar um problema aparentemente externo. Destas abordagens soçobra uma insuficiência emocional que já Kierkegaard [1813-1855] em *A Repetição* (2009) havia notado como algo que contrariava a repetição e fomentava a melancolia, “a recordação [fixada na fotografia] faz o homem infeliz” sobretudo porque revela a insistência do problema. Da fotografia e do filme, o problema reconstituiu-se na forma.

O molde, a matéria em uso (gesso) e o *autor-técnico*, como meio para refletir um vínculo profissional difícil de definir encerram a dimensão simbólica mecânica

da repetição e a metáfora da resiliência homeostática. Comprova-o, o exemplo apresentado, de artistas/escultores que, ao identificarem esta diferença, souberam integrá-la. Quando explorado na forma, o molde permite operar no fruidor a tensão e ideia de fronteira pelo reconhecimento no objeto exposto do momento ser e não ser obra. Já a matéria gesso, qualquer que seja o uso dado, nunca perde a simbologia que o liga à morte/desaparecimento e o relaciona com artes decorativas. Por outra via, quando o molde é explorado na sua função, abre o leque a um processo de verificações e ensaios ilimitado que autoriza ao autor operar a rotura, a exceder e ultrapassar-se à própria transgressão quando dirigida à obra clássica. Por ser reconhecida e consagrada, serve de argumento tensivo adequado que auxilia o espetáculo contemporâneo da rotura pela profanação e divulgação do artista. Um jogo de relações de troca com associação de imagens e tangência de corpos a objetivar, senão só, um ganho extra na prestigiosa evolução da cultura “originalmente bacteriana”, como a permitir sobreviver (Damásio 2018) e obter a prevalência que o imperativo homeostático exige. Em ambos os casos, a repetição, acontece dinamicamente duas vezes segundo a convergência de dois eixos. Um eixo vertical que liga a profundidade à superfície e um eixo horizontal de expansão e transmutação na matéria. Nesta aceção, é inevitável que a particularidade de cada abordagem artística dê deste fenómeno uma aparência distinta. Contudo, em todos parece constituir-se uma força de resistência que emana algumas semelhanças.

No caso do *autor-técnico*, a repetição permite realizar o encontro tensivo entre duas diferenças complementares. Comparado ao modo como o artista plástico contemporâneo procura, através da gestão de uma equipa de artesãos e técnicos, ser um *fazedor de decisões*, também o autor, qual ator, decide e faz o drama para que o técnico o aja. Das ações rotineiras do ofício, resulta uma acumulação de vivências e resultados que, à primeira vista, parecem tratar-se de experiências inúteis por não aspirarem à superação dos próprios resultados no *autor-técnico*, nem por almejarem o aperfeiçoamento destes nos estudantes. Somado a esta circunstância, o modo cíclico dos eventos, instaura no *autor-técnico*, um desgaste que tange o absurdo só equacionado segundo a lógica interna da vivência espetáculo de um teatro. A vertente técnica, por se encontrar delimitada no espaço e num tempo específicos, recebe a designação de *coreografia histórica*. Nesta modalidade, o *autor-técnico* desenvolve uma atuação prática onde demonstra gestos e uma prática oficial que visa situar o estudante no contexto histórico da arte dos fazeres. Cumpre, assim, destacar, que, nesta forma renovada de situação, *técnico* ou *autor* não mais se distinguem. E, a figura do *autor-técnico* é, já em si, o futuro e a própria transfiguração do sistema ou aparelho Escola. Há, assim, que considerar a interferência como um fator anómalo, mas que resulta em ambos (autor e técnico) como contributo acrescido para forçar o pensamento e desencadear a ação que virá a transformar-se no drama.

Esta interferência e necessidade por se superar ao próprio agir pode ter origens biológicas e resgatar da ciência uma significativa participação. Com António Damásio, percebe-se alguma urgência na antecipação do futuro, constatada na vivência acelerada do ofício e/ou nos gestos dos estudantes, considerando a possibilidade desta se encontrar fundada na memória celular visceral dos tecidos (mundo antigo) e na estrutura osteológica que o suporta (mundo não tão antigo) que, incessantemente, repete um modelo de informação e imagem corporal que assegura o equilíbrio deste e garante a sua sobrevivência. Este particularismo da repetição surge associado ao papel decisivo desempenhado pelos sentimentos, a base emocional, que participa na reação e ajuste da resposta dada aos problemas, assim como no fabrico de soluções que os ultrapassem. A moldagem como técnica e os moldes como meio participam na formulação deste fenómeno. Das integrações de Subirachs, passando pelos desdobramentos de excesso *neobarroco* de Marín, mesmo pelas roturas e fricções culturais de Zehn, das ações mínimas *kitsch* de Koons até à deterioração antecipada de Arsham, todos repetem e espelham este fenómeno que parte da moldagem. Já Gormley replica um desequilíbrio e hipotético antagonismo que parece subsistir entre corpo e sua dignificação ambiental. Se é a forma humana que é negada, esta é-o por força e ação do meio envolvente da arquitetura, como sucede em *Flesh* ou *Concrete Works*. Por sua vez, Whiteread no modo como aborda o problema¹²⁵ *Ghost* e na transladação da fixação da memória dos afetos para *House*, justifica tanto a relevância do ofício da moldagem para o treino da criatividade artística, quanto como exemplo cabal das modalidades e circunstâncias em que o imperativo homeostático fixa os seus sinais. De Caires Taylor demonstra que a moldagem facilita a validade não só do retorno à figura clássica interpretada, como dá desta uma visão e contexto de instalação perfeitamente integrada e renovada.

À luz do imperativo homeostático, a relação interferente entre técnico e autor é a base que garante o estímulo e o desafio para agir. O surgimento do técnico é, para o autor, a forma manifesta do imperativo homeostático em desafio. A figura do técnico é, relativamente ao autor, o aprimoramento da *técnica do corpo* no sentido que a sua exploração lhe dá a justificação e possibilidade de realizar o *ato tradicional eficaz* que consubstancia a transmissão do saber e de, assim, se poder realizar, dando lugar a verificações plásticas que têm o seu apogeu em *Sphaera Posterum*, súpula em ato de doação ao futuro. Por último, conclui-se que, em todos os objetos e formas realizadas, há marcas impressas desta contiguidade que tornam mais clara a interferência e fator valorativo para nova incursão que as leve ao aprimoramento.

¹²⁵ O projeto *Ghost* nasceu da necessidade que whiteread teve em pensar modos de sobreviver económica e socialmente afirmando-se como artista, contra a precariedade em que vivia, provado pelo facto da moldagem ter sido executada na habitação em que a própria artista residia. Por sua vez, esta experiência bem sucedida confirmou uma *técnica do corpo* e abriu a possibilidade que originar o projeto *House*, este já apoiado com patrocínios. Ver entrevista concedida à BBC em: <https://www.youtube.com/watch?v=85OoikUACUo> [consultado em 25-10-2020].

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 2008. *Notas sobre o gesto*. Artefilosofia 9-16.
- _____. 2010. *Nudez*. Translated by Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- _____. 2013. *Opus Dei, Arqueologia do ofício*. In. São Paulo, Brasil.
- _____. 2017. *O Uso dos Corpos*. Translated by Selvino J. Assmann. São Paulo, Brasil.
- Arendt, Hannah. 2007. *A condição Humana*. Translated by Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro - Brasil.
- Artaud, Antonin. 2006. *O Teatro e seu duplo*. Translated by Monica Stahel e Teixeira Coelho. 3 ed. São Paulo, Brasil.
- Benoist, Luc. 1999. *Signos, Símbolos e Mitos*. Translated by Paula Taipas. Lisboa.
- Buren, Daniel. 2005. *A função do Ateliê*. Público/Fundação de Serralves, Porto:48-53.
- Camus, Albert. 2004. *O mito de Sísifo*. 1 ed. Brasil.
- Cruz, Filipa. 2015. Tudo o que te queria dizer: A indefinição, ilegibilidade, invisibilidade e insuficiência da linguagem na prática artística, Escultura, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/82679>.
- Damásio, António. 2017. *A Estranha Ordem das Coisas*. Translated by Luís Oliveira Santos/João Quina Edições. 1ª ed. Lisboa: Temas e debates - Círculo de Leitores.
- Dantas, Marcello. 2012. *Antony Gormley : Corpos presentes - Still Being*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo.
- Deleuze, Gilles. 2000. *Diferença e Repetição*. Translated by Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. 2000. "Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia." In, ed Editora 34 Ltda. São Paulo. <http://escolanomade.org/>

Durand, Gilbert. 1995. *A Imaginação Simbólica*. Translated by Carlos Aboim de Brito. Lisboa.

Espinosa, Baruch de. 2009. *Tratado Político* Translated by Diogo Pires Aurélio. 1 ed. São Paulo Brasil.

Estrela, Alexandre. 2014. *We shall destroy this program*. In *Os processos da arte*, edited by Marte. MNAC- Museu do Chiado, Lisboa.

Ferreira, António Quadros. 2015. *O ensino artístico em Portugal, na Academia, na Escola, e na Universidade*. Barcelona.

Flusser, Vilém. 2005. *Língua e Realidade*. São Paulo.

_____. 2014. *Gestos*. 1ª ed. São Paulo-Brasil.

_____. 2002. *Da Religiosidade - A literatura e o senso da realidade*. São Paulo, Brasil.

Frade, Marta Alexandra da Costa. 2018. *Conservação e Restauro de Esculturas em Gesso _Valorização, Metodologia, Ensino, Escultura*, Universidade de Lisboa _Faculdade de Belas-Artes.

Haas, Bruno. 2007. *A arte e o ouro*. Comunicação, Mídia e consumo, 11-42.

Han, Byung-Chul. 2015. *"El aroma del tiempo- Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse."* In, ed S.I. Herder Editorial, Barcelona. Barcelona.

Janson, H.W. 2007. *História da arte*. Translated by J.A.Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. 8 ed. Lisboa.

Jung, Carl. 2006. *Memórias, Sonhos, Reflexões*, Translated by Dora Ferreira da Silva, 1.ed. especial, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Kierkegaard, Soren. 2009. *A Repetição*. Translated by José Miranda Justo. Lisboa.

Lacoste, Jean. 1986. *A Filosofia da arte*. Translated by Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. Matheos-Corredor, José. 1975. Subirachs. Barcelona.

Luz, Vieira Adriane e Talita Ribeiro da. 2005. *Do saber aos saberes: comparando as noções de qualificação e competência*. o&s, 93-108.

Maffeo, Maria Cristina. 2018. *Gli archivi audiovisivi d'artista: Arnaldo Pomodoro*, Università IULM di Milano, Milão.

Mascarenhas, Alexandre. 2013. MOLDES E MOLDAGENS: INSTRUMENTOS DE PROTEÇÃO, PRESERVAÇÃO E PERPETUAÇÃO DA OBRA DE ANTONIO FRANCISCO LISBOA, Arquitetura e Urbanismo Universidade Federal de Minas Gerais, <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9AYFXU?locale=en>.

Mascarenhas, Alexandre. 2014. António Francisco Lisboa: Moldagens de gesso como instrumento de preservação da sua obra e o processo construtivo nas oficinas de escultura em Portugal a partir do século XVIII. Brasil.

Mauss, Marcel. 2003. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Brasil.

Mendonça, Ricardo. 2014. *A recepção de escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa*, Universidade de Lisboa, Lisboa.

Nancy, Jean Luc. 2000. *Corpus*. Translated by Tomás Maia. 1 ed. Lisboa.

Néret, Gilles. 2003. *Miguel Ângelo*. Translated by Fernando Tomás. Vol. 12. Lisboa: Taschen- Público.

Ordine, Nuccio. 2016. *A utilidade do inútil*. In, ed Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro.

Ostrawer, Fayga. 2001. *Criatividade e processos de criação*. 15 ed. Petrópolis, Brasil.

Ranciére, Jacques. 2002. *O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Translated by Lilian do Valle. Belo Horizonte.

Salles, Cecília Almeida. 1998. *Gesto Inacabado_Processo de Criação Artística*. São paulo, Brasil.

Serra, Rui. 2014. *Esferas Suspensas*, entrevista a Rui Chafes. *Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*, 178-184.

Spada, Marina. 1996. *Arnaldo Pomodoro -Racconto dell'artista*. In *Gente di Milano_Stori, volti e figure della cultura milanese contemporanea: Estudio Equatore*.

ANEXO



Repetição: Moldes, Instrumentos e Ofício – O Passado Presente no Futuro
O *vazio* do molde como lugar do gesto de invenção do *autor-técnico*, uma
escultura limiar

Registos do processo prático

Alcides Manuel Silva Pereira Rodrigues

PORTO

2020

Repetição: Moldes, Instrumentos e Ofício – O Passado Presente no Futuro

O vazio do molde como lugar do gesto de invenção do autor-técnico, uma escultura limiar, é um projeto de cariz escultórico desenvolvido no curso de Mestrado de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto entre 2017 /2020, sob orientação da professora Doutora Filipa Cruz, que incide o foco de investigação sobre a influência exercida pela prática técnica profissional da moldagem sobre a vertente autoral e vice-versa.

Este documento é um registo imagético relativo à fase prática do processo e serve o objetivo de complementar o relatório teórico. Neste estão patentes imagens do autor, outras gentilmente cedidas pelos autores, bom como do crédito fotográfico de João Lima. Optou-se por dispô-las segundo a narrativa de produção realçando o carácter da interferência entre a vertente autoral e a vertente técnica, surgindo assim intercaladas e demonstrando a essência dialética do próprio processo de produção que se desenvolveu em várias frentes simultaneamente e, com isto, respondendo visualmente já a uma das questões. Há uma influência dinâmica que se exerce e serve de estímulo e desafio nas duas vertentes (autor e técnico), que resulta de modo positivo para a evolução de ambas. O trabalho, quer seja técnico ou autoral, mesmo sem uma pretensão imediata de exposição ou reconhecimento, é a via escolhida que surge como resposta à verificação e superação da necessidade de representar criativamente, não se lhe distinguindo volume nem por vezes o campo de atribuição que o defina. Um simples instrumento básico de trabalho (teque de modelação) pode concentrar toda a energia e cuidado do autor sem que daí tenha que resultar um objeto plástico e vice-versa.

Breve contextualização

Repetição: Moldes, Instrumentos e Ofício – O Passado Presente no Futuro

O vazio do molde como lugar do gesto de invenção do autor-técnico, uma escultura limiar, é um título relevante no sentido em que adianta algumas pistas sobre a questão central da investigação – a dialética entre o autor e o técnico e, com isto retoma dois velhos problemas da arte. O primeiro dirige-se à técnica da moldagem e questiona a sua utilidade no âmbito da difusão e treino dentro da prática artística contemporânea, o segundo reverte a perspectiva e coloca-a sob o prisma da utilidade segundo a prática autoral. Este jogo dialético é posto em marcha apoiado por um cenário tomado de empréstimo da repetição de Gilles Deleuze, cruzada com a homeostasia de António Damásio e outros demais cenários bibliográficos, estando ancorado na componente de produção plástica pessoal que, por seu turno, foi balizada dentro de um universo de referências artísticas que tentam argumentar sobre determinados pontos de vista. Com isto pretendendo demonstrar a relevância e as consequências da repetição no ofício técnico que apoia o ensino e o contributo para a autoria em escultura. Tratando-se a vertente autoral e técnica uma natureza de contingência para mim, depreende-se a sua implicação e relevância como estudo. Do mesmo modo acredita-se que pode ser um contributo significativo para ampliar e enriquecer o campo de atuação contemporâneo como o demonstram algumas das referências. Não se poderá dizer que usa de um médium específico mas, pode situar-se numa ordem trilógica de matéria, nas quais fica impressa a vontade de representar e com isto se superar a saber: o gesso, o metal (alumínio, latão, ferro, aço inoxidável) a madeira e as resinas.

O projeto é todo uma imensa repetição, pautado de idas e vindas de gestos, ora de técnico que tateia a superfície, ora de autor que mergulha no problema em busca de desafiar-se. O molde é não somente a forma que concentra e expressa a repetição mecânica, como um médium que resulta da criatividade humana ordenada pela homeostasia, que garante o futuro e a perpetuação dos seus sinais.

Em moldes de Repetição

Alúmen I

Alúmen II

In illo Tempore

Em Torno da Calota

Entre Pandora e Mona Lisa

Ei-la aí...

Sphæra Posterum

Em Moldes de Repetição

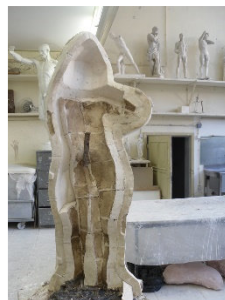
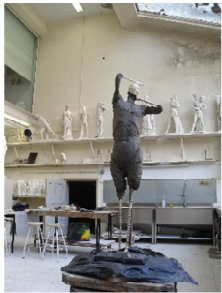
Moldes de tasselos em gesso, estrutura de ferro e elástico preto

50 x 70 x 170 cm

2107

É um projeto de natureza plástica autoral que se destina a pensar o meio, o molde. Tal decorre da constatação de que todo a ação, tal como o pensamento acontece no meio de um antes histórico e de um porvir cultural futuro que não cessa. A problemática tratada, atende à necessidade de compreender e fixar na matéria, o nível de interferência verificada entre duas figuras: a figura autoral e a figura do técnico de moldagem, partes distintas integrantes do mesmo sujeito. A *Academia de Nu masculino* de Alves de Sousa de 1904 deu o mote para propor um projeto de trabalho técnico e autoral de moldagem direta que veio a ser recusado. Desta recusa, acabou por resultar uma interpretação desse modelo, sua substituição, tendo em vista poder dar origem a um molde de seriação. O objetivo foi sempre obter um molde como objeto final suspendendo-o funcionalmente, contudo, um molde que pudesse ser a cópia metálica do molde original de tasselos. Face aos constrangimentos advindos da quebra dos modelos em cera, esse molde acabaria por não se efetivar. Aquela que tinha sido uma intervenção técnica repetitiva e demorada encontrou nesta limitação um bloqueio artificial. Confrontado com este bloqueio, o técnico, desdobrou-se e deu lugar ao surgimento do autor. Esta configuração do molde e do trabalho do técnico oferecem ao autor, a materialização repetida do problema inicial. Para o ultrapassar, o autor terá forçosamente que se perguntar, para quê e a quem servem esta modalidade técnica únicas, em tempo e experiência humana que tende a desmaterializar-se? Não resulta daqui concluir o que quer que seja, mesmo porque qualquer observação, seria pessoal e extremamente incompleta. *Em Moldes de Repetição*, para lá da plasticidade, demonstra que a técnica como a autoria têm e são utilidades específicas que caminham a par, se esbatem, por vezes se elevam e com isto suspendem/pausam o seu agir tensivo à força de velar ou sobrelevar imagens ou formas que são e estão irrevogavelmente no e com o ser humano. Qualquer que seja a abstração, em verdade etimológica, só pode ser obtida a partir da interrupção de todo o trabalho.





Alúmen I

Alumínio, ferro, madeira, holofote e pó de oficina

25 x 50 x 200cm

2018

Alúmen I é uma peça que constitui a retoma da narrativa autoral que revisita a técnica da moldagem e, onde se repete a ideia e primeira intenção de fixar formalmente um molde numa matéria metálica. Nesta versão o molde e o agente técnico enquadram uma ficção que aborda uma versão instrumentalizada. O objeto plástico criado, enquanto instrumento, nasce assim da intenção de evidenciar a desmesura e instrumentalização impostas não só nos gestos técnicos quanto do próprio agente. Com o devido sentido, o holofote, representa esse outro externo que para lá do diálogo surdo que estabelece, é também o que ilumina *Alúmen I*. Para a cena contribuem assim três personagens *Alúmen I*, o instrumento da instrumentalização do técnico, o holofote, como fonte de luz e drama o duplo do outro externo e o fruidor. A montagem desta cena, pressupôs criar uma espécie de desdobramento de personagens, isto é, na forma suspensa concentrou-se simbolicamente agente técnico e instrumento e no holofote a representação do próprio que frui e ilumina a cena, o fruidor. A opção por deixar aberto o instrumento, permitiu criar um desvelamento parcial, dado que a forma não se esclarece no imediato e, em simultâneo, poder criar alguma tensão na percepção do fruidor, obrigando a uma observação mais atenta e detalhada.











Alúmen II

Alumínio, aço inoxidável, resina, couro, caixa de madeira de cedro e luvas brancas de algodão

32x25x75,5 cm

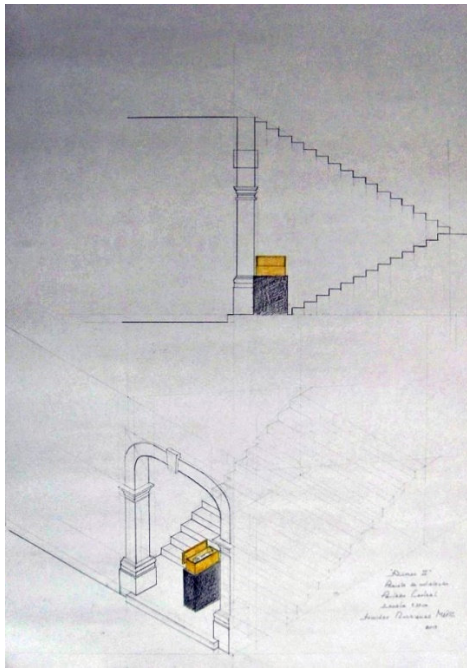
2019

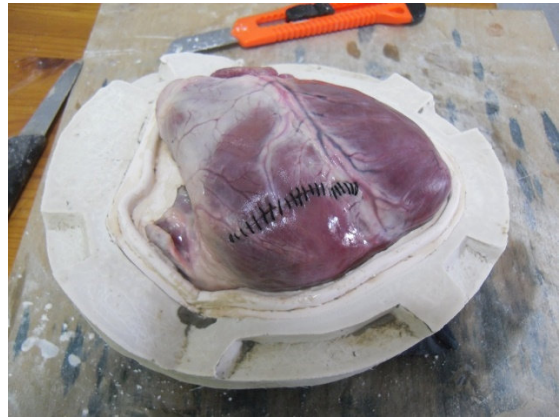
Sob vários aspetos, este objeto fixa o momento em que, no projeto se inicia um processo de demarcação entre o agente e o objeto. Ao contrário da justaposição e confluência que acontecia em *Alúmen I*, o instrumento tenaz reaparece teimosamente em *Alúmen II*, reduzido em escala e com a sua função perfeitamente delimitada, no artifício caixa. O uso desta é intencional, porquanto permite celebrar no fruidor a ideia de zelo, de resguardo e cuidado dedicados à causa técnica deste ofício. Também é tentado que, através da redução e controle da escala dentro de um contentor, o fruidor seja levado a pensar a relevância do que significa o detalhe e minúcia na construção de uma experiência estética, quando esta é auxiliada pela técnica. *Alúmen II*, surge como uma primeira forma que traduz o conceito simbólico de “sal amargo”, expressa numa caixa e no instrumento do seu ritmo de vitalidade, o coração, que conserva a sua medida o mesmo que molda cada dose que enche o seu salário (caixa). O repouso e inacessibilidade tátil neste objeto alude à realidade de um *saber-fazer* que parece ter sido ultrapassado pelas exigências da sua idealidade.

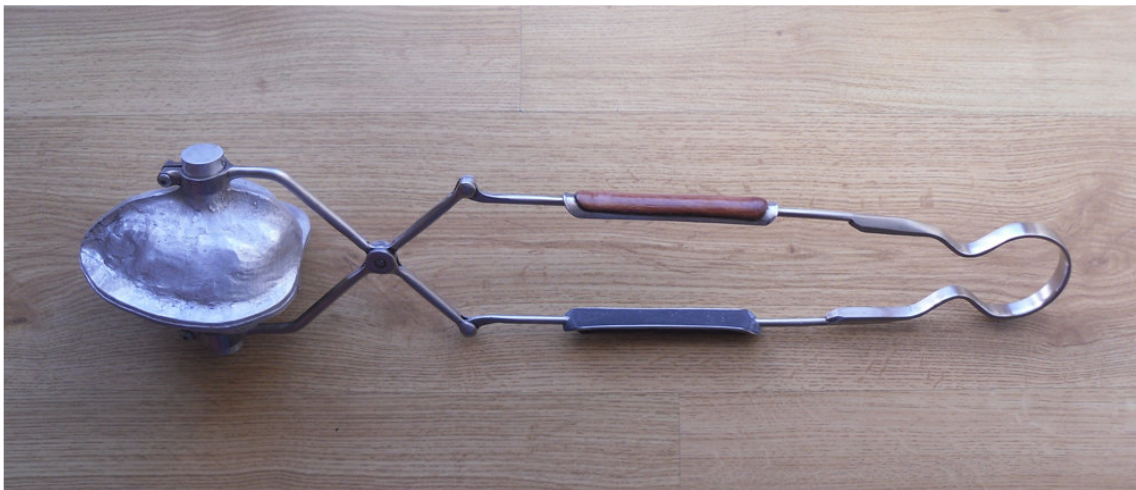
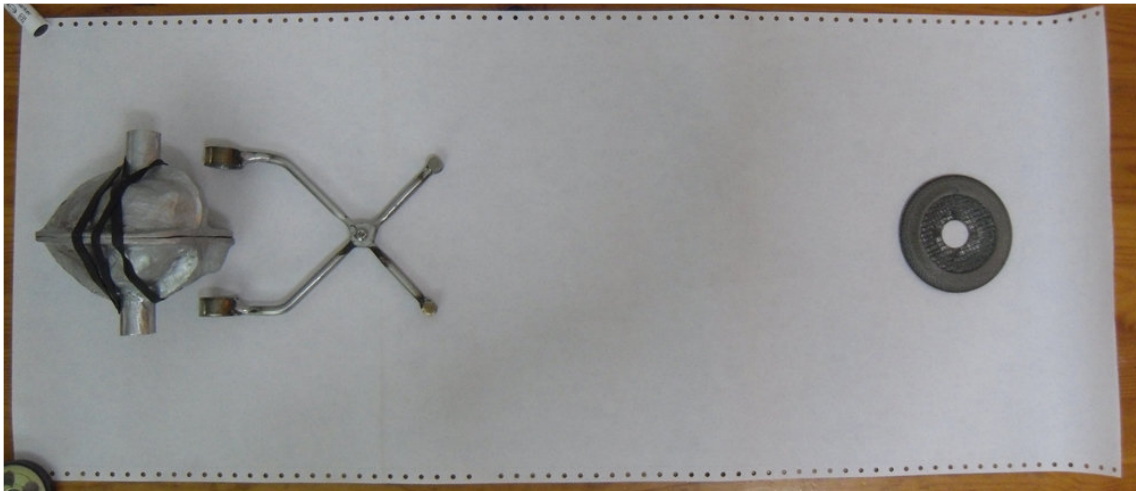
A disposição de reserva intimista usada apela à sugestão da proximidade afetiva e à ideia da distância crítica que o fruidor deverá manter nesta fruição. Em parte a tentar alertar para a reflexão ponderada nesta experiência, que tem várias camadas de informação sobrepostas que, do mesmo modo que sucede na aprendizagem de qualquer habilidade manual ou ofício, implicam tempo e entrega para serem assimiladas. Esta particularidade metodológica pretende ser uma alusão paralela à perspectiva da vivência do próprio agente do ofício que, revê e pontua a sua atuação como um momento ético maior imbuído de solenidade e doação ao outro, contudo, não deixa de o refletir ou questionar, e que fica expresso na escolha espacial para a sua instalação.











In illo Tempore

Ferro, cimento, resina acrílica, aço inox, latex e folha d'Ouro

Dimensões variáveis

2019

O título deste projeto é sugestivo e adianta a intenção de lançar um jogo de interpretação. Jogo com palavras, com uma língua pouco útil e jogo de sentido em termos de gesto e fruição.

Como objeto, recorre à forma conhecida da esfera, para com base no seu desdobramento, atingir um modelo material que traduza o carácter simbólico da repetição presente no círculo. Noutra sentido, é uma proposta que pretende implicar o gesto e a decisão do fruidor, instigando-o a ultrapassar as convenções artísticas na relação corpo-objeto. O tempo, como experiência viva, vivida ao instante a par da sincronia que cada gesto desperta em diferentes planos dá o mote a esta interação que se opera em dois planos. No plano horizontal de modo indireto, dá-se através da instalação de oito esferas por toda a nave, junto de outras abordagens plásticas. No plano vertical e de modo direto acontece através, do gesto de toque na esfera do solo que está ligada com a esfera articula suspensa.

Naquele tempo, é simultaneamente a promessa de posicionamento cronológico e a abertura ao infinito arquetípico. Ao confrontar o espectador com a oportunidade de agir sobre o objeto, dá-se também oportunidade deste se desdobrar em fruidor...













Em Torno da Calota

Ferro, latão, gesso e madeira

80 x 250 x 170 cm

2019

É uma proposta autoral que visa trazer para o palco expositivo um instrumento técnico ficcional de bastidores. Enquanto trabalho plástico, visa reposicionar o olhar e entendimento do fruidor sobre uma realidade pouco conhecida relativa ao ofício técnico de moldagem. Ao designá-lo de instrumento de revolução adianta-se uma dupla leitura do seu sentido, por um lado que se trata dum instrumento que opera por revolução mecânica e, por outro lado opera uma revolução simbólica da própria ultrapassagem à sua condição de ter uma função. Trata-se de uma aproximação autoral dirigida ao contexto técnico, numa atitude que tenta dar visibilidade e atribuir a devida relevância a esta atividade, através do resgate simbólico das formas elementares que o compõem interpretando-as. Por outra via, este é também um modo encontrado, para cumprir com o gesto da dádiva, ao devolver ao fruidor, alguma informação que promova um esclarecimento adicional sobre método e processos usados nos projetos *In illo tempore* e *Sphaera Posterum*. A título simbólico, o projeto *Em torno da calota*, representa o sistema e constitui-se como análise crítica sobre a atividade operada neste ofício, no sentido em que reflete sobre os primeiros anos de dedicação à atividade. Num certo sentido, demonstra que a vida e realização do técnico, no período inicial, giravam em torno desta atividade. Contudo, o modo como está instalada, contradiz a natureza que a sua forma e aparente função parece querer exigir. Do mesmo modo a escala, demonstra a magnitude e o impacto que estes aspetos tinham sobre a liberdade para agir.





Entre Pandora e Mona lisa

Ferro, madeira e gesso

47 x 90 x 210

2019

Esta é uma segunda versão da série instrumentos de revolução, que trata da transformação que ocorre para o *autor-técnico* na vivência da experiência do ofício. A particularidade que o destaca, dá conta da tomada de controle por parte do *autor-técnico* sobre as ações e gestos executados, perceptível na alteração do plano de trabalho. Com este instrumento, o sujeito, já não é quem gira em torno do aparelho é o aparelho que é feito girar pelo sujeito.

Com esta proposta ensaia-se a repetição dos sinais e dos gestos do ofício, contudo, à semelhança do verificado *Em torno da calota*, este instrumento está limitado não podendo cumprir a sua utilidade. Ultrapassada nos fins práticos demonstra que assumir o controle, concede ao *autor-técnico*, a oportunidade para decidir suspender os gestos do trabalho em favor da superação criativa. Esta suspensão do trabalho abre caminho ao instante de fruição.

Aos olhos do *autor-técnico* todo o entorno pulsa, suscita arrebatamento, pede para ser tocado e resgatado à indiferença. É um vislumbre de Pandora! Um pouco de tudo conjugado que surge irresistível. A cada volta cumprida, o caos e a amálgama inicial na matéria, ameaçam estabelecer uma espécie de ordem de nivelamento e continuidade dos gestos que organiza toda a superfície, suavizando-a e ocultando todas as marcas do autor.







Ei-la aí...

Ferro, aço inoxidável e latão

50 x 70 x 120 cm

2020

É a manifestação do retorno aliado à superação do *autor-técnico*, fixadas num objeto resistente. Com o surgimento deste objeto é ativada a emoção gerada pela perda dos moldes e o *autor-técnico* é forçado a pensar as razões desse evento.

O desaparecimento dos moldes supõe para o *autor-técnico*, o inconcebível, a perda da sua imagem. *Ei-la aí...* qual força homeostática, enquanto demonstra a surpresa do aparecimento da forma que reflete sua imagem, é a mecha do desafio permanente lançado à criatividade do *autor-técnico*, sempre que se depara com algo desligado do seu contexto de uso. Esta estrutura reúne a mistura explosiva, que associa a resistência e o desafio e a base ideal para um projeto de resposta. Não se trata de um processo pacífico, antes de um processo que tenta ultrapassar-se à perda, para se pacificar. Qual espelho cénico de bastidores, a estrutura é tornada útil, ao alojar a superfície metálica polida de dupla face, que permite o reencontro da imagem da feição e gesto da persona oficial. Por instantes, é feita uma trégua, o *autor-técnico* suspende o problema, que lhe permite contemplar e contemplar-se. Como forma comunicante, concentra a memória resiliente do ofício e do gesto autoral, que cede ao público a oportunidade de ver refletida a sua imagem e a sua coautora responsabilidade.





Sphaera posterum

Gesso, aço inoxidável (304L), latão e paraquedas (*Asa de 9 células / RavenIII*)

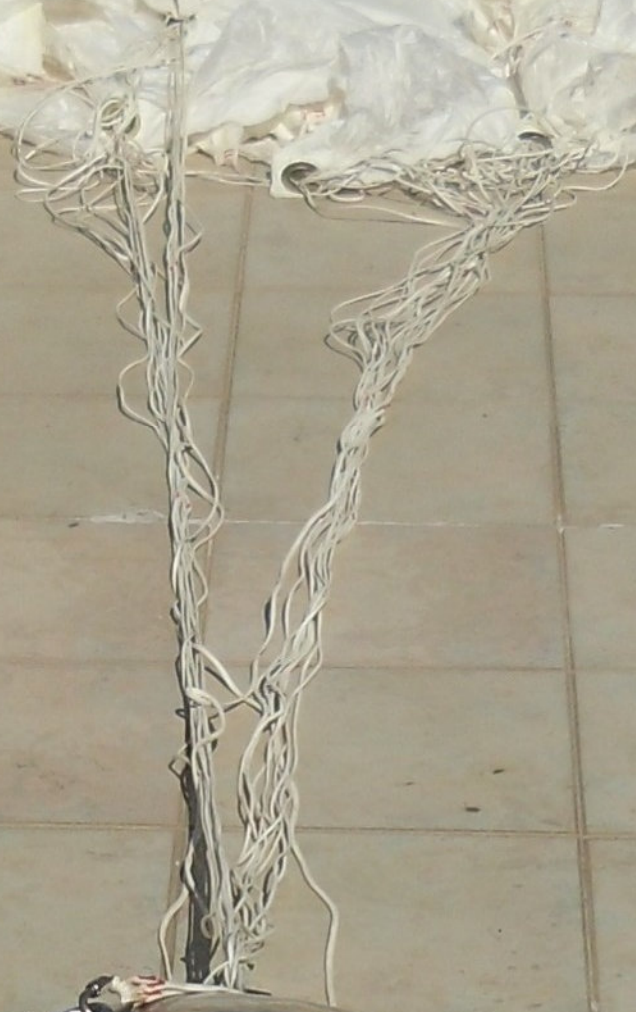
50 x 50 x 350cm

2020

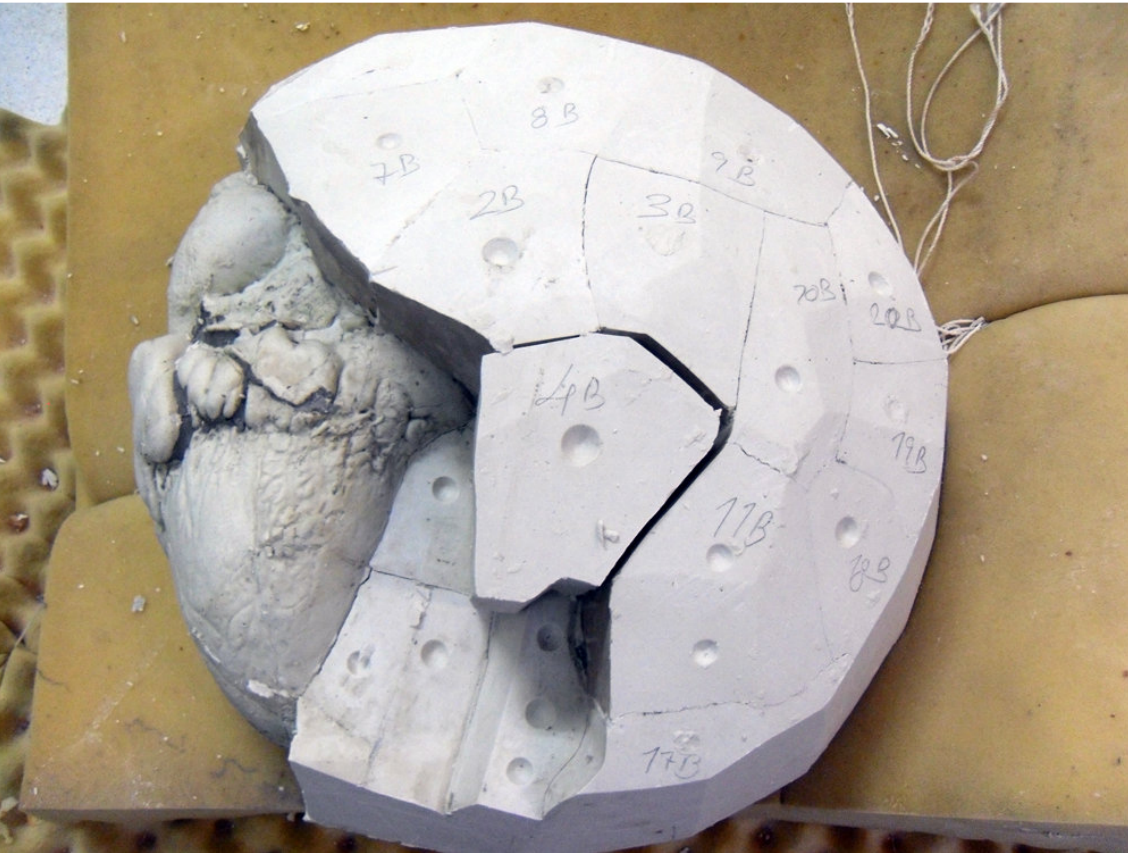
É a versão plástica de um contentor de repetição e do imperativo homeostático constituído em corpo e atitude de resistência, que se adianta à experiência do seu próprio presente. Um corpo visível de saber que aloja e transporta um outro corpo invisível de fazer. Um objeto síntese culminante que narra as fases e etapas anteriores e que contempla um corpo dentro de um outro corpo, que é a metáfora do *autor-técnico*, a figura limiar.

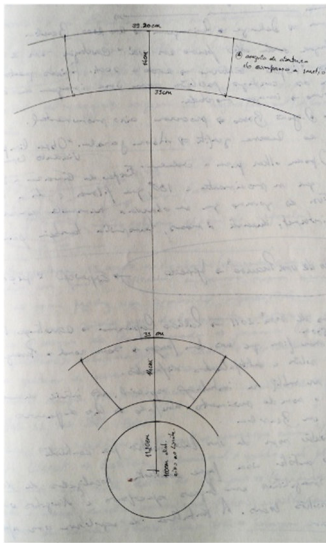
Sphaera Posterum, mais do que simples cápsula do tempo, visa constituir-se num futuro de repetição antecipado, que toma a forma de um veículo autónomo destinado a ser largado e confiado às forças invisíveis dos elementos naturais, como o vento e as correntes marítimas. Construído sobre impedimentos diversos como a escassez de tempo, de matéria ou de apoio logístico, é o resultado acabado de superação, “arrancado a ferros” à necessidade do *autor-técnico* em ver confirmada a sua destreza complementar, simultaneamente técnica e autoral. A opção pelo bloqueio da visibilidade e acesso ao conteúdo interior constitui uma crítica à fruição no presente, mais enfatizado na distração provocada pela barreira sedutora do brilho exterior. O recurso à esfera de corpo fechado ambiciona ainda provocar os sentidos do fruidor, ao promover neste, a confiança depositada no instante de identificação espontânea que é uma janela de oportunidade para instalar a aura de mistério. Perante isso, cria-se uma falsa sensação de domínio que seja a ser perturbador, que a presença da aliança divisória, aliada à conexão com um paraquedas, obriga a repensar.

Sphaera Posterum, sendo uma resposta criativa aos problemas de hoje, não dá soluções, antes reabre novas questões, que só o tempo, o afastamento e ou o desaparecimento poderá atenuar. Deste modo, trata-se de um gesto de dádiva que visa devolver um património imaterial que estando ultrapassado para o presente, seja capaz de nutrir culturalmente as gerações do futuro incógnito, com desafios igualmente bizarros, ainda que desprovidos de atualidade, se igualem na estranheza e indizibilidade, àqueles que nos forma legados.









2019	Ref	Alcides-peça a	Dado de utilizador 4
2019	Trabalho	2 mm 304L-JOB005297	Dado de utilizador 6
2019	Ciente		Dado de utilizador 7
2019	Ref peça		Dado de utilizador 8
2019	HEAT		22-10-2019 10:33:22.00

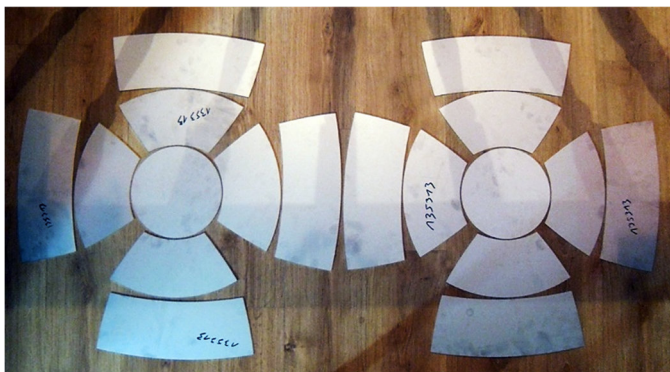
Máquina	Trumpf L6030	Peso retângulo	kg
Material	304L	Peso do externo	kg
Espessura	2	Peso real	kg
Tempo total	00:00:00.40	Comprimento de corte	m
Dimensões	224 x 224	Comprimento de marcação	m
Quantidade prevista	2	Data	
Quantidade fabricada	0	Custo total	

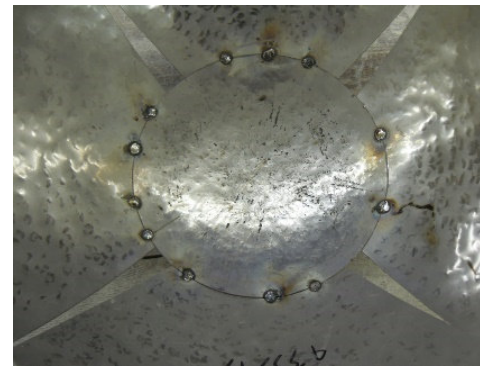
2019	Ref	Alcides-peça b	Dado de utilizador 4
2019	Trabalho	2 mm 304L-JOB005297	Dado de utilizador 6
2019	Ciente		Dado de utilizador 7
2019	Dado de utilizador 8		22-10-2019 11:06:36.00

Máquina	Trumpf L6030	Dimensões	155.141 x 372
Material	304L	Quantidade prevista	2
Espessura	2	Quantidade fabricada	2
Ref peça	HEAT	Peso retângulo	3.789 kg
Dado de utilizador 4		Peso do externo	3.567 kg
Dado de utilizador 5		Peso real	3.567 kg
Dado de utilizador 6		Comprimento de corte	2.754 m
Dado de utilizador 7		Comprimento de marcação	2 m
Tempo total	00:00:00.21	Data	22-10-2019
		Custo total	0.007 / Q

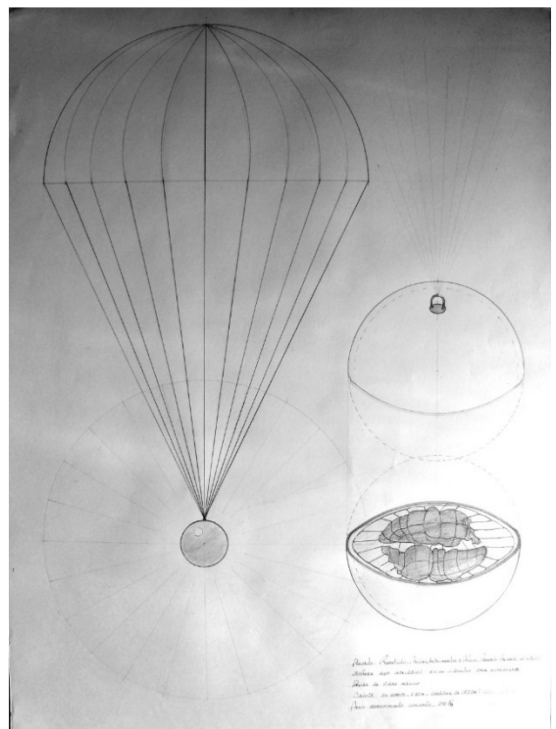
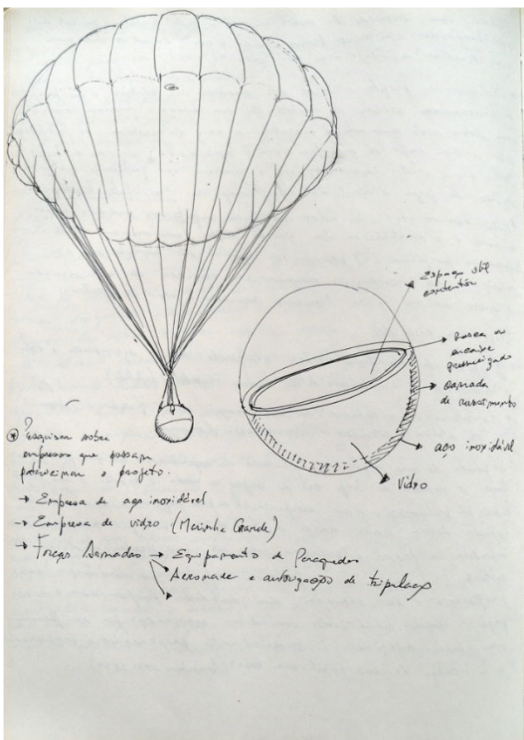
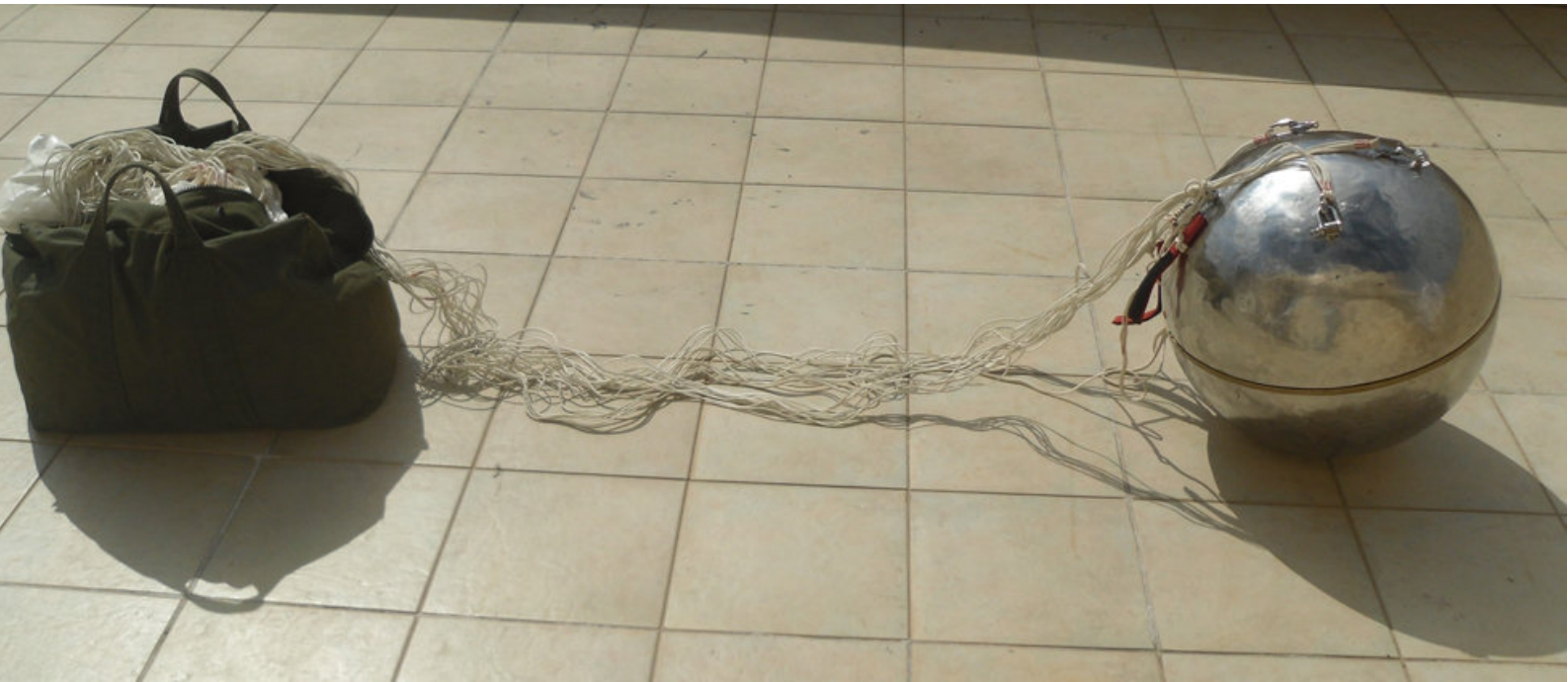
2019	Ref	Alcides-peça c	Dado de utilizador 4
2019	Trabalho	2 mm 304L-JOB005297	Dado de utilizador 6
2019	Ciente		Dado de utilizador 7
2019	Dado de utilizador 8		22-10-2019 11:06:20.00

Máquina	Trumpf L6030	Dimensões	155.141 x 372
Material	304L	Quantidade prevista	2
Espessura	2	Quantidade fabricada	2
Ref peça	HEAT	Peso retângulo	3.789 kg
Dado de utilizador 4		Peso do externo	3.567 kg
Dado de utilizador 5		Peso real	3.567 kg
Dado de utilizador 6		Comprimento de corte	2.754 m
Dado de utilizador 7		Comprimento de marcação	2 m
Tempo total	00:00:11.58	Data	22-10-2019
		Custo total	0.117 / Q









PROVA PÚBLICA
Obras instaladas
Em moldes de estória que conta

04 de Dezembro de 2020

CURADORIA

Alcides Rodrigues e Filipa Cruz

COORDENAÇÃO

Filipa Cruz

EQUIPA TÉCNICA

Alcides Rodrigues
João Lima
Patrícia Almeida
Carlos Lima
Tiago Cruz
Luís Nunes
Jorge Garcez

MONTAGEM

Alcides Rodrigues
Filipa Cruz

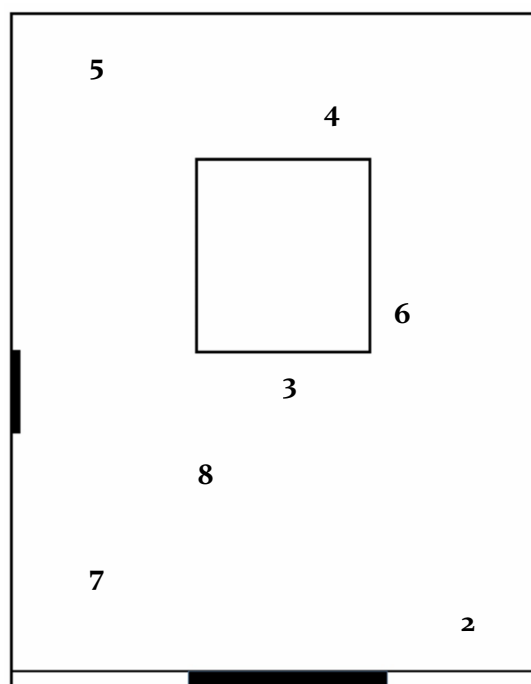
Em Moldes de estória que conta

É um momento expositivo individual que reúne oito concretizações plásticas que resultam da conclusão do Curso de Mestrado em Artes Plásticas Escultura (MAP/E) em 2020 e coincide com a prestação de Provas Públicas de Alcides Rodrigues.

Tudo começa e acaba por se fixar no meio de um antes e um depois ainda insondáveis. Os moldes, os instrumentos, o ofício e o *autor-técnico*, são os protagonistas deste enredo plástico, que serve de base para pensar a repetição mecânica e simbólica e a particularidade da interferência provocada pela sobreposição num mesmo sujeito, das vertentes técnica e autoral. É o confronto da razão com a emoção. Aspetos que as palavras ousam traduzir com flexões e repetições diversas sem nunca definir deveras.

Da intenção do rigor ao seu abolimento, da atenção ao detalhe à dispersão, da curiosidade à alienação, do esforço ao desprezo, do excesso ao marasmo, da urgência à insurgência, do objetivo à absurdidade, nada no gesto executado nestas formas ou mesmo no ofício constitui obra ou razão de contentamento, apenas o deleite imposto pelo cansaço. Num momento em que a figura se esvaiu do programa artístico, ser técnico de moldagem, é um ofício de esforço e contradição, que passa ao lado e jamais coincide. Num limiar de ser já quando ainda não é ou de poder ter sido o que nunca existiu. Ficção ou realidade criada pela linguagem das palavras transposta nas formas? Não se sabe ao certo! Em cada concretização plástica deveria ler-se um limite, uma derrota, uma desistência temporária de lutar contra aquilo que saberemos retornar.

1. *In illo Tempore* (Pav. Sul)
2. Em moldes de Repetição
3. *Alúmen I*
4. *Alúmen II*
5. Em Torno da Calota
6. Entre Pandora e Mona Lisa
7. Ei-la aí...
8. *Sphæra Posterum*



PAVILHÃO SUL







MUSEU FBAUP













