INELIMINÁVEL

Ineliminável

Escultura além dos limites físicos do Objeto

Relatório de Projeto apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no âmbito do Mestrado em Artes Plásticas – Escultura, realizado sob a orientação da Professora Doutora Cláudia Amandi.

Rui Manuel Valina Mota

Junho 2021

U.PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Claúdia Amandi, por ter aceitado orientar-me, mas sobretudo por tê-lo feito com o notável empenho, sinceridade e pragmatismo que nunca cansam de me surpreender.

Ao corpo docente e técnico da FBAUP, que durante os últimos 6 anos talharam o artista, aluno e pessoa que hoje sou. Destaco a energia da Rute Rosas, a organização da Filipa Cruz, os momentos chave com o Samuel Silva, a disciplina do Alcides Rodrigues, o rigor do Tiago Cruz e o engenho do Carlos Lima.

Aos colegas e amigos que fiz em mestrado, especialmente à Clarice Cunha, à Isabel Dores, à Letícia Maia e à Pilar Mackenna, pela amizade e pelo forte núcleo artístico que juntos formamos.

Ao Lab.25, Álvaro Oliveira, Miguel Teodoro e Rodrigo Machado, que mesmo fora da prática que sustemos em coletivo, se mantiveram por perto. Um reforçado agradecimento pelos inúmeros quilos de cimento que me ajudaram a transportar para as minhas exposições.

À família, em especial aos meus pais, pela inabalável confiança, apoio e carinho.

E à Mariana, que me paginou o relatório, mas que sabe a minha gratidão extravasa largamente a influência direta que teve no meu trabalho.

Sem vocês nada do que se segue seria possível. Obrigado.

NOTA INTRODUTÓRIA

O presente documento não contempla todas as concretizações plásticas desenvolvidas no programa de Mestrado em Artes Plásticas – Escultura. Em específico, concretizações na área da gravura, desenho e fotografia, não foram incluídas por se tratarem de experimentações de meios, cujos resultados não circunscrevem as temáticas abordadas no presente relatório. A par do presente documento, sege incluso uma secção (*Portfólio e Registos processuais*) que reúne registos dos trabalhos abordados com a extensão e detalhe que estes merecem, mas que não podem assumir no corpo do relatório, para não quebrar a cadencia de leitura.

Adverte-se ainda o leitor que o presente documento respeita o atual Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

RESUMO 10

ABSTRACT 11

INTRODUÇÃO 13

1. O PONTO DE PARTIDA INELIMINÁVEL 19

1.1. AS CONCEQUÊNCIAS DE UM PROCESSO DE FILTRAGEM 19

1.2. NOTAS PESSOAIS SOBRE ESPECTADOR E TESTEMUNHA 36

2. OBJETO E AS SUAS DEMOLIDAS FRONTEIRAS 39

2.1. MINIMALISMO E A EXTROVERSÃO OBJETUAL 39

2.2. CRUEZA: O "QUÊ" DEFINIDO PELO "COMO" 56

3. PILARES CONTEXTUAIS: ESPAÇO, TEMPO E TESTEMUNHA(S) 69

3.1. ESPECIFÍCIDADE E AJUSTABILIDADE ESPACIAL 69

3.2. O TEMPO OCUPADO E A SUA MATERIALIZAÇÃO 79

3.3. OBRA ABERTA E MODELAÇÃO DE COMPORTAMENTOS 88

CONSIDERAÇÕES FINAIS 101

ÍNDICE DE FIGURAS 113

BIBLIOGRAFIA 123

ANEXO: PORTFÓLIO E REGISTOS PROCESSUAIS 125

RESUMO

Ineleminável é sobretudo um exercício de filtragem através do qual se procura entender em que estruturas a prática e experiência artística assentam. O que fica da escultura quando submetida a um extremo processo de exclusão de partes? Ou seja, o que nela pode ser considerado imprescindível? Ineliminável? Os cinco pilares resultantes do designado exercício- *Forma*, *Conteúdo*, *Espaço*, *Tempo* e *Testemunhas*- organizam-se, para efeitos de estudo, em duas grandes categorias que sintetizam a proposta- *Objeto* (Forma e Conteúdo) e *Contexto* (Espaço, Tempo e Testemunhas). Na interseção destes dois núcleos encontra-se o eixo investigativo de uma prática que reconhece a potência transformadora das circunstâncias nas quais determinado objeto é colocado. Assim, o objeto não é mais tido como um protagonista isolado, mas como um termo em relação com entorno, agora assumido (o entorno) para expandir a Escultura além das fronteiras físicas do objeto. Entre a prática autoral e o trabalho de terceiros, o tema é problematizado através de um conjunto de questões fundamentais que o orbitam: Torna-se necessário aprofundar estratégias de s*implificação formal* e *processual* para a criação de objetos extrovertidos que, na redução de complexidade interna, clarificam as relações com exterior. Nessa exteriorização, a inerência ao contexto será articulada por questões específicas ao espaço, tempo e testemunhas- *Ajustabilidade espacial*, *materialização do tempo* e *participação corporal sem contacto físico* (respetivamente)- permitindo que o objeto se concretize, sem resistência, no seu redor. Trata-se de antecipar, cautelar e modelar a recíproca influencia entre objeto e contexto. Uma tarefa complexa com um motivo simples: Assumir o que não se pode excluir.

Filtragem, mínimo, crueza, exteriorização, ajustabilidade espacial, materialização temporal, participação corporal.

ABSTRACT

Ineliminável (*ineliminable*) is above all an filtering exercise through which it is understood on which structures artistic practice and experience are based. What is left of Sculpture when subjected to an extreme process of exclusion of parts? In other words, what can be considered essential in it? Ineliminable? The five pillars resulting from the so-called exercise - *Form*, *Content*, *Space*, *Time* and *Witnesses* - are organized, for study purposes, into two broad categories that summarize the project - *Object* (Form and Content) and *Context* (Space, Time and Witnesses). At the intersection of these two cores is the investigative axis of a practice that recognizes the transforming potential of the circumstances in which a given object is placed. Thus, the object is no longer seen as an isolated protagonist, but as a term in relation to his surroundings, now assumed (the surroundings) to expand Sculpture beyond the physical boundaries of the object. Between the authorial practice and the work of other authors, the theme is problematized through a set of fundamental questions that orbit it: It is necessary to deepen formal and processual simplification strategies for the creation of extroverted objects that, in the reduction of internal complexity, clarify relations with the outside. In this externalization, the inherence to the context will be articulated by questions specific to space, time and witnesses - *Spatial adjustability*, *materialization of time* and *bodily participation without physical contact* (respectively) - allowing the object to materialize, without resistance, in his surroundings. It is about anticipating, cautioning and shaping the reciprocal influences between object and context. A complex task with a simple reason: Assume what cannot be excluded.

Filtering, minimum, rawness, exteriorization, spatial adjustability, temporal materialization, bodily participation

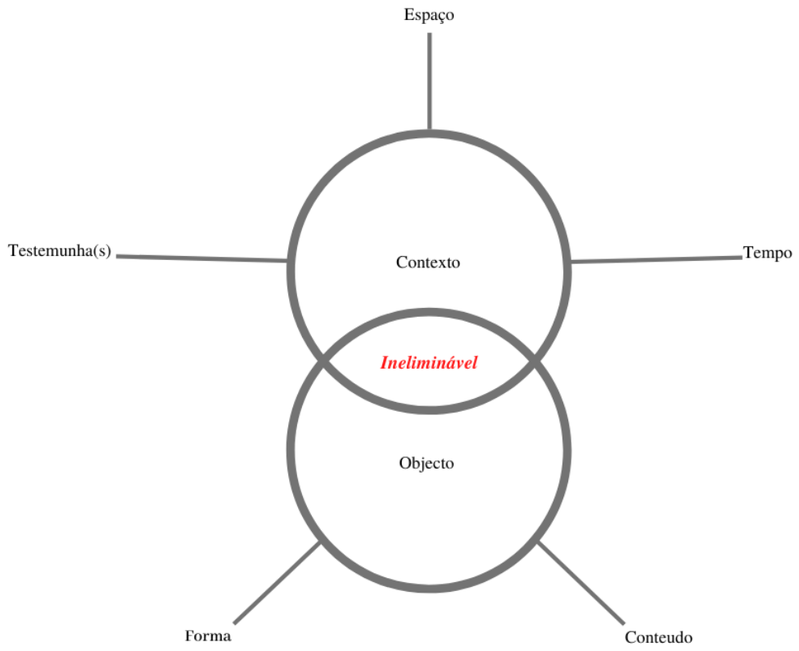


Fig. 1) Esquema que organiza a prática do autor entre os pilares ineliminàveis da arte – Forma, Conteúdo, Espaço, Tempo e Testemunha(s) – subdivididos entre os campos Objeto e Contexto, onde se encontra – na sua interseção – o foco investigativo.

INTRODUÇÃO

Integrado no programa de Mestrado em Artes Plásticas (especialização em Escultura) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP), o presente Relatório de Projeto objetiva a compreensão das componentes da arte que podem ser consideradas ineliminàveis. Tem como objetivo analisar a experiência prática e teórica pessoal, desenvolvida em Mestrado enquadrando-a não só na sua realidade específica, mas também, relacionando-a com o Estado da Arte. Nesse objetivo é necessário refletir sobre questões que se apresentaram como recorrentes e selecionar aquelas que se apresentam como sendo principais, ou mesmo, centrais ao desenvolvimento do trabalho: O que podemos retirar, eliminar ou mesmo, prescindir na Escultura? E se pudermos, o que fica? Ou seja, o que pode ser considerado de imprescindível? Ineliminável?

Os processos de redução que a resposta a tais questões exige, encontrou nos conceitos de *forma*, *conteúdo*, *espaço*, *tempo* e *testemunha(s)*, o que o autor considera serem as indispensáveis estruturas da prática e experiência artística. Para efeitos de estudo, essas estruturas podem ainda se congregar em dois núcleos interativos. O primeiro, o do *Objeto* que reúne a forma e conteúdo e o segundo, o do *Contexto*, que agrupa o espaço, tempo e testemunhas. A investigação pretende situar-se na interseção destes dois núcleos [fig.1], debruçando-se sobre objetos que expandem a disciplina da Escultura além das suas fronteiras físicas. A relação simbiótica que o Objeto trava com o seu Contexto compõem o eixo investigativo de uma prática que reconhece a potência transformadora das circunstâncias nas quais determinado objeto é colocado.

Em vez de esquecer, ignorar ou censurar os elementos contextuais, o Espaço, Tempo e Testemunhas são tomados como participantes indispensáveis da equação artística. Esta relação é problematizada através de um conjunto de questões que a orbitam e se tornam fundamentais para o seu desenvolvimento: Importa refletir sobre o Objeto e as estratégias que a ele podem ser aplicadas para criar a extroversão necessária para a consciência da sua envolvente. Veremos como as referidas estratégias surgem associadas a critérios de simplificação que permitem dependência e inerência ao Contexto. Este, será abordado através de questões específicas ao espaço, tempo e testemunhas. Averiguaremos a ajustabilidade espacial, como método de cingir o objeto a um espaço sem produzir exclusividade. Perceberemos como o tempo se materializa apresentando-se perante nós como algo palpável.

E no lugar do que habitualmente se apelida de "espectador", estabeleceremos as testemunhas como participantes físicos e centro da subjetividade que impede a escultura de se fixar derradeiramente. Apesar de parecerem díspares, entenderemos como estas questões se encaixam umas nas outras criando um sistema de interdependências que procura antecipar, cautelar e modelar o recíproco contágio entre Objeto e Contexto.

A introdução ao *Ineliminável* continuará a ser desenvolvida no primeiro momento desta investigação, que assumidamente partilha parte da sua estrutura com um capítulo introdutório/contextual. Neste primeiro ciclo, *O ponto de partida ineliminável*, iniciado pelo subcapítulo *As consequências de um processo de filtragem*, faremos um mapeamento da prática do autor. Será estabelecido e organizado o percurso através do qual se levantaram os principais conceitos do presente relatório colocando a obra desenvolvida no referido programa de Mestrado em diálogo com a com a prática e a teoria de terceiros. É de todo o interesse que a prática do autor ocupe o centro do relatório pois é a partir desta que a investigação se desenvolve. Este primeiro momento definirá o seu raio de ação. Perceberemos o que foi feito, como foi feito, porque foi feito, etc. convocando múltiplas vozes para considerar as ideias levantadas, colocando-as num contexto artístico específico. Assim, será averiguado com mais detalhe o processo de filtragem que levou a investigação para o núcleo irredutível da experiência artística, assumindo o objeto como parte de uma equação maior. Um termo em relação com o seu contexto.

Perceberemos como não é um momento de exagerados desenvolvimentos, mas a cartografia que este estabelece será vital para os seguintes capítulos que escavarão a área mapeada. Concluir-se-á que os próximos dois capítulos desenvolverão, respetivamente, o conceito de Objeto e Contexto. São os dois principais tópicos da investigação e farão uso da brevidade do primeiro ciclo para se prolongarem com mais corpo. Porém, no subcapítulo que os antecede, *Notas entre o espectador e a testemunha*, situa-se uma breve reflexão sobre a pertinência do uso do termo "testemunha" em substituição do termo "espectador". A explicação do termo escolhido (Testemunha), para a definição do público da arte, imite alguma urgência pela confusão que poderá causar ao leitor. Porém o esclarecimento posiciona-se no final do primeiro capítulo por se sustentar nas bases por ele estabelecidas.

No segundo ciclo, *Objeto e as suas demolidas fronteiras*, focar-nos-emos no objeto. Este que durante generalidade da história de arte se compôs como protagonista indiscutível da equação artística, encontra-se desde o Minimalismo acompanhado por "novos" elementos. No subcapítulo *Minimalismo e a extroversão objetual*, veremos precisamente o processo a partir do qual os artistas minimalistas revelaram o Contexto da arte por meio de objetos extrovertidos, abertos a diálogos com o exterior. Esta posição, confrontada com as utopias Modernistas, relacionar-se-á com o trabalho do autor através das estratégias de simplificação formal que este partilha com os artistas do Minimalismo. São estas estratégias que permitem a extroversão que expande o diálogo entre o Objeto e o seu Contexto. As consequências da simplificação continuarão a ser atendidas no outro subcapítulo deste segundo ciclo investigativo, *Crueza: o "quê" definido pelo "como"*, onde a simplificação formal será complementada com a simplificação processual. Veremos como o processo de extroversão passa também pela redução de foco no objeto. A par da simplificação formal, a simplificação processual removerá parte do lado enigmático do objeto que poderá encurralar as testemunhas na análise de um objeto impenetrável. Desta vez, a prática do autor fará equipa com os protagonistas do Expressionismo Abstrato e com os artistas do Pós-Minimalismo, para especificar estratégias de simplificação que ampliam a visibilidade dos meios de produção. Como teremos a oportunidade de verificar, esta evidencia processual coloca o objeto num estado mais sensível ao espaço, tempo e às testemunhas que o rodeiam e junta-se aosmétodos de extroversão que este ciclo procurou delinear e compreender.

Após desenvolvermos uma tipologia de objeto mais recetível ao seu envolvente partiremos para o último ciclo de investigação, *Pilares contextuais: Espaço, tempo e testemunha(s)*, que se dividirá, como o título indica, entre os tópicos de espaço, tempo e testemunha. Se no ciclo referente ao objeto, analisamos os métodos através dos quais o objeto se abre ao seu contexto, este último ciclo tratará de sistematizar a influencia transformadora que o contexto aplica no objeto. Veremos como o autor e outros artistas utilizam esta influência a favor da sua obra, estabelecendo os termos de espaço, tempo e testemunha(s) como novas formas inerentes à arte, passiveis de ser modeladas. No primeiro subcapítulo, *Especificidade e ajustabilidade espacial*, começaremos por verificar nas práticas *site-specific* a vontade de assumir o espaço como um local concreto, tão real e presente como o objeto artístico. Uma postura que contrariou os ideais de neutralidade Modernista presentes

nos espaços *white cube*, que até aos dias de hoje estão presentes em maioria nos ambientes galerísticos. Veremos como, ao contrário destes ideais Modernistas, a pratica *site-specific* procurou exclusividade entre o objeto e contexto através de uma relação radicalmente indissociável entre ambos. Ainda assim, a prática do autor entrará aqui para defender a *ajustabilidade espacial* como método de continuar a produzir fortes vínculos espaciais através de objetos nómadas. São objetos, formalmente versáteis, capazes de se apresentar de forma distinta perante os múltiplos contextos em que se insere. Esta variação formal, será adiante trabalhada no subcapítulo referente ao tempo, *O tempo ocupado e a sua materialização*. Tal como com o espaço, interessa expor o tempo pela sua incontornável presença. As questões de variedade introduzidas pela *ajustabilidade espacial*, serão imperativas para estudarmos a materialização do tempo. Por mais contraditório que a sua materialização soar, é através dela que nos consciencializamos da presença do tempo. Teremos oportunidade de verificar estes argumentos estudando casos que fazem do tempo uma forma modelável, evidenciando o caracter temporal e temporário da realidade. Para finalizar, no subcapítulo *Obra aberta e modelação de comportamentos*, estabeleceremos o papel incontornavelmente participativo das testemunhas. Recusando a mera contemplação, perceberemos como a experiência artística está longe de se reduzir à absorção de imagens estáticas, convergindo também numa vertente comportamental. Veremos nos meios de receção, a subjetividade que renova a obra de arte na perspetiva de cada testemunha, permitindo que, num campo individual, a arte seja concluída pelo público. Este último momento servirá para refletir sobre a pertinência de deixar a obra aberta e permitir que esta vá sendo encerrada pela sua envolvente, isto é, não só pelo público, mas pelo espaço e pelo tempo também.

Antes de mergulharmos nestas questões, vale alguns breves esclarecimentos metodológicos. Além da estrutura na qual os capítulos se inscrevem, onde os dois principais ciclos surgem de um primeiro que os contextualiza, já pudemos perceber a intenção do autor de usar a própria obra como base investigativa. Optou-se por vincular as especificidades da investigação às questões diretamente levantadas pela praxis do autor e por este motivo esta surge com a recorrência e destaque que, na opinião do próprio, um relatório de projeto deve conter. Quanto às citações, para um melhor enquadramento no corpo de texto, optou-se pela sua tradução para português, no entanto, nas notas de rodapé o leitor poderá encontrar as citações na sua língua original. Importa também esclarecer o motivo pelo qual as palavras

como “escultura” por vezes surgem iniciadas por letras maiúsculas e por outras em minúscula. Quando escreve “Escultura” o autor refere-se a esta enquanto disciplina ou campo de conhecimento, já quando escreve “escultura” o autor estará muito provavelmente a referir-se em específico a uma peça de arte escultórica. Entre o campo de conhecimento/disciplina e uma obra especifica resultante de tal campo, encontramos outros idênticos casos em palavras como “arquitetura” ou “pintura”. No que toca à natureza das referências, apesar de não lhes ter sido antecipada qualquer categoria, variando entre o trabalho de artistas, críticos, historiadores, filósofos e cientistas, os conteúdos acabaram, na sua maioria, por convergir tematicamente nos desenvolvimentos das vanguardas que sucederam os anos 60 do século XX. É, no entanto, importante que o distanciamento histórico de algumas destas referências não descredibilize a pertinência contemporânea dos assuntos desenvolvidos. As temáticas pelas quais passaremos - inerentes à simplificação formal, processual, ao espaço, tempo e às testemunhas - encontraram na segunda metade do século passado, os impulsos mais intensos de movimentos que nasciam exclusivamente ao redor destas temáticas (como as práticas site-specific para o espaço ou o Minimalismo para a simplificação formal). A utilização destas referências significa simplesmente um maior foco e clareza no conteúdo prático e teórico apresentado. Esperemos que desde já isto fique evidente no capítulo *O ponto de partida ineliminável*, para o qual, como antecipado no itinerário acima estruturado, partiremos sem mais delongas.

Fig. 2)
Rui Mota, *mei v*, 2019, cimento, 6 modulos de 180x45x15cm
(3 de aprox. 50kg, 3 de aprox. 400kg); Exposição Acreção, OMuseu FBAUP.

1. O PONTO DE PARTIDA INELIMINÁVEL

1.1. As consequências de um processo de filtragem

O presente relatório de projeto desenvolve-se como resultado de uma prática que, desde os seus primeiros empenhos, se tem aproximado de processos de simplificação. Nada mais que um sistema de filtragem, um processo de eliminação de partes, essa simplificação, aplicada primeiramente a um campo formal, procurou, radicalmente, os pontos irredutíveis dos motivos, nomeando-os de "carácter ineliminável". Novas perspetivas se estabeleceram quando a busca pelo indispensável abandonou a especificidade da sua aplicação formal (pela simplificação de formas, que ainda assim, veremos, se tornou vital) para investir no campo mais abrangente da experiência artística, questionando quais seriam as estruturas em que, em todo o caso, esta assenta. A resposta, responsável pela matéria do trabalho em questão, compreende-se numa quina de pilares: Forma, conteúdo, espaço, tempo e testemunha[1], cujos primeiros dois e os seguintes três compõem, respetivamente, o que se reconhece por objeto e contexto. Na interseção destes dois últimos encontra-se um corpo de trabalho, que se serve da construção de objetos - por isso maioritariamente escultórico - mas que se pretende expandir para além dos seus limites físicos, ao assumir o contexto onde são colocados. Na prática em questão, a referida expansão deu-se pela primeira vez em *mei v*[2] [fig.2], precedente do programa de mestrado onde o presente relatório se desenvolve, mas onde se identifica o início da sua investigação. Uma escultura que, pelo emprego material, esteve para ser uma simples demonstração de proeza técnica, porém, na sua aplicação expositiva e pela sua versátil montagem, alinhou-se com diversos componentes espaciais, como uma porta, o rodapé e uma escultura vizinha, abrindo o objeto à relação com a envolvente. Desta forma, o objeto deixa de ser entendido como termo isolado e passa a ser termo em relação.

Tal detalhe, passou de periferia a centro em *4/4* (Rui Mota, 2020), uma peça projetada para produzir estes alinhamentos com o espaço, a ele se ajustando, bem como às testemunhas na sua relação com estes obstáculos compostos por quatro charneiras de cimento. O seu posicionamento, interno e entre módulos, redefinia-

1 Inicialmente o termo "testemunha" era indicado como "espectador", entretanto o primeiro mostrou-se mais adequado e por isso será o termo utilizado para definir o publico no presente relatório. Os motivos específicos desta escolha serão desenvolvidos, à luz do que for elaborado no presente texto, no próximo subcapítulo, Notas entre o espectador e a testemunha.

2 Apresentada na exposição *Acreção*. OMuseu. FBAUP. Junho de 2019.

-se diariamente. Na primeira vez que foi exposta, na exposição *UmPontoDeSituação* (Janeiro de 2020), ocupou durante 5 dias o espaço do pavilhão central da FBAUP. A remontagem diária foi deveras pertinente pela amplitude e complexidade do local (entre os diversos pisos, lanços de escadas, corredores e a grande movimentação de corpos no edifício) que expandiam severamente as possibilidades de ajuste ao mesmo. As diferentes composições podem brevemente ser descritas da seguinte maneira:

1) No primeiro dia, as quatro charneiras, em forma de "L", delimitaram os quatro cantos do primeiro piso, chamando a atenção para corredores raramente frequentados; [fig.3]

2) No segundo dia, abertas a 180º, as charneiras barraram parte dos dois lanços de escadas que ligam o primeiro piso a um piso intermédio, antes do rés-do-chão. O posicionamento das escadas em relação às secções universitárias às quais dão acesso (Direção e Biblioteca) torna mais natural o percorrer destas na diagonal, pois não há sentido em percorrê-las de outra forma. Assim sendo *4/4* ocupou apenas a parcela inútil da escadaria, sublinhando os trajetos de quem as percorre e não chegando a ser uma verdadeira barreira física; [fig.4]

3) No terceiro dia, ainda abertas a 180º, as charneiras delimitavam os 4 patamares entre o primeiro andar e a entrada do pavilhão. Por serem todos visíveis, em linha reta, desde a entrada da Faculdade, as peças posicionaram-se paralelas umas às outras em função desta linha; a relação com a entrada tornava a interação com a peça inevitável para qualquer pessoa que entrasse na faculdade, incluindo no raio do objeto mesmo quem à escultura estava indiferente; [fig.5]

4) O quarto dia preparou a peça para ser dividida, visto que uma das charneiras, seria transportada para a exposição *E agora?* No espaço *theLab* (Janeiro de 2020). O carácter ajustável das peças permite que possam ser usadas as charneiras em diferentes quantidades dependendo das necessidades. O próprio título - *4/4* - antecipa isso. A charneira que saiu da exposição *UmPontoDeSituação* passaria na sua nova exposição a intitular-se de *1/4*, bem como as restantes charneiras, que aliás viriam em fevereiro de 2020 a fazer parte da exposição *a releitura do mundo* no *Espaço Mira*, viriam a intitular-se de *3/4*. Dito isto, a composição do quarto dia, ocuparia o corredor que une a entrada ao bar da faculdade. Um corredor próximo do local onde a quarta charneira seria carregada para um veículo de transporte.

Fig. 3) Rui Mota, *4/4*, 2019, cimento, módulos de 100x125x25cm (fechados); Exposição *UmPontoDeSituação*, FBAUP, dia 1.

Fig. 4) Rui Mota, *4/4*, 2019, cimento, módulos de 100x125x25cm (fechados); Exposição *UmPontoDeSituação*, FBAUP, dia 2.

Fig. 5) Rui Mota, *4/4*, 2019, cimento, módulos de 100x125x25cm (fechados); Exposição *UmPontoDeSituação*, FBAUP, dia 3.

Fig. 6)
Rui Mota, *4/4*, 2019, cimento, módulos de 100x125x25cm (fechados); Exposição *UmPontoDeSituação*, FBAUP, dia 4.

Fig. 7) Rui Mota, *4/4*, 2019, cimento, módulos de 100x125x25cm (fechados); Exposição *UmPontoDe-Situação*, FBAUP, dia 5.

Três das charneiras dividiram longitudinalmente o corredor, obrigando a quem o percorre a organizar-se mais rigorosamente com quem o atravessa em sentido contrário. A última charneira despegava-se do conjunto pelos motivos já enunciados, fazendo parte da composição apenas durante meio-dia; [fig.6]

5) No último dia a peça foi colocada na chamada *Galeria do primeiro andar (*localizada no primeiro andar do edifício), sendo a primeira vez que ocupou um local destinado à arte e não, como até então, um local destinado, no funcionamento da FBAUP, ao percurso de corpos. Seria efetivamente uma composição destinada a quebrar o padrão estabelecido nos dias anteriores. As charneiras, agora desmontadas, desarrumaram-se aleatoriamente pelo espaço, ficando assim suspensa a lógica a elas inerente, sendo que não foram montadas nos modos para os quais foram construídas. (A posição arbitrária dos módulos, foi rigorosamente copiada de uma maquete dos mesmos que foi arremessada para uma maquete do espaço. Esta metodologia viria mais tarde a ser utilizada em *Panejamento* para trabalhar questões de acaso [ver capítulo 3 para mais detalhes]). [fig.7]

Revê-se nesta peça grande parte dos conceitos embrionários que foram explorados durante o resto do programa de Mestrado e que por sua vez serão explorados neste relatório. Desde a simplificação formal, aplicada em geometria abstrata, à valorização do processo produtivo, através de uma superfície repleta de imprevisibilidades de produção e acabando nos modos específicos como se relaciona com os pilares contextuais – **Espaço** (pela relação com a arquitetura), **tempo** (pela medição temporal por movimento e variação) e **testemunha(s)** (pela modelação de comportamentos). Esta inseparável relação com o contexto, verificada em *4/4*, questiona a condição da Escultura enquanto objeto. Poderá ser dito, pelas palavras de Hans Haacke (1936), que

> uma Escultura que reage fisicamente ao seu ambiente não deverá voltar a ser considerada como um objeto. A gama de fatores externos que a afetam, assim como seu próprio raio de ação, vão além do espaço que materialmente ocupa. Assim, funde-se com o entorno numa relação que é mais bem entendida como um "sistema" de processos interdependentes. Esses processos acontecem sem a empatia do espectador, ele torna-se uma testemunha (Haacke, 1968 cited in Lippard, 1997, p.37)[3] .

Haacke é o artista que, anos antes, em 1965, depois de peças como *Condensation cube (1963)* [fig.8], haveria de escrever, ciente da potência do contexto do objeto, as seguintes notas:

> ...faz algo cuja experiência, reaga ao seu ambiente, que mude, que seja instável...
>
> ...faz algo indeterminado, que se apresenta sempre diferente, cuja forma não pode ser prevista com precisão...

3 Tradução livre do autor. No Original: "A sculpture that physically reacts to its environment is no longer to be regarded as an object. The range of outside factors affecting it, as well as its own radius of action, reaches beyond the space, it materially ocupies. It thus merges with the environment in a relationship that is better understood as a 'system' of interdependent processes. These processes envolve without the viewers empathy, he becomes a witness". (Haacke, 1968 apud Lippard, 1997, p.37).

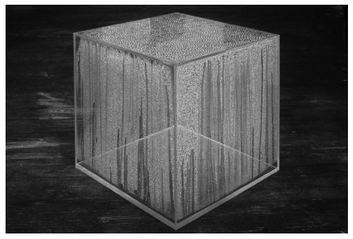


Fig. 8) Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963, acrílico e agua, 76x76x76cm;

Fig. 9) Barry Le Va, *Four/Equal Quantities (within four equal spaces) - arranged; rearranged. borrowed - exchanged*, 1967, alumínio, esferas de rolamentos e feltro, Dimensões variadas;

Fig. 10) Richard Serra a trabalhar em *Gutter Corner Splash*: Night Shift, 1969, chumbo, 48.26x274.32x454.66 cm;

> ...faz algo que não se pode 'performar' sem a assistência do seu ambiente...
>
> ...faz algo que reage a luz e mudanças de temperatura, sujeito a correntes de ar e dependente, no seu funcionamento, das forças da gravidade...
>
> ...faz algo que o 'espectador' manipula, com o qual ele joga e, assim, anima...
>
> ...articula algo natural... (Haacke, 1965 cited in Lippard, 1997: 38)[4].

Ademais, a extensão da Escultura além dos limites físicos do objeto reconhece-se como uma consequência natural da simplificação formal, através da qual esta se dá com maior eficácia. Vejamos:

Por um lado, a redução de complexidade interna (cores, texturas, materiais, etc.) favorece as relações criadas com o seu exterior (proporção, posicionamento, luminosidade etc.) e aproxima o objeto de uma condição unitária (uma cor, uma textura, um material, etc.) onde as relações se voltam a entender como pontes para o entorno (a cor do objeto, por exemplo, em relação exclusiva com as cores do contexto e não com outra cor interna).

Por outro lado, a insistência em sistemas de simplificação como a abstração geométrica, a noção de unidade, morfema e também de crueza, isto é, simplificação processual – pois há também formas a serem encontradas nos processos produtivos, como são exemplo o trabalho de Barry Le Va (1941- 2021) ou (o trabalho precoce) de Richard Serra (1938) [fig.9 e 10, respetivamente] – propõem a concretização de objetos de fácil compreensão que – entre o que são e como são feitos – recusam a acumulação excessiva de atenção.

4 Tradução livre do autor. No original: "...make something which experiences, reacts to its envoronment, changes, is nonstable...
...make someting indeterminate, which always looks different, the shape of which cannot be predicted precisely...
...make something which cannot 'preform' without the assitance of its envoronment...
...make something which reacts to light and temperature changes, is subject to air current and depends, in its fuctioning, on the forces of gravity...
...make something which the 'spectator' handles, with which he plays, and thus animates it... ...articulate something natural..." (Haacke, 1965 cited in Lippard, 1997: 38).

O objeto artístico passa então a responder com objetividade a uma série de questões que invariavelmente procuramos na experiência deste. Tal como Robert Solso (1933-2005) definiu, no seu livro sobre psicologia cognitiva *Cognition and the Visual Arts* (1994), "existem três importantes questões cuja visão providencia respostas: O que é um objeto? Onde está ele? O que está a fazer?" (p.49)[5] (respetivamente: a precessão de forma, profundidade e movimento). A abstração em específico, ajuda o objeto a cumprir-se no "aqui e agora", sem referência a outro espaço/tempo e é esta noção de presença, de algo testemunhado espacialmente e temporalmente, que sublinha o objeto artístico como um termo em relação, parte de uma equação maior. Assim, "o objeto não se tornou menos importante. Simplesmente menos importante em si mesmo" (Morris, 1993, p.17)[6], tal como Robert Morris (1931- 2018) afirmou numa das suas reflexões sobre a simplificação (inerente ao Minimalismo).

Dentro deste entendimento, a completude da Escultura é então e somente alcançada quando o contexto é assumido no seu todo. Entenda-se, no entanto, por completude, o momento em que todas as peças estão em jogo e não uma composição final, estanque, visto que estas peças, como teremos a oportunidade de perceber, não o são.

A própria ideia de jogo acaba por ser absorvida no processo, como elemento que mantém aberto o campo de possibilidades construtivas e relacionais desenvolvidas em torno do que viria a ser identificado como *ajustabilidade espacial* [7].

5 Tradução livre do autor. No original: "there are three important questions to which vision provides answes: What is na object? Where is it? What is it doing?" (Solso, 1994, p.49).

6 Tradução livre do autor. No Original: "The Object itself has not become less important. It has merely become less self-important" (Morris, 1993, p.17).

7 Os físicos David Bohm (1917- 1992) e David Peat (1938 -2017) definiram este carácter lúdico como uma das bases do pensamento criativo: "Considera-se que o pensamento é um assunto ajuizado e imponente. Mas sugere-se aqui que o jogo criativo é um elemento fundamental na formação de hipóteses ou ideias novas. Mais, um pensamento que não quer jogar está de facto a enganar-se a si próprio. Segundo parece, o jogo forma parte da própria essência do pensamento. (...) Desafortunadamente, o inglês não dispõe de uma palavra para um pensamento que 'joga de maneira franca'. Pode ser o reflexo de uma ética de trabalho que não tem em consideração a importância do jogo, e sugere que o trabalho é nobre em si mesmo enquanto o jogo é, no melhor, recreativo, e, no pior, frívolo e pouco sério. Contudo, ao observar-se as crianças a jogar damos conta da intensidade da sua energia e concentração" (Bohm, Peat. 1997, pp.85-86).
(Tradução livre do autor. No Original: "Sueleconsiderarse que el pensamiento es un asunto juicioso e imponente. Pero 86 aquí se sugiere que el juego creativo es un elemento fundamental en la formación de hipótesis e ideas nuevas. Es más, un pensamiento que no quiere jugar está de hecho engañándose a sí mismo. Según parece, el juego forma parte de la esencia misma del pensamiento. [...] Desafortunadamente, el inglés no dispone de una palabra para un pensamiento que juega de manera franca. Puede ser el reflejo de una ética de trabajo que no tiene en consideración la importancia del juego, y sugiere que el trabajo es en sí mismo noble, mientras que el juego es, a lo mejor, recreativo, y, a lo peor, frívolo y poco serio. Sin embargo, al observar a unos niños jugando nos damos cuenta de la intensidad de su energía y concentración" [Bohm, Peat. 1997, pp.85-86]).

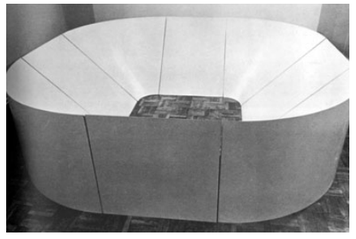


Fig. 11) Robert Morris, *Untitled (Stadium)*, 1967, fibra de vidro, configuração com 8 unidades, dimensões variadas;

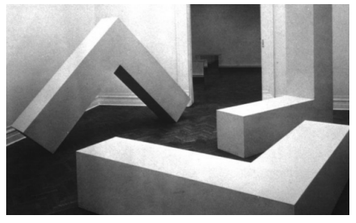


Fig. 12) Robert Morris, *Untitled (L-Beams)*, 1965, madeira contraplacada, dimensões variadas;

>

Para trabalhar com as diferentes imponências que os vários contextos trazem e com as quais o objeto se pode relacionar, passou-se a projetar objetos versáteis, de fácil ajuste ao seu redor, desenvolvendo sistemas de montagem, posicionamento e produção que se redefinem a cada novo contexto – à semelhança de *Untitled (Stadium)* (1967) de Robert Morris, influenciado pelas conclusões levantadas pelo seu trabalho de 1965, *Untitled (L-Beams)* [fig.11 e 12, respetivamente], determinante para perceber que a experiência do objeto muda dependendo da sua posição para com o espaço e as testemunhas – Uma postura já encontrada em *4/4*, mas notória também em trabalhos como: *Pontilhismo* (Rui Mota, 2020) [fig.13], composto por módulos esféricos cuja composição é diretamente definida pelo chão sobre o qual estes pousam; *90° à direita (diariamente)* (Rui Mota, 2020) [fig.14], uma tela pintada com a tinta e meios específicos da parede onde se instala, acumulando várias camadas de branco; e em *Emoldurar* (Rui Mota, 2020)[8] [fig.15], molduras sem imagem que vão procurar falhas de manutenção do espaço para as enquadrar.

As propostas não são definidas pelo objeto ou contexto, mas sim pela ação que os cruza – o único elemento verdadeiramente constante[9]. Uma ação que na maior parte das vezes se alinha com uma reação a determinado contexto expositivo, sublinhando o trabalho *in-situ* (e novamente o conceito de presença) caracterizador de situações compostas pelo estado ou posição dos vários termos – objeto, espaço, tempo e testemunhas – postos em diálogo. Em relação imediata está o objeto e o

8 *Pontilhismo*, *90° à direita (diariamente)*, *Emoldurar* e *91°* foram apresentadas na exposição *SOPRO*. OMuseu. FBAUP. Junho 2020. E, mais tarde, na Exposição Flor. Galeria do Sol. Setembro de 2020.

9 Caso contrário o trabalho emoldurar chamar-se-ia moldura.

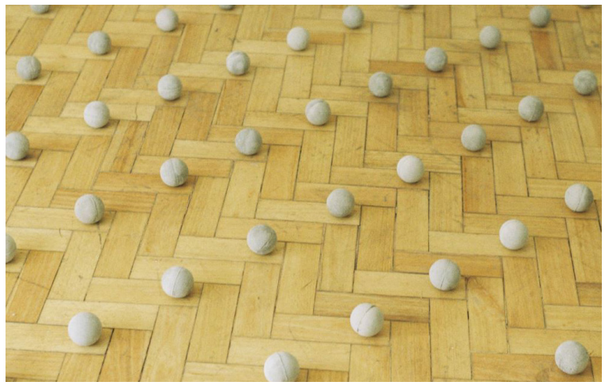


Fig. 13) Rui Mota, *Pontilhismo*, 2020, cimento, esferas com 5cm de diâmetro; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

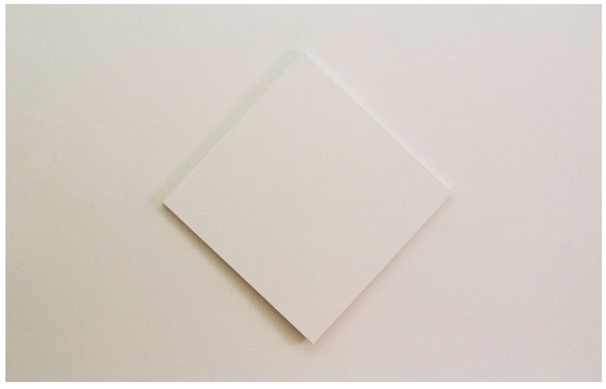


Fig. 14) Rui Mota, *90° à direita (diariamente)*, 2020, Branco solim 1040 sobre Branco nuvem sobre tela, 100x100x4cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

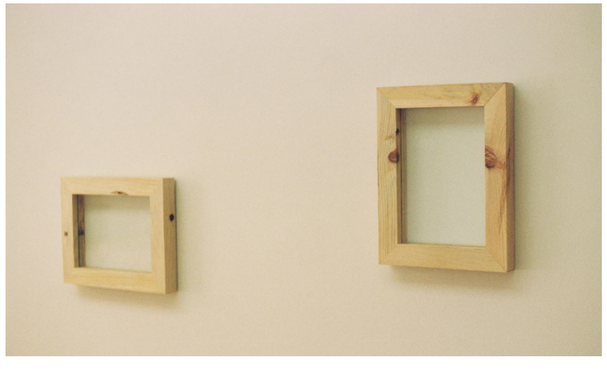


Fig. 15) Rui Mota, *Emoldurar*, 2020, ferragens, madeira de pinho e vidro, 39,5x30,5x4,7cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

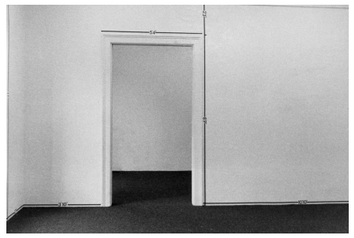


Fig. 16) Mel Bochner, *Measurement Room*, 1969, fita e números autocolantes, dimensões variadas;

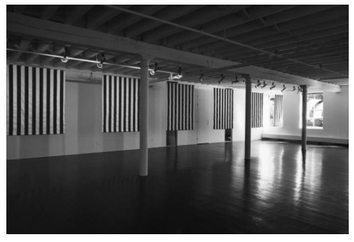


Fig. 17) Daniel Buren, *Within and beyond the frame*, 1973, cabo de aço, tecido e tinta acrílica, dimensões variadas;

espaço, particularmente a arquitetura, influenciando-se reciprocamente pela partilha de caraterísticas formais e processuais às quais o objeto se pretende ajustar. Através de peças como *Measurement Room* (1968) e *Within and Beyond the frame* (1973) de Mel Bochner (1940) e Daniel Buren (1938), respetivamente [fig.16 e 17], podemos observar uma atitude que vê o espaço tão concretamente como o objeto. Efetivamente, o espaço está para o objeto como para um desenho está um suporte. A forma, tamanho, matéria, coloração, textura e outros fatores concretos inerentes ao suporte/espaço, influenciam e devem ser atendidos pelo desenho/objeto que o vai habitar.

É para evitar discrepância entre estes elementos que, na prática do autor do presente relatório se atende, por exemplo ao tamanho do objeto, que segue as medidas do corpo humano tal como a Arquitetura o faz, colocando em jogo o corpo das testemunhas. Esta atenção torna-se evidente em peças como por exemplo *91°* (Rui Mota, 2020) [fig.18]. Construída para se relacionar com o espaço como um desvio (de noventa e um graus) à esquadria do mesmo, mas que na sua altura de um metro e setenta e nove centímetros, *91°* compõe-se como uma presença quase humana, ligando-se às testemunhas e à arquitetura que as recebe e estabelecendo, assim, a triangulação inaugurada pelos minimalistas – corpo, objeto e espaço.

À medida que combina harmoniosamente o ato de rodear (o objeto) e ser rodeado (pela arquitetura), a testemunha encontra no objeto um volume similar ao seu. Nesta aproximação de corpos – comparáveis pela escala humana – é tomando consciência da sua inclusão da testemunha na Escultura, se não pela experiência isolada do próprio corpo, pela relação que estabelece entre corpo dos outros e o objeto. Apesar de anatomicamente vertical, o espaço que o corpo humano potencialmente ocupa, por meio da sua capacidade de deslocação, expande-se lateralmente. De modo que, quando os objetos em questão não se abordam como presenças verticais (como em Pontilhismo onde as esferas não se elevam a mais de cinco centímetros do chão), procuram aproximar-se das testemunhas, horizontalmente, modelando os seus trajetos, também estes como desenhos influenciados pelas características do suporte (espaço). Explorado pelo já referido Serra, desta vez no seu trabalho maduro, como em *Walking is measuring* de 2000 e por Walter

Fig. 18)
Rui Mota, *91°*, 2020, cimento, 179x20x20cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

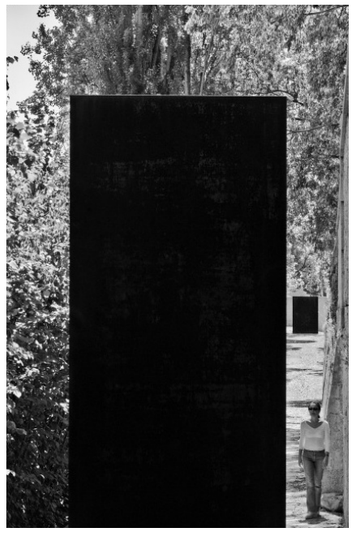


Fig. 19) Richard Serra, *Walking is Measuring*, 2000, aço corten, 532x244x15 cm e 386x244x15cm;

Fig. 20) Walter De Maria, *The Broken Kilometer*, 1979, latão, 500 módulos de 5x200x5cm;

De Maria (1935-2013) em *Broken killometer* (1979) [fig.19 e 20, respetivamente], essa modelação e consciencialização de trajetos é levada ao extremo da restrição em *Panejamento* (Rui Mota, 2020)[10] [fig.21]. Neste trabalho, o pouco espaço reservado às testemunhas força uma tomada de consciência das caraterísticas formais do corpo humano: quanto ocupa, o centro de gravidade, limite da passada etc.

A testemunha é uma forma participante e a influência que o objeto tem sobre ela na construção de comportamentos – negando a mera contemplação – é um ato de esculpir. Caracterizada pelo movimento, esta vertente comportamental introduz – como algo que ocupa um tempo, tanto como um espaço – o conceito de duração. Recorrendo novamente às palavras de Morris, "qualquer coisa que seja conhecida através de comportamentos, em vez de imageticamente, é mais ligada ao tempo, é mais dependente da duração do que aquilo que pode ser assimilado como um todo estático" (1993, p.194)[11].

Outras diferentes funções do tempo foram já descritas. Começamos pela recorrência a noções de crueza ou simplificação processual. Como já foi exposto, é possível analisar que a variação dos objetos e contextos explorados, recusam um estado final/estático. Consequentemente, as esculturas apenas se completam numa determinada situação – alterada a cada novo desafio expositivo. Este carácter situacional, embora acentuado pela prática do autor, trata-se de uma inevitabilidade na transição de contextos. Novamente, Robert Solso havia dito que "o contexto físico de objetos visuais tem um impacto substancial na perceção básica. As coisas podem parecer maiores, menores, iluminadas, escurecidas, azuladas, avermelhadas, próximas, longínquas, nítidas, difusas e por assim em diante, do que de facto são, dependendo da natureza do objeto e do contexto em que é colocado" (1994, p.104)[12]. Robert Barry (1936), no ano de 1965, em entrevista com Arthur

10 Apresentada na exposição *Panejamento*. Galeria Ocupa. Outubro de 2020.

11 Tradução livre do autor. No Original: "Anything that is known behaviorally rather than imagistically is more time-bond, more a function of duration than what can be gasped as a static whole" (Morris, 1993, p.194).

12 Tradução livre do autor. No original: "The physical context of visual objects has a substancial impact on basic perception. Things may appear bigger, smaller, brighter, darker, bluer, redder, closer, farther, clearer, hazier and so on, than they actually are, depending on the nature of the object and the context in which it is place" (Solso, 1994, p.104).

Fig. 21) Rui Mota, *Panejamento*, 2020, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 125x5x5cm (Trave), 75x25x25cm (Bloco), 5 de diâmetro (Esfera); Exposição *Panejamento*, Galeria Ocupa.

Rose, afirmou inclusive que a consciência desta influência contextual foi um ponto chave para chegar às características espácio-temporais do tipo de trabalho que fez durante os anos 60: "Pareceu-me que as pinturas teriam um certo aspeto num local e, por causa da luz e outros fatores, teriam outro aspeto num local distinto. Mesmo com o mesmo objeto, tratava-se de outra obra de arte" (*cited in* Lippard, 1997, p.71)[13]. Parece justo, se um contexto pode participar na construção de múltiplas obras de arte, que um objeto seja capaz do mesmo feito. Assim, verifiquemos como o módulo esférico utilizado em *Pontilhismo* fora também aplicado em *Panejamento*, tal como mais tarde, os módulos deste seriam aplicados na série de esculturas *in-situ(ação)* (Rui Mota, 2020-2021) [fig.22 e 23]. Desta série, no âmbito da exploração temporal, chama-se a atenção para a peça *1.23* (2020) [fig.23] pela efemeridade do módulo, literalmente destruído contra o espaço.

13 Tradução livre do autor. No original: "AR: How did you arrive at the kind of work you are now doing? RB: [...] It seemed that paintings would look one way in one place and, because of lighting and other things, would look different in another place. Although it was the same object, it was another work of art" (Barry, 1965 cited in Lippard, 1997, p.71).

Fig. 22) Rui Mota, serie *In-situ(ação)* (Da esquerda para a direita: *1.13*, *1.23* e *1.15*), 2020-21, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 125x5x5cm (Trave), 75x25x25cm (Bloco), 5 de diâmetro (Esfera); Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 23) Rui Mota, *1.23* (serie *In-situ(ação)*), cimento, módulo de 100x100x5cm; Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 24) Rui Mota, *Triângulo*, 2021, ferro, 10x5x240cm; Exposição *Entreaberta*, Galeria Cozinha, FBAUP.

Pouco mais tarde, *triângulo* (Rui Mota, 2021)[14] [fig.24] voltaria a tratar esta impermanência, formalizando-se através de um tubo de ferro ao qual lhe fora retirado a sua camada protetora – o zinco – e conferindo-lhe, portanto, um estado, por oxidação, de constante destruição. Um verdadeiro problema de conservação tal como os trabalhos de silicone, plástico e fibra de vidro de Eva Hesse (1936-1970). [fig.25]

São esculturas que, apesar de se pretenderem simples e de fácil compreensão, nunca se revelam na sua totalidade, sendo a aproximação à mesma, um ato, como tudo, temporal e temporário. Trata-se novamente de pensar como aumentar a consciência do tempo. Nesse exercício, curiosamente, tornamo-nos mais cientes da sua amplitude através de marcas, sinais, movimentos ou rastos[15]. Esta noção

Fig. 25) Eva Hesse, exposição *Chain Polymers* (da esquerda para a direita: *Accretion*, *Accession II* e *Repetition 19 III*), 1968;

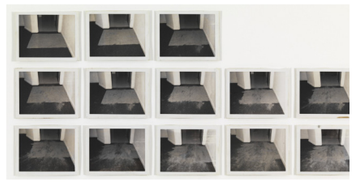


Fig. 26) Douglas Huebler, *Duration Piece #6* (detalhe), 1968, Datilografia em papel e 13 impressões de gelatina de prata, 97.2 x 40.6 cm;

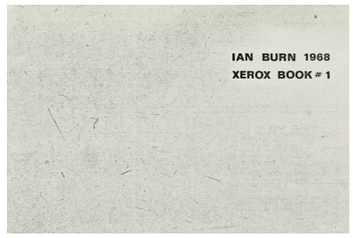


Fig. 27) Ian Burn, *Xerox book #1*, 1968, livro de artista, impressão xerox, 21.2x27.6cm;

Fig. 28) Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, 1969, água, circuito elétrico, feltro, ferro, gordura, madeira, tecido e terra, dimensões variadas diariamente;

materializa-se no trabalho em questão, através de marcas do processo que não são anuladas, de atos *in-situ*, criação de situações, da degradação de objetos e pela modelação de comportamentos. Tal como acontece com o espaço, parece que medimos o tempo através de objetos no mundo.

Interessa organizar as relações impostas pelo contexto, atribuindo ao espaço, tempo e testemunhas a subdivisão "forma e conteúdo", inerente ao objeto, isto é, assumir o contexto como uma extensão formal e conceptual do objeto, controlando, ainda que só até certo ponto, este sistema de influências. Como dito por Allan Kaprow (1927-2006), "pode-se propor que o contexto social e o entorno da arte são mais potentes, mais significativos e mais exigentes da atenção do artista do que a própria arte! Melhor dizendo, não é o que os artistas tocam que importa mais. Mas sim o que eles não tocam" (1993, p.94)[16].

Deste modo os próximos dois capítulos serão dedicados respetivamente ao objeto e ao seu contexto. No primeiro – objeto – serão analisadas estratégias encontradas dentro do objeto, levadas avante na prática do autor e na obra de outrem e que auxiliam no desfoque das suas fronteiras com o contexto.

No fundo, analisam-se processos de simplificação – na busca das formas e processos mínimos à concretização de objetos – e a sua importância para a intensificação da consciência do conceito de presença, que coloca o objeto no mesmo espaço/tempo que as testemunhas.

No segundo – contexto – passaremos por métodos de modelação das referidas relações com o contexto, percebendo diferentes modos de ajustabilidade espacial, materialização do tempo e modelação de comportamentos, passando novamente pelos exemplos autorais e de terceiros, para nos focarmos em como assumir o que não se pode excluir. Mas antes, resta um breve subcapítulo sobre o motivo do uso do termo "testemunha" no lugar do que habitualmente se apelida de "espectador".

---

14 Apresentada a par da serie *In-situ(ação)* e *Emoldurar* na exposição *Entreaberta*. Galeria Cozinha. FBAUP. Janeiro de 2021.

15 Como com uma sombra que se move ao longo do dia, ou através dos anéis que se acumulam num tronco de árvore ou um desenho feito no chão por uma porta ou pela perda de relva que marca um caminho, etc. No contexto das artes plásticas, *Duration Piece#6* (1968) de Douglas Hubler, *Xerox Book#1* (1968) de Ian Burn e *Continuous project altered daily* (1969) de Robert Morris [fig.26-28, respetivamente], bem como outros já referidos ao longo do texto, como o trabalho de Eva Hesse, são excelentes materializadores do tempo.

16 Tradução livre do autor. No Original: "It may be proposed that the social context and surroundings of art are more potent, more meaningful, more demanding of an artist's attention than the art it-self! Put differently, it's not what artists touch that counts most. It's what they don't touch" (Kaprow, 1993, p.94).

Aquando da definição da quina de pilares que compõe o *Ineliminável* – forma, conteúdo, espaço, tempo e testemunha(s) – a secção designada agora de "testemunha(s)" denominava-se, inicialmente, "espectador(es)". Ora, dentro de um pensamento (descrito no anterior subcapítulo) que assume o público como participante corporal, de facto, o termo *espectador* parece contraditório e por esse motivo, houve necessidade de o substituir por um termo que explicasse melhor como é entendida a fruição no trabalho em questão.

Do latim *spectare* – olhar, ver – a tarefa do espectador é originalmente entendida como meramente visual. Mais, a sua forte relação ao teatro apresenta uma série de conotações impertinentes: No teatro, o público é entendido como passivo e é estagnado na escuridão, num plano exterior, enquanto os focos apontam para o palco, um campo de ilusão e fingimento, onde o processo se esconde atrás de cortinas. Apesar do teatro contemporâneo ter vindo aos poucos a subverter estas convenções, o entendimento geral que ainda se tem do teatro continua a instalar-se neste tradicionalismo e, portanto, a ligação que o termo espectador trava com este, continua a ser problemático por propor um cenário longínquo do trabalho em questão. A "testemunha" não só se afasta do termo espectador como também resolve os problemas por ele levantados. A testemunha não é só aquela que vê (testemunha ocular), mas aquele que presencia, que está no palco onde os acontecimentos tomam lugar, propondo uma maior proximidade com estes. Além disso, uma testemunha tanto pode ser alguém que está relativamente distante[17], como alguém diretamente implicado no acontecimento (pensando num cenário de crime onde tanto os criminosos como as vítimas, alvos de experiências contrastantes, são também testemunhas). A testemunha está também relacionada com um espaço/tempo específico dialogando bem com a criação de situações que é proposta pelo trabalho em questão e pela subjetividade que este pretende acentuar. É de especial pertinência que as testemunhas são quem confirma a veracidade dos incidentes (anulando o fingimento teatral). São o público de um conjunto de factos específicos, ou mesmo, singulares. Sem testemunhas, é fácil defender a inexistência de algo.

Por fim, qualquer testemunho é dado do ponto de vista individual e baseado na experiência personalizada dos factos. Não se espera de um testemunho a totalidade absoluta de determinado acontecimento, mas sim um pedaço, cuja extrema subjetividade é aceite (o próximo capítulo aprofundará esta questão). Neste sentido, dois entendimentos claramente opostos não se anulam um ao outro.

Como teremos oportunidade de verificar, a prática artística na qual que o presente relatório analisa, não se entende de antemão. Ela é composta por uma série de elementos definidos no presente, em espaço e tempo real, e que exigem a presença do público, que, tal qual uma testemunha, não conhece o que vai testemunhar antes de o fazer. Ademais veremos como o trabalho se foca no cultivo de subjetividade e liquidez para que se renove a cada local, momento e na perspetiva de cada um. É o que cada um dele retira e a maneira como cada um com ele interage que, afinal, o define. O trabalho em questão não existe antes do testemunho.

17 Entenda-se esta distância como um afastamento do centro de ação e não como o posicionamento num plano exterior. Testemunhar é sempre um ato de presença que não pode ser feito senão no referido palco dos acontecimentos. Isto relaciona-se com a necessidade de o trabalho em questão ser abordado presencialmente e não imageticamente (como por meios documentais).

2.OBJETO E AS SUAS DEMOLIDAS FRONTEIRAS

2.1. Minimalismo e a extroversão objetual

> (…) o minimalismo surge como uma encruzilhada histórica onde a autonomia formalista da arte é simultaneamente atingida e quebrada, onde o ideal de arte pura se torna a realidade de mais um objeto específico entre outros (Foster, 2009, p.54)[18].

A década de 60 do século XX será constantemente lembrada pela sua rica e explosiva pluralidade artística que reverbera até aos dias de hoje. Entre os diversos "ismos" que então surgiram, termos como Arte Minimal, ABC, Literalismo ou Objetos Específicos serviram para identificar um movimento que teve o seu início (e fim) nesta janela temporal e que é mais comumente tratado como Minimalismo. O trabalho autoral do presente relatório de projeto é com certeza um dos ecos deste movimento e vai ainda beber aos princípios do mesmo, onde encontrou os seus primeiros e mais importantes diálogos com a história de arte. O último capítulo tratou de estabelecer como a presente investigação plantou as suas raízes na simplificação e como os derivados desenvolvimentos têm sido uma averiguação das suas consequências. *Exteriorização* será a palavra-chave que se encontra no eixo dessas consequências num momento em que a Escultura se expandiu além dos limites físicos do objeto. Embora tenha sido a simplificação que aproximou o trabalho em questão do minimalismo, foi a consequente *exteriorização* que definiu a sua importância referencial. Elaboremos:

Enquanto momento histórico o minimalismo encontra-se, como Hal Foster (1955) parece concordar[19], num curioso ponto paradoxal. Parece dar continuidade à introversão modernista, seguindo a linha condutora que vinha desde o início do século XX a afastar a arte do real, cortando vínculos com o seu exterior e justificando-se cada vez mais em fatores internos. Foi esta espécie de desinfestação do real que o modernismo levou a cabo que justifica os termos de pureza e autonomia normalmente associados à sua arte. Mas mesmo enquanto ponto de chegada, ou pico, da autonomia modernista, o minimalismo é simultaneamente a sua subversão.

---

18 Tradução livre do autor. No Original: "[...] minimalism appears as a historical crux in which the formalist autonomy cif art is at once achieved and broken up, in which the ideal of pure art becomes the reality of one more specific object among others" (Foster,2009, p.54).

19 Foster, Hall. (1996). The Crux of Minimalism in Foster, Hall. (2009). The return of the real the avant-garde at the end of the century. Cambridge, MA: MIT Press.

Reage não só ao Expressionismo Abstrato, mas, tal como Michael Fried (1939) famosamente apontou (1967), é um ataque a todo o Modernismo. Os argumentos de Fried assentam na condição objetual assumida pelo minimalismo. Esta *objetidade* (*objecthood*)[20], como lhe chama, é defendida como hostil à arte por compor um novo género de teatro "e o teatro é agora [anos 60. Da perspetiva modernista] a negação da arte" (*cited in* Charles, Wood, 2003, pp.838)[21]. Ele explica:

> A sensibilidade minimalista é teatral porque, para começar, está preocupada com as precisas circunstâncias em que o observador encontra o trabalho literalista[22]. (…) A experiência da arte literalista define-se como um objeto numa situação – que, virtualmente por definição, inclui o observador (*Idem*, p.838-839)[23]

Robert Morris confirma:

> Algum do recente trabalho [Minimalista] expandiu os termos da escultura através do foco mais enfático nas precisas condições em que certo tipo de objetos são observados. O objeto em si é cuidadosamente colocado nestas novas condições para ser apenas um dos termos. (…) A preocupação está agora no controlo e/ou cooperação da situação em geral. (1993, p.17)[24]

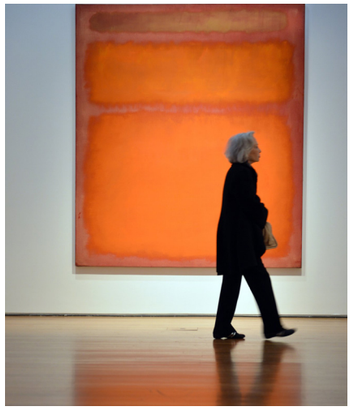


Fig. 29) Mark Rothko, *Orange, Red, Yellow*, 1961, tinta acrílica sobre tela, 236.2cm×206.4 cm;

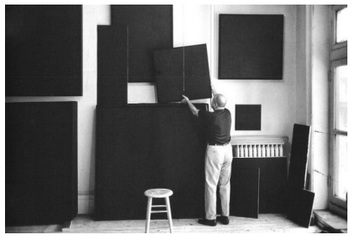


Fig. 30) Ad Reinhardt a trabalhar na serie *Ultimate paintings*, 1957-1967;

Fig. 31) K. Noland, *A-New*, 1967, tinta acrílica sobre tela;

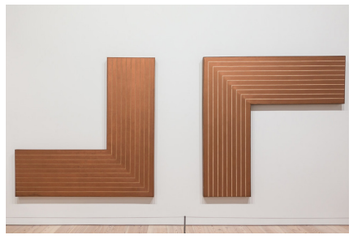


Fig. 32) Frank Stella, da esquerda para a direita: *Creede I* e *Creede II*, 1961, Tita de óleo e cobre sobre tela, 209,5x209,5cm;

A *objetidade* depende das suas circunstâncias e por isso o Minimalismo torna-se provocador ao seu antecedente que as procura suspender. A arte modernista não aceita o mundano que o Minimalismo insiste em ocupar. Qualquer objeto existe necessariamente num espaço/tempo partilhado com testemunhas. Mesmo a condição objetual à qual o Modernismo pretende escapar, parece uma consequência natural da crescente abstração que este cultivou. As pinturas que se vão afastando da sua condição de janela para um mundo ilusionista, vão certamente acentuando a sua natureza objetual, isto é, tinta sobre tela – consequentemente, tela sobre parede[25]. Desta perspetiva, é na arte figurativa que parece habitar a verdadeira abstração já que esta propõe um maior afastamento da realidade.

A *objetidade* minimalista propõe um novo ponto de charneira, se não mesmo um novo paradoxo, no momento em que o interesse, ainda verde, pelo objeto é atingido somente para desviar as atenções do mesmo (ligando o motor que mais tarde desmaterializaria a arte, com a Arte Conceptual, Processual, *Povera* e a *Land Art*). A importância referencial deste movimento resume-se na capacidade de produzir objetos extrovertidos, em relação dependente com o seu redor, isto é, com os termos expandidos da Escultura: Espaço, tempo e testemunha, componentes, junto ao objeto, da circunstância condenada por Fried como imprópria à arte.

Perceptualmente, um objeto é aquilo que se pode destacar de um fundo, tal como Robert Solso verificou em *Cognition and the Visual Arts* (1994). Está na essência da perceção, o isolamento do objeto do seu contexto – figura/fundo. Não quer dizer, no entanto, que o fundo não influencie o objeto e vice-versa. É esta influência que a exterioridade do objeto procura acentuar.

---

20 Por não existir no dicionário Português (de Portugal), tradução direta da palavra Objecthood utilizada por Michael Fried no seu ensaio Art and Objecthood de 1967, optou-se pelo uso da palavra Objetidade usada por Milton Machado na sua tradução para português do Brasil (em 2002 para a 9a Edição da Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas-artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Em todo o caso, objetidade deriva da palavra objeto e pode-se definir como a condição objetual ou a qualidade de ser objeto.

21 Tradução livre do autor. No original: "[the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theater;] and theatre is now the negation of art" (Fried, 1967 cited in Charles, Wood, 2003, pp.838).

22 Fried prefere referir-se ao Minimalismo como arte literalista.

23 Tradução livre do autor. No original: "Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. (...) The experience of literalist art is of an object in a situation - one that, virtually by definition, includes the beholder" (Idem, pp.838-839).

24 Tradução livre do autor. No original: "Some of the new work has expanded the terms of sculpture by a more emphatic focusing on the very conditions under which certain kinds of objects are seen. The object itself is carefully placed in these new conditions to be but one of the terms. (...) the concerns now are for more control of and/or cooperation of the entire situation" (Morris, 1993, p.17).

25 Tenha-se como exemplos, as pinturas de Mark Rothko (1903-1970), Ad Reinhardt (1913-1967), Kenneth Noland (1924-2010), Frank Stella (1936), Niele Toroni (1937), Daniel Buren (1938) e Olivier Mosset (1944). [fig.29-35]

Vejamos as três principais estratégias inauguradas pelo minimalismo que permitem a exteriorização do objeto. São elas, a *criação de formas unitárias*, a *escolha da escala humana* e a *composição sem centro*. Estas estratégias serão desenvolvidas em diálogo com as peças de autoria pessoal, *mei·o* (2019), *91°* (2020) e *Pontilhismo* (2020).

1). Comecemos pelas **formas unitárias**:

Parte dos esforços formais do Minimalismo passaram por procurar morfemas, isto é, unidades irredutíveis. Robert Morris no seu ensaio *Notes on sculpture: part 1,* afirmando que os objetos artísticos têm partes divisíveis que estabelecem relações, coloca a questão à qual imediatamente responde:

> Pode um trabalho existir com apenas uma propriedade? Obviamente não, visto que nada existe com apenas uma propriedade. Uma sensação singular e pura não pode ser transmitida precisamente porque distinguimos simultaneamente mais que uma em qualquer situação: se cor, também dimensão; se planicidade, também textura, etc. (1993, p.6)[26]

Mesmo sabendo com tanta prontidão a resposta à sua questão, Morris coloca-a para desenvolver uma tipologia de formas que não negam a multiplicidade de partes, mas que as organizam para funcionarem como um todo, criando fortes sensações de *gestalt*[27]. A organização de padrões é uma propriedade inerente do cérebro. Os psicologistas da *gestalt* defendem que a natureza da perceção pode ser verificada pela análise do modo como o cérebro organiza estímulos básicos. Proximidade (*proximity*), semelhança (*similarity*), continuidade (*continuation*) e encerramento (*closure*) são princípios identificados por Robert Solso (1994) [fig.36-39, respetivamente], segundo os quais o cérebro naturalmente agrupa partes. Existe ainda a noção de *Prägnaz* (*pregnant whith meaning*), que reconhece formas responsáveis por fortes sensações de *gestalt*. Essas formas, geometricamente regulares, vão de acordo com a estabilidade e regularidade que o cérebro tende a procurar.

Fig. 33) Niele Toroni, *Imprints of a No. 50 Paintbrush Repeated at Regular Intervals of 30 cm*, 1969, Alkyd sobre tecido impregnado de vinil, 1011 x 140 cm;

Fig. 34) Daniel Buren, *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et gris clair*, 1969, tinta acrílica sobre tela, 246x198cm;

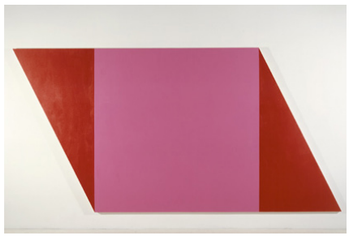


Fig. 35) Oliver Mosset, *Pink Square*, 1990, tinta acrílica sobre tela, 213,5x426,5 cm;

Fig. 36) Agrupamento por proximidade;

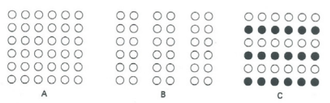


Fig. 37) Agrupamento por semelhança: Tendemos a agrupar formas pela sua semelhança, por isso a imagem A é aprendida com um conjunto de colunas (B e C por exemplo).

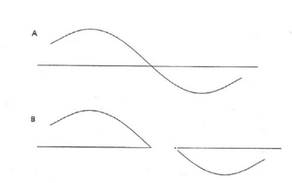


Fig. 38) Agrupamento por continuidade: Vemos duas linhas continuas (A) e não duas linhas "desajeitadas" (B).

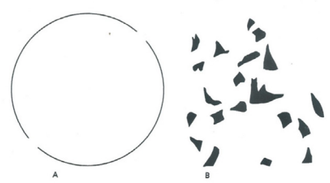


Fig. 39) Agrupamento por encerramento: Vemos em A um círculo, apesar de serem duas linhas separadas e em B um cavaleiro no seu cavalo e não formas negras desassociadas.

---

26 Tradução livre do autor. No original: "could a work exist that has only one property? Obviously not, since nothing exists that has only one property. A single, pure sensation cannot be transmissible precisely because one perceives simultaneously more than one as parts in any given situation: if color, then also dimension; if flatness, then texture, etc." (Morris, 1993, p.6).

27 Traduzida em português para "forma", a palavra alemã gestalt refere-se à doutrina da psicologia que estuda a compreensão de totalidade na perceção de partes.

Estas são as formas unitárias. Formas que Morris vê na escultura em poliedros simples e que, resistindo à separação das partes, funcionam como "uma entidade, uma coisa e não uma indefinível soma ou grupo de entidades e referências" (Judd, 1965 cited in Charles, Wood, 2003, p.825)[28]. Donald Judd (1928-1994) parece concordar no seu ensaio *specific objects* onde defende que

> não é necessário um trabalho ter muitos elementos para observar, comparar, analisar um por um e contemplar. O trabalho como um todo, a sua qualidade como um todo, é o que é interessante. Os aspetos principais, estão sozinhos e são mais intensos, claros e poderosos. (*Idem*, p.827)[29]

Morris insiste que os objetos minimalistas não reduzem relações internas, somente as organizam, enquanto Judd refere especificamente um cuidado para que os aspetos principais se encontrem sozinhos para ganharem potência – Uma cor, uma textura, um material, um volume, etc. Uma radicalidade que nem sempre se reflete a cem por cento nos trabalhos Minimalistas, a começar pelos seus (Judd) compostos por vezes por vários volumes e cores, embora em número reduzido (repare-se em *untitled [stack]* de 1967 [fig.40]). Talvez seja nesse caso que entre em jogo a ordenação que Morris refere para que a sensação de unidade continue presente.

Em *mei·o* [fig.41], peça de 2019 introduzida no capítulo anterior – como sendo a primeira vez que se trabalharam relações externas no trabalho prático do próprio – também se formalizou através de critérios de unidade. Existem claras linhas de separação: O volume está dividido em 6 módulos que se organizam em pares, resultando em 3 grupos. Mais, a montagem específica destes módulos – uns contra os outros – mantendo o módulo que é encostado à parede em suspensão,

Fig. 40) Donald Judd, *Untitled (stack)*, 1967,Laca sobre ferro galvanizado, 12 módulos, 22,8x101,6x78,7cm cada com intervalos 22,8cm;

Fig. 41) Rui Mota, *mei·o*, 2019, cimento, 6 modulos de 180x45x15cm (3 de aprox. 50kg, 3 de aprox. 400kg); Exposição Acreção, OMuseu FBAUP.

só é possível porque três dos seis módulos são drasticamente mais pesados que os restantes, criando mais uma divisão entre os volumes[30]. No entanto, estratégias de unidade mantêm estas fragmentações unas: Todos os objetos têm a mesma cor, o mesmo material, a mesma textura, os mesmos modos de produção e montagem e as mesmas dimensões. Esta última vale a pena elaborar. Na próxima estratégia de exteriorização continuaremos a discussão sobre o porquê de certas medidas do objeto, mas para já fiquemo-nos pelo facto que cada medida é um desdobramento das restantes, isto é, uma multiplicação ou divisão das mesmas. No caso em questão, poderá ser visto do seguinte modo: a largura de cada módulo (45cm) é tripartida para compor a sua profundidade (15cm), quadruplicada para

28 Tradução livre do autor. No original: "[The parts are few and so subordinate to the unity as not to be parts in an ordinary sense. A painting is nearly] an entity, one thing, and not the indefinable sum of a group of entities and references". (Judd, 1965 cited in Charles, Wood, 2003, p.825)

29 Tradução livre do autor. No original: "It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerfull" (Idem, p.827).
Durante a sua época o Minimalismo foi definido teoricamente pelos ensaios Specific Objects, Notes on Sculture 1-2 e Art and Objecthood, respetivamente de Donald Judd, Robert Morris e Michael Fried.

30 O próprio título refere, pela divisão silábica, o modo como a palavra "meio" se apresenta nos dicionários, mencionando os variados significados que esta possa ter. Essa divisão silábica funciona também como uma espécie de poesia visual, pelo que o modo como a palavra "meio" se divide define sílabas com pesos drasticamente díspares ("mei" e "o").

compor a sua altura (180cm) e triplicada para compor a distância entre cada par de módulos (135cm). Cada medida justifica-se/depende das restantes, sugerindo maior resistência à fragmentação pela proporcionalidade de partes – incluído o espaço negativo – em relação ao todo. Junte-se o facto de todos os módulos partilharem as suas dimensões e a homogeneidade entre espaçamentos e verifica-se como – mesmo separados – os elementos se organizam para criar unidade.

A redução/ordenação das relações internas permitem um todo mais definido e estabelecem mais facilmente, relações com o exterior ao qual é agora mais sensível. Objetos de uma só cor, um só material e uma só textura, por exemplo, não excluem as relações cromáticas, matéricas ou texturais da escultura. Estas passam apenas a ser definidas (e enaltecidas), como no caso acima, entre os elementos do objeto e elementos do seu contexto. Naturalmente estas relações externas são redefinidas a cada novo contexto, sendo variáveis estes "novos termos" da Escultura. Assim, a formação definitiva desta é definida nas condições do seu contexto, ou seja, externamente.

2). A escolha da **escala humana**:

Tenhamos em conta a vontade de evitar fragmentação e incentivar unidade quando falamos da segunda das três estratégias de exteriorização minimalista, percebendo como estas se vão encaixando umas nas outras para funcionarem em grupo. O uso consciente da escala humana (a segunda estratégia de exteriorização) tem sido associado ao Minimalismo através das declarações de Tony Smith (1912-1980) sobre a sua peça *Die* de 1962 [fig.42], um cubo de aço com um metro e oitenta e três de lado. Quando questionado sobre o motivo pelo qual não o tinha construído maior, para que pairasse sobre o observador, ou menor, para que o observador pudesse vê-lo por cima, este respondeu que não estava a construir nem um monumento, nem um objeto, respetivamente (*cited in* Morris, 1993, p.11)[31]. Como Smith, Robert

31 "Q: Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer? A: I was not making a monument. Q: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top? A: I was not making an object. -Tony Smith's replies to questions about his six-foot steel cube" (cited in Morris, 1993, p.11)

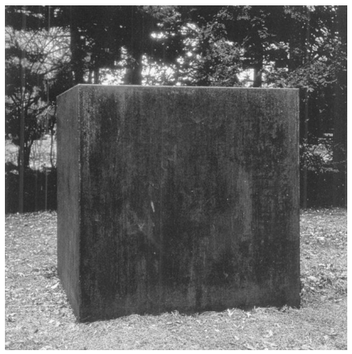


Fig. 42) Tony Smith, *Die*, 1962, ferro, 183x183x183cm;

Morris viria a defender a escultura como uma zona entre o monumento e o ornamento (o que Smith nomeou de objeto), ou seja, algo menor que o monumento e maior que o ornamento. Comparando os dois termos – monumento e ornamento – sabemos qual é o maior e o menor. Mas o que nos faz associar grandeza ao monumento e pequenez ao ornamento, mesmo quando os dois não estão em relação? Voltemos a Morris para a resposta:

> Na perceção de tamanho relativo, o corpo humano entra no continuum total de tamanhos para se estabelecer como uma constante nessa escala. Qualquer um sabe imediatamente o que é menor e maior do que ele. É óbvio, porém importante notar o fato de que coisas menores são vistas de maneira diferente das coisas maiores. A qualidade da intimidade liga-se a um objeto numa proporção bastante direta à medida que o seu tamanho diminui em relação ao corpo humano. A qualidade da publicidade é atribuída à medida que o tamanho aumenta em relação ao mesmo. Isso é verdade, desde que se considere o todo de algo grande e não uma parte. (*Idem*, pp.11-13)[32]

Ou seja, o corpo humano é o termo comparativo que define a grandeza e a pequenez dos motivos. Claro que, como Morris anota, o "maior" e o "menor" propõe experiências distintas[33]. A intimidade é aqui associada à pequenez pela quantidade de espaço necessário para percecionar objetos pequenos. Estes exigem uma maior proximidade do corpo em relação aos mesmos. Nesta aproximação, o espaço envolvente é literalmente desfocado e assume menos presença. O corpo é também menos necessário para percecionar o objeto já que este é facilmente visto na íntegra.

32 Tradução livre do autor. No original: "In the perception of relative size, the human body enters into the total continuum of sizes and establishes itself as a constant on that scale. One knows immediately what is smaller and what is larger than himself. It is obvious yet important to take note of the fact that things smaller than ourselves are seen differently than things larger. The quality of intimacy is attached to an object in a fairly direct proportion as its size diminishes in relation to oneself. The quality of publicness is attached in proportion as the size increases in relation to oneself. This holds true so long as one is regarding the whole of a large thing and not a part." (Idem, pp.11-13)

33 A experiência que temos objetos muda à medida que enquanto crescemos fisicamente precisamente porque o que antes era grande poderá agora ser pequeno.

Fig. 43) Rui Mota, *91°*, 2020, cimento, 179x20x20cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Em objetos grandes, de carácter público, o contrário se sucede na medida que exigem mais espaço entre o corpo e o objeto para que sejam vistos na totalidade (ocupando uma maior percentagem do nosso campo visual). É também cada vez mais necessário o envolvimento corporal para se movimentar à volta do objeto, sendo a experiência do mesmo menos instantânea. O carácter público é claramente o mais competente na criação de objetos extrovertidos, na medida que permite maior presença do espaço, tempo e corpo.

Todavia existe um limite para o quanto um objeto pode crescer. Morris refere como, na escultura, a escala gigantesca se pode tornar um termo sobrecarregado e como o espaço expositivo funciona como enquadramento com o qual o tamanho do objeto pode entrar em conflito. Por esta razão os minimalistas optaram por projetar objetos segundo a escala humana, tal como o autor deste relatório viria também a optar em peças como *91°* [fig.43] (2020.Com 179cm de altura), combinando o objeto com a arquitetura. A arquitetura é projetada para rodear o corpo humano[34] e *91°* é projetada para ser rodeada por este. Repare-se como os critérios de unidade reentram em jogo para unir o espaço, o objeto e a testemunha através da constância da escala humana. A peça em questão é composta por um pilar de cimento intencionalmente empenado com uma inclinação mínima de 91°. A sua premissa, passa por fundir a experiência do objeto com a experiência do espaço onde é colocado e pela inevitável necessidade de comparação entre os dois para confirmar o empeno da peça[35]. A noção de esquadria é um termo dado por comparação. Para a confirmar é necessário o confronto com um referente, como um esquadro, ou neste caso, com os planos da arquitetura. Deste modo, *91°* faz uso do afastamento que a sua escala propõe para que o objeto e a arquitetura estejam a par no campo de visão e então mais relacionáveis (a abstração geométrica utilizada pelos dois também incentiva esta comparação). Contudo, além do atrito com as linhas verticais/horizontais do espaço, o objeto provoca também uma discrepância com o corpo humano, já que este, acostumado ao seu ponto de gravidade e à linha de horizonte do seu olhar, apresenta também vigorosas noções de verticalidade e horizontalidade (respetivamente).

34 Esta atenção ao corpo por parte da arquitetura encontra-se explicita no manual do arquiteto Ernst Neufert de 1936, *Arte de projetar em arquitetura,* (Na lingua original [alemão]: *Bauentwurfslehre*), que defende construções feitas para o Homem e o seu bem-estar. O arquiteto Le Corbusier teria também em 1945 elaborado um sistema de proporções baseado na escala humana através do seu livro *LE MODULOR*. Sistema esse, largamente utilizado por ele e deixado, tal como o manual de Neufert, como guia para futuras gerações de arquitetos.

35 A inevitabilidade desta comparação dá-se, retornando a Robert Solso, pelo que "o que nós 'vemos' é, em grande parte, determinado pelo conhecimento daquilo que 'devemos' ver, que é baseado nas nossas experiências prévias" (1994, p.74). No caso em questão, toda a experiência que temos com paralelepípedos no dia-à-dia, sejam estes prédios, colunas ou mesas de cabeceira, nos antecipa para um elemento em esquadria com o solo. Por este motivo é que 91° cria estranheza à nossa precessão e pede comparação com elementos arquitetónicos nos quais sabemos, também por conhecimento prévio, que existe esquadria.
(Tradução livre do autor. No riginal: "what we 'see' is, to a large degree, determined by our knoledge of what we 'should' see, which is based on our previous experiences" [Solso,1994: 74]).

Através da escala humana e após ter recusado o antropomorfismo da figuração e o toque do autor, o Minimalismo anuncia um novo interesse no corpo. Hal Foster viria mesmo a dizer que esta "morte do autor (como Roland Barthes nomearia em 1968) é simultaneamente o nascimento do observador" (2009, p.50)[36]. O uso da escala humana, permite então uma relação mais direta com a testemunha pela semelhança entre corpos (essencial para *91°*). Esta consegue também agora relacionar com mais facilidade os corpos de terceiros com o objeto. Michael Fried tinha já notado no corpo humano as mesmas características de unidade utilizadas nos objetos pelo Minimalismo[37] e Morris viria a concordar:

> O objeto específico dos anos 60 não é tanto uma metáfora para a figura como é uma existência paralela a esta. Partilha as respostas percetivas que temos em relação às figuras. […] Mesmo de maneira morfologicamente subtil, a arte objetual está ligada ao corpo. Como o corpo, está confinada à simetria de forma e à homogeneidade de material: uma forma, um material (no máximo dois) tem sido praticamente a regra para a arte tridimensional nos últimos anos. (1993, p.54)[38]

36 Tradução livre do autor. No original: "[The minimalist suppression of anthropomorphic images and gestures is more than a reaction against the abstract-expressionist model of art;] it is a 'death of the author' (as Roland Barthes would call it in 1968) that is at the same time a birth of the viewer" (Foster, 2009: 50).

37 "As entidades ou seres encontrados na experiência quotidiana que mais se aproximam dos ideais literalistas do não-relacional, do unitário e de holistica são as pessoas".
Tradução livre do autor, no original : "the entities or beings encountered in everyday experience in terms that most closely approach the literalist ideals of the non-relational, the unitary and the holistic are other persons" (Fried, 1967 cited in Charles, Wood, 2003, p.840).

38 Tradução livre do autor. No original: "The specific art object of the 1960s is not so much a metaphor for the figure as it is an existence parallel to it. It shares the perceptual response we have toward figures. (...) Even in subtle morphological ways, object-type art is tied to the body. Like the body, it is confined within symmetry of form and homogeneity of material: one form, one material (at the most two) has been pretty much the rule for three-dimensional art for the last few years" (Morris, 1993, p.54).

3) **Exclusão de um centro compositivo**:

A terceira estratégia de exteriorização definida pela exclusão de um centro compositivo, voltará a tocar na importância do corpo para a experiência minimalista. Está também bastante vinculada aos critérios de unidade anteriormente desenvolvidos, sobretudo pela recusa de divisão de partes e interioridade. Ainda assim revelou algum grau de independência que justifica a sua distinção enquanto estratégia em relação às restantes.

Vimos anteriormente como em *mei·o* um dos métodos utilizados para conferir unidade entre os diferentes volumes foi a regularidade de formas, materiais e intervalos. A repetição resultante desse método cria um paralelismo com a ordem composicional minimalista de "uma coisa depois da outra". Esta noção de pura continuidade decorre de um entendimento de ordem extremamente basilar, Rosalind Krauss (1941) diria até que "'uma coisa depois da outra' parece o transcurso dos dias, que simplesmente se sucedem uns aos outros sem que nada lhes confira uma forma ou direção, sem que sejam habitados, vividos, ou imbuídos de significado" (1977, p.247)[39]. Ademais, Krauss notaria que a própria genealogia dos objetos minimalistas, enquanto *ready-mades* industriais, funcionavam a favor da exterioridade, por "elementos aos quais nenhum tipo específico de conteúdo fora conferido" (*Idem*, p.249)[40], podendo assim funcionar como objetos de uso e não como veículos de expressão. serem

A uniformidade da repetição pressupõe também a inexistência de hierarquias na composição, certificando-se que as várias partes se encontram no mesmo patamar, segundo as mesmas condições. Qualquer elemento que se possa destacar do todo, além de criar uma relação interna, corre o risco de se tornar o centro da composição para o qual a testemunha é atraída. Nas palavras de Krauss:

> A produção em massa garante que cada objeto terá uma forma e um tamanho idênticos, impedindo qualquer relação hierárquica entre eles.

39 Tradução livre do autor. No original: "'One thing after another" seems, on the other hand, like days simply following each other without anything having given them a form or a direction, without their being inhabited, or lived, or meant" (Krauss, 1977, p.247).

40 Tradução livre do autor. No original: "(...) minimalists used elements into which content of a specific kind had not been built" (Idem, p.249).

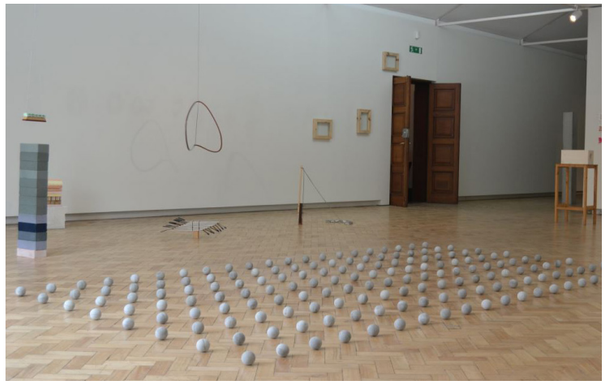


Fig. 44) Rui Mota, *Pontilhismo*, 2020, cimento, esferas com 5cm de diâmetro; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Fig. 45) Rui Mota, *Pontilhismo*, 2020, cimento, esferas com 5cm de diâmetro; Exposição *Flor*, Galeria do Sol

Fig.46) Registo do posicionamento das lâmpadas do rés-do-chão da Galeria do Sol

> Por conseguinte, as ordens composicionais que, parece, devem concorrer para essas unidades são as da repetição ou da progressão em série: Ordens desprovidas quer de pontos focais logicamente determinados, quer de limites externos ditados internamente. […] Ligar elementos em sequência sem uma ênfase ou uma terminação lógica, equivale claramente a derrotar a ideia de um centro de foco para cuja direção as formas estão voltadas ou em relação à qual são construídas. Chegamos a uma modalidade de composição da qual a ideia de necessidade interna foi removida: a ideia de que a explicação para uma configuração particular de formas ou texturas na superfície de um objeto deve ser encontrada no seu centro. (*Idem*, p.250)[41].

A ausência de pontos focais, permite uma experiência sem âncoras, isto é, sem pontos de vista privilegiados que convidam o corpo das testemunhas a ocupar uma zona específica (ou mais) em relação ao objeto. *Pontilhismo* (Rui Mota, 2020) [fig.44 e 45] é composto por módulos esféricos de 5 cm de diâmetro e organiza-se segundo estas ideias. Todas as esferas mantêm as mesmas características sendo edições do mesmo molde através do mesmo tipo de cimento.

O posicionamento de cada módulo relativamente aos restantes definido pelo chão onde pousa. Até ao momento, *Pontilhismo* foi exposta em duas ocasiões e das duas situações surgiram diferentes organizações. Na exposição *SOPRO* no *oMuseu* da FBAUP, o soalho em madeira serviu como grelha para a colocação das esferas resultando numa composição organizada e ortogonal, como se de uma tabela se tratasse. Enquanto na exposição "Flor" na Galeria do Sol definiu-se uma composição diferente, que copia as coordenadas peculiares das lâmpadas do andar inferior do espaço [fig.46]. Esta cópia usa a disposição dessas lâmpadas como uma grelha

41 Tradução livre do autor. No original: "Mass production insures that each object will have an identical size and shape, allowing no hierarchical relationships among them. Therefore, the compositional orders that seem to be called for by these units are those of repetition or serial progression: orders that are without either logically determined points of focus or internally dictated outer limits. [...] To string elements together without emphasis or logical termination is clearly to defeat the idea of a center or a focus toward which forms point or build. One arrives at ajnode of composition from which the idea of (inner necessity jias been removed^ the idea that the explanation for a particular configuration of forms or textures on the surface of an object is to be looked for at its center. In structural or abstract terms, compositional devices of the minimalists deny the logical importance of the interior space of forms— an interior space which much of previous twentieth-century sculpture had celebrated" (Idem, p.250).

matricial aplicada no chão do piso superior. Essa grelha, agora invertida, serve de sistema de distribuição dos vários elementos que compõem Pontilhismo.

O próprio título – *Pontilhismo* – relaciona-se com a técnica pictórica onde a proximidade entre pontos permite criar manchas uniformes de cor (partes em função de um todo, embora no pontilhismo pictórico a relação com a cor é fundamental para criar um efeito de mistura ótica das cores primárias). Até então, a composição de pontos, isto é, de esferas sobre o suporte, isto é, sobre o espaço, tem resultado em composições sem pontos centrais, sendo a primeira (no *oMuseu* da FBAUP) uma grelha regular e sem centro, e a segunda (na Galeria do Sol) um conjunto de pequenas filas dispersas pelo espaço, com o mesmo tamanho e número de esferas. Em nenhum dos casos existem zonas privilegiadas para apreender a peça. A testemunha está assim, livre para escolher os pontos de vista pelos quais pode estabelecer relações. Esta perda de especificidade, dialoga com a ideia de "estrada" definida por Carl Andre (1935) em relação aos seus trabalhos:

> […] uma estrada não se revela em nenhum ponto específico ou a partir de nenhum ponto específico. As estradas aparecem e desaparecem. Ou temos que viajar nelas ou ao lado delas. Mas não temos um único ponto de vista para uma estrada, exceto um [ponto de vista] em movimento, movendo-se ao longo desta (Carl Andre em entrevista com Phylis Tuchman em 1970)[42].

Poderá surgir o caso em que o solo de determinado espaço obrigue as esferas a organizarem-se segundo pontos de vista específicos ou hierarquicamente, mas, ainda assim, a composição provém da relação com o espaço. Ou seja, estas composições são ditadas pelo espaço, por algo que lhes é exterior.

Ficam assim expostas as três principais estratégias de exteriorização utilizadas largamente pelo Minimalismo. Outras foram surgindo com maior pontualidade e especificidade, como o uso de superfícies refletoras, translúcidas ou transparentes

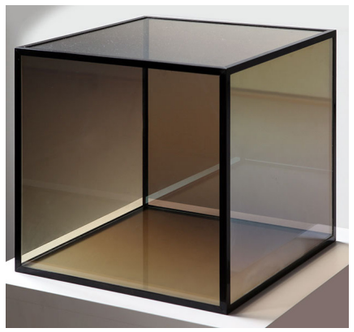


Fig. 47) Larry Bell, *Untitled*, 1966, vidro revestido, 38.1x38.1x38.1cm;

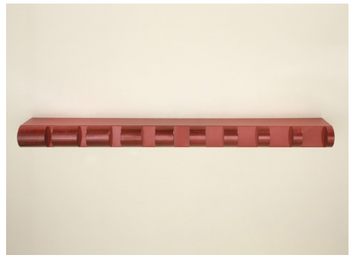


Fig. 49) Donald Judd, *Untitled (Progression)*, 1965, ferro pintado e galvanizado, 12.7x175.3x21.6cm;

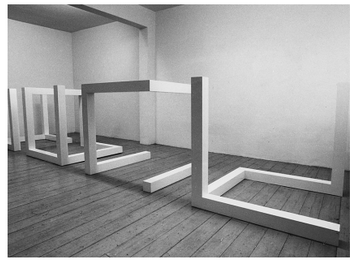


Fig. 50) Sol Lewitt, serie *Incomplete Open Cubes*, na exposição Structures & early working drawings, 1977;

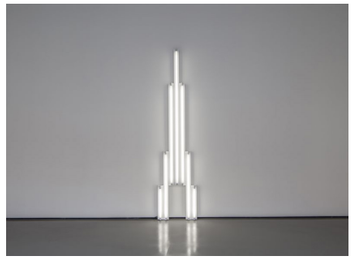


Fig. 51) Dan Flavin, *monument for V. Tatlin*, 1964, lamadas neon e ferragens, 243.8x58.7x10.8 cm;

Fig. 48) Frank Stella a trabalhar na pintura *Getty Tomb*, 1959;

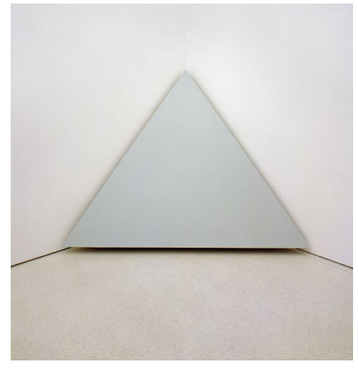


Fig. 52) Robert Morris, *Untitled (Corner Piece)*, 1964, madeira contraplacada pintada, 198.1x274.3cm;

Fig. 53) Carl Andre, *Steel-copper plain*, 1969, ferro e cobre, 1.0 x 183.5 x 183.5 cm;

42 Tradução livre do autor. No original: "[...] a road doesn't reveal itself at any particular point or from any particular point. Roads appear and disappear. We either have to travel on them or beside them. But we don't have a single point of view for a road at all, except a moving one, moving along it" (Carl Andre em entrevista com Phylis Tuchman em 1970).

como nas peças de Larry Bell (1939), altamente influenciadas pelo seu redor; nas pinturas listradas de Frank Stela onde as listras são definidas a partir dos limites do suporte, evidenciando a fronteira com o redor; nas peças de Donald Judd, onde o espaço negativo – não-objeto – é também modelado; nas séries de Sol Lewitt (1928-2007) onde cada objeto se justifica noutros exteriores ao mesmo; Nas peças luminosas de Dan Flavin (1933-1996), onde o raio de ação do objeto é visível pela luz que escapa aos seus limites; ou nas peças de canto de Robert Morris, bem como os tapetes de Carl André que se unem vigorosamente à arquitetura [fig.47-53, respetivamente]. Porém, as três estratégias aqui desenvolvidas, além de serem as mais pertinentes para a prática do autor, foram, juntamente, as mais constantes ao longo do Minimalismo, passando por definidoras do mesmo.

Fig. 54) Raphael Santi, desenho preparatório para *Madonna del prato*, 1506, giz vermelho, 22.4x15.8cm;

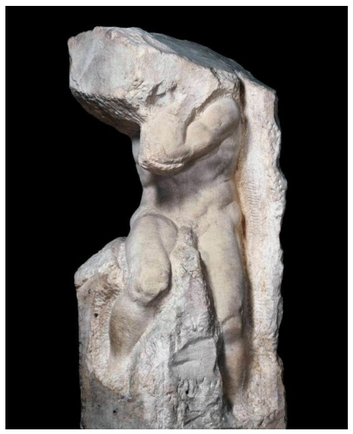


Fig. 55) Michelangelo, *Schiavo Atlante* inacabado, 1525-1530, mármore, 277cm de altura;

Fig. 56) Auguste Rodin, *Monument to Balzac* (detalhe), 1898 (fundição de 1954), bronze, 282x122.5x104.2cm;

Fig. 57) Medardo Rosso, *L'età dell'oro*, 1886, cera, 43,5x40,5x32cm; Disponível em:

Fig. 58) Moris Louis, *Delta Epsilon*, 1960, tinta acrílica sobre tela, 261.6x381.0cm;

2.2. Crueza: o "quê" definido pelo "como"

Percebemos o papel da simplificação formal para a expansão da escultura além dos limites físicos do objeto pela adoção da *objetidade* da mesma. Condição dependente, como vimos, das circunstâncias do objeto com as quais os exemplos acima dados procuraram dialogar. Mais que a criação de pontes para o exterior é aqui determinante salientar a condição do objeto simplificado como uma zona com poucos caminhos a percorrer, um beco que levou críticos dos anos 60 a defender a impossibilidade de análise do objeto minimalista. A redução de informação interna é vital para gerar extroversão, permitindo que o objeto responda facilmente à questão "o que é?". Ademais, o conteúdo que fora esgotado no objeto passa a encontrar-se entre este e o seu contexto, adquirindo, como vimos, um carácter publico. Por isso, o objeto minimalista encontra-se numa posição ambígua entre a sua apreensão instantânea e a necessidade do seu desdobramento espacial e temporal. Apesar de relativamente oco enquanto objeto, ele é complexo enquanto situação.

Instintivamente, a prática escultórica do próprio acabou por direcionar o exercício de filtragem da forma – fins – para o próprio modo de produção – meios – simplificando-o. Averiguar se a simplicidade processual teria, como a simplificação formal, consequências de exteriorização foi a questão que acompanhou este exercício. Recorrer somente ao necessário foi a preocupação primária na concretização de objetos de fácil compreensão.

Se por um lado a forma responde objetivamente à questão "o que é o objeto?", a simplicidade processual responde de igual modo a "como é feito o objeto?". Ambas as dúvidas podem encurralar a testemunha numa relação privada de análise com o objeto. A atenção dada ao processo passou gradualmente a unir estas duas questões, resolvendo-as com a mesma resposta, ou seja, o "o quê" era cada vez mais definido pelo "como", algo que se aproxima do que Gombrich identifica como *realimentação negativa*. De facto, Ernst Gombrich, ao averiguar a evolução da arte à luz da realimentação negativa, termo utilizado na engenharia para definir o "método de se aproximar de uma meta mediante a eliminação de erros" (1993, p.204)[43], haveria de concluir que o trajeto entre a intensão e a execução artística não é necessariamente linear. Podendo o momento de execução estar aberto a uma quantidade de imprevistos que podem criar discrepância entre a intenção e o resultado, mas que, como veremos, aproxima os meios dos fins.

O foco no processo, bem como a aproximação de meios e fins, foi também um passo depois do Minimalismo, conhecido como Arte Processual. Robert Morris, também um dos protagonistas deste movimento, a par de Barry Le Va, Richard Serra e Eva Hesse, entre outros, afirmaria – instigado pela posição de George Kubler (1912-1996) sobre Machu Pichu – que "existem 'formas' tanto na atividade do fazer quanto nos produtos finais". A seu ver "o que quer que a arte seja, a um nível muito simples, é um modo de fazer" (Morris, 1993, pp.71-73)[44]. Antes da arte processual renovar o interesse pela visibilidade do processo, como Morris viria a notar (*Idem*: 44, 45), já o Renascimento o havia feito com o arquivo de esboços e trabalhos inacabados [fig.54 e 55, respetivamente], bem como Auguste Rodin e Medardo Rosso ao deixar marcas do processo no trabalho final [fig.56 e 57, respetivamente] e o Expressionismo Abstrato com o registo da plasticidade do material. Do Expressionismo Abstrato, Robert Morris destaca Morris Louis [fig.58], mas sobretudo

43 Tradução livre do autor. No original: "[En el lenguaje de la ingeniería, a este] método de aproximarse a una meta mediante la eliminación de errores [se le llama "realimentación negativa"] (Gombrich, 1993, p.204).

44 Tradução livre do autor. No original: "[George Kubler in his examination of Machu Picchu is startlingly alone among art historians in his claim that the significant meanings of this monument are to be sought in reconstructing the particular building activity-and not in a formal analysis of the architecture!] I believe there are 'forms' to be found within the activity of making as much as within the end products" (Morris, 1993, pp.71- 73).
"Whatever else art is, at a very simple level it is a way of making" (Idem, p.71).

Jackson Pollock [fig.59], pela sua investigação dos meios da Pintura. Na prática de Pollock o trabalho final não é idealizado à priori, sendo uma consequência indeterminada de um meio específico de produção – o "o quê" é definido pelo como". O trabalho foca-se na definição dos meios produtivos aproximando os fins da noção de "pista" de Barry Le Va[45], através da qual, a testemunha pode reconstituir uma ação através do seu resultado. A idealização de um fim específico, na maioria dos casos, pode separar o processo do seu resultado, impedindo autonomia aos meios e a sua visibilidade no trabalho final.

O respeito pela natureza dos materiais, as restrições da gravidade e os limites do corpo na interação com ambos são particularidades do trabalho de Pollock que sublinham o carácter processual da sua prática. Ainda motivadas por estímulos de simplificação, estas viriam a ser estratégias utilizadas pelos artistas do Pós-Minimalismo com o intuito de dar visibilidade ao processo. Primeiramente **o respeito pela natureza dos materiais** relaciona-se com a vontade de apresentar os materiais no seu estado basilar, cru, irredutível. Isto significa que os materiais não são escondidos ou privados das suas intrínsecas propriedades, razão pela qual artistas como Richard Serra e Carl Andre se recusavam a pintar as esculturas:

> A cor do material é a cor do meu trabalho. Não estou interessado em embelezar superfícies polindo-as ou pintando-as. Se pintarmos um material, negamos-lhe a sua qualidade intrínseca. Se pintarmos o aço, evitamos a oxidação, que é uma propriedade inerente do aço. (Richard Serra em entrevista com Bernard Lamarche-Vadel [1949-2000] em 1980)[46]

45 Em https://www.youtube.com/watch?v=XmTf3hcZQRc, Barry Le Va explica o seu fascínio pelo detetive Sherlock Holmes (Personagem de literatura inglesa criada por Arthur Conan Doyle) e pela sua capacidade de decifrar uma cadeia de ações através dos seus resíduos, ou pistas.

46 Tradução livre do autor. No original: "The color of the material is the color of my work. I am not interested in embellishing surfaces by polishing or painting them. If you paint a material you deny the intrinsic quality of the material. If you paint steel you prevent the oxidation, which is an inherent property of steel" (Richard Serra em entrevista com Bernard Lamarche-Vadel em 1980). Retirado de: Serra, Richard. (1994). Writings, Interviews. University of Chicago Press.

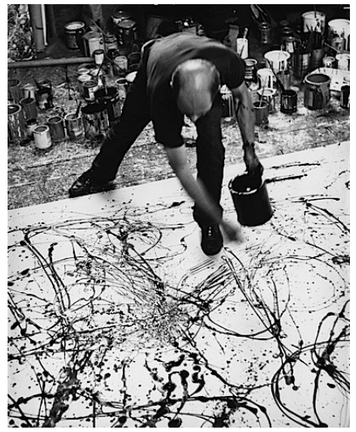


Fig. 59) Jackson Pollock em atelier fotografado por Hans Namuth, 1950;

> Eu queria uma superfície livre para ser continuamente alterada pela sua própria história, os eventos que ocorreram até o ponto de obliteração absoluta, suponho. (…) Pintar os materiais, para mim, seria derrotar os meus próprios desejos quanto à minha arte. Não quero de todo disfarçar [o material]. Não quero fazer outra coisa com isso [com o material], quero madeira como madeira e aço como aço, alumínio como alumínio, um fardo de feno como um fardo de feno. (Carl Andre em entrevista com Phylis Tuchman [1947] em 1970)[47]

A tinta aplicada é simultaneamente um novo elemento formal e uma nova etapa processual, contribuindo para a complexidade de ambos. Polimentos não disfarçam os materiais nem lhes negam as suas propriedades, mas na maioria dos casos eliminam marcas do seu processo de produção ou da sua história, nas palavras de Carl Andre. Em todo o caso, trata-se da recusa de superfícies idealizadas que exigem manutenção do seu estado, em prol de superfícies constantemente redefinidas pelas propriedades do material e a relação deste com o seu redor. Novamente, fins definidos pelos meios.

Triângulo (Rui Mota, 2021) [fig.60 e 61] apresenta-se aqui como um exemplo curioso. À semelhança de *91°*, procurou trabalhar desvios entre o objeto e o espaço, através de um tubo de ferro ao qual foi aplicado o gesto mínimo de o quebrar. Quebrado apenas num dos lados, este objeto deve estar posicionado de modo a mostrar o seu lado reto ao ponto de vista da entrada no espaço. *Triângulo* procura uma relação comportamental no momento em que só quem se investe corporalmente pelo interior da galeria experiencia uma forma que se vai quebrando à medida que é circundada, criando o triângulo, formado no espaço negativo entre o objeto e o solo (duas arestas no objeto e uma terceira, que completa a forma, no solo).

47 Tradução livre do autor. No original: "I wanted a surface free to be continually altered by its own history, the events which occurred to it up to the point of absolute obliteration, I suppose. [...] To paint these things, for me, would be to exactly defeat my own desires as to my art. I don't want to disguise it at all. I don't want to make something else out of it, I want wood as wood and steel as steel, aluminum as aluminum, a bale of hay as a bale of hay" (Carl Andre em entrevista com Phylis Tuchman em 1970). Retirado de: https://www.artforum.com/print/197006/an-interview-with-carl-andre-36395

Fig. 60) Rui Mota, *Triângulo*, 2021, ferro, 10x5x-240cm; Exposição *Entreaberta*, Galeria Cozinha, FBAUP.

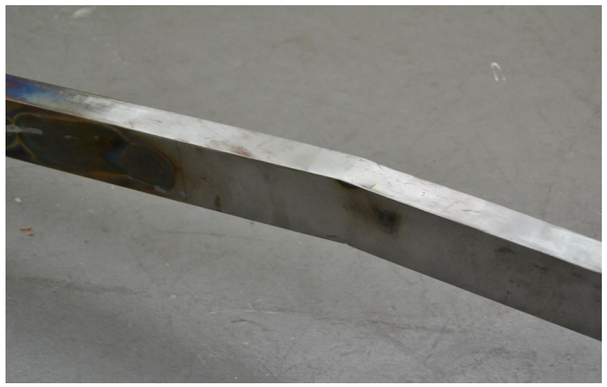


Fig. 61) Rui Mota, *Triângulo* (detalhe), 2021, ferro, 10x5x240cm; Exposição *Entreaberta*, Galeria Cozinha, FBAUP.

O tubo de ferro[48] utilizado é vendido na indústria com um revestimento de zinco que lhe protege da oxidação. Num trabalho onde o gesto mínimo é valorizado, houve necessidade de acrescentar um passo ao processo e remover a camada de zinco que protege o tubo da oxidação, para que o material não fosse privado das suas propriedades, passando a ser vulnerável ao oxigénio e consequentemente, vulnerável à oxidação. Ademais, não há qualquer tentativa de esconder marcas, incluindo erros, do processo produtivo, deixando que estas influenciem o aspeto do objeto e revelem a atividade por detrás da quebra do tubo, como de resto se nota na prática do autor. O próprio modo como o material é alterado, demonstra um certo respeito pelo mesmo, já que o tubo, após ser dividido em dois é novamente unido através de solda, ou seja, o objeto mantém-se materialmente uno pelo uso do mesmo material que o compõe – ferro. Morris Louis (1912-1962) e Jackson Pollock (1912-1956) são exímios nesta vertente pelo uso de ferramentas que promovem a viscosidade e fluidez, características da tinta. Radicalmente, Carl Andre também:

> O meu primeiro problema foi encontrar um conjunto de partículas, um conjunto de unidades e então combiná-los de acordo com leis que são particulares a cada partícula, ao invés de leis que se aplicam ao conjunto, como cola, rebitagem ou soldagem. São combinações não estruturais de partículas e essas partículas são particularmente combinadas segundo leis que não são mais do que as qualidades que qualquer uma pode ter. Nenhuma força externa se aplica ao conjunto para fazê-lo ter propriedades que uma partícula individual não possui. (Carl Andre em entrevista com Phylis Tuchman em 1970)[49]

Carl Andre parece querer reduzir, tal como os artistas da arte processual, a mani-

48 Existe preferência por materiais acessíveis e frequentes no nosso dia à dia. A escolha por materiais básicos (até pobres) e facilmente identificáveis da construção. O seu estado pouco se altera da condição crua em que aparecem à venda na indústria.

49 Tradução livre do autor. No original: "My first problem has been to find a set of particles, a set of units and then to combine them according to laws which are particular to each particle, rather than a law which is applied to the whole set, like glue or riveting or welding. They are nonstructural combinations of particles and these particles particularly are combined in laws which are no more than the qualities that any one particle might have. No extraneous forces apply to the set to make them have properties which an individual particle does not have" (Carl Andre em entrevista com Phylis Tuchman em 1970).

pulação dos materiais às **restrições da gravidade**, esta que é a única força aplicada a todo e qualquer material (os minimalistas haviam já definido o chão como campo privilegiado para assumir a natureza do objeto, sujeitando-o à gravidade à qual as peças de parede resistem). Faz parte da natureza dos materiais o modo como estes reagem à gravidade. A aleatoriedade com que o material cai no chão ou se organiza em atos soltos de empilhamento, aglomeração, dispersão ou penduro, mostra a vontade da arte processual assumir fins indeterminados, redefinidos, em parte dos casos, a cada nova exposição do objeto. *Switch* (1967-2016) de Barry Le Va, *To Lift* (1967) de Richard Serra, *EAT MEAT* (1969-1975) de Lynda Benglis (1941), *Wedge Piece* (1969) de Gary Kuehn (1939), *No title* (1969-1970) de Eva Hesse *e Untitled (Pink Felt)* (1970) de Robert Morris são alguns exemplos de simpatia para com a natureza do material através do uso da gravidade como método básico de manipulação plástica [fig.62-67, respetivamente]. As bases da manipulação plástica seriam além trabalhadas com enfoque na mais constante ferramenta da atividade humana, o corpo. Elaboremos:

Como os exemplos anteriores apontam, a prática do autor do presente relatório não se define no objeto isolado, mas na ação que o cruza com o contexto[50]. Dentro deste pensamento foi criado um arquivo de sólidos em cimento – traves, esferas, placas e blocos, baseados nos protagonistas da composição em desenho: linha, ponto, plano e forma – com o intuito de produzir múltiplas esculturas por reação ao contexto expositivo. É deste arquivo que surge *Pontilhismo*, *Panejamento* (2020) [Anexo 21] e a série *In-situ(ação)* (2020-2021) [fig.68-72]. Esta última compila diferentes esculturas resultantes de processos de improvisação *in-situ*, ou seja, os módulos foram transportados para o espaço sem uma noção clara das esculturas que iam compor.

Fig. 62) Barry Le Va, *Switch*, 1967, alumínio, esferas de rolamentos e feltro, Dimensões variadas;

Fig. 64) Lynda Benglis, *EAT MEAT*, 1969-1975, bronze, 53.3×203.2×137.2cm;

Fig. 65) Gary Kuehn, *Wedge Piece*, 1969, madeira, fibra de vidro e tinta enamel, 36×198×117cm;

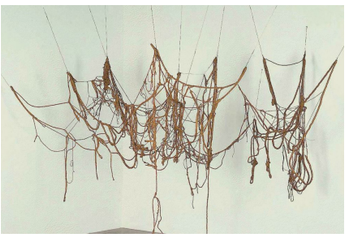


Fig. 66) Eva Hesse, *No title*, 1969–1970, latex, corda, fio e arame, dimensões variadas;

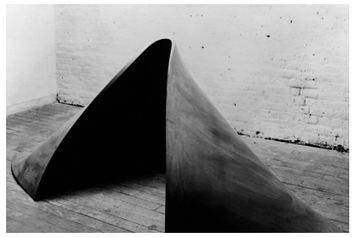


Fig. 63) Richard Serra, *To Lift*, 1967, borracha, 91.4x200x152.4cm;

Fig. 67) Robert Morris, *Pink Felt*, 1970, feltro, dimensões variadas;

50 Os módulos alinhados com a arquitetura em mei o, o posicionamento específico em relação ao solo de pontilhismo, em relação às arestas verticais da arquitetura de 91° e em relação ao primeiro ponto de vista da testemunha em triangulo.

Fig. 68) Rui Mota, 1.7 (serie *In-situ(ação)*), 2020-21, cimento, módulos 75x25x25cm (bloco), 5 de diâmetro (semiesfera); Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 69) Rui Mota, da esquerda para a direita: 1.10 e 1.1 (serie *In-situ(ação)*), 2020-21, cimento, 75x25x25cm (bloco), 5 de diâmetro (semiesfera); Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 70) Rui Mota, da esquerda para a direita: *1.13*, *1.23* e *1.15* (serie *In-situ(ação)*), 2020-21, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 75x25x25cm (Bloco); Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 71) Marcas processuais nos módulos da serie *In-situ(ação)*

Fig. 72) Rui Mota, 1.23 (serie *In-situ(ação)*), cimento, módulo de 100x100x5cm; Galeria Cozinha, FBAUP.

A unidade multiplicada permite criar variação relacional entre as formas, sendo as esculturas escolhidas resultado da abundante exclusão das restantes variações que tomaram lugar num processo especulativo e experimental que as antecede. *1.1*, *1.2*, *1.3* e até à *1.23*, foram as esculturas resultantes das experiências *in-situ* ao longo de um dia de testes que anteciparam a exposição *Entreaberta*[51]. A atenção ao corpo humano é dada tanto no campo formal (para interações próximas entre o objeto e a testemunha, como desenvolvido no subcapítulo anterior) mas particularmente no campo processual, uma vez que nenhuma montagem foi levada além dos **limites do corpo humano** do seu autor. Ou seja, por regra, os módulos eram combinados sem o auxílio de terceiros ou ferramentas exteriores ao corpo, como escadotes ou cintas. Significa isto que as combinações foram circunscritas aos limites do corpo do humano. Por exemplo, em peças que têm potencial para se elevarem infinitamente (*1.7* é um destes casos [fig.68]), a sua altura é definida pelo ponto mais alto a que os braços do autor chegam. As próprias dimensões dos módulos são definidas para simpatizarem com o corpo. A esfera assenta na palma da mão, o bloco é facilmente transportado ao colo, o plano não excede o cumprimento dos braços etc. Este género de objetos tornam a sua produção mais evidente, ao contrário de outros que, pelo maior afastamento do corpo (fabricos complexos e equipas de produção e montagem extensas, por exemplo) tornam complexa a reconstrução mental do processo. As testemunhas possuem exatamente a ferramenta utilizada nas combinações de *in-situ(ação)* – o corpo – e, portanto, pela familiaridade que têm com as atividades básicas do corpo, reconhecem com facilidade o processo de montagem.

Nestes trabalhos, a natureza do cimento é reconhecida, tal como em *Triângulo* tinha sido o ferro. Não só é um material difícil de neutralizar – a homogeneidade de cor, textura e por vezes forma nem sempre se verificam – como também é um material vulnerável ao seu redor. Foi o que aconteceu com estes módulos de *In-situa(ação)* - o seu envelhecimento resultou em patines específicas do local onde foram arquivados, sobretudo porque estiveram ao ar livre[52]. Apesar da sua dureza, o cimento é

51 Galeria Cozinha. FBAUP. Janeiro de 2021.

52 Um exemplo claro terá sido a patine acastanhada que adquiriu através da seiva que pingou da arvore (e que em dias de chuva se espalhou) debaixo da qual os módulos se arrumaram [fig.71].

um material facilmente ferido por riscos, quebras e desgaste por fricção, e neste caso tornou-se notório, pelo uso constante dos módulos (montagem e desmontagem). Ademais, a estrutura em ferro que suporta o cimento é um problema de conservação porque a sua oxidação trará sempre alterações cromáticas imprevisíveis à superfície dos módulos e fragilidades estruturais posteriores[53]. É neste dano constante a que os módulos estão sujeitos que teve origem a peça 1.23 [fig.72]. Utilizando um módulo que se encontrava bastante danificado – ao ponto de se tornar disfuncional dento do referido arquivo de sólidos – foi-lhe atribuída uma condição. Encostando-o a um canto do espaço e pelo emprego de força, a sua forma – já danificada – adquire uma nova configuração, agora moldada e relacionada com os ângulos das paredes e da força despendida na ação de destruição.

Este género de abordagens procura definir a arte pelos seus meios, deixando os fins como uma consequência indeterminada e em certos casos em constante mutação. Isto derrota a própria noção de finalização, através da produção de objetos que deixam o processo em aberto e constante. Tal como o Pós-Minimalismo mostrou, o foco na ação é não só determinante para os seus resultados, como permite dar lugar a experiências transitivas – Verter, esmagar, empilhar, equilibrar etc. Nestas ações, dá-se a substituição do "ser" pelo "estar," abalando a estabilidade do pensamento e desvirtuando uma certa lógica, até então, instituída.

Se no subcapítulo anterior concluímos a subjetividade espacial de objetos desprovidos de centro composicional e pontos focais, aqui poderemos assumir que os casos analisados – pela focagem que têm na duração e na efemeridade – tornam-se temporalmente subjetivos. Verificavél em casos como as peças de feltro de Robert Morris, cuja gravidade lhes confere uma forma diferente a cada exposição, ou em alguns trabalhos de Eva Hesse cujo silicone, plástico ou vibra de vidro se alteram constantemente até se autodestruírem. A fruição passa, efetivamente a ser um testemunho. Reforçando a consciência do "aqui e agora", importa não só a perspetiva espacial de onde se experiência o objeto, mas também a perspetiva temporal, isto é, quando se experiência o objeto – devido à mutação que este sofre com a passagem do tempo.

53 Como Professora Doutora Joana Teixeira, especialista em conservação e restauro (Escola das Artes da Universidade Católica do Porto), anotou em relação aos processos de produção dos volumes em cimento na prática do autor.

3. Pilares contextuais: Espaço, tempo e testemunha(s)

3.1. Especificidade e ajustabilidade espacial

Fig. 73) Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, aço corten, 365.7x3657.6x30.45cm;

> […] O espaço pode não ser considerado um material artístico, mas o facto de tudo ocupar uma certa quantidade de espaço, num sentido puramente físico, significa que se está a lidar com espaço quer se queira ou não. Tal como podes dizer. 'Não estou terrivelmente interessado em oxigénio', mas estás a respirá-lo. (Weiner *cited in* Lippard, 1997, p.129)[54]

Após expostas – por processos de simplificação – as estruturas das quais a experiência artística depende, importa passar a um segundo momento onde, depois de entendida a relação do objeto com o seu contexto, passamos mais especificamente ao seu diálogo com o espaço, tempo e testemunhas.

No que toca ao espaço, a arte *Site-specific* será a que mais lhe diz respeito. Dedicadas ao seu local de exposição, as obras *site-specific* procuram dialogar de modo tão estreito com o espaço para o qual foram concebidas, que adquirem um caráter de exclusividade. Em 1981, a *Foley Federal Plaza* de Manhattan (Nova York) viu o seu espaço ocupado por um arco de aço empenado e inclinado. Tratava-se da escultura projetada pelo artista americano Richard Serra intitulada de *Tilted Arc* [fig.73]. Encomendada pela Administração de Serviços Gerais dos Estados Unidos, que se tornou, pela polémica que gerou, um exemplo incontornável de arte *Site-specific*. Segundo uma abordagem interruptiva[55], a praça foi dividida a meio. A presença do arco, cuja curvatura contraria as linhas do pavimento, obstrui a visibilidade e o trânsito local. A sua contra-intuição impede que seja uma simples adição de forma ao contexto e apresenta-se como uma redefinição radical do mesmo. Em 1989, após um longo julgamento, a peça, alvo de reações negativas, viria a ser removida. A relutância centrava-se na sua presença agressivamente prejudicial ao espaço, impedindo uma vigilância apropriada da praça, o seu funcionamento social e fruição.

---

54 Tradução livre do autor, no original: "You may not consider space an art material, but the fact that you are occupying a certain amount of space in a pure physical sense means that you are dealing with space whether you want to or not. Like you can say. I am not terribly interested in oxygen, but you are breathing it." (Weiner, 1969 apaud Lippard, 1997, p.129).

55 Rosalyn Deutsche (1946), em *Unven Development: Public Art in New York City* (1988), defeniu dois modelos segundo os quais a site-specificity decorre. O primeiro que denomina de assimilativo e segundo o qual o objeto se acomoda harmoniosamente às condições preexistentes e um segundo, interruptivo, que as pretende confrontar.

Para que os fundos públicos que pagaram a encomenda não fossem desperdiçados foi ainda sugerida a realocação da mesma. Sugestão que não se cumpriu a favor das intenções do artista perante a vertente *site-specific* da peça: "Uma peça site-specific é concebida e criada em relação às condições particulares de um espaço específico e somente para essas condições. Portanto, remover Tited Arc é destruí-lo" (Richard Serra em Julgamento, 1986 [56]). Como apontado por Miwon Kwon (1961) e verificado no exemplo de Serra:

> As obras site-specific costumavam ser obstinadas quanto à 'presença', ainda que fossem materialmente efêmeras, e inflexíveis quanto à imobilidade, mesmo perante o seu desaparecimento ou destruição. Seja dentro do white cube ou no deserto de Nevada, orientado arquitetonicamente ou para a paisagem, a arte site-specific considerou inicialmente o local como um sítio real, uma realidade tangível, com identidade composta por uma combinação única de elementos físicos: comprimento, profundidade , altura, textura e forma de paredes e divisões; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de tráfego; características topográficas distintas e assim por diante. Se a escultura modernista absorveu seu pedestal/base para quebrar a conexão ou expressar sua indiferença ao local, tornando-se mais autônoma e autorreferencial, portanto transportável, sem lugar e nômada, então as obras site-specific, conforme surgiram pela primeira vez no despertar do Minimalismo no final dos anos 60 e início dos anos 70, forçou uma reversão dramática desse paradigma modernista (2002, p.11)[57].

56 Tradução livre do autor. No original: "A site-specific sculpture is one consived and created in relation to the particular conditions of a specific site and only to those conditions. To remove Tilted Art therefore is to destroy it" (Retirado do documentario The Trial of Tilted Arc ,1986: https://www.youtube.com/watch?v=uxyhgUAYvB4

57 Tradução livre do autor. No original: "[...] site-specific works used to be obstinate about "presence," even if they were materially ephemeral, and adamant about immobility, even in the face of disappearance or destruction. Whether inside the white cube or out in the Nevada desert, whether architectural or landscape-oriented, site-specific art initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, or parks; existing conditions of lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features, and so forth. If modernist sculpture absorbed its pedestal/base to sever its connection to or express its indifference to the site, rendering itself more autonomous and self-referential, thus transportable, placeless, and nomadic, then site- specific works, as they first emerged in the wake of minimalism in the late 1960s and early 1970s, forced a dramatic reversal of this modernist paradigm" (Kwon, 2002, p.11).

No capítulo anterior, vimos como o Minimalismo se posiciona contra as ideologias modernistas ao assumir as circunstâncias em que o objeto se encontra. Assim, a derrota do pedestal seria naturalmente prosseguida pelo questionamento do espaço *white cube* que, segundo os princípios do Modernismo, se apresentava como um não-lugar, numa condição atemporal onde a presença do público é abafada. Nas palavras de Brian O'Doherty (1928):

> A galeria (white cube) é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, 'para assumir vida própria' (2007: 4).

Perante isto e segundo as inovações do Minimalismo, Miwon Kwon prossegue:

> O espaço da arte não era mais entendido como um vazio, uma tábua rasa, mas um lugar real. O objeto ou evento artístico, nesse contexto, deveria ser vivenciado de forma singular e múltipla no aqui e agora pela presença corporal de cada observador, numa imediação sensorial de extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried ironicamente caracterizou de teatralidade), ao invés da perceção instantânea numa epifania visual por um olho flutuante. Portanto, a obra site-specific, na sua formação inicial,

> focou-se em estabelecer uma relação indissociável e indivisível entre a obra e seu local e exigiu a presença física do observador para a conclusão da obra. (Kwon, 2002, p.12)[58]

Deste modo, as peças *site-specific* ao trabalharem os espaços *white cube* como espaços concretos, através das suas características formais, compuseram uma formulação precoce do que viria a ser a crítica institucional – o primeiro dos desdobramentos das práticas *site-specific*. Neste contexto, salientam-se alguns trabalhos:

Condensation cube (1963-1965) de Hans Hacke [fig.74], em que a humidade da galeria (dependente da luz, temperatura ambiente, correntes de ar e presença humana) define a aparência do imaculado cubo de acrílico, cuja água no seu interior vai condensando e invadindo as suas paredes;

A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL (1968) de Lawrence Weiner (1942) [fig.75], uma peça-instrução (contra a ideia de propriedade institucional) destinada às paredes neutras dos *white cubes*, onde deve ser cavado um quadrado com cerca de um metro de lado (trinta e seis polegadas = noventa e um centímetros), expondo a estrutura concreta que as sustenta;

Gutter Corner Splash: Night Shift (1969-1995) de Richard Serra [fig.76] onde os cantos da galeria – entre as paredes e o solo – servem de molde ao chumbo fundido que é arremessado pelo próprio artista, resultando uma série de volumes cujo tamanho, quantidade e a sua atividade produtiva são definidos pelas dimensões da galeria;

Measurement room (1969) de Mel Bochner [fig.77], onde as características arquitetónicas do espaço expositivo são medidas e marcadas, as medições, nas paredes. Um processo espacial que começou em objetos, se ampliou para o espaço entre objetos e eventualmente para espaços sem objetos;

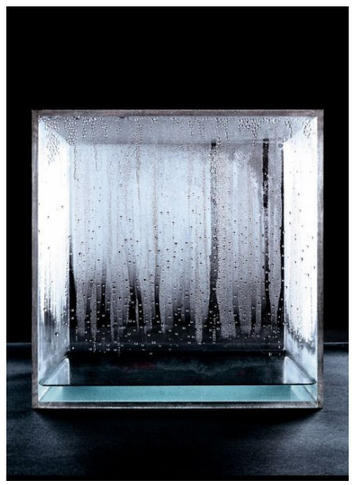


Fig. 74) Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963, acrílico e agua, 76x76x76cm;

Fig. 76) Richard Serra, *Gutter Corner Splash: Night Shift*, 1969, chumbo, 48.26x274.32x454.66 cm;

Fig. 77) Mel Bochner, *Measurement Room*, 1969, fita e números autocolantes, dimensões variadas;

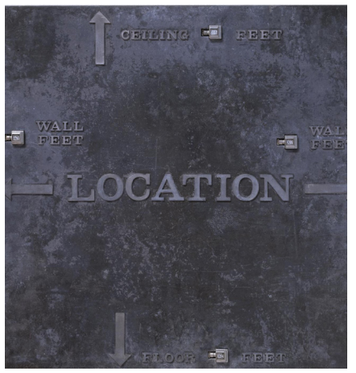


Fig. 78) Robert Morris, *Location Piece*, 1973, chumbo e aluminio, 53,7×53,7×3,8cm;

Fig. 75) Lawrence Weiner, *A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL*, 1968, instrução;

Fig. 79) Daniel Buren, *Within and beyond the frame*, 1973, cabo de aço, tecido e tinta acrílica, dimensões variadas;

Location Piece (1973) de Robert Morris [fig.78], uma placa quadrangular de chumbo com meio metro de lado, com a palavra "localização" (*Location*) gravada na superfície e que discrimina a distância a que está dos limites da parede onde se instala através de pequenos medidores aplicados no objeto;

E ainda, *Within and Beyond the Frame* (1973) de Daniel Buren [fig.79], constituída por dezanove bandeiras com listas verticais, penduradas num sistema de cabos que se estendeu do interior da *John Weber Gallery* para a West Broaday Street de Nova York pela janela da galeria, excedendo o enquadramento arquitetónico – e institucional – da mesma, acabando por apresentar a peça em dois contextos distintos, e onde a neutralidade interior da galeria é contaminada pelo dinamismo do seu exterior.

Emoldurar (Rui Mota, 2020) [fig.80-82], entra no grupo acima apresentado ao ser uma peça projetada para espaços *white cube*, e que, apesar de serem desmontados pelo questionamento artístico desde o século passado, ainda se encontram em maioria nos ambientes expositivos/galerísticos dos dias de hoje (pelo menos no Porto). *Emoldurar* concretiza-se em três molduras de madeira com vidro para proteger uma imagem que não existe. A imagem em falta encontra-se na parede onde *Emoldurar* se instala.

---

58 Tradução livre do autor. No original: "[...] the space of art was no longer perceived as a blank slate, a tabula rasa, but a real place. The art object or event in this context was to be singularly and multiply experienced in the here and now through the bodily presence of each viewing subject, in a sensory immediacy of spatial extension and temporal duration (what Michael Fried derisively characterized as theatricality), rather than instantaneously perceived in a visual epiphany by a disembodied eye. Site-specific work in its earliest formation, then, focused on establishing an inextricable, indivisible relationship between the work and its site, and demanded the physical presence of the viewer for the work's completion" (Kwon, 2002, p.12).

Fig. 80) Rui Mota, *Emoldurar*, 2020, ferragens, madeira de pinho e vidro, 39,5x30,5x4,7cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Fig. 81) Rui Mota, *Emoldurar*, 2020, ferragens, madeira de pinho e vidro, 39,5x30,5x4,7cm; Exposição *Entreaberta*, Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 82) Rui Mota, *Emoldurar*, 2020, ferragens, madeira de pinho e vidro, 39,5x30,5x4,7cm; Exposição *Flor*, Galeria do Sol.

Essa imagem materializa-se nas falhas, imperfeições ou pequenas marcas que depois de encontradas nas paredes são emolduradas. Entendam-se por falhas, tudo aquilo que possa tirar neutralidade à dita parede. Por exemplo na exposição *SOPRO* no *OMuseu* da FBAUP, as peças enquadraram sujidades, fendas e marcas deixadas pela exposição anterior. Já na exposição *Entreaberta* na *Galeria Cozinha* da mesma instituição, foram enquadrados entre mais danos da imaculada parede, um canto de uma porta (presente no interior da galeria) e uma caixa de aparelhagem próxima do teto [fig.81], ou seja, elementos específicos que caracterizam o local. Em particular, a moldura que enquadrava a caixa de aparelhagem, sublinhava mais que a própria caixa. Estando próximo do teto e sendo o alto pé direito, uma das características mais proeminentes da *Galeria Cozinha* (com quase quatro metros de altura), a postura corporal necessária para observar este elemento apresenta-se como um desdobramento das características do espaço no corpo humano. *Emoldurar* foi ainda exposta uma terceira vez, na exposição *Flor* da *Galeria do Sol* [fig.82]. Ao contrário dos outros dois espaços, a *Galeria do Sol* falhava em perpetuar os ideais modernistas. O único resíduo característico do *white cube* era a cor das paredes. O local é visualmente ruidoso, pelo que falhas nas paredes não faltavam. A luz vacilava entre o natural e o artificial e o sistema de iluminação importava-se pouco com a homogeneidade (*Pontilhismo*, como já vimos[59], viria até a sublinhar esta curiosidade). Em suma foi um local que não resultou tão bem para *Emoldurar*. A peça atendia a falhas num espaço onde estas estavam, não só assumidas, como em abundância e este aspeto parecia prescindir da sua presença, ainda que, a experiência do objeto e do espaço continuasse fundida – o objeto enquadra no seu interior algo que lhe é exterior.

Ou seja, os objetos pretendem incorporar características do espaço onde se instalam, mas a sua versatilidade de montagem permite adaptação a diferentes contextos, assumindo as implicações da mudança para que a sua remoção espacial não signifique, como Serra defendeu, a sua destruição. Isto significa, que a abordagem não se focaliza na exclusividade ou inseparabilidade, mas na produção de objetos que trazem para a equação o modo como se vão relacionar com cada um dos espaços, até porque a mutação associada a este procedimento é um dos pontos vitais na modelação do tempo que adiante será desenvolvido. Por vezes, nem é necessária a remoção do objeto para o espaço se alterar. *El mur* (1984) [fig.83] é um bom exemplo. É mais uma peça para espaço público de Richard Serra que

59 *2.1. Minimalismo e a extroversão objetual.*

parece querer explorar as mesmas intenções de *Tilted Arc*[60], numa altura em que a sua remoção já era discutida em julgamento. Desta vez, o arco (feito em betão por questões económicas) dividia a *Plaça de la Palmera* de Sant Martí em Barcelona de forma tão agressiva como o de Nova York. Porém, os arquitetos paisagistas que mais tarde trabalharam na praça – que em 1984, além do arco, pouco mais tinha que a palmeira que a intitula – aproveitaram a divisão feita por Serra para construir dois espaços distintos. De um lado, um abrigo ao sol com um bosque, ideal para descansar e passear, e do outro lado, uma zona ao ar livre mais orientada para atividades agitadas e lúdicas. Posto em outros termos, as condições para as quais a peça foi especificamente concebida foram subvertidas. O espaço mudou e com ele mudou uma escultura que agora se acomoda no espaço, contrariando as intenções interruptivas do autor. É esta presença influente do espaço que a *ajustabilidade espacial* pretende acautelar.

Com exceção dos exemplos para espaço público de Richard Serra e da peça de Daniel Buren, todos os exemplos apresentados no presente subcapítulo, foram já adaptados ou repetidos noutros contextos, como variações da mesma peça ou como novas peças pertencentes à mesma série. Alguns, como *A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLAST*ER OR WALLBOARD FROM A WALL de Lawrence Weiner, preveem já essa *adaptabilidade* espacial, permitindo a sua repetição. Outros como *Measurment room* de Mel Bochner, definidos mais como ações do que propriamente objetos, conseguem ser facilmente ajustados e enquadrados num sistema de variações que encontra em cada espaço uma estrutura diferente (tal como *Measurement Room: No Vantage Point* [2019] demonstra [fig.84]). O apego que as peças têm aos espaços para o qual foram concebidas não parece ser exclusivo suficiente para a mudança espacial representar o seu fim. A variação parece ser, em todos os casos, um elemento bem-vindo.

A *ajustabilidade espacial* é uma constante na prática do autor do presente relatório de projeto. A sua vertente *in-situ* implica, no processo de montagem, procedimentos de improvisação e variação para que o trabalho se adapte ou se relacione com o espaço. Duas tarefas elencadas por Cláudia Amandi (1968), na sua tese de doutoramento *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, como ações práticas essenciais ao desenvolvimento criativo, especificamente no campo do desenho. No seu conceito:

> […] Improvisar e variar que embora possam e estejam muitas das vezes interligadas no processo experimental, operam de forma dissemelhante uma da outra. Entrelaçadas na sua essência pela forma como colocam o processo à frente dos resultados, 'improvisar' indica que as mudanças são realizadas no momento, sem preparação e com os recursos do momento, indicando assim que a actividade temporal está concentrada numa ocasião, numa circunstância com especificidades concretas; já 'variar' dilata esse tempo, expande-o em vários momentos que podem não ser coincidentes com um só. (Amandi, 2010, p.155)

Posteriormente Amandi aprofunda:

> […] a tarefa variar procura salientar a relevância de certas acções experimentais em que o autor retorna ou desmultiplica um determinado centro em diferentes direcções. Não com o objectivo concreto do projecto, ou seja, de chegar a um objectivo específico, mas na livre associação e experimentação de alternativas a esse centro (*Idem*, p.158)

Emoldurar, ao variar a sua relação com o espaço, varia naturalmente a sua aparência – as falhas que enquadra, a posição, orientação e distância entre molduras – e consequentemente a sua relação com as testemunhas. O resto das peças, como já vimos com *mei·o*, *4/4*, *pontilhismo*, na série *in-situ(ação)* e como teremos a oportunidade de ver em *90º à direita (diariamente)* e *Panejamento*, seguem o mesmo critério de versatilidade e variação formal para conseguirem redefinir o seu diálogo com o espaço. Mesmo casos como *triângulo* e *91º*, peças com menos versatilidade de montagem e com diálogos espaciais mais vagos, redefinem-se de exposição para exposição. Existe sempre a noção de que se está a criar uma nova situação.

Fig. 83) Richard Serra, *El mur*, 1984, betão, 300x5300x30cm;

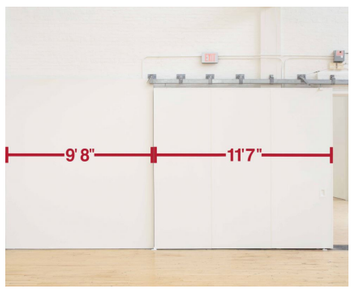


Fig. 84) Mel Bochner, *Measurement Room: No Vantage Point*, 2019–2020, fita e números autocolantes, dimensões variadas;

60 O confronto entre as duas peças foi identificado por Margarida Brito Alves em: Alves, Margarida Brito. (2012). "O Espaço Na Criação Artística Do Século XX: Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade". Edições Colibri.

Fig. 85) Da esquerda para a direita: Rui Mota, *91°*, 2020, cimento, 179x20x20cm e Carla Souto, *Autorretrato con ropa térmica y rama con liquen*, 2019, tinta acrílica sobre tela, 75x70cm; Exposição Flor, Galeria do Sol

As variações de *triângulo* fogem ao controlo do autor porque se relacionam com o estado de conservação da peça, mas *91°*, já analisada[61], redefine as comparações que trava com a arquitetura e até com outras peças. Na referida exposição *Flor*, o volume relacionava-se não só com as linhas verticais da arquitetura, como também com a obra *Autorretrato con ropa térmica y rama con liquen* (2019) de Carla Souto (1994) [fig.85]. Neste trabalho a pessoa retratada (a autora) segura com uma inclinação similar a *91°* a flor que intitula a exposição. Este pormenor motivou a proximidade de ambos os trabalhos no espaço da galeria. Uma situação que mostra como o irrepetível e a especificidade não são excluídos pelo caracter variável destas peças. Ademais, a *ajustabilidade espacial* regressa à noção concluída no último capítulo (*2.2. Crueza: o "quê" definido pelo "como"*), de constante processo e recusa de estados finais, questões da modelação temporal trabalhadas de seguida.

61 *2.1. Minimalismo e a extroversão objetual.*

3.2. O tempo ocupado e a sua materialização

Fig. 86) Tehching Hsieh, *One year performance: 1980-1981*, 1980-1981, pelicula 16mm, cartões, fotografia e relógio de ponto, dimensões variadas;

Em abril de 1980, Tehching Hsieh (1950) preparava-se para uma das suas performances de duração anual. Mais especificamente *One year performance 1980-1981* [fig.86], informalmente conhecida como *Time clock piece*. Até abril de 1981, Hsieh propôs-se a picar o ponto todas as horas de todos os dias durante um ano, por meio de um relógio de ponto instalado no seu estúdio do qual nunca saiu por mais de 50 minutos (condição levada a cabo inclusive durante o horário de sono). A peça torna-se a documentação desse ano composta pelos trezentos e sessenta e seis cartões (com os pontos picados. Assinados por uma testemunha para que não pudessem ser substituídos), oito mil setecentos e sessenta fotos do artista que acompanham as vezes que o ponto foi picado (denunciando também as cento e trinta e três vezes que falhou) e também um vídeo de 16mm que passa as ditas fotos numa sequência de seis minutos. A instalação destes é ainda acompanhada por outros elementos como o relógio de ponto em causa, a roupa utilizada, calendários e fotos do processo. A duração anual foi estabelecida por ser uma unidade de tempo bastante humana, é o tempo que a terra demora a contornar o sol e também a unidade utilizada para medir a nossa idade. A peça valoriza a pura passagem do tempo como uma inevitabilidade humana – "consome mais tempo e morrerás" (disse o artista em entrevista com Nick Garner para a Das Platforms em 2014)[62]. A sua metodologia de trabalho centra-se nesta filosofia, onde o ato de "perder tempo" é o principal motor criativo. Levantam-se ainda reflexões sobre o conceito de repetição, simultaneamente salientado e negado. O projeto é desenvolvido em sequências regulares: uma foto a cada sessenta minutos por cada vinte e quatro horas durante trezentos e sessenta e seis dias e os registos são feitos de forma sistemática, com a mesma câmara, na mesma posição, fotografando o mesmo motivo que se mantém na mesma posição, com a mesma roupa, expressão facial etc. Porém alguns elementos variam: A impossibilidade de manter exatamente a mesma pose leva a ligeiros desvios de foto para foto, a fadiga acumulada pela exigência do trabalho resulta em alterações físicas no artista, mas principalmente, o crescimento do cabelo (rapado no primeiro dia) denuncia, além do investimento do autor, a passagem do tempo.

O tempo passa e cria relação direta com questões de repetição. Através da padronização de certas ações cria-se a estabilidade que nos permite antecipar que depois

62 Tradução livre do autor. No origninal: "consume more time and you´ll die" (Hsieh em entrevista com Nick Garner. Das Platforms, 2014).

do dia venha a noite, que depois da primavera venha o verão, depois da vida venha a morte etc. Talvez por isso, a maioria dos artistas que aqui serão apresentados façam uso, ao tratar o tempo, desta mecanicidade. Porém, mesmo dentro destas estruturas é o fator da diferença que nos permite identificar que, entre a luz do dia e a escuridão da noite (por exemplo), o tempo passou. Como Hsieh nos mostrou, são estas diferenças que impede a monotonia atemporal: O cabelo que cresce, uma sombra que se move ao longo do dia, os anéis do tronco de uma árvore que se acumulam, a evolutiva caligrafia de uma criança, os ponteiros rotativos de um relógio, um material que muda de cor, textura, forma etc. São, curiosamente, provas físicas da presença de algo que "não se deixa ver, tocar, ouvir, saborear nem respirar como um odor. […] Uma "hora" é algo de invisível" (Elias, 1998, p.7). Henri Bergson (1859-1941) diria que esse é "o hábito profundamente enraizado de desenvolver o tempo no espaço" (2006, p.13)[63]. Os próprios relógios não medem exatamente o tempo, mas sim uma ação que neste decorre, como a rotação completa da Terra sobre si mesma ou, no caso dos calendários, o contorno desta sobre o sol. São estas ações desdobradas no tempo, com durações específicas, isto é, com começos e términos – ao contrário do tempo, que não tem início ou fim – que mais afincadamente trabalham o tempo. Para o presente subcapítulo optou-se pela subdivisão destas questões temporais, valorizando três tipologias: a duração do processo produtivo, a duração expositiva e a duração da obra de arte.

O exemplo acima dado é um claro caso de evidência da ***duração do processo produtivo***. Ou seja, o tempo de produção, as ações e decisões tomadas ao longo do processo de trabalho, tornam-se centrais.

Existe um tempo para as peças de arte serem produzidas: Hsieh definiu que para *Time Clock Piece* seria um ano (das 7h de dia 11 de abril de 1980, até às 18h do dia 11 de abril de 1981); Já na série *Exposiciones* (2015) [fig.87], Marc Larré (1978) desenvolve "uma série de fotografias cujo tempo de exposição é determinado pela duração daquilo que na imagem aparece: O tempo de uma canção, um minuto passado num relógio, ou o tempo que uma esfera demora a encontrar o seu lugar"[64]; ou mesmo *Box with the sound of its own making* (1961) [fig.88] de Robert Morris que como o título indica, constrói uma caixa que imite, através de uma coluna instalada no seu interior, os sons da sua produção (três horas e meia). Poderemos afirmar que "a obra é uma espécie de manifesto: na medida em que evidencia os meios e métodos da sua própria produção, anunciando uma mudança de paradigma na arte, na qual o processo, a duração, a provisoriedade e a incompletude têm lugar de destaque"[65].

Fig. 87) Marc Larré, *Exposición de un minuto* (série *Exposiciones*), 2015, fotografia, 33,5x50cm;

Fig. 88) Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making*, 1961, madeira, coluna interna, cassete, 24.8x24.8x24.8cm;

Fig. 89) Nedko Solakov, *A Life (Black & White)*, 1998-em curso, performance, dimensões variadas;

Em *A life (black and white)*, numa verdadeira coincidência de meios e fins, a valorização da duração do processo produtivo é sobreposta à valorização da ***duração expositiva***. Ou seja, o período de exposição de determinada obra de arte é evidenciado como sendo uma janela temporal onde decorrem ações que vão alterando constantemente o próprio espaço. *A life (black and white)* é uma *performance* de Nedko Solakov (1957) [fig.89], iniciada em 1998. Dois *performers* pintam constantemente as paredes do espaço expositivo, onde a *performance* se ativa, durante extensão da exposição. Uma pinta com tinta preta e o segundo com tinta branca, deslocando-se lateralmente em lados opostos e pintando por cima da camada de tinta anterior (preto sobre branco e vice-versa) respondendo a um conjunto de regras pré-estabelecidas pelo autor[66]. No centro da sala encontram-se os baldes de tinta necessários para executar a totalidade do projeto. A ação avança sem pausa durante as horas de abertura do espaço em questão e existindo somente nestas horas. Revêm-se aqui, as reflexões sobre repetição levantadas por Tehching Hsieh.

63 "Imaginemos uma linha reta, indefinida, e sobre essa linha um ponto material A que se desloca. Se esse ponto tomasse consciência de si mesmo, sentir-se-ia mudando já que se move: Perceberia uma sucessão. Mas essa sucessão se revestiria para ele sobre a forma de linha? Sem dúvida que sim, contanto que ele pudesse elevar-se de algum modo acima da linha que percorre e perceber nela simultaneamente vários pontos justapostos: Isso, porém, o levaria a formar a ideia de espaço, e é no espaço que veria desenrolarem-se as mudanças que sofre e não na pura duração" (Bergson, 2006, p.11).

64 Tradução livre do autor. No orininal: Serie de fotografías cuyo tiempo de exposición viene determinado por la duración de aquello que aparece en la imagen: el tiempo de una canción, exposición de un minuto de reloj, el tiempo que tarda una esfera en encontrar su lugar. (como explicado no seu portfolio online: http://www.marclarre.com/castellano/index.php/exposiciones/)

65 Tradução livre do autor. No original: "The work is a manifesto of sorts: insofar as it makes evident the means and methods of its own production, it heralded a paradigm shift in art, one in which process, duration, provisionality, and incompletion take pride of place" (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/689665).

66 Enunciadas no seu site pessoal: http://nedkosolakov.net/content/a_life_black__white/instructions/index_eng.html

A peça segue sempre a mesma regra, num ciclo sistemático, facilmente imaginado como o *Yin-Yang*. Todavia, poderemos notar variantes ao longo da performance que quebram com esta regularidade. Assim, como em *Time Clock Piece*, o cansaço dos performers entra em jogo para demarcar a velocidade a que as fronteiras se deslocam; também a distância entre os dois *performers* raramente é a mesma, podendo haver momentos em que nem se encontrem em lados opostos da divisão, significando que quase sempre existe a predominância de uma cor sobre a outra. Isto significa que a mudança é um elemento fulcral na execução de um conjunto de regras muito específicas e que aparentemente manteriam o processo igual no seu todo. Essa mudança é introduzida por quem executa essas instruções, aproximando por vezes o espaço de um *white cube* e noutras ocasiões de uma *black box* (mudando deveras a experiência do mesmo), ou, à medida que a tinta vai sendo usada a (com)posição das latas vai-se alterando no centro do espaço assim como os salpicos que se vão acumulando no chão (e no uniforme dos *performers*) a par de impressões das solas do calçado, desenhadas por quem habita o espaço, documentando o processo de produção da obra tal como o processo de fruição (também este produtivo). As latas vazias bem como todo o equipamento usado na performance como pincéis e rolos ficam, para o dono da peça, como arquivo físico documental dessa especifica ativação.

Na prática do próprio (Rui Mota), a valorização da *duração expositiva* vem intimamente ligada à componente de *ajustabilidade espacial* anteriormente desenvolvida. Começou na peça *mei·o* cuja capacidade para se adaptar ao espaço, suscitou a consideração da sua recomposição diária. Embora não tenha sido concretizada por motivos logísticos e de hesitação conceptual (com receio que corrompesse a ideia inicial inerente à distribuição de peso), a peça seguinte – *4/4* – seria projetada, para protagonizar esta vertente. Assim, como vimos[67], os dias da exposição *UmPontoDeSituação* ficariam pautados pelas variações da peça em relação com os diferentes módulos, com o espaço e com as testemunhas.

Veremos adiante como a peça *Panejamento* (Rui Mota, 2020) aprofunda estas mesmas questões temporais de modificação diária, mas para já, foquemo-nos em *90º à direita (diariamente)* (Rui Mota, 2020) que as trabalha de forma mais subtil.

67 *1.1. As consequências de um processo de filtragem.*

Este trabalho [fig.90-92], formaliza-se numa tela quadrada que, pelo seu formato, consegue rodar 90º sem alterar a sua forma. A sua capacidade de ajuste espacial dá-se pela sua superfície que é pintada com a tinta específica da parede onde se instala – e pelos meios específicos: ferramentas e métodos – sendo mais um questionamento da neutralidade contextual/institucional, já que esta vai acumulando diversas camadas de tinta branca, resultado das especificidades de cada espaço (discriminadas inclusive na ficha técnica[68]). A parte lateral da tela é propositadamente deixada por pintar para que fiquem visíveis as diferentes camadas de tinta que no processo de aplicação vão escorrendo para essas partes. Além desta sedimentação do tempo – apreendida apenas por quem se leva a verificar a lateral da tela – a peça funciona ainda pela instrução que impõe a sua rotação diária de 90º, marcando, segundo os ponteiros do relógio, a passagem dos dias. Projetada para um olho atento, a variação formal, descriminante da passagem temporal, concretiza-se discretamente. A peça teve ainda uma variação, exposta na *Galeria do Sol* (exposição *Flor*. Setembro de 2020). Foi colocada no chão, encostada à parede e em diálogo com um alçapão, que, por coincidência, partilha as mesmas dimensões (um por um metro). Pelo ajuste um pouco mais afincado ao espaço foi tomada como uma peça distinta, apesar de fazer uso do mesmo objeto- *2ª Demão* [fig.92].

A terceira categoria – valorização da ***duração da obra de arte*** – aborda os prazos de validade na arte. Como tivemos a oportunidade de ver pelo conceito de crueza analisado no capítulo anterior[69], através de peças como *1.23* (Rui Mota, 2020), destruída na única vez que foi exposta, esta questão da duração pode ser retida no prazo físico de um trabalho. Pode também ser compreendida enquanto prazos de validade conceptual. Ou seja, em que o período de existência de uma peça é definido pelo artista com base em motivos que escapam à mera perecibilidade material do objeto. Algumas expressões artísticas, que assumidamente se desenvolvem em janelas temporais (com começos e términos bem definidos), como a música, teatro, performance, dança ou cinema, encaixam-se como representantes básicos desta categoria.

68 *90º à direita (diariamente)*, 2020. Branco solim 1040 sobre Branco nuvem sobre tela.
100x100x4cm

69 *2.2. Crueza: o "quê" definido pelo "como".*

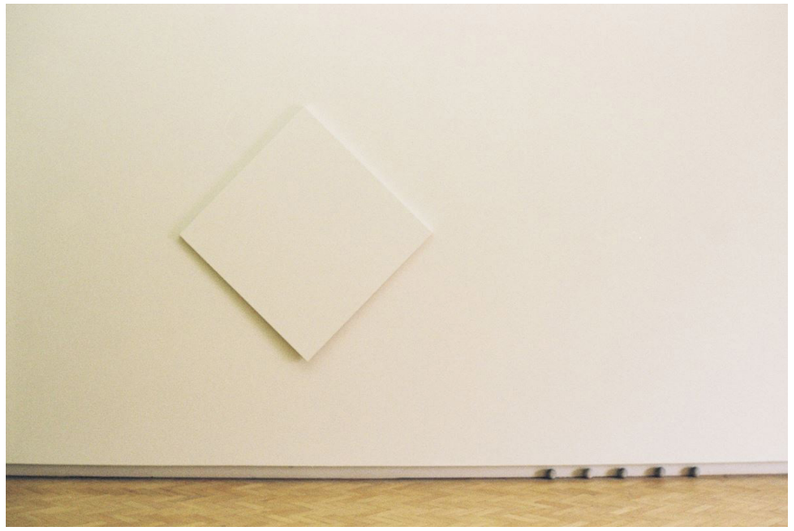


Fig. 90) Rui Mota, *90° à direita (diariamente)*, 2020, Branco solim 1040 sobre Branco nuvem sobre tela, 100x100x4cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

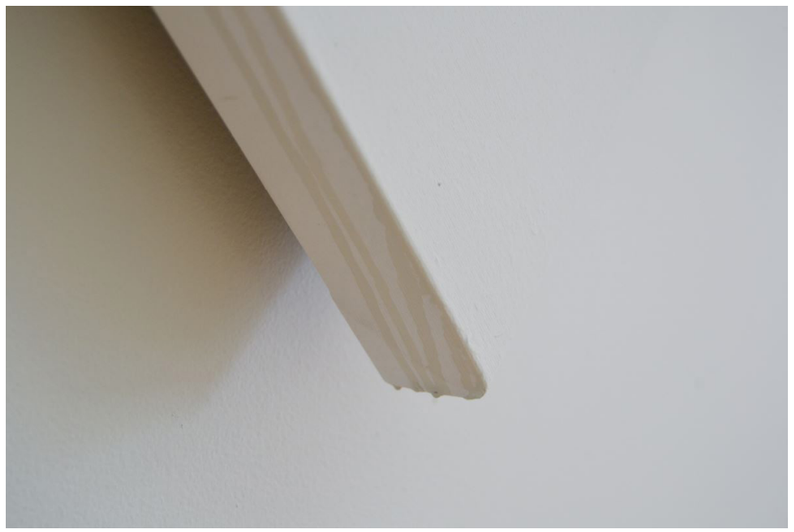


Fig. 91) Rui Mota, *90° à direita (diariamente)*, 2020, Branco solim 1040 sobre Branco nuvem sobre tela, 100x100x4cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Fig. 92) Rui Mota, *2ª demão*, 2020, Branco solim 1040 sobre Branco nuvem sobre tela, 100x100x4cm; Exposição *Flor*, Galeria do Sol.

Vejamos por exemplo a peça musical *ASLSP* (1985), onde John Cage (1912-1992), propõe que as interpretações desta composição sejam interpretadas o mais lentamente possível, podendo variar, dependendo do piano, dos vinte aos setenta minutos. Mais tarde, Cage viria ainda a compor *Organ²/ASLSP* (1987), escrita para órgão que ao contrário do piano pode soar as notas incessantemente, passando o tempo da música a ser definido pelo tempo que o intérprete lhe disponibiliza. Na igreja de S.Burchordi da cidade de Halberstadt na Alemanha, existe inclusive um órgão construído para tocar a peça durante seiscentos e trinta e nove anos (desde 2001 até 2640), sendo esta duração definida pela idade do mais antigo órgão do mundo (Presente na catedral de Halberstadt desde 1361). Ao associar a duração do instrumento à duração da música que este toca, fica sobreposto o prazo de validade físico e conceptual. Tal como em *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968) [fig.93], uma escultura de Giuseppe Penone (1947), onde uma mão em bronze é agarrada ao tronco de uma árvore em crescimento. Esta massa externa que agarra o tronco alterará o modo como esse tronco irá continuar a crescer. A tensão do metal, irá impedir que o ponto onde está instalado, cresça naturalmente. Uma peça que morrerá a par da árvore que a compõe.

Time and Mrs. Tiber (1976) de Liz Magor (1948) [fig.94] leva esta condição temporal a um momento de rutura e que se manifesta pela condição física dos seus constituintes. *Time and Mrs. Tiber* é constituída por um conjunto de conservas, entre outros objetos, arquivados numa estante que outrora pertenceu à falecida senhora Timber que o título identifica. Uma escultura cujo fim se determina pelo alto estado de degradação das conservas. Os desenvolvimentos de bactérias nos produtos perecíveis expostos tornaram a peça perigosa de se expor, ditando o seu fim[70].

Discutível nesta categoria, pode ser a obra *1*-∞ (1965-2011) de Roman Opalka (1931-2011) [fig.95], por se sobrepor à valorização da *duração do processo produtivo*, mas em todo o caso, merece atenção pela forma como trata o tempo.

Fig. 93) Giuseppe Penone, *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968–em curso, bronze e arvore, dimensões variadas;

Fig. 94) Liz Magor, *Time and Mrs. Tiber*, 1976, Estante de madeira com jarros de conservas, caixa de receitas, caixas de cartão, talheres e latas de metal, 214.6x90.5x32.4cm;

Fig. 95) Roman Opalka a trabalhar na série *1* - ∞, 1965-2011;

Fig. 96) On Kawara, serie *Date paintings* (*the Today series*), 1966 – 2014;

Assim como *Today Series* (1965-2014) de On Kawara (1932-2014)[71] [fig.96], a duração *1*-∞ depende do tempo de vida do autor. Em 1965, com a intenção de visualizar a continuidade do tempo, Opalka começou a contar a partir do número um, escrevendo a branco sobre tela negra. Pintava em telas cuja altura era definida pela altura do artista – cento e noventa e cinco centímetros– e a largura pela porta do seu atelier em Varsóvia – cento e trinta e cinco centímetros. Usava o pincel com o tamanho mais reduzido do mercado, apenas reabastecido de tinta quando esta lhe acabava, provocando uma superfície pictórica irregular, munida de ritmo e temporalidade. Em 1968 começou a fotografar-se no final de cada dia de trabalho e a gravar a sua voz enquanto contava os números que pintava. Através deste registo, além de pintar a passagem do tempo, o autor estava também a registar as consequências da passagem do tempo no próprio corpo. Por volta de 1972, ao atingir a contagem de 1 milhão passou a acrescentar um por cento de tinta branca à tinta negra do fundo de cada nova tela, organizando-as cronologicamente. Um dos objetivos era eventualmente pintar branco sobre branco. Meta que foi alcançada em 2008, quatro anos antes da sua morte (2011). Opalka viu o fim do projeto na sua incapacidade de ser finalizado, isto é, na impossibilidade de atingira a utópica premissa de chegar ao infinito. Pintou duzentas e trinta e três telas até à sua morte (chegando ao número cinco milhões seiscentos e sete mil duzentos e quarenta e nove), cada uma entendida como um detalhe (*1 - ∞; Détail 4988006–5006015 I* [1965-2011], por exemplo) sendo o trabalho cumprido na unidade das várias pinturas. O fascínio inerente ao processo confere aos objetos finais a valência documental de um trabalho que se cumpre durante a vida do artista e que finda com o seu falecimento.

70 Mais tarde, cedendo às vontades da National Gallery of Canada (proprietária da peça), Liz Magor procedeu à substituição de algumas das jarras e à adição de conservantes, indo contra as suas intenções iniciais que defendiam a destruição da peça, quando esta não estivesse em condições de ser exposta. Ainda assim, a peça não voltou a ser exposta, ficando na coleção da galeria para motivos de estudo.

71 A *Today Series* ou as *Date Paintings* são um conjunto de telas monocromáticas, pintadas de azul, vermelho, cinza ou preto com a data da sua produção escrita a branco no centro. Todas as telas são produzidas segundo etapas especificas que se mantém por toda a serie. Porém algumas variantes, especificam cada tela: A cor do fundo é misturada pelo artista no dia da sua produção; A data segue as convecções do local onde é produzida; E cada tela é guardada numa caixa de cartão acompanhada pela capa do jornal do dia em questão. A pintura era destruída se não fosse concluída até a meia-noite. Ele trabalhou na série durante 48 anos.

Seria pertinente incluir neste subcapítulo, tal como seria pertinente a sua inclusão no subcapítulo anterior, a peça *Panejamento* (Rui Mota,2020), exposta na exposição com mesmo título na galeria *Ocupa*. De facto, este trabalho apresenta uma relação inevitável com o tempo e a sua contagem que o modifica. Todavia, *Panejamento* levanta também questões únicas sobre a relação com as testemunhas e por isso escolhe-se incluí-lo apenas no próximo subcapítulo.

3.3. Obra aberta e modelação de comportamentos

Panejamento [fig.97-100] cumpre-se na repetição de quatro módulos em cimento – (catorze) traves, (cento e cinquenta) esferas, (sete) placas e (quatorze) blocos-inspirados nos protagonistas do desenho – linha, ponto, plano e forma. São estes, parte de um arquivo de formas tridimensionais que propõe esculturas na sua reação ao contexto expositivo, como já conferido na série *in-situ(ação)*. Na galeria *Ocupa*, em relação íntima com o espaço e tempo, os módulos pousam e, como um tecido, adquirem a forma que a arquitetura lhes dá. A visível desarrumação, redefinida diariamente – durante os vinte e nove dias de exposição – tem origem numa maquete da galeria [fig.98], na qual os objetos em miniatura são arremessados contra os seus limites, garantindo um ponto de partida descontrolado e que propõe a montagem dos módulos no espaço. Diariamente, a montagem da sorteada composição vai sendo corrompida por espasmos de improviso e acidentes de montagem que permitem resultados ditados por especificidades do momento, particulares do dia em questão. Além de uma forma que muta dependendo daquilo a que se sobrepõe, o título *Panejamento* sugere também, um alto contraste matérico entre cimento e tecido. O primeiro, sólido, resistente, pesado, estático, formalizado em geometria rígida; o segundo, suave, leve, dinâmico e quase orgânico no modo como as suas dobras se estruturam. Interessa este antagonismo porque, embora as características materiais do cimento sejam mais grosseiras, propõem-se formas adaptáveis, delicadas, instáveis, dinâmicas e de fácil mutação. Estas características não só se revelam nas composições transformadas diariamente, mas também pelo movimento que vai sendo revelado nos próprios objetos, pelas marcas do processo de trabalho e do processo de montagem; Mas também se revelam no espaço, onde o pó que vai saindo pela fricção e deslocação dos objetos vai deixando vestígios no solo.

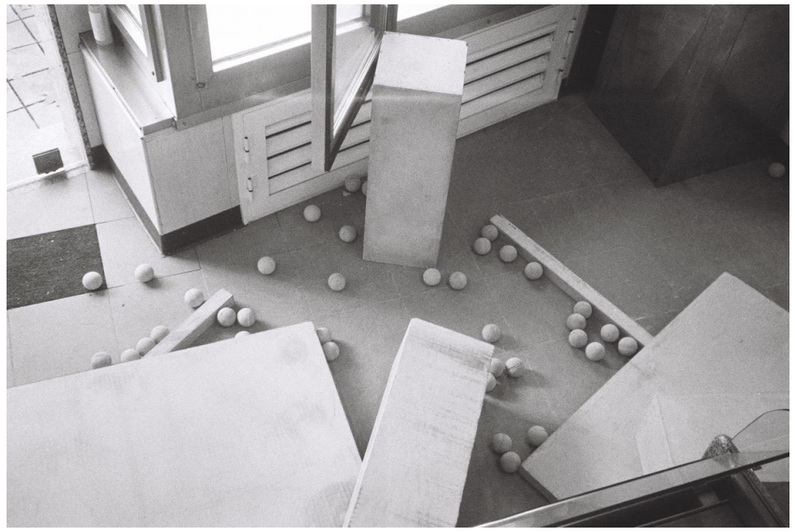


Fig. 97) Rui Mota, *Panejamento*, 2020, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 125x5x5cm (Trave), 75x25x25cm (Bloco), 5 de diâmetro (Esfera); Exposição *Panejamento*, Galeria Ocupa

Fig. 98) Maquete utilizada n processo de montagem de *Panejamento*, 2020.

Fig. 99) Rui Mota, *Panejamento*, 2020, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 125x5x5cm (Trave), 75x25x25cm (Bloco), 5 de diâmetro (Esfera); Exposição *Panejamento*, Galeria Ocupa.

Fig. 100) Rui Mota, *Panejamento*, 2020, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 125x5x5cm (Trave), 75x25x25cm (Bloco), 5 de diâmetro (Esfera); Exposição *Panejamento*, Galeria Ocupa.

Estas marcas são aleatórias e resultam das deslocações dos objetos, do autor (aquando da manipulação diária), e do público (que se desloca no espaço).

Panejamento estende-se para além dos limites físicos dos módulos de cimento. O espaço negativo[72] adquire tanta ou mais importância que o espaço fisicamente ocupado pelo objeto. *Panejamento* é também a grelha que enquadra (antagonicamente) o caos, criada pela tijoleira do chão e das paredes, assim como os volumes (balcão, arcas, lavatório e mobília) onde os objetos se apoiam e dos quais a sua posição depende.

O público também é obrigado a adotar novas posturas. Na restrição que lhe é colocada, força-se uma tomada de consciência do próprio corpo – quanto ele ocupa, os limites da sua passada, o centro de gravidade etc. – no momento em que se desloca no espaço para visitar a exposição. A articulação entre as pequenas dimensões do espaço e a mudança constante de objetos de médio porte, dificultam o movimento de quem lá entra. A testemunha tem que se concentrar para se movimentar através dos escassos espaços não preenchidos [fig.99].

A valorização do espaço negativo atingiu o seu auge no último dia de exposição onde todos os volumes foram guardados na arca frigorífica ao fundo do espaço – um antigo talho – ficando apenas visíveis as marcas e o pó acumulado ao longo dos 28 dias de exposição [fig.100]. No chão, são visíveis rastos de movimentos, pegadas de corpos e resíduos de arestas quebradas ou de objetos destruídos. Estes vestígios não fazem parte do início da exposição, no qual o espaço foi propositadamente limpo. Agora compõem o desenho poeirento que será a mistura de cimento com pó, lixo e resíduos que o espaço naturalmente foi acumulando – com a ajuda de quem o habitou.

72 Espaço negativo é entendido na composição artística como o espaço entre o espaço físico da forma. Por exemplo, o espaço entre duas pernas de uma cadeira pode ser denominado de espaço negativo. Dar atenção a esse tipo de espaço por exemplo na representação gráfica da realidade, permite ao desenhador concentrar-se nas especificidades da forma que está à sua frente. Tendencialmente o cérebro substitui o que estamos a ver por formas padrão já reconhecidas. Assumir a representação de algo que o cérebro não sabe nomear, aproxima o desenhador das características concretas daquilo que ele está a ver.
Para um olhar pouco experiente, o espaço negativo raramente se torna uma área de interesse ao olho na perceção de arte, mas pode ser essencial para a leitura das formas onde o olhar pousa, sendo um dos mais importantes fatores compositivos (tal como o silencio na música). No caso em questão, entendam-se os módulos de cimento como espaço positivo e o espaço entre e ao redor destes, como espaço negativo.

Esta acumulação de ruído no espaço materializa tempo e propõe trazer para o momento expositivo algo que por norma só se vê acontecer depois do seu encerramento. Quando os objetos são removidos e ainda se destinge a sua presença, o espaço tende a manter ainda visível uma espécie de ruído ou de eco. Como a cauda de um cometa.

Tendo a testemunha que adotar uma postura mais participativa que contemplativa, poderemos afirmar que a experiência de *Panejamento* se circunscreve mais na modelação de comportamentos, que na apreensão de imagens estáticas. Até porque a multiplicidade de experiências proposta impede tal estagnação. Para além daqueles que se predispõem chegar a toda a exposição adotando movimentos gímnicos, haverá os que se contentam pelo desconfronto de não passar do primeiro obstáculo e esticar o pescoço para ver o resto. Existe ainda um terceiro grupo, que se recusa entrar e que do exterior se encosta à montra para ver a exposição de fora da galeria. Para este último grupo foi vital a desobstrução da montra, que desde sempre se compôs como um local de exposição quase independente do resto do espaço[73]. A montra permite aos artistas que expõem na *Ocupa* construir uma "capa" que identifica a exposição. Por este motivo, até ao momento, nenhum recusou a oportunidade de a ocupar. No entanto, para *Panejamento* foi vital manter a montra permeável, para que a exposição e, especificamente, o momento de remontagem diária, fossem acessíveis a partir do exterior, onde grande parte do público desta galeria se encontra.

Apesar de, enquanto antigo talho, ser um espaço expositivo pouco convencional, a *Ocupa*, ainda funciona (mesmo que despropositadamente) através da tradicional dinâmica pedestal/escultura.

Os artistas que nela expõem também se sentem-se instigados a ocupar as montras, arcas e ganchos onde antes se expunha a carne. Uma das preocupações de Panejamento foi precisamente ocupar os espaços "dedicados" ao público/clientes, partilhando-os, para incentivar as testemunhas a tomar uma posição ativa perante a exposição. Uma provocação que relembra *Sixteen Miles of String* (1942) em que Marcel Duchamp (1887-1968) [fig.101], cria uma grande teia de corda que se estende por

Fig. 101) Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String*, fio, dimensões variadas 1942; Disponível em: http://archis.org/volume/the-project-of-display/

73 Inclusive, durante os períodos de confinamento durante a pandemia Covid-19, a Ocupa manteve-se ativa somente pela ativação da montra.

todo o espaço da exposição *First Papers of surrealism* (Organizada por André Breton [1896-1966] em Nova York) e que impossibilita uma movimentação natural do público. A par desta rede, Duchamp ainda incentivou um grupo de crianças a brincar dentro desse espaço expositivo, constrangendo ainda mais o grande publico.

A vontade de alargar a obra de arte aos seus meios de receção, surge, em Duchamp pela noção de obra de arte, que a seu ver, é finalizada pelo público. "[…] trata-se de um produto de dois polos; há o polo daquele que faz a obra e o polo daquele que a olha. Dou tanta importância àquele que a olha como àquele que a faz" (2002, p.110)[74]. Esta posição poderá ser esclarecida por Margarida Brito Alves (1972) quando refere, a respeito de Duchamp, que

> o autor enquanto produtor, enquanto responsável pela criação da obra, perde protagonismo, dividindo o seu desempenho com o público. Já o público, pelo contrário, ganha uma outra importância, uma vez que deixa de ser um recetor passivo da obra (se é que alguma vez o foi), e passa a ser um participante necessário ao processo de legitimação – e logo de construção – da obra. (Brito Alves, 2012, p.110).

Antes de Roland Barthes (1915-1980) defender em 1968 que *o nascimento do leitor fica a custo da morte do autor* (*cited in* Bishop, 2006, p.45)[75], o papel renovado do público viria em 1962, a ser estabelecido por Umberto Eco (1932-2016) no seu importante ensaio *A poética da obra aberta*, onde defende que a infinitude de perspetivas que o público pode tomar em relação à obra de arte, deixa-a em aberto:

> […] O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária, se verifica segundo uma determinada perspetiva individual. […]

74 Retirado de: Duchamp, M., Cabanne, P., & Rodrigues António. (2002). *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Assírio & Alvim.

75 Tradução livre do autor. No original: "the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author" (Barthes cited in Bishop, 2006, p.45)

> Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspetiva original (1991, p.40).

Na prática do autor do presente relatório, a obra é "aberta" numa das perspetivas que Eco identifica como sendo, "menos metafórica e bem mais palpável; dito vulgarmente, trata-se de obras "inacabadas", que o autor, aparentemente desinteressado de como irão terminar as coisas, entrega ao intérprete [ou ao contexto, no caso em questão] mais ou menos como as peças soltas de um brinquedo de armar" (*Idem*, p.41).

Mesmo o conceito de *ajustabilidade espacial*, anteriormente desenvolvido[76], aproxima-se da noção do que Eco denomina de "obra em movimento" e que é referente a "objetos artísticos que trazem em si mesmos como que uma mobilidade, uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos" (*Idem*, p.51). Eco chega a comparar estes objetos, a objetos de decoração que na sua ajustabilidade permitem "ao homem de hoje produzir e dispôr ele próprio as formas entre as quais vive, conforme o seu próprio gosto e as exigências de uso" (*Idem*, p.52).

A transição do metafórico para o palpável é também avançada por Eco por argumentos fenomenológicos. Pelo que, a infinitude de perspetivas, desta vez físicas, sobre as quais o objeto se define[77], escapam sempre ao corpo que o observa, obrigando-o a escolher uma de cada vez na experiência subjetiva, e sempre incompleta[78], do objeto artístico. Esta subjetividade espacial, sem perspetivas privilegiadas, viria, como já vimos[79], a ser vital para o objeto minimalista, que renovou o interesse no corpo projetando inclusivé os objetos, segundo proporções humanas tal como a arquitetura o faz. Tanto no Minimalismo como na prática pessoal, a importância atribuída à escala humana vai originar a produção de objetos que se elevam em altura para se relacionarem diretamente com a estatura vertical do corpo humano. Todavia, em peças como *Pontilhismo*, a verticalidade do objeto é trocada pelo seu oposto, para se relacionar com a presença, largamente horizontal, do corpo humano em movimento, isto é, a sua presença no tempo.

Em relação ao público, Allan Kaprow viria a defender em 1968 que

> a sua forma, cor, número, proximidade com a(s) pintura(s) ou escultura(s) e relação entre si, quando há mais de uma pessoa, afetam de forma marcante a aparência e a "sensação" da(s) obra(s) em questão. Não se trata apenas de quantidades oscilantes de luz refletida e sombras projetadas; é que as pessoas, como qualquer outra coisa numa sala com obras de arte, são elementos adicionais dentro do campo de visão de qualquer um. Na melhor das hipóteses, elas são censuradas de forma imperfeita. No entanto, longe de serem independentes da arte e da galeria, os movimentos e respostas do(s) espectador(es) estão sujeitos à forma e à escala dessa galeria. Eles só se podem afastar de uma escultura até certo ponto; e eles governarão os seus percursos por um alinhamento quase consciente com os laços axiais do objeto artístico com a galeria (Kaprow, 1993, pp.93-94)[80].

76 *3.1. Especificidade e ajustabilidade espacial.*

77 "[...] vejo a casa vizinha sob um certo ângulo, ela seria vista de outra maneira da margem direita do Sena, de outra maneira do interior, de outra maneira ainda de um avião; a casa ela mesma não é nenhuma dessas aparições, ela é, como dizia Leibniz, o geometral dessas perspetivas e de todas as perspetivas possíveis, quer dizer, o termo sem perspetivas do qual se podem derivá-las todas, ela é a casa vista de lugar algum" (Ponty, 1999, p.103). Posição mais tarde contraposta por Ponty: "a casa ela mesma não é a casa vista de lugar algum, mas a casa vista de todos os lugares" (Idem, p.104).

78 "Mas como posso ter a experiência do mundo como a de um indivíduo existente em ato, já que nenhuma das visões perspetivas que dele tenho o esgota, já que os horizontes são sempre abertos [...] ?" (Idem, 1999, p.442).

79 *2.1. Minimalismo e a extroversão objetual.*

80 Tradução livre do autor. No original: "[Finally, besides the structure of the room, there is one other important physical component of the art environment: the spectator(s).] Their particular shape, color, number, proximity to the painting(s) or sculpture(s), and relation to each other when there is more than one person wi ll markedly affect the appearance and 'feel' of the work(s) in question . This is not just a matter of shifting amounts of reflected colored light and cast shadows; it is that people, like anything else in a room of artworks, a readditional elements within the field of anyone's vision. At best, they are censored out imperfectly. Yet far from being ind ependent of the art and gallery, the movements and responses of the spectator(s) are subject to the shape and scale of that gallery. They can walk only so far from a sculpture and no farther; and they will govern their walking by a nearly conscious alignment with the art object's axial ties to the gallery" (Kaprow, 1993, po.93-94).

São precisamente estes percursos realizados pela testemunha dentro do espaço expositivo, que peças como *Pontilhismo* e *Panejamento* pretendem modelar. Particularmente em *Panejamento*, deseja-se que a experiência seja lembrada como um comportamento e não uma imagem. Ou seja, que no lugar de uma memória de desordem, a testemunha se recorde primeiramente nas ações que adotou face às imposições apresentadas no espaço. O modo como o experimentou.

A transição da contemplação à participação, bem como, a influência transformativa do público encontra-se bem ilustrada no caso bastante concreto da obra *Sem-título* (1997) de José Resende (1945) [fig.102]. Informalmente intitulada de *centopeia*, trata-se duma comprida chapa (150 x 1200 x 44 cm) de aço instalada no parque Ibirapuera em São Paulo sobre um piso de gravilha. Certo dia, uma das pedras deste piso foi arremessada à escultura produzindo um som peculiar. Por mais imaturo e desrespeitoso que este gesto possa ser, a verdade é que despertou na peça uma nova dimensão (sonora) até então ausente. Esta ação voltou a repetir-se e hoje, a peça é frequentemente apedrejada a favor destes sons, passando a ser interativa. Este caso sublinha o poder transformador do público que inesperadamente pode alterar a fruição peça, propondo também, repare-se, uma plasticidade renovada da superfície da chapa pelas marcas dos apedrejamentos que se vão sucedendo.

Durante um breve período de tempo, a vontade de inclusão do público na prática do autor do presente relatório, levou à produção de peças que necessitavam da ativação física das testemunhas. Como *Fo-Den-ra-tro* (2018) [fig.103-104], uma caixa de madeira com esferas no interior pendurada ao teto por correntes. Quando o público a balançava, as esferas batiam contra as paredes, emitindo um ruído. Abaixo da caixa e aprumado por esta, encontrava-se um pedestal de gesso ao qual a caixa *fugia* com a interação do público. A deslocação entre as duas formas realçava a ação do público como se o ato invasivo de tocar no objeto artístico desviasse a escultura da sua condição tradicional. Era, de facto, contra a tradição (ou regra) de não tocar na arte que a peça lutava. Para este efeito foi necessário estabelecer algumas instruções não verbais, de forma a incentivar a interação com a escultura: A colocação de puxadores nos alçados laterias da caixa tinha como motivo acentuar a sua utilização – os puxadores puxam-se; A colocação destes puxadores à altura da mão que o vai puxar, mantêm a relação com a escala humana, aproximando o objeto da testemunha; E por fim, colocar este trabalho num lugar com visibilidade para que este processo de interação fosse visto. Quanto maior número de pessoas pudessem ver a peça ser ativada, maior número

Fig. 102) José Resende, *Sem-título*, 1997, aço corten, 150x1200x44cm;

Fig. 103) Rui Mota, *Fo-Den-ra-tro*, 2018, madeira de pinho, esferas de chumbo, correntes, puxadores de gaveta, base de gesso e ferragens, 390x17x17cm.

Fig. 104) Rui Mota, *Fo-Den-ra-tro* (ativada), 2018, madeira de pinho, esferas de chumbo, correntes, puxadores de gaveta, base de gesso e ferragens, 390x17x17cm.

de pessoas poderia repetir o procedimento. Essa visibilidade foi criada, abrindo os painéis basculantes que separam a galeria do exterior. Foi esta passagem de conhecimento através do gesto, este "fazer porque o outro faz", que transformou a escultura de José Resende.

Como já foi abordado[81], o contacto físico exige proximidade entre a testemunha e o objeto. Nesta relação, tende-se a estabelecer uma relação íntima entre ambos – testemunha e objeto – chegando por vezes a perder-se a noção do contexto espacial onde esse objeto está situado. O contrário ocorre no afastamento proposto por objetos de grande escala e que exigem maior investimento corporal e maior percentagem do contexto no campo visual das testemunhas. Por este motivo, como visto em *Panejamento*, o autor opta por trabalhar a participação corporal das testemunhas sem contacto físico. Deste modo, através da modelação de comportamentos e trajetos, produz-se uma relação mais equilibrada e interdependente do objeto, do espaço, do tempo e da(s) testemunha(s) assumindo, assim, aquilo que na experiência e prática artística é ineliminável.

Como se a condição ineliminável destes elementos não fosse motivo suficiente para lhes atendermos, o facto da finalização da arte, como verificado, estar entregue ao espaço, tempo e às testemunhas torna imperativo o diálogo entre o objeto e o seu contexto. Por este motivo existe a necessidade por parte do autor do presente relatório de assumir estes pilares contextuais como materiais artísticos inerentes à escultura. São, no entanto, elementos menos controláveis e cheios de imprevisibilidades capazes de subverter as intenções do autor – como confirmado com *El Mur* e *Centopeia* de Richard Serra e José Resende, respetivamente.

Manter o objeto artístico vulnerável ao que o rodeia, por meio de uma ajustabilidade espacial, aceitando a condição temporal e temporária do objeto e permitindo a participação ativa do público, permite precisamente cultivar o lado "aberto" da obra de arte.

81 *2.1. Minimalismo e a extroversão objetual.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este relatório de projeto parte da premissa que existem elementos da experiência e prática artística que não podem ser eliminados. A prática do qual este se baseia, surge à longos anos vinculada a sistemas de filtragem, onde a busca pelo imprescindível se compõe como objetivo. Curiosamente, este processo de eliminação de partes concluiu prontamente que o objeto artístico não se encontra sozinho e que existem mais pilares da experiência e pratica artística, que nem sempre são assumidos como parte desta. A simplificação inerente a este processo de trabalho permitiu uma noção mais clara dos elementos contextuais – *Espaço*, *Tempo* e *Testemunha(s)* – com que o Objeto se relaciona e pelos quais é constantemente alterado. É do interesse do autor, assumir esta expansão da arte além dos limites físicos de um objeto que não é mais tido no seu isolamento, mas como um termo em relação.

No primeiro dos três ciclos da investigação (*1. O ponto de partida ineliminável*, iniciado pelo subcapitulo *1.1. As consequências de um processo de filtragem*), foi necessário estabelecer o campo do qual o presente relatório de projeto surge, bem como os diferentes vínculos que a práxis do autor estabelece com o trabalho prático e teórico de outrem. Existe uma constelação na qual o trabalho do autor se insere e na qual também se inserem os diferentes elementos com que este se cruzou ao longo dos dois últimos anos. Uma valência desta investigação e em particular deste primeiro ciclo, foi que não só ficaram estabelecidas estas relações constelares, como também organizadas.

Começamos por verificar na peça *mei·o* (Rui Mota, 2019), pela sua capacidade de ajuste ao entorno, o início prático da produção de objetos extrovertidos, atentos ao seu redor. Vimos que a ajustabilidade espacial que esta peça introduz, viria a ser central para a peça *4/4* (Rui Mota, 2020), na qual se confirmou, com o apoio de Hans Haacke, de que uma escultura, quando reage fisicamente ao contexto, não pode ser mais considerada um objeto.

Após reparar que em *4/4* se encontravam já os diferentes conceitos que se iriam desenvolver no resto do relatório, destacaram-se a simplificação formal e processual como incentivos à expansão do objeto ao seu redor. Vimos que o conceito de presença, a valorização do "aqui" e "agora", se intensifica pela resposta pronta do objeto simplificado às questões "o que é?" e "como é feito?". Este conceito de presença revela uma vertente situacionista que se relaciona com os argumentos minimalistas que defendiam o alargamento da obra de arte aos campos contextuais.

Com a inclusão do contexto na equação artística, percebemos o esforço do autor na criação de objetos formalmente versáteis. A variedade formal destes, tolera as exigências contextuais marcando uma maior afinidade com o redor ao qual os objetos se adaptam. É precisamente por esta afinidade, que o objeto passa a ser concebido segundo a escala humana, estabelecendo semelhanças com as testemunhas e relações com a arquitetura que segue a mesma escala. As medidas do corpo são também atendidas pela presença que este tem no tempo. Isto é, a testemunha não é só entendida como um corpo estacionário. A sua deslocação, num movimento horizontal, é também interpretada como uma medida. Assim, o objeto posiciona-se no espaço para modelar os trajetos que a testemunha realiza, enquadrada pela arquitetura. Esta postura comportamental perante a escultura encaixa a experiência num trilho temporal, que também havia sido notado no carácter situacionista das propostas e na evidência processual dos objetos simplificados.

Concluído que o que o artista toca perde importância perante aquilo que ele não toca (o redor do objeto), como Allan Kaprow defendeu (1993, p.94), ficou assim estabelecido, ainda que superficialmente, o território no qual, durante o programa de mestrado, a prática do autor se situou. Este território foi vital para definir e aprontar os seguintes ciclos que fizeram uso desta cartografia para escavar os dois principais temas da investigação – o *Objeto* e o *Contexto*.

Após um breve subcapítulo (*1.2. Notas pessoais sobre espectador e testemunha*) onde se explicou o uso do termo "testemunha" (que é pertinentemente relacionado com uma prática que cultiva a subjetividade de um corpo colocado numa situação), partiu-se para o segundo ciclo de investigação que se cingiu ao Objeto (*2. Objeto e as suas demolidas fronteiras*). Estruturado em critérios de simplificação, que havíamos já definido como os primórdios da extroversão objetual, este ciclo dividiu-se entre a *simplificação formal* e *processual*. Primeiramente (*2.1. Minimalismo e a extroversão objetual*), averiguamos como a extrema simplificação formal do Minimalismo, o coloca numa encruzilhada histórica entre a autonomia modernista e a sua subversão. Comparando os escritos de Michael Fried e dos principais protagonistas do movimento, percebemos como a preocupação com as circunstâncias onde o objeto minimalista de insere, é tida, respetivamente como, hostil e favorável à arte. Mas apesar desta divergência, ambos os lados concordavam que o objeto minimalista provocava exterioridade com alta competência, devido, sobretudo, a três características: A busca por *formas unitárias*, a primazia da *escala humana* e a *exclusão de um centro compositivo*. Na busca por formas unitárias, percebemos como as propriedades do cérebro tendem à criação de padrões e agrupamentos de partes em função de um todo. Refletiríamos também sobre as formas que seguem essa estabilidade que o cérebro procura, verificando-as nos poliedros simples e regulares que tanta presença tiveram no Minimalismo. Passando pela peça *mei·o* (Rui Mota, 2019) percebemos que na resistência à separação de partes, estes objetos unos, mostravam-se mais sensíveis ao seu contexto, já que com ele conseguem estabelecer as relações que faltam no seu interior (relações cromáticas por exemplo).

Na primazia pela escala humana, voltamos a perceber como volumes similares ao corpo humano permitem unidade entre o objeto, o corpo e o espaço, compondo a triangulação que está na base teórica do minimalismo. Com a peça *91º* (Rui Mota, 2020), entendeu-se que o corpo humano é a grande referencia que as testemunhas têm na definição do que é grande e pequeno e, respetivamente público e íntimo. Assim, vimos como o caracter público interessa mais à extroversão Minimalista que o carácter íntimo, pois ao contrário deste, os objetos grandes exigem mais do corpo, espaço e tempo na sua perceção.

Na exclusão de um centro compositivo, analisámos, através da peça *Pontilhismo* (Rui Mota, 2020), a ordem composicional minimalista de "uma coisa depois da outra". A regularidade de volumes e intervalos a ela inerente, permitia a negação de hierarquias, pontos focais e perspetivas privilegiadas, que Rosalind Krauss veria como uma negação à interioridade. O Objeto passava assim a ser espacialmente subjetivo, já que o corpo que o testemunha se encontra assim desancorado de qualquer favorecido ponto de vista.

A segunda metade deste ciclo (*2.2. Crueza: o "quê" definido pelo "como"*) parte do pressuposto, indicado por Robert Morris, de que existem formas a serem encontradas nos processos produtivos (1993, pp.71-73). Como vimos, se um objeto formalmente simplificado dá resposta pronta à questão "o que é?", o objeto processualmente simplificado dá resposta à questão "como é feito?". Mais, na evidencia do processo, as duas questões aproximam-se, pelo que o "quê" (fins) passa com mais clareza a ser definido pelo "como" (meios). Verificamos esta união no trabalho de artistas como Jackson Pollock e do Pós-Minimalismo, onde os fins passaram a ser um ponto indeterminado consequente de meios específicos de produção. Numa subversão de paradigma, os meios deixaram de ser pontes diretas para os fins, para ocuparem o centro da arte. Ademais, exploramos as três principais características, estimuladas pela simplificação, que ajudaram Pollock, o Pós-Minimalismo e o autor do presente relatório a

dar visibilidade ao processo: *O respeito pela natureza dos materiais*, as *restrições da gravidade* e os *limites do corpo* na interação com ambos.

Como vimos, estas características seriam também importantes para a extroversão objetual. A começar pelo respeito pela natureza dos materiais verificamos a preocupação de os apresentar no seu estado primário, cru, irredutível. Na oxidação de *Triangulo* (Rui Mota, 2021), vimos a recusa de superfícies idealizadas (de alta manutenção) em prol de superfícies constantemente renovadas pelas propriedades materiais (na relação com o envolvente). Percebemos também que a crueza de um material é tão mais intensa quanto menos este for transformado. Por este motivo, verificou-se uma tendência - impulsionada por Pollock - de reduzir a manipulação dos materiais à ação da gravidade. É dos métodos mais básicos de manipulação plástica e tem alta afinidade com as propriedades inerentes aos materiais pois está na sua natureza, o modo específico como se comportam perante a gravidade. O objeto apresenta-se no seu estado primário, manipulado por métodos básicos de transformação aplicados, como veríamos, pela ferramenta mais elementar da atividade humana – o corpo. A proximidade ao corpo, desta vez no campo processual (além do campo formal, antes desenvolvido), evidencia o processo produtivo perante as testemunhas que, possuidoras do "mesmo corpo", conseguem agora reconstruir mentalmente o processo com maior facilidade. O uso do corpo em relação às restrições da gravidade e à crueza dos materiais, permitiu desenvolver propostas altamente condicionadas por indeterminação, e que vinculam o processo produtivo a um momento, não só específico, como próximo do resultado final. Na série *In-situ(ação)* (Rui Mota, 2020-2021), vimos ainda como a aproximação dos meios aos fins, foi levada ao ponto de as esculturas serem apenas concretizadas no momento expositivo (sem resultados idealizados à priori). Através do trabalho *in-situ*, esta postura voltaria a revelar o carácter situacionista das propostas onde o processo, deixado em aberto e por isso constante, substitui a objetividade do "ser" pela transitoriedade do "estar".

No terceiro e último ciclo (*3. Pilares contextuais: Espaço, tempo e testemunha(s)*), abordaram-se os pilares contextuais – *Espaço*, *Tempo* e *Testemunha(s)* – para os quais o objeto simplificado se abria. A abordagem a estes pilares passou pela sua presença incontornável na arte. Tanto se exploraram casos em que estes elementos são assumidamente utilizados como formas; como casos onde a presença destes transformou acentuadamente as intenções do autor. Começando com o *Espaço*

(*3.1. Especificidade e ajustabilidade espacial*), exploramos as práticas site-specific como o paradigma da relação do objeto com o espaço. A partir de obras como *Tilted Arc* (Richard Serra, 1981), percebemos que as obras *site-specific* cultivavam uma relação indivisível com o espaço, agora tomado como uma realidade tão tangível como o objeto. Esta factualidade espacial choca com os ideais modernistas por trás dos espaços os espaços, ideologicamente neutros, *white cube*. Assim, com trabalhos como os de Mel Bochner, Hans Haacke, Lawrence Weiner entre outros, a par de Emoldurar (Rui Mota, 2020), vimos como dentro dos *white cubes* a *site-specificicity* se compôs como o primeiro género de Crítica Institucional. Ademais, analisámos a génese particular de *Emoldurar* que, mesmo assumindo vínculos com o espaço, se encontra mais na *ajustabilidade* do que na *especificidade espacial*. O radicalismo das práticas *site-specific* assume que uma vez separada do espaço para o qual foi concebida, a arte destrói-se. No entanto, comprovamos com *El Mur* (Richard Serra, 1984), que não é necessário a obra trocar de lugar para as condições em que se situa mudarem. Assim, a ajustabilidade espacial assumida pelo próprio (Rui Mota), pretende assumir esta mudança e conferir ao objeto, abertura à variação que inevitavelmente ocorre no seu contexto.

A questão da variação havia ainda de ser explorada no subcapítulo dedicado ao *tempo* (*3.3. O tempo ocupado e a sua materialização*), onde concluímos que os conceitos de variação e repetição se compõem como pistas físicas da passagem do tempo, ou seja, permitem o desdobramento do tempo no espaço. Os vários casos pelos quais pudemos comprovar este argumento subdividiram-se em três tipologias: A valorização da *duração do processo produtivo*, da *duração expositiva* e da *duração da obra de arte*. A valorização do processo produtivo foi averiguada com os casos de Teching Hsieh, Marc, Larré e Robert Morris que utilizaram o tempo de produção e as ações nele tomadas como tópicos centrais. Nedko Solakov introduziu a tipologia de valorização da duração expositiva, através da peça *A life (black and white)* (1998–a decorrer) que apenas existe no momento de exposição no qual varia sem pausa. Nesta tipologia regressou-se ao conceito de ajustabilidade espacial com a peça *90º à direita (diariamente)* (Rui Mota, 2020) que tal como outras peças do autor, aproveita a versatilidade de montagem do objeto para variá-lo diariamente durante o período de exposição. Na última tipologia, explorou-se a valorização da duração da obra de arte através de casos que assumidamente atribuem prazos de validade à arte. Fomos desde Roman Opalka e o seu projeto de 46 anos, passamos por On Kawara, Liz Major e

Giuseppe Penone, até chegarmos à interpretação da peça *Organ ²/ASLSP (1987)*, de John Cage, com a duração de 639 anos.

Utilizando a peça *Panejamento* (Rui Mota, 2020) como ponte, havíamos de passar ao último tópico investigativo inerente à(s) *testemunha(s)*. Averiguamos, em *Panejamento*, uma transição da contemplação à participação. Por meio de uma renovada atenção ao espaço negativo e da modelação de trajetos e ações do corpo fruidor, procurou-se uma experiência que fosse lembrada como comportamento e não como imagem estática. A perspetiva única de quem recebe a peça permite que esta difira entre testemunhas. Marcel Duchamp diria inclusive que é na receção única de cada um que se encontra a finalização da obra de arte (2002, p.110). Esta transferência de protagonismo do autor para o papel participativo da testemunha, seria defendida por Roland Barthes – ao justificar o nascimento do público com a morte do autor (cited in Bishop, 2006, p.45) – bem como por Umberto Eco – com o seu conceito de obra, aberta para a infinitude de testemunhos (1991, p.40). A influência transformadora do público foi ainda provada na peça *Sem-título* (1997) de José Resende – onde a passagem da contemplação à participação se verificou fisicamente – e em *Fo-Den-ra-tro* (Rui Mota, 2018) – onde se exploraram algumas estratégias de incentivo à participação física de um público, que por vezes se identifica mais com um olho flutuante do que com um corpo tão presente como o da escultura. Deste modo, concluímos este ciclo percebendo que é de todo o interesse, pelo menos para o autor da investigação, direcionar as abordagens espaciais, temporais e participativas do objeto para este carácter aberto da obra de arte, permitindo que esta se encerre, sem resistência, no seu redor.

Efetivamente, a investigação dos pontos ineliminâveis da arte resultou na abordagem a uma quantidade de tópicos – *Simplificação formal*, *evidência processual*, *ajustabilidade espacial*, *materialização do tempo* e *participação na arte* – que isoladamente mereciam a sua própria investigação. Considerando este facto e perante os limites do documento, uma das preocupações iniciais do relatório foi evitar que o alargado raio temático levasse à superficialidade de conteúdos. Por este motivo optou-se, respeitado também a índole do relatório de

projeto (como antecipado na introdução do documento), por delimitar o conteúdo dos referidos tópicos, às questões diretamente implicadas na *praxis* do autor e, mantendo assim, um núcleo relativamente focado. Não obstante, com o distanciamento que o final de uma investigação concede, podemos concluir que esta pluralidade temática se interliga através de três pontos que atravessam o estudo: O conceito de *Presença*, *Unidade* e *Incompletude*.

Presença

O conceito de presença, desenvolve-se na prática do autor desde que se optou por uma abordagem não-figurativa. Vimos como o caráter abstrato e simplificado das obras de arte as aproxima de uma condição objetual evidenciando as condições onde determinado objeto é colocado: Onde está, por quem é experienciado, durante quanto tempo etc. Contrariando os ideais de neutralidade modernista, este conceito de presença defendia um objeto concretizado numa determinada situação – no "aqui e agora" – numa realidade partilhada com as testemunhas, no mesmo espaço e tempo. A comparência de um objeto numa determinada situação é ainda acentuada pelas formas especificas que este toma no modo como se adapta ao entorno – numa aparência constantemente modelada pelo presente. Este foi um conceito que se prolongou além do objeto. O modo como Espaço, Tempo e Testemunhas foram sendo incluídos na prática do autor revelou-se como gatilho à consciência da presença incontornável destes elementos. O próprio modo como estes objetos consciencializam as testemunhas das características do próprio corpo, bem como a sua importância para a apreensão da escultura, revelam a importância dada a um corpo presente e participativo, numa situação onde o espaço e o tempo também marcam a sua influente presença. A um nível muito imediato, é um corpo de trabalho que, dentro dos seus métodos de redução, filtrou o seu conteúdo para a mera existência de objetos num contexto, considerando as consequências inerentes a esta facticidade e sua importância como motor de especulação.

Unidade

O objeto pode – e foi, na prática do autor – ser construído para valorizar a presença do contexto e para lhe direcionar atenção. Vimos como a simplificação do objeto foi vital neste processo, sobretudo a busca por unidade, isto é, na busca por objetos unos, indivisíveis. Esta qualidade, que recusa a divisão de partes (uma forma, uma cor, uma textura etc.), torna o objeto mais sensível ao seu redor. É mais extrovertido (o objeto) pois, como concluímos, necessita do exterior para poder estabelecer as relações entre partes que o seu interior uno carece. Mais, veríamos como a unidade não foi apenas experimentada no interior do objeto, mas também, na relação estabelecida com o exterior, incluindo-o (o exterior) como extensão do objeto. Por outras palavras, atribuído ao objeto características identificadas no seu contexto – a escala e geometria da arquitetura, a escala e simetria do corpo humano e a variação/repetição do tempo materializado – promove-se proximidade, semelhança, continuidade e, portanto, unidade entre ambos. Neste sentido, o termo unidade não só se refere à qualidade ou estado de ser uno ou único – resistindo à separabilidade – como também à concordância, homogeneidade ou coerência entre vários elementos – congregando-os.

Incompletude

A relação incontornável do objeto com um contexto em mutação, revela a derrota de um estado derradeiro da obra de arte, ou a sua inerente incompletude. Vejamos: Não é possível pensar uma obra de arte fechada quando as condições em que a encontramos são sempre, a vários níveis, diferentes. Na simplificação formal concluímos que a ausência de centros compositivos em objetos sem hierarquias (divisão de partes) concedeu-lhes subjetividade espacial, pela recusa de perspetivas e pontos focais privilegiados. O facto de não se poderem apreender de uma só vez as múltiplas perspetivas que totalizam o objeto, implica precisamente que cada experiência se componha como uma fração de um todo. A perspetiva é entendida não só no campo visual, mas também o ponto de vista pessoal modelado por cultura, gosto, tendências ou preconceitos. Nesta individualidade, a experiência da arte desdobra-se em instáveis variações. Foi verificado também no desenvolvimento do conceito de crueza (simplificação processual), como a escolha dos materiais e a sua aplicação é considerada de modo a favorecer a visibilidade do seu (inevitável) envelhecimento, bem como, das marcas acumuladas resultantes da sua manipulação. Por fim, a versatilidade formal dos objetos do autor (ajustabilidade espacial), permite que estes, nas suas múltiplas variações, se adaptem às variantes contextuais, sendo cada momento expositivo um ponto de situação. Independentemente da conotação que o termo "incompletude" possa sugerir, o carácter aberto da obra de arte é assumido aqui como uma valência que traz espessura a um objeto cujo processo produtivo se expandiu além das portas do atelier e é agora constante.

Desde cedo definimos como esta investigação se centra na relação de objetos com o seu contexto. Porém, na triangulação conceptual entre a *presença*, *unidade* e *incompletude*, encontramos um núcleo mais específico sobre o qual todo o trabalho tido ao longo do programa de mestrado orbita. No processo investigativo, o autor relembra a conversa que outrora teve com Samuel Silva, docente na FBAUP, sobre a importância de um campo de pesquisa específico. Sem especificidade não há aprofundamento. Não significa, no entanto, que tenhamos que optar por um fragmento do nosso raio de ação para atingir essa especificidade (Inevitavelmente existem aspetos que são deixados para trás[1]). No conceito de Samuel Silva: Cada criação autoral pode-se comparar metaforicamente a uma árvore. Ao longo dos anos, a nossa prática vai plantando múltiplas árvores de naturezas distintas. Umas altas, outras rasteiras, umas carregadas de fruta, outras de flores e por aí em diante. Debaixo do solo talvez as raízes de algumas destas árvores se toquem, outras provavelmente não. Em todo o caso, existe um lençol de água que por elas passa e que alimenta a floresta, interligando as nossas criações, por mais díspares que sejam.

1 O autor é parte de um coletivo artístico nomeado Lab.25 que se tem mantido ativo desde 2019. Este procura potenciar reflexão e discussão sobre a condição contemporânea da cidade, através da criação de situações expositivas e práticas espaciais conscientes do enquadramento e do território em que se inserem. O grupo tem como centro especulativo e investigativo lugares que se configuram como vazios na cidade, analisando a sua relação temporal e espacial com a envolvente. São motivos nos quais se podem identificar os temas deste relatório. Porém, em nenhum momento as peças *Promenade* (Coletivo Lab.25, 2020), *Azimute* (Coletivo Lab.25, 2021) ou *Apparatus* (Coletivo Lab.25, 2021) [Fig.105-107], produzidas a par do programa de mestrado, se enquadravam como investigação do caracter ineliminável da arte e por este motivo foram cortadas.

É este lençol de água, isto é, o ponto organizador de um todo heterogéneo, que interessa descobrir e investigar. A presente investigação aproximou o autor desse ponto focado, através da marcação de relações que o situam numa constelação agora mais definida, organizada e justificada, mas ainda aberta. Aparentemente teremos ainda de esperar pela definição deste lençol de água, mas os conteúdos da prática do autor estão agora mais unidos e interdependentes, demarcando crescimento e afunilando o processo para um campo mais preciso.

Fig. 105) Coletivo Lab.25, *Promenade*, 2020, Escultura: Betão, madeira, aço, cintas e ferragens, 155x160x40 cm; Video: Video 28'05'; Sistema expositivo p/ video: Escora, monitor LCD, cinta; Imagens: impressões a laser coladas sobre chapa metálica, tijolos, 200x100x50 cm.

Fig. 106) Coletivo Lab.25, *Azimute*, 2021, vidro, tinta acrílica, impressão em vinil, ferragens, lâmpadas tubulares LED, circuito elétrico, 100x100x70cm.

Fig. 107) Coletivo Lab.25, *Apparatus*, 2021, Livro de artista, Fotografia analógica.

INDICE DE FIGURAS

Fig. 1) Esquema que organiza a prática do autor entre os pilares ineliminá veis da arte – Forma, Conteúdo, Espaço, Tempo e Testemunha(s) – subdivididos entre os campos Objeto e Contexto, onde se encontra – na sua interseção – o foco investigativo.

Fig. 2) Rui Mota, *mei·o*, 2019, cimento, 6 modulos de 180x45x15cm (3 de aprox. 50kg, 3 de aprox. 400kg); Exposição *Acreção*, OMuseu FBAUP.

Fig. 3) Rui Mota, *4/4*, 2019, cimento, módulos de 100x125x25cm (fechados); Exposição *UmPontoDeSituação*, FBAUP, dia 1.

Fig. 4) Rui Mota, *4/4*, 2019, cimento, módulos de 100x125x25cm (fechados); Exposição *UmPontoDeSituação*, FBAUP, dia 2.

Fig. 5) Rui Mota, *4/4*, 2019, cimento, módulos de 100x125x25cm (fechados); Exposição *UmPontoDeSituação*, FBAUP, dia 3.

Fig. 6) Rui Mota, *4/4*, 2019, cimento, módulos de 100x125x25cm (fechados); Exposição *UmPontoDeSituação*, FBAUP, dia 4.

Fig. 7) Rui Mota, *4/4*, 2019, cimento, módulos de 100x125x25cm (fechados); Exposição *UmPontoDeSituação*, FBAUP, dia 5.

Fig. 8) Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963, acrílico e agua, 76x76x76cm; Disponível em: https://mundo.sputniknews.com/20210404/estas-son-las-10-obras-de-los-museos-espanoles-mas- visitadas-virtualmente-1110782396.html

Fig. 9) Barry Le Va, *Four/Equal Quantities (within four equal spaces) - arranged; rearranged. borrowed - exchanged*, 1967, alumínio, esferas de rolamentos e feltro, Dimensões variadas; Disponível em: https://tmblr.co/ZWx5WwaEBbBD

Fig. 10) Richard Serra a trabalhar em *Gutter Corner Splash: Night Shift*, 1969, chumbo, 48.26x274.32x454.66 cm; Disponível em: http://brieruais.com/information/Documents/ArtHaps_INTERVIEW2013.pdf

Fig. 11) Robert Morris, *Untitled (Stadium)*, 1967, fibra de vidro, configuração com 8 unidades, dimensões variadas; Disponível em: https://www.variablemedia.net/f/introduction/case_morri_site_b.html

Fig. 12) Robert Morris, *Untitled (L-Beams)*, 1965, madeira contraplacada, dimensões variadas; Disponível em: https://smarthistory.org/judson-dance-theater/

Fig. 13) Rui Mota, *Pontilhismo*, 2020, cimento, esferas com 5cm de diâmetro; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Fig. 14) Rui Mota, *90° à direita (diariamente)*, 2020, Branco solim 1040 sobre Branco nuvem sobre tela, 100x100x4cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Fig. 15) Rui Mota, *Emoldurar*, 2020, ferragens, madeira de pinho e vidro, 39,5x30,5x4,7cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Fig. 16) Mel Bochner, *Measurement Room*, 1969, fita e números autocolantes, dimensões variadas; Disponível em: http://www.melbochner.net/exhibitions/measurement-room/

Fig. 17) Daniel Buren, *Within and beyond the frame*, 1973, cabo de aço, tecido e tinta acrílica, dimensões variadas; Disponível em: https://www.danielburen.com/images/exhibit/149

Fig. 18) Rui Mota, *91°*, 2020, cimento, 179x20x20cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Fig. 19) Richard Serra, *Walking is Measuring*, 2000, aço corten, 532x244x15 cm e 386x244x15cm; Disponível em: https://docplayer.com.br/80885297-Consideracoes-sobre-o-espaco.html

Fig. 20) Walter De Maria, *The Broken Kilometer*, 1979, latão, 500 módulos de 5x200x5cm; Disponível em: https://www.ino-art.eu/blog/essay/perspektive-bei-walter-de-maria-teil-5/

Fig. 21) Rui Mota, *Panejamento*, 2020, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 125x5x5cm (Trave), 75x25x25cm (Bloco), 5 de diâmetro (Esfera); Exposição *Panejamento*, Galeria Ocupa.

Fig. 22) Rui Mota, serie *In-situ(ação)* (Da esquerda para a direita: *1.13*, *1.23* e *1.15*), 2020-21, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 125x5x5cm (Trave), 75x25x25cm (Bloco), 5 de diâmetro (Esfera); Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 23) Rui Mota, *1.23* (serie *In-situ(ação)*), cimento, módulo de 100x100x5cm; Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 24) Rui Mota, *Triângulo*, 2021, ferro, 10x5x240cm; Exposição *Entreaberta*, Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 25) Eva Hesse, exposição *Chain Polymers* (da esquerda para a direita: Accretion, Accession II e Repetition 19 III), 1968; Disponível em: https://www.thecollector.com/eva-hesse-the-life-of-a- ground-breaking-sculptor/

Fig. 26) Douglas Huebler, *Duration Piece #6* (detalhe), 1968, Datilografia em papel e 13 impressões de gelatina de prata, 97.2 x 40.6 cm; Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/139200

Fig. 27) Ian Burn, *Xerox book #1*, 1968, livro de artista, impressão xerox, 21.2x27.6cm; Disponível em: https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?irn=33720

Fig. 28) Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, 1969, água, circuito elétrico, feltro, ferro, gordura, madeira, tecido e terra, dimensões variadas diariamente; Disponível em: https: https://www.castelligallery.com/exhibitions/robert-morris?view=slider#5

Fig. 29) Mark Rothko, *Orange, Red, Yellow*, 1961, tinta acrílica sobre tela, 236.2cm×206.4 cm; Disponível em: https://biznes.wprost.pl/firmy-i--rynki/344152/prawie-90-mln-dol-za-obraz-marka- rothko.html

Fig. 30) Ad Reinhardt a trabalhar na serie *Ultimate paintings*, 1957-1967; Disponível em: https://blog.donottrack-doc.com/do-you-have-something-to-hide/

Fig. 31) K. Noland, *A-New*, 1967, tinta acrílica sobre tela; Disponível em: https://medium.com/@grace_84732/kenneth-noland-a-reactionary-artist-b383faba0752

Fig. 32) Frank Stella, da esquerda para a direita: *Creede I* e *Creede II*, 1961, Tinta de óleo e cobre sobre tela, 209,5x209,5cm; Disponível em: https://www.flickr.com/photos/clairity/27095739043

Fig. 33) Niele Toroni, *Imprints of a No. 50 Paintbrush Repeated at Regular Intervals of 30 cm*, 1969, Alkyd sobre tecido impregnado de vinil, 1011 x 140 cm; Disponível em: moma.org/collection/works/147099

Fig. 34) Daniel Buren, *Peinture acrylique blanche sur tissu rayé blanc et gris clair*, 1969, tinta acrílica sobre tela, 246x198cm; Disponível em: https://www.christies.com/en/lot/lot-6270033

Fig. 35) Oliver Mosset, *Pink Square*, 1990, tinta acrílica sobre tela, 213,5x426,5 cm; Disponível em: https://galleryviewer.com/fr/oeuvres-d-art/2075/pink-square

Fig. 36) Agrupamento por proximidade; Disponível em: Solso, R. L. (1994). "Cognition and the visual arts". MIT Press.

Fig. 37) Agrupamento por semelhança: Tendemos a agrupar formas pela sua semelhança, por isso a imagem A é aprendida com um conjuto de colunas (B e C por exemplo) ; Disponível em: Solso, R. L. (1994). "Cognition and the visual arts". MIT Press.

Fig. 38) Agrupamento por continuidade: Vemos duas linhas continuas (A) e não duas linhas "desajeitadas" (B); Disponível em: Solso, R. L. (1994). "Cognition and the visual arts". MIT Press.

Fig. 39) Agrupamento por encerramento: Vemos em A um círculo, apesar de serem duas linhas separadas e em B um cavaleiro no seu cavalo e não formas negras desassociadas; Disponível em: Solso, R. L. (1994). "Cognition and the visual arts". MIT Press.

Fig. 40) Donald Judd, *Untitled (stack)*, 1967,

Laca sobre ferro galvanizado, 12 módulos, 22,8x101,6x78,7cm cada com intervalos 22,8cm; Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/81324?-sov_referrer=art_term&art_term_slug=minimalis m

Fig. 41) Rui Mota, *mei v*, 2019, cimento, 6 modulos de 180x45x15cm (3 de aprox. 50kg, 3 de aprox. 400kg); Exposição *Acreção*, OMuseu FBAUP.

Fig. 42) Tony Smith, *Die*, 1962, ferro, 183x183x183cm; Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Tony-Smith-Die-1962-steel-183-183-183-cm-C-Tony-Smith- Licensed-by-VISCOPY-Australia_fig5_233492642

Fig. 43) Rui Mota, *91°*, 2020, cimento, 179x20x20cm; Exposição SOPRO, OMuseu FBAUP.

Fig. 44) Rui Mota, *Pontilhismo*, 2020, cimento, esferas com 5cm de diâmetro; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Fig. 45) Rui Mota, *Pontilhismo*, 2020, cimento, esferas com 5cm de diâmetro; Exposição *Flor*, Galeria do Sol

Fig.46) Registo do posicionamento das lâmpadas do rés-do-chão da Galeria do Sol

Fig. 47) Larry Bell, *Untitled*, 1966, vidro revestido, 38.1x38.1x38.1cm; Disponível em: https://larrybell.com/the_work/#standing-walls

Fig. 48) Frank Stella a trabalhar na pintura *Getty Tomb*, 1959; Disponível em: https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/when-walter-hopps-met-andy-warhol-and-frank- stella

Fig. 49) Donald Judd, *Untitled (Progression)*, 1965, ferro pintado e galvanizado, 12.7x175.3x21.6cm; Disponível em: https://www.slam.org/collection/objects/6422/

Fig. 50) Sol Lewitt, serie *Incomplete Open Cubes*, na exposição *Structures & early working drawings*, 1977; Disponível em: https://www.numero.com/fr/art/nicholas-logsdail-lisson-gallery-anish-kapoor- yoko-ono-marina-abramovic-sol-lewitt-dan-flavin-tony-cragg-al-weiwei

Fig. 51) Dan Flavin, *monument for V. Tatlin*, 1964, lamadas neon e ferragens, 243.8x58.7x10.8 cm; Disponível em: https://teens.palazzograssi.it/usr.php?lang=en&page=opera&rec=57

Fig. 52) Robert Morris, *Untitled (Corner Piece)*, 1964, madeira contraplacada pintada, 198.1x274.3cm; Disponível em: https://www.guggenheim.org/artwork/3063

Fig. 53) Carl Andre, *Steel-copper plain*, 1969, ferro e cobre, 1.0 x 183.5 x 183.5 cm; Disponível em: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/L2011.56/

Fig. 54) Raphael Santi, desenho preparatório para *Madonna del prato*, 1506, giz vermelho, 22.4x15.8cm; Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340577

Fig. 55) Michelangelo, *Schiavo Atlante* inacabado, 1525-1530, mármore, 277cm de altura; Disponível em: https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/2020/11/01/mi-hegel/

Fig. 56) Auguste Rodin, *Monument to Balzac* (detalhe), 1898 (fundição de 1954), bronze, 282x122.5x104.2cm; Disponível em: https://www.rfi.fr/en/france/20110309-rodin-sculpture-goes- missing-israel

Fig. 57) Medardo Rosso, *L'età dell'oro*, 1886, cera, 43,5x40,5x32cm; Disponível em: https://www.italianways.com/it/lo-sguardo-da-bambino-di-medardo-rosso/

Fig. 58) Moris Louis, *Delta Epsilon*, 1960, tinta acrílica sobre tela, 261.6x381.0cm; Disponível em: https://www.artbasel.com/catalog/artwork/40668/Morris-Louis--Delta-Epsilon

Fig. 59) Jackson Pollock em atelier fotografado por Hans Namuth, 1950; Disponível em: https://villeauxroses-chateaubriant.loire-atlantique.e-lyco.fr/disciplines/arts-plastiques-galerie- virtuelle/musee-virtuel/geste/

Fig. 60) Rui Mota, *Triângulo*, 2021, ferro, 10x5x240cm; Exposição *Entreaberta*, Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 61) Rui Mota, *Triângulo* (detalhe), 2021, ferro, 10x5x240cm; Exposição *Entreaberta*, Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 62) Barry Le Va, *Switch*, 1967, alumínio, esferas de rolamentos e feltro, Dimensões variadas; Disponível em: https://www.davidnolangallery.com/artists/barry-le-va

Fig. 63) Richard Serra, *To Lift*, 1967, borracha, 91.4x200x152.4cm; Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/101902?artist_id=5349&page=1&sov_referrer=artist

Fig. 64) Lynda Benglis, *EAT MEAT*, 1969-1975, bronze, 53.3×203.2×137.2cm; Disponível em: https://www.artsy.net/artwork/lynda-benglis-eat-meat-2

Fig. 65) Gary Kuehn, *Wedge Piece*, 1969, madeira, fibra de vidro e tinta enamel, 36×198×117cm; Disponível em: https://www.artsy.net/artwork/gary-kuehn-wedge-piece-1

Fig. 66) Eva Hesse, *No title*, 1969–1970, latex, corda, fio e arame, dimensões variadas; Disponível em: https://jdmalat.viewingrooms.com/hande-sekerciler/

Fig. 67) Robert Morris, *Pink Felt*, 1970, feltro, dimensões variadas; Disponível em: https://www.guggenheim.org/artwork/3016

Fig. 68) Rui Mota, *1.7* (serie *In-situ(ação)*), 2020-21, cimento, módulos 75x25x25cm (bloco), 5 de diâmetro (semiesfera); Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 69) Rui Mota, da esquerda para a direita: *1.10* e *1.1* (serie *In-situ(ação)*), 2020-21, cimento, 75x25x25cm (bloco), 5 de diâmetro (semiesfera); Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 70) Rui Mota, da esquerda para a direita: *1.13*, *1.23* e *1.15* (serie *In-situ(ação)*), 2020-21, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 75x25x25cm (Bloco); Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 71) Marcas processuais nos módulos da serie *In-situ(ação)*

Fig. 72) Rui Mota, *1.23* (serie *In-situ(ação)*), cimento, módulo de 100x100x5cm; Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 73) Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, aço corten, 365.7x3657.6x30.45cm; Disponível em: https://thingsworthdescribing.com/tag/public-art/

Fig. 74) Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963, acrílico e agua, 76x76x76cm; Disponível em: https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haacke-hans/condensation-cube

Fig. 75) Lawrence Weiner, *A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL*, 1968, instrução; Disponível em: http://www.bramante-artecontemporanea.it/it/didattica/conversazioni-d-arte- contemporanea/strane-parole-per-cose-che-non-si-vedono

Fig. 76) Richard Serra, *Gutter Corner Splash: Night Shift*, 1969, chumbo, 48.26x274.32x454.66 cm; Disponível em: https://www.x-traonline.org/article/site-unseen-time-unbound-the-double-life-of- richard-serras-gutter-corner-splash

Fig. 77) Mel Bochner, *Measurement Room*, 1969, fita e números autocolantes, dimensões variadas; Disponível em: http://www.melbochner.net/exhibitions/measurement-room/

Fig. 78) Robert Morris, *Location Piece*, 1973, chumbo e aluminio, 53,7×53,7×3,8cm; Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-location-piece--p07235

Fig. 79) Daniel Buren, *Within and beyond the frame*, 1973, cabo de aço, tecido e tinta acrílica, dimensões variadas; Disponível em: https://www.danielburen.com/images/exhibit/149

Fig. 80) Rui Mota, *Emoldurar*, 2020, ferragens, madeira de pinho e vidro, 39,5x30,5x4,7cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Fig. 81) Rui Mota, *Emoldurar*, 2020, ferragens, madeira de pinho e vidro, 39,5x30,5x4,7cm; Exposição Entreaberta, Galeria Cozinha, FBAUP.

Fig. 82) Rui Mota, *Emoldurar*, 2020, ferragens, madeira de pinho e vidro, 39,5x30,5x4,7cm; Exposição *Flor*, Galeria do Sol.

Fig. 83) Richard Serra, *El mur*, 1984, betão, 300x5300x30cm; Disponível em: https://www.elcomercio.es/multimedia/fotos/fotos/65099-richard-serra-principe--letras-2010-0- 2.html

Fig. 84) Mel Bochner, *Measurement Room: No Vantage Point*, 2019–2020, fita e números autocolantes, dimensões variadas; Disponível em: http://www.melbochner.net/exhibitions/measurement-room-20192020-dia-beacon/

Fig. 85) Da esquerda para a direita: Rui Mota, *91°*, 2020, cimento, 179x20x20cm e Carla Souto, Autorretrato con ropa térmica y rama con liquen, 2019, tinta acrílica sobre tela, 75x70cm; Exposição Flor, Galeria do Sol

Fig. 86) Tehching Hsieh, *One year performance: 1980-1981*, 1980-1981, pelicula 16mm, cartões, fotografia e relógio de ponto, dimensões variadas; Disponível em: https://whitehotmagazine.com/articles/ullens-centre-contemporary-art-beijing/2859

Fig. 87) Marc Larré, E*xposición de un minuto* (série *Exposiciones*), 2015, fotografia, 33,5x50cm; Disponível em: http://www.marclarre.com/english/index.php/exposiciones/

Fig. 88) Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making*, 1961, madeira, coluna interna, cassete, 24.8x24.8x24.8cm; Disponível em: https://www.marfasounding.com/research/becominglegible

Fig. 89) Nedko Solakov, *A Life (Black & White)*, 1998-em curso, performance, dimensões variadas; Disponível em: http://thisistomorrow.info/articles/nedko-solakov-all-in-order-with-exceptions

Fig. 90) Rui Mota, *90° à direita (diariamente)*, 2020, Branco solim 1040 sobre Branco nuvem sobre tela, 100x100x4cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Fig. 91) Rui Mota, *90° à direita (diariamente)*, 2020, Branco solim 1040 sobre Branco nuvem sobre tela, 100x100x4cm; Exposição *SOPRO*, OMuseu FBAUP.

Fig. 92) Rui Mota, *2ª demão*, 2020, Branco solim 1040 sobre Branco nuvem sobre tela, 100x100x4cm; Exposição *Flor*, Galeria do Sol.

Fig. 93) Giuseppe Penone, *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968–em curso, bronze e arvore, dimensões variadas; Disponível em: https://gagosian.com/news/2018/05/14/giuseppe- penone-a-tree-in-the-wood/

Fig. 94) Liz Magor, *Time and Mrs. Tiber*, 1976, Estante de madeira com jarros de conservas, caixa de receitas, caixas de cartão, talheres e latas de metal, 214.6x90.5x32.4cm; Disponível em: https://www.mutualart.com/Artwork/Time-and-Mrs--Tiber/3B3587DDACFEEE2D

Fig. 95) Roman Opalka a trabalhar na série *1 - ∞*, 1965-2011; Disponível em: https://trotzdem.substack.com/p/counting-days

Fig. 96) On Kawara, serie *Date paintings* (*the Today series*), 1966 – 2014; Disponível em: https://telegra.ph/On-Kawara-12-01

Fig. 97) Rui Mota, *Panejamento*, 2020, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 125x5x5cm (Trave), 75x25x25cm (Bloco), 5 de diâmetro (Esfera); Exposição *Panejamento*, Galeria Ocupa.

Fig. 98) Maquete utilizada n processo de montagem de *Panejamento*, 2020.

Fig. 99) Rui Mota, *Panejamento*, 2020, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 125x5x5cm (Trave), 75x25x25cm (Bloco), 5 de diâmetro (Esfera); Exposição *Panejamento*, Galeria Ocupa.

Fig. 100) Rui Mota, *Panejamento*, 2020, cimento, módulos de 100x100x5cm (Plano), 125x5x5cm (Trave), 75x25x25cm (Bloco), 5 de diâmetro (Esfera); Exposição *Panejamento*, Galeria Ocupa.

Fig. 101) Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String*, fio, dimensões variadas 1942; Disponível em: http://archis.org/volume/the-project-of-display/

Fig. 102) José Resende, *Sem-título*, 1997, aço corten, 150x1200x44cm; Disponível em: https://mam.org.br/acervo/1998-063-resende-jose/

Fig. 103) Rui Mota, *Fo-Den-ra-tro*, 2018, madeira de pinho, esferas de chumbo, correntes, puxadores de gaveta, base de gesso e ferragens, 390x17x17cm.

Fig. 104) Rui Mota, *Fo-Den-ra-tro* (ativada), 2018, madeira de pinho, esferas de chumbo, correntes, puxadores de gaveta, base de gesso e ferragens, 390x17x17cm.

Fig. 105) Coletivo Lab.25, *Promenade*, 2020, Escultura: Betão, madeira, aço, cintas e ferragens, 155x160x40 cm; Video: Video 28'05'; Sistema expositivo p/ video: Escora, monitor LCD, cinta; Imagens: impressões a laser coladas sobre chapa metálica, tijolos, 200x100x50 cm.

Fig. 106) Coletivo Lab.25, *Azimute*, 2021, vidro, tinta acrílica, impressão em vinil, ferragens, lâmpadas tubulares LED, circuito elétrico, 100x100x70cm.

Fig. 107) Coletivo Lab.25, *Apparatus*, 2021, Livro de artista, Fotografia analógica.

BIBLIOGRAFIA

-Alves, Margarida Brito. (2012). "O Espaço Na Criação Artística Do Século XX: Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade". Edições Colibri.

-Amandi, Claúdia. 2010. "Funções e Tarefas do Desenho no processo criativo" (tese de doutoramento). Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Porto.

-Bergson, Henri & Deleuze, Gilles (2006). "Memória e vida". Martins Fontes.

-Bishop, Claire. (2006). "Participation". Whitechapel & The MIT Press.

-Bohm, David & Peat, David (1997). "Ciencia, orden y creatividad: las raíces creativas de la ciencia y la vida". Kairós.

-Duchamp, Marcel (2002). "Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido; entrevistas com Pierre Cabanne". Assírio & Alvim.

-Eco, Umberto (2001). "Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas". Perspectiva.

-Elias, Norbert (1998). "Sobre o Tempo". Jorge Zahar Editor

-Foster, Hall (2009). "The return of the real the avant-garde at the end of the century". Cambridge, MA: MIT Press.

-Gombrich, Ernst (1993). "La imagen y el ojo: Nuevos estudios sobre la psicologia de la representación pictórica". Alianza Forma

-Harrison, Charles & Wood, Paul (2003). "Art in Theory, 1900-2000: an Anthology of Changing Ideas". Blackwell Pub.

-Kaprow, Allan & Kelley, Jeff (2003). "Essays on the blurring of art and life". University of California Press.

-Krauss, Rosalind. (2007). "Passages in modern sculpture". Cambridge, MA: MIT Press.

-Kwon, Miwon. (2004). "One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity". The MIT Press.

-Lippard, Lucy (2007). "Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972". Univ. of California Press.

-Merleau-Ponty, Maurice. (2002). “Phenomenology of Perception”. Routledge.

-Moris, Robert. (1993). “Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris”. The MIT Press.

-O’Doherty, Brian & McEvilley, Thomas (2007). “No interior do cubo branco a ideologia do espaço da arte”. Martins Fontes.

- Serra, Richard. (1994). “Writings, Interviews”. University of Chicago Press.

-Solso, Robert L. (1994). “Cognition and the visual arts”. MIT Press.

ANEXO

Portfólio e Registos Processuais

Esta secção de Ineliminável: Escultura além dos limites físicos do Objeto serve de complemento ao Relatório de Projeto. Procura reunir as imagens de todas as concretizações escultóricas realizadas no âmbito do Mestrado em Artes Plásticas – Escultura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, bem como dar visibilidade aos respetivos processos práticos.

4/4, 2020 127

PONTILHISMO, 2020 138

91°, 2020 144

90° À DIREITA (DIARIAMENTE), 2020 150

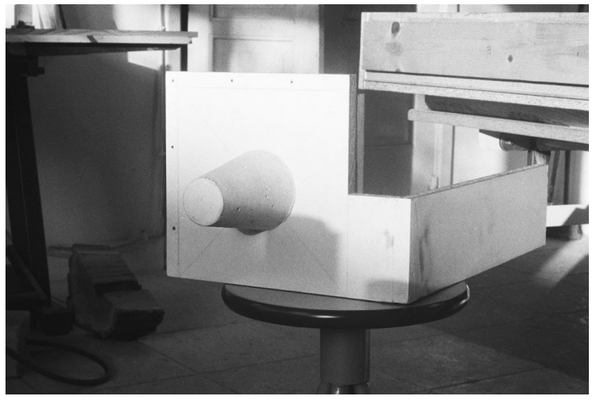
EMOLDURAR, 2020 158

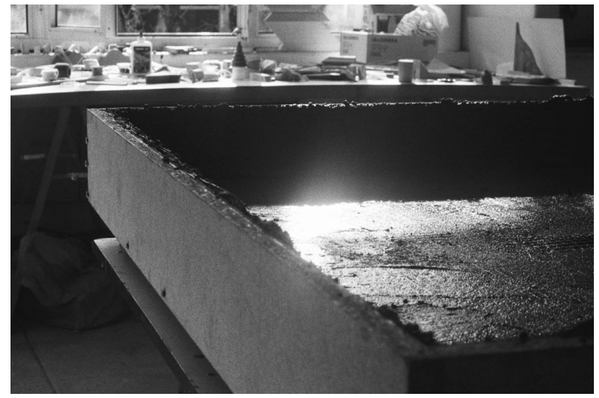
PANEJAMENTO, 2020 164

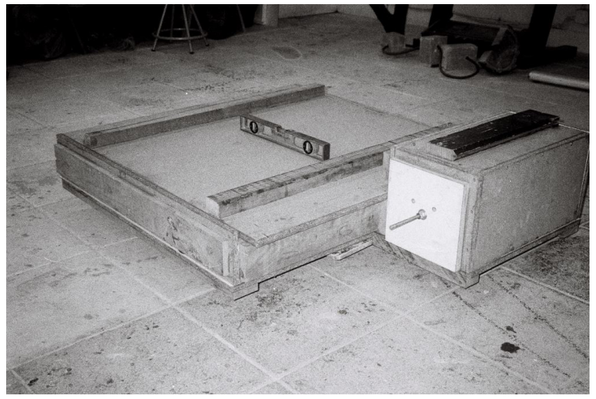
IN-SITU(AÇÃO), 2020-2021 175

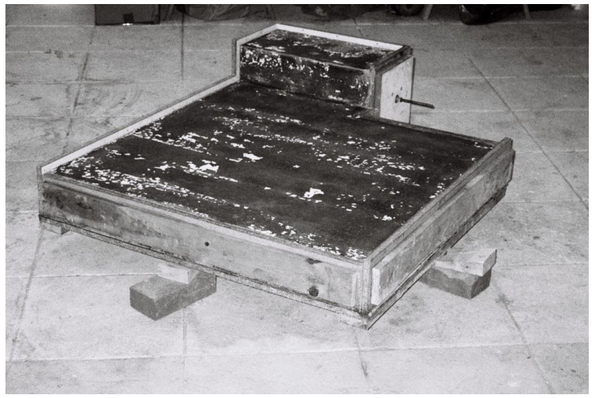
TRIÂNGULO, 2021 192

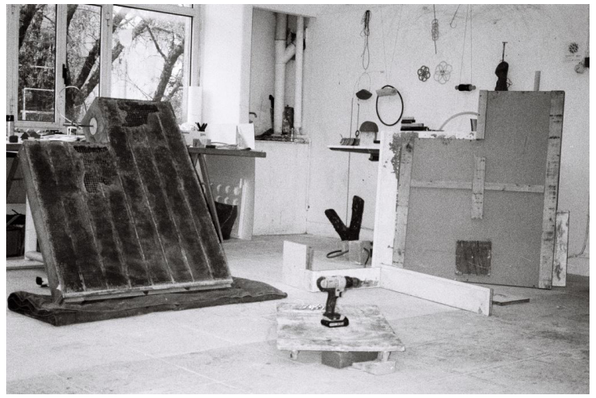
4/4, 2020



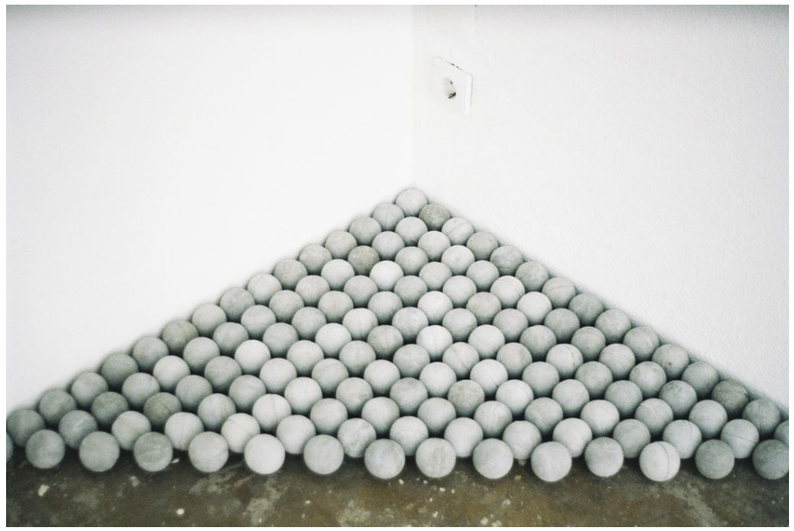


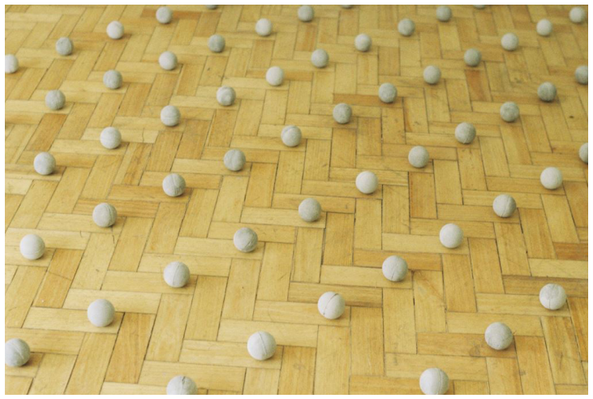


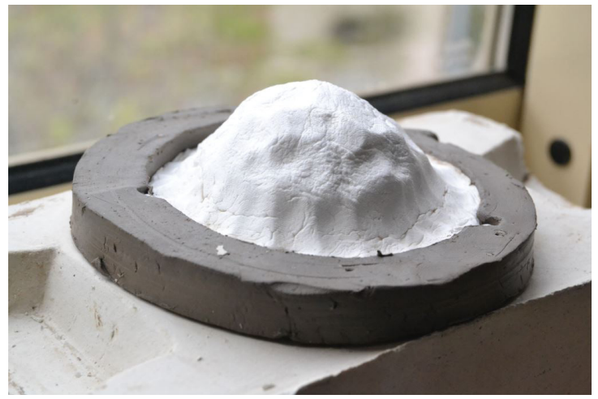


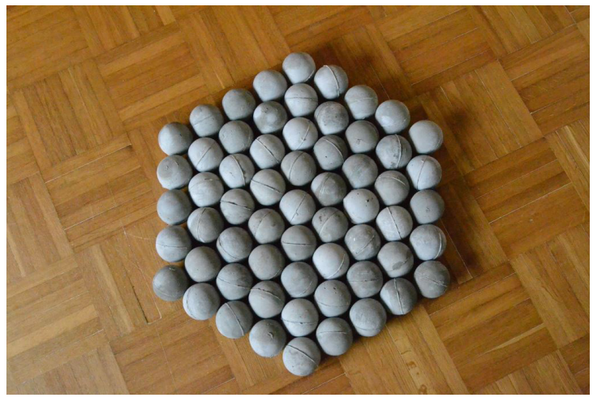


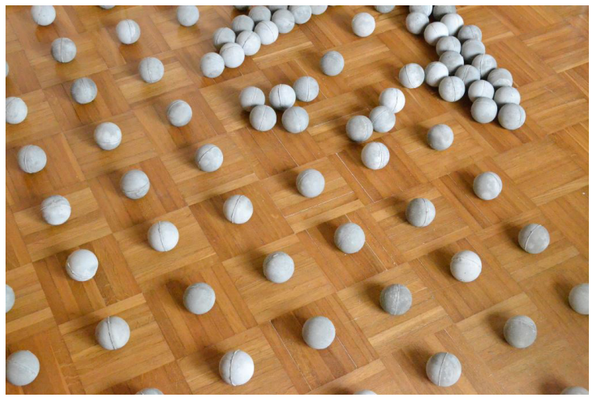
PONTILHISMO, 2020



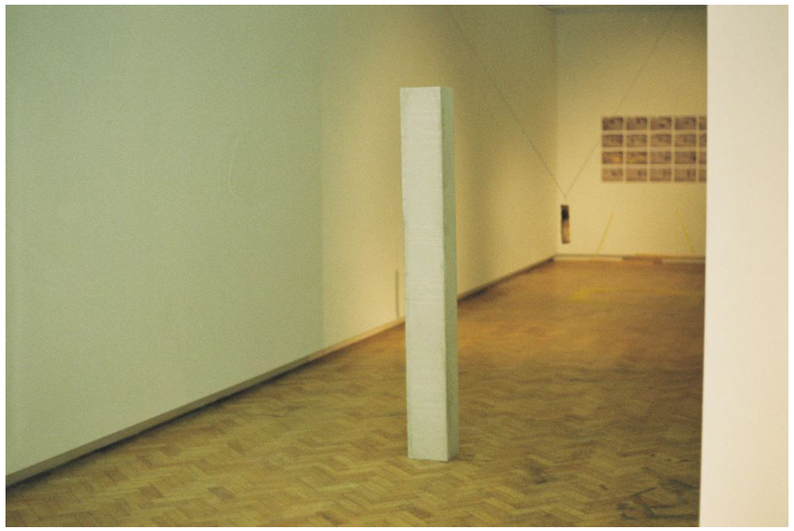


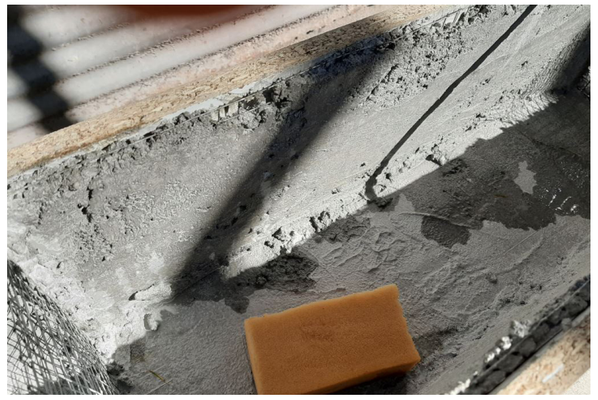




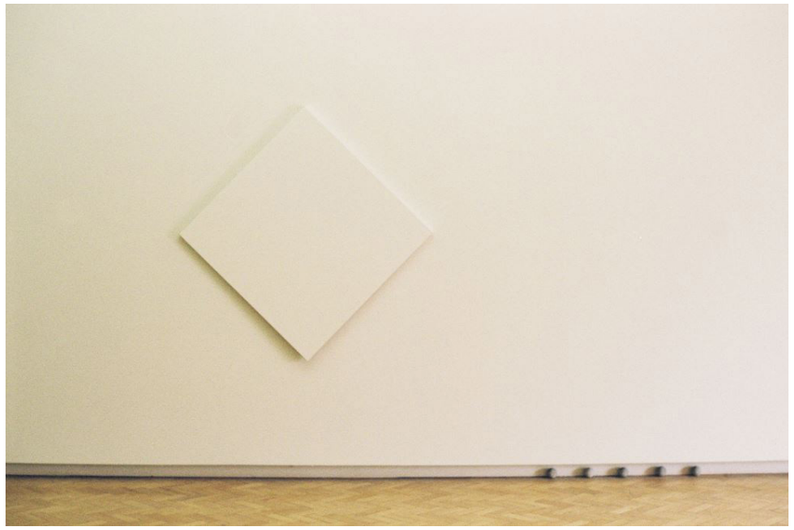


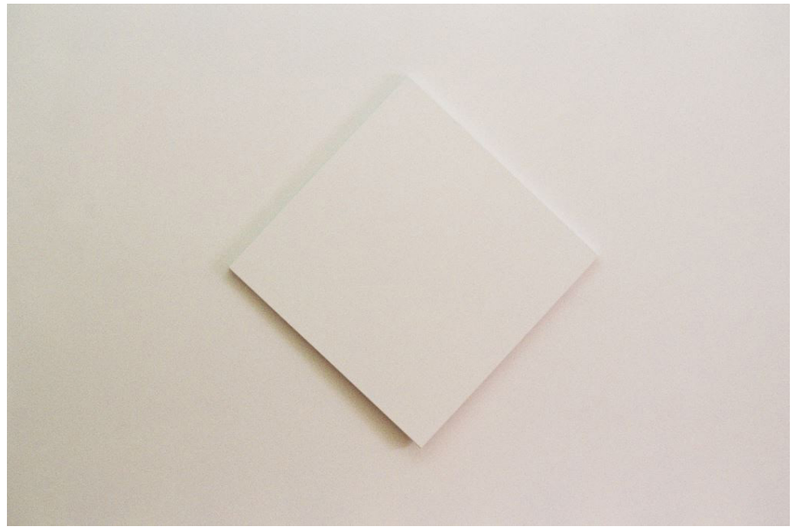
91°, 2020

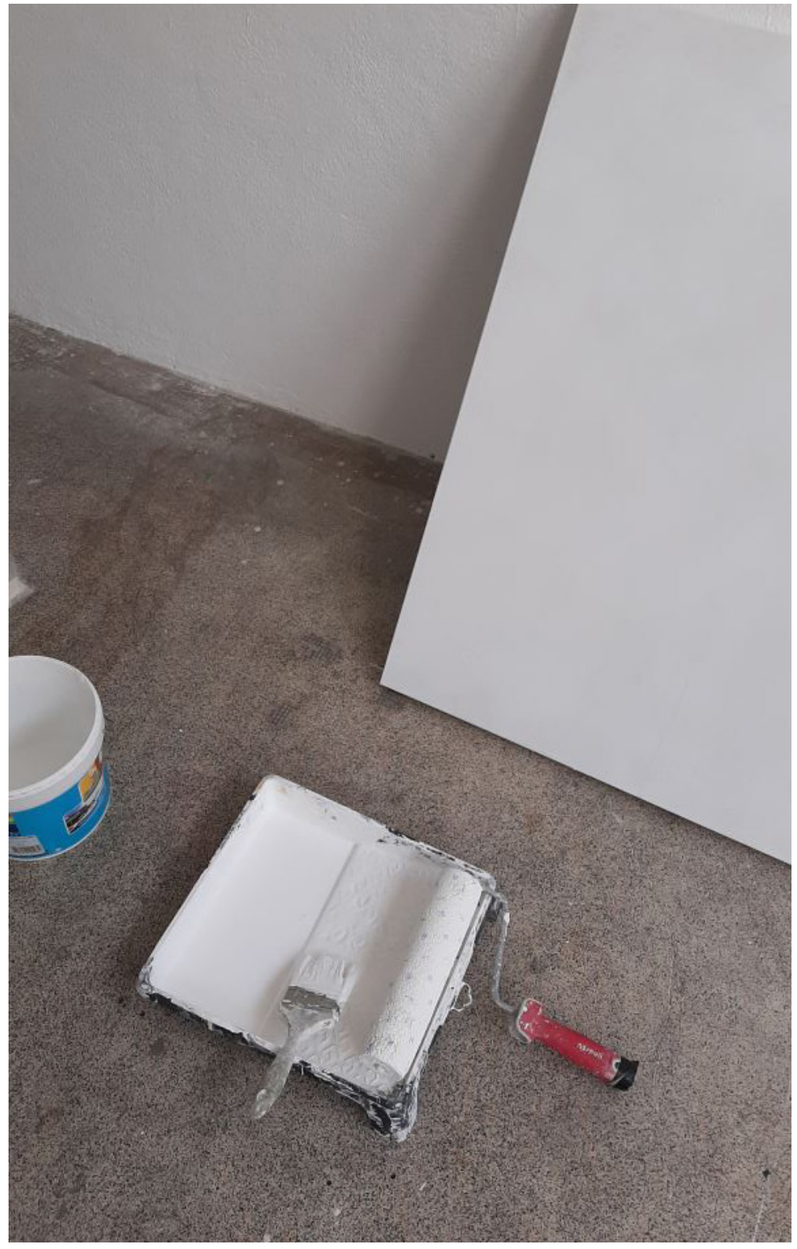


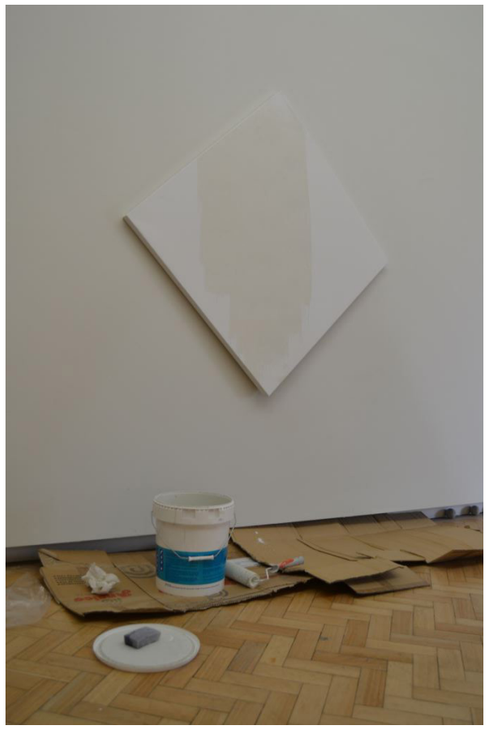


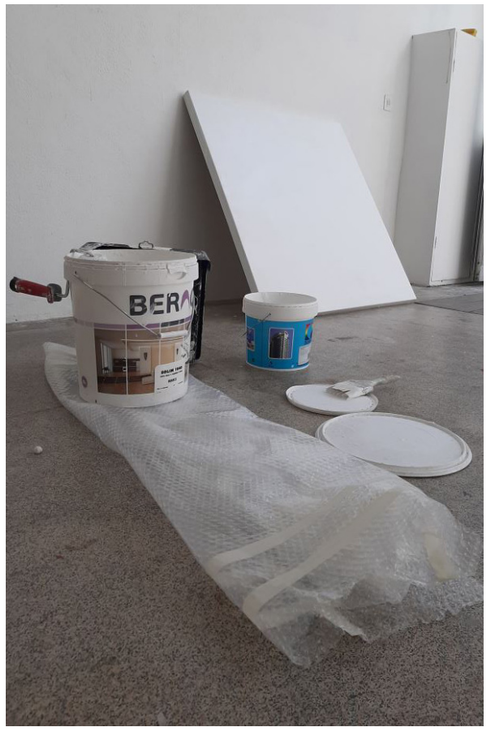
90º À DIREITA, 2020





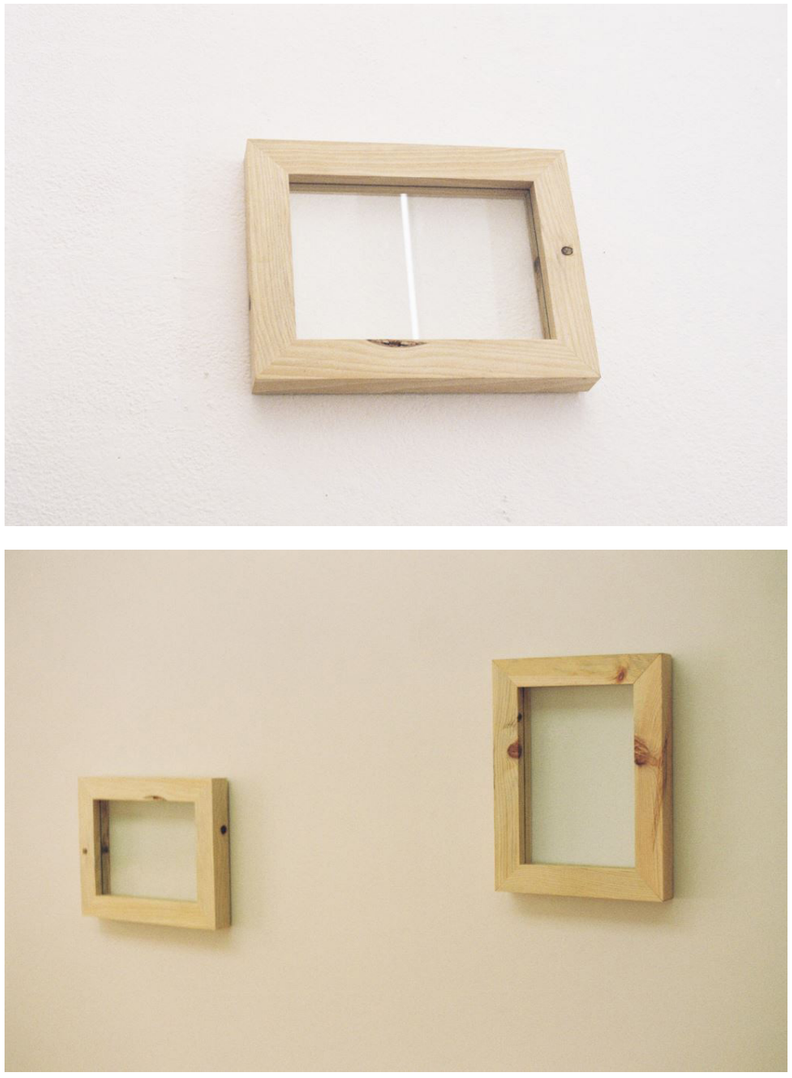




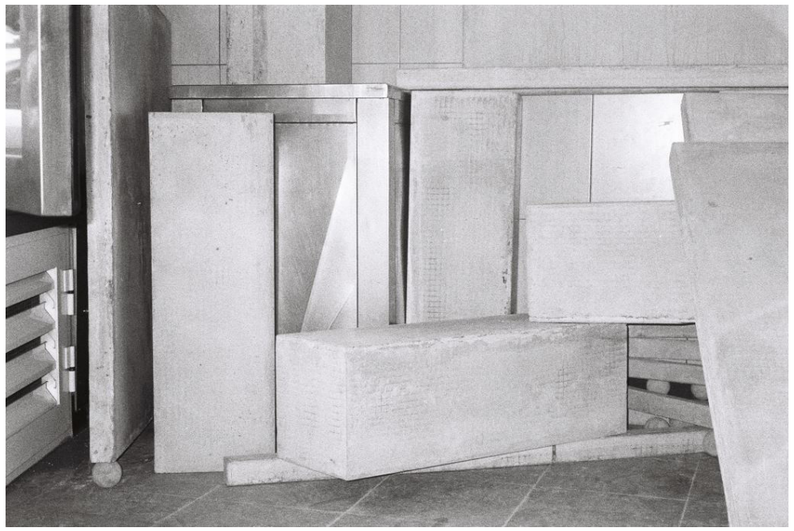

BER

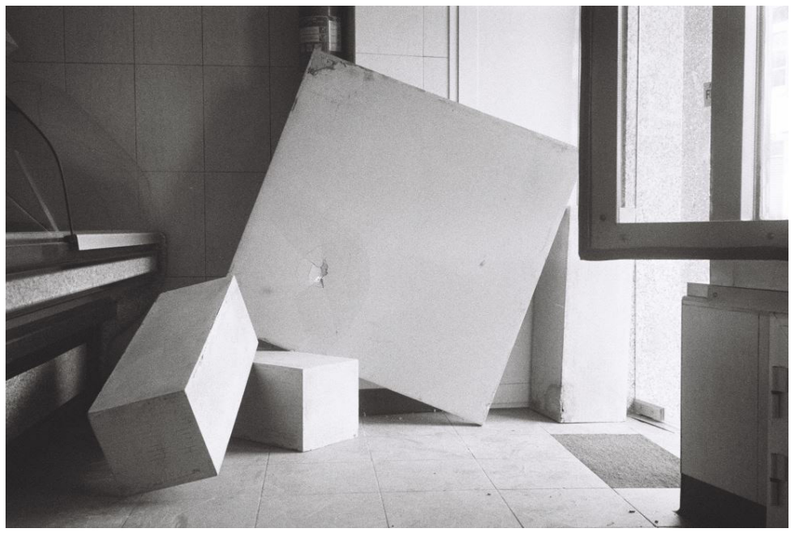
TINTA PLÁS
Cor: 0700
BRANCO NUVEM
86020 EXCELPLAS
OPACIDADE: MTO BOA
15 L
5 601101 062536
CIN ANTAS
A
2020-01-20

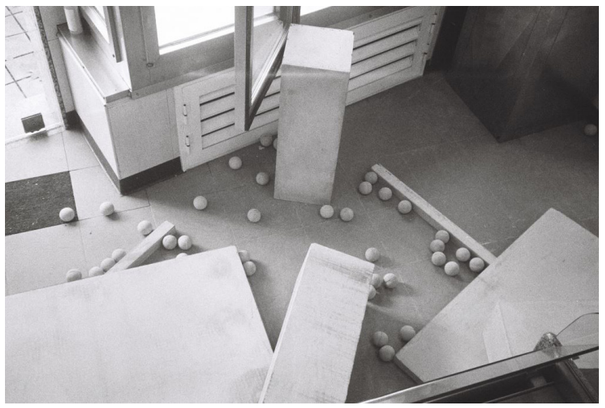
EMOLDURAR, 2020

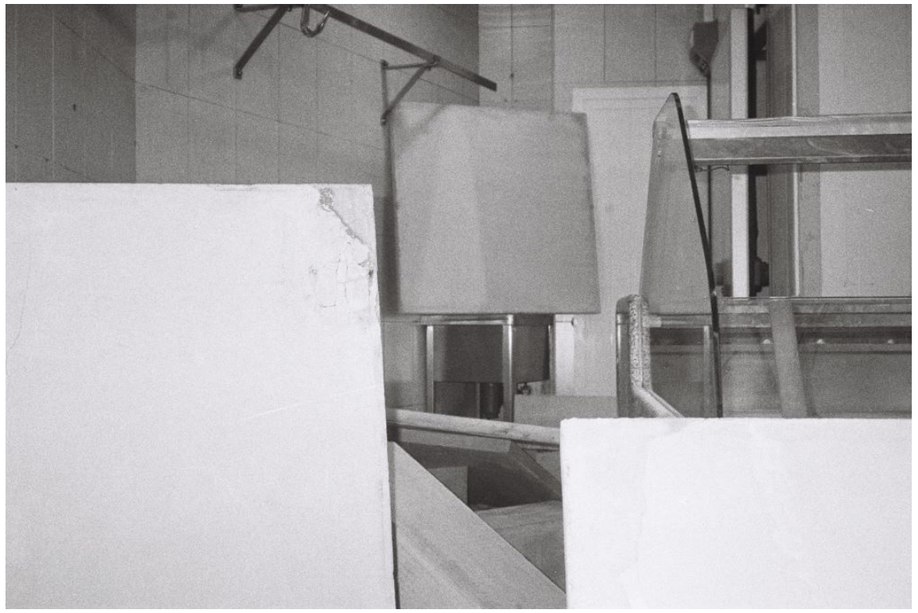


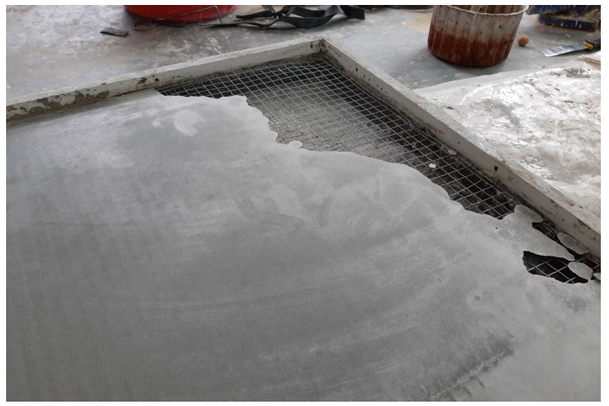
PANEJAMENTO, 2020

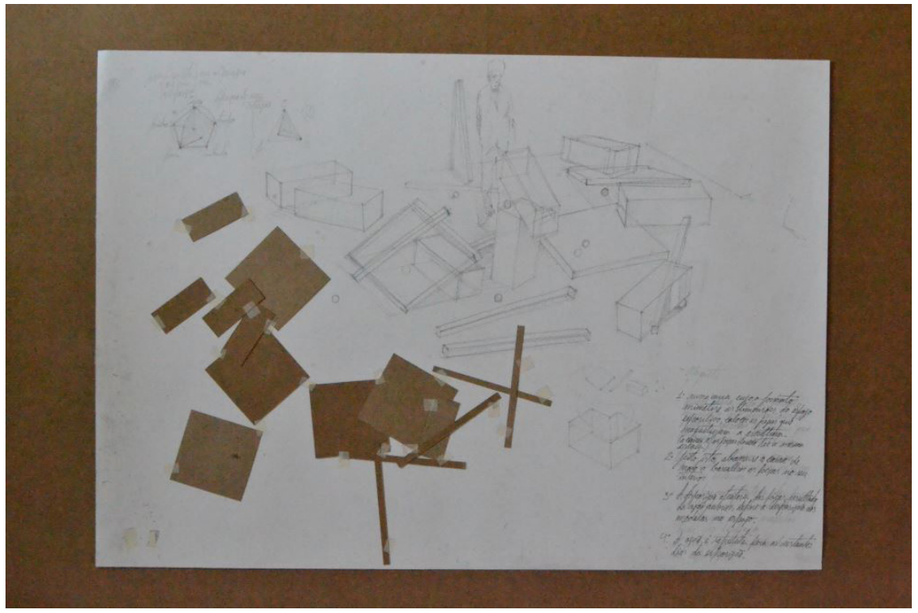


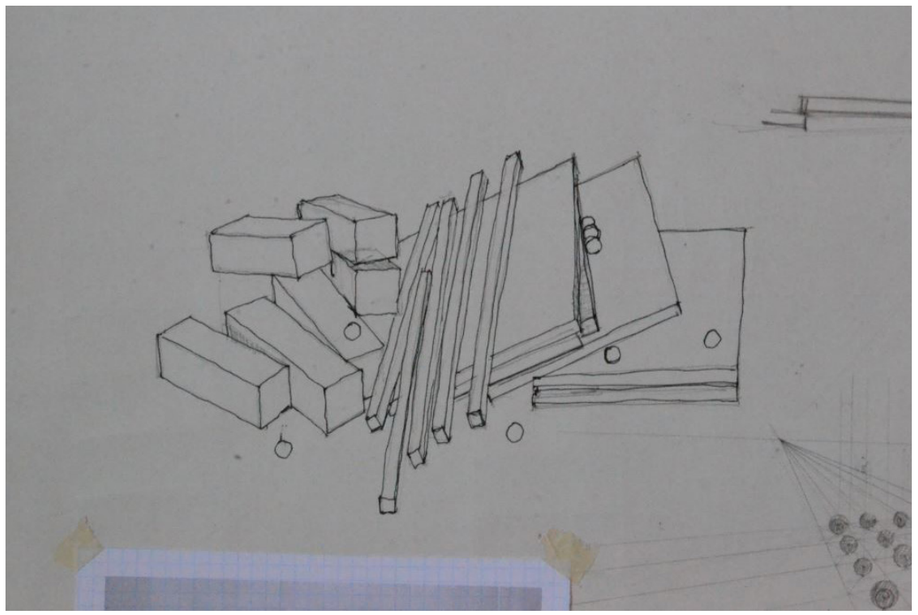


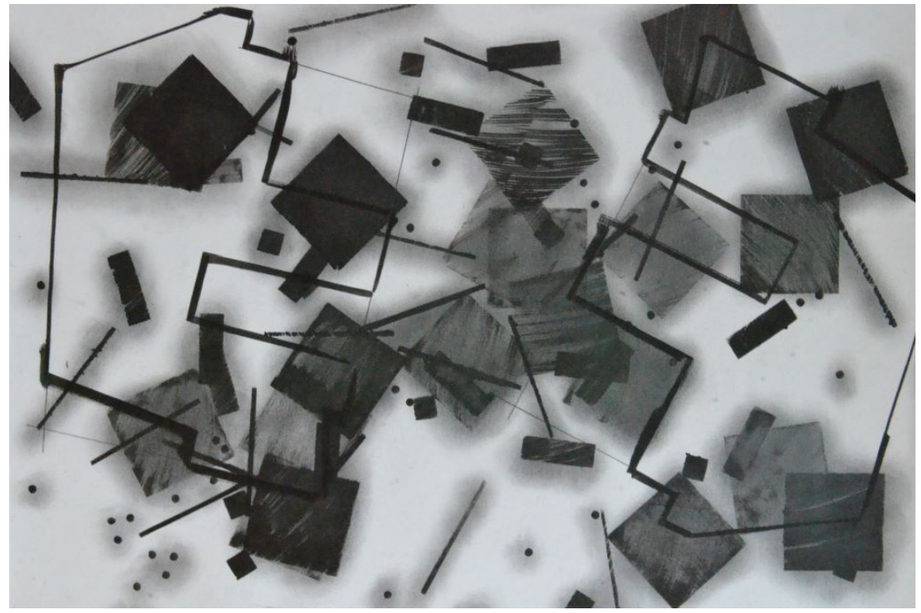


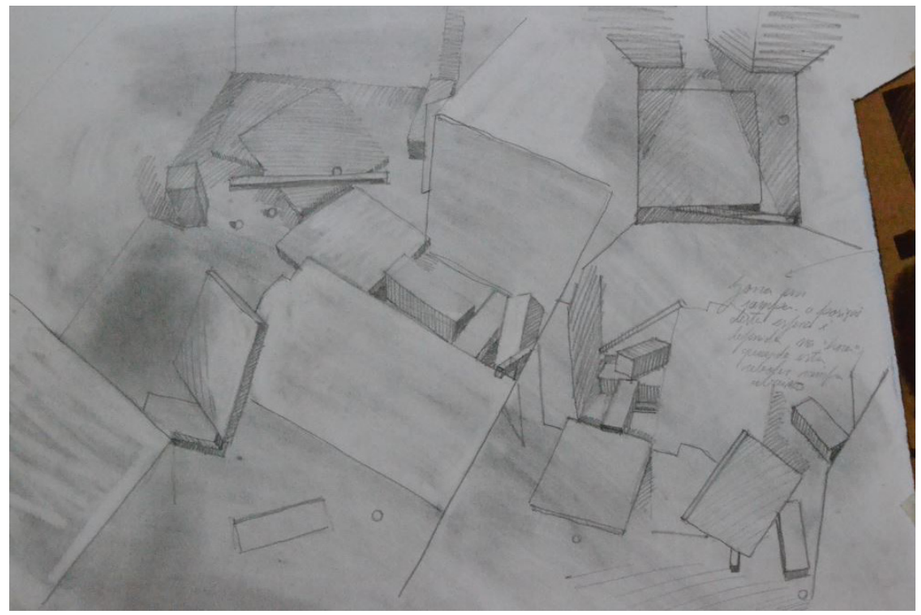




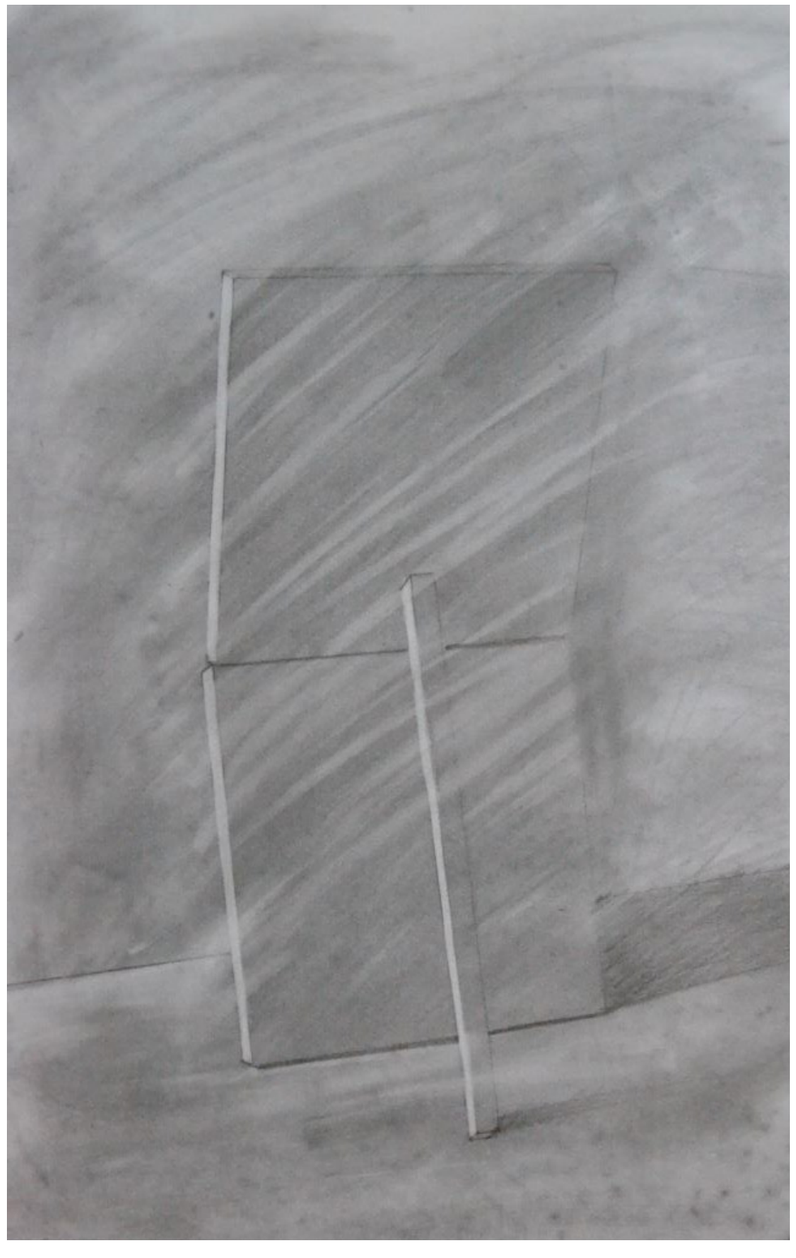


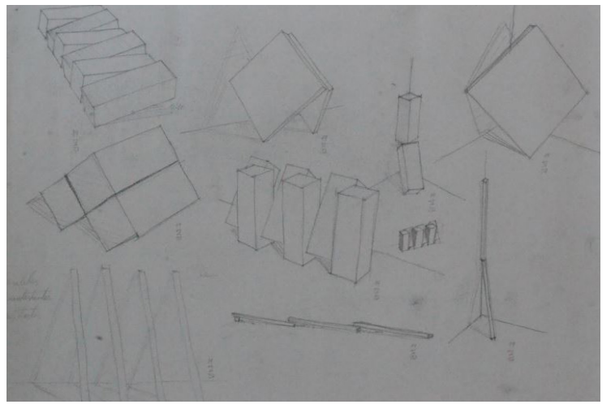


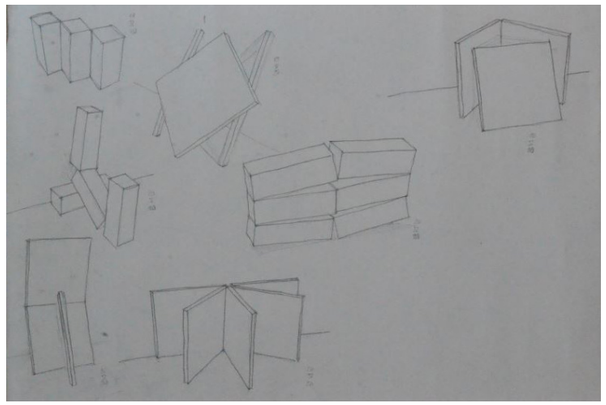


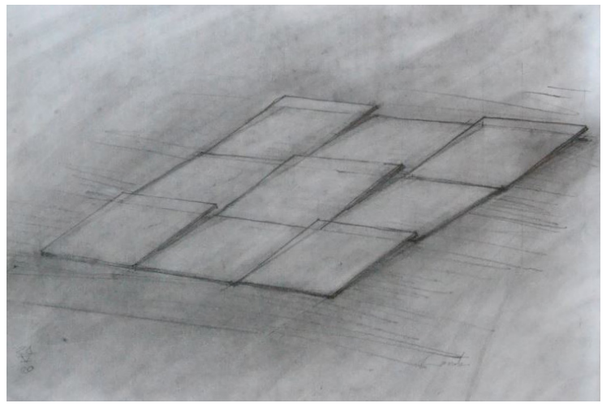


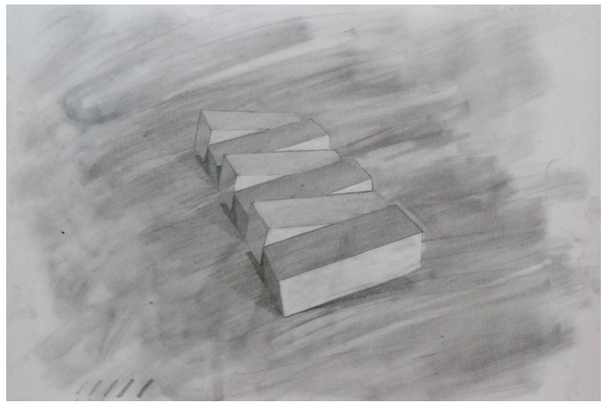
IN-SITU(AÇÃO),
2020-2021

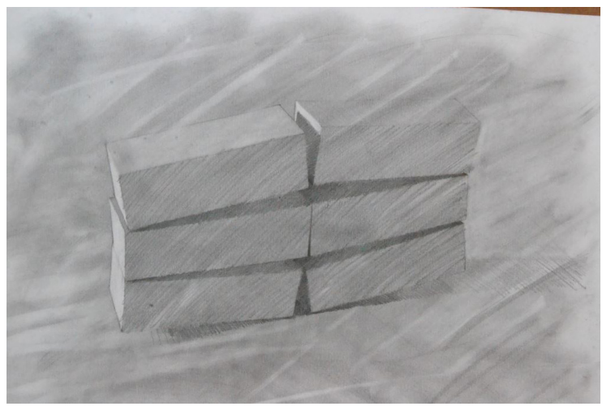


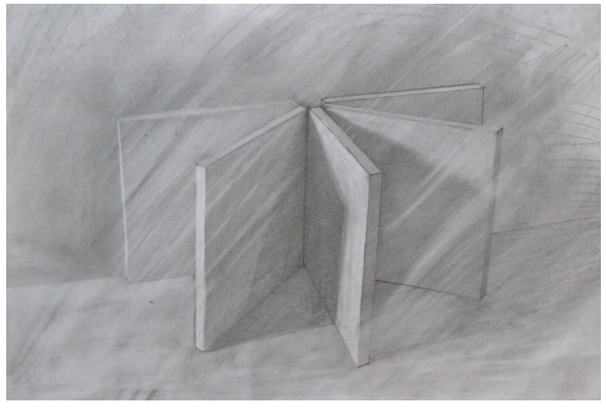


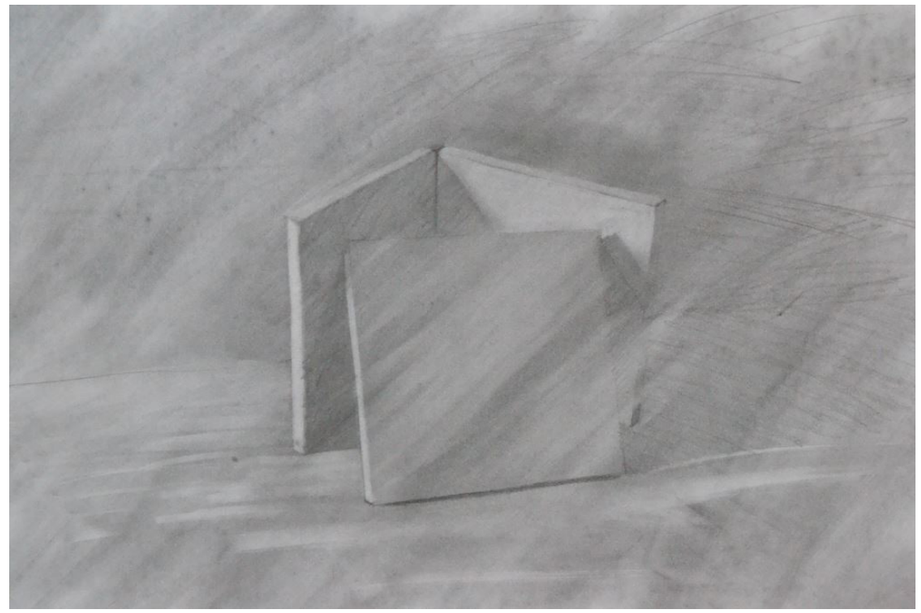


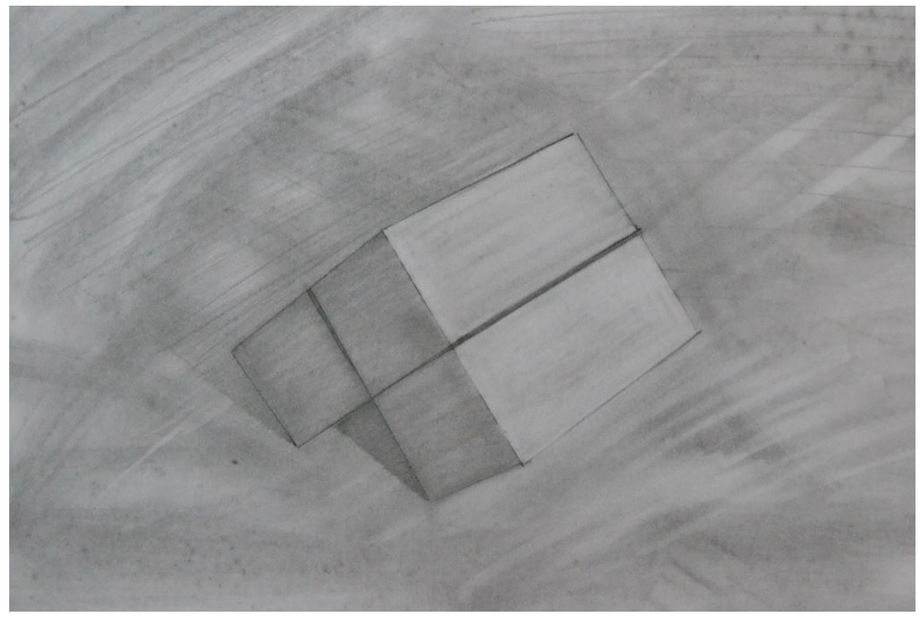


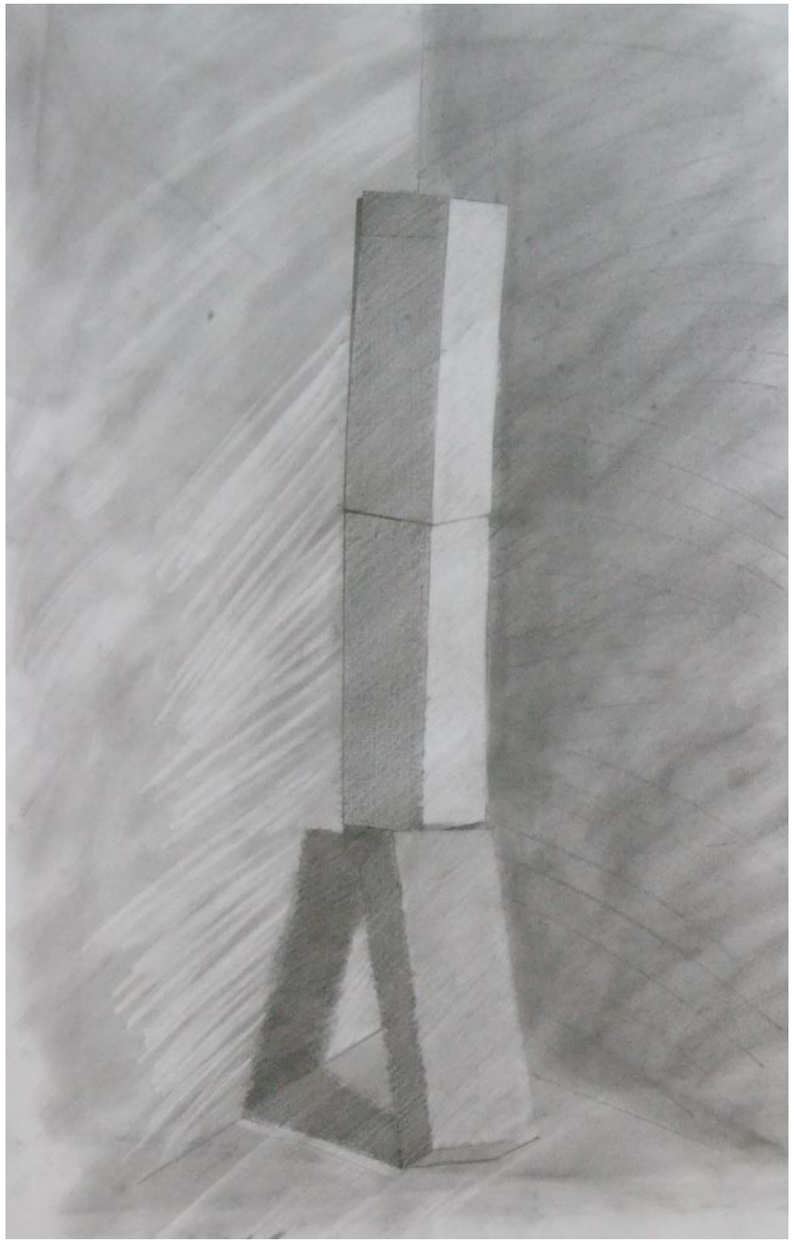


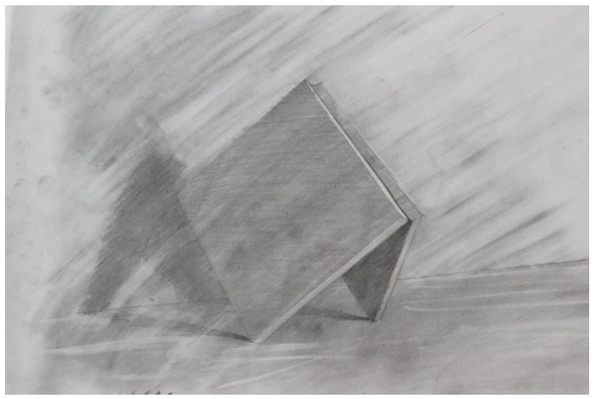


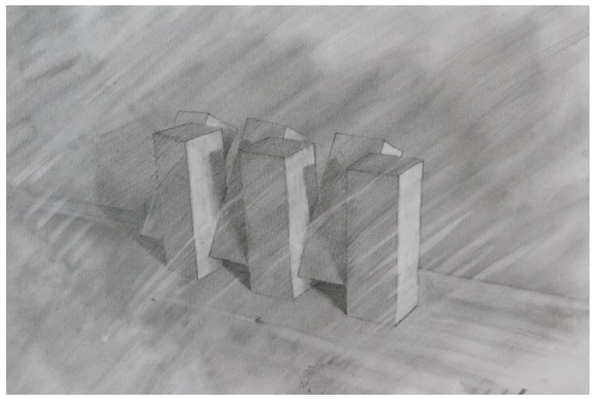


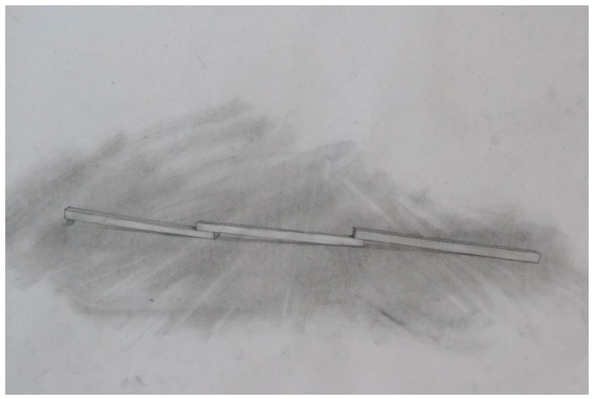


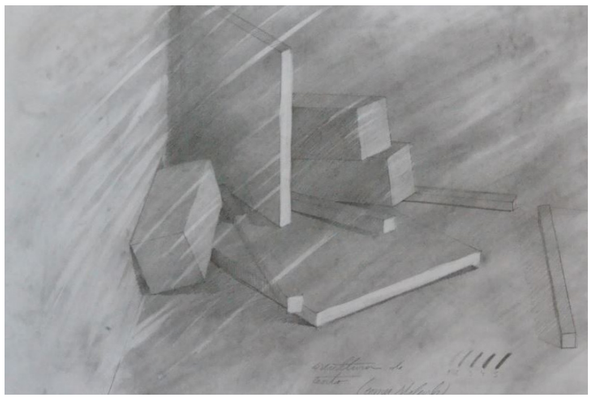




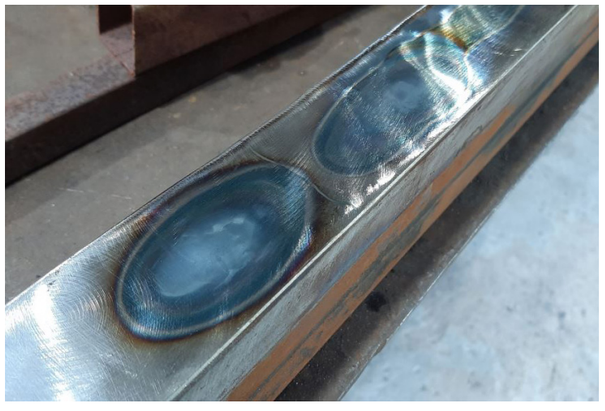


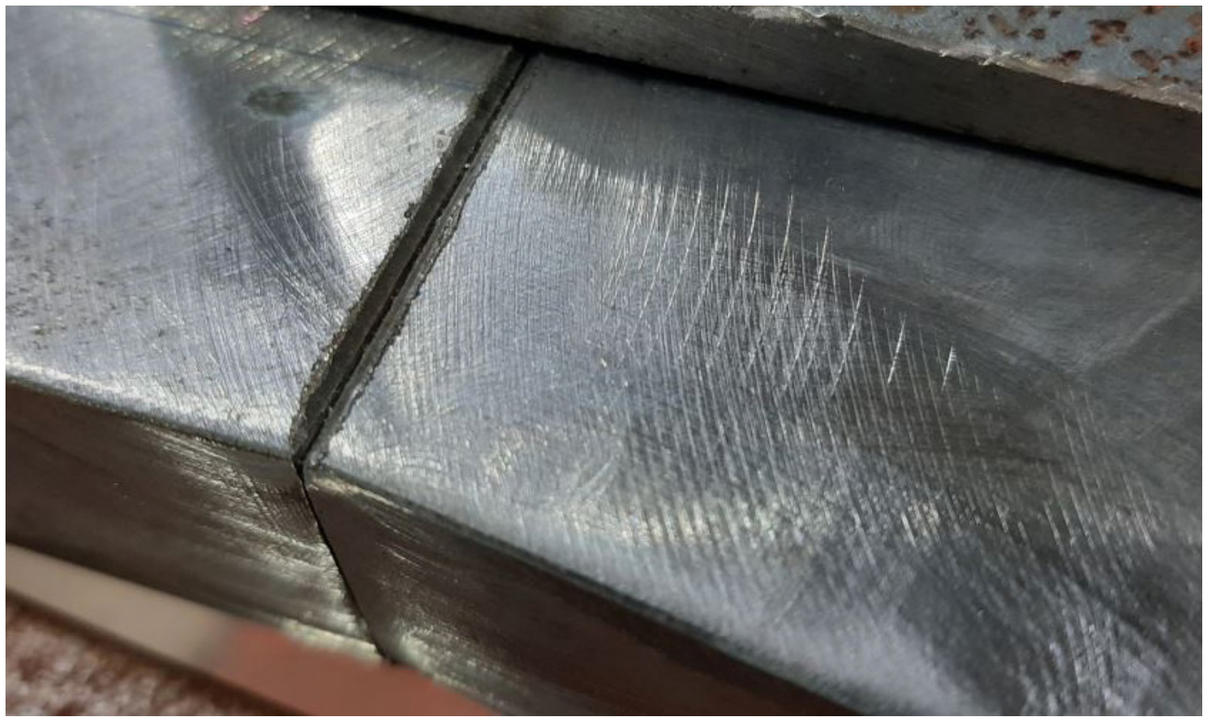






TRIÂNGULO, 2021





Ineliminável

Escultura além dos limites físicos do Objeto

Rui Manuel Valina Mota

Junho 2021

U.PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO