UNIVERSIDADE DO PORTO

FACULDADE DE BELAS-ARTES

O Sítio e o Lugar: Ensaios sobre a Prática e a Crítica

A partir do caso de estudo do Algarve

Bruno Miguel Da Silva Grilo

Orientador: Prof. Doutor Pedro Tudela

Tese elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Artes Plásticas

2022

UNIVERSIDADE DO PORTO

FACULDADE DE BELAS-ARTES

O Sítio e o Lugar: Ensaios sobre a Prática e a Crítica

A partir do caso de estudo do Algarve

Bruno Miguel Da Silva Grilo

Orientador: Prof. Doutor Pedro Tudela

Tese elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Artes Plásticas

Júri:

Presidente: Doutor Fernando José Magalhães Pinto Pereira, Professor Associado da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;

Vogais:

Doutora Yolanda Pérez Sánchez, Professora da Universidad da Coruña, Spain;

Doutor António Pedro Cabral dos Santos, Professor Auxiliar da Universidade do Algarve;

Doutor Samuel Joaquim Moreira da Silva, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;

Doutor João Pedro de Abreu Tudela Almeida Dias, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

2022

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Pedro Tudela, pelo apoio e liberdade.

Aos meus colegas de curso na FBAUP, André Rigatti, Susana de Medeiros, Gabriela Mazzariello, Maria João de Almeida e Camila Tisott, agradeço terem tornado este percurso mais fácil e divertido.

Aos meus pais agradeço tudo: a colaboração, o amor e a compreensão familiar.

À Galeria Ocupa agradeço o voto de confiança.

Às minhas tias, Teresa Cecília e Maria Lisete, agradeço a dedicação e o estímulo durante toda a vida e percurso académico.

À Mariana Ascensão um especial agradecimento pela amizade e companhia, apoio permanente e pelas minuciosas revisões e correções.

À Maria José Cruz agradeço toda ajuda e apoio, sem o qual isto não seria possível.

Em homenagem à memória da minha avó Artemísia.

Resumo

Esta investigação de doutoramento em Artes Plásticas tem como objectivo o estudo de um lugar específico, o território do Algarve, através da elaboração de ensaios críticos sobre a realidade sociocultural da região e do desenvolvimento de um trabalho de produção artística. Neste sentido, o projecto de doutoramento constitui duas dimensões investigativas em artes plásticas que se aglutinam entre a teoria e a prática.

O ponto de partida para o desenvolvimento desta tese inicia-se com a contextualização das narrativas etnográficas e culturais características da região, através do recurso a textos e ideias de autores, téoricos, críticos e músicos que se revelaram ser mais adequados ao posicionamento da minha prática artística e permitiram fazer uma leitura crítica do território do Algarve. Paralelamente, são produzidos projectos e obras plásticas que integram o campo expandido da arte, criando-se assim um lugar de encontro entre as problemáticas envolventes da região e a arte contemporânea.

O conjunto de trabalhos desenvolve-se sob a forma de processos investigativos resultantes do diálogo entre as obras de arte e as experiências concretas e críticas do lugar. As obras abraçam a interpretação da paisagem envolvente e da minha vivência histórica, material e poética.

Palavras-Chave: Lugar, Algarve, Turismo, Antropologia, Identidade, Cultura.

Abstract

This PhD research in Fine Arts aims to study a specific place, the Algarve territory, through out the elaboration of critical essays on the sociocultural reality of the region and the development of artistic production work. In that sense, the doctoral project has two investigative dimensions in Fine Arts that come together between theory and practice.

The starting point for this thesis development begins with the ethnographic and cultural narratives contextualization, characteristics of the region, using texts and ideas from authors, theoretical, critics and musicians, who proved to be suitable for the positioning of my artistic practice and allowed me to make a critic analysis of the territory of the Algarve. At the same time, projects and works of art that integrate the expanded field of art are created, enabling a meeting point between the issues surrounding the region and contemporary art.

The body of work develops as investigative processes that result from the dialogue between the art works and the concrete and critical experiences of the place. The works embrace the interpretation of the surrounding landscape and my historical, material and poetic experience.

Keywords: Place, Algarve, Tourism, Anthropology, Identity, Culture.

Índice

Introdução 5

Capítulo 1 l Fragmentos para a História Contemporânea: Do Algarve e do Algarvio 10

1.1. O Lugar da Cultura 10

1.2. Possíveis Histórias dos Algarves: Da Poética e da Mudança 13

1.3. Análise da Desconstrução da Identidade e dos Estudos Culturais 21

1.4. Formas e Noções Críticas do Lugar: O Regionalismo Crítico 25

1.5. Auto-reflexão: Arquitectura e o Lugar 29

1.6. Nostalgia 32

1.7. Turista na sua Própria Cidade 35

1.8. Uma Tour pelo Carácter de Albufeira 38

1.9. O Sentido e Espírito do Lugar 48

Capítulo 2 l Lugares, Antropologia e Arte 53

2.1. Arte e Antropologia 53

2.2. Auto-reflexão: Arte e o Lugar 57

2.3. Esquema: À Procura do Lugar 61

2.4. Análise da Prática Artística: Conceitos, Referências e Enquadramento do Lugar da Obra 63

Capítulo 3 l Exposições, Explorações e o Corpo de Trabalho da Autoria de Bruno Grilo (2017-2021) 77

3.1. O Algarve é Branco: As Terras 77

3.2. O Algarve é Branco 80

3.3. Baía Mar 83

3.4. Exposição Casa Museu Abel Salazar 85

3.5. Lugares em Espaços ou Espaços em Lugares 89

3.6. Sem título 93

3.7. Bandeira Praia 100

3.8. Modernismo Tradicional 103

Considerações Finais 106

Bibliografia 112

ANEXOS 115

Anexo A – Material de Investigação 116

Introdução

A presente tese "O Sítio e o Lugar: Ensaios sobre a Prática e a Crítica" surge no âmbito do doutoramento em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e constitui-se como sendo de cariz teórico-prático. A investigação do doutoramento em Artes Plásticas aqui proposta divide-se em duas componentes, sendo que a teórica constitui o presente documento escrito e a componente prática é constituída por projectos artísticos situados no campo da arte contemporânea, concretizados por mim ao longo do período de Setembro de 2017 a Julho de 2021. A peça escrita é assumida como um de dois segmentos da investigação que tem como referência a minha produção artística. O intuito investigativo é constituído pelos ensaios e diálogos entre as obras de arte e as experiências concretas e críticas do lugar, ou seja, da região do Algarve que constitui o presente caso de estudo. Neste sentido, a relação entre as componentes teórico-práticas demonstra uma intrínseca confrontação e interligação.

O principal objectivo deste projecto investigativo é a apresentação de uma reflexão crítica sobre a forma como a minha produção artística se articula e coexiste com a realidade cultural da região algarvia. Através de ensaios, gestos e redundâncias de pontuação do território pretende-se estabelecer uma estreita relação entre as dinâmicas sócio-culturais do Algarve e o desenvolvimento de uma linguagem artística e investigativa bastante pessoal. A lógica da sinergia das relações presentes neste modelo investigativo parte da origem do lugar e de uma leitura do território, para assim melhor se entender a diversidade do Algarve actual. A dinâmica da transformação aqui reflectida integra a história, a identidade, a memória e a paisagem.

Desta tese de doutoramento fizeram parte apresentações e propagações em espaços públicos e expositivos que pretenderam e permitiram formular e clarificar o diálogo entre o lugar, a arte, a teoria e a prática artística. O desenvolvimento destas intervenções artísticas resultaram da reflexão e averiguação de que o Algarve é uma região complexa, distinta, fragmentada e modificada, como nenhuma outra existente em Portugal. O interesse pela procura da compreensão dessas alterações, nuances e cultura própria 'características' da região prende-se com as interrogações aqui desenvolvidas e com a prática artística em causa. Gostaria de ressalvar que o desenvolvimento da componente teórica e a sua relação com o lugar não se pretende apresentar como exaustiva e não corresponde à realidade cultural de toda a região, procura sim estar ao serviço da obra de arte e da prática artística, assim como estimular para o diálogo e para um olhar crítico da região.

A presente peça escrita desenrola-se ao longo de três capítulos, onde no primeiro se pretende fazer uma leitura do território do Algarve, no segundo capítulo cria-se um lugar de encontro entre as problemáticas envolventes da região e a arte contemporânea e no terceiro capítulo apresentam-se os processos investigativos das obras resultantes da reflexão deste trabalho investigativo.

O primeiro capítulo estabelece um conjunto de análises e narrativas que se desenvolveram em torno da questão do lugar e da região algarvia. A exposição teórica começa por realçar as relações de liberdade e grandeza vividas na meia praia na década de 70's, no período logo após o 25 de Abril, e sobretudo a cultura algarvia enquanto lugar de acção e intervenção social, complexo e frágil, através das recordações do filme de António Cunha Telles Continuar a Viver os Índios da Meia Praia (1976) e da canção de Zeca Afonso com o mesmo nome. Aqui, explora-se como o lugar não é encarado apenas como uma localização geográfica mas sim como uma rede de relações sociais, de comunidades e de implicações políticas. Para suportar esta questão e compreender melhor as articulações de diferenças culturais e definições de sociedades estuda-se o autor Homi K. Bhabha. Eis que surge o livro Os Pescadores (2014) de Raul Brandão enquanto modelo de aproximação poética e representatividade de alguns elementos históricos, simbólicos e paradigmáticos da região. Já no romance O Cais das Merendas (1982) de Lídia Jorge observam-se as transformações e aculturação de um povo que vê a sua forma vernacular de viver ameaçada ao entrar em contacto próximo com o turismo, e que aos poucos vai perdendo as suas raízes.

Ainda no primeiro capítulo foram explorados conceitos de identidade, desconstrução e identificação do autor Stuart Hall, para clarificar dúvidas sobre o que constitui esta perspectiva de identidade cultural. Já segundo uma abordagem crítica do lugar de Miwon Kwon, dá-se início à discussão de problemáticas ligadas à arte e arquitectura, teoria urbana e políticas de identidade. Através desta autora foi possível descobrir Kenneth Frampton, historiador, crítico e arquitecto, que permitiu a introdução do conceito do regionalismo crítico, onde se observa a sua atitude crítica em relação a processos contínuos da modernização e globalização das sociedades, e a forma como estes processos têm impacto, muitas vezes de forma imprudente, nas especificidades de culturas regionais. Após um olhar mais atento sobre manifestações e redundâncias da região, e sobre o que constitui e constituiu o passado e o presente da cultura algarvia é então que surge uma auto-reflexão sobre a relação da sua arquitectura e da minha posição no mundo, numa

tentativa de utilizar a linguagem escrita como um acto presente entre a prática artística e a componente teórica.

Neste capítulo referente à análise das narrativas culturais associadas ao território algarvio, a autora Lucy Lippard ajuda-nos a compreender melhor lugares influenciados pelo turismo e as suas propriedades identitárias, ou seja, certos impulsos nostálgicos em relação à afectividade para com o lugar, e ainda a reflectir os questionamentos referentes à turistificação, ao papel do turista e do habitante local. Lippard aprofunda ainda a definição de lugar através das abordagens do conceito de sentido do lugar/casa, mais especificamente revela-nos ideias de especificidade, intimidade, arte e envolvimento para com o lugar. Por último, surge a descrição de uma viagem sob a forma de expedição pela cidade de Albufeira, no Algarve, onde se mencionam marcos que ajudam à compreensão do tecido urbano. Este é um ensaio meu, enquanto investigador em aproximação com o campo antropológico, onde se manifestam descrições, observações e reflexões do tempo da cultura actual, da sua história e símbolos, e da cronologia da mudança da paisagem.

No segundo capítulo desta tese apresentam-se referências e discursos que pretendem contextualizar e revelar momentos e circunstâncias não só da minha prática artística enquanto prática influenciada pelo contexto socio-cultural do Algarve, mas também como de outras práticas artísticas de outros artistas. Este estudo inicia-se com o diálogo entre a arte e a antropologia fazendo recurso a Hall Foster, onde se descobrem lógicas de auto-crítica que provêm de estudos etnográficos, métodos de interpretação e relações da cultura local, com a arte contemporânea. Segue-se a apresentação de uma auto-reflexão em jeito de prosa onde são reveladas preocupações sobre uma suposta iliteracia em relação à arte contemporânea no Algarve, que incluem questionamentos sobre o lugar, a arte e o turismo. Por último, este capítulo procura expor princípios conceptuais da minha prática artística e referências do trabalho de outros artistas contemporâneos com a finalidade de criar diálogos e paralelismos, para assim confrontar certos ideais e conceitos investigativos que são próximos de características que envolvem esta investigação. Para tal foram analisadas práticas de alguns artistas, provenientes ou associados a movimentos artísticos como o minimalismo e a arte conceptual, e que de alguma forma abrangem noções investigavas, sejam estas estritamente sobre arte ou sobre os lugares.

O terceiro e último capítulo, dedica-se a uma parte da minha produção artística decorrida entre os anos de 2017 e 2021, num conjunto composto por oito projectos. Os projectos apresentados estão organizados cronologicamente, revelando a forma como conceitos desenvolvidos ao longo desta componente teórica foram sendo expressos nas

obras de arte. Também aqui se descrevem as referências conceptuais e processos investigativos onde a abordagem de algumas referências históricas, paisagísticas e artísticas pretendem esclarecer as influências que, de alguma forma, contaminaram e interferiram no desenvolvimento de cada um dos oito projectos apresentados.

Como parte integrante deste trabalho e como resultado final terá lugar uma exposição no museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, constituída por uma selecção de trabalhos desenvolvidos durante o doutoramento e de novos trabalhos que serão produzidos especificamente para esta exposição.

Por decisão pessoal, o autor desta tese não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.



Fig. 1 — Mapa demográfico da região do Algarve.

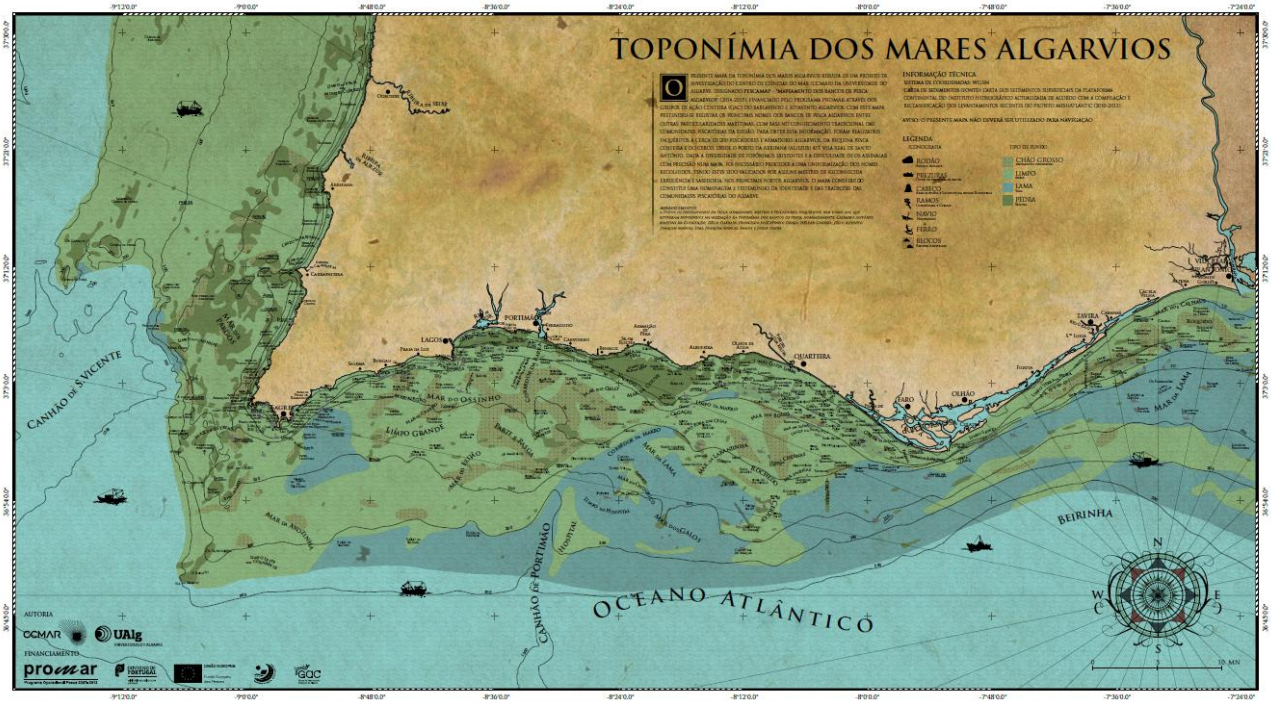


Fig. 2 — Mapa da toponímia dos mares Algarvios.

Capítulo 1

Fragmentos para a História Contemporânea: Do Algarve e do Algarvio

1.1. O Lugar da Cultura

Do ponto de vista do nosso tempo é extremamente importante contribuir para a problemática da questão da cultura, por uma visão artística, de uma realidade muito particular, a do Algarve. A nossa existência enquanto sociedade neste local é hoje marcada por cooperação, conflito, e traços de uma inovação acelerada, apresentando-se cada vez mais distante de valores que nos ligam ao vernáculo. De acordo com o dicionário infopédia da língua portuguesa o termo vernáculo designa uma linguagem correta, genuína e pura. Refere-se a algo de muito próprio de um país ou região. Suscita, portanto, a afeição e o orgulho de um povo e pode ser visto como uma criação genuína e característica da sociedade, mas também uma criação do próprio tempo. Portanto, as relações de harmonia que refletem a vida contemporânea, e ao mesmo tempo integram e dignificam a memória da humanidade são valores que interessam a esta tese.

Estas relações, por exemplo, projectam-se e eternizam-se no filme de António Cunha Telles *Continuar a viver - Os Índios da Meia Praia* (1976) (Fig. 3, anexo A) e na canção de Zeca Afonso *Índios da Meia Praia,* que retratam uma comunidade piscatória que, vinda de Monte Gordo, se fixou na praia de Lagos nos anos 50 à procura de melhores condições de vida e de trabalho, pois na Meia Praia havia peixe. Os indivíduos desta comunidade eram conhecidos como os índios, alcunha que derivava dos abrigos originais que haviam construído com madeira e junco, matéria proveniente das marés apanhada nas dunas da praia (Fig. 4, anexo A). No entanto, com o passar dos anos estes abrigos foram sendo substituídos por casas feitas de placas de chapa que perduraram até meados do ano de 1974. A sociedade portuguesa, acabada de sair de um ambiente de revolução, permitia o sonho de construir um país novo, com novas ideias, procedimentos, mentalidades e comunidades mais humanistas. Eis que surge um momento de cooperação que vem melhorar as condições habitacionais dos índios da meia praia. Com boas intenções por parte do Arquitecto José Afonso, dá-se a intervenção do projecto SAAL[1], caracterizado

[1] Serviço de Apoio Ambulatório Local, um programa de promoção habitacional criado no rescaldo do golpe militar de 25 de Abril. O SAAL foi terreno para uma reflexão sobre a cidade e o estabelecimento de novas metodologias de intervenção que, tendo como princípio os mecanismos da democracia directa, garantissem o direito à cidade e ao lugar, como travões à sua estratificação classista e à especulação imobiliária, bem

como experimental, político e arquitectónico, onde as casas de chapa são substituídas por moradias de tijolo erguidas pela própria comunidade. Contudo, surgiram desconfianças, dúvidas e divergências por parte de alguns moradores e uma reticência relacionada ao desgaste associado à burocracia por parte das entidades governamentais.

Este acontecimento histórico do Algarve permite-me realçar a dignidade e a nobreza desta comunidade, assim como a percepção da cultura enquanto lugar de acção e intervenção social, onde se fortaleciam relações de liberdade, grandeza e coragem. Mas também observo que é um lugar frágil e influenciado pela alteração dessas mesmas relações devido a forças externas de poder e das correntes globais. A essência deste lugar circunscreve uma realidade que me é culturalmente próxima e contém uma carga motivadora para a minha pratica artística, sendo que os temas centrais desta tese são: a identidade, a cultura, o lugar e a minha relação com o sul do país.

Ouça-se então o tom de um excerto da canção de Zeca Afonso, que se tornou tão inspiradora:

Foi sempre a tua figura
Tubarão de mil aparas
Deixar tudo à dependura
Quando na presa reparas

Das eleições acabadas
Do resultado previsto
Saiu o que tendes visto
Muitas obras embargadas

Mas não por vontade própria
Porque a luta continua
Pois é dele a sua história
E o povo saiu à rua

Mandadores de alta finança
Fazem tudo andar pra trás
Dizem que o mundo só anda
Tendo à frente um capataz

como o compromisso com todo o património edificado e com os seus valores históricos e culturais associados. (Bandeirinha, 2011 p.10)

Eram mulheres e crianças
Cada um c'o seu tijolo
"Isto aqui era uma orquestra"
Quem diz o contrário é tolo

E toca de papelada
No vaivém dos ministérios
Mas hão-de fugir aos berros
Inda a banda vai na estrada

Posto isto, o pensamento que me ocorre sobre a complexidade da actualidade que se vive é o de um momento de transição, onde no tempo e no espaço se desenvolvem importantes posições sobre diversidade e identidade, passado e presente. Entenda-se que eu vivi neste lugar e este sítio também é a minha casa. Apesar de não ser um assunto novo, a temática da descaracterização do Algarve relacionada com alterações socioeconómicas, nomeadamente devido à longa e poderosa actividade turística da região, culmina numa sensação de um certo sentido de desorientação identitária e cultural pois a realidade actual encontra-se em total conflito com a memória cultural do sujeito colectivo.

Nascido no ano 1943 em Mumbai, Índia, Homi K. Bhabha é um teórico de grande importância dos estudos pós-coloniais. Contudo, entre os muitos livros que já publicou sobre as teorias coloniais, pós-coloniais, as mudanças de poder, ambivalência e outras, quero destacar para a minha investigação o livro *The Location of Culture* (Bhabha 1994), obra na qual o autor desenvolve conceitos como mimetismo, hibridismo, diferença, assim como uma investigação do "lugar" da cultura num sentido amplo dos finais do século XX. Na sua observação, Bhabha relembra-nos a consciência das posições do sujeito acerca de raça, de género, das gerações, da localização institucional e do lugar da geo-política, que afirmam e habitam a identidade do mundo moderno. Assim, o que penso ser verdadeiramente importante para a minha investigação, e politicamente crucial, é a necessidade de refletir para além das narrativas singulares e subjectivas, e o foco em momentos ou processos produzidos em articulação com as diferenças culturais e as camadas de história. É nestes espaços "in-between" que encontro terreno para elaborar estratégias de individualidade, singularidade, pluralidade e coletividade. Conceitos estes

que iniciam novos sinais de identidade e inovadores lugares de colaboração e contestação na ideia de definição de sociedade.

1.2. **Possíveis Histórias dos Algarves: Da Poética e da Mudança**

Raul Brandão é um autor a ter em consideração para articular as diferenças culturais e a representação da memória da identidade cultural do Algarve. No seu livro *Os pescadores* (Brandão, 2014) revela-nos um olhar poético mas também etnográfico e antropológico do território algarvio em Agosto de 1922. As suas observações permitem distinguir características da identidade entre os diversos habitantes da região, através de relações com o trabalho, a paisagem e as tendências políticas:

"*Tavira é uma terra fechada, concentrada, de gente rica, que arrecada dinheiro do figo, da amêndoa e da alfarroba. Cada fruto destas árvores é um pingo de oiro. Que saudades eu tenho, nesta terra neurasténica da fedorenta Olhão! De Olhão, até o mau cheiro me cheira agora bem… E como compreendo a mudança de fisionomia dos Homens e das coisas…Tavira é terra de montanheiros, Olhão é uma terra de pescadores. O pescador é comunista e alegre, o montanheiro desconfiado e triste."* (Raul Brandão, 2014, p. 161)

Nos seus escritos verifica-se que o Algarve tem verdadeiramente um lugar de destaque. Raul Brandão descreve a sociedade e os seus recantos e como estes estimularam a sua escrita. Transforma a paisagem em belas pinturas literárias. Pormenoriza de uma forma encantada a cidade de Olhão, fala-nos do céu-cobalto e das chapadas de cal, da intensidade do sol, do azul e mais azul, do branco e mais branco; das linhas geométricas da arquitectura, do cubismo e do som das cigarras que se fazem ouvir, e bem, durante o verão; dos terraços e das açoteias; da proximidade com as estrelas, e do cheiro a mar que persiste.

Os seus relatos apaixonados por esta terra permitem contemplar a vida do mar, dos pescadores costeiros e dos pescadores do alto mar. Brandão descreve detalhadamente como se processava a pesca e como se vivia esta arte e os problemas associados. Revela também a existência do contrabando como um outro modo de vida e negócio praticado em Olhão, à semelhança do algarvio do restante Sotavento, cuja prática do contrabando era

mais recorrente em terras fronteiriças como Alcoutim. Porém, não era contrabandista quem queria, esta era uma actividade que todos conheciam mas que praticamente ninguém censurava. Para Brandão o contrabandista era um homem à parte no Algarve.

O homem que dedicava a sua vida ao mar de Olhão é dotado de um grande sentimento de igualdade. Segundo Brandão, o marítimo de Olhão "estende a mão a toda a gente". Eram pessoas profundamente religiosas, e arriscavam a sua vida para salvar a dos outros, pois no mar estes homens corriam os mesmos perigos. A ligação com o mar faz deles generosos e imprevidentes sem grande afeição para com a vida da terra.

A mulher algarvia também é descrita com pormenores da vida ainda ligados a aspectos da cultura árabe, usava coloque e o bioco, um traje "misterioso e ardente" onde apenas os olhos se vêem. Nesta impressão de mistério e sonho, é associada uma ideia romântica sobre o esplendor da mulher que vai para viver uma aventura de amor. A mulher algarvia depois de casada tem magnitude na vida dos homens do mar - "é ela quem dirige a casa e quem incute ânimo ao homem timorato" (Brandão, 2014, p. 151).

Também são feitas referências a uma problemática que acompanha a vida dos Algarvios até aos dias de hoje, o desaparecimento dos costumes e a forçada saída dos naturais para outros lugares, descrita com um canto popular:

Adeus, ó terra de Olhão,
cercada de morraçais,
És a mãe dos forasteiros,
madrasta dos naturais

Brandão regista com lucidez os bairros típicos, através de uma escrita apaixonada, onde praticamente tudo se faz ao ar livre, vive-se, come-se e dorme-se ao ar livre. Refere-se à habitação como primitiva, apenas um cubo com uma porta e uma janela, no entanto, por cima existe a açoteia, descrita como o melhor partido da casa. O homem de Olhão tem um encanto especial pela açoteia, era o sítio ideal para descansar e servia de eira para a alfarroba e para o figo.

O branco do Algarve é visto pelos seus olhos como um delírio, pelo caiar de quase tudo nas casas. Em Tavira, descreve os muros brancos e as grades de ripas de madeira das portas e janelas, que impediam a luz e o calor excessivo de penetrar no interior das casas, e ainda que estas fossem franqueadas à vista de todos. Contudo, nas ruas não passava ninguém.

É extraordinário o facto de *Os Pescadores* (2014) ser escrito como um conjunto de textos encantados, quase alegóricos, que nos levam a uma viagem sobre o território algarvio, com as suas próprias observações sociais, arquitectónicas e paisagísticas.

Relativamente à arquitectura, relata os telhados mouriscos pontiagudos e de quatro águas e as chaminés que lembravam pequenos minaretes, rendilhadas com filigramas e flores, todavia existiam outras chaminés mais pobres e simples. Através destes detalhes relembra-nos que a alma islâmica ainda está viva. Brandão escreve especificamente sobre o conflito nas relações humanas determinadas pela posse e divisão das terras. Num tom assertivo e metafórico capta a atitude e a voz do Algarvio:

"*Todo o Algarve é um pomar cultivado com esmero. A gente do Alentejo, quando vê um bocado de terra bem tratada, diz: - É um pedacinho do Algarve. - Mas não se lembra que o Algarve esta retalhado, pulverizado, três pés de oliveiras, dois pés de amendoeira, e as almas rancorosas dividias como a terra, um palmo de campo faz a diferença extraordinária e um marco disputa-se a tiro entre irmãos. Regime de salário deficiente, um orçamento estreito, tornaram o homem preocupado e subtil, de raça é moiro, de condição eterno explorado. Foi ele que inventou ir ao advogado pedir-lhe "um concelho às avessas", figurando a posição do adversário. Depois do que, com o chapéu na mão, que faz girar lentamente entre os dedos pelas abas, conclui: - Então está bem… - como está bem?! - É que eu não sou eu, sou o outro… - Dá aos velhos rábulas as melhores licors de mariquice jurídica." (Raul Brandão, 2014, p. 162)*

No capítulo *Sagres*, Brandão (2014, p. 169) compõe uma vez mais descrições sobre a paisagem costeira algarvia e faz, de um modo geral, alusão à pintura que é encontrada nestas construções de paisagens. Nesta viagem orientada para o barlavento, certos elementos físicos e humanos são captados, numa tentativa de realçar sensações visuais, olfactivas e tácteis. E é através da janela do comboio em andamento que são referidas as cores deste panorama intenso, o doirado, o violeta e roxo do céu, o branco das casas, o vermelho das terras de barro, o verde da vegetação e o azul do mar.

Os Pescadores (2014) tem uma força imagética que é intensa, a escrita de Brandão constitui-se nas paisagens físicas e humanas interpretando a ideia de literatura como uma narrativa sobre as indeterminações e formações da paisagem. Representa o litoral algarvio através de um pensamento romântico, todo ele modelado pela arte.

A complexidade dos comentários do corpo viajante de Brandão sobre a sua paixão do território algarvio podem ser verificados quando afirma:

"Duas impressões se fixam no meu espírito para sempre: a noite extraordinária, a luz maravilhosa. A luz sustenta. Basta esta luz para se ser feliz. É ela que encanta o Algarve." *(Brandão, 2014, p. 170)*

Outra autora importante a considerar nesta análise em torno da interrogação e do destino da memória colectiva do Algarve é Lídia Jorge e a sua obra *O Cais das Merendas* de 1982, um romance que alude, à transição e ao esquecimento de um povo através de personagens irreais que se esforçam para se libertarem da memória e abolir a obra do tempo. A narrativa está dividida em dez capítulos que se desenvolvem em torno de um grupo composto por homens e mulheres, revelando como estes se relacionam entre si e com a sua identidade algarvia, ainda que a autora nunca faça referência à região. Estes são representados por antigos rurais, pescadores ou os seus filhos que, segundo a visão da autora, foram "apanhados" na modernização da época pois cumprem de uma forma rigorosa certos rituais impostos por modelos estrangeiros, filmes, revistas e pelos turistas. O fingimento desta identidade fez com que repudiassem a sua antiga forma de viver, numa tentativa de esquecimento do que possuíam de mais verdadeiro. Uma das primeiras coisas a rejeitar foi o trabalho do campo, por exemplo o trabalho das ceifas, e do mar.

Toda a obra parece interrogar se realmente é possível apagar a suposta superficialidade sobre aquilo que fomos, ou mesmo considerar vir a ser outro esquecendo o passado. O risco desta vontade por parte dos personagens traduz-se numa sensação descrita por Lídia Jorge como, "estamos bem porque estamos e não estamos aqui" (1982, p. 18). Há uma tentativa de converter a paisagem e a vida tal como se faz nos filmes, ou seja, fazer, pensar e falar como os turistas o fazem, que também estão e não estão "aqui".

No romance, a memória do Algarve anterior aos anos da década de 1980 é um outro elemento fundamental do conflito entre os personagens, esta é dominante e sempre presente, atormentando-os com o enigma entre o passado e o presente, e a indefinição do futuro. *O Cais das Merendas* (1982) eleva os valores fundamentais, económicos e sociais, através da indefinição e transição de uma identidade cultural, onde a função destes personagens passa do serviço do trabalho árduo da lavoura para os *"services":*

"Mas o que fazes tu no meio disso que mereça ordenado? perguntou Pai Patroços

desapontado com as mudanças de vida. O que fazes? Bem, eu por enquanto carrego e descarrego mercadorias, carnes, frutas e toda a espécie de mantimentos dos camiões para a dispensa, mas penso em breve passar à cozinha e ser promovida à portaria ainda antes do verão. Só depois é que vão plantar o jardim, e aí é que eu quero ficar, que se vê tudo o que chega, o que parte e quantos são." (Lídia Jorge, 1982, p. 106)

Presente na narrativa existe ainda a referência de uma problemática social sentida por todos, a colonização cultural do Algarve. A denúncia desta ferida feita por Lídia Jorge sob a forma de uma narrativa poética, permite a compreensão dessa realidade através da interpretação de pequenas histórias de situações banais e discursos que se misturam e sucedem ao longo de todo o livro. Destes discursos destacam-se representações sobre o passado, a memória, as origens e o presente, onde as *partys,* os *evenings* e os *barbecues* constituem situações dramáticas e de conflito permanente que demostram muitas vezes a alienação da perda de identidade e de um futuro em suspenso. Esta problemática da aculturação da região algarvia já tem sido abordada desde esta altura e até aos dias de hoje não obteve a devida atenção.

Lídia Jorge pretende evidenciar ao leitor o que fica para trás e o que veio para ficar e viciar o presente, numa espécie de desconstrução das situações e diálogos entre os personagens, através do recurso a palavras ou frases em inglês compreende-se o declínio de uma situação ou momento. Este é um esquema irónico que é constante em todo O Cais das Merendas (1982). Note-se, por exemplo, nos encontros dos personagens nas "parties", estes distanciam-se claramente das particularidades mais evidentes das suas raízes algarvias.

"A décima nona foi anunciada não como merenda, coisa que lembraria figos, mas já como party, ajuntamento que falava festa, doces gestos, meus amigos. Esse foi o verdadeiro momento. (…) As mulheres tinham vestido saia comprida para esse encontro, algumas com folho e fitilho a produzir um breve laço de aselha pendurada a separar as ancas, xaile com cadilho de fio brilhante, franjado pelo ombro, dando volta à garganta como antigamente as varinas. Mariana, Catrinita, Aldegundes, senhora Valentina. Estávamos todas. Os homens vestiam camisas de xadrez e punham chimbos que sugavam nos cantos das bocas, às vezes o fornilho atacado de tabaco não acendido. (…) Come on, minha gente. Agora se diz assim, e vejam pelas revistas de todo o mundo a moda chega de boeing pelo ar, apenas com dois dias de diferença, das grandes cidades como Paris, a de um rio que

corre às pontes, ou de Londres, com um palácio de relógio certo. Magazines." (Lídia Jorge, 1982, p. 15)

Apesar da escrita deste romance ser uma concepção que se movimenta entre o real e o irreal, apresenta ser bastante rigoroso na representação das raízes culturais do Algarve e da sua realidade circundante. É aqui que a autora vai buscar a criatividade para os seus escritos, através da riqueza das suas vivências e de um pensamento profundo e filosófico acerca da aculturação do Algarve.

O Cais das Merendas (*1982)* descreve a perda das raízes culturais de um Algarve que se sujeitava progressivamente aos modelos culturais do estrangeiro. No entanto, estes modelos não foram absorvidos nos seus mais profundos e autênticos valores, mas sim nos aspectos mais superficiais e, por vezes, ridículos. A integração das culturas estrangeiras advém muito de um contacto, muitas vezes superficial, com os turistas e da tendência actual de uma globalização tecnológica. A absorção e imitação de modelos estrangeiros apresenta-se através de comportamentos, maneiras de pensar, falar e vestir, e até nas formas de construir e criar, chegando a cair no excessivo ridículo de desejar ser como o turista ou de se fazer como se faz no estrangeiro. Ao que parece existe a necessidade de acomodar a presença cultural do estrangeiro, que está directamente ligada à superficialidade da superioridade material com que os locais se deparam, e que em todo o romance surge sob a forma de uma superioridade linguística, ao ponto da língua inglesa ser a verdadeira língua adoptada, a única capaz de exprimir novos pensamentos, sentimentos e formas de estar. Percebe-se desde do primeiro capítulo, uma notável influência das culturas estrangeiras, cujas personagens incorporam no seu quotidiano, numa tentativa de deixar esquecida no passado a realidade vivida até então.

A ideia representada no segmento "*Cais das Merendas"* (Guerra, *1982)* permite assistir à aculturação de um povo que progressivamente vai perdendo as suas raízes, e que de certa forma procura a sua identidade sem saber muito bem por onde procurar, o certo é que para muitos o ponto de partida vai sendo esquecido ficando numa espécie de limbo e de indefinição. A autora apesar de apresentar as situações e comportamentos dos personagens e do romance com algumas características excessivas, denúncia um problema que acompanha o Algarve até aos nossos dias.

Tal como no romance, existe por vezes um sentimento no Algarve de como se tivéssemos imigrados na nossa própria terra, é claro que esta sensação não prevalece

durante todo o ano nem se extende em todas as localidades do território. Desde à muito tempo que vemos a chegada de forasteiros da Europa industrializada e do `verdadeiro Portugal´:

"*Aquilo não é mar, mas uma estrada de que se tem falado sem darmos ouvidos. Pois estamos a vê-la. E todos apressaram ainda mais o passo impelidos pela surpresa. Podemos ir. Vimos, Rosária. Era um grande rio de brita e alcatrão que começava com o ímpeto de uma via que fosse dividir a terra inteira ao meio. (…) Já sei disse sebastião Guerreiro puxando pela memória da esperteza. É feito para que as crianças dos estrangeiros possam praticar os pezinhos sobre duas rodas e sempre precisarão de um nacional que as vigie. Ou então. É feito para pousarem os aviões que os trazem. (…) Antes parece. Concluiu Sebastianito Guerreiro mais entendido. Que estamos afinal diante da tal estrada de que falámos a princípio, e que há-de vir a ligar este mar do sul ao do norte, atravessando todas a províncias de Portugal e da Europa com um só risco nos mapas. Pois que coisa poderia ser tão grande que fosse para acabar só aqui? Diz-me o coração que uma estrada desta largura tem alguma coisa de muito internacional, o o coração não me engana. Se calhar o futuro das grandes comunidades começa aqui e por via dos que vêm de fora."* (Lídia Jorge, 1982, p. 99)

Como deve a sua vinda ser interpretada? E que tipo de relações se estabelecem? Como estes indivíduos vindos de fora alteraram a relação entre as gerações, o presente e o futuro? Devemos aceitar os modelos que estão à vista de todos? Ainda bem que existe a memoria, também ela já se encontra em perigo ao ser colocada no mercado nacional e internacional de turismo.

De acordo com Bhabha (1994, pp. 1-3) é na sobreposição e deslocamento dos domínios da diferença que as experiências colectivas de nação, interesses comunitários ou valores culturais são negociados.

— Como é que sujeito colectivo encontra respostas, formação e posicionamento nos espaços "in-between"?

— Como é que estratégias de representação podem ser formuladas quando há a alteração de valores e significados, que já não se encontram em diálogo mas sim em ruptura entre o sujeito e o seu meio?

A necessidade deste primeiro questionamento na minha investigação surge devido a uma certa crise de identidade em redor da cidade de Albufeira, das suas histórias e rápida transformação cultural. A ligação que se estabeleceu entre o sujeito e este lugar durante os últimos dois séculos, é assente na capacidade de transformação da cultura e da paisagem natural numa mais artificializada, devido à turistificação do lugar, criando-se assim novas realidades para o sujeito e seu meio, tal como acontece em muitos outros lugares do território algarvio (Figs. 5, 6, 7 e 8, anexo A).

A representação da diferença não deve ser vista como um reflexo de traços culturais definidos nas já estabelecidas noções de tradição. A articulação social da diferença é complexa e uma negociação contínua, que procura autorizar o cruzamento cultural que surge em momentos de transformação histórica. Percebemos que a tradição concebida é uma forma parcial de identificação. Ao reconstruir o passado são introduzidas outras temporalidades culturais na criação da tradição. Este processo é estranho ao acesso imediato de uma identidade nova ou de uma tradição "recebida". É aqui que Homi K. Bhabha (1994) se torna crucial para este estudo, o seu pensamento mais generalista sobre as alterações culturais é transposto, nesta investigação, para o contexto algarvio tão fustigado nos últimos setenta anos. Chegamos aos dias de hoje sem perceber quais os seus actuais traços culturais, deparando-nos com este pensamento interrogativo de identidade que constitui um dos objectos centrais desta investigação.

Os incertos envolvimentos das diferenças culturais apresentam-se frequentemente tanto consensuais como conflituosos, e podem confundir as nossas definições de tradição e modernidade, reconstruindo as já habituais fronteiras entre público e privado, superior e inferior, e ainda desafiam as expectativas do desenvolvimento e progresso.

1.3. **Análise da Desconstrução da Identidade e dos Estudos Culturais**

Para melhor compreender o conceito de 'lugar' procedo à análise do conceito de identidade cultural, inerente a este tipo de questionamento, dando agora particular atenção ao livro Questions of Cultural Identity (1996) editado por Stuart Hall e Paul Du Gay, que apresenta uma série de teses dos mais prestigiados teóricos e filósofos dos estudos culturais, tais como Zygmunt Bauman, Homi Bhabha e Kevin Robins, entre outros. Para o estudo em questão inicia-se a análise da primeira tese que constitui a introdução do livro intitulada por Who Needs Identity? de Stuart Hall, que como o título indica sugere a questão da 'identidade' como um termo complexo, associado ao ordenamento de vários factores e de vários elementos de natureza psicológica, política, linguística e religiosa. 'Identidade' é um termo que, tal como 'cultura', é uma mescla de diferentes atributos, dotados tanto de uma complexidade metódica como de atributos contraditórios. A forma de como Stuart Hall desmistifica as problemáticas em redor das questões da 'identidade' é importante para esta investigação, pois é através da interpretação do seu pensamento que se podem facilitar algumas das dúvidas e inquietações em relação às minhas próprias questões da identidade e cultura do Algarve, enquanto investigador.

Hall propõe uma compreensão e composição de uma variedade de perspectivas que vão desde a psicologia, onde utiliza de forma extensa determinadas posições e conceitos do psicanalista Freud, até à perspectiva dos estudos históricos por intermédio de Foucault. O autor faz uma análise de diferentes tipos de conhecimento para um complexo entendimento da 'identidade'. Começa por sublinhar os inúmeros e diferentes discursos que têm como objectivo examinar a questão da identidade assim como a crítica que provém de diferentes disciplinas e de diferentes perspectivas, afirmando que esta circunstância é um paradoxo e ao mesmo tempo uma redundância. Tal como Hall menciona os diferentes discursos e críticas que examinam a questão da identidade, no presente estudo investigativo pretende-se elaborar uma crítica da identidade, cultura e lugar do caso de estudo, de um ponto de vista de um artista e do campo da arte.

Hall elabora uma tese sobre as questões da 'identidade cultural' atendendo a uma perspectiva pós-modernista e 'desconstrutivista' e de como estes conceitos e princípios possibilitam o avanço de noções sobre as questões relacionadas com o questionamento da identidade, assim como o impacto da 'desconstrução' em estudos sobre a cultura de um lugar, como o presente. O autor faz uma importante distinção entre o significado de

‘desconstrução’ e de ‘destruição’, referindo que as matérias da ‘desconstrução’ são colocadas num estado de anulação, ou seja, é como se retirasse o significado das ‘coisas’ e das ‘matérias’. No entanto, a ‘desconstrução’ não pode ser entendida como uma total aniquilação da essência ou do conteúdo, é pelo contrário uma reprodução que reproduz possibilidades, ou seja, não é uma total eliminação mas sim um antagonismo que permite adicionar mais conteúdo e significação às coisas.

“Unlike those forms of critique which aim to supplant inadequate concepts with ‘truer' ones, or which aspire to the production of positive knowledge, the deconstructive approach puts key concepts 'under erasure'. This indicates that they are no longer serviceable - 'good to think with' - in their originary and unreconstructed form. (…) The line which cancels them, paradoxically, permits them to go on being read. Derrida has described this approach as thinking at the limit, as thinking in the interval, a sort of double writing.” (Hall & Gay, 1996, p. 01)

A ideia de ‘desconstrução’ revela como o conceito de identidade pode ser explorado, de acordo com Hall a ‘identidade’ pode ser exposta a uma condição de remoção que nunca será completamente eliminada, pois apresenta-se como algo que é mediado, podendo reproduzir mais significados e possibilidades. Assim existe sempre uma adaptação da ‘identidade’ às diferentes condições culturais.

O texto de Hall suscita ainda para um pensamento irrequieto do conhecimento sobre a identidade, fazendo alusão ao processo de ‘identificação’. Relativamente à ‘identificação’ como acto de ser, reconhecer e pertencer, o autor apoia-se novamente na ‘desconstrução’ para conferir uma qualidade orgânica à identidade. Hall parece não entender a identidade de uma forma mecânica e estática, mas sim como algo que é um processo de apropriação. Com isto, a ‘identificação’ passa a ter uma posição importante enquanto categoria de examinação da identidade.

“*It seems to be in the attempt to rearticulate the relationship between subjects and discursive practices that the question of identity recurs - or rather, if one prefers to stress the process of subjectification to discursive practices, and the politics of exclusion which all such subjectification appears to entail, the question of identification.*

Identification turns out to be one of the least well-understood concepts - almost as tricky as, though preferable to, 'identity' itself; and certainly no guarantee against the

conceptual difficulties which have beset the latter. It is drawing meanings from both the discursive and the psychoanalytic repertoire, without being limited to either. This semantic field is too complex to unravel here, but it is useful at least to establish its relevance to the task in hand indicatively. In common sense language, identification is constructed on the back of a recognition of some common origin or shared characteristics with another person or group, or with an ideal, and with the natural closure of solidarity and allegiance established on this foundation. In contrast with the 'naturalism' of this definition, the discursive approach sees identification as a construction, a process never completed - always 'in process'. It is not determined in the sense that it can always be 'won' or 'lost', sustained or abandoned." (Hall & Gay, 1996, p. 2)

A dinâmica da 'desconstrução' explorada por Hall é introduzida no estudo da identidade. O seu discurso olha para a 'identificação' como uma construção pois surge como uma actividade, um processo que nunca está completo; também pode ser entendida com algo desproporcional, pela sua escassa e ao mesmo tempo excessiva apropriação, ou até mesmo por uma apropriação inadequada mas nunca por uma apropriação total. O que o autor nos apresenta é uma forma não totalitária de percebermos a identidade como uma espécie de categoria que se vai articulando.

Como utilizar uma variedade de perspectivas e disciplinas para melhor compreender o que se pode constituir como cultura e identidade cultural, tal como se pretende neste caso de estudo?

Posto isto, posso constatar que Hall parece estar mais interessado nas dúvidas e indeterminações da 'identificação', analisado anteriormente enquanto processo de ser, de reconhecimento, de pertença e de 'voltar a ser outro', em vez da própria 'identidade'.

Hall é claro quanto à 'qualidade' construtiva da cultura e 'qualidade' construtiva dos discursos que são produzidos em determinadas situações históricas, dos quais muito particulares na especificidade da qualidade. O conceito de especificidade ganha destaque na sua tese e no seu trabalho de uma forma geral. O autor menciona que existem estratégias específicas da construção da 'identidade', que são articuladas em narrativas dominantes como por exemplo: a Nação, a Raça e a Linguagem. Estas são estratégias específicas desde há muito tempo estabelecidas, que se tornaram nas grandes narrativas

da nossa Sociedade e surgem como um conjunto específico das particularidades que pertencem ao poder.

"*Precisely because identities are constructed within, not outside, discourse, we need to understand them as produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices, by specific enunciative strategies. Moreover, they emerge within the play of specific modalities of power, and thus are more the product of the marking of difference and exclusion, than they are the sign of an identical, naturally-constituted unity - an 'identity' in its traditional meaning (that is, an all-inclusive sameness, seamless, without internal differentiation).*" (Hall & Gay, 1996, p. 4)

Chamo agora a atenção para a reflexão destas proposições de Hall nas suas relações com a minha prática investigativa e prática artística e a sua importância para solidificação desta proposta teórica, que inclui: processos de 'desconstrução' teóricos e práticos adoptados em grande parte nas acções artísticas; o pensamento sobre identidade cultural; processos de identificação; reflexões sobre a raiz de questões ligadas à formação, superação e alteração de identidades que foram importantes para deambular nos 'espaços vazios' que decorreram e que ainda estão presentes na cultura do Algarve. Os espaços compreendidos existem entre a identidade original e a identidade desejada ou imposta, e ainda da identidade actual ou atingida. Estes são espaços de um enorme teor político e de divisões do conhecimento que se movem dentro de processos de identificação. Este tipo de contexto é constantemente referido por Stuart Hall e constitui um lugar na matriz do questionamento teórico do presente trabalho investigativo.

1.4. **Formas e Noções Críticas do Lugar: O Regionalismo Crítico**

Segue o aprofundamento do conceito de 'lugar', abordando-o de um ponto de vista da relação do homem com o espaço e a arquitectura, através da análise do livro *One Place After Another* (Kwon, 2004). Somos culturalmente e economicamente recompensados por tolerar "lugares errados". No meu entendimento da pesquisa de Kwon, a autora fala-nos de lugares errados associados à consciência do *eu* individual. Estamos fora do nosso lugar demasiadas vezes, para ser mais preciso, a distinção entre casa e os outros lugares e entre lugares certos ou lugares errados, parece cada vez menos relevante na construção da identidade. A intensificação das condições identitárias e a sua fragmentação propiciada pela globalização tecnológica e pelas telecomunicações, tem vindo a ser alertada por muitos críticos culturais e teóricos urbanos para acomodar uma ordem capitalista em contínua expansão que tem como consequência o agravamento dos efeitos da alienação da vida contemporânea (Kwon, 2004).

O caminho em direcção a uma civilização universal, acautelando a homogeneidade dos lugares e pautando o desaparecimento das diferenças culturais, é de facto um domínio contra o que Frampton (1983, p. 16) propõe sobre o "regionalismo crítico" na sua tese "Towards a Critical Regionalism" sobre a cultura pós-moderna. O autor concebe uma abordagem entre a relação do objecto arquitectónico e o lugar, afirmando que a arquitectura é muitas vezes reduzida a estruturas de poder predeterminadas, relacionadas com autoridades de produção massiva, superficialidade do desenvolvimento moderno, favorecimentos de marketing e o seu uso como meio de controlo social.

De acordo com Frampton o entendimento da arquitectura enquanto prática crítica, só é possível se assumir uma posição de distância para com as falsas noções de progresso, assim como se regressar às formas arquitectónicas do passado, ou seja, o afastamento da avançada optimização tecnológica e a nostalgia do passado histórico, a que tendemos regressar, são vitais para um olhar crítico da arquitectura. Só através do conceito de *arrière-garde* se tem a capacidade de cultivar uma identidade e cultura resistentes mas que, ao mesmo tempo, são influenciadas pela globalidade, no entanto é necessário realçar que a compreensão do termo *arrière-garde* deve ser separada das políticas conservadoras como o populismo e o regionalismo sentimental (Frampton, 1983, p. 20).

No texto "Critical Regionalism and World Culture" (1983, p. 20) Frampton apresenta um conceito chave para o presente estudo através da abordagem do regionalismo crítico

enquanto mediador entre a civilização global e certos elementos derivados das especificidades de um determinado lugar, e lembra que o regionalismo crítico depende do equilíbrio de uma elevada autoconsciência crítica (1983, p. 20). O regionalismo crítico como delineado pelo autor, é reflectido como uma estratégia de conservação das densidades e ressonâncias expressivas numa arquitectura de resistência, implicando uma extraordinária capacidade cultural que tem o potencial de se libertar por si mesma das problemáticas modernas, uma vez que esta se apresenta acessível às múltiplas experiências. Também a distribuição da forma de um lugar é essencial para a prática crítica, na medida em que uma arquitectura de resistência quando inserida num sistema institucional é sempre dependente de um domínio evidentemente definido.

Outra característica do regionalismo crítico proposto por Frampton (1983, p. 29) é a resiliência táctil da forma de um lugar e a capacidade do corpo percepcionar o ambiente em que está inserido. Esta experiência pode ser feita através de variadas maneiras, e deve ir para além do que a visão possa sugerir, e assim definir potenciais estratégias para resistir aos domínios das tecnologias universais. A prioridade dada ao recurso da visão é geralmente unânime, especialmente no que toca à arte e arquitectura, no entanto o autor relembra-nos da importância das dimensões tácteis na percepção de formas construídas assim como, a presença do conjunto de experiências sensoriais que são registadas pelo corpo que incluem, por exemplo, a intensidade da luz e a escuridão, o calor e o frio, os aromas dos materiais, a presença palpável da alvenaria e a ressonância do som dos nossos próprios passos. Segundo "The Visual Versus The Tactile” (1983, p. 29), o último texto da tese de Frampton, o regionalismo crítico vai no sentido de complementar as nossas experiências visuais reafirmando a experiência do conjunto das percepções humanas. A intervenção procura equilibrar prioridades atribuídas a imagens e pretende ainda contrariar as tendências ocidentais de interpretação de ambientes de um ponto de vista racionalizado, estes por sua vez distanciam-se da experiência directa com o ambiente, ou seja, existe um risco de “perca de proximidade”, como alertado pelo autor.

Ao reflectir sobre a noção de tacto aqui abordada, percebe-se a tentativa de contrariar uma perca de proximidade da construção do lugar e de despertar, nos arquitectos, a retoma à poética da construção. Isto pode ocorrer através da relação entre o táctil e do tectónico e da utópica esperança de que a forma do lugar possa sempre resistir aos ataques implacáveis da modernização global (1983, p. 29).

Este questionamento é próprio da abordagem crítica do lugar e, como tal, pertence

ao discurso da minha obra plástica que é também, de uma forma crítica, influenciada pela arquitectura. Posto isto, segundo Kwon (2004, p. 157) as tendências universais do modernismo enfraquecem as velhas divisões do poder com base nas relações de classe, fixas a hierarquias geográficas entre centros e margens apenas para contribuir para a colonialização capitalista dos espaços periféricos, à semelhança do que acontece na maioria do litoral algarvio. A articulação e cultivo de diversas particularidades locais é uma reacção contra esses efeitos, resistência esta que no presente caso de estudo surge em "pequenas" localidades como Silves, Castro Marim, Loulé e Aljezur, por exemplo.

Recorrer, neste sentido, a Henri Lefebvre parece-me importante, sobretudo pelo seu conceito nas articulações sociais e produção de espaços: "*The reproduction of the social relations of production within this space*[2] *inevitably obeys two tendencies: the dissolutions of old reations on the on hand and the generation of new relations on the other. Thus, despite - or rather because of - its negativity, abstract space carries within itself the seeds of a new kind of space. I shall call that new space differential space, because, inasmuch as abstract space tends towards homogeneity, towards the elimination of existing differences or peculiarities, a new space cannot be born (produced) unless it accentuates differences*" (Lefebvre, 1991, p. 52). Acontece, sem surpresas, que os esforços para recuperar as diferenças perdidas, ou reduzir o seu declínio, são procurados para reconectar com a autenticidade de um lugar ou, para ser mais específico, para estabelecer a autenticidade dos significados, da memória, das histórias e das identidades, como as funções diferenciais associadas aos lugares (Kwon, 2004, p. 157). Vejamos, por exemplo, a introdução do Programa Polis[3] na zona da Praia dos Pescadores em Albufeira onde se pensou na modernização do espaço, sem a consciência da autenticidade do lugar caracterizado pela sua actividade piscatória, espaço esse pensado apenas para eventos periódicos que meramente realizou uma pequena referência representativa da memória de outrora daquele lugar com o recurso à arte, uma escultura feita em pedra e madeira (Fig. 9).

[2] A produção do espaço abstracto pelo capitalismo e neocapitalismo.

[3] De acordo com o dicionário Infopédia o Programa Polis é descrito como uma das prioridades dos governos dos Estados da União Europeia que contém a abordagem das questões ambientais e de ordenamento do território segundo uma perspetiva inovadora. Neste sentido, são adoptadas medidas excepcionais em termos de requalificação urbana e de valorização ambiental das cidades. Essas medidas têm como elemento essencial a criação do Programa Polis - Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades. (Porto Editora – *Programa Polis* na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. Julho 2021]. Disponível em https://www.infopedia.pt/$programa-polis)

É muito comum e confortável pensar que um determinado lugar é nosso e que a ele pertencemos, e assim estamos ligados a esse lugar de uma forma fundamental — daí o meu interesse e pertinência do estudo investigativo desta região em particular. Refletindo sobre o conceito de lugar de Miwon Kwon (2014) e sobre narrativas singulares descritas por Homi Bhabha (1994), o Algarve reafirma o meu sentido de identidade e, muito provavelmente, o de muitos outros. Os lugares podem e devem ser verdadeiramente reflectidos para reafirmar o nosso sentido de identidade; Apesar de aparecerem como uma visão clara de uma base identitária, esta contínua relação entre o lugar e as pessoas (sujeito colectivo), é o que muitos críticos declaram estar perdida e ser necessária na sociedade contemporânea. Em contraste, o lugar "errado" é geralmente pensado como o lugar ao qual o indivíduo não pertence — não familiar, onde se sente desorientado, destabilizado ou até mesmo ameaçado. Este tipo de relação stressante da vinculação ao lugar é visto como determinante para a capacidade do sujeito construir um sentido coerente de si mesmo e do mundo — *self*. Olhando agora para a minha experiência pessoal, como exemplo, o período em que estive fora do Algarve de Setembro de 2013 a Maio de 2017. A certa altura comecei por desenvolver profundas reflexões dos momentos vividos, das pessoas, do lugar e das experiências marcantes do passado. Apercebendo-me de uma espécie de nostalgia positiva que promovia um significado para o presente do meu desenvolvimento enquanto indivíduo.



Fig. 9 — Esculturas em pedra na antiga Praça dos Pescadores, Albufeira.

1.5. **Auto-reflexão: Arquitectura e o Lugar**

Ao reflectir sobre a minha experiência de vida relativa ao pensamento arquitectónico, ocorre de uma forma intrínseca a ideia da invasão massiva de construção na paisagem algarvia, principalmente no seu litoral através de inúmeros hotéis e estruturas turísticas. Sendo que a arquitectura é das primeiras formas de como percepcionamos o mundo, enquanto *input* sensorial e visual, pretende-se saber qual o significado da interacção desse meio envolvente para a construção do carácter do indivíduo.

Questiono-me qual será a imagem da arquitectura contemporânea no Algarve?[4] Uma imagem desproporcional e incoerente, mas por vezes maravilhosa e surpreendente. Ao que parece em alguns lugares como Armação de Pêra, Quarteira, Albufeira e Portimão, a história da arquitectura e lições antigas foram irrelevantes. Os arquitectos do turismo destabilizaram a harmonia existente, e os construtores algarvios desenvolveram novos sistemas de valores formais e inventaram uma total desarmonia para com o passado, tradição, modernidade e até para com o contemporâneo. Confesso que surgem sentimentos mistos entre tristeza e aceitação, a indignação emerge destes sentimentos através de uma vontade imaginativa de mudar e criar uma arquitectura abstracta e concreta, uma arquitectura de todos e para todos, proveniente do diálogo. Uma arquitectura adquirida e não comprada; uma arquitectura ingénua, livre e verdadeira; uma arquitectura do mar, do sol e da praia; uma arquitectura que não fosse séria porque é arte; uma arquitectura de terra, sem arquitectos e desconhecida; uma arquitectura sem teoria mas com muita história, de artistas, de casas brancas; um arquitectura sem um começo e sem um fim; uma arquitectura modernista ao estilo de Le Corbusier (Fig. 10, anexo A) e ao estilo do regionalismo de Raul Lino (Fig. 11, anexo A); uma arquitectura que expressa a dúvida, mas que tem muita cor; uma arquitectura digital; uma arquitectura de resistência; uma arquitectura de investigação; uma arquitectura sem identidade mas que é paisagem, sem desenho, legítima e verde; uma arquitectura aberta à mudança do pensamento; uma arquitectura com muito significado, mas que não pertença ao conhecimento científico; uma

[4] The architectural image relates our experience of the world with the experience of our body through a process of unconscious internalisation, identification and projection. Genuine architecture structures strengthen our experience of the real, as well as horizontality and verticality. Architecture is our primary instrument of orientation in the world; our home determines the ultimate meaning of interiority and exteriority, familiarity and unfamiliarity, homeness and being and away. As an abstraction and condensation of the world, the architectural image is an interpretation and condensation of an idealised order. (Juhani Pallasmaa, *The Embodied Image Imagination and Imagery in Architecture*. Chichester: John & Sons ltd, 2011, p. 121).

arquitectura das amendoeiras, do litoral, do barrocal e da serra; uma arquitectura na falésia e nos barcos de pesca; uma arquitectura vernacular e que seja significativa do objecto artístico[5].

A arquitectura ou é clara na sua forma ou não é arquitectura. Tendo em conta a incoerência do desenvolvimento arquitectónico de muitas das mais recentes construções, grande parte devido à falta de linguagens artísticas e nobreza dos materiais, no geral acho que já não sei bem o que é arquitectura e tenho presente o seguinte pensamento de Nietzsche: *"Stone is more stony than it used to — In general we no longer understand architecture; at least we do not do so nearly as well as we understand music. We have grown out of the symbolism of lines and figures, just as we have weaned ourselves from the sound effects of rhetoric, and no longer imbibe this kind of culture mother´s milk from the first moment of our lives. Everything in a Greek or Christian building originally signified something, and indeed something of a higher order of things: this feeling of inexhaustible significance lay about the building like a magical veil. Beauty entered this system only incidentally, without essentially encroaching upon the fundamental sense of the uncanny en exalted, of consecration by magic and the proximity of the divine; at most beauty mitigated the dread — but this dread was everywhere the presupposition. — What is the beauty of a building to us today? The same thing as the beautiful face of a mindless woman: something mask-like"* (Nietzsche, 1977, p. 128).

Encontro nesta linguagem [6] teórica uma percepção do acto da construção arquitectónica proveniente dos nossos sentidos e, ao mesmo tempo observo a imagem de um edifício que "fala", comunicando com o mundo através das suas múltiplas janelas — ou

---

[5] O excerto deste texto, que se refere às minhas absurdas vontades e ideais arquitectónicos, onde foi utilizada exageradamente e propositadamente a palavra *arquitectura* parte da noção de totalidade. Segundo esta ideia de totalidade, constitui-se uma importante categoria filosófica, criativa e livre tanto no campo da escrita como no campo da prática artística. É fundamental ter em mente a noção de totalidade para o conhecimento e análise da minha realidade artística na sua relação com a arquitectura.

[6] No argumento de Michel Foucault Language was a form of knowing and knowing was automatically discourse. Thus, language occupied a fundamental situation in relation to all knowledge: it was only the medium of language that the things of the world could be known. Not because it was part of the world, but because it was the first sketch of an order in representations of the world; because it was the initial, inevitable way of representing representations. It became one object of knowledge among others, on the same level as living beings, wealth and value, and the history of events and men. To know language is no longer to come as close as possible to knowledge itself; it is merely to apply the methods of understanding in general to particular domain of objectivity. Language as this new form of architecture writing, having become a dense and consistent historical reality, language forms the locus of traditions, of the unspoken habits of thought, of what lies hidden in a people's it accumulates an ineluctable memory which does not even know itself as memory. The critical elevation of language, which was a compensation for its subsidence within the object, implied that it had been brought nearer both to an act of knowing, pure of all words, and to the unconscious element in our discourse (Foucault, 1970, pp. 295 – 297).

será apenas uma metáfora incorporada na minha imaginação, supondo que conta a história da sua própria construção? Têm tanto para dizer sobre o mundo e a vida… — A arquitectura é vista como material que não tem fim em si mesmo. É a condição da nossa experiência com a realidade. Contém fragmentos e estruturas, articulações e relações, separações e uniões. Se a arquitectura tivesse um fim, que caminho este manifesto iria seguir? Os elementos do trabalho arquitectónico são também eles resilientes, fruto de vivências e frustrações, e por vezes de grande sofrimento.

Tenho a consciência de que possa existir alguma falta de clareza nesta exposição textual que se insere no âmbito de uma investigação académica, no entanto, os elementos e objectos aqui descritos tornam-se cada vez mais reais e duradouros através de uma avaliação contínua das minhas próprias limitações. Por mais satisfatória que, para mim, seja a escrita, ela é uma mistura de disciplina e desorganização que também identifico nos meus desenhos, observando uma sensação de controlo descontrolado, mesmo quando do pensamento emerge algo de estranho além do meu controlo. Escrevo assim, pela mesma razão que faço um desenho, as formas de conhecimento e representação da linguagem e do lugar aqui descritas, sobre a forma de um texto narrativo, podem tornar-se em algo muito espiritual. Escrever é uma nova forma de arquitectura.

1.6. **Nostalgia**

O interesse pela crítica cultural de um "lugar" surgiu, numa primeira fase, a partir das análises teóricas de Miwon Kwon (2004) e foi neste estudo que encontrei referências a impulsos nostálgicos associados ao espírito do lugar de Lucy R. Lippard, autora, crítica de arte e activista nascida nos EUA. No capítulo "Taken aback, or, the nostalgia trap" do seu livro *On The Beaten Track tourism, art and place*, Lucy Lippard (1999) explora os múltiplos sentidos dos lugares, através de estudos culturais, história, geografia e arte contemporânea, permitindo estabelecer um olhar crítico e reflexivo aprofundando o pensamento artístico. O seu discurso passa pela forma de como entendemos o território, a percepção da natureza e as comunidades, mas também de como produzimos e alteramos a paisagem e os impactos nas nossas vidas.

Segundo Lippard (1999, p. 153) parece historicamente inevitável que deixemos para trás a noção nostálgica de lugar e identidade, como ligação fundamental das realidades físicas de um lugar. Esta noção se não for ideologicamente suspeita não está sincronizada com a prevalente descrição da vida contemporânea como uma rede de fluxos sem raíz. Portanto, é previsível que a convicção de um particular lugar/sítio, com as suas propriedades identitárias, exista sempre antes de quaisquer formas culturais que possam emergir ou ser introduzidas, e assim numa concepção pós-estruturalista todos os gestos *site-specific* podem ser entendidos como reactivos, cultivando provavelmente o que já lá está em vez de gerar novas identidades e histórias.

E talvez nem a palavra saudade possa realmente descrever a nostalgia das complexas emoções acerca do passado, da infância, da perda e do regresso. Saudade é descrita como uma mistura de sentimentos: falta, distância e amor — uma forma de melancolia causada pela prolongada ausência do sujeito da sua casa ou país. Contudo, estou interessado na aparência duplicada que a palavra nostalgia adquire nos escritos de Lippard (1999, p. 154), que se refere a nostalgia como uma inautenticidade sentimental, uma má "construção" que parece distante do seu significado original para demostrar o processo sonhador da memória. Será a complexidade de emoções inegáveis, embora contraditórias, que compõem as nossas respostas à história e ao nosso próprio passado? Se pensarmos na nostalgia como uma construção, ela poderá ser vista como algo inadequado ao prazer do pensamento sobre o passado como o meio de iludir o presente.

Desconstruir só pelo acto de desconstruir deixa-me nostálgico, pela perda de sentimento. A história, criada e recriada, é um dos elementos principais do turismo, devendo ser feitas distinções entre nostalgia, história e património, apesar do papel forçado da indústria turística para ampliar as suas necessidades.

A nostalgia, tal como a memória, é subjectiva e é pessoal. Já o património é supostamente específico e a história frequentemente inventada, generalizada e idealizada. O turismo histórico prospera muitas vezes na atitude em que já não está, de facto, de acordo com a sua época e surpreende a perspectiva dos participantes num conhecimento que perpetua o seu gosto pelos mitos históricos. Somo muitas vezes relembrados de como o passado ou o património é manipulado por reaccionários para apoiar conceitos de casa e "valores familiares" (Lippard, 1999, p. 154).

Entretanto, o turismo, as memórias de infância, a curiosidade em relação ao passado familiar, ou as histórias dos lugares não necessitam de se separar de uma nova casa que um indivíduo tenha construído para si mesmo enquanto adulto. Contudo, não é o mesmo que a ansiedade de regressar a casa (e de lá ficar), para reconstruir a mítica do passado — "os bons velhos tempos" — recusando o confronto do presente e a procura da pureza que alegadamente caracterizou o passado num determinado lugar.

Na sequência deste raciocínio regresso ao pensamento de Homi Bhabha (1994, p. 5) e do questionamento das "identidades in-between", ou seja, um sujeito que vive uma vida dupla, alguém que consegue simultaneamente olhar de dentro para fora e de fora para dentro. Note a pertinência desta questão como uma temática relevante da minha prática artística, uma vez que os últimos sete anos da minha vida foram passados distantes da minha casa, apesar dos regressos periódicos. O lugar da casa ou o lugar íntimo revelam sempre acontecimentos particulares que, contudo, podem ser e ter sinais interpretados de uma forma universalizada. Por exemplo, no meu trabalho artístico, a relação com o Algarve, com a minha cidade e com a minha história podem multiplicar-se nas experiências de vida do outro e de muitos outros lugares. A arte que provém deste pensamento tem uma forma própria de reinventar a história e, assim reinventar o passado. A relação passado-presente é aqui compreendida como parte de um processo metodológico e não como uma desconstrução de métodos nostálgicos. Desenvolvem-se e abrem-se espaços de articulação "in-between", permitindo o funcionamento desta actuação como algo que faz parte de um contínuo passado/presente.

Através das complexas explorações teóricas de Lippard (1999) sobre a nostalgia, entendo que a tentativa de desconstruir negativamente os artifícios atribuídos à nostalgia,

durante a minha investigação, retraem-me na tentativa de combater o hábito de ponderar os lugares e formas de vida que estão fora do alcance da minha própria memória. Nostalgia, num sentido mais alargado de como a palavra é usada nos dias de hoje sugere um pensamento provocativo preso a um sentimento de dor que não necessita de ser amargo.

1.7. **Turista na sua Própria Cidade**

Os escritos de Lippard (1999, p.14) permitem também acompanhar o seu pensamento através de uma definição de lugar sob influência turística, descrevendo que este é definido pelas suas desconhecidas contra-partidas. Uma peculiar tensão existente entre o aqui e o acolá, o regional e o nacional, a nossa origem e a origem dos outros, o presente e o passado, os estrangeiros e os locais, é descrita como uma tensão particularmente familiar numa sociedade multicêntrica como a nossa. Em lugares com uma grande afluência de estrangeiros, como por exemplo a região do Algarve, inevitavelmente se constata a existência de muitos recém-chegados a lugares a que outros chamam de lar, com isto esses têm uma responsabilidade diferente daqueles que lá vivem à varias gerações.

Lippard tem uma posição em relação aos turistas que me parece descrever bem uma das situações do meu caso de estudo. Os turistas desejam calor, beleza e exotismo enquanto que os locais desejam progresso e melhoramento da economia. Desta relação entende-se que os residentes locais possuem algo que passa a ser um recurso intrínseco para produzir o desejado escape, significado de bem-estar, entusiasmo e prazer, enquanto que turistas abastados são necessários para este diálogo de "riqueza". Sorrisos e relutâncias fazem parte das negociações e é nestas trocas que estão presentes as contradições que contribuem para as definições e dinâmica de uma sociedade multicêntrica.

Lippard (1999, p. 14) oferece uma desconstrução da ideia de turismo, referindo-se a esta actividade como a exaltação de olhar em redor. Para a autora o acto de viajar é um contexto muito particular onde as pessoas procuram olhar em seu redor[7]. Refere-se à experiência turística como uma espécie de forma artística, com a sua própria maneira de organizar e sentir a paisagem. É nas formas artísticas que muitos dos artistas encontram desafios para trabalhar sobre a arte e o público local, podendo deste modo alterar o entendimento dos mitos e lendas locais e ainda, através de um trabalho crítico e político, alertar os residentes para as influências negativas daqueles que transformam os seus lugares e significados.

[7] No entanto vivemos num tempo diferente e veloz, pelo que será necessário repensar este argumento. Nos dias de hoje parece-me que as pessoas têm uma relação diferente com esse acto de viajar porque, graças à velocidade do tempo, não se cria o espaço necessário para um olhar atento sobre os lugares, ou seja, é criada uma empatia superficial.

Na análise do conceito de turismo Lippard (1999, p. 14) propõe um exercício aos residentes e locais para aceitar o papel de serem turistas nas suas próprias casas e assim perceberem qual é a sua responsabilidade para com o lugar, reflectindo sobre como é observado e utilizado. Esta análise é essencial para uma aprendizagem sobre o sentido ou o espírito de um lugar de residência, sendo particularmente importante para a minha investigação artística. Lippard apresenta-nos um discurso sincero, que constitui uma diversificada descrição, análise e investigação do que acontece durante a turistificação de certos lugares. Descreve que estar aqui e acolá, estar em casa ou fora dela, tem mais em comum do que aquilo que pensamos. Mesmo com o conhecimento adquirido sobre os lugares existe sempre uma mutação do próprio, pois nenhum lugar é estático e nenhum residente permanece o mesmo, vivenciando e transmutando através das experiências da vida e interagindo com o que o lugar proporciona.

Importa referir que a abordagem desta questão por parte da autora provém do seu próprio enquadramento e de uma perspectiva norte-americana, apesar disto a descrição de algumas das problemáticas referentes à turistificação permite-me encontrar formas de reflexão e de comparação com o contexto algarvio. O ciclo turístico apresenta-se disruptivo — As pessoas visitam e usufruem um novo lugar, passando a gostar dos lugares, retomam aos seus lugares de origem e regressam aos lugares que visitaram, por consequência da globalização e fruto da possibilidade de concretizarem os seus objectivos, ou mesmo de viverem utopias momentâneas, apreciam as suas reformas e existência nos lugares que visitaram. É assim, devido à influência dos turistas e dos novos visitantes, que neste ciclo global moderno se iniciam as queixas relativas à exaustão dos lugares, dos seus recursos naturais e humanos.

Lippard (1999, p. 15) escreve especificamente que quando o turismo se torna a única opção para a sobrevivência económica, a força do trabalho passa a ser uma nação de trabalhadores de serviço cíclico, uma espécie de marionetas que necessitam de se adaptar aos mercados, permanecendo apenas com algumas parecenças dos seus ancestrais. Também se verifica a tentativa, por parte dos mercados turísticos e do poder político local, de reescrever o passado para servir o presente através da implementação de ideias e conceitos extintos. Lugares e eventos do passado podem ser usados para dar suporte ao que possa estar a acontecer no presente, no entanto o passado está separado do presente numa pseudo-utopia na medida em que os indivíduos que a ele pertenciam já não pertencem. Esta situação providencia uma oportunidade para a retrospecção dos

românticos, dos generalistas e dos dissimulados que normalmente chegam primeiro na exploração dos lugares.

Uma sociedade crítica deveria ser capaz de exercitar o exercício da perspectiva de ser turista na sua própria cidade, e estar apta a questionar que sítios e lugares, edifícios e artefactos deveriam ser preservados e porquê (Lippard, 1999, p. 17). Quando se inicia a interacção comercial e social da região, cíclica e sazonal por sua natureza, a responsabilidade crítica, quase inexistente, e a cultura morrem. Na minha opinião muitas das cidades e a própria região desenvolveram um espírito de transição e desorientação identitária.



Fig. 12 — Vista do Edifício A ver o Mar, Albufeira.

1.8. **Uma Tour pelo Carácter de Albufeira, Algarve**

Sexta-feira, 19 de Março de 2021, no terraço do edifício da avenida de Albufeira *A ver o mar* (Fig. 12), sob um sol de inverno abrasador, começo por ler o livro de Rosalind Krauss, *"A Voyage on the North Sea" - Art in the Age of Post-Medium Condition* (Kraus, 1999) e ao mesmo tempo que leio reflito sobre algumas ideias da autora. Krauss escreve sobre o símbolo da grandiosa águia como a mais bela das belas artes e, no mesmo tipo de reflexo intelectual, percepciona a insignificância e solidão da imagem do burro. Os seus escritos assentaram sobre o trabalho do artista Marcel Broodthaers apresentado numa publicação do S*tudio International* em Outubro de 1974 (Fig. 13, anexo A), onde argumenta que Broodthaers praticava uma narrativa muito particular sobre o fim da arte no período do final dos anos de 1960 e inícios dos anos de 1970, nomeadamente em relação à linguagem da pintura e consequentemente o questionamento da natureza da própria arte. No entanto, foi o artista Joseph Kosuth que, em "disputas" das definições da arte, tentou demonstrar que o trabalho artístico estava a tomar proporções e formatos afirmativos, na medida em que o aperfeiçoamento da fisicalidade do objecto se fundia com a condição conceptual da linguagem. Mais adiante, a arte conceptual reivindica a purificação da arte das impurezas materiais, podendo assim a materialidade ser produzida como metodologia para a teoria da arte. Este pensamento sobre a prática artística escapa da comunidade formal em que a escultura e a pintura inevitavelmente participavam até à data, pois estas duas correntes

competiam no mercado da arte que era cada vez mais parecido com qualquer outro mercado.

Antes de sair do edifício, que é um alojamento local e o sítio que utilizo para o desenvolvimento da minha prática artística durante um determinado período, deixo em aberto as questões ligadas ao mercado da arte e da sua própria definição para possivelmente mais tarde as retornar, talvez durante a expedição que havia planeado para o dia na cidade. Decidi fazer o trajecto de bicicleta com destino à ribeira de Quarteira e segui caminho pela estrada de Santa Eulália, entre muitos negócios focados no mercado do turismo e com uma extensa panóplia de estruturas de publicidade, algumas modernas outras esquecidas no tempo. Faço então a minha primeira paragem para apreciar uma pequena pintura (Fig. 14) que me chamou a atenção num muro de um bar-restaurante, esta já se encontrava algo gasta e remetia para o auge dos loucos anos das décadas de 1980 e 1990. Esta pintura-mural, dotada de uma técnica básica, é um testemunho representativo da importância do pôr-do-sol para os negócios que se prolongam pela noite dentro. Esta pintura ainda que de carácter publicitário também representa a pouca e moderna expressão artística da cidade de Albufeira centrada no turismo de massas. Ao redor deste bar-restaurante, outros restaurantes, bares e discotecas multiplicam-se exageradamente, onde surge a “simbiose” algarvia com o estilo de Vegas. Os resultados destas construções e do mercado hoteleiro massivo são de tal magnitude que a zona da Santa Eulália e da Oura se espalhou um pouco por toda a cidade, que actualmente habita numa condição sobrecarregada onde quase tudo é feito e pensado em torno da indústria da noite.



Fig. 34 — Pintura de um Bar-Restaurante situado na rua de Oura.



Fig. 15 — Túnel do curso de água que desagua na praia da Maria Luísa.



Fig. 16 — Planície da Balaia com vista para o Montechoro.

Os registos desta expedição foram feitos com a câmara fotográfica de um *Iphone 5* e com uma Canon analógica que me permite obter uma plasticidade fotográfica que não encontro nas fotografias digitais. Seguindo a minha rota, ao longo desta estrada, à direita está a praia de Santa Eulália e à esquerda ainda uma vasta zona de mato baldio, cercado pelo Parque Aventura, algumas casas e um hotel de três estrelas. Deparo-me com dois cursos de água secos (apesar de ser inverno e de ter chovido bastante durante a época), e por ali encontro uma construção, um túnel com paredes de betão por onde passam as mesmas águas para desaguarem na praia (Fig. 15). As paredes de betão armado são monumentalmente surpreendentes em contraste com a envolvente natural, delimitam o espaço válido de uma espécie de jogo, como se fossem um portal enigmático que separa o "lado de dentro e o lado de fora". Existem pinheiros muito altos e densos onde a luz do sol pouco penetra, dando ao lugar uma misteriosa envolvência. Ali perto, ao subir o leito do riacho seco, encontro uma planície com uma diversidade de vegetação local apesar de, em parte, já consumida pela construção turística, agora abandonada, mas onde a força da natureza se encontra no seu expoente e a recuperar o lugar.

Ao fundo da planície é possível observar a densidade da cidade destancando-se o antigo Hotel Montechoro e o edifício Vila Magna (Fig. 16), dois marcos do modernismo

arquitectónico e da excentricidade do homem numa altura onde a arquitectura ainda era moderada. É de realçar que o edifício Vila Magna adquire uma postura de superioridade relativamente à envolvente algarvia. Enquanto caminhava pela planície vi o que restava de uma ruína de uma casa feita em pedra e terra, e lá tive a agradável surpresa de encontrar um camaleão (Fig. 17). Fiquei a observá-lo durante algum tempo já que não via esta espécie há muitos anos e, para ser verdadeiramente sincero, fiquei tão entusiasmado quanto uma criança. É uma espécie local em vias de extinção, muito possivelmente devido à contínua pressão urbanística e à falta de zonas protegidas no município de Albufeira. Esta é uma prova clara de como o Homem necessita de ser mais ponderado em relação às suas acções e de aprender a viver em harmonia com o meio ambiente. Posto isto, acabei por fazer um desvio no trajecto que tinha inicialmente programado, mas retomo a minha rota pelo histórico aldeamento turístico Quinta da Balaia.



Fig. 17 — Camaleão encontrado nos terrenos semi-selvagens da zona da Balaia.



Fig. 18 — Promenor de casa no aldeamento Quinta da Balaia.

No aldeamento turístico Quinta da Balaia encontram-se composições arquitectónicas que contrastam entre si, mas a sua grande maioria segue um padrão que mistura a casa tradicional com uma espécie de arquitectura modernista própria do Algarve. Ao passar por ali tenho a sensação de estar numa pequena aldeia vazia, que aparentemente quase ninguém ocupa. É um espaço bastante agradável, apesar de ter a noção de que este tipo de aldeamentos não integra a cidade focando-se apenas naqueles que por ali flutuam em períodos de férias. Na arquitectura híbrida de um certo número de casas e nos detalhes construtivos, como a iluminação do aldeamento, encontro influências da arquitecta Ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, tais como as janelas com formas sinuosas e orgânicas, parecidas com buracos cavados em cavernas para a entrada de luz (Fig. 18). Este panorama contém uma arquitectura simples e que de certa maneira comunica com o passado, com a monumentalidade de uma cultura do tipo popular.

Dirijo-me para a saída do aldeamento, desço a rua e vou parar novamente à estrada principal, agora a estrada dos Olhos de Água. Adiante entro numa área de campo chamada de Vale da Azinheira, daqui ouve-se bem o mar e certas parcelas de terreno estão cultivadas com laranjeiras, também alfarrobeiras existem um pouco por toda a parte. A julgar pelas pegadas por aqui também andam ovelhas. Logo ali ao lado, na praia, diz-se que há muitos anos os pastores ficavam admirados por verem os seus animais a beber água junto ao mar. O nome desta zona, Olhos de Água, (Fig. 19) provém exactamente da existência de uma ribeira subterrânea que desagua na praia formando assim os carismáticos olheiros, fontes de água doce. Junto à praia dos Olhos de Água as construções tomaram desde logo as suas habituais desproporções, mas encontro esta paisagem natural que ainda resiste e parece um território rural de outros tempos.



Fig. 19 — Praia dos Olhos de Água.



Fig. 20 — Ruína encontrada entre o Vale da Azinheira e os Olhos de Agua.

No cimo de uma pequena colina, uma parede de taipa (Fig. 20) reivindica a presença de uma arquitectura quase ausente. Esta parede determina o carácter do local e da região do Algarve, mas não consigo determinar se este monumento é histórico ou artístico, muito provavelmente será ambos. Acho que pode e deve permanecer aquilo que é.

A realidade urbana por momentos fica esquecida, é neste instante que encontro o verdadeiro futuro da minha aventura: o potencial político e poético de certas formas imaginativas associadas com a experiência do lugar. Na modernidade dos nossos dias, as novas técnicas de construção parecem dominar quase tudo, sobretudo a arrogância do betão.

De volta à estrada e em menos de vinte minutos consigo chegar à Ribeira de Quarteira. A caminho passo por mais um complexo turístico, a Aldeia das Açoteias, que ganhou visibilidade no final dos anos de 1970, uma altura em que o Algarve era um lugar bastante exclusivo. A fama fez-se através de cartazes turísticos em agências de viagens. Victor Palla foi o arquitecto deste complexo turístico, também ele um artista plástico muitas vezes caído no esquecimento, tal como a sua obra em Albufeira. Começo a crer que esse esquecimento e desvalorização da arte e dos artistas é uma tendência portuguesa e sobretudo dos algarvios. O incluso edifício de pináculo alto (Fig. 21), uma antiga discoteca, chama a atenção de qualquer pessoa que por ali passe. Assumo-o como uma escultura com uma linguagem própria, distinta pelas suas formas e predominância de betão,

remetendo ao trabalho do artista britânico William Mitchell numa relação entre a abstração e as formas naturais, entre a brutalidade e a capacidade de construção e a própria relação com as raízes das tradições modernistas. O abandono deste monumento é visível, desconheço se o seu mérito artístico e o seu valor histórico-contemporâneo são reconhecidos.

Atravesso a Ribeira de Quarteira onde, surpreendentemente neste dia, corria alguma água e onde é, nesta zona de passagem, cercada por uma espécie exótica e invasora, a cana (Fig. 22). Para a região do Mediterrâneo a água é um elemento central, tanto pela sua presença como pela sua escassez e é no domínio da arquitectura tradicional e da herança árabe que encontro as mais eruditas e encantadas maneiras de beneficiarmos deste elemento. Logo aqui ao lado, uma nora perdura na paisagem como um objecto dessa herança muçulmana, ainda que construída em betão (Fig. 23).



Fig. 41 — Antiga discoteca da Aldeia das Açoteias, Arquitecto Victor Palla, 1967-68.



Fig. 22 — Ribeira de Quarteira.



Fig. 23 — Nora nas proximidades da Ribeira de Quarteira.

Sigo ao longo da ribeira em direcção à praia da Rocha Baixinha, e como é Inverno, a paisagem é agraciada por um mato baixo com tons de verde escuro, amarelo e o vermelho da terra. Este monumental terreno e a ribeira dividem duas cidades. Neste fragmento de passagem, vivem-se ideias feitas de uma misteriosa narrativa sobre a paisagem e sobre os hábitos seculares próprios dos trilhos desta terra, vive-se a natureza sem que seja necessário criar uma vida exterior e tudo o que diz respeito a este local parece permanecer intocado. Aqui sente-se a nostalgia da vida, de uma vida representativa das nossas possibilidades. Porém, esta forma de assim o ser está sempre em risco, note-se que há muito pouco tempo foi chumbado o projecto de um polémico mega-empreendimento para esta zona. A última construção-monumento (Figs. 24 e 25) que encontro na minha expedição são ruínas de blocos de adobe em conjunto com uma “floresta” semidesértica (Fig. 26) que envolvia estes tijolos de terra. A construção praticamente desfeita, de certa forma, elucida a imaginação para uma arquitectura que foi feita para acolher as cerimónias do mar, que ali se repetiram desde sempre. Sobre a luz abrasadora do meio-dia, o deserto da areia da praia escondia e mantinha em suspenso os tijolos de terra, mas esta construção também sugeria a dissolução de uma cultura do lugar.

Depois de ter contemplado a praia durante algum tempo senti-me inspirado tanto pelo amor do lado exótico desta terra como também pela negação do seu desenvolvimento. Na tentativa de compreender esta expedição senti sempre a necessidade de recorrer a um distanciamento das observações objectivas e concretas em busca de absorver a paisagem e as histórias do passado deste lugar, e assim estimular o meu imaginário. Divaguei por pensamentos sobre um lugar vazio numa espécie de regresso às origens, onde a história moderna se desenrolava a partir de um outro universo cultural numa dimensão estética mais equilibrada. Ao regressar a casa, e dando por terminado este exercício, relembro a liberdade sentida nesta expedição, cujo sentimento é-me apenas experimentado aqui no Algarve. As observações aqui relatadas aparecem num território de histórias pessoais e paralelas deste lugar que podem, ou não, ser reconhecidas pelos outros.





Fig. 24 e Fig. 25 — Ruínas e vegetação envolvente à praia da Rocha Baixinha.



Fig. 26 — Vegetação e Praia da Rocha Baixinha.

1.9. **O Sentido e o Espírito do Lugar**

De acordo com Lucy Lippard (1997, p. 23), no seu capítulo *"Being in place"* do livro The *Lure Of The Local* refere que vivemos numa espécie de percepção circular sobre o envolvimento e a difusão dos lugares específicos, onde as generalizações acerca do território, da paisagem e da natureza parecem voltar a uma posição de influência. No entanto, relativamente à região algarvia tal verifica-se de uma forma embrionária e minoritária.

A relação entre os centros e as periferias é crucial, apesar de nem os centros nem as suas margens durarem para sempre. O ser humano está constantemente em mudança, os lares mudam e até as crenças podem sofrer alterações. O tempo não pára e certos lugares são mais populados por memórias e espíritos do passado do que propriamente por seres vivos. A atração por um lugar não ocorre sempre através da ideia do nosso lar como sendo um lugar expressivo e um lugar de origem e regresso. Por vezes, ocorre sobre a ilusão de "casa" como uma memória. Mas quando um lugar é definido pela memória em que já são poucas as recordações este é suprimido, pois não há ninguém que traga as memórias à superfície. É então, que se coloca a questão do lugar passar a ser apenas uma paisagem ou um não lugar? E se, no entanto, existir na população quem detenha memórias mas ninguém para as transmitir, essas memórias passam a ser invalidadas por não serem transmitidas? Já agora, poderá a memória sobre um lugar específico ter valor para outros com pouca conexão pessoal? Por vezes acontece um indivíduo adquirir interesse nos antepassados de um lugar onde nunca esteve, mesmo quando não tinha qualquer esperança ou ilusão de lá ficar inicialmente. Já ao ter perdido parte da sua identidade pela obrigação forçosa a um deslocamento da própria história, o indivíduo poderá estar preparado a adoptar a cultura do outro, ou pelo menos receptivo a conhecer a sua história (Lippard, 1997, p. 23).

No argumento de Lucy Lippard (1997, p. 24), o conceito de comunidade é tão ilusório quanto o conceito de casa/lugar na nossa cultura milenar. A definição de lugar e comunidade pode ser por vezes confusa, na medida em que não significando o mesmo estes conceitos coexistem. A população de um lugar nem sempre representa uma comunidade, independentemente dos laços formados entre si, ou não, uma história comum está a ser vivida. As comunidades são heterogéneas, assim como os lugares que habitam, expõem histórias híbridas que não podem ser vistas como lineares e são destacadas dos exemplos que normalmente são estereótipos e simplificações do passado. O conceito de

comunidade não significa ter um conhecimento específico sobre todas as pessoas e tudo o que lá acontece, propondo assim resolver todas as diferenças; significa sim e antes de mais, ter um entendimento de como trabalhar com as diferenças à medida em que em estas vão mudando e evoluindo.

Muitos de nós já foram separados das suas comunidades orgânicas e geográficas devido às mais variadas razões, e apenas alguns conseguem contar com o apoio dos seus entes familiares. Lippard (1997, p. 24) refere que existe esperança na hipótese de poder encontrar comunidades já criadas — pessoas que se juntaram porque partilham semelhanças em alguns aspectos, ou comunidades que se formaram acidentalmente através da partilha do lugar, do labor e até na partilha de outras formas mais artificiais. Alguns dos lugares criados na modernidade têm como base a diferença, por sua vez as relações humanas que aqui se estabelecem apresentam-se mais vitais e menos isoladoras.

Actualmente muitas pessoas vivem vidas fragmentadas e cheias de micro-comunidades, em que ninguém reconhece realmente a comunidade e o lugar como um todo. A complexidade do desenvolvimento de uma "personalidade incompleta" anseia para que se reúna toda a sua fragmentação, que não se poderá concretizar sem um contexto e um lugar. Para Lippard (1997, p. 25), o ponto de partida para a aprendizagem do *eu individual* no contexto e no lugar, seja para o artista ou para qualquer outra pessoa, consiste em aprender de uma maneira muito simples a olhar para o lugar onde vivemos. E assim colocar certas questões: *Quais foram os primeiros nativos a habitar o lugar? Quando foi construída a nossa casa? Qual a história do território e que mudanças aconteceram? Sempre permaneci no mesmo lugar? Quais são a diferenças do lugar do agora comparado quando eu era mais novo? Qual a relação da minha casa e das casas dos que vivem nas redondezas? Como é que o interior das casas se relaciona com o exterior? A sua estética e decoração reflecte as origens culturais familiares? No que está construído existe um jardim? As plantas e as árvores são espécies locais ou são importadas? Que vista tem a casa e qual o seu significado?* Este tipo de questões providenciam caminhos para entender a ocupação e o comportamento do homem no seu meio ambiente.

A investigação sobre o lugar, e consequente percepção das necessidades e desejos do indivíduo e sua forma de estar social, pode desencadear uma cadeia de memórias e ramificações individuais, incluindo pensamentos lineares e circulares à cerca de histórias interligadas dos lugares. Deste reencontro com a memória também o reconhecimento, ou não, de sistemas de classe, raça e género e ainda, as divisões culturais e de territórios comuns são questões centrais. Todos estes definem a nossa relação com o lugar e ajudam

a explicar o espírito do lugar. Este tipo de questionamento debruça-se sobre ferramentas arqueológicas em vez de um processo meramente histórico, alternando-se entre o presente e o passado através de camadas de história e cultura, regressando às origens ao invés de se iniciar em incertezas cronológicas. Lippard alerta para o impacto do desaparecimento da memória à medida que retrocede e de como assim, lendas e depois mitos se correlacionam e passam a dominar as histórias do passado. Todavia, mitos e lendas aparecem nos relatos do círculo completo evolutivo, afetando a forma como vivemos o nosso presente.

Toda a paisagem é uma narrativa oculta e encontra o seu lugar apropriado no mundo, pode assemelhar-se à tentativa de encontrar o seu lugar numa história como se fosse uma identidade a querer prosperar. Esta história, por sua vez, é composta por mitologias, ideologias e outras histórias — matérias da identidade e da representação.

Quando se fala do lugar é necessário pensar para além das formas da paisagem e é preciso perceber as particularidades da sociedade, tal como as crenças, actividades e características das pessoas que compõem um determinado lugar. Todos os lugares existem algures entre os olhares interiores e exteriores a eles, e de um contraste com outros lugares. O espírito do lugar é uma imersão virtual que depende de experiências vividas na intimidade topográfica, rara nos dias de hoje, onde na vida comum as ideologias da educação convencional não se adaptam à realidade e a transmissão de valores é, por vezes, esquecida.

A presente tese procura, quase sempre de uma forma sistemática e contínua, praticar uma extensa investigação histórica e visual, através de caminhadas e práticas de campo, da absorção e percepção do local pelo contacto com a tradição oral assim como pela observação atenta do multiculturalismo Algarvio potenciado nos últimos tempos pelo turismo. O sentido de lugar, como a frase indica, emerge das sensações, onde a terra e o espírito do lugar podem ser experienciados visualmente e através do movimento do corpo no espaço. Para quem dá realmente importância às questões do lugar, como Lippard, as texturas, sensações, cheiros e sons são muitas vezes relembrados como quando sentidos em criança. Mesmo para os indivíduos cujas histórias nos lugares foram curtas, a sua experiência pode ser sentida como uma extensão do corpo, especialmente o corpo que caminha, vagueia e que se deixa fazer parte integrante da paisagem (Lippard, 1997, p. 34).

Hoje, apesar das regiões serem entendidas como espaços politicamente e geograficamente delimitados, questões como a história comum, histórias específicas, identidades de grupo e o estado de espírito são determinantes para o sucesso da sociedade, em vez de apenas a visualização de um lugar no mapa. A arte possibilita o

diálogo e o posicionamento crítico para reflectir sobre os questionamentos do lugar — Porque é que certos detalhes da arte local dialogam de forma mais directa para os que encontram e vêem arte em todos os lugares? — O que é atractivo, interessante e energético, em determinadas regiões, são os *estrangeirismos* (uma variação do *outro* exótico) que sob um olhar mais aprofundado pode apresentar uma familiaridade inesperada, emergindo de origens quase esquecidas das culturas locais e populares. Talvez seja apropriado dizer que a arte proveniente de especificidades regionais se desenvolve, no seu expoente, quando não reage às tendências dos mercados mas simplesmente actua perante e dentro dos seus próprios instintos. Tal como se verificou, por exemplo, na arquitectura algarvia cuja característica local e tradicional se demarcava em todas as cidades até à década de 1970, altura em que sofre uma grande influência estrangeira que traz uma nova economia à região.

Os artistas, artesões e arquitectos trabalham melhor quando têm controlo do seu destino e se relacionam com os temas e assuntos que melhor conhecem, não tendo que estar necessariamente ligados ao lugar. No entanto, às vezes um trabalho significativo é feito por aqueles que nunca saíram do seu lugar/casa e estão assim satisfeitos com as suas vidas, trabalhando a partir disso. Conseguem olhar em seu redor com uma certa intensidade e profundidade porque já estão familiarizados com as superfícies dos seus lugares. Neste sentido e na actualidade, tem sido argumentada a inexistência de tal coisa como o regionalismo, na nossa cultura homogeneizada e eléctrica.

Capítulo 2
Lugares, Antropologia e Arte

2.1. **Arte e Antropologia**

A relação estabelecida entre a arte e a antropologia é variada, pois depende do médium em que será explorada. Actualmente, o diálogo com a antropologia também tem vindo a ser reforçado pelos artistas plásticos. De entre os métodos compreendidos nessa interacção normalmente resultam experiências visuais e sensoriais, estéticas relacionais, as políticas de uma exposição e o predominante papel da criatividade na etnografia.

Com esta questão em mente, procurei entender as estruturas da relação entre a arte e a antropologia que, no contexto desta investigação, se debruça sobre a diversidade e riqueza do Algarve. De facto, na actualidade é possível identificar em muitas práticas artísticas uma matriz antropológica que expressa o desenvolvimento de uma atitude de conhecimento aprofundado sobre os contextos culturais, com recurso a métodos etnográficos. Surgem também, associados a uma reflexão desta matéria, os seguintes tópicos que constituem uma agenda antropológica contemporânea: globalização, emigração, identidades nacionais, culturas populares, pós-colonialismo, género e poder. Optei pela escolha da minha própria cultura como objecto de interpretação e crítica, e o desenvolvimento da minha pratica artística é revelador desse posicionamento, levantando questões sobre a minha própria realidade, história, política e memórias, e partindo sempre do meu entendimento e posição no mundo.

A proposta de Hal Foster apresentada no capítulo *"The artist as ethnografer"* do seu livro The Return of the Real (1996), The Avant-Garde at the End of the Century foi uma referência importante para o alinhamento das ideias conceptuais e políticas da minha prática artística. Foster (1996, p. 171) sustenta a ideia de que o artista plástico contemporâneo, à data de 1990, é um agente de uma nova forma de prática etnográfica. Porém, tenho a consciência de que é através das obras de arte que encontro a essência desta tese e não pretendo envolver-me na ambiguidade de práticas e discursos que abordam o cruzamento destas duas áreas, por vezes encontradas nos escritos do autor. Segundo o seu argumento, a antropologia é considerada como a ciência da distinção ou da diferença, que juntamente com a psicanálise passa ser uma linguagem espontânea da prática artística e do discurso crítico. A antropologia é também uma disciplina que adquire

a cultura como o seu objecto de estudo, sendo o seu campo expandido do domínio da prática e da teoria pós-modernista. Já a etnografia é considerada dependente do contexto, uma característica automática e frequentemente utilizada pelos os artistas e críticos contemporâneos.

No entanto, Foster (1996, p. 173) lembra que a identificação com o *outro* é essencial tanto na prática antropológica como na arte e na política. Mas também refere que existe o perigo associado a uma auto-modelagem etnográfica, por esta se vir a tornar numa prática de auto-renovação narcisista e assim surgirem, na teoria, tendências e acções informativas pseudo etnográficas da arte contemporânea, que muitas vezes não são mais do que diários de viagem. Sobre estas pretensiosas loucuras artísticas Foster questiona quem, na academia ou no mundo da arte, não testemunhou alguma vez esses depoimentos do novo intelectual empático ou as *flâneries* do novo artista nómada?

Os argumentos de Foster alertam para os perigos já mencionados e para que estes permitam estabelecer condutas de trabalho para com o outro. A primeira fase de trabalho da minha prática artística resultou na tentativa de delimitar a actividade investigativa, interpretativa e artística a aspectos culturais específicos do território que me é mais próximo — o Algarve. Deste modo, nunca se fala por cima, em torno, ou em empatia com o *outro*, pois também eu sou parte desse *outro* (Ferreira, 2016, p. 151).

Foster (1996, p. 180) questiona quais os mal-entendidos entre a antropologia, a arte e outros discursos, referindo-se à existência de uma espécie de inveja desenvolvida por parte da antropologia, devido ao modo como o artista crítico utiliza o método de "ler" a cultura como texto. Neste contexto, o artista demostra eficácia da reflexão formal, mas a ideologia da interpretação do texto aparentemente reorganiza a prática artística enquanto discurso e ganha novos contornos na arte contemporânea, na antropologia e nos estudos culturais. Por outro lado, no artista surge um sentimento de inveja para com o etnógrafo, pela sua capacidade de contextualização e interpretação artística do texto cultural, capacidades estas também determinantes para a arte contemporânea, onde o etnógrafo passa a desenvolver um tipo de trabalho de campo que permite integrar teoria e prática.

O pensamento aqui descrito relativo a estas duas disciplinas surge da intenção da prática e discurso artístico incluírem, desde início, o trabalho de campo e métodos investigativos. Porém, convém realçar que foi através de Foster que tive a percepção do encontro da arte contemporânea com conceitos de teor político, relevantes para o trabalho teórico-prático.

Devido a desdobramentos e desvios marcantes na arte minimalista no começo dos anos de 1960, e na arte conceptual, na performance, body arte e *site-specific* até aos anos de 1970, Foster (1996, p. 184) explica que a arte contemporânea deixou de ser definida pelos seus aspectos espaciais (estúdio, galeria, museu, etc.) passando assim a ser uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, incluindo outras subjectividades e comunidades onde os interessados, os artistas, os espectadores e os críticos não se limitavam às observações fenomenológicas. As definições da arte, do artista e da identidade também se foram alterando pelo posicionamento de certos movimentos como os de feminismos diversos, de multiculturalismos, assim como de desenvolvimentos teóricos no campo da psicanálise, da teoria do cinema ou de estudos culturais, especialmente britânicos, discursos pós-coloniais de Edward Said e Homi Bhabha, entre outros. Tudo isto contribuiu para uma redefinição e transição da arte contemporânea para o campo expandido da cultura, que pertence simultaneamente ao domínio da antropologia.

Posto isto, para a presente tese a relevância de compreender a lógica da auto-crítica que provém da etnografia, e a forma como a prática etnográfica retira proveito da capacidade crítica artística, foram essenciais para desenvolver e melhorar a minha capacidade de auto-crítica e de auto-reflexão, nos campos linguísticos da construção de texto e na prática artística diária.

Por último, Foster (1996, p. 180) reafirma que a forma de trabalhar dos artistas muda com a *"viragem etnográfica"* na arte e na crítica. As questões que o autor levanta neste capítulo do seu livro são essenciais para o meu projecto investigativo, pois apontam para movimentos que tornaram a arte contemporânea "perigosamente" política. É nestas questões que encontro a necessidade de reflectir sobre a região do Algarve e a *"viragem"* na arte contemporânea, e consequentemente sobre a sua inclusão. Tudo indica que ainda não foi concretizada umaa reflexão desta natureza, através de um olhar crítico sobre a região, pois durante o estudo as questões aqui colocadas continuam por analisar, apontando para a ausência de questionamento da cultura material no contexto sócio-político de um Algarve contemporâneo.

Ao avaliar alguns momentos iniciais do trabalho desenvolvido neste projecto investigativo, constato que nem sempre foi fácil expressar uma prática artística que me permitisse manter uma distância crítica como sugerido por Foster, existindo sempre o perigo de cair em reflexões mais emotivas e supérfluas. No entanto, ao analisar o meu trabalho encontro um suporte na proposta do autor, no sentido em que a matéria aqui

apresentada neste documento teórico-prático sobre a arte e antropologia me foi permitindo preservar um certo distanciamento crítico.

No meu entendimento, a posição da arte contemporânea é vista dentro de uma lógica de continuidade cultural, apesar da procura de outros critérios distintos do formalismo modernista específico de um meio. É importante realçar que a expansão da expressão artística e do valor cultural é aprofundada, criticamente ou não, na *quasi-antropologia* e nos estudos culturais (Foster, 1996, pp. 196-197).

As questões históricas e sociológicas, problematizadas neste estudo de caso, estão relacionadas com uma prática etnográfica que permite compreender a alteridade da região algarvia e insistir no processo de afastamento da identidade cultural acentuado por uma divisão secular entre o Algarve e o resto do país, como presente nos filmes do escultor António Augusto Lagoa Henriques. Nestes é visível a representação de um último momento que demonstra a autenticidade do Algarve de outrora, contudo "Albufeira, a baltum dos romanos, a vila cosmopolita dos nossos dias, desenvolve-se num ritmo de construção afastando-se gradualmente dos seus primitivos limites" (Henriques, 1985). Neste sentido, e sob uma perspectiva actual, a rapidez do desenvolvimento económico do Algarve denota uma fraca e escassa reflexão em torno da criação artística e a fragmentação existente dos agentes culturais que operam na região, como já referido.

Para debater estes assuntos de uma forma crítica e apropriada a este lugar e à sociedade em geral, como é a intenção desta tese, é importante relembrar a importância da criação de um público interessado e entendido. A verdade é que ainda impera a falta de audiência e de massa crítica em torno das dinâmicas socio-culturais do Algarve. É precisamente nas extremidades deste espírito consciente da realidade cultural da região, que se desenvolve a energia necessária para este projecto de doutoramento. As lógicas de intervenção partem do conhecimento da terra, das suas fundações e da leitura do território que defendo.

2.2. **Auto-reflexão: Arte e o Lugar**

Os significados que a arte pode adquirir quando colocada num contexto específico e num determinado lugar são curiosos. A arte ecoa num silêncio que ainda não me deixa falar e numa incerteza da certeza que me ilude. No quotidiano tudo se aparenta inverso e um momento artístico demonstra-se quase sempre mentiroso. Neste paralelo entre a arte e a vida o que faço não é básico e dou o meu máximo. Olho para uma terra que adormece, e tenho o mundo em meu redor que não me deixa parar. As dificuldades inerentes abatem o percurso que caracteriza a expressão do contemporâneo — a vontade de ser livre, a curiosidade de uma brincadeira e a distração do pensamento. Uma abstração desta natureza transforma o espaço envolvente num suposto lugar seguro para se viver. As minhas preocupações residem ainda na necessidade da existência de iniciativas integradas em estratégias, não só de difusão, mas também de criação, de sedimentação e de educação para arte na região em questão.

O segredo mais famoso da Europa[8] deve ser a memória e a permanência de muitos dos grandes artistas contemporâneos portugueses e estrangeiros que, por lá, têm passado e vivido (leia-se em tom de sátira). *O segredo mais famoso da Europa* destabiliza quase tudo aquilo em que acredito em termos artísticos — não se trata apenas de um confronto ou de uma vontade política, e também não é um desabafo, trata-se sim de um choque de gerações, de valores culturais e da marginalização da arte. Esta auto-reflexão ou manifesto, como melhor se entender, encontra eco numa juventude desinteressada, nos desajeitados, nos pseudo-intelectuais e nos arquitectos e engenheiros do turismo, sendo sobretudo nas áreas urbanas desproporcionais e nas falésias das praias que invade mais o meu juízo.[9]

---

[8] Slogan promocional da campanha da Entidade Regional Turismo do Algarve e da Associação Turismo do Algarve em 2010.

[9] A ambiguidade de sentido e a duplicidade construtiva são aspectos importantes da formação do estilo e da estética desta narrativa, assim sendo, procurei apoio no argumento de Michel Foucault — "That the sign can be more or less probable, more or less distant from what it signifies, that it can be either natural or arbitrary, without its nature or its value as sign being affected. The relation of the sign to the signified now resides in a space in which there is no longer any intermediary figure to connect them: what connects them is a bond established, inside knowledge, between the idea of one thing and the idea of another. The logique de Port-Royal sates this as follows: 'the sign encloses two ideas, one of the thing representing, the other of the thing represented; and its nature consists in exciting the first by means of the second'.When one looks at certain object only in so far as it represents another, the idea one has of it is the idea of a sign, and that first object is called a sign. The signifying idea becomes double, since superimposed upon the idea that is replacing another there is also the idea of its representative power. An idea can be the sign of another, not only because a bond of representation can be established between them, but also because this representation can always be represented within the idea that is representing. Or again, because representation in its peculiar essence is always perpendicular to itself: it is at the same time indication and appearance; a relation to an object and a

O segredo mais famoso da Europa continua a ter uma população com um pensamento predominantemente antiquado relativamente à arte. Por lá, a obra de arte contemporânea parece apresentar-se quase sempre como incomunicável — algo fundamental para entender a obra de arte — mas com pouco espaço para ser exibida e experienciada — algo fundamental para não entender a obra de arte. A vivência da arte é uma necessidade para a vitalidade e sobriedade de uma sociedade mas também para criar potenciais espaços de diálogo e de opinião crítica.

Assumindo que toda arte é um gesto político, esta levanta possibilidades de diálogo e discussão, no entanto sem uma aparente importância na "encenação" política e na "encenação" da promoção turística do Algarve. Esta minha entoação crítica não poderá ser explicada, tal como alguns desejariam, pelo comodismo e pela impotência (Ferro, 1979).

Eis o que acontece aos artistas que ainda não criaram o seu mundo, não tendo decidido tornar o seu pensamento em algo traduzido ao acto da prática — *pensar muito, escrever pouco; pensar muito, fazer pouco*. Uma prática de verdade advém de uma vivência. Mas se há no Algarve quem esteja por dentro da verdade e quem saiba o que se passa no nosso tempo, porque não reage? Porque não produz? Deparo-me com a sensação de que apenas existe estímulo e crítica em círculos viciados acessíveis aos arquitectos e designers do turismo. Para que, nos dias de hoje, a intervenção artística motive os demais nas casas do poder, se misture com a multidão para ser vista e vivida, urge a necessidade de o gritar, anunciar como uma publicidade do Ikea ou um anúncio turístico. Contudo, todos amam a publicidade mesmo os que fingem não gostar.

Pensar as potencialidades artísticas dentro de uma lógica que é *secreta* mas famosa em toda a Europa, não deixa grande margem para os artistas poderem brilhar — fenómeno inerente a uma região extremamente direccionada para o turismo e descentralizada. Quem lidera o panorama da arte contemporânea em território turístico? A verdade ou a mentira? A arte deve libertar-se de todos os seus rótulos, senhorios, colonizadores, aproveitadores e imperadores. A arte, tal como os artistas, deve procurar o conhecimento das verdades, das meias verdades e talvez das meias mentiras. A verdade, nua e crua, pertence aos realistas e aos osteopatas. Sou pela verdade, mas pela pureza da verdade de Alberto Carneiro (Fig. 27, anexo A).

---

manifestation of itself". (Michel Foucault, *The Order of Things An Archaeology Of The Human Sciences*, London: Tavistock Publication Limited, 1970, pp. 63 – 64)

Em relação ao conhecimento das verdades, Nietzsche escreveu sobre o sentido de verdade do artista: *"The artist possesses a weaker morality then the thinker he does not wish to be deprived of the glittering, profound interpretations of life and guards against simple and sober methods and results. He appears to be fighting on behalf of the greater dignity and significance of man; in reality he refuses to give up the presuppositions which are most efficacious for his art, that is to say, the fantastic. mythical, uncertain, extreme the sense for the symbolical, the overestimation of the person, the belief in something miraculous in genius: He thus considers the perpetuation of his mode of creation more importance then scientific devotion to the true in any form, however plainly this may appear"* (Nietzche, 1977, p.125). Nietzche interpreta a arte como uma experiência fundamental da dinâmica da própria vida — o que ele chamou de "Vontade de Poder" *(Wille Zur Macht)*.

Mas a verdade é que há quem defenda que entre a vida e a arte deve existir sempre uma fronteira, mesmo que essa fronteira não exista. Pergunto-me se as fronteiras não serão voláteis?

Neste percurso investigativo foi imperativo o questionamento da minha prática artística, a procura pelo conhecimento iniciou novos caminhos para a sua relação com o território algarvio. Nesta tese de doutoramento procuro situar e consolidar a minha prática artística no âmbito da memória e sentido do lugar, questionando, com melhor detalhe possível, o papel da integração da arte numa discussão sócio-política. A intenção de situar o meu trabalho prático, que emerge através de uma linguagem escultórica "expandida", procura uma validação e pertença a um movimento artístico através de algumas imagens, textos, pedras, madeiras e propostas de melhoramento da verdade. Em certos casos específicos de processos de trabalho deparo-me com pequenas recusas da revelação do que quer seja sobre o acto da criação — por vezes, nada sei sobre a certeza da sua essência e da sua presença. Esta relação conflituosa deixa-me reticente, muitas vezes devido à proposição para as construções das obras e devido à dificuldade de abstração e abandono do universo feliz das imagens contemporâneas. Existe deliberadamente uma vontade consensual do afastamento da convivência encantadora e do consumo da imagética global da arte. Como já havia dito — todos amam a publicidade mesmo os que fingem não gostar dela.

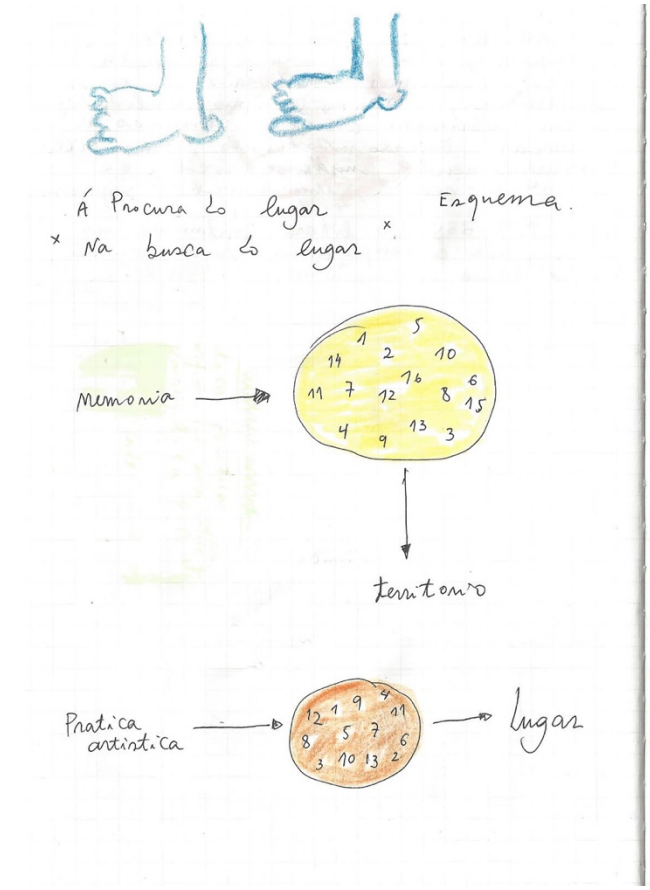
Se uma prática de verdade advém da vivência, hipotética, da poética do trabalho num lugar verdadeiramente turístico, e altamente resistente a uma literacia da contemporaneidade, poem em marcha um novo ciclo de relações entre o artista e o seu

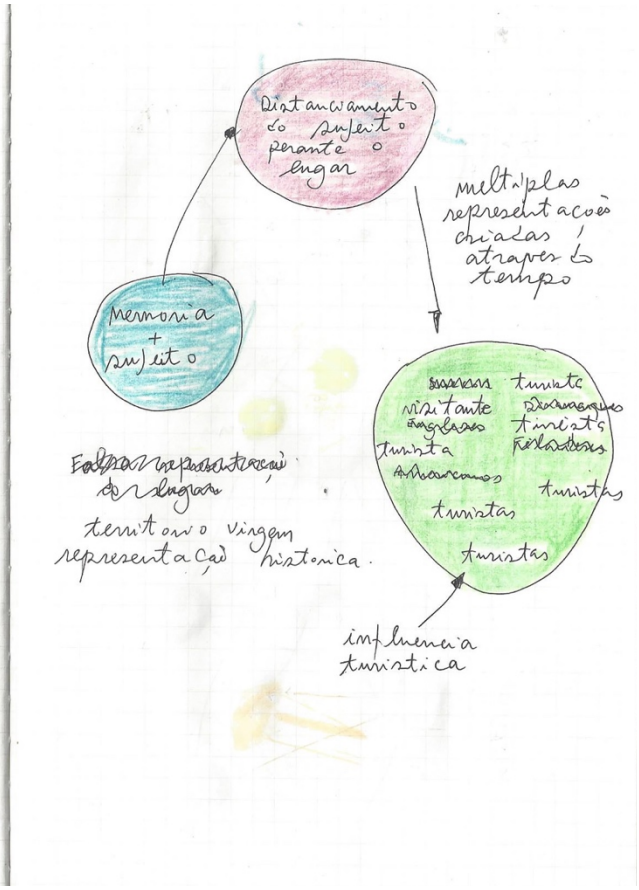
público, entre o artista e a possibilidade do fazer acontecer. É então que questiono se o "produto" artístico ganha um *status* diferente na sociedade contemporânea, podendo assim abrir um novo capítulo na história da arte portuguesa e na *história da arte turística*. É bem possível que se manifestem problemas práticos ao surgirem novas situações comunicativas, e assim se instalar uma nova relação entre a contemplação e a utilização de uma obra de arte num lugar onde a arte ainda é segredo e onde não ocupa um grande espaço na vida dos locais e dos turistas.

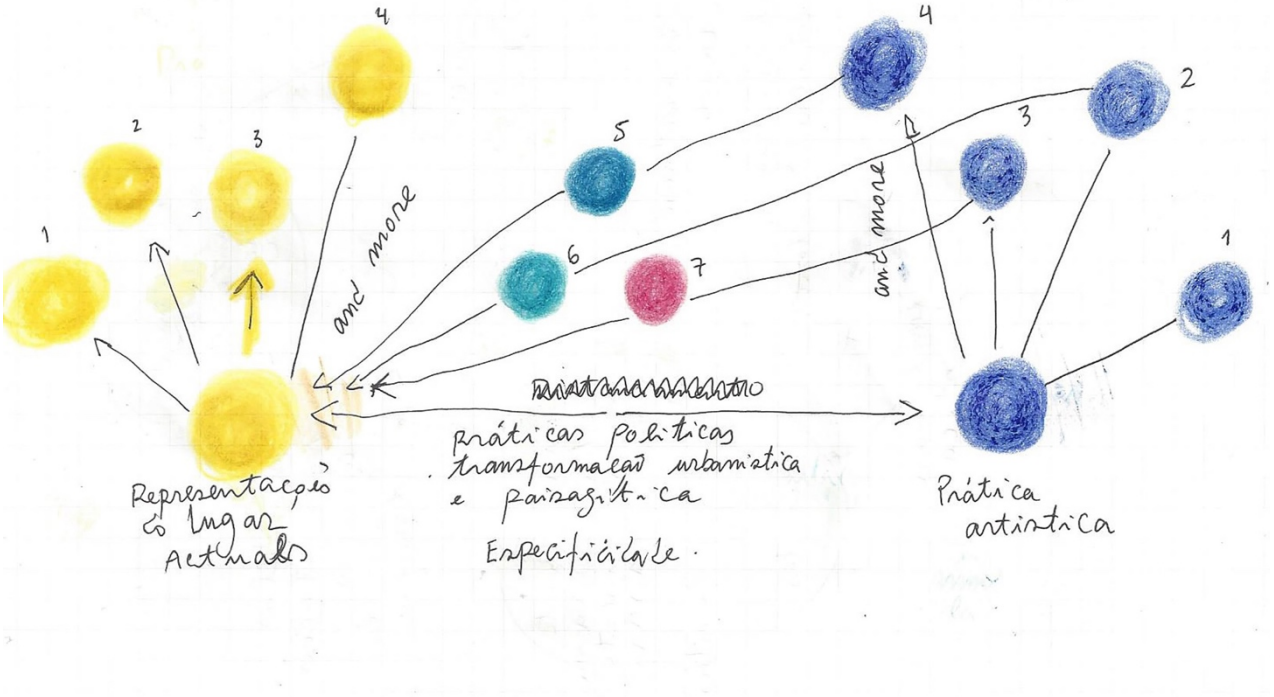
Em terras do Sul, a *arte* ainda continua a ser um vazio na vida da maioria das pessoas. Mas essas mesmas pessoas têm o privilégio de assistir a uma exposição que não tem fim. Uma exposição que decorre nos "ares desagregados, na luz estonteante e nos aromas intensos vindos do mar, na claridade apetecível das praias e nos prazeres mundanos, alegres, ruidosos e pessimistas. Decorre debruçada sobre o mar e tem para oferecer uma imagem palpitante modelada por um povo de pescadores, numa memória da terra onde a beleza não esconde o pitoresco. No Outono ameno e na Primavera suave, na terra com sabores misteriosos de mouras encantadas e lendas islâmicas, na luz de diamante que recorta uma paisagem, mais poética do que plástica, onde impera a suavidade dos areais. É possível vê-la debruçada sobre o mar deslumbrante colorido e num casario branco de uma vila piscatória" (Elyseu, 1968).

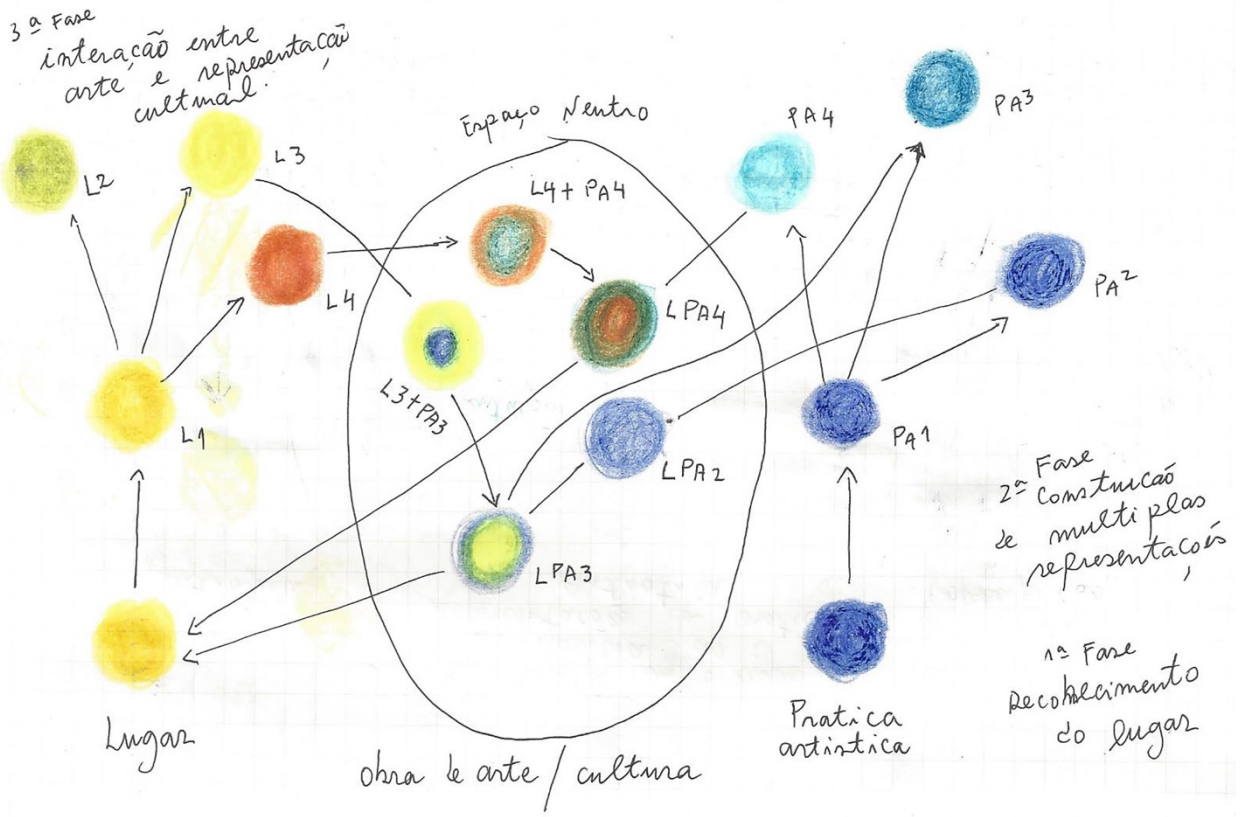
Confesso a minha fraqueza e sinto-me impotente para escrever textos grandes, histórias de mentiras com muito vocabulário. Esta tarefa pode ficar para os cronistas, para os historiadores, para os grandes mestres literários e para o turismo de Portugal. Suponho que possuo um pensamento indefinido mas sinto-me pronto para errar, para comandar nas guerras das laranjeiras e para escrever arte que seja, acima de tudo, um livro de imagens.

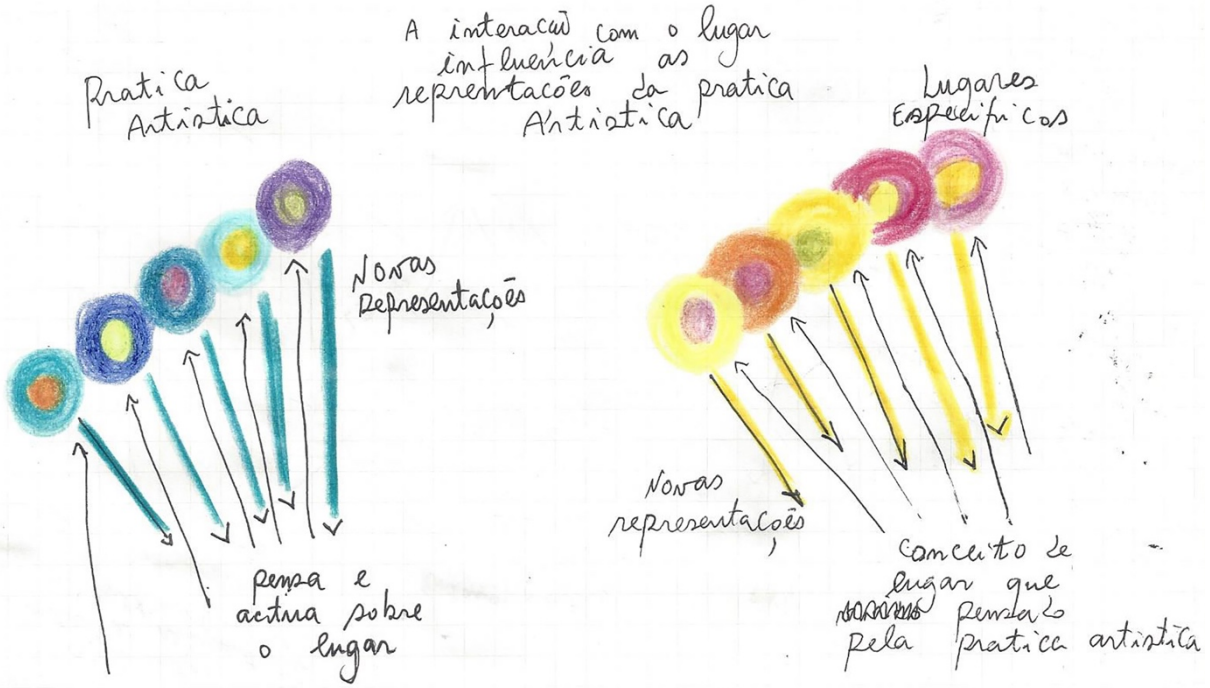
2.3. **Esquema: À Procura do Lugar**








3ª Fase
interação entre arte e representação cultural
Espaço Neutro
L2
L3
L4
L4+PA4
L1
L3+PA3
LPA4
LPA2
LPA3
PA4
PA3
PA2
PA1
2ª Fase
Construção de multiplas representações
1ª Fase
Reconhecimento do lugar
Lugar
Obra de arte / cultura
Pratica artistica


Pratica Artistica
A interação com o lugar influência as representações da pratica Artistica
Lugares Específicos
Novas representações
pensa e actua sobre o lugar
Novas representações
Conceito de lugar que pensado pela pratica artistica

2.4. **Análise da Prática Artística: Conceitos, Referências e Enquadramento do Lugar da Obra**

A análise do meu trabalho é um exercício que me permite confrontar a sua compreensão e quais os contornos investigativos que este confere a um lugar. A investigação em Arte, ainda que por muitos não seja bem definida, é até ao momento presente vista como algo duvidoso para o conhecimento académico em Portugal apesar dos extensos esforços, encontros, debates e actividades investigativas existentes para que seja valorizada neste contexto e na sociedade em geral. Tenho a noção de que muitas dúvidas que persistem se devem hoje à diversidade da área e das múltiplas formas de investigação do contexto artístico, como também são fruto de noções pouco claras do que os artistas pretendem fazer e até da própria posição da obra de arte no mundo. Apesar da difícil consolidação do que constitui a investigação no campo das artes, a sua complexidade e diversidade possibilita um ponto de encontro onde diferentes disciplinas podem interagir. Destes encontros, os assuntos explorados e investigados por artistas, na grande maioria das vezes, são tão profundos e excepcionais quanto os do domínio da própria vida. Assim sendo, procedo à aprofundada pesquisa da definição sobre o que consiste o presente estudo no campo das artes.

Deste modo, questões metodológicas essencialmente ligadas à produção de uma obra de arte são as primeiras a surgir. Segundo Thierry De Duve, passou a ser legítimo ser-se um artista sem que se seja pintor, poeta, músico, escultor, arquitecto, fotógrafo, coreógrafo ou cineasta (Buskirk & Nixon, 1999). Uma nova "categoria" de arte surgiu de forma tão marcante que já não se apresenta totalmente composta pelas tradicionais disciplinas artísticas. Entendemos agora com mais clareza as rupturas criadas por Marcel Duchamp (1887-1968) e a que "categorias" pertencem os *redymades.* De facto, Duchamp foi o primeiro a desafiar a definição da Arte através de uma das suas primeiras obras *The bottle rack* (1914) (Fig. 28), um suporte em metal para secar garrafas, onde a peça não fora modificada de forma alguma tornando-se assim o primeiro "verdadeiro" exemplo de um *redymade.* Esta obra, assim como *Fountain* (1917) (Fig. 29), implementa uma transição na forma como a arte era entendida, conferindo-lhe a sua identidade actual, pois foi a partir daí que passou a existir como conceptual e a ser independente das tradicionais disciplinas artísticas – *"A bottle rack is neither a painting, a poem, nor a piece of music; it's art, or else is nothing. It is not impossible to see it as a sculputure, that's on condition that one initially view it as art"* (Buskirk & Nixon, 1999, p. 95).







Fig. 28 — Marcel Duchamp, Bottel Rack, 1914

Fig. 29 — Marcel Duchamp, Fountain, 1917

Fig. 30 — Sol LeWitt, Wall Drawing #260, 1975. Vista da instalação no Museu de Arte Moderna, US, 2008

É importante perceber onde se situa a minha prática artística, a principal força motriz desta investigação, e em que contornos investigativos se enquadra. Sendo fortemente marcada pelo campo da arte conceptual e por artistas como Sol LeWitt e Donald Judd, a prática cruza-se com propostas de desconstrução das tradicionais definições dos objectos, ou seja, de como métodos tradicionais do fazer artístico podem ser deslocadas para um outro tipo de operações, como por exemplo a fotografia ou a utilização de texto. A arte conceptual oferece uma ponte de ligação entre o visual e o verbal. É ainda fundamental salientar a necessidade que a arte conceptual possui de um questionamento teórico acerca da própria natureza da arte, o que ajuda a clarificar um projecto de investigação artística como o presente. A proposta de Sol LeWitt refere que o conceito ou a ideia era mais importante do que os resultados visuais de uma obra imposta por “formalismos”, insistindo num retorno ao conteúdo. As suas exaustivas formas de trabalho introduziram uma mudança através de uma arte sistemática, uma ideia bem sucedida investigada pelo artista na sua série de desenhos que foram executados directamente na parede e que através de instruções específicas permitiam uma variedade infinita do fazer (Fig. 30). É o próprio artista que nos esclarece sobre uma das possíveis lógicas da arte conceptual: “*I will refer to the*

kind of art in which I am involved as conceptual art. In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art (…) Conceptual art is not necessarily logical. The logic of a piece or series of pieces is a divise that is used at times, only to be ruined.(…) What the work of art looks like isn't to important. It has to look like something if it has physical form. No matter what form it may finally have it must begin with an idea. It is the process of conception and realization with which the artist is concerned. Once given physical reality by the artist the work is open to the perception of all, including the artist" (LeWitt, 1978, p.166).

Considerando agora o trabalho de Donald Judd (1928-1994), as suas actividades decorridas na metade da década dos anos 60 do século XX, que incluem textos sobre a crítica da arte e uma posição de afastamento da pintura, resultaram numa maior relação e intensidade de criação de objectos. A publicação *Specific Objects* (1965), uma das suas mais conhecidas peças escritas, tem em consideração as práticas contemporâneas de novos objectos tridimensionais. *"The use of three dimensions makes it possible to use all sorts of materials and colors. Most of the work involves new materials, either recent inventions or things not used before in art. Little was done until lately with the wide range of industrial products. Almost nothing has been done with industrial techniques and, because of the cost, probably won't be for some time"* (The Press NSCAD, 2005, p. 187). Este texto remete-nos ao uso de materiais sintéticos para obras de grande escala e pensadas em séries, afirmando de forma eficaz um sentido muito próprio do seu trabalho sobre objectos específicos e sua prática artística. A forma como se pretende referenciar Donald Judd vai além do ponto de vista do meu pensamento enquanto investigador, na minha prática está presente a característica de um artista activo na produção de formas, que redescobre novas ideias não só no trabalho de Judd, mas também na sua escrita, nas suas críticas e nas suas acções. Judd foi um artista que pensou muito não só na sua prática artística, mas também nas condições que sustentam essa prática.

O seu trabalho, tal como o de outros artistas, faz parte de uma corrente artística minimalista onde na sua maioria trabalhava sobre obras austeras, de grandes dimensões e com materiais industriais, mas que aparentemente não tinham qualquer referência relativa ao mundo "exterior", ou seus acontecimentos. A clareza e brilho destes trabalhos muitas vezes produzidos por empresas industriais, de admirável porte físico, foram trabalhos que

deram os primeiros passos naquilo que Lucy Lippard chama de *"The dematerialization of the art object"* (Lippard, 1997).

Apesar da influência que as formas e espaços das suas obras criaram na minha prática artística, em contraste com a obra de Donald Judd acredito que o trabalho desenvolvido no presente estudo deverá ter a intenção de comunicar com o mundo de uma forma crítica para que se possam questionar os acontecimentos sociopolíticos presentes nesta época estranha em que vivemos. Creio que a arte deve ter um papel fundamental na construção crítica de um lugar, como aqui pretendido.

A obra *Untitled (stack)* (1967) (Fig. 31) é, por exemplo, uma obra flexível que pode ser exposta em diferentes situações desde que ocupe toda a distância do chão ao tecto, o espaço entre as "caixas" tem que ser igual porém o seu número pode ser alterado dependendo do local onde vão ser expostas. Os seus trabalhos de parede são frequentemente entendidos como existentes ao nível da linha do olhar, onde apenas se torna possível ver as suas profundidades a partir de determinados ângulos de visão, isto revela-nos que a percepção do trabalho se modifica através do movimento e que claramente a obra é entendida como uma reivindicação do espaço.

Relativamente ao minimalismo e à sua relação com trabalhos com um determinado posicionamento político de artistas dos anos 70's e 80's, Hal Foster no seu livro *Return of the Real* (1996) introduz um conceito que aparenta idealizar um movimento que formula estas relações. Podemos concluir que o minimalismo foi, de facto, o primeiro movimento que considera o espectador e a sua presença física, pois este circunda o objecto, a sua atenção é captada e a sua percepção alterada, ou seja, a presença do espectador é afectada verificando-se a alteração da sua posição no espaço e do seu movimento corporal para dar lugar à interpretação cognitiva do objecto. Esta interacção do objecto com o espectador entende-se como uma construção do espaço.

Outra forma de confrontar o espectador surgiu através do uso de imagens e declarações, e não tanto através de "objectos". O que se verifica no trabalho de muitos dos artistas que provêm da cultura popular (*Pop Art*), induzindo uma leitura auto-reflexiva nos seus espectadores. Por exemplo, Barbara Kruger e Jenny Holzer através do uso de um formato publicitário e de uma articulação directa das palavras e imagens (Figs. 32 e 33), questionam um encontro do espectador em relação a estas. Um trabalho desta natureza permite ao espectador repensar as formas de "ver", pois as artistas forçam o espectador a reflectir sobre os seus próprios pensamentos envolvendo todo o seu conhecimento psicossocial. Tal como o minimalismo, este tipo de trabalho de carácter mais "político" cria

um espaço para o espectador, porém com maior intenção de criar uma confrontação directa. O minimalismo questiona o espectador numa tentativa de perceber qual o efeito do seu movimento corporal e constituições físicas nas suas percepções e cognições da leitura da obra e do espaço criado por ambos. No entanto nestes novos trabalhos mais politizados surge uma mesma reflexão sobre a precepção do espectador mas relativa a aspectos sociais, ainda que hoje possamos duvidar do verdadeiro impacto destes trabalhos.

Nos seus textos, Donald Judd, diz-nos que não produz trabalho para o espectador por não ser capaz de prever quais são as suas qualidades ou capacidades intelectuais no que aparenta ser uma “rejeição” do espectador, o que é pretendido pelo artista. Na minha opinião esta é uma forma de liberdade para o encontro com o seu trabalho. Não é possível que um artista que tenha dedicado tanto esforço, para expor o seu trabalho apropriadamente e de acordo com as suas próprias especificações e instruções, não tivesse óbvias preocupações a respeito do espectador e do mundo, pois deste modo não teria dedicado tanto tempo a escrever, reflectir e fundamentar a forma como o seu trabalho deveria ser experienciado.







Fig. 31 — Donald Judd, Untitled (stack)*, 1967*

Fig. 32 — Jenny Holzer, Inflammatory Essays, vista da instalação, Seattle, US 1984

Fig. 33 — Barbara Kruger, Untitled (I Shop Therefore I am), 1987

A reflexão sobre os artistas que se pretendem aqui apresentar vai ao encontro de um número de critérios que estabelecem a ideia de práticas artísticas que evidenciam um contexto investigativo. Existe uma relação entre os artistas já apresentados, que partilham um contexto semelhante quanto às suas nacionalidades, época e movimentos artísticos. Ainda dentro desta relação entre artistas do minimalismo e da arte conceptual, segue agora um olhar atento ao trabalho de Robert Smithson, que surge como sendo relevante para o presente caso de estudo pelas suas explorações do lugar e proximidade com a natureza, iniciando com as seguintes questões: O que significa ser uma artista do Algarve a explorar e observar o trabalho de Robert Smithson, que normalmente trabalhava sobre noções específicas da paisagem e da arte americana? Como posso, através do olhar do artista e das suas acções, encontrar realidades e acontecimentos na paisagem algarvia que normalmente não são visíveis?

Para muitos as relações com as suas regiões e cidades é algo conflituoso e emotivo. Os últimos anos da minha vida foram vividos fora de Albufeira e do Algarve, mas continuo a agir e a actuar perante acontecimentos que me criam algum tipo de atração ou repugnância. Estas são imagens de Albufeira no início dos anos 80's (Figs. 34 e 35) onde se pode constatar o início da construção turística. Na actualidade percebe-se que ocorreu na sua maioria para quem é de fora, foram construídos espaços exclusivos para quem tem dinheiro ou para os turistas que podem pagar o "*all inclusive*".





Fig. 34 e Fig. 35 — Fotografias aéreas de Albufeira, C Michael Howard, 1981.

O trabalho de Smithson *Monuments of Passaic* (1967) foi um instrumento fundamental para aprendizagem de certos elementos que fui encontrando à minha volta durante as expedições a que me propus fazer como parte da investigação, elementos estes como a industrialização de certas áreas, a arquitectura desequilibrada, o planeamento exagerado e desarmonioso. Ainda que com muito custo, este exercício ensinou-me a validar uma patética sensibilidade relativa à construção e uma tristeza que necessita de aprender a reconhecer a péssima e fraca estética desenvolvida em Albufeira e noutras cidades do Algarve com o mesmo tipo de modelo reproduzido desde os anos 90's. Uma estética que parece nunca ter pertencido a esta região, um aglomerado de hotéis e de construções que parecem não ter fim à vista, assim como a pulverização de moradias unifamiliares (para turistas) que durante o Inverno permanecem quase vazias, deixando as cidades numa espécie de cidades fantasma e tornando-as em "não lugares".

Sempre senti uma proximidade com o trabalho de Smithson por crescer numa cidade que, apesar do seu descontrolado desenvolvimento, me permite ter um grande contacto com a natureza e cuja proximidade entre o campo e o mar é a imagem que define o meu sentido de lugar – encontro-me a 10 minutos de distância a pé da praia e a 20 minutos encontram-se grandes áreas de campo. Em parte, o trabalho *Monuments of Passaic* (1967) (Figs. 36, 37 e 38) tenta compreender tanto o pitoresco como um contexto delicado envolvido num desperdício industrial problematicamente indigno. O sentido e desagregação da natureza, alinhados entre eles, não são o oposto mas sim o espelho um do outro.

Smithson realizou *Asphalt Rundown* (1969) (Fig. 39), a primeira das principais obras feitas ao ar livre localizada próximo de Roma, em Itália, que consistiu no acto de derramar asfalto sobre uma ravina, demarcada pelo tempo através de ranhuras, de uma pedreira abandonada. Neste processo temos a percepção de um acto de desenho no território ou de uma escultura que marcou o "tempo". O processo deste trabalho persuadiu a minha sensibilidade para o desenho e para o registo fotográfico de momentos e acontecimentos que marcam os territórios percorridos (Figs. 40 e 41). Estas fotografias pertencem às falésias e arribas que surgem desde a praia das Belharucas até à praia da Rocha Baixinha, e só voltam a existir, ainda que com menor dimensão, na praia de Loulé Velho em Quarteira e Vale de Lobo. A lama escorrida na areia observada é um processo natural decorrente das chuvas mais intensas do Inverno. Comecei a reimaginar esta paisagem como uma espécie de LandArt como se toda esta área da praia e falésias fossem um sólido desenho que pudesse ser percorrido.













Figs. 36, 37 e Fig. 38 — Robert Smithson, Monuments of Passaic *(1967)*

Fig. 39 — Robert Smithson, Asphalt Rundown *(1969)*

Fig. 40 e Fig. 41 — Lama das chuvas, praia das Belharucas, Albufeira.

É também através de Dan Graham que são retidas lições sobre a relação da arte conceptual com a arquitectura e o espaço construído por intervenção de um trabalho que incorporou fenómenos culturais e introduziu problemas relacionados com o urbanismo. O seu discurso artístico reflete acerca das condições do modernismo. É, por exemplo, no trabalho *Homes of America* (1966-67) (Figs. 42 e 43) que se encontra uma natureza catastrófica da construção da cidade e da modernidade (Buskirk & Nixon, 1999, p.223). O projecto *Homes of America* (1966-67) surge sob a forma de um artigo na publicação *Arts Magazine* 41, no. 3 (Dez.-Jan. 1966-67) e contém fotografias e textos em que o artista provoca a atenção do espectador para o uso da terra, para a economia, para a fabricação e design das casas. No trabalho, observam-se as imagens de casas de fabricação barata com uma sequência repetitiva. "*Large-scale tract housing developments consitute the new city. They are located everywhere. They are not particularly bound to existing communities: they fail to develop either regional characteristics or separate identity."* (Graham, 1993, p.14).

Homes of America é claramente um comentário crítico à forma de habitar da modernidade que se veio a revelar repetitiva, excessivamente regular e produzida em massa. Graham estava naturalmente intrigado com a forma de construir e com a perda de ligação com a autenticidade do lugar.

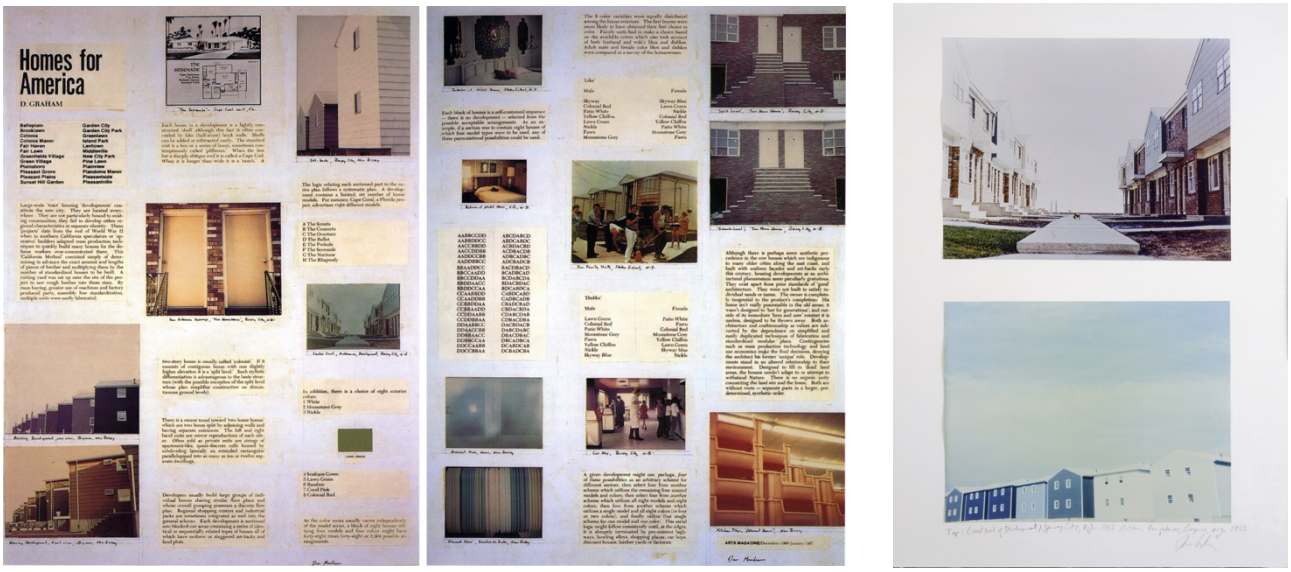


Fig. 42 e Fig. 43 — Dan Graham, Homes of America, 1966-67

Numa abordagem completamente diferente à de Dan Graham é me pretendido referenciar, por último, Joaquim Bravo e a importância do desenho e do lugar na sua obra.

Joaquim Bravo (1935-1990) nasceu e viveu em Évora antes de seguir para Lisboa em 1957, onde frequentou o curso de Filosofia Germânica. Em 1964 escolheu a Alemanha para emigrar e em 1966 vai para Lagos, no Barlavento Algarvio, onde permaneceu até ao final da sua vida. A sua permanência no Algarve foi de uma extrema importância para contemporaneidade da arte daquele lugar. Bravo possui um sentido de comunidade ao longo do percurso da sua vida e da arte. É importante referir que de Évora para o Algarve também foram alguns dos principais artistas desse tempo, o primeiro foi José Cutileiro (1934-2020), depois António Palolo (1946-2000) e Álvaro Lapa (1939-2006), amigos íntimos de Bravo que viveram em Lagos por longos períodos e durante as férias.

Bravo parece fazer, desde o tempo em que se fixa em Lagos, uma espécie de busca do lugar, uma apreensão e construção de sítios específicos. Há uma poética eminente na sua obra que se relaciona com a sua experiência artística, e de vida, revelando toda a admiração do artista por Lagos e pela luz do Algarve. Podemos assumir que o trabalho de Joaquim Bravo é o desenho (Figs. 44, 45 e 46), considerando a quantidade e a forma como é assumida esta produção. Como um desenhador compulsivo a forma é um dos assuntos mais abundantes do seu trabalho. “O começo do seu trabalho é muito intenso sobretudo na área do desenho que desenvolveu a um ritmo impressionante, e em séries consecutivas” (Gulbenkian, 2000, p.15). É a partir desta força de trabalho que se podem sentir dois tempos diferentes, como Helena de Freitas menciona “por um lado, a liberdade do desenho, o pulsar de uma deriva plástica sem constrangimentos, o caminhar por atalhos que não chega a explorar; por outro a fase de auto-avaliação de um projecto definido, o esforço de síntese e de clarificação que acontece a apresentação de uma exposição” (Gulbenkian, 2000, p.17). No capítulo *Não são mais 5 adjectivos* sobre a obra de Joaquim Bravo, Helena de Freitas refere ainda que alguns dos seus desenhos de expressão geométrica eram realizados a lápis de cera e tinta da china, onde é clara a assimilação dos conceitos de ritmo e simetria.

O desenho de Bravo dá-nos uma relação mais directa e menos mediada pela tradição da pintura, o seu desenho convoca a alegria e liberdade do seu pensamento, no entanto percebe-se que o desenho é uma espécie de âncora da sua pintura, “já foi dito que o desenho é a inteligência da pintura” (Gulbenkian, 2000, p.17). De outro modo, é no processo de trabalho do seu desenho que se observa um traço surrealista. Bravo adoptava a inteireza do gesto, ainda que o gesto seja rápido e imediato, não é algo que aparece fora de uma estrutura de conhecimento e ponderação e, como tal, intercede no que já foi

captado pelo pensamento. Percebemos a sua incidência para o acto do gesto como algo mediador e como exercício do pensamento. A sua obra é quase sempre uma rede de relações que são procuradas e que acontecem de dentro para fora, a origem da forma está claramente ligada ao pensamento. Compreendem-se as conexões do consciente e inconsciente, de um trabalho sobre o acaso mas que tem uma intencionalidade objectiva, que acontece dentro estruturas de relações que são procuradas, nesta relação entre o pensamento e a mão, onde o desenho nos revela muitas coisas. Como afirma Leonor Nazaré "na obra de Bravo a geometria existe com gestos e cores eloquentes. Há títulos; há depoimentos; há ligações concretas de obras a factos biográficos; há referências vivenciais e a autores da história recente da pintura" (Gulbenkian, 2000, p.21).

Após reflectir sobre a obra de Joaquim Bravo, gostaria de referir que se sucederam, ao longo do tempo, alguns artistas que escolheram o Algarve não só como destino de férias, mas também como um lugar de inspiração e de trabalho. Deste modo, foi-se criando de uma forma real e natural uma comunidade artística num lugar que seria uma suposta periferia. Vejamos alguns artistas que abraçaram este território: Sophia de Mello Breyner na década de 60 passa longos períodos em Lagos; nos anos 80's Xana também se fixa no Algarve; Pedro Cabrita Reis actualmente vive entre Tavira e Lisboa; e por último Pedro Cabral Santo e Rui Sanches, ainda que por períodos curtos, têm sido presença assídua em Faro devido ao curso de Artes Visuais da Universidade do Algarve onde leccionam. No entanto, outros artistas de idêntica importância para a arte contemporânea, que aqui não foram mencionados, foram-se fixando na região.

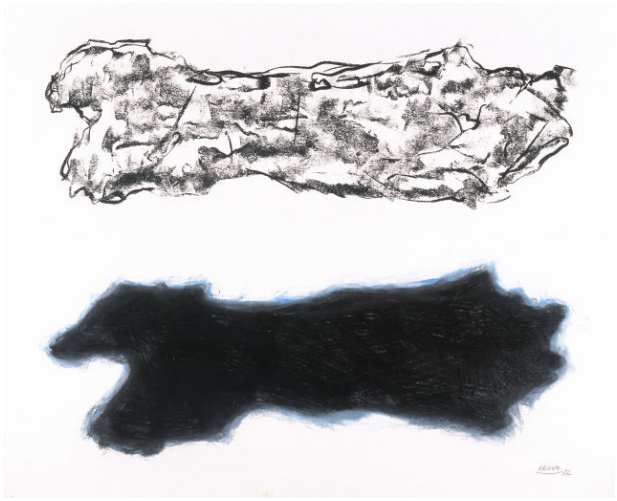
Os trabalhos dos artistas aqui apresentados são assumidos como exemplos ou modelos de pensamento de como integrar uma prática de arte contemporânea com um discurso político, no caso de alguns mais específicos. O presente projecto é composto por uma componente de análise e reflexão de textos e produção de conteúdo teórico, mas é na sua vertente prática que esta investigação se torna apaixonante e rica em experiências e matérias relevantes para a área de estudo aqui desenvolvida.

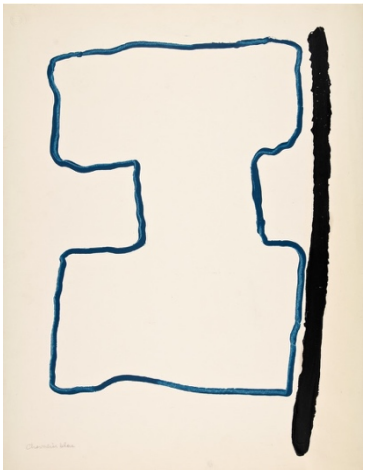
Com o título *O Sítio e o Lugar: Ensaios sobre a Prática e a Crítica* sobre o caso de estudo do Algarve, a presente tese de doutoramento tem como objectivo reflectir e estudar sobre a minha prática artística, que se situa nas indefinições e transições da actual identidade cultural algarvia. Pretende-se apresentar com o maior rigor e detalhe possível a integração da minha prática artística no contexto sociocultural do Algarve, fundamentando-a através da teoria e da crítica proveniente do meio académico, das próprias vivências, de

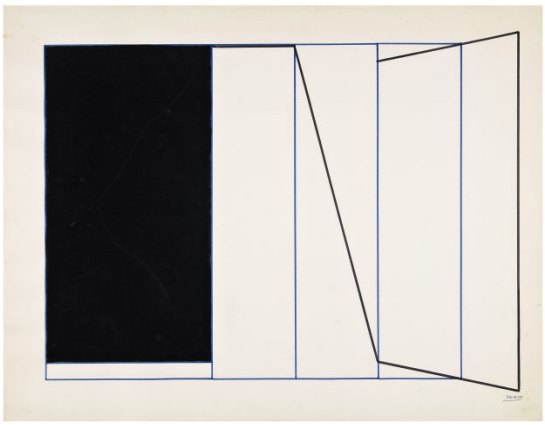
relatos locais e do conhecimento do trabalho de outros artistas referenciados. A intenção é que a prática artística e a obra de arte produzida possam entrar no diálogo social e política das alterações progressivas da cultura e identidade do Algarve.

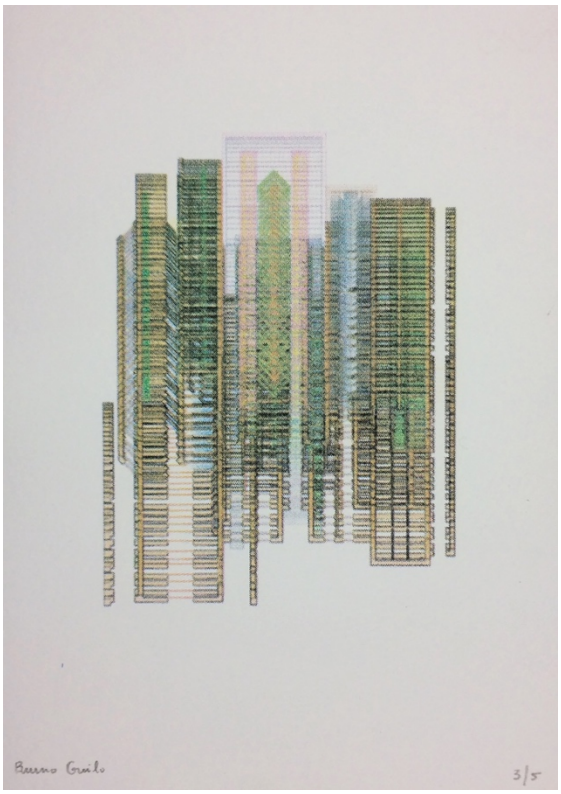
A adicionar aos aspectos que motivaram o desejo de realizar esta investigação, deve ser mencionado que durante o tempo que passei em Inglaterra foram desenvolvidas aprendizagens e interesses em redor de metodologias das correntes artísticas como o modernismo, o brutalismo, o minimalismo e o conceptualismo (e que se desenvolveram em obras como *Sem Titulo*, 2014 e *The Sea Close By*, 2016 (Figs. 47 e 48). No entanto, fruto da incompreensão inicial do projecto as ideias e objectivos não seriam tão claros como agora. Neste projecto de doutoramento está patente uma tentativa do desenvolvimento de uma prática artística com contornos investigativos que possa vir a ter um papel importante nos contextos políticos, paisagísticos e artísticos do Algarve actual. Porém, também existe a ambição de provocar e estimular o diálogo da minha prática artística no contexto da arte contemporânea não só no Algarve, mas em Portugal. Ao apresentar a minha prática artística pretendo ainda incentivar o olhar e a discussão sobre outros artistas e práticas artísticas, provenientes ou relacionados com o Algarve, para que se possa acrescentar valor ao contexto da arte contemporânea portuguesa que se estrutura em torno desta região específica.

O Algarve é o território que surge como caso de estudo para esta investigação. O interesse resulta do decorrer do meu percurso e experiências vividas no próprio local, de uma reflexão e trabalho já executado após um período de distanciamento por residência em Inglaterra e no Porto. Este facto permite obter uma posição e visão sobre esta investigação dotada de uma certa singularidade. Singularidade esta, que é facilmente identificável devido ao desenvolvimento da minha identidade na região, em conjunto com a percepção da crescente mutação e ordem socioeconómica atual que cresce na produção (artificial) e no consumo (de massa) da diferença (pela diferença), assim como das aprendizagens arquitectónicas e artísticas. Deste modo, surge a pertinência do projecto artístico que, através da abordagem de questões paisagísticas, históricas e políticas do local, pretende contribuir conscientemente para a construção de um contexto crítico de um *Lugar específico*.









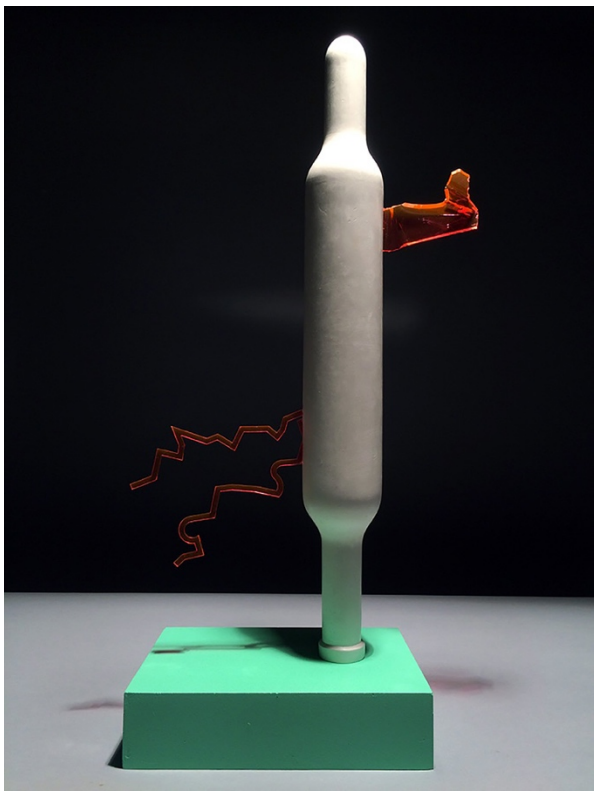


Fig. 44 — Joaquim Bravo, S/Título, 1982

Fig. 45 — Joaquim Bravo, Chevalier Bleu, 1972

Fig. 46 — Joaquim Bravo, S/Título, 1969

Fig. 47 — Bruno Grilo, S/Título, 2014

Fig. 48 — Bruno Grilo, The Sea Close By, 2016

Capítulo 3
Exposições, Explorações e o Corpo de Trabalho da Autoria de Bruno Grilo (2017-2021)

3.1. **O Algarve é Branco: As Terras, 2017**



Fig. 49 — O Algarve é Branco: As Terras, 2017, Albufeira.

Projecto de Posters em Albufeira. Dimensões: 600 x 300 cm (aprox.)

Processo investigativo:

O trabalho serve como ponto de partida para a investigação, executado no meu regresso a Portugal após o período em que estive a viver em Inglaterra. Inicialmente foi assumido como uma obra site-specific, no entanto no decorrer da sua apresentação no plano curricular do doutoramento surgiram dúvidas quanto à sua definição e foram reflectidos aspectos relacionados com a prática *site-specific*. procurando apoio nos escritos da autora Miwon Kwon e no projecto Daziboas (1986) do Group Material (Fig. 50, anexo A).

O desenvolvimento do projecto O Algarve é Branco: As Terras (2017) resulta também de uma dificuldade na entrada no mercado artístico, ou mesmo em apresentar o meu trabalho num espaço expositivo, aquando da minha recém-chegada após o meu longo período na Inglaterra. A intervenção foi construída a partir de uma dimensão discursiva específica, que pretendia expandir o diálogo entre a arte e a dimensão sócio-histórica daquele lugar.

O projecto Daziboas (1986) do Group Material foi, para o colectivo, um momento significativo, pois foi através deste formato que ganhou forma e foi utilizado mais do que uma vez e assim replicado ao longo dos anos, por outros artistas, das mais variadas maneiras e em diferentes contextos, como é o exemplo do caso do meu trabalho. O significado de Dazibao, uma palavra chinesa, prende-se à ideia de um poster de palavra, ou um cartaz, onde a opinião é expressa através de ideogramas. E foi, na China, um movimento de expressão política a que a população recorria para demonstrar as suas ideias de ordem democrática. Este tipo de acção e expressão inspirou o Group Material para o desenvolvimento do seu trabalho Daziboas (1986), um projecto de 12 pósteres em vermelho e amarelo afixados ilegalmente na Union Square, em Nova York, que apresentavam opiniões, informando e protestando sobre questões sociais e políticas.

A forma como o colectivo levou o trabalho directamente ao público, oferecendo a sua opinião crítica sobre assuntos políticos da actualidade do seu tempo fez despertar especial interesse por este projecto. Igualmente importante e inspirador, para o meu trabalho, foi a forma como o projecto interroga modelos de exposição artística e práticas *site-especific*, não dependendo das demandas institucionais. Neste sentido, parece relevante recorrer a Miwon Kwon sobretudo pela sua vasta investigação, questionamento e definição das práticas *site-especific*: "*site-specific art adopts strategies that are either aggressively antivisual - informational, textual, expositional, didactic - or immaterial altogether - gestures, events, or performances bracketed by temporal boundaries. The "work" no longer seeks to be a noun/object but a verb/process, provoking the viewers critical (not just physical) acuity regarding the ideological conditions of their viewing.*" (Kwon, 2004, p. 24).

O Algarve é Branco: As Terras (2017) foi pensado através de um slogan de campanha como o mesmo nome, O Algarve é Branco, tendo esta sido uma campanha de valorização da imagem turística da região do Algarve que a então Comissão Regional de Turismo lançou em 1980 (Fig. 51, anexo A). O Turismo do Algarve, em colaboração com as Câmaras Municipais, pretendia eliminar alguns aspectos negativos que se verificavam na região, tais como: a falta de limpeza das praias e das povoações, o campismo selvagem, a construção indisciplinada e a descaracterização das habitações. O ponto da situação arquitectónica e a relação com a actualidade foram do meu especial interesse, pois apesar da campanha ter decorrido há 40 anos essas particularidades acabaram por não ser respeitadas, nem mesmo pelas entidades promotoras, e esses mesmos problemas ainda hoje se verificam de forma mais acentuada.

Outro aspecto importante deste trabalho foi o facto da obra evocar uma nova "campanha". Foi criada a Comissão Regional da Arquitectura Algarvia (CRAA), um organismo fictício que surge como um dos comissários do trabalho com um logo nos cantos inferiores dos posters, e ainda com uma página no Instagram, pretendendo assim dar mais credibilidade ao projecto.

Para a colocação dos posters no espaço público procurei um lugar que estivesse em dissonância com os valores propostos pela campanha original. Trata-se do espaço de um parque de estacionamento em actividade e de um conjunto de superfícies comerciais totalmente desocupadas que, desde da sua conclusão, nunca tiveram qualquer uso e que têm vindo a ser vandalizadas. É uma construção que se encontra maioritariamente ao abandono mas com um grande potencial, pois foi construída num lugar com vista privilegiada sobre o mar e a cidade velha. A construção arquitectónica é uma das primeiras formas de como nos relacionamos com o lugar, a sua realidade é visível e imposta mas quase nunca discutida.

O *lettering* desde novo trabalho foi apropriado da campanha anterior e o desenho é de um telhado/cobertura com uma directa alusão ao desenho técnico arquitectónico. Com O Algarve é Branco: As Terras foi pretendido criar relações de tempo e de espaço, e fazer uma crítica à construção excessiva e de critério duvidoso que se faz sentir há muito tempo neste território.

3.2. **O Algarve é Branco, 2019**



Fig. 52 — Your Beach Gallery In The City, 2019. Galeria Municipal João Bailote.



Fig. 53 — S/Título, 2019. Galeria Municipal João Bailote.

Exposição Individual na Galeria Municipal João Bailote, Albufeira

Sem título, Conjunto de desenhos, prints e fotografias, Dimensões: variadas
7 fotografias, impressão digital, cada 32 x 48 cm
12 desenhos feitos em autoCAD, impressão digital, cada 32 x 48 cm
1 aguarela, dimensões: 32 x 48 cm
1 texto, impressão digital, dimensões: 32 x 48 cm

Your Beach Gallery In The City
MDF, Madeira, Tinta industrial amarela. Dimensões: 275 x 200 cm

Processo investigativo:

A exposição O Algarve é Branco teve como base a intervenção de 2017 executada no espaço público, anteriormente descrita, e partiu ainda de reminiscências de exposições anteriores. Os trabalhos desenvolvidos para a exposição foram produzidos durante o primeiro ano da investigação do doutoramento, apresentando-se como de carácter experimental e procurando responder à seguinte premissa: 'o artista enquanto investigador'. A preocupação com o papel do artista investigador explora a necessidade de as obras apresentarem determinados contornos investigativos relacionados com a intenção da produção da obra e com a metodologia de trabalho, que na presente investigação se relacionam com as características de um lugar específico, incluindo a memória, a autenticidade e a construção, desconstrução e reconstrução do território. Parte-se do princípio que um artista é sempre investigador, no entanto acredito que a apresentação da obra proveniente de uma investigação académica em arte seja dotada de uma forte e importante componente investigativa.

O espectador ao entrar na galeria depara-se, numa primeira instância, com uma estrutura em madeira contendo a seguinte frase em inglês pintada a amarelo: Your Beach Gallery in The City (A Sua Galeria de Praia na Cidade). Esta intervenção pretendeu dialogar de uma forma crítica com o próprio espaço da galeria em conjunto os apartamentos de luxo em construção que ali surgem[10], a poucos metros da Galeria Municipal na zona central da

[10] Ironicamente, correspondente à data da entrega deste documento (Fevereiro de 2022), estes mesmos apartamentos de luxo encontram-se embargados.

cidade, conferindo à obra um carácter de especificidade do lugar. A agência imobiliária para a venda dos apartamentos de luxo tinha precisamente como marketing a seguinte frase: “A sua casa de praia na cidade”. Ironicamente surgiu um entusiasmo pela crítica à alienação política e do mercado imobiliário face aos problemas envolvidos neste tipo de situações, nomeadamente à falta de habitação acessível em Portugal especialmente em zonas litorais e de grande procura turística, um fenómeno decorrente da globalização. A obra pretende ainda agir como uma intervenção que manifeste a falta de interesse, novamente por parte do poder político, e consequentemente da população local, para com a arte contemporânea. É uma metáfora que se refere a dois problemas estruturais de um local, onde a falta de interesse por parte do poder político é revelada através de uma despreocupação, em primeiro lugar, na estruturação da galeria de acordo com as instituições de referência da arte contemporânea a nível nacional e, em segundo lugar, na ausência da criação de uma programação coerente por falta de um elemento central do pensamento artístico; ainda relacionado com questões políticas já referidas está ausente o estímulo do público relativo ao conhecimento e interesse da arte contemporânea, arquitectura, paisagem e outros temas críticos para a sociedade e o futuro da cidade, para além da existência de uma intrínseca iliteracia contemporânea no público.

Outros elementos da exposição incluíram um conjunto de fotografias e desenhos, maioritariamente elaborados em Autocad, que se estruturam a partir de construções arquitectónicas, de histórias de fracassos, de utopias políticas e de territórios públicos do Algarve, onde o turismo se apresenta como a actividade económica mais importante da região. Esta actividade impõe um conjunto de estruturas de carácter urbano que produzem alterações irreversíveis na dinâmica social, económica, política, e dos sistemas naturais. Este conjunto de imagens propõe um espaço que interpreta o discurso contemporâneo e confronta a nossa condição actual, permitindo pensar os caminhos do amanhã. Convidam a olhar e a reflectir sobre o presente e o passado como forma de pensar a transformação deste território, e a necessidade de encontrar um ponto de equilíbrio entre o seu desenvolvimento económico, assim como a salvaguarda dos valores artísticos e paisagísticos das localidades em conjunto com o mar, o sol e as praias.

3.3. **Baía Mar, 2019**

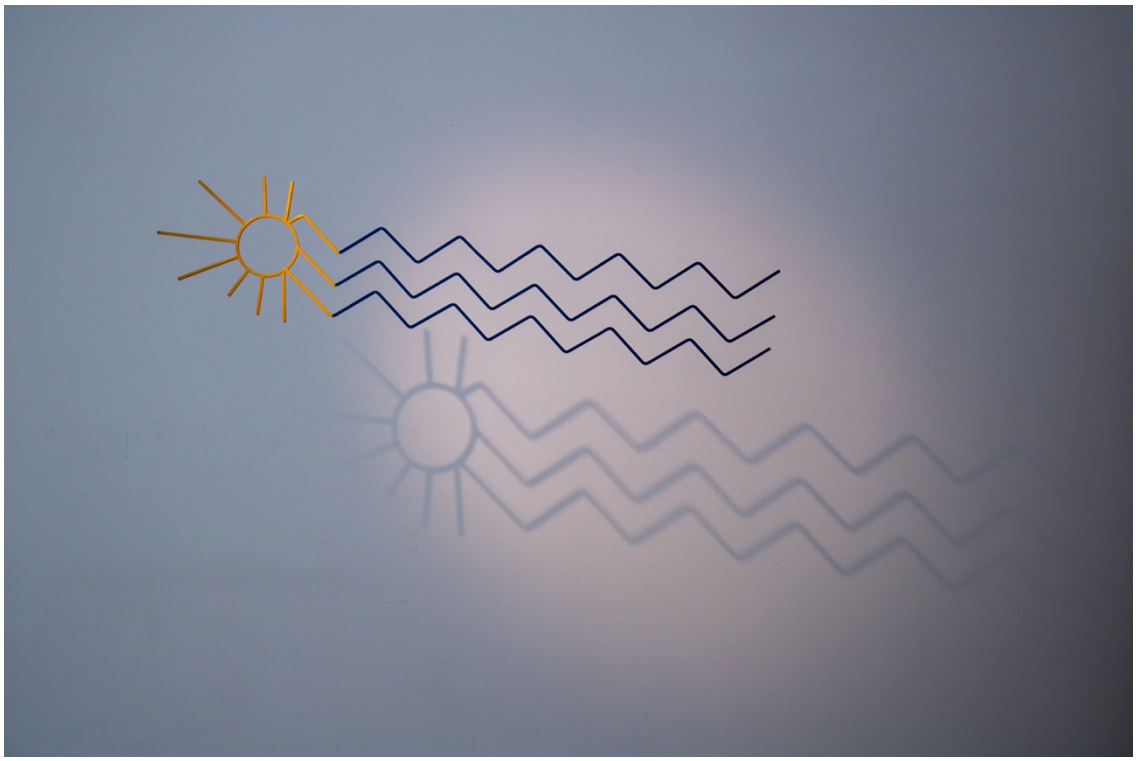


Fig. 54 — Baía Mar, 2019. Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto.

Obra apresentada na exposição colectiva no Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto com o título: *A Apologia da Crise - Sobre o desconforto: Contaminar e Contaminar-se*

Ferro, tinta industrial amarela e azul. Dimensões: 195 x 45cm

Processo investigativo:

A obra Baía Mar é uma escultura em ferro pintado, foi apresentada no museu da Faculdade de Belas Artes, e possui uma característica particular pois foi retirada do seu contexto original numa atitude muito semelhante à de Marcel Duchamp através dos seus *ready-mades*. É uma reprodução de um detalhe arquitectónico parte integrante de um edifício há muito abandonado no espaço urbano da cidade de Albufeira[11]. A obra define-se pela sua apresentação como uma escultura suspensa onde, através de sombras projectadas, é concebida uma ideia de desenho. O objecto corresponde e representa a

[11] Curiosamente, a meio do desenvolvimento do doutoramento e altura de ápice da crise pandémica COVID-19 (meados de Janeiro de 2021), os novos proprietários do edifício procederam à sua remodelação transformando assim o seu carácter de embelezamento, e aproximadamente um ano depois esta mesma intervenção parou, deixando assim o Edifício Baía Mar novamente ao abandono.

visão progressiva de espaços urbanos baseados num modelo territorial de Sol e Mar (Figs. 55, 56, 57 e 58, anexo A).

A obra é ainda caracterizada pelo deslocamento de uma situação não artística, neste caso um objecto de embelezamento arquitectónico, para o contexto da arte. Assim, a forma como observamos este *ready-made* passa também pela forma como percepcionamos e vivemos a arquitetura e pela relação que se estabelece entre o exterior e o interior de um edifício. A experiência do exterior consiste na observação das características formais das fachadas e dos indícios do que as suas aberturas e volumes nos fornecem sobre o que será o interior. Esta é uma perceção literalmente «vista de fora», que fornece a um objecto, ou edifício, variados contornos e significados. Note ainda que os arquitetos falam muitas vezes de um «objeto arquitetónico».

3.4. **Exposição Casa Museu Abel Salazar, 2020**



Fig. 59 — Liberdade Ficcional, 2020. Casa Museu Abel Salazar.



Fig. 60 — S/Título, 2020. Casa Museu Abel Salazar.

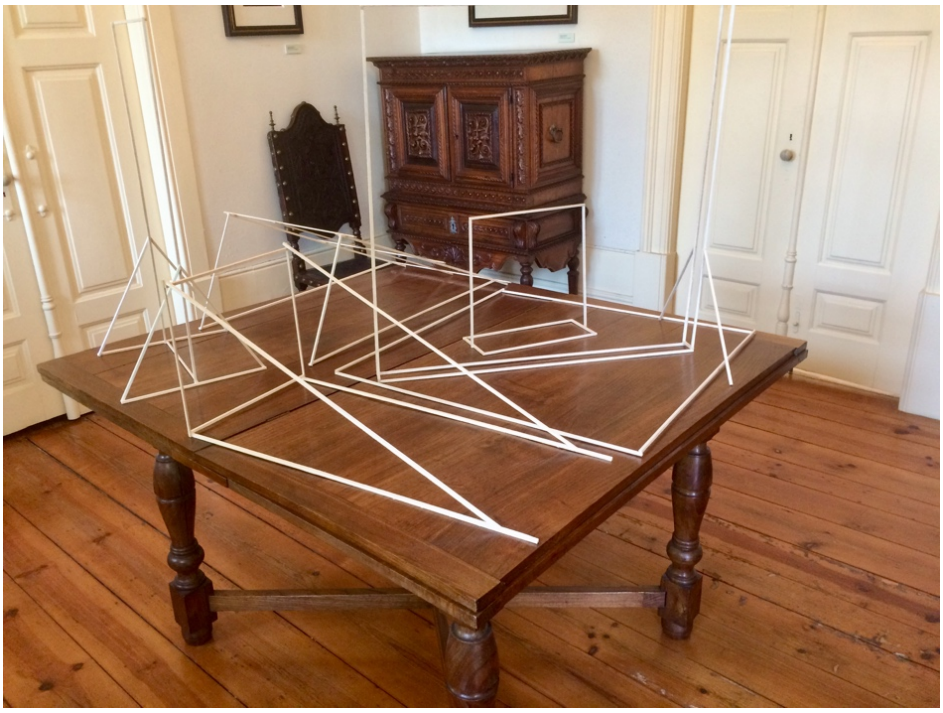


Fig. 61 — S/Título, 2020. Casa Museu Abel Salazar.



Fig. 62 — Vista da instalação Liberdade Ficcional na Praia do Xiringuito, 2021.

Exposição colectiva na Casa Museu Abel Salazar com o título: *A apologia da crise (do desconforto e do diálogo como paradoxo)*

Projecto desenvolvido em três esculturas independentes:
Liberdade Ficcional. Madeira e tinta industrial amarela. Dimensões: 150 x 200 x 40cm
Sem título. Madeira, impressão digital sobre MDF. Dimensões: 150 x 200 x 40cm
Sem título. Madeira de Balsa. Dimensões variadas

Processo investigativo:

O projecto para a exposição na Casa Museu Abel Salazar incide em relações criadas entre paradigmas culturais, políticos e filosóficos do território Algarvio e uma liberdade ficcional convocada pela memória histórica do lugar da casa e da personalidade de Abel Salazar, que serviram como ponto de partida para o desenvolvimento das obras.

A ausência aparente de restrições e de fronteiras criam a esperança e a ilusão de que tudo é possível, no entanto as complexidades das realidades actuais limitam-nos enquanto indivíduos, dando origem a paradoxos que demostram os limites do conceito de liberdade individual. O projecto sugere uma leitura aberta e problemática de um Algarve que aparenta estar permanentemente à venda e sob alçada de interesses especulativos (Fig. 63, anexo A), quer sejam a terra e as casas, o sol e o mar, as férias por uma semana ou por uma vida inteira.

A leitura da exposição surge através de uma prática escultórica expandida dividida em três obras expostas em diferentes espaços da casa, onde está presente a procura do questionamento da liberdade do nosso tempo e dos tempos de outrora. No entanto, após uma auto-avaliação crítica, realizada ainda durante o decorrer da exposição, constatei o sentido ambíguo e inconsistente das obras, e verifiquei que ao estarem isoladas umas das outras não permitiam ao espertador uma leitura fluída do que se pretendia críticar. Relativamente às suas composições formais também não fiquei satisfeito. Por exemplo, verifiquei que a escultura feita em balsa, remetente da abstracção geométrica e do minimalismo, pouco parece acrescentar ao diálogo com as outras obras e ao discurso artístico desta exposição. Ao reflectir sobre o que Rosalind Krauss enunciou em Caminhos da Escultura Moderna (1998) “uma coisa depois da outra” numa ideia de repetitividade, relativamente à análise do minimalismo, a composição formal da balsa foi uma estratégia mal utilizada na tentativa de encontrar novos significados das relações escultóricas com as temáticas que se pretendia comunicar. Com as análises de Krauss em mente, de facto

"*temos uma tendência a pensar que o acto de descobrir como é determinada coisa significa conferir a ela uma forma, propor para ela um modelo ou imagem capaz de organizar o que, visto superficialmente parece um arranjo incoerente de fenómenos*" (Krauss, 1998, p.297-298).

Ora, estas obras pertencem a um carácter singular da minha experiência enquanto indivíduo de tal modo que, se essas experiências não forem bem comunicadas aos espectadores não lhes é possível conhecer verdadeiramente o teor crítico das obras, e com isso colocar em causa todo o seu valor visual, formal e político. É assumido que os trabalhos apresentados no projecto revelam alguma imaturidade e inconsistência, e demostram falta de astúcia na sua apresentação formal e nos seus relacionamentos políticos. Contudo, como a base de uma exposição e de uma obra de arte é sempre a reflexão, esteve presente a ideia de que eu teria de regressar aos problemas que surgiram com estes trabalhos através de outras experimentações e de outras formas de trabalhar mais ponderadas.

Em 2021, numa altura severa para todo o mundo devido aos confinamentos impostos pela pandemia Covid-19, em paralelo a essa realidade em Portugal os vários os casos de corrupção política e financeira colocam em causa a ideia de democracia e liberdade. Foi com este espírito que surgiu o interesse de regressar à obra Liberdade Ficcional e trabalhá-la no ambiente da praia, o lugar supostamente mais democrático e livre.

Em Portugal, desde 1975, as estruturas do poder têm-se mantido quase sempre as mesmas. Não só nas instituições, mas também nas mentalidades das populações, vivemos em tempos muitos estranhos no sentido em que as nossas sociedades estão cada vez mais divididas e fechadas entre si, não só política, mas também culturalmente. Os grandes sentimentos de fúria são perceptíveis, parece que nada muda perante as desigualdades, poderosas circulações das elites e corrupção que não param de crescer.

A actual utopia da democracia espalhada por todo o mundo é contraditória, questionável e enfraquecida nas estruturas políticas. A velha ideologia democrática está a ser substituída por algo fora das categorias políticas; os políticos deixaram de ser representantes da população! Ao que parece são agentes das burocracias sociais que garantem a manipulação e gestão do perigo da imprevisível força de expressão, afirmação e liberdade do indivíduo na sociedade.

3.5. **Lugares em Espaços ou Espaços em Lugares, 2020**



Fig. 64 — Interior de um Búzio Sem Turismo, 2020. Galeria Ocupa.



Fig. 65 — S/título (Bandeira Amarela), 2020. Galeria Ocupa.



Fig. 66 — S/título, 2020. Galeria Ocupa.



Fig. 67 — Alienação, 2020. Galeria Ocupa.

Exposição individual na Galeria Ocupa, Porto

Sem título (bandeira amarela). madeira, chapas de ferro, tecido de bandeira. Dimensões: 200 x 259cm;

Alienação. balsa, acrílico. Dimensões: 100 x 100 x 50cm;

Sem título. guache e acrílico sobre placa de balsa. Dimensões: 100 x 30cm;

Interior de um Búzio sem Turismo. Vinil.

Processo investigativo:

A exposição concebida foi particularmente desafiante pelo espaço expositivo se tratar de um antigo talho, com todas as suas ressalvas, sendo que a principal necessidade seria dialogar com o espaço e a memória. O momento crítico do processo de trabalho inicia-se, portanto, com a abertura ou a recusa ao diálogo. O leque de possibilidades que a arte resgata encontra sempre o seu próprio espaço, ao mesmo tempo que exercita diálogos e quebra barreiras, daqui nasce uma estranheza criativa que se desenvolve em torno de problemáticas do nosso tempo, a que designamos arte contemporânea.

A experiência na galeria Ocupa permitiu experimentar o desconforto da ausência essencial do *white cube*, espaço sagrado da modernidade artística. Este é um espaço onde acontece uma jornada pela linguagem e o sentimento da liberdade de experimentação, onde o diálogo com o espaço e a oportunidade de solucionar desafios criativos são permitidos.

As obras partem de um interesse por questões espaciais com procedimentos, escalas e materiais específicos da arquitectura, surgindo assim relações entre a produção escultórica e arquitectónica. A simplificação, a escala e o sentido singular das intervenções, na sua relação com o espaço, são características que levam ao pleno olhar do espectador, na percepção de onde as obras estão inseridas. As intervenções implicam a dissolução da especificidade do medium, no sentido em que se tornam híbridas porque não são nem querem ser arquitectura, escultura, pintura, desenho ou instalação. A ideia do projecto artístico para esta exposição relaciona-se, sobretudo, com a arte conceptual. Movimentos como a Bauhaus e o minimalismo estão certamente presentes e ligados a processos híbridos que caracterizaram o pós-modernismo. "*O espaço como prática dos lugares e não do lugar procede, na verdade de um duplo deslocamento: do viajante, é claro, mas também, paralelamente, das paisagens, das quais ele nunca tem senão visões parciais, "instantâneos", somados confusamente em sua memória e, literalmente, recompostos no relato que ele faz delas ou no encadeamento dos slides com os quais, na volta, ele impõe o comentário a seu círculo (…) E se chamarmos de "espaço" à pratica dos lugares que define especificamente a viagem, ainda é preciso acrescentar que existem espaços onde o indivíduo se experimenta como espectador, sem que a natureza dos espectáculo importe realmente*" (Augé, 1994).

Já a natureza das peças é, antes demais, material. Captam formas puras, mapeam estruturas lógicas ou retratam um pensamento abstracto, revelando precisamente a necessidade de ultrapassar, por meio de experiências fenomenológicas, o dualismo do

assunto ou objecto. Um conjunto de conhecimentos técnicos oriundos do desenho arquitectónico são usados, e posteriormente manipulados, para a criação das instalações. Estas lidam com o espaço para onde são construídas e exigem a presença do sujeito, funcionando como instrumentos ao serviço de uma experiência poética - eixo determinante da sua obra plástica - sem nunca esquecer a delicada reflexão do lugar da arte.

3.6. **Sem título, 2020 – 2021**

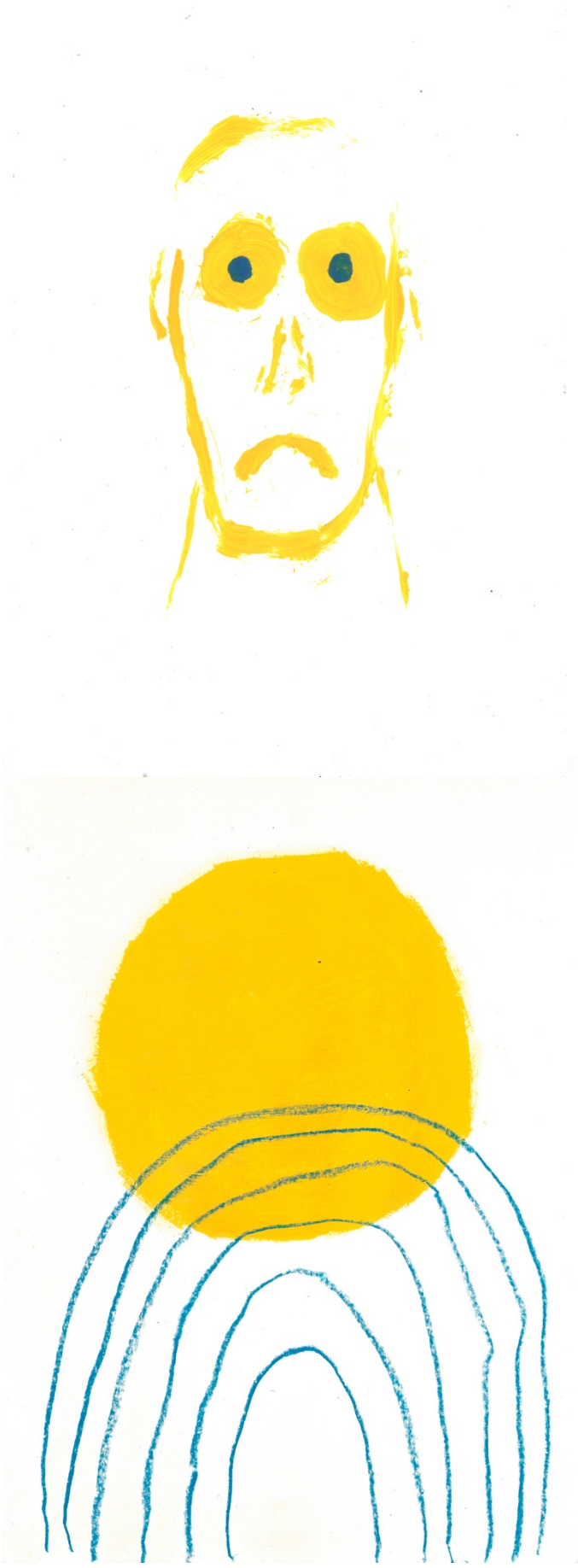


Fig. 68 e Fig. 69 — S/título, 2020-21



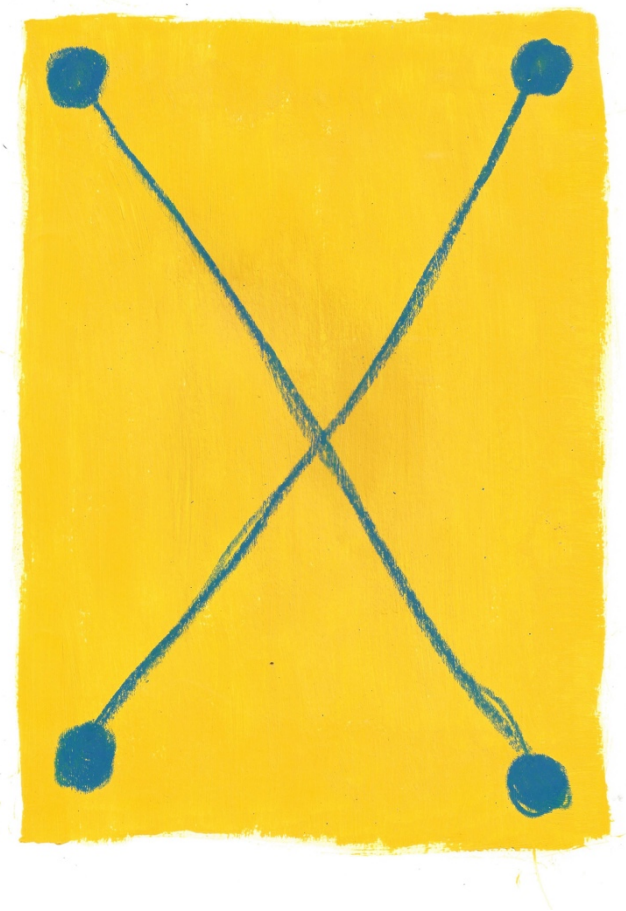
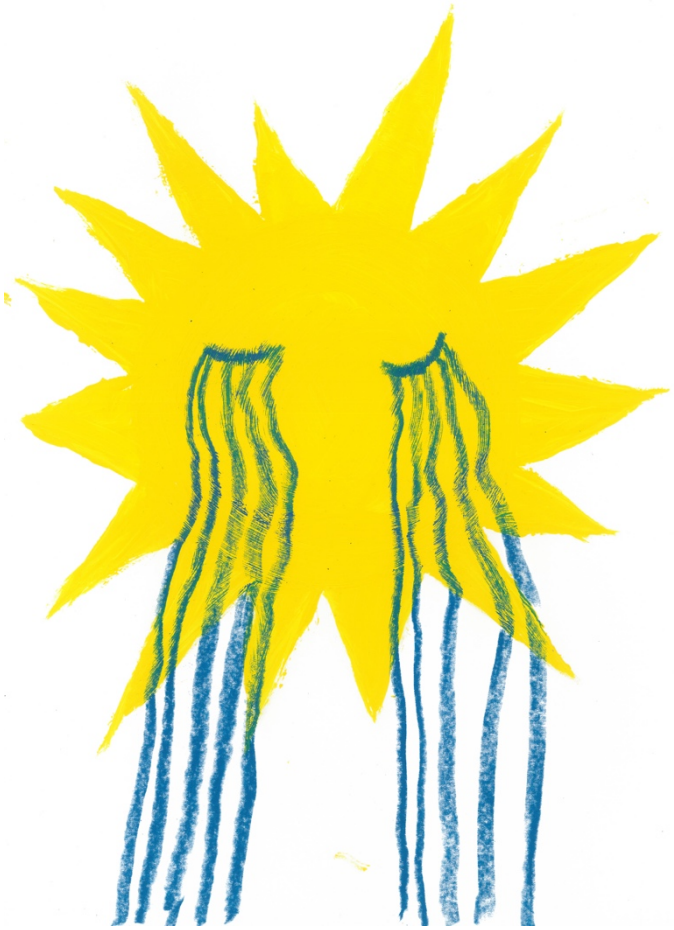


Fig. 70 e Fig. 71 — S/título, 2020-21



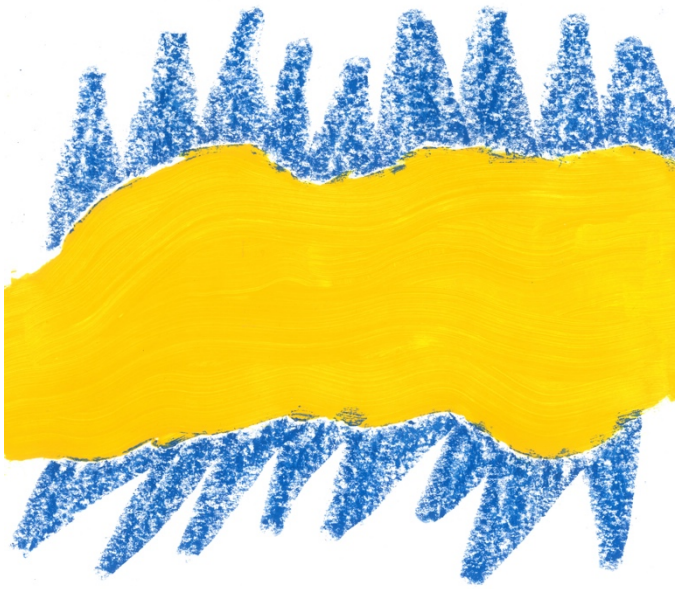
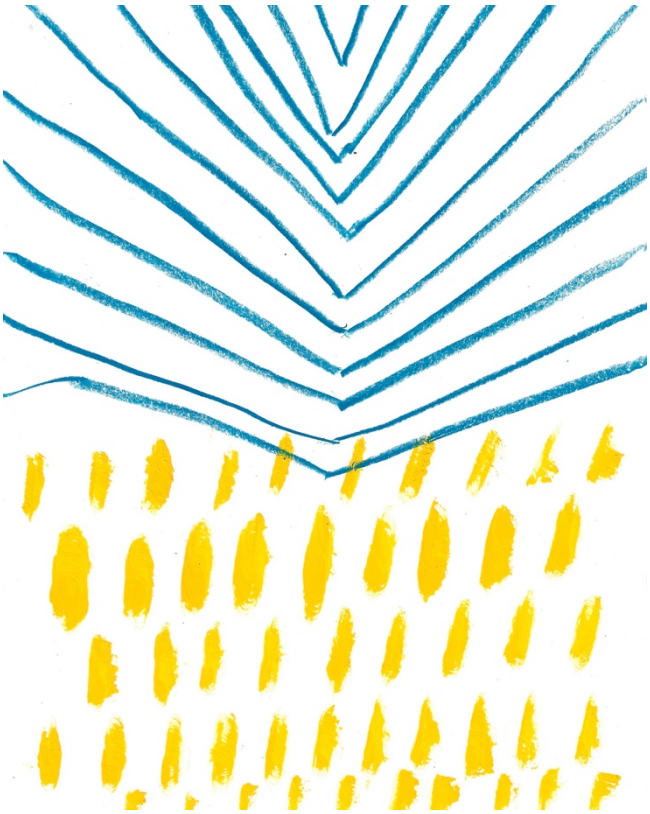


Fig. 72 e Fig. 73 — S/título, 2020-21



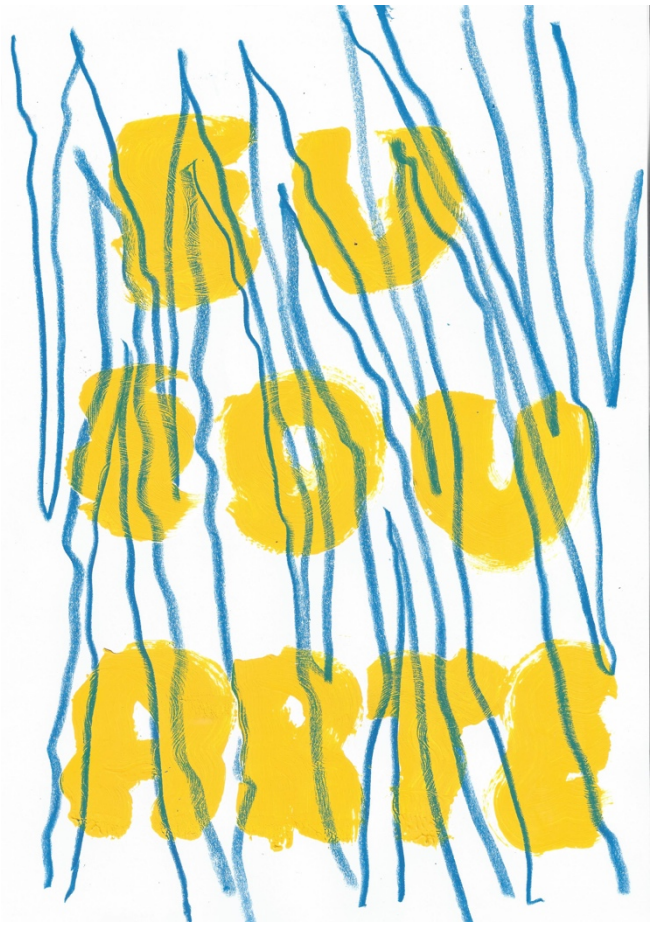


Fig. 74 e Fig. 75 — S/título, 2020-21





Fig. 76 e Fig. 77 — S/título, 2020-21

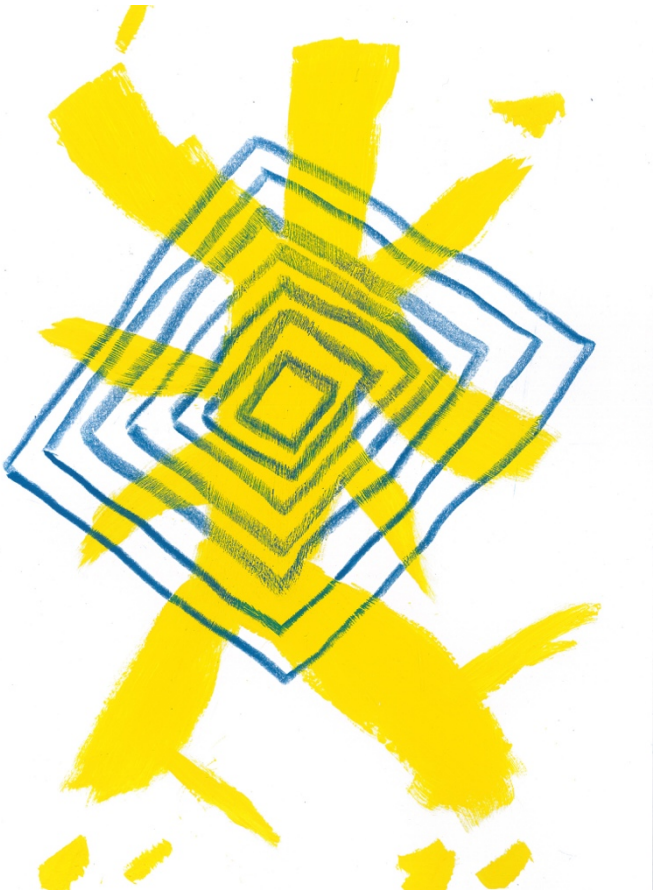




Fig. 78 e Fig. 79 — S/título, 2020-21

Série de desenhos

Acrílico e pastel de óleo sobre papel. Dimensões: 29,7 x 21cm (cada)

Processo investigativo:

O desenvolvimento deste tipo de desenhos começou nos primeiros meses do confinamento da pandemia Covid-19 e tornou-se numa prática diária que é realizada até à data da sua apresentação na exposição que acompanha a defesa da tese de doutoramento.

Esta prática de desenho possibilita a sua execução em qualquer lugar e sem recurso a um atelier que, no meu caso, foi um alojamento local já referenciado anteriormente. Neste local, durante os largos meses do confinamento, foi-me permitido desenvolver uma energia criativa para lidar com as temáticas críticas desenvolvidas na presente investigação e para trabalhar sobre a reflexão e a produção de desenho.

Estes trabalhos são uma porta de entrada para determinadas dimensões da memória, do presente e de ideias utópicas. São inspirados pelos 'escravos do Sol e do Mar' e na minha opinião vão resistindo à melancolia da cultura actual do Algarve. Os desenhos vão evoluindo à medida que me vou debruçando sob a investigação e o território, cujas interacções dinâmicas potenciam o desenvolvimento do trabalho. Estes encontros desenvolveram-se em torno da minha experiência humana no lugar, da minha relação com a natureza, com a arquitectura, com a linguagem e a estética (Figs. 80, 81, 82, 83 e 84, anexo A). Podem ser vistos como reflexões sobre as conexões entre identidade, cultura e imagem, representação e palavra. Os desenhos são também um espaço de criação e de experimentação poética de imagens, rejeitam leituras rápidas e superficiais e oferecem diferentes camadas de entendimentos nas relações de um corpo que está sempre exposto ao conceito do turismo de Sol e Mar.

O material utilizado para a concretização deste tipo de desenho é o acrílico e o pastel de óleo através do recurso a dois tempos diferentes, onde no primeiro momento é aplicada uma camada de acrílico e só depois de seco é terminado com o pastel de óleo. Este processo pode demorar horas ou dias, dependendo da capacidade criativa do momento. Os desenhos são maioritariamente realizados a partir da experimentação gestual, onde também é possível encontrar o uso da palavra que é manifestada em jeito de crítica e de graça. O meu universo e herança cultural estão representados em diferentes momentos, misturados com aspectos da realidade e da imaginação, expressando de forma peculiar uma particular visão do Algarve contemporâneo e das suas complexas relações.

3.7. **Bandeira Praia, 2020**





Fig. 85 e Fig. 86 — Bandeira Praia, 2020

Instalação de 4 bandeiras nas praias de Albufeira

Tubo pvc, tecido de bandeira, tinta industrial amarela, Dimensões Bandeira: 70 x 50cm (cada)

Processo investigativo:

Bandeira Praia é um projecto que consiste num conjunto de quatro bandeiras instaladas no espaço público das quais, duas apresentam dois desenhos provenientes da prática do desenho desenvolvida durante o doutoramento, e as restantes duas representam o pensamento crítico relativo a questões do espaço construído e privatizado da praia e de espaços urbanos, com recurso a texto.

Uma das bandeiras contém a seguinte frase “A praia é feita para quem olha para ela” e sugere, num tom afirmativo, a contemplação onde o olhar sobre a praia é também uma incitação para observar a sua pureza e para notar a percepção e consciência do espaço por parte do espectador. O uso da palavra permite ao espectador reflectir e constituir traços provocativos, singulares e inesperados da sua experiência face a frases e pensamentos que foram formulados durante o processo de investigação. Igualmente

através da proposta da obra sobre um olhar poético de como eu vivo aquela paisagem, surge o confronto pelos questionamentos e insinuações transversais ao universo da arte.

Quanto à questão identitária relacionada com o espaço levantam-se vários problemas. Não creio que ninguém que tenha construído nos tempos decorridos entre a época do modernismo da década de 60 e a actualidade tivesse reflectido sobre quais seriam as reais implicações no futuro deste lugar, nomeadamente implicações estéticas e paisagísticas e de formas de construção. Talvez os mais eruditos e alguns vernáculos nada possam fazer, devido à sua inocência e, muitas vezes, falta de determinação. Já os que vêm de fora não determinam nenhuma concepção nem imagem do futuro, flutuam no presente vivendo de uma maneira intensa e ilimitada, onde a única coisa que parece importar é a semana que passam em frente à praia, e deste modo não pensam na frágil condição deste lugar. Outros, os nativos, não prespectivam horizontes, como se tivessem parado no tempo, o futuro pouco ou nada importa, o que lhes interessa é apenas o passado pois por esta terra a fora fala-se muito no passado. Representações, conversas e histórias das gerações anteriores são muitas vezes lembradas, são as histórias de um tempo que já não é o nosso, pois hoje já quase tudo se alterou e até a figuras são outras. “Se calhar o futuro das grandes comunidades começa aqui por via dos que vem de fora” (1982, p. 99) escreveu Lídia Jorge num dos seus romances.

Ao nos debruçarmos sobre a publicação de fotografias de Albufeira (1981) de Michael Howard é possível observar a linha costeira, junto ao mar, a ser tomada pelas novas construções e pelas novas gentes. Estas imagens são encantadas e poéticas, como dizem os sonhadores, mas aludem a um tempo de mudança onde conseguimos ver nas praias as novas e as velhas formas de viver (Figs. 87 e 88, anexo A). De acordo com Domingo Sanchez as presentes descrições das imagens e lembranças do passado, muitas vezes anacrónicas, são uma “inactualidade do tempo total (…) uma inactualidade duradoura, permanente, que, portanto, só pode ser objecto da memória” (2019, p.25), suscitam perguntas sobre aquilo que somos e sobre a incompreensão da identidade actual e a presença de um inimigo da paisagem que não tem rosto.

O interesse em explorar as relações provocadas pela gestão privada do espaço da praia e das zonas costeiras urbanizadas conduziu-me a praias onde foi possível realizar a instalação e apresentação da obra. Esta ocorreu durante o mês de Agosto em espaços denominados por mim como espaços de liberdade, uma vez que durante o verão muitas praias e respectivas áreas estão condicionadas a códigos, regras e delimitações. A intervenção Bandeira Praia também pode ser entendida como uma confrontação a essas

privatizações e delimitações desenhadas e impostas não só por placas e bandeiras de sinalização como as que delimitam a zona de apoio balnear, a área de actuação do nadador salvador e as áreas concessionadas, mas também por construções em betão. Posto isto, a obra no seu duplo sentido pretende fazer um comentário às construções que interrompem ou destabilizam zonas protegidas, ironicamente referindo-se aos que podem pagar e aos que não podem, assim como aos que tem direito às vistas e aos que se amontoam nas praias.

A decisão de instalar a obra plástica em diferentes praias permitiu contemplar a excepcionalidade de cada uma, dialogar com os diferentes públicos e estabelecer relações entre os diferentes espaços da praia, uma vez que estes são únicos enquanto fenómenos naturais e culturais. Através deste tipo de intervenções surge o diálogo sobre o conhecimento do território e da forma como nos apropriamos, construímos e transformamos a paisagem natural. O espaço da praia possibilita ainda um lugar para uma experiência em dois tempos muito distintos proporcionados pelas várias estações do ano, que com elas trazem uma maior ou menor sensação de liberdade.

5.8. **Modernismo Tradicional (Homenagem a Donald Judd aos pescadores de Albufeira e Lagos), 2021**





Fig. 89 e Fig. 90 — Modernismo Tradicional (Homenagem a Donald Judd aos Pescadores de Albufeira e Lagos), 2021.

Obra apresentada na exposição colectiva *Apostrophe* na associação 289, Faro

Escultura: contraplacado e parafusos

Dimensões: três unidades, cada 50 x 60 x 21,6cm (instalado verticalmente com intervalos de 21,6 cm)

Processo investigativo:

A obra Modernismo Tradicional constitui uma experiência, uma forma de procura e de extracção de formas presentes na cultura algarvia. Deste processo resultou uma simplificação dos elementos e a tentativa de encontros plásticos para novos significados entre a arte e o algarvio do litoral, nomeadamente da pessoal local e da produção visual específica deste lugar.

A escultura tem como referência dois pontos fundamentais como inspiração, são eles a obra de Donald Judd e os aparelhos de pesca artesanal (Figs. 91 e 92, anexo A) praticada em grande parte da costa algarvia. Em primeiro lugar, surgiu o interesse pelos aspectos formais das caixas dos aparelhos de pesca, que se encontram espalhadas um pouco por toda a parte no porto de abrigo de Albufeira e, num segundo momento, foram considerados alguns dilemas visuais colocados pela obra de Judd.

O porto de abrigo é um lugar que frequento com alguma regularidade, não necessariamente para ir pescar, mas é aqui que amizades geracionais são mantidas. Este porto não é somente um porto de pesca. É um porto de convivências, familiaridades, crenças, de conhecimento e importância simbólica. É de onde provém muita da energia para o desenvolvimento do meu trabalho prático.

A obra é uma realização típica da assimilação de um modelo ocidental da escultura moderna e pode ser compreendida como fora do seu tempo e do seu lugar. A preocupação com as práticas tradicionais e outras formas de expressão material desafiaram as minhas próprias concepções de arte, onde a forma de trabalhar com a aparente anulação de formas e cores correspondeu a um contexto intensamente rico e complexo. Houve a pretensão em relacionar dois elementos, dois objectos, formalmente quase idênticos mas distintos nas suas funcionalidades.

A escultura apresenta uma dialética conceptualmente estranha e difícil de assimilar, pois foi criada a partir de dois contextos culturais muito diferentes e que aparentemente nada têm a ver. No entanto, assume-se que a característica que interliga estes dois contextos é a forte intenção minimalista e o diálogo criativo que se pretende criar com a referência à obra de Judd. Ao procurar apoio nos escritos de Didi-Huberman sobre as experiências do objecto minimalista, o autor refere que “advêm tempos, durações a actuarem perante ou nos objectos que supomos instantaneamente reconhecíveis. Dão-se relações que instituem presenças, dão-se sujeitos que, por si só conferem aos objectos minimalistas uma garantia de existência e eficácia” (2011, p. 44).

O processo de trabalho conceptual desta peça é parte integrante do doutoramento e representa muitas das interrogações que foram surgindo ao longo desta investigação. Entre as interrogações ocorrem contradições acerca da arte, da vida e da minha própria identidade; da percepção de estar entre espaços, discursos e objectos; e acerca das condições do passado e do contemporâneo. É possível que na solicitação do passado se possam encontrar novas relações entre o contemporâneo e a actualidade, neste sentido parece-me pertinente recorrer a Domingo Hernández Sanches que, em 2019 e no contexto do doutoramento, fez uma belíssima apresentação sobre esta temática na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Nessa sequência foi publicado um artigo que investiga a memória e o passado nas suas relações com a actualidade que ao serem evocadas, como o autor refere, estão sempre sujeitas “a todo o tipo de versões e reciclagem culturais” (2019, p. 7). De facto, cada acto do desenvolvimento desta obra foram específicos de memórias do passado e da actualidade.

Considerações finais

Viagens Filosóficas: O Lugar como uma Construção Social

É frequente a produção artística contemporânea falar por si e não ter uma explicação óbvia do seu aparecimento, sendo simplesmente criada através de várias experimentações, onde será sempre necessária a articulação dos contextos e movimentações que motivam o trabalho artístico. O interesse desta investigação decorreu da percepção das problemáticas inerentes à arte em Portugal de uma forma geral, e em particular no Algarve, o que não seria possível sem antes discutir as realidades das vidas dos artistas e dos lugares e suas gentes. Uma dessas realidades foi o desaparecimento gradual da identidade cultural algarvia que foi sendo substituída através da implementação de ideais modernos, que culminaram numa aculturação e constante modificação da paisagem natural e da paisagem construída, matérias estas que foram sendo desenvolvidas ao longo desta tese.

Existe uma certa imoralidade no quotidiano do Algarve. Em certas localidades da região verifica-se o desgaste e desvalorização da paisagem natural e do trabalho humano que praticamente nunca são mencionados pelos responsáveis políticos, tudo isto para que se mantenha um padrão de vida moderno, globalizado e turistificado. Esta é uma atitude desonesta e obscena, cujo funcionamento supérfluo surge através de jogos burocráticos e de influências. Para garantir que as desigualdades e a desonestidade permaneçam, empresários, investidores, arquitectos e engenheiros, que nada de bom têm para contribuir para a sustentabilidade da região, continuam a ser apoiados e a perpetuar os seus modelos de desenvolvimento. Os exemplos estão à vista de todos! O entendimento das verdadeiras características do território algarvio torna-se cada vez mais difícil, devido à vasta e desordenada construção, assim como ao modelo turístico, pensados principalmente para usufruto dos que vêm de fora, cujo resultado culmina em exageradas concepções turísticas e o gasto dos recursos algarvios sem o devido respeito pela especiosidade do lugar.

No primeiro ano do plano curricular do doutoramento em Artes Plásticas, entre eventualidades e casualidades investigativas, tive o privilégio de ouvir o professor Fernando José Pereira numa apresentação sobre o fazer artístico contemporâneo, onde falou sobre o *Outro* e sobre a exploração dos resíduos exteriores: trabalho, cultura e arte. O professor Pereira referia que a resposta a sectores progressistas do multiculturalismo não é unívoca nem pacífica, ou seja, o multiculturalismo é uma expressão, por excelência, da lógica cultural do capitalismo global, um capitalismo *sem pátria* e uma nova forma de hostilidade,

conservando uma espécie de posição vazia mas privilegiada da universalidade, da qual se pode apreciar e desconsiderar outras culturas em particular. Na reflexão sobre esta aprendizagem verifiquei que a região algarvia tem sido um exemplo de um lugar cujo progresso é tanto multiculturalista como global, mas que contém ainda muitos outros problemas associados. Este tipo de interrogações prende-se com a busca da compreensão da imagem de um estilo de vida existente especificamente na cidade de Albufeira por exemplo, pretendendo conhecer a construção da sua identidade que deambula entre a tradição e a crise cultural e o entendimento da sua inclusão neste universo multicultural e globalizado, uma vez que o turismo está definido como um percurso natural e único desta região.

Muitos algarvios partilham de um sonho: a esperança de ter paz nas suas terras sem serem economicamente agredidos pela falta de turismo; e sem barreiras à participação em aspectos relacionados com a forma de como desejam viver. Este sonho não é particularmente novo na história do Algarve, no entanto é visto como um conceito cada vez mais necessário desde a implementação do turismo massivo. Consequentemente, a reacção das zonas centro e norte de Portugal à articulação deste sonho sugere um verdadeiro disparate, pois também estes julgam poder intervir e definir o futuro do Algarve por usufruírem do território em tempo de férias perpetuando a alocação de pessoas para usufruto próprio e não do local de uma forma mais consciente e humana. Este é um pensamento derivado de uma crítica popular relativa à vinda dos portugueses provenientes dessas zonas durante o célere mês de Agosto, para além de ser uma crítica ao centralismo demarcado vivido em Portugal. Apesar de sermos todos portugueses as diferenças culturais são claras, os algarvios têm uma forte ligação com a cultura moura através de um pensamento romântico. O entendimento destas diferenças não é uma questão de tribalismo moderno ou dos algarvios quererem voltar a ser ‘índios’, nem de nacionalismo, talvez seja uma questão de regionalismo numa tentativa de retrospecção para voltar a um novo olhar da região.

A cultura é um conceito central para a definição da identidade e da alteridade no mundo contemporâneo, um recurso onde se pode afirmar a diferença e a exigência do seu reconhecimento, ou seja, do reconhecimento intrínseco e extrínseco da própria cultura, mas é também um campo de muitas contradições. Durante quase todo o processo de investigação do presente estudo foi identificado um certo sentido de desarticulação sociocultural na cidade de Albufeira, cujas contradições possuem pontos fulcrais que

permitem repensar as relações entre cultura, política, sociedade e economia. Em propostas futuras que considerem estas relações é urgente manifestar modelos críticos contra conceitos capitalistas, classes privilegiadas e meios de produção. Esta reflexão crítica deverá ser motivada, em parte, pela percepção e entendimento do significado cultural da sociedade algarvia.

A meu ver as comunidades nativas e os seus descendentes não poderiam ter tido algum tipo de culpa nos problemas anunciados. Aliás, nós, as gentes nativas dos lugares somos as que menos podem ser responsabilizadas pelo que tem vindo a acontecer no mundo. Somos, no entanto, responsáveis pelas nossas acções ou passividade quando o governo e decisores políticos criam situações como as do presente caso de estudo. A confrontação e resposta a este tipo de problemas é uma acção necessária, e principalmente enquanto artistas, com recurso às nossas próprias armas, utilizando a nossa arte, poesia, inspiração e encanto pela cultura do lugar. Artistas algarvios que participaram em algumas exposições colectivas da associação 289, em Faro, onde também participei, inevitavelmente demostraram sentido crítico e opiniões políticas relativamente ao lugar em que se inserem, através dos mais diferenciados métodos e linguagens de expressão de ideais. Enquanto artistas o nosso compromisso pretende-se através de uma constante comunicação com o próprio mundo da arte e o mundo em geral, com um maior nível de seriedade e profissionalismo possível. Atenção que, por mais que o mercado da arte seja desvalorizado no Algarve não pode ser confundido com qualquer outro mercado de lembranças.

No decorrer da investigação foram várias as questões sobre a minha condição de artista, e em especial enquanto artista algarvio. Segundo a minha experiência parece existir uma diferença entre estes dois papéis, no sentido em que a existência destas dúvidas tiveram implicações no meu pensamento e produção artística. Estes questionamentos apareceram devido, em parte, às centralidades da arte portuguesa. Passo a explicar, ao apresentar uma investigação artística que incide sobre o território a sul, ou ao assumir-me enquanto, por exemplo, artista algarvio no Porto o meu trabalho parece apresentar-se como sendo limitado e talvez demasiado fechado para a apreciação por parte do espectador, enquanto que o trabalho de um artista com uma exploração mais universalizada, acerca de assuntos pós-coloniais e *queer* por exemplo, aparenta ser mais sofisticado e do agrado dos públicos da arte contemporânea. Incontornavelmente parece que só a arte dos artistas dos grandes centros são capazes de atingir a universalidade. No entanto, observo que o meu

trabalho não é menos universal que dos outros artistas e para combater esta problemática inerente à arte em Portugal pretendo que o meu trabalho seja apresentado e discutido com as mesmas expectativas dos artistas dos grandes centros, assim como que seja apreciado e considerado de igual forma. O Algarve necessita de uma maior participação nos discursos artísticos globalizados, com a expectativa de que isto trará mais reconhecimento à arte e aos artistas locais. Ser artista algarvio ou ser-se artista no Algarve é possível que signifique que estes sejam os mais dotados de excelência e de universalidade, comparativamente com os artistas dos grandes centros, apesar do sentimento de menosprezo até por parte da própria comunidade que falha pela falta de estímulo e educação neste sentido. Posto isto, parecem não existir grandes expectativas em relação à arte produzida no Algarve, nem mesmo quando a preocupação relativa aos seus assuntos, isto é, planeamento, pontes de união entre municípios, a criação de mercados de arte contemporânea e de um museu central, por exemplo, se revela a sua própria confrontação. Por vezes, existe a sensação de que o Algarve não existe para além das suas belas praias, dos meses de verão e do bom peixe, com excepção da nostalgia do passado — a existência dos verdadeiros mouros. Seja talvez importante perceber a estética tradicional, tão distinta e conhecida deste canto do sul da Europa, a que nos liga aos mouros, a que já caiu em desuso.

Questionáveis são as fronteiras entre as delimitações do trabalho de artistas tradicionais e artistas contemporâneos, pois existem determinadas implicações na forma como o trabalho é apresentado ao mundo. No Algarve verifica-se que as ditas produções artísticas tradicionais como a olaria, a cerâmica, a azulejaria entre outras, sofreram um período de desvalorização e de esquecimento, e após esse tempo voltaram a acompanhar espontaneamente as mudanças regionais podendo ser apreciadas um pouco por toda a parte na região. Já com a produção da pintura ou da escultura não se verificou o mesmo interesse, no entanto estas foram impulsionadas pelo curso de artes visuais da Universidade do Algarve ao longo dos últimos anos. Aliado a este facto, não foram encontradas reflexões e reptos, por parte dos artistas, acerca de relações entre as tradições e a contemporaneidade do Algarve, salvo algumas excepções como as reflexões das artistas Sara Navarro e Susana de Medeiros. Ainda assim nos últimos anos o mercado artístico globalizado, através do fenómeno do Instagram, tem premiado bons artistas e designers que trabalham com materiais tradicionais ou que, de alguma forma, foram utilizando técnicas ancestrais.

Contudo, continua a existir um problema antigo que tem acompanhado a região — *porque persiste o desinteresse pela arte e pela cultura contemporânea?* Devido ao

isolamento e ruralidade, anteriores ao período da década de 80's, o contexto social da região nunca acompanhou as vanguardas europeias que representaram um conjunto de movimentos artísticos-culturais e influenciaram a arte moderna propondo novas formas de actuação estética. Os movimentos vanguardistas na sua generalidade foram quase inexistentes na região, e nem mesmo com a chegada do turismo internacional houve um motivo para a alteração de comportamentos e entusiasmo pela arte. É importante relembrar que a arte em Portugal, durante o período Salazarista, viveu um período bastante conservador, tanto intelectualmente como esteticamente, apresentando-se de acordo com os valores do regime. Apesar da existência de certas iniciativas continua a não existir o interesse necessário pela arte.

Actualmente os mercados e projectos artísticos já não são uma completa alienação, mesmo em lugares improváveis, onde o público não demonstra curiosidade nem poder de compra e as entidades empenho e investimento, podendo tal dever-se ao aceleramento da passagem dos tempos vividos e de mediatismos que circundam a arte. A internet trouxe às nossas sociedades a flexibilidade e o conhecimento que permite acesso aos mais variados sistemas, projectos e mercados globais, sem que desse modo se perca a autenticidade dos lugares mas, antes pelo contrário, que a arte pretenda trazer liberdade e a consciência para uma sociedade mais crítica para o futuro. Neste sentido, gostaria de fazer referência a projectos exemplares que interagiram com as problemáticas do território algarvio, são eles: Observatório (arte, ambiente e paisagem) (2007-2008) de Nuno Faria com co-autoria de Eglantina Monteiro, cuja investigação, trabalho de campo, recolha e investigação revelaram *"a coexistência e articulação de um olhar antropológico com um olhar próprio ao campo da investigação artística"* (Faria, 2007-2008); MOBILEHOME (2009) novamente de Nuno Faria, desenvolvido em conjunto com a Câmara Municipal de Loulé, reflectia sobre as lacunas e potencialidades da região ao nível da arte contemporânea; e por último, a Associação 289 que ocupou um edifício centenário em Faro e conta, actualmente, com 24 artistas empenhados em potenciar as artes visuais e a cultura contemporânea no Algarve.

Acredito na utopia de que a percepção e os actos de envolvimento e desenvolvimento, dos mais variados níveis e conexões, possam conter a energia necessária para estimular novamente as estéticas algarvias. Para que aconteçam mais propostas e projectos como os anteriormente mencionados é necessário que se envolvam esforços provenientes tanto do trabalho artístico como do político. Finalmente, a viagem filosófica pelo meu posicionamento artístico relativo ao lugar resulta nas estéticas e adversidades algarvias e consequentemente na necessidade do reforço do teor político do

meu trabalho investigativo. Contudo, não pretendo ser confundido como um activista ou um artista de intervenção. Nos últimos anos, enquanto artista visual experienciei e procurei uma grande preocupação pelo lugar das minhas raízes, tal como ambicionei dialogar com o mundo da forma mais abrangente possível, através de objectos, combinações, imagens, desenhos, formas, símbolos e palavras.

Creio que os artistas têm o verdadeiro papel de contribuir para a subversão e correcção das constantes transgressões à identidade, que no presente caso de estudo é a algarvia. Estas transgressões são geradas pelo turismo global e por uma invasão silenciosa de investidores da construção civil, ameaçando deste modo os lugares. É do meu conhecimento que o mundo da arte passa muito tempo centrado em si e que se discute demasiado o seu propósito. Apesar de tudo considero que, no Algarve, os artistas se poderiam envolver muito mais com a arte da região de um ponto de vista sociocultural, seja estético e político. Esta ligação com a arte poderia resultar num maior envolvimento das comunidades em processos de transformação estrutural, pois infelizmente são visíveis bastantes danos na construção do tecido social, alvo de críticas sobre a afirmação cíclica do turismo que altera praticamente tudo — as relações pessoais e familiares; as tarefas, os instrumentos, os lugares e o modo de trabalho; a língua, a linguagem e a comunicação; a geografia dos sítios e das deslocações; as formas de agir; a relação entre gerações; as memórias; e o futuro.



Fig. 93 — Cartoon de Marçal de Sousa Lopes, publicado na revista Algarve Ilustrado, 1969.

Bibliografia

Augé, M. (1994). *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, São Paulo: Papirus.

Bandeirinha, J. (2011). *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974.* Imprensa da Universidade de Coimbra.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

Brandão, R. (2014). *Os Pescadores.* Porto: Portoeditora.

Buskirk, M. & Nixon, M. (1999). *The Duchamp Effect: Essays, Interviews, Round Table.* Massachusetts: An OCTOBER Book.

Didi-Huberman, G. (2011). *O que vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora.

Elyseu, J. E. (Realizador). (1968, Maio 19). Encontro com o Algarve [Programa televisivo]. Portugal: RTP 1

Faria, N., Monteiro E. & Tropa, P. (2007-2008). *Projecto Observatório. Arte, ambiente e paisagem. A ria Formosa e o Barrocal.* Ministério da Cultura — Direcção Regional de Cultura do Algarve: Plataforma I.

Ferreira, A. (2016). *O Discurso Artístico como Dispositivo de Inovação na Discussão do Após-Colonialismo.* (Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa).

Ferro, A. (1979). *Leviana*. Lisboa: Telles da Silva, Lda.

Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century.* Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

Foster, H. (1975). *Recordings — Art, Spectacle, Cultural Politics,* Seattle: Bay Press.

Foucault**,** M. (1970). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Tavistock Publication Limited.

Frampton, K. (1983). *Towards a Critical Regionalism. The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press.

Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna/José de Azeredo Perdigão. (2000). *Joaquim Bravo.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Graham, D. edited by Wallis, B. (1993) *Rock my Religion: Writings and art projects 1965-1990*. USA: DEKR Corp.

Guerra, F. (Autor). (1982, Setembro 20). Escrever Hoje. Antena 1 [Programa televisivo]. Lisboa: RTP Arquivos.

Henriques, A. (Director) & Manso, F. (Produtor). (1985, Maio 17). Portugal Passado e presente: De Alte a Algoz, Não Esquecendo Loulé [Programa televisivo]. Portugal: RTP 1.

Jorge, L. (1982). *Cais das Merendas*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Krauss, R. (1999). *A Voyage on Art in the Age of the the North Sea. Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson.

Krauss, R. (1998). *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Lda.

Kwon, M. (2002). *One place after another: site-specific art and location identity*. London: MIT Press.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Traduzido por Donald Nicholson Smith. Oxford: Blackwell.

Lippard, L. (1999). *On The Beaten Track: Tourism, Art and Place*. New York: The New Press.

Lippard, L. (1997). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972.* California: University of California Press.

Lippard, L. (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press.

Nietzsche, F. (1977). *Nietzsche Reader.* Harmondsworth: Penguin Books.

Pallasmaa, J. (2011). *The Embodied Image Imagination and Imagery in Architecture*. Chichester: John & Sons ltd.

Sánchez, D. (2019). *O passado e os seus inimigos. Sobre a Inatualidade do Contemporâneo.* Porto: Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

The Museum of Modern Art. (1978). *Sol LeWitt.* New York: The Museum of Modern Art.

The Press of the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD). (2005). *Donald Judd – Complete Writings 1959-1975.* Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

ANEXOS

Anexo A

Material Visual de Investigação



Fig. 3 — Registo videográfico do filme de Antonio Cunha tells – Continuar a Viver os Indios da Meia Praia, 1976

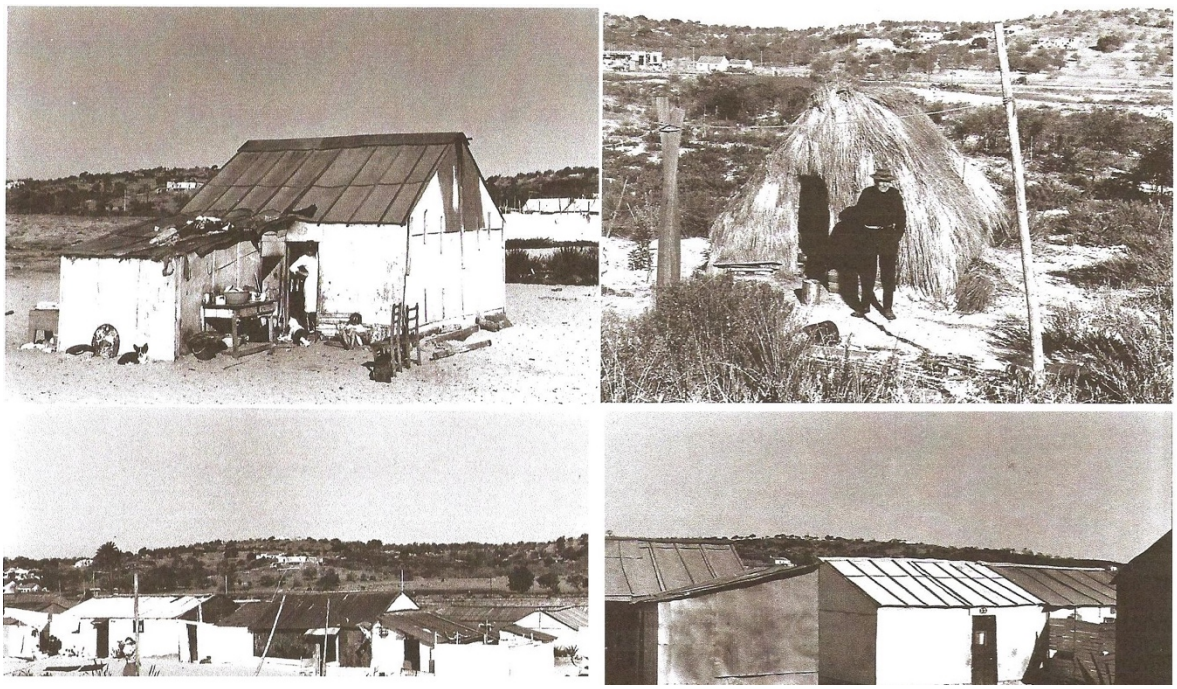


Fig. 4 — Abrigos originais dos Pescadores da Meia Praia, Lagos



Fig. 5 — Edifíco residencial da Mariana de Albufeira. Aquitecto Tomás Taveira



Fig. 6 — Rua da Oura, a mítica rua dos bares em Albufeira



Fig. 7 — Edifícios turísticos Janelas do Mar, Albufeira



Fig. 8 — Discoteca Kiss, Albufeira



Fig. 10 — Villa Savoye em Poissy, Arquitecto Le-Corbusier, 1928-1929



Fig. 11 — Casa Branca nas Azenhas do Mar, Arquitecto Raul Lino, 1920



Fig. 13 — Publicação Studio International, N° 970, 1974, Marcel Broodthaers



Fig. 27 — Alberto Carneiro, Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo, 1973-76



Fig. 50 — Group Material, Dazibaos, 1982



Fig. 51 — Cartaz O Algarve é branco da Comissão Regional de Turismo do Algarve, 1980



Fig. 55 — Hotel Almar, Albufeira



Fig. 56 — Edifício Baía Mar, Albufeira



Fig. 57 — Edifícios do Cerro Branco, Albufeira



Fig. 58 — Vista sobre a cidade velha de Albufeira



Fig. 63 — Terreno à venda sobre interesses expeculativos e imobiliários



Fig. 80 — Fachada de edifício modernista em Lagos



Fig. 81 — Auto-retrato, 2016



Fig. 82 — Detalhes de platibandas Algarvias, Fotografias: Filipe da Palma



Fig. 83 — Promenor de construção de muro, Vila do Bispo



Fig. 84 — Praia da Galé



Fig. 87 — Fotografia da Praia dos Pescadores, Albufeira. Michael Howard, 1981



Fig. 88 — Fotografia da Praia da Maria Luísa, Albufeira. Michael Howard, 1981



Fig. 91 — Donald Judd, S/título, 1991



Fig. 92 — Aparelhos de pesca no porto de abrigo de Albufeira