U.PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Do Industrial ao Orgânico:

Convergências materiais e sensíveis na prática artística

Inês Amorim | setembro 2024

Relatório de Projeto para a obtenção de grau de Mestre em Artes Plásticas - Pintura

Orientador: Professor Doutor Domingos Loureiro
Co-orientador: Professora Doutora Teresa Almeida

U.PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Do Industrial ao Orgânico: Convergências Materiais e Sensíveis na Prática Artística

Relatório de Projeto

Mestrado em Artes Plásticas, Pintura

Inês Amorim

Orientação:

Professor Doutor Domingos Loureiro

Professora Doutora Teresa Almeida



Cemitério Prado do Reposo

Agradecimentos

Somos constituídos pelas pessoas que nos rodeiam, e este trabalho não teria sido possível sem o seu contributo. Reflete a colaboração, o apoio e a dedicação de muitos que, de diferentes formas, tornaram a sua realização possível.

Primeiramente, gostaria de expressar a minha profunda gratidão e admiração ao meu orientador, Professor Doutor Domingos Loureiro, assim como à minha coorientadora Professora Doutora Teresa Almeida, pela sua orientação, pelo conhecimento partilhado e pela confiança depositada ao longo deste percurso académico.

Agradeço ao corpo docente e técnico da FBAUP, que, ao longo destes anos, proporcionou um ambiente desafiante e enriquecedor para o meu crescimento académico e pessoal. A colaboração e apoio encontrados foram essenciais para enfrentar os desafios deste caminho. Destaco, em particular, a empatia e o conhecimento do Alcides Rodrigues, que acompanhou com entusiasmo diversas etapas deste projeto.

Um agradecimento especial à minha família e aos meus amigos, Mãe, Pai, Gabriel, Inês e Francisca, o vosso carinho e apoio incondicional deram-me o conforto necessário para continuar.

Por fim, quero agradecer a todos os artistas, profissionais e entidades que, direta ou indiretamente, participaram e contribuíram para a realização deste trabalho.

A todos, e aos meus avós, obrigada!

Abstract

This investigation explores the intersection between industrial materiality and artistic practice, adopting a phenomenological perspective to investigate how industrial materials can be transformed into vehicles of sensitive and poetic artistic expression. The study is divided into two parts: begins with a theoretical approach to the industrial role in society and art, including an analysis of industrial aesthetics and haptics in design, grounded in concepts from the field of phenomenology by Merleau-Ponty and Husserl, Martin Heidegger, and Gilles Deleuze and Félix Guattari; It then analyses how the aesthetics of the industrial can subvert traditional perceptions, offering a complex and diverse sensory experience. A focus on artists was chosen, highlighting the importance of a catalogue that compiles a narrative between specific materials in various artistic practices, emphasising the practical and theoretical relevance of those who explore industrial materiality in art, constituting the densest section of the entire report. In the second part, and light of the ideas previously discussed, the authorial practice is explored in four strands, divided in a way that objectifies the main fields and specific concerns of our practice, which are continuously constructed and deconstructed. This structure aims to broaden the dialogue between artistic practice and aesthetic experience, reinforcing contemporary art's ability to re-signify the industrial and enrich human understanding.

Keywords: Materiality; Phenomenology; Industrial; Art.

Resumo

Esta investigação propõe-se a explorar a interseção entre a materialidade industrial e a prática artística, adotando uma perspetiva fenomenológica para investigar como materiais industriais, podem transformar-se em veículos de expressão artística sensível e poética. Dividido em duas partes, o estudo inicia com uma postura teórica do papel industrial na sociedade e na arte, incluindo uma análise da estética industrial e do haptismo no design, fundamentada em conceitos do campo da fenomenologia de Merleau-Ponty e Husserl, Martin Heidegger e Gilles Deleuze e Félix Guattari. Analisa-se posteriormente como a estética do industrial pode subverter perceções tradicionais, oferecendo uma experiência sensorial complexa e diversificada. Optou-se por uma abordagem centrada nos artistas, evidenciando a importância de um catálogo que compila uma narrativa entre materiais específicos em diversas práticas artísticas, destacando a relevância prática e teórica daqueles que exploram a materialidade industrial na arte, assumindo-se como a secção mais densa de todo o relatório. Na segunda parte, e à luz das ideias previamente discutidas, a prática autoral é explorada em quatro vertentes, divididas de modo a objetivar os principais campos e preocupações específicos da nossa prática, os quais são continuamente construídos e desconstruídos. Esta estrutura visa ampliar o diálogo entre a prática artística e a experiência estética, reforçando a capacidade da arte contemporânea de ressignificar o industrial e enriquecer a compreensão humana.

Palavras-chave: Materialidade; Fenomenologia; Industrial; Arte.

Índice

Parte I: A Experiência do Industrial

Introdução

1. A Revolução Industrial e a Reconfiguração do Mundo Moderno

2. A Estética Industrial: Uma Abordagem Fenomenológica

3. O Industrial como Elemento Central da Prática Artística

3.1. Sentir o Industrial: Catálogo de Artistas

3.1.1. Ligas Metálicas

3.1.2. Polímeros

3.1.3. Vidro

3.1.4. Luz

3.2. Três Percursos Artísticos e a sua Relação com Materiais Industrializados: Pedro Cabrita Reis, Anish Kapoor, Richard Serra

Parte II: Práticas, processos e resultados

4. Prática Autoral

4.1.Materialidade e Conflito: A Arte como Espaço de Coexistência e Confronto

4.2. A Obra Aberta: A Pintura como Campo Expandido

4.3. Monocromia e Materialidade: O Papel do Azul na Experiência Sensível da Obra

4.4. A Multiplicidade na Unidade: Reflexões sobre a Repetição e a Identidade na ArteConclusão

4.5. Conclusão

Catálogo

Disposições Finais

Referências Bibliográficas

Índice de Imagens

Introdução

Que qualidade é partilhada por todos os objetos que despertam as nossas emoções estéticas?

Em cada um deles, linhas e cores combinadas de uma forma particular, certas formas e relações de formas, despertam a nossa emoção estética. A estas relações e combinações de linhas e cores, a estas formas esteticamente comoventes, chamo "Significant Form"; e a "Significant Form" é a única qualidade comum a todas as obras de arte visual.

(Bell cit. Harrison & Wood, 2003, p.107)

Nota ao leitor: As citações que constam no presente Relatório de Projeto, originalmente escritas noutra língua que não o português, foram traduzidas pela autora para garantir uma leitura mais fluida e congruente do texto.

Comecemos por formular um conjunto de questões fundamentais: - De que maneira alguns materiais tipicamente considerados brutos, frios e 'não-poéticos' encontram lugar no campo sensível da prática artística? - Como se constrói esta dualidade discursiva entre o material e o poético? - De que formas os artistas contemporâneos estão a integrar e reinterpretar esses novos resíduos e objetos na sua produção artística? Estas questões norteiam o presente Relatório de Projeto, que se propõe a explorar a interseção entre a materialidade industrial e a prática artística, adotando uma abordagem fenomenológica para investigar como materiais industriais podem ser transformados em veículos de expressão sensível e poética.

Na primeira parte, aborda-se teoricamente o papel do industrial na sociedade e na arte, recorrendo aos conceitos de fenomenologia de filósofos como Merleau-Ponty e Husserl, bem como às reflexões de Martin Heidegger e Gilles Deleuze e Félix Guattari. É neste contexto que se explora a estética do industrial e o conceito do haptismo no design, investigando como estas noções desafiam as perceções tradicionais sobre o que constitui o belo, mas também o funcional, enquanto proporcionam experiências sensoriais complexas e multifacetadas. A estética do industrial, muitas vezes associada a materiais como o aço, o ferro ou o vidro, resgata a crueza e as linhas da materialidade dos elementos que compõe a paisagem contemporânea, conferindo-lhes um novo valor simbólico e expressivo no domínio da arte.

No design, o haptismo – ou a ênfase na experiência tátil e na relação física com o objeto – assume um papel central. Em vez de se limitar à estética visual, o haptismo explora o contacto direto com a matéria, encorajando uma perceção que envolve múltiplos sentidos, como o toque, a temperatura e o peso. Esta abordagem privilegia uma forma de interação mais imediata e íntima, que desvia a atenção do espectador do simples ato de ver para uma imersão mais completa na experiência material. Ora, quando aplicado à arte, o haptismo desafia a separação tradicional entre o sujeito e o objeto artístico, promovendo uma ligação corpórea que permite uma apreensão mais rica e visceral da obra.

O industrial, enquanto símbolo da era moderna, remete para processos de produção em massa, padronização e funcionalidade. No entanto, quando transposto para o domínio artístico, este simbolismo é desconstruído, permitindo uma ressignificação onde o que era utilitário se torna poético, e o que era rígido e frio se revela repleto de possibilidades expressivas. Optou-se, de seguida, por uma abordagem centrada nos artistas, destacando a importância de um catálogo que compila uma narrativa entre certos materiais em diversas práticas. Através deste catálogo, pretende-se proporcionar uma visão abrangente e contextualizada de como diferentes artistas reinterpretam e ressignificam o uso de materiais industriais, ampliando o diálogo entre a prática e a experiência estética. Ao destacar um pensamento contínuo sobre os objetos que habitam o nosso quotidiano e que, frequentemente, são relegados para a banalidade, este catálogo contribui para uma

reflexão mais ampla sobre a potencialidade da construção de várias linguagens.

Na segunda parte do relatório, e com base nas ideias anteriormente desenvolvidas, a prática autoral é apresentada através de quatro eixos principais, cada um dedicado a um campo distinto de investigação e reflexão crítica. Esta estrutura tem como finalidade clarificar os temas e preocupações que permeiam o nosso trabalho artístico, permitindo que sejam analisados e reinterpretados em múltiplos contextos. A divisão em quatro vertentes permite aprofundar diferentes aspetos, tornando, de alguma forma, visível a multiplicidade de caminhos através dos quais o industrial é integrado e transformado numa única linguagem.

No entanto, é importante salientar que nenhuma das abordagens ou contextos discutidos neste relatório pretende invalidar ou restringir a subjetividade inerente à experiência das múltiplas narrativas de uma obra de arte. A riqueza da arte reside precisamente na sua capacidade de evocar interpretações diversas e pessoais, sendo esta multiplicidade de leituras uma das suas qualidades mais enriquecedoras. Assim, embora este estudo procure oferecer uma análise teórica e prática, ele não pretende minimizar a experiência subjetiva que cada espectador traz ao interagir com as peças, até porque o verdadeiro valor de uma obra reside na capacidade de tocar e ressoar individualmente.

Parte I: A Experiência do Industrial

1. A Revolução Industrial e a Reconfiguração do Mundo Moderno

Este capítulo estabelece os fundamentos teóricos para a compreensão do surgimento do industrial na arte, sendo, portanto, essencial iniciar com uma breve análise da Revolução Industrial. Através de inúmeras inovações tecnológicas, como a máquina a vapor e a eletrificação, esta revolução alterou profundamente os modos de produção, impulsionou o crescimento urbano e fomentou uma nova cultura de consumo. Alterando em repercussão a nossa paisagem visual e háptica, a Revolução Industrial não apenas moldou a modernidade, mas também lançou as bases para o mundo contemporâneo, influenciando as mais variadas áreas da vida humana.

A Revolução Industrial, iniciada no final do século XVIII, constitui um marco fundamental na história da humanidade, assinalando uma profunda transformação no tecido socioeconômico e cultural das sociedades. Esta revolução, com origem na Grã-Bretanha, trouxe consigo inovações tecnológicas sem precedentes, tais como a máquina a vapor de James Watt, a mecanização da produção têxtil e a utilização generalizada do carvão como fonte de energia. Estas mudanças provocaram uma reconfiguração completa dos modos de produção, catalisando a transição de uma economia agrária e artesanal para uma economia industrial e mecanizada, numa transformação nunca observada. Na verdade, o único desenvolvimento anterior de impacto comparável, em termos de magnitude, foi a revolução ocorrida no Neolítico, com a conversão do estilo de vida de caçador-coletor e nómada para a agricultura como forma básica de produção para a sobrevivência (Stearns, 1993 [2021], p.7).

A Revolução Industrial constituiu, portanto, um momento em que a espécie humana alterou a sua estrutura de existência, onde o paradigma de vida se transformou de forma inevitável. A título de exemplo, a mecanização e a eficiência industrial impuseram a necessidade de grandes infraestruturas, dando origem à criação de centros industriais, com impacto evidente na organização urbana e no ordenamento do território. (Hobsbawm, 1969, pp. 43-45) A forma de funcionamento destes centros, normalmente contínua e ininterrupta, elevou os níveis de produção para patamares inéditos, contribuindo para um crescimento económico acelerado e, em

resposta, à reformulação dos modelos de emprego. As fábricas passaram a concentrar grandes massas de trabalhadores num mesmo lugar, rompendo com o modelo anterior de produção doméstica e artesanal. (Ashton, 1997, pp. 94-96) Este novo sistema de trabalho, caracterizado pela divisão de tarefas e pela especialização, alterou profundamente a dinâmica de vida, apresentando um novo modo de profissão. Assim, milhares de pessoas migraram das áreas rurais para as cidades em busca de trabalho nas novas fábricas. Este êxodo rural resultou no crescimento rápido e desordenado dos centros urbanos, que muitas vezes não estavam preparados para acomodar a crescente população. As cidades enfrentaram problemas de sobrelotação, saneamento inadequado e condições de vida precárias. Contudo, também se desenvolviam outras oportunidades económicas, e o aparecimento da classe média, oferecendo novas oportunidades e aspirações aos seus habitantes. (Stearns, 1993 [2021], pp.118-120).



Img. 1 Sociedade Anónima Grober – Fábrica de Girona. Secção de Máquinas para perfurar Botões de Corozo. Município de Girona, Espanha.

Há uma transformação profunda no quotidiano da sociedade, alterando não só os modos de produção, mas também a forma como as pessoas vivem e interagem com o seu ambiente. A máquina a vapor, por exemplo, possibilitou o desenvolvimento do comboio e a melhoria do transporte, tornando as deslocações mais rápidas e efecientes. Esta melhoria nos transportes facilitou não só o movimento de pessoas, mas também a distribuição de bens, aumentando a disponibilidade de produtos em várias regiões, promovendo o comércio e impulsionando a economia.

Por outro lado, a invenção da lâmpada por Thomas Edison e a posterior eletrificação das cidades, substituindo as velas e a iluminação à base de óleo. Esta mudança aumentou a segurança das ruas à noite e permitiu que as atividades domésticas e sociais pudessem prolongar-se para além do pôr-do-sol, alterando os ritmos diários das populações urbanas. (Schivelbusch, 1988, pp. 76-77) O telégrafo, inventado por Samuel Morse, e mais tarde o telefone, por Alexander Graham Bell, revolucionaram a forma como as pessoas comunicavam entre si. Estas inovações reduziram a distância e o tempo necessários para a troca de informações, tornando a comunicação quase instantânea e facilitando tanto os negócios como as relações pessoais. (Standage, 1998, pp. 43-44)

No desencadeamento da urbanização, as cidades emergentes tornaram-se centros de efervescência cultural, com a proliferação de instituições próprias, como teatros, bibliotecas e museus, reforçando por sua vez, algumas capitais como Londres e Paris, dando também espaço a novos centros urbanos. A educação

tornou-se mais acessível, com o estabelecimento de escolas públicas e instituições de ensino superior, responsáveis pela formação da nova geração de trabalhadores e profissionais. Este ambiente culturalmente rico e diversificado estimulou a criatividade e a inovação, contribuindo para o desenvolvimento das artes, das ciências e das humanidades.

A Revolução Industrial introduziu também uma série de novos objetos que alteraram a forma como passamos a viver o nosso dia-a-dia. O aumento da produção de bens e a redução dos custos resultaram na disponibilização de uma variedade maior de produtos a preços mais acessíveis, democratizando o acesso ao conforto e ao consumo. Objetos como roupas, utensílios de cozinha, móveis e ferramentas, anteriormente considerados de difícil acesso, tornaram-se comuns nos lares. Eletrodomésticos como máquinas de lavar roupa, aspiradores e frigoríficos reduziram o tempo e o esforço necessários para realizar tarefas domésticas, permitindo que as pessoas, especialmente as mulheres, tivessem mais tempo livre para outras atividades. Este tempo adicional contribuiu para a participação ativa e cada vez mais visível do sexo feminino no mercado de trabalho e na vida social e cultural, mudando as dinâmicas familiares e sociais.

Esta produção em massa e a rápida evolução das tecnologias incentivaram, assim, a compra frequente de novos produtos, criando uma cultura de consumo que valoriza a novidade e a atualização constante. Esta cultura de consumo de massa influenciou a forma como as pessoas percebiam a sua identidade e

o seu status social, promovendo uma espécie de gratificação imediata associada à posse de determinados bens. Há um impacto psicológico significativo resultante desta massificação dos objetos. Cria-se uma certa homogeneização cultural, devido à uniformidade dos produtos e à padronização das experiências de consumo. (Mokyr, 2009, p. 178) Este fenómeno, por vezes denominado de "materialismo", influenciaria profundamente as aspirações e os valores das sociedades, onde a acumulação de bens e o consumo excessivo tornaram-se sinónimos de felicidade e realização pessoal. (de Vries, 2008, pp. 219-220)



Img. 2 Anúncio (1910), 'Applied Electricity' Cylcopedia Books Chicago

Os novos objetos, associados a uma nova predisposição de valor, e, consequentemente, a um novo campo simbólico, fazem-nos questionar o poder da individualização. Esta realidade resulta na perda de capacidade acentuada de afeto e de absorver áreas ou conteúdos que não sejam de apreciação rápida. Existe cada vez mais dificuldade em ser individualmente críticos e autónomos, colocando a sociedade à beira do precipício de uma miséria simbólica. Como observa Stiegler, o estado presente de perda da individuação generalizada só pode conduzir a um desabamento simbólico, isto é, a um desabamento do desejo e à decomposição do social propriamente dito: a guerra total. (2004, p. 30)

A publicidade e o marketing, fenómenos intrinsecamente ligados à Revolução Industrial, desempenharam um papel crucial no desenvolvimento da sociedade moderna. Com a industrialização, a produção em massa de bens criou a necessidade de promover e vender uma vasta gama de produtos para uma população crescente e urbanizada. A publicidade surgiu então como um meio para informar os consumidores sobre esses produtos, destacar as suas qualidades e criar um desejo de consumo.

Este processo foi facilitado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação em massa, como jornais, revistas, rádio e, posteriormente, televisão, que amplificaram o alcance das campanhas publicitárias. (Stearns, 2001) A publicidade não só impulsionou as vendas, mas também moldou os padrões de consumo, introduzindo novos produtos e serviços e, em muitos casos, criando um sentido de necessidade. O marketing, por sua

vez, evoluiu como uma disciplina estratégica qvue envolve a análise de mercados, o desenvolvimento de produtos e a criação de campanhas publicitárias eficazes. Em síntese, ambos nascem da necessidade de escoar a produção massificada gerada pela industrialização, impulsionando não apenas o consumo e o crescimento económico, mas também exercendo uma profunda influência sobre os valores e os comportamentos culturais da sociedade contemporânea. Segundo Bernard Stiegler, tornam-se instrumentos de manipulação da consciência, onde a reflexão e o gosto individual se anulam rapidamente (2004, p. 53).

Por sua vez, a Revolução Industrial não só transformou os métodos de produção, como também introduziu novos materiais e produtos que revolucionaram a vida quotidiana e a indústria. Um exemplo será o desenvolvimento de novas ligas metálicas e materiais compósitos, o que obteve um impacto significativo em várias áreas, desde a construção até à fabricação de bens de consumo. O ferro fundido e o aço, duas das suas mais importantes inovações materiais, foram fundamentais para o desenvolvimento de infraestruturas e maquinaria. O ferro fundido, produzido pela primeira vez em grandes quantidades, revolucionou a construção de estruturas devido à sua durabilidade e resistência. O processo de pudlagem, desenvolvido por Henry Cort em 1784, foi uma inovação fundamental na produção de ferro forjado, melhorando não só a eficiência da sua produção, mas também possibilitou a criação de componentes estruturais mais fortes e mais leves, essenciais para o avanço das infraestruturas da época. (Gale,1969) Em 1856, Henry

Bessemer inventou o processo Bessemer, uma técnica que revolucionou a produção do aço. O processo Bessemer envolvia a injeção de ar no ferro fundido para remover o excesso de carbono e outras impurezas, resultando em aço de alta qualidade a um custo reduzido. (Ib., Ibid.) Esta inovação permitiu a produção em massa de aço e tornou possível a construção de ferrovias, pontes e edifícios de grande porte, bem como a fabricação de máquinas e ferramentas indispensáveis para a indústria. A aplicação deste aço de baixo custo e alta resistência foi um fator decisivo na expansão das redes de transporte e na construção de estruturas urbanas robustas, que sustentariam o crescimento das cidades industriais.

O alumínio, um metal leve e resistente à corrosão, tornou-se amplamente disponível no final do século XIX devido ao processo Hall-Héroult de eletrólise. (Ib., Ibid.) Este metal encontrou aplicações em diversas indústrias, desde a fabricação de utensílios domésticos até à construção de aeronaves. Outros metais, como o níquel e o cromo, foram utilizados para criar ligas especiais com propriedades melhoradas, como resistência ao calor e à corrosão, ampliando ainda mais as possibilidades de uso industrial.

O advento dos plásticos e polímeros sintéticos no início do século XX representou outra revolução material. A baquelite, inventada por Leo Baekeland em 1907, foi o primeiro plástico totalmente sintético, abrindo caminho para uma vasta gama de produtos plásticos que passaram a fazer parte do dia a dia das pessoas. Estes materiais eram leves, duráveis e podiam ser moldados em várias formas, tornando-se indispensáveis na fabricação de diversos produtos,

entre eles: eletrodomésticos, automóveis, brinquedos, embalagens. (Bijker, 1997)

O desenvolvimento de novos métodos de produção de vidro, como o processo de vidro plano inventado por Alastair Pilkington em 1959, possibilitou a criação de grandes superfícies de vidro uniformes, revolucionando tanto a arquitetura moderna como o design de interiores. Paralelamente, as cerâmicas avançadas, com propriedades de resistência ao calor e ao desgaste, passaram a ser amplamente aplicadas em áreas como a indústria aeroespacial e eletrónica (Ashby & Johnson, 2014). Os materiais compósitos, que combinam dois ou mais materiais diferentes para obter propriedades superiores, também adquiriram destaque. Exemplos disso incluem a fibra de vidro e os compósitos de carbono, materiais leves e extremamente resistentes, utilizados extensivamente na indústria automóvel, na construção civil e na produção de equipamentos desportivos. Os impactos resultantes da Revolução Industrial marcaram, portanto, uma transformação profunda do território, das atividades humanas e dos modos de vida, originando novas formas de fazer, novas matérias e soluções, influenciando significativamente a maneira de estar e de interagir. Essa mudança torna-se evidente em algumas obras de arte da época, nas quais a dinâmica imposta pela industrialização é refletida através de um olhar estético distinto sobre o quotidiano e a condição humana.



Img. 3 Louis Lumière, 'Workers Leaving the Lumière Factory' (frame) (1895), Lyon, França



2. A Estética Industrial: Uma Abordagem Fenomenológica

De seguida pretendemos explorar a relação que estes novos espaços e objetos industrializados, com quem habitamos, se ancoram em conceitos de Bachelard, Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty, focando-nos na relação fenomenológica entre o ser humano e o seu ambiente. Analisa-se também a estética industrial no design, onde a valorização da simplicidade formal e dos materiais crus moldam as experiências sensoriais e emocionais, refletindo os valores culturais da era da industrialização.

Os espaços que habitamos são mais do que simples locais físicos, estão carregados de significados, que se associam às nossas experiências e contribuem para a construção de uma identidade. A casa, por exemplo, não é apenas uma estrutura física, mas um lugar de refúgio e expressão pessoal, onde a identidade se manifesta através da organização dos espaços e dos objetos que a compõem. Bachelard (1958/1957) di-lo mais precisamente: "A casa, mais ainda que a paisagem, é um estado de alma. Mesmo reproduzida como fiel materialidade, a casa é, sobretudo, uma topografia onírica." (p. 42) Esta ideia vai de acordo com a noção fenomenológica de vários filósofos, entre eles Heidegger, que defende que o ser humano é um "ser-no-mundo" (Dasein)[1], cuja existência é inseparável do contexto espacial em que se encontra. O espaço não é apenas um pano de fundo para a ação humana, mas uma parte integrante e participativa da experiência de ser. Bachelard argumenta mesmo que os diferentes espaços dentro de uma casa – como o sótão ou a cave -, têm significados simbólicos que refletem diferentes aspetos da identidade e da vida interior. (Id. Ibid. pp. 23-24)

Assim como o espaço, os objetos que escolhemos ter ao nosso redor também desempenham um papel fundamental na construção da nossa identidade. De acordo com Sartre, os objetos são extensões do nosso ser, refletindo as nossas escolhas e valores.

[1] O termo Dasein, introduzido por Martin Heidegger na sua obra "Ser e Tempo" (1927), refere-se ao ser humano como um "ser-aí", isto é, um ente cuja essência está em existir no mundo de forma situada e envolvida.

Como observa, "Cada objeto que possuímos ou desejamos possuir é, em última análise, uma escolha existencial que fazemos, uma expressão do que valorizamos ou do que aspiramos ser" (1992, p.705). Assim sendo, através dos objetos, expressamos não apenas preferências estéticas, mas também identidades sociais e culturais.

Merleau-Ponty aprofunda esta análise ao argumentar que a nossa relação com os objetos é fundamentalmente corporificada. A sua perspetiva fenomenológica enfatiza que o corpo não é apenas um objeto físico, mas um meio através do qual nos relacionamos com o mundo. Surge uma espécie de perceção reencarnada, onde cada interação com um objeto é influenciada pelas nossas capacidades sensoriais e motoras, bem como pelas nossas experiências passadas. Por exemplo, o ato de segurar uma caneta não é meramente um gesto físico, envolve um ato de consciência, e uma assimilação ativa de expectativas e habilidades corporais. (Merleau-Ponty, 2006, p.132) Os objetos tornam-se, portanto, em algo não apenas externos a nós, sendo absorvidos pela nossa experiência de ser, moldando a nossa forma de interagir com o mundo e, por conseguinte, a nossa identidade. Assim, a corporeidade não só define como nos relacionamos com os objetos, mas também como esses mesmos objetos participam na construção do nosso ser no mundo. Isto leva a uma visão da identidade não como uma essência fixa, mas como algo que é continuamente formado e reconstruído através das nossas práticas quotidianas e dos objetos que nelas se inserem.

Para Husserl, cada ato de consciência possui um "horizonte interno" de conteúdos previamente dados e um "horizonte externo" de possibilidades que se estendem para além do que é previamente percebido. Na visão do filósofo, o horizonte[2], é assim, um fundo de sentido que fornece o contexto para qualquer objeto ser experienciado de forma significativa, determinando o que é antecipado ou esperado. (1991) Essa estrutura possibilita o desenrolar contínuo da experiência consciente, assegurando a coerência temporal e a permanência da vivência do mundo.

Ao explorarmos o sentido fenomenológico do nosso envolvente, é essencial considerar como os espaços que habitamos e os objetos que escolhemos moldam a nossa perceção e identidade. Ora, a paisagem moderna é frequentemente caracterizada por uma predominância de objetos frios e uniformizados, resultado dos princípios de homogeneização que definem a produção industrial em larga escala. Neste contexto, é pertinente questionar de que maneira estes objetos influenciam a nossa capacidade de atribuir significados e de construir uma relação significativa com o ambiente. - *Em que medida é que a sua prevalência e a uniformidade das paisagens industriais contribuem para a formação de uma nova narrativa identitária e para a redefinição dos nossos laços com o mundo?* A compreensão desta dinâmica oferece uma visão crítica sobre o impacto da industrialização na configuração da

[2] Husserl define o conceito de "horizonte" em "Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology" (1913/2002) e em "Meditações Cartesianas" (1931/1988), evidenciando o papel do horizonte na estrutura da experiência temporal e intencional.

nossa experiência fenomenológica e na construção do sentido pessoal e coletivo.

Como resposta visual e sensorial à industrialização, emerge a "estética industrial", que se caracteriza por um conjunto de princípios e atributos distintos. Esta estética destaca-se pela simplicidade, funcionalidade e transparência dos materiais e processos de fabrico, refletindo as transformações induzidas pela industrialização no design e na construção dos espaços. Há uma valorização da demonstração dos elementos estruturais, uma ausência de ornamentos desnecessários e o uso de matérias industriais como metal, vidro, cimento, entre outros. Em consequência, a “estética industrial” teve um impacto significativo no design de produto, influenciando tanto a forma como os objetos são concebidos quanto a experiência sensorial que proporcionam.



Img. 4 Marcel Breuer sentado na cadeira 'Wassily'

Usemos como exemplo a cadeira Wassily, projetada por Marcel Breuer na década de 20, que utiliza tubos de aço cromado e lona, materiais típicos da produção industrial, para criar uma peça leve e funcional. Como nos diz Sudjic, "A estética industrial não é apenas uma questão de aparência. É uma expressão da verdade dos materiais e da função, valorizando a forma que segue a função e a integridade do design." (2009, p. 54)

A apropriação da estética industrial no design de produto torna-se não apenas numa escolha estilística, mas também numa reflexão dos valores culturais associados à industrialização, como a valorização da eficiência, da tecnologia e da produção em massa. Esta abordagem estética sublinha a autenticidade dos materiais e a clareza dos processos de fabricação, celebrando a beleza da funcionalidade e da evolução tecnológica.

Além do aspeto visual, a “estética industrial” também abrange o háptico – qualidades táteis e sensoriais -, dos materiais utilizados. No contexto do design industrial, os materiais como o aço, o alumínio e o vidro têm uma textura e uma temperatura específicas que comunicam solidez, frieza e robustez. A experiência háptica é, portanto, uma componente crucial na interação do usuário com o produto, influenciando a perceção de qualidade e o prazer sensorial do uso. Por exemplo, a frieza do metal poderá evocar uma sensação de precisão e modernidade, enquanto a solidez do cimento pode transmitir uma impressão de estabilidade e permanência. (Dormer, 1997, p. 64) Segundo Pallasmaa, “A experiência háptica é uma dimensão essencial da arquitetura e do

design industrial, onde o toque, a textura e a temperatura dos materiais contribuem para a experiência sensorial e emocional." (2009, p.78)

Esta estética, além de definir a aparência dos produtos, molda a experiência sensorial e emocional dos utilizadores, destacando as qualidades hápticas dos materiais industriais.

A simplicidade formal da estética industrial ressoa com a tendência minimalista que domina também muitos aspetos do design moderno. Esta estética minimalista, que propõe "menos é mais", é uma resposta ao excesso de informação e complexidade da vida contemporânea. Há uma valorização tendencial dos consumidores em produtos que oferecem clareza, ordem e serenidade visual, qualidades que a estética industrial proporciona através de formas limpas e descomplicadas. Esta influência vê-se na tecnologia e no design digital, onde produtos como telemóveis, computadores e dispositivos de consumo inteligente adotam frequentemente uma estética industrializada, com superfícies metálicas lisas, bordas minimalistas e interfaces intuitivos. Esta abordagem não só comunica modernidade e eficiência, mas também atende às expectativas dos utilizadores em relação à funcionalidade e à qualidade de construção. Por exemplo, se nos questionarmos sobre o design dos dispositivos de uma das maiores empresas da atualidade, a Apple, Ive realça o seguinte: "A simplicidade e clareza são elementos fundamentais no design dos dispositivos Apple, que frequentemente utilizam materiais como o alumínio para criar superfícies suaves e minimalistas. Esta estética industrial comunica

uma sensação de modernidade e alta qualidade, alinhando-se com a experiência de uso intuitiva" (2016, p.37)

Como observado por Don Norman em *The Design of Everyday Things* (p. 24), o design de um objeto industrial reflete uma combinação de funcionalidade e estética, atendendo às expectativas dos consumidores por dispositivos que sejam simultaneamente belos e eficientes. No entanto, a experiência fenomenológica de um objeto industrial vai além da sua funcionalidade prática, abrangendo a maneira como o objeto é percebido sensorial e emocionalmente pelos utilizadores. A repetição dos gestos associados ao uso do objeto e a sua constante presença transformam-no numa extensão do corpo e da mente, moldando a relação dos indivíduos com o mundo e com eles próprios. Esta perspetiva permite uma compreensão mais abrangente de como os objetos não são apenas ferramentas utilitárias, mas também participantes ativos na construção da nossa identidade e na formação da nossa experiência de ser.



Img. 5 José Eduardo, 'Portucel' (atual DSmith), Deocriste, Viana do Castelo



3. O Industrial como Elemento Central da Prática Artística

Este capítulo explora a influência da industrialização e da modernidade na prática artística, analisando como a integração de materiais e espaços industriais moldou a arte contemporânea. A partir de conceitos de “non-places” de Marc Augé e a crítica de Bernard Stiegler sobre a miséria simbólica, discutiremos como artistas como Duchamp, o movimento Arte Povera, Mono-ha e Basura têm utilizado elementos industriais para questionar conceitos de identidade e alienação. A presente análise pretende revelar como a arte contemporânea reflete e transforma a experiência urbana e industrial

> A cultura também mudou. Muitos artistas e escritores viraram-se contra a monstruosidade do ambiente industrial. No início do século XIX, os pintores românticos concentraram-se em cenas idílicas da natureza, em parte para contrastar com a degradação das cidades fabris. Um pouco mais tarde, muitos artistas declararam-se afastados da sociedade em geral, defendendo que a arte era pela arte - uma posição que constituía uma alternativa radical ao materialismo industrial. (Stearns, 2021, p.86)

É necessariamente através de tentativas de operacionalizar num território prematuramente novo que, no seio de diversos processos de construção da obra de arte, passaram a coabitar certas relações dialógicas com o espaço e o material envolvente, mais concretamente objetos e matéria introduzidos pela industrialização. Esta envolvência com algo aparentemente não-poético, frio e descartável emite uma atração um tanto constante desde o século XVIII, tornando-se mais vinculativa a partir da década de 1960. Como já comprovamos, a industrialização foi a força mais fundamental na história mundial nos últimos dois séculos e meio, alterando em repercussão as mais variadas estruturas de existência. Na prática artística surge como um motor no pensar a ação, influenciando o universo visual e poético dos artistas, aliando-se naturalmente ao alargamento conceptual do que pode ser uma obra de arte.

A introdução de elementos como o fumo dos comboios nas obras de William Turner exemplifica esta transição para uma nova paisagem visual, onde o próprio cenário industrial emerge como protagonista. Esta representação imagética da industrialização não só alterou a forma como a natureza era percecionada, mas também questionou as fronteiras tradicionais entre o natural e o artificial, o rural e o urbano, o belo e o sublime. (Shiff, 1984) À medida que as cidades se expandiam e o ambiente se tornava progressivamente mecanizado, os artistas começaram a reagir, adotando uma postura que ia além da simples representação de paisagens naturais, começando a integrar elementos do novo mundo industrializado. As fábricas, as linhas ferroviárias e a própria maquinaria passaram a ser temas recorrentes no campo pictórico, representando uma nova estética da modernidade. Esta paisagem, muitas vezes despojada de referências tradicionais à beleza natural, surgia repleta de dinamismo, energia e movimento, simbolizando tanto o avanço quanto a alienação do homem num mundo cada vez mais dominado pela máquina. (Clark, 1999)

Img. 6 William Turner, 'Rain Steam and Speed - The Great Western Railway' (1844), Óleo sobre tela, 91 x 121,8 cm



Este novo imaginário visual, profundamente marcado pelo advento da industrialização, abriu caminho para uma exploração mais abrangente dos materiais e dos meios de expressão artística, que se consolidaria nas décadas seguintes. A transição para o século XX e, mais especificamente, para os anos 60, trouxe consigo uma nova perceção do objeto artístico, que se libertou do suporte convencional e se expandiu além do quadro e do formato tradicional da escultura, abrangendo objetos do quotidiano, utensílios industriais e materiais encontrados. Esta evolução assinala não apenas uma mudança na forma, mas também no conteúdo e na mensagem, onde o próprio contexto social, económico e cultural começa a ser incorporado como parte intrínseca da obra de arte. (Danto, 1981)

Ora, no final da década de 1960, a arte iniciou, portanto, um processo de desmaterialização, resultando no abandono das definições universais que anteriormente a delimitavam. O espaço em que o artista opera, e pelo qual se responsabiliza, passou a ser um campo de reaproveitamento constante da realidade. Rosalind Krauss, em "*Aesthetic Theory*", argumenta que a arte contemporânea se afastou dos paradigmas tradicionais e se voltou para a exploração de novos contextos e materiais, afirmando que "o campo da arte foi deslocado de um território de representação para um espaço de reflexão crítica e formal". (1999, p.137) [tradução livre] Os *mediums* e as técnicas artísticas passaram por uma significativa transformação, acompanhados de um crescente interesse pelo conceito em detrimento da estética tradicional.

Simultaneamente, o papel das instituições foi questionado, e as fronteiras entre arte e vida tornaram-se mais fluidas e indistintas.

O conceito de “non-places”, cunhado por Marc Augé, é particularmente relevante neste contexto, referindo-se a espaços que não têm identidade própria, como aeroportos, centros comerciais e estradas, que são produtos da modernidade e da globalização. Na arte contemporânea, muitos artistas têm-nos explorado, assim como outros elementos industriais para criar obras que refletem a condição pós-moderna e a alienação nas sociedades urbanas.

Marc Augé define estes “non-places” como espaços de transição que não possuem significância histórica ou relacional com as pessoas que os utilizam, destacando a perda de referências identitárias na modernidade. (Augé, 1995, p.94) Esta realidade, traz ao de cima a corrente homogeneidade do ser humano, dos seus interesses e a dificuldade crescente em alimentar a individuação. Segundo Stiegler, na sua análise da "miséria simbólica", esta perda de individuação advém da exclusão crescente dos indivíduos do processo de produção simbólica. Os símbolos, que incluem tanto os frutos da vida intelectiva (como conceitos, ideias e teoremas) quanto os da vida sensível (como as artes, os modos de fazer e os costumes), são cada vez mais produzidos sem a participação ativa dos sujeitos, resultando numa diminuição da capacidade de construção de identidade e diferenciação pessoal (2004, p. 30).

Esta ideia é explorada por artistas como Luís Palma e Augusto Alves Silva, que através das suas fotografias capturam paisagens urbanas e industriais, revelando a banalidade e a impessoalidade desses espaços. Luís Palma, por exemplo, foca-se em paisagens industriais desabitadas, onde a presença humana é sugerida apenas por traços indiretos, evidenciando a desumanização desses ambientes.



Img. 7 Luís Palma, S/ Título (1990), Fotografia, 18,4 x 12,5cm



Img. 8 Augusto Alves da Silva, 'Algés-Trafaria' (1990),
Fotografia, 50 x 50cm

A história da arte moderna e contemporânea está repleta de exemplos em que o industrial se torna uma ramificação ou o ponto central da própria prática artística. Marcel Duchamp é um dos pioneiros nesta exploração, ao introduzir o conceito *ready-made*, onde objetos comuns são apresentados como arte, desafiando as noções tradicionais de estética e valor artístico. Para Duchamp, "um objeto escolhido, por si só, pode ser arte, sem necessidade de intervenção estética" (1975, p. 141).

Com esta inovação, Duchamp transformou o objeto industrial num campo de experiência estética, demonstrando que a arte não se restringe ao belo ou ao produzido manualmente, mas pode encontrar-se na própria ideia e no ato de escolha do artista (Foster, 2004, p. 67).



Img. 9 Marcel Duchamp,
'Bottle Rack' (1964, réplica da
original de 1914),
Ferro, 64.2 x 37.5cm

O movimento Arte Povera, emergido em Itália na década de 1960, destacou-se por um tipo de linguagem pautado no uso de materiais de baixo custo e consequentemente pouco convencionais no meio artístico – panos, metal, terra, madeira, jornais, lâmpadas entre outros. O objetivo consistia em "empobrecer" o conceito pré-estabelecido de arte, eliminando as barreiras entre a prática artística e o quotidiano, de modo a alcançar um estado poético emergente da realidade. Para além de formular uma crítica incisiva ao consumismo e aos processos industriais, que adquiriam um destaque crescente, torna-se particularmente relevante a análise da forma como estas ideias se manifestaram dentro do movimento. O uso de matéria “real” surge como uma espécie de catarse de expressão ao artista, um tanto como um desapego de Jackson Pollock a restrições representativas. Os metais e o nylon das obras de Marisa Merz ou os jornais sobre o chão molhado de Pavimento-Tautologia (1967) de Luciano Fabro, por exemplo, subvertem as suas funções usuais e entram num diálogo que reanalisa as mais variadas questões do que é uma experiência artística e humana.

Img. 10 Jackson Pollock, 'One: Number 31' (1950), Óleo e tinta de esmalte sobre tela, 269.5 × 530.8 cm, MOMA, Nova Iorque





Img. 11 Mariza Merz, Untitled (1968), Nylon, fio de cobre e pregos



Img. 12 Luciano Fabro, 'Pavimento-Tautologia' (1967), Jornal sobre chão molhado, Dimensão variável

Já no Japão, o movimento Mono-ha, explorou a relação entre materiais naturais e industriais, focando-se na materialidade e no espaço vazio. Artistas como Nobuo Sekine e Lee Ufan recorreram a materiais como pedra, aço e vidro para criar instalações que destacavam a tensão e a harmonia entre elementos contrastantes. As suas obras não apenas colocavam lado a lado materiais naturais e industriais, mas também exploravam a relação dinâmica entre os objetos e o espaço que os circunda, evidenciando como a disposição dos materiais e o vazio ao seu redor podem gerar novas

perceções e experiências estéticas. Segundo Ufan, "a presença e ausência, o material e o vazio, são elementos essenciais na criação de uma experiência estética completa" (Munroe, 2005, p.203) Mono-ha desafiou, portanto, as distinções convencionais entre o natural e o artificial, celebrando a beleza intrínseca dos materiais industriais no seu estado mais bruto.



Img. 13 Nobuo Sekine, 'Phase of Nothingness - Water' (1969/2012), Aço inoxidável, verniz e água, Museu Guggenheim Bilbao, Bilbau



Img. 14 Lee Ufan, 'Relatum – Momentum' (2019), Aço, vidro e pedra, Base: 2,1 × 320 × 250 cm, Pedra: 63 × 42.1 × 62.1 cm

A surgir no final da década de 1980, o movimento Basura, com fortes raízes na América Latina, tem-se dedicado à utilização de materiais descartados e resíduos industriais como meio de crítica ao consumismo e ao desperdício da sociedade contemporânea. Artistas como Manolo Valdés e Cristina Iglesias integram lixo e detritos nas suas obras, desafiando as convenções sobre o valor dos objetos numa sociedade centrada no consumo. Ao incorporarem materiais considerados obsoletos ou sem utilidade, estes artistas não só questionam os padrões de produção e aquisição, mas também revelam as camadas de significado que emergem do uso e do descarte, promovendo uma reflexão sobre o impacto social e ambiental destes processos.



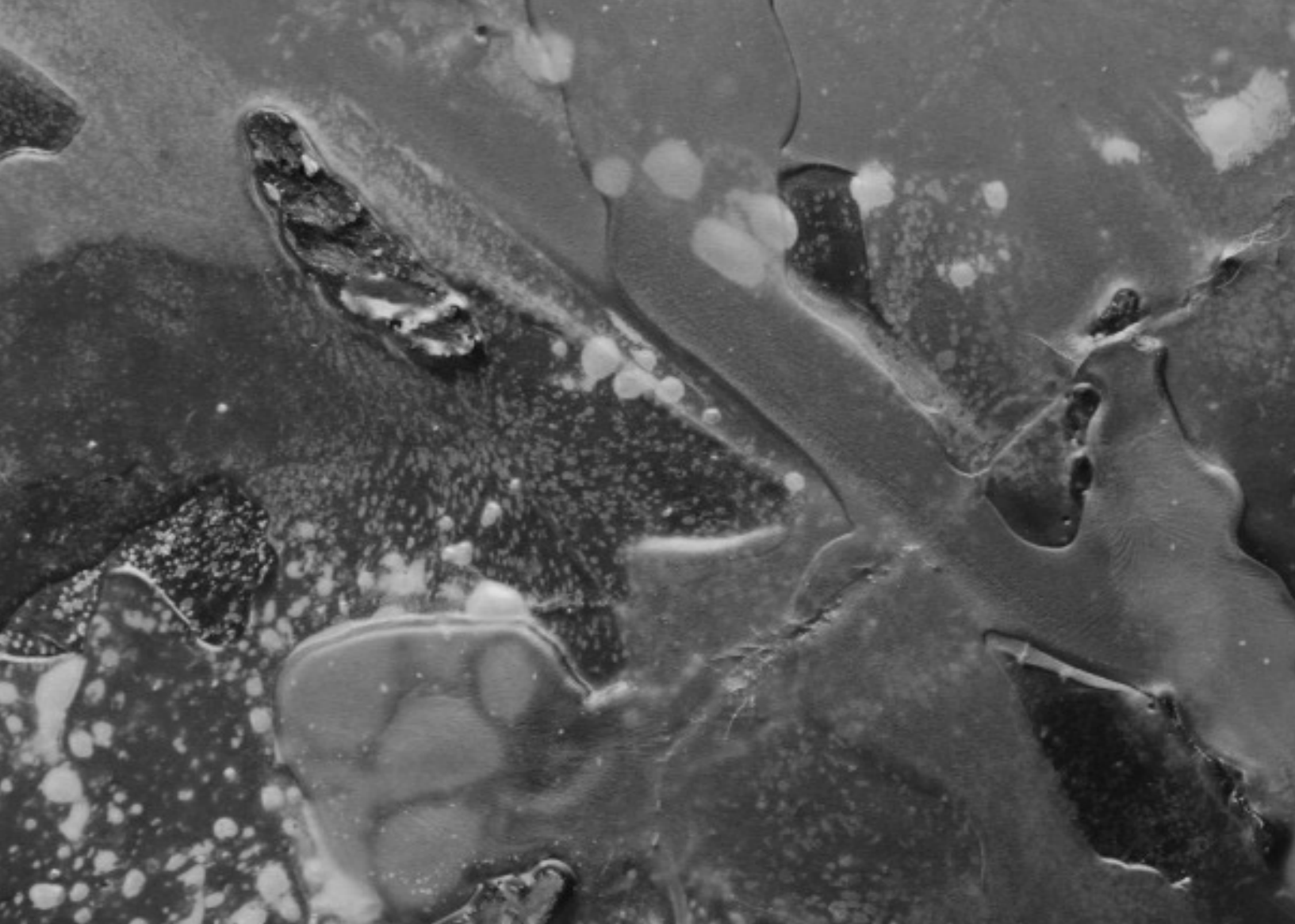
Img. 15 Manolo Valdés, 'Reina Mariana con cerámica' (2023), Aço e cerâmica,
175 x 142 x 100 cm



Img. 16 Cristina Iglesias, 'Suspended Pavillion in a Room I' (2005), Ferro entrançado e cabos de aço, 235 x 470 x 370 cm, Tate Modern, Londres

Estes exemplos ilustram como o elemento industrial se tornou uma ferramenta fundamental na prática artística contemporânea, tanto a nível material quanto temático. Através da incorporação e do questionamento destes elementos, os artistas exploram ideais de identidade e alienação, proporcionando novas perspetivas sobre a condição humana na era moderna. Assim, para além de reconfigurarem o valor e a função dos materiais, as suas práticas sublinham a interdependência entre o humano e o não-humano, promovendo uma reflexão crítica sobre o impacto das dinâmicas industriais e consumistas nas estruturas sociais e culturais. A arte torna-se, uma vez mais, um meio de interrogar e desafiar os paradigmas dominantes, propondo uma reavaliação das relações entre a paisagem, a tecnologia e a sociedade.





3.1. Sentir o Industrial: Catálogo de Artistas

O momento perfeito é o momento de um equilíbrio bem-sucedido entre forma e conteúdo, passado e presente, eu e o mundo, em que a arte, como acredito, continuamente contempla. (Cabrita Reis, s.d.).

A presente investigação sobre uma potencial interseção entre matéria industrial e fenomenologia na arte contemporânea revela a complexidade e a profundidade com que os materiais impactam tanto a criação artística como a experiência estética e sensível. Neste capítulo, o foco será colocado nos artistas e em como estes têm integrado matérias provenientes da industrialização, resíduos da nossa nova paisagem visual, nas suas práticas, atribuindo-lhes não só uma função estética, mas também uma presença fenomenológica que transcende o objeto em si. A seleção das obas e dos artistas analisados visa mostrar de que maneira a materialidade industrial têm vindo a ser incorporada na arte contemporânea, destacando a sua capacidade de transformar a perceção do espectador e de reconfigurar o espaço em que as obras são inseridas.

Esta secção do terceiro capítulo está dividida em quatro partes, cada uma dedicada a um material industrial distinto, como ligas metálicas, polímeros, vidro e luz. A escolha desses materiais deve-se ao seu impacto na arte contemporânea e às suas propriedades intrínsecas, que, no contexto artístico, transcendem a sua materialidade bruta e fria. O objetivo é analisar como diferentes artistas utilizam estes materiais, explorando o seu potencial estético e conceptual. Assim, cada parte examinará o papel de um material específico na prática artística, demonstrando como eles se transformam em elementos significativos e interpretativos, enriquecendo o discurso e a narrativa artística.

3.1.1. Ligas Metálicas

Vejo a arte como um processo ativo, com especial ênfase na fisicalidade dos materiais e no envolvimento do espectador com a obra." (Morris, 1993, p. 45)

Nota ao leitor: Dado o vasto número de tipos de ligas metálicas, incluindo aço *corten*, aço inoxidável, alumínio, entre outros, esta secção foi elaborada com maior dimensão em comparação com outras partes do trabalho. Consideramos que esta abordagem mais abrangente proporciona uma análise mais justa e completa da matéria, refletindo a complexidade e a diversidade dos materiais metálicos utilizados na arte contemporânea.

As ligas metálicas, resultantes da combinação de metais com outros elementos de forma a melhorar certas propriedades, têm uma longa história, com o bronze a destacar-se como uma das primeiras ligas amplamente usadas, sobretudo em armas e ferramentas durante a Idade do Bronze. A partir do século XX, contudo, a aplicação de ligas metálicas na arte tornou-se mais proeminente, impulsionada pela Revolução Industrial, que introduziu novos materiais como o alumínio e o aço, posteriormente incorporados nas práticas escultóricas modernas. Neste subcapítulo, abordaremos a sua utilização em diferentes percursos artísticos, destacando como este material tem sido explorado para criar obras com impacto estético e conceptual significativo.

Iniciaremos com Donald Judd e Anthony Caro, cujas esculturas minimalistas e geométricas utilizam frequentemente o metal para explorar questões de forma e espaço. De seguida, Barbara Hepworth e Robert Morris, com uma investigação muito própria da relação entre o objeto e o ambiente que o envolve. Cristina Massena, utiliza um conjunto de metais nas suas esculturas que dialogam com a arquitetura, enquanto Beverly Pepper usa aço inoxidável para criar peças que interagem com a luz e o espaço. Lygia Clark explora a materialidade metálica em instalações sensoriais, e Jeff Koons usa o aço polido para intensificar o impacto visual, Nancy Holt cria estruturas metálicas que dialogam com a paisagem natural, e Pedro Calapez reflete sobre materialidade e espaço na pintura em alumínio.

Donald Judd [1928-1994]

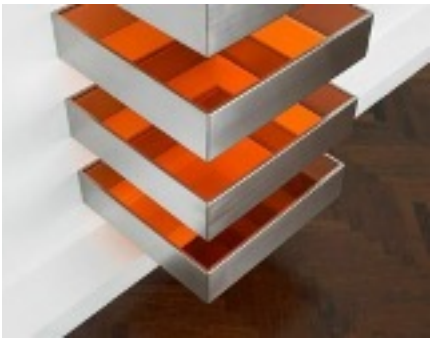
Associado ao Minimalismo[3], o artista recorre frequentemente a materiais industriais na conceção das suas obras. A prática de Donald Judd destaca-se pelo uso de ligas metálicas, nomeadamente de alumínio e de aço. Esta escolha de materiais revela uma preocupação com a pureza e a objetividade dos objetos, enfatizando a sua essência e a relação com o espaço. Judd começou a utilizar ligas metálicas extensivamente na década de 1960, quando as suas obras passaram a refletir uma investigação mais intensiva sobre as qualidades físicas e percetivas dos materiais. Nas suas *Stacks* e *Boxes*, o alumínio e o aço, são manipulados para criar formas geométricas puras e repetitivas. *Untitled* (1969), é um exemplo claros do uso das ligas para explorar a relação entre espaço e forma. A superfície polida dos metais amplifica a interação com a luz e o ambiente, realçando a perceção dos objetos e das suas propriedades.

"A utilização de materiais industriais como o aço e o alumínio por Judd, foi um esforço deliberado para eliminar a mão do artista do processo de criação, enfatizando assim a objetividade e a autonomia do próprio objeto de arte." (Meyer, 2001, p.72) Esta ideia vem de acordo à ideia de que a arte deveria existir independentemente do artista, como um objeto autossuficiente,

[3] O movimento minimalista, que emergiu nas décadas de 1960 e 1970, é caracterizado pela sua ênfase na simplicidade, geometria e a redução de elementos visuais ao essencial. Os artistas minimalistas buscavam uma pureza estética através da eliminação de ornamentação e da utilização de formas básicas e materiais industriais. (Gibson, 1990)



Img. 17 Donald Judd, Untitled (1969), Ferro galvanizado e plexiglass, 15.24 x 68.9 x 60.96 cm (un.)



Img. 18 Donald Judd, Untitled (1969), Vista lateral, Buffalo AKG Museum, EUA

sem necessidade de narrativas ou simbolismos tradicionais. A utilização de ligas metálicas e outros materiais industriais era fundamental para este propósito. Muitas vezes fabricados em ambientes industriais, em série, que fogem do potencial único que normalmente acarreta uma obra de arte, estas matérias possuíam uma qualidade impessoal e precisa que Judd explorava para criar formas geométricas e estruturais que se destacavam pela sua simplicidade e clareza visual. Ao recorrer a processos de fabrico industrial, evitava o toque manual e a textura expressiva, elementos que poderiam introduzir uma subjetividade indesejada. Em vez disso, as suas obras são marcadas pela precisão e repetição, características que reforçam a sua intenção de criar arte que fosse o mais objetiva e não interpretativa possível. O foco estava na experiência direta do objeto, onde a perceção do espectador é guiada pelas qualidades físicas da obra – como a forma, o material, e a interação com o espaço circundante – sem a interferência da narrativa ou da emoção do artista.



Img. 19 Donald Judd, (Boxes) Untitled (1969), Alumínio e plexiglass azul, 121.9 × 152.4 × 152.4 (un.), Saint Louis Art Museum, Nova Iorque



Anthony Caro [1928-1994]

“Sempre me interessei por fazer esculturas que estivessem abertas ao mundo exterior. Queria fazer esculturas que vivessem no espaço em vez de ficarem confinadas a um pedestal ou a uma área específica.” (Caro, 2010, p.32)

Anthony Caro foi um escultor britânico de grande influência, cuja prática artística rapidamente se afastou das formas figurativas para abraçar a abstração. Conhecido pelo uso inovador de ligas metálicas, abandonou o pedestal convencional, permitindo que as suas esculturas interagissem de uma forma mais direta com o espaço e com o espectador.

Caro começou a utilizar ligas metálicas, como o aço pintado ou o bronze, permitindo-lhe explorar a materialidade de uma forma que outros materiais não o faziam. Há uma dualidade de diálogo, onde a robustez e a maleabilidade dos metais permite criar obras que ocupam o espaço de uma forma expansiva. Em *Early One Morning* (1962), observamos uma escultura composta por uma série de vigas, placas e barras de aço que se estendem horizontalmente no espaço. A ausência de um pedestal permite que a escultura interaja diretamente com o chão, tornando o espaço ao redor, e as sombras projetadas, parte integral da obra. A utilização do aço pintado, com as suas qualidades de resistência e maleabilidade, permite ao artista explorar a leveza visual e a dinâmica da criação de uma forma, desafiando conceitos de massa e peso inerente ao material. A cor vermelha contribui para essa tentativa de



Img. 20 Anthony Caro, 'Early One Morning' (1962), Aço pintado e alumínio, 289,6 × 619,8 × 335,3 cm, Tate, Londres

desmaterialização da escultura, acentuando a interação entre o objeto e o espaço.

Já *Woman Waking Up* (1955) exemplifica a utilização do bronze. Esta peça, composta por bronze fundido e polido, apresenta uma superfície rica e tátil que reflete a luz de forma distintiva, proporcionando uma experiência visual e sensorial diferente do aço. O bronze é escolhido não apenas pela sua durabilidade, mas também pela sua capacidade de criar texturas e acabamentos que adicionam profundidade e complexidade. O uso do bronze na escultura moderna reflete uma busca por materialidade que une tradição e inovação, oferecendo uma nova forma de explorar a física da peça e a perceção do espectador. Há uma curiosidade notável no artista em criar um discurso que questione conceitos associados aos próprios materiais, refletindo um profundo entendimento das suas qualidades físicas e estéticas.





Img. 21 Anthony Caro, 'Woman Waking Up' (1955), 26,7 × 67,9 × 34,9 cm, Tate, Londres

Cristina Massena [n.1977]

Artista contemporânea, natural do Porto, Portugal, destaca-se pela interdisciplinaridade entre a escultura e a arquitetura, cruzando estas duas disciplinas e fazendo-as dialogar através de desenhos, esculturas e trabalhos *site-specific*. A sua obra reflete uma profunda investigação sobre a materialidade e o impacto sensorial dos materiais na experiência estética.

Contratempo (2020), exemplifica a maneira como Massena utiliza ligas metálicas para criar uma interação dinâmica entre forma e espaço. A artista combina aço e bronze, colocando-as em confronto direto e em diálogo, formando esculturas que não apenas capturam a luz de maneiras diferentes, mas também revelam a complexidade das próprias superfícies e composições. O aço, com a sua resistência e estrutura robusta, e o bronze, com a sua maleabilidade e capacidade de envelhecimento, são usados para explorar contrastes e harmonias na perceção espacial.



Img. 22 Cristina Massena, 'Contratempo' (2020), Aço corten, chapa de cobre e ferro pintado com óxido de ferro,173 × 132 × 12 cm, Galeria Fernando Santos, Porto



Img. 23 Cristina Massena, 'Contrapeso' (2021), Aço corten, chapa de cobre, 40 x 60 x 250 cm, Galeria Fernando Santos, Porto

Contrapeso (2021) é outra obra notável desta junção entre o aço e o bronze na obra de Massena, criando um diálogo entre peso e leveza, rigidez e flexibilidade. Esta combinação explora a ideia de equilíbrio e desvio, refletindo um interesse pela física das interações materiais e pela experiência sensorial do espectador.

"O uso de metais na escultura contemporânea não só transforma a materialidade das obras, mas também amplia as possibilidades de expressão, permitindo uma interação única entre a luz, o espaço e a superfície da obra, resultando numa presença física que é ao mesmo tempo tangível e transcendente." (Potts, 2000, p. 112)

Barbara Hepworth [1903-1975]

Barbara Hepworth é uma figura central na escultura do século XX, sendo amplamente reconhecida pela sua abordagem inovadora no uso de materiais e pela integração da forma com o espaço. Embora uma grande parte do seu trabalho autoral seja feita com madeira e pedra, Hepworth também explorou intensivamente o uso de ligas metálicas, como o bronze, particularmente nas décadas de 1950 e 1960, período em que o seu trabalho evoluiu para uma linguagem mais abstrata e monumental.

Segundo Bowness (1971), "Hepworth utilizava o bronze para alcançar uma síntese entre a forma e o espaço, criando esculturas que pareciam respirar e interagir com o ambiente em que estavam inseridas" (p. 113).

O uso do bronze nas suas obras foi, portanto, uma decisão não apenas técnica, mas profundamente ligada à sua exploração da materialidade e da fenomenologia. O bronze, com a sua durabilidade e capacidade de captar a luz de maneira única, permitiu a Hepworth criar formas que interagiam com o espaço circundante de uma outra forma, comparativamente aos seus trabalhos passados.

Em obras como *Single Form* (1961-1964), a artista utilizou a liga metálica para explorar o conceito de unidade e continuidade, ligando o material à ideia de uma forma que transcende a sua



Img. 24 Barbara Hepworth, 'Single Form' (1961-1964), Bronze, 6,4m, Edifício das Nações Unidas, Nova Iorque

própria fisicalidade. A abordagem fenomenológica de Hepworth é evidente na forma como as suas esculturas em metal envolvem o observador, criando uma experiência sensorial que vai além do mero ato de ver. A superfície polida do bronze, reflete o ambiente e o espectador, criando uma ligação entre a obra e o espaço, transformando a perceção de quem se permite emergir nela. Como a própria artista afirma, "a escultura deve ser experimentada em movimento, numa interação constante entre forma e espaço" (Hodin, 1961, p. 89).

Robert Morris [1931-2018]

Robert Morris, uma figura central no movimento minimalista e na arte processual, é amplamente reconhecido pelo seu uso de materiais industriais, incluindo ligas metálicas. A prática artística de Morris é também marcada por uma abordagem fenomenológica, onde o material e a interação do espectador com a obra desempenham um papel fundamental. O latão, em particular, com a sua tonalidade quente, e com a sua capacidade de refletir a luz de forma distinta, ou o aço, enaltecem esta procura, explorando a relação entre o objeto, o espaço e a perceção sensorial.

Em peças como *Untitled (Scatter Piece)* (1968-1969), Morris cria uma composição com várias ligas metálicas, dispersas de forma aparentemente aleatória no espaço expositivo. Esta dispersão cria uma relação diferente entre a obra e o ambiente, desafiando as noções tradicionais de escultura como objeto fixo e definido. A escolha destes diferentes metais torna-se, portanto, um sintoma de uma profunda investigação sobre como a materialidade influencia a experiência sensorial e a interação do espectador. Lippard (1973) comenta que "Morris usou o latão em *Untitled (Scatter Piece)* para expandir o campo percetual da obra, permitindo que as qualidades reflexivas do material envolvessem o espectador numa experiência de constante mudança visual e espacial" (p. 115). A própria dispersão dos elementos no espaço subverte a ideia da obra de arte como objeto autossuficiente. Em vez disso, o artista convida o



Img. 25 Robert Morris, Untitled (Scatter Piece) (1968-1969), Feltro de lã prensada, aço, aço zincado, aço revestido a cobre, chumbo, alumínio e latão, Dimensão variável, Sprüth Magers, Berlim

espectador a participar ativamente na construção do seu significado, que é continuamente reformulado à medida que quem experiência o trabalho se move pelo espaço.

Destacamos também as *Steel Mesh Ls* (1988). Nesta peça, o artista utiliza o aço para construir as suas famosas esculturas em forma de L, organizando-as em configurações que desafiam as noções de estabilidade e forma fixa. Morris trabalha frequentemente com estruturas intercambiáveis, na medida em que reconstrói e repete formas como as vigas em L, em materiais como a madeira, o alumínio ou a malha de aço, dissolvendo assim a noção de originalidade ou série do seu próprio trabalho. Em *Steel Mesh L's* a malha cria uma estrutura que não é apenas física, mas também visualmente porosa, permitindo que a luz e o olhar atravessem, desafiando o espectador a reconsiderar as fronteiras entre interior e exterior, sólido e vazio. Lippard (1973) afirma que "para Morris, o material não é apenas o meio pelo qual a obra é criada, mas um elemento ativo que interage com o espaço e o espectador" (p.89).





Img. 26 Robert Morris, 'Steel Mesh L's' (1988), Malha de aço, 243.8 × 243.8 × 60.9 cm, Sprüth Magers, Berlim

Beverly Pepper [1922-2000]

"Ver, tocar, o envolvimento sensorial físico, é o caminho para a minha escultura; a minha intenção é que o significado do meu trabalho resida na sua experiência." (Pepper, 2020)

Beverly Pepper, escultora norte-americana, é reconhecida pela monumentalidade das suas obras e pela exploração fenomenológica dos materiais, com especial destaque para o aço *corten* e o aço inoxidável. Pepper iniciou a sua carreira como pintora, mas rapidamente se direcionou para a escultura, onde encontrou nas ligas metálicas o meio ideal para investigar a relação entre forma, luz, espaço e tempo.

O aço inoxidável, escolhido pelas suas propriedades de resistência à corrosão e capacidade de reflexão do espaço envolvente, permitiu à artista criar obras onde a interação com o ambiente circundante se torna central. Em *Venezia Blue* (1968), Pepper usa o aço inoxidável para produzir superfícies que refletem o espaço, transformando a obra num diálogo contínuo com o seu entorno. Esta escolha da matéria vai além da técnica, sendo uma exploração da capacidade do material se fundir com o espaço fenomenológico, onde a escultura é experienciada tanto visual quanto sensorialmente. Há um desafiar da perceção tradicional da escultura como objeto fixo, tornando-se interativo.

Por outro lado, o aço *corten*, com a sua superfície naturalmente oxidada, que se altera com o tempo, oferece à artista uma



Img. 27 Beverly Pepper, 'Venezia Blue' (1968), Aço Inoxidável e cor de Isofan (azul), 254 x 140 x 228 cm

plataforma para explorar mais profundamente o conceito de temporalidade. Obras como *The Dallas Land Canal and Hillside* (1971-75) utilizam o aço *corten* para criar formas que não só ocupam o espaço, mas também se transformam ao longo do tempo, conforme a oxidação se desenvolve. Segundo Rosalind Krauss, "o aço *corten* em Pepper não é meramente um material, mas um processo vivo, uma representação do fluxo do tempo inscrito na própria matéria" (Krauss, 1999, p. 132).





Img. 28 Beverly Pepper, 'The Dallas Land Canal and Hillside' (1971-75), Aço corten, erva, Esq. 1,5 x 2 x 81 cm, Dir. 2,5 x 10,5 m, Dallas

Lygia Clark [1920-1988]

Lygia Clark, artista plástica brasileira e uma das principais figuras do movimento neoconcretista[4], desempenhou um papel fundamental na rutura com as limitações da arte tradicional, aproximando a obra do espectador de forma inovadora. Os usos do aço inoxidável, do alumínio e do latão nas suas obras, particularmente nos célebres Bichos (1960-1964), são emblemáticos dessa busca por uma nova relação entre a arte e quem a experiência. Neste caso, Os *Bichos*, designados como a sua obra viva, consistem em estruturas geométricas articuladas, feitas principalmente de aço ou alumínio, cuja maleabilidade e resistência permitiram à artista criar obras que transcendem a simples materialidade, situando-se na interseção entre objeto e *happening*. Estas peças, concebidas com várias dobradiças, foram intencionalmente criadas para serem manipuladas pelo espectador, subvertendo a noção de arte como objeto passivo e promovendo uma experiência fenomenológica onde a interação se torna central. Ao demandar a participação ativa, Clark desafia a perceção estática da arte, transformando-a numa experiência que só se realiza plenamente através da ação.

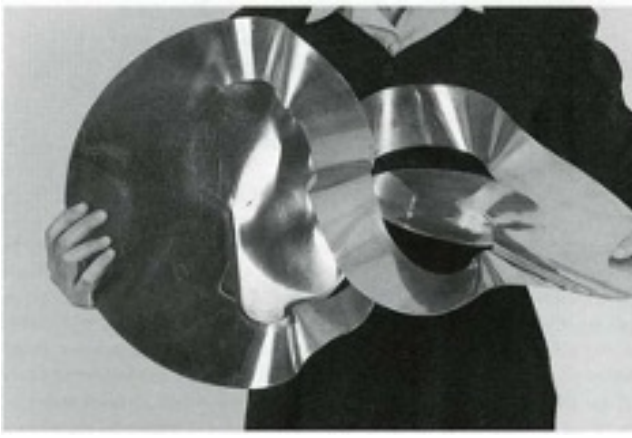
"A artista resolve a dialética do dentro e fora, do avesso e direito, uma vez que os Bichos criam um espaço interior "vivo" e, ao mesmo tempo, deixam-se ser penetrados pelo espaço circundante." (de Carvalho, 2011, p.134)

---

[4] O movimento neoconcretista, surgido no Brasil na década de 1950, representou uma rutura com o projeto construtivo do concretismo, destacando-se pela ênfase na experiência sensorial e na participação do espectador. Os neoconcretistas procuraram uma arte mais dinâmica e interativa, desafiando a rigidez formal do concretismo (Brito, 1999).



Img. 29 Lygia Clark, (Os Bichos) 'O dentro é o fora' (1963), Aço inoxidável, 40.6 x 44.5 x 37.5 cm



Img. 30 Lygia Clark com 'O dentro é o fora', 1963

O aço inoxidável, com a sua durabilidade e capacidade de manter a integridade estrutural, mesmo após múltiplas interações, revela-se essencial para a concretização deste conceito. A sua frieza e rigidez contrastam com a fluidez do ato de manipulação, estabelecendo um diálogo dinâmico entre o material e o corpo que o manipula. Clark redefine a escultura, transformando-a num campo de possibilidades interativas, onde a matéria assume o papel de mediador entre o gesto e a forma. O metal, longe de ser apenas um elemento estrutural, torna-se, portanto, um participante ativo na criação de uma nova forma de arte, evidenciando as infinitas possibilidades da interação e da experiência estética.

Jeff Koons [n.1955]

Jeff Koons, nascido em 1955, é uma figura central na arte contemporânea, tendo ficado conhecido por explorar a cultura do consumo e a estética do *kitsch*. Koons utiliza o aço inoxidável de uma forma distinta, permitindo-o conjugar elementos da cultura popular com um refinamento formal, de forma a chegar a um diálogo que existe entre o banal e o sublime.

Como já verificamos, o aço inoxidável, caracterizado pela sua durabilidade, resistência à corrosão e capacidade de polimento, é usado para criar superfícies altamente refletoras, desempenhando um papel central na experiência fenomenológica das suas obras. Como observa Isabelle Graw, "o aço inoxidável de Koons não é apenas uma questão de imitação, mas uma estratégia para envolver o espectador numa relação reflexiva com a obra, onde a materialidade se dissolve na experiência visual" (Graw, 2009, p. 45).

Em séries como *Celebration* (1994-2011), composta por 16 esculturas e 16 pinturas, das quais inclui a reconhecida escultura *Ballon Dog*, o artista utiliza a liga metálica de forma a imitar a aparência de objetos insufláveis, elevando o banal ao *status* de sublime. A fenomenologia do aço inoxidável é ainda mais evidente quando se considera a interação da obra com o espectador. As superfícies espelhadas das suas esculturas não refletem apenas o ambiente, mas também envolvem quem as observa, criando uma experiência imersiva onde a escultura e o mundo circundante se tornam indissociáveis.



Img. 31 Jeff Knoons, 'Ballon Dog' (1994-2000), Aço inoxidável espelhado polido, revestimento de cor transparente azul, 307.3 x 363.2 x 114.3 cm

Segundo Hal Foster, "ao utilizar o aço inoxidável, Koons cria uma obra que é simultaneamente uma representação de algo comum e uma metáfora da própria arte como reflexo da cultura contemporânea" (2014, p. 58).

Nancy Holt [1938-2014]

Como observa Krauss, a escolha do aço inoxidável por Nancy Holt está intrinsecamente ligada ao desejo da artista de criar uma fusão entre o objeto artístico e o espaço circundante, onde o material não apenas suporta a obra, mas também a transforma num mediador de experiências sensoriais (1979, p. 207). Nancy Holt, uma figura central no movimento Land Art[5], destacou-se pela criação de obras que exploram a relação entre espaço, tempo e perceção. Embora seja amplamente conhecida pelas suas intervenções na paisagem, como *Sun Tunnels* (1973-1976), Holt também recorreu ao aço inoxidável em algumas das suas obras, aprofundando o diálogo entre a materialidade industrial e o ambiente natural.



Img. 32 Nancy Holt, 'Sun Tunnels' (1976), Betão e aço, 281.9 x 551.2 x 281.9 cm (un.), Great Basin Desert, Utah

[5] O movimento Land Art, que emergiu nos anos 1960 e 1970, caracteriza-se pela criação de obras, muitas vezes diretamente na paisagem natural. Os artistas de Land Art buscavam interagir com o meio ambiente e explorar a relação entre arte e natureza, desafiando as convenções da arte tradicional de galeria (Kwon, 2004).

Em *Hydra's Head* (1974), por exemplo, Holt utiliza o aço e o betão para criar uma série de tubos que se enchem com água, captando o céu e o solo, fundindo a estrutura com o horizonte e criando uma experiência visual simultaneamente estática e em constante mutação. Por outro lado, a obra *Pipeline* (1986), uma intervenção *site-specific*, consiste num tubo de aço inoxidável que se estende ao longo do interior de um edifício, conduzindo o espectador até ao exterior.

"Os tubos de aço da escultura entram e saem da galeria e penetram visualmente através do edifício até ao espaço interior por baixo. Uma secção de um tubo deixa escapar petróleo, acumulando-se numa base branca imaculada. Uma das obras mais abertamente políticas de Holt, *Pipeline* expõe os fracassos silenciosos da industrialização e as consequências devastadoras da audácia descontrolada" (Holt/Smithson Foundation, 2024).

Esta abordagem reforça que a arte deve ser uma experiência vivida, uma interação contínua entre o observador, o objeto e o espaço que habitam. A matéria torna-se em mais do que um meio de construção, tornando-se num elemento essencial para a criação de experiências que desafiam a nossa compreensão da materialidade e da paisagem.



Img. 33 Nancy Holt, 'Hydra's Head' (1974), Betão e aço, Dimensão geral: 8.5 x 18.9 m, Rio Niagara, Artpark, Lewison





Img. 34 Nancy Holt, 'Pipeline' (1986), Aço inoxidável e óleo, Dimensão variável, Visual Art Center of Alaska, Alaska

Pedro Calapez [n.1953]

Pedro Calapez destaca-se como uma figura central na arte contemporânea portuguesa, sendo amplamente reconhecido pela sua abordagem inovadora à pintura. Embora tradicionalmente associado ao uso de tela e pigmento, Calapez incorpora frequentemente materiais industriais na sua prática artística, desafiando as fronteiras convencionais da arte. Nas suas obras, como *Friso#03* (2013), o artista utiliza painéis de alumínio como suporte para a aplicação de tinta, explorando profundamente as propriedades materiais e sensíveis destes elementos.



Img. 35 Pedro Calapez, 'Friso #03' (2013), Óleo sobre alumínio, 97 x 176,5 x 20,5 cm, Galeria Presença, Porto

O uso do alumínio nas obras de Calapez não se limita, portanto, a uma função meramente estrutural; antes, a superfície metálica assume um papel reflexivo sobre a nossa inserção espacial e temporal, desafiando a perceção do observador. Este material introduz uma nova dimensão na pintura, onde a luz é capturada e refratada, criando um jogo contínuo de sombras e brilhos. Frequentemente associado à frieza e à industrialização, a liga metálica adquire uma qualidade quase etérea nas mãos do artista, transformando-se num elemento pictórico essencial. Assim, a superfície participa ativamente na criação de uma atmosfera imersiva, evidenciando uma interação dinâmica entre a obra e o espaço envolvente.

A sua obra é marcada por uma dicotomia central: a exploração do tempo e da permanência. O alumínio, conhecido pela sua durabilidade, contrasta com a fragilidade da tinta aplicada, gerando uma tensão entre o efémero e o eterno, entre a ação do tempo e a resistência da matéria. Esta tensão contribui para que a pintura de Calapez se torne num campo expansivo, onde a exploração de novos suportes e materiais permite uma interação complexa entre a obra e o espaço que a acolhe. Como observa Krauss (1999), "a pintura, ao expandir-se para além dos seus limites tradicionais, tem-se tornado cada vez mais um campo de investigação material, onde a superfície, o suporte e o espaço circundante interagem de maneiras complexas e inovadoras" (p. 13).

3.1.2. Polímeros

“O material de cada obra não é apenas o seu medium, mas sim as sensações idílicas que aumentam a sua vida e das quais é composta.” (Hesse, 2020, p.273)

Nota ao leitor: Para este próximo segmento, considera-se manter uma abordagem mais abrangente, de forma a continuar a proporcionar o que se acredita ser uma análise mais completa da matéria. Devido ao vasto número de tipos de polímeros, incluindo resinas sintéticas, silicone, poliuretano, acrílicos, entre outros, esta secção pretende refletir a complexidade e a diversidade dos materiais poliméricos na arte contemporânea.

Os polímeros, como o PVC, a resina, o silicone e outros materiais sintéticos, ganharam proeminência nas artes a partir do século XX, coincidindo com a expansão da produção industrial e o interesse dos artistas em experimentar novas possibilidades materiais e conceptuais. Examinaremos, portanto, a sua diversificada utilização na prática artística contemporânea, analisando como estes materiais, associados à industrialização e ao desenvolvimento tecnológico, têm vindo a redefinir o discurso artístico.

Lynda Benglis, por exemplo, utiliza resinas sintéticas e látex para criar esculturas que desafiam forma e gravidade, explorando a fluidez e a cor dos materiais. Rachel Whiteread, por sua vez, utiliza resina e poliuretano nas suas peças de moldagem, capturando espaços negativos e memória material. Eva Hesse, reconhecida pelo uso pioneiro de látex e fibra de vidro, investiga a impermanência e fragilidade das matérias. Helen Frankenthaler explorou polímeros acrílicos nas suas técnicas de pintura, permitindo-lhe um jogo diferente entre a transparência e a saturação das cores. Artistas mais contemporâneos, como Jacqueline Humphries, Adriana Varejão e Fabian Marcaccio, utilizam polímeros para explorar texturas e superfícies mais viscerais em pintura e escultura. Hannah Levy trabalha sobretudo com silicone para criar esculturas orgânicas que jogam com perceções de materialidade e forma. Por fim, Ilona Szwarc trabalha com silicone para criar peças que jogam com perceções de materialidade e identidade.

Lynda Benglis [n.1941]

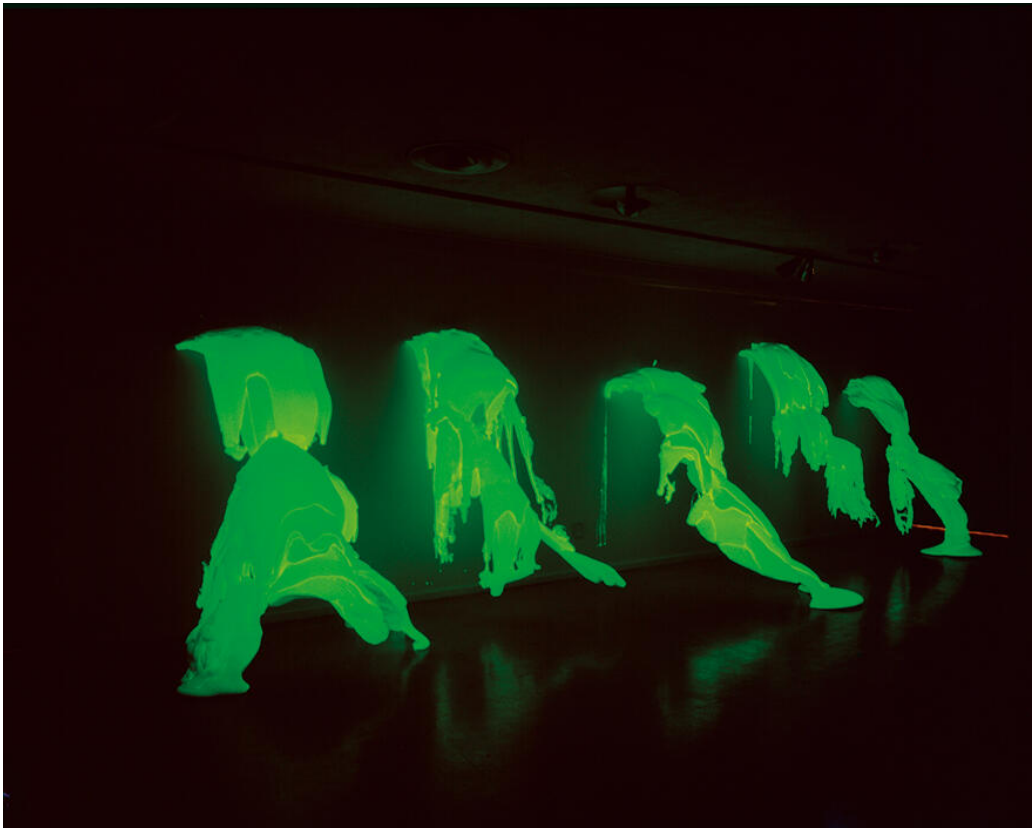
A artista plástica americana Lynda Benglis distingue-se no panorama da arte contemporânea pelo seu trabalho que desafia as convenções da escultura tradicional, explorando as possibilidades expressivas de materiais industriais, como os polímeros. Emergindo como uma figura central nas décadas de 1960 e 1970, Benglis é amplamente reconhecida pelo uso inovador de materiais sintéticos, que transcendem as fronteiras entre pintura e escultura.

Os polímeros desempenham um papel crucial na sua prática artística, proporcionando-lhe a capacidade de manipular forma e cor de maneiras que seriam inviáveis com materiais mais tradicionais. Em obras como *Contraband* (1969), Benglis verte latex pigmentado diretamente no chão, permitindo que o material se expanda e solidifique de forma orgânica. Esta abordagem subverte a escultura convencional, onde a forma é geralmente imposta ao material; em vez disso, Benglis permite que o material determine a forma final da obra, criando uma experiência fenomenológica em que o processo criativo se torna visível e tangível.



Img. 36 Lynda Benglis, 'Contraband' (1969), Latex pigmentado, 7.6 × 295.3 × 1011.6 cm, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque

Na obra Phantom (1971), a artista utiliza poliéster translúcido tingido de cores vibrantes, que parece irradiar luz internamente, conferindo à escultura uma presença simultaneamente material e etérea. Como destaca Lucy Lippard, "ao trabalhar com polímeros, Benglis explora a tensão entre solidez e fluidez, desafiando as expectativas sobre o que a escultura pode ser" (1973, p. 82).



Img. 37 Lynda Benglis, 'Phantom' (1971), Espuma fluorescente de poliuretano pigmentada, 240 × 1060 × 240 cm

Rachel Whiteread [n.1963]

Rachel Whiteread é uma artista britânica reconhecida pelas esculturas que capturam o negativo de espaços e objetos quotidianos, explorando a relação entre ausência e presença, memória e materialidade. Utilizando diversos materiais, incluindo polímeros, Whiteread subverte a perceção convencional dos espaços, tornando o vazio visível.

Em *Untitled (Orange Bath)* (1996), utiliza resina translúcida para moldar o espaço de uma banheira, capturando contornos e pormenores do objeto, transformando o espaço negativo — normalmente invisível — em algo tangível. Este material, que pode ser opaco ou translúcido, permite explorar as interações entre espaço, forma e luz, criando uma experiência visual simultaneamente física e efémera. Julian Stallabrass observa que "o uso de resina por Whiteread confere às suas obras uma qualidade quase espectral, onde o material se torna um mediador entre o visível e o invisível" (2001, p. 114).



Img. 38 Rachel Whiteread, Untitled (Orange Bath) (1996), Borracha e poliestireno, 80 x 207 x 110 cm

A fenomenologia dos polímeros é evidenciada pela forma como as esculturas evocam a memória e a passagem do tempo. Em *House* (1993), uma das suas obras mais emblemáticas, e que lhe proporcionou o prémio Turner de 1993, utilizou cimento para moldar o interior de uma casa vitoriana. Já em Untitled (*One Hundred Spaces)* (1995), aplicou resina colorida para capturar os espaços vazios debaixo de cadeiras, criando cem moldes translúcidos dispostos no chão. Estas peças transformam o vazio em volumes coloridos, sugerindo uma presença e ausência simultâneas, desafiando o espectador a reconsiderar a relação entre objeto, espaço e memória.

Ao solidificar o vazio, Whiteread transforma o intangível em tangível, oferecendo uma meditação profunda sobre memória e ausência, criando obras que são ao mesmo tempo monumentos e anti-monumentos. Assim, o uso de polímeros nas suas obras revela-se uma estratégia fenomenológica que convida o espectador a refletir sobre a materialidade e a impermanência do espaço.



Img. 39 Rachel Whiteread, 'House' (1993), Cimento, madeira e aço, Dimensão variável, Grove Road, Londres





Img. 40 Rachel Whiteread, Untitled (One Hundred Spaces) (1995),
Resina, 100 unidades, dimensão variável, Palazzo Grassi - Punta della Dogana, Veneza

Eva Hesse [1936-1970]

Hesse deixou um impacto duradouro na escultura contemporânea, sendo amplamente reconhecida pela sua utilização de materiais industriais, particularmente polímeros como o látex e a fibra de vidro, materiais estes que desempenharam um papel central na sua prática artística e permitiram à artista explorar noções de fragilidade, impermanência e transformação.

O uso de polímeros permitiu criar obras que se afastam das formas rígidas e permanentes da escultura clássica, formalizando uma estética que abraça a vulnerabilidade e a decadência. Em peças como *Repetition Nineteen III* (1968), Hesse utilizou fibra de vidro combinada com resina para criar uma série de cilindros levemente deformados, cuja transparência a delicadeza contrastam com a natureza repetitiva da obra. A escolha desses materiais permitiu explorar a interação entre a luz, o espaço e o tempo. Como observa Lucy Lippard, "o uso de polímeros em Hesse não era apenas uma exploração material, mas uma investigação sobre a temporalidade e a transitoriedade na arte" (1976, p. 92).



Img. 41 Eva Hesse, 'Repetition Nineteen III' (1968), Fibra de vidro e resina de poliéster, 19 unidades, 48 a 51 cm x 27.8 a 32.2 cm diâmetro (un.), The Museum of Modern Art, Nova Iorque



Img. 42 Eva Hesse, 'Contingent' (1969), Pano de algodão, latex e fibra de vidro, 350 x 630 x 109 cm, National Gallery of Australia, Australia

A fenomenologia dos materiais em Eva Hesse é particularmente evidente. Obras como *Contingent* (1969), onde longas tiras de gaze embebidas em látex pendem do teto, criam uma instalação que parece flutuar no espaço. O látex, ao envelhecer, adquire uma coloração âmbar e começa a rachar, acentuando o tema da decadência que permeia a prática da artista. Segundo Anne Wagner, “Hesse usou materiais como o látex precisamente pela sua impermanência, desafiando a ideia de que a arte deve ser eterna” (Wagner, 1996, p. 123).

O uso de polímeros e outros materiais provenientes da industrialização em Hesse revela uma estratégia deliberada para explorar a materialidade e a temporalidade de modo singular. Ao transformar materiais de origem industrial, criou obras que evocam simultaneamente a presença e a ausência, o permanente e o efémero, estabelecendo uma conexão profunda com a experiência individual e fenomenológica do espectador.

Helen Frankenthaler [1928-2011]

Helen Frankenthaler foi uma artista americana cuja obra desempenhou um papel crucial no desenvolvimento da pintura abstrata no século XX. A artista é mais conhecida pela sua técnica de *soak-stain*, onde aplicava tinta diluída diretamente sobre a tela crua, criando manchas de cor que se fundem com o próprio tecido da tela. Embora tenha iniciado a sua prática com tintas a óleo, incorporou mais tarde polímeros acrílicos, explorando as possibilidades oferecidas pelo material sintético.

Os polímeros acrílicos, que começam a ser comercializados nos anos 50, ganham mais popularidade entre artistas nos anos 60, trazendo características únicas em comparação às tintas a óleo, permitindo uma secagem rápida e uma facilidade maior em chegar a certo tipo de saturação.

Como observou Elderfield "os acrílicos, ao contrário dos óleos, permitiram a Frankenthaler um controle maior sobre a saturação e a translucidez das cores, aspectos fundamentais para a criação do seu universo visual único" (1989, p. 89). Frankenthaler via a tela como um campo aberto, onde as cores, aplicadas de forma líquida, podiam fluir livremente e interagir com a superfície, criando um espaço de diálogo orgânico, onde uma sensação de expansão e profundidade é permanente. Em obras como *The Bay* (1963) ou *Riverhead* (1963), a utilização de polímeros acrílicos permitiu à artista obter efeitos de transparência e fluidez que realçam a qualidade lírica e atmosférica da sua pintura.



Img. 43 Helen Frankenthaler, 'The Bay' (1963), Acrílico s/ tela, 205 x 208 cm, Detroit Institute of Art, Michigan

A transição para os acrílicos ampliou as suas possibilidades expressivas, dando-lhe ferramentas para explorar a relação entre cor, forma e espaço com uma nova intensidade. (Rose, 1972, p. 145).

.



Img.44 Helen Frankenthaler, 'Riverhead' (1963), Acrílico s/ tela, 208.9 x 363.2 cm, Kunstmuseum Basel, Suiça



Jacqueline Humphries [n.1960]

Nascida em 1960, Humphries desenvolveu um corpo de trabalho que explora as possibilidades materiais e fenomenológicas da pintura, particularmente através do uso de polímeros acrílicos e outros materiais sintéticos. Reconhecida pela sua abordagem inovadora à pintura abstrata, as suas obras desafiam as fronteiras entre a pintura tradicional e as práticas contemporâneas, questionando a materialidade da arte e a experiência visual do espectador.

A sua prática é caracterizada pela aplicação de camadas espessas de tinta acrílica, muitas vezes manipuladas com espátulas ou outros instrumentos, criando superfícies texturizadas que captam e refletem a luz de diferentes formas. A escolha do acrílico, um polímero sintético, permite à artista uma flexibilidade e um controle sobre a cor e a textura que seriam difíceis de alcançar com tintas a óleo tradicionais.

A fenomenologia do material em Humphries é evidente na maneira como as suas pinturas envolvem quem as vê. As camadas densas de tinta criam uma profundidade visual que convida a uma experiência quase táctil, enquanto a variação da sua aplicação e da sua interação com a luz conferem às obras características dinâmicas e mutáveis. Obras como *Black Light Paintings* (2005) exemplificam perfeitamente essa abordagem, onde a artista usa tinta acrílica fluorescente para desafiar as perceções visuais e sensoriais, criando uma experiência imersiva que transcende a

superfície da tela. No escuro, sob a luz negra, as pinturas revelam camadas de cor vibrante e padrões que parecem flutuar ou pulsar, criando uma sensação de movimento e profundidade que não é percetível sob luz natural. A utilização de tinta fluorescente, um polímero que responde diretamente à luz ultravioleta, transforma a superfície da pintura em algo dinâmico e volátil, que muda de acordo com a iluminação e a posição do espectador. Este efeito não só altera a perceção da cor e do espaço, mas também desafia a noção de que uma pintura é um objeto estático. O espectador deixa de apenas observar a obra; ele é envolvido numa experiência sensorial onde a visão é apenas um dos elementos. A pintura torna-se um acontecimento, uma manifestação de cor e luz que desafia a perceção convencional e convida a uma reflexão sobre a natureza da arte e do observar.



Img. 45 Jacqueline Humphries, 'Black Light Paintings' (2005), 243.8 cm x 213.4 cm, Tinta acrílica fluorescente, pigmento e luz ultravioleta, Contemporary Arts Center New Orleans, Nova Orleans

Adriana Varejão [n.1964]

Adriana Varejão é uma das mais reconhecidas artistas contemporâneas brasileiras, cujas obras abordam questões de identidade, história e cultura, através de uma abordagem material e visceral. O seu trabalho distingue-se por uma investigação profunda sobre o corpo e a sua representação, utilizando frequentemente materiais como o silicone para desafiar as fronteiras entre pintura e escultura, criando experiências visuais e táteis únicas.

Varejão é reconhecida por obras que evocam a estética dos azulejos coloniais portugueses, que subverte ao incorporar elementos como carne exposta e feridas abertas, utilizando silicone, gesso e tinta a óleo. O silicone, em particular, desempenha um papel crucial ao permitir a criação de superfícies que imitam a pele humana, com uma textura e maleabilidade que provoca uma resposta física e emocional do espectador. Em obras como *Ruína de Charque* (2001), o silicone é utilizado e manipulado para simular carne rasgada e tecidos corporais expostos, contrastando fortemente com a rigidez dos azulejos, criando uma tensão visual que explora a relação entre corpo e materialidade. Outra obra



Img. 46 Adriana Varejão, Primeira vista (chão): 'Ruína de Charque - Porto' (2001), Óleo sobre madeira e poliuretano, 207 x 160 x 54 cm. Segunda vista: 'Ruína de Charque – Portugal' (2001), Óleo sobre madeira e poliuretano, 220 x 136 x 29 cm. Galeria Pedro Oliveira, Porto



Img. 47 Adriana Varejão, 'Linda do Rosário' (2004), Óleo sobre alumínio e poliuretano, 195 x 800 x 25 cm, Instituto Inhotim, Brasil

significativa é *Linda do Rosário* (2004), onde polímeros são usados para representar azulejos partidos que revelam carne subjacente, simbolizando as camadas de história e memória cultural que definem a identidade brasileira. Aqui, o poliuretano transcende a mera representação, funcionando como uma extensão da corporalidade da obra, envolvendo o espectador numa experiência sensorial que vai além da visualidade, desafiando a separação entre o observador e o objeto artístico.

A utilização do poliuretano, portanto, serve como uma ferramenta fenomenológica que evoca e incorpora as complexidades do corpo, da história e da cultura, proporcionando um espaço de reflexão e imersão sensorial. Assim, Varejão redefine as possibilidades do material, transformando-o num meio de exploração profunda das temáticas que permeiam a sua obra.

Fabian Marcaccio [n.1963]

Fabian Marcaccio, nascido na Argentina e estabelecido nos Estados Unidos da América, é um artista que tem desafiado constantemente as fronteiras da pintura contemporânea, explorando a materialidade da arte de uma forma inovadora. Marcaccio desenvolveu uma prática artística que combina pintura, escultura e tecnologia digital, utilizando uma ampla gama de materiais, incluindo silicones, para expandir os limites tradicionais do que definimos como pintura. As suas obras, que poderíamos chamá-las de "pinturas expansíveis", refletem uma preocupação contínua com a fenomenologia da matéria e com a forma como esta influência a experiência estética e sensorial de quem as experiência.

Ora, o silicone, conhecido pela sua flexibilidade e resistência, permite uma exploração das possibilidades táteis e espaciais da pintura, criando superfícies que parecem estar em constante transformação. Em obras como *Paintant Stories (2000)* e *Remix Flex Paintant* (2018), Marcaccio aplica silicone diretamente sobre a tela, manipulando-o para criar texturas complexas e formas tridimensionais que se projetam para além da superfície plana. Este uso do silicone transforma a pintura num objeto híbrido, situado entre a escultura e a instalação, provocando uma relação mais direta entre o espectador e a obra.

A fenomenologia da matéria na obra de Fabian Marcaccio manifesta-se na forma como o silicone, ao ser trabalhado, transcende a mera representação, adquirindo uma presença física e



Img. 48 Fabian Marcaccio, 'Abstract Remix Flex Paintant' (2018), Plástico impresso em 3D, tinta alquídica, silicone, 168 × 123 × 25 cm, Galerie Anke Schmidt, Alemanha

tangível. Conforme salientado por McEvilley (2005), "o silicone em Marcaccio atua como um mediador entre a pintura e o espaço, criando uma experiência sensorial que envolve o espectador de maneira física e emocional" (p. 87). Esta abordagem possibilita ao artista uma exploração profunda de temas materiais e conceptuais, expandindo os limites tradicionais da pintura.

Marcaccio explora temas como o caos, a fragmentação e a reconstrução, que nos levam a questionar as possibilidades infinitas de moldagem e transformação da própria arte, sempre em constante mutação e adaptação. Este dinamismo confere às suas obras uma qualidade processual, percecionadas não como objetos estáticos, mas como processos contínuos. Assim, as criações de Marcaccio funcionam simultaneamente como experiências sensoriais e reflexões fenomenológicas sobre a matéria e a forma, desafiando as convenções do espaço pictórico e envolvimento do espectador.



Img. 49 Fabian Marcaccio, 'Paintant Stories' (2000), Tinta s/ tela, silicone, resinas poli-ópticas, óleo, madeira e metal. Dimensão variável, Casa Daros, Rio de Janeiro



Hannah Levy [n.1991]

Hannah Levy é uma artista contemporânea cuja prática se destaca por uma investigação à interseção entre o familiar e o estranho, o orgânico e o inorgânico, criando objetos que evocam uma espécie de atração e desconforto. Este tipo de interesse faz com que a artista desenvolva uma curiosidade muito própria com o silicone, subvertendo as suas expetativas materiais e conceptuais.

O silicone, que se torna o material central nas suas criações, é valorizado pelas suas propriedades maleáveis e semelhança à pele humana, conferindo às suas esculturas uma qualidade tátil e sensorial que convida à reflexão sobre o corpo e o seu espaço. Uma das características mais marcantes do trabalho de Levy é o modo como ela cria tensão entre o polímero e as suas estruturas de metal cromado, criando peças que lembram estruturas do nosso quotidiano – como mobiliário ou equipamentos médicos -, mas que se recusam a ser categorizadas.

Na série de esculturas Chair (2017), a artista utiliza silicone para cobrir armações metálicas que nos relembram cadeiras, transformando objetos comuns em formas ambíguas e uncanny, Já em Untitled (2021), Levy recorre ao silicone para envolver estruturas metálicas intrincadas, criando uma dualidade entre o maleável e o rígido, o orgânico e o mecânico. Este processo revela como matéria, embora industrial, adquire uma presença extremamente sensorial e fenomenológica, podendo sugerir espetros que vão desde o familiar ao alienante. A obra de Levy propõe essa mesma



Img. 50 Hannah Levy, (Chair) Untitled (2019), Aço e silicone, 127 x 66 x 88,9 cm (un.)



Img. 51 Hannah Levy, Untitled (2021), Aço e silicone, 152,4 x 177,8 x 215,9 cm, UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, California

reconfiguração da materialidade ao explorar diferentes tipos de envolvência com o espectador. “Examinando estruturas que condicionam ou moldam os nossos corpos e vidas, as esculturas de Levy amplificam o contraste e o conflito entre o orgânico e o industrial” (Art21, s.d.).

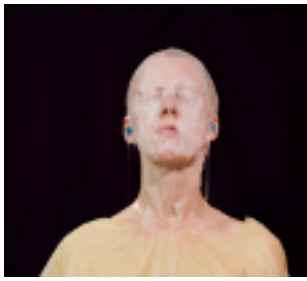
Ilona Szwarc [n.1984]

Ilona Szwarc é uma artista plástica contemporânea que aborda questões de identidade, género e corpo, utilizando frequentemente materiais como o silicone para criar peças que desafiam as perceções tradicionais da figura humana. A obra *I Am a Woman and I Cast No Shadow* (2019) exemplifica de forma significativa o uso de polímeros na sua prática artística, explorando a fenomenologia do corpo através da recriação de figuras femininas em silicone. Este material, com a sua flexibilidade e textura semelhante à pele, oferece um meio privilegiado para examinar a tensão entre o natural e o artificial, o real e o simulado.

A escolha do silicone na obra de Szwarc é profundamente conceptual, permitindo à artista evocar uma sensação de hiper-realidade que simultaneamente questiona o que é autêntico. Em *I Am a Woman and I Cast No Shadow* (2019), uma série fotográfica, o silicone torna-se um veículo para explorar a dualidade entre o familiar e o perturbador, criando figuras que desafiam os padrões de beleza e as expectativas culturais sobre o corpo feminino. Ao manipular o corpo feminino com elementos de silicone, a artista não só desafia as expetativas de representação, mas também cria uma narrativa visual que é simultaneamente estranha e familiar, abordando o desejo de moldar e controlar a própria identidade física. Szwarc subverte as noções convencionais de representação,







Img. 52 Ilona Szwark, 'I Am a Woman and I Cast No Shadow' (2019), Impressão, 40,64 x 50,8 cm (un.)

produzindo corpos que, embora artificiais, abarcam uma forte carga simbólica e emocional, obrigando o espectador a confrontar as suas próprias perceções sobre a identidade da mulher.

Como a própria Szwarc refere, "Interesso-me pelas noções do tornar-se - a forma como um indivíduo assimila e se torna impercetível na sociedade, enquanto se envolve numa série de transformações internas destinadas a encontrar um núcleo de verdade no meio do ruído" (2019). Há um interesse pelo processo constante de transformação e pela procura de autenticidade num contexto contemporâneo marcado por uma abundância de representações. As figuras retratadas projetam, portanto, uma sensação de anonimato e transformação contínua, desafiando o espetacdor a refletir sobre expectativas sociais e a noção do próprio corpo.

Hayden Dunham [n.1988]

Hayden Dunham é uma artista americana emergente no panorama da arte contemporânea, cuja prática se distingue pelo uso inovador de materiais industriais e pela exploração das propriedades físicas e sensoriais dos mesmos. A sua obra é marcada por uma investigação contínua sobre as fronteiras entre o natural e o artificial, o sólido e o líquido, sendo o silicone um dos materiais centrais na sua produção artística. Dunham utiliza o silicone de forma a explorar temas como a transformação e a impermanência, desafiando a perceção do espectador, enquanto provoca reações táteis.

Um exemplo emblemático da sua abordagem é a obra *TOR* (2016), onde Dunham combina uma variedade de materiais, incluindo vidro, cerâmica, espuma, alumínio, acrílico e silicone, para criar uma escultura que questiona a noção de estabilidade e forma. O silicone, com a sua maleabilidade e capacidade de mimetizar a aparência de pele ou de elementos orgânicos, permite-lhe desafiar as expectativas convencionais da escultura, evocando sensações de fluidez e mutabilidade. A citação de Lange-Berndt (2015) sublinha a relevância desta abordagem: “Os artistas estão cada vez mais envolvidos com materiais que evocam uma resposta visceral, explorando as propriedades físicas e a ressonância emocional dos meios que escolhem” (p. 24).



Img.53 Hayden Dunham, 'TOR' (2016), Vidro, cerâmica, carvão líquido, silicone, magnésio, espuma, alumínio, acrílico, pó de turmalina, sílica, polímero, 91.4 x 243.8 x 228.6 cm, Andrea Rosen Gallery, Nova Iorque

Dunham desenvolve assim uma linguagem visual onde o silicone atua como mediador entre a obra e o espaço envolvente, criando uma experiência que ultrapassa a simples contemplação estética e que se orna ativamente sensorial. As suas esculturas questionam a materialidade na arte contemporânea, explorando as tensões entre o tangível e o intangível, o estático e o dinâmico, oferecendo ao público uma experiência que transcende as expetativas tradicionais de interação com o objeto artístico.

3.1.3. Vidro

“Embora tenhamos tendência a pensar no vidro como uma janela, trata-se de um sólido-líquido que possui simultaneamente três qualidades distintas: reflete a luz, absorve a luz e transmite a luz, tudo ao mesmo tempo” (Fite-Wassilak cit Larry Bell, 2020)

O uso do vidro na arte remonta à antiguidade, mas foi a partir do início do século XX que o material começou a ser explorado de maneira significativa por artistas plásticos. Além dos vitrais, que combinavam função e estética ao iluminar os interiores das catedrais com cores vibrantes, o vidro era utilizado na fabricação de objetos utilitários, como recipientes, copos, e utensílios, onde a sua maleabilidade e resistência térmica eram aproveitadas. A produção em massa de vidro plano e a melhoria das técnicas de fabricação permitiram aos artistas experimentar com formas e texturas anteriormente inimagináveis. (Schivelbusch, 1995, p.45)

Cada um dos artistas aqui representados incorporou o vidro de formas distintas, de forma a explorar conceitos como a perceção, a transparência e a relação entre o interior e o exterior. Olafur Eliasson, por exemplo, utiliza-o para criar instalações imersivas que questionam a perceção sensorial e a experiência do espaço pelo observador, como em *The Weather Project* (2003) (Img.56). José Pedro Croft, por sua vez, integra o vidro em esculturas que jogam com a ideia de equilíbrio e a tensão entre o espaço ocupado e vazio. Jannis Kounellis transforma-o num elemento simbólico e material, evocando conceitos de memória e tempo. Dan Graham explora a relação entre o espectador e o espaço arquitetónico através de pavilhões de vidro que refletem e distorcem a realidade circundante. Finalmente, Larry Bell incorpora o vidro nas suas esculturas minimalistas, manipulando as propriedades reflexivas e de absorção de luz do material para criar obras que desafiam a nossa perceção do espaço.

Olafur Eliasson [n.1967]

Olafur Eliasson é um artista contemporâneo cujo trabalho se situa na interseção entre arte, ciência e tecnologia, com um foco particular na perceção sensorial e na fenomenologia dos materiais. Reconhecido pelas suas instalações imersivas, Eliasson manipula elementos naturais e artificiais para criar experiências sensoriais únicas, onde o vidro desempenha um papel central na exploração da luz, transparência e perceção espacial.

Em *Your Rainbow Panorama* (2006-2011), utiliza painéis de vidro coloridos para construir um corredor panorâmico que proporciona vistas distorcidas e tingidas da cidade, transformando a experiência visual do espaço circundante. À medida que o espectador percorre o corredor, a perceção da luz e da cor altera-se constantemente, criando uma sensação de movimento e transição. O vidro altera a forma como o ambiente é experienciado, proporcionando uma interação contínua com o espaço e uma sensação de desorientação cromática que desafia a perceção convencional.

Em *The Weather Project* (2003), Eliasson cria uma imensa instalação na Tate Modern onde um "sol" artificial, composto por uma semicúpula espelhada e luzes de monofrequência, preenche o espaço expositivo. O vidro, aqui utilizado para refletir e multiplicar a luz, contribui para a criação de um ambiente quase etéreo que envolve o espectador numa atmosfera de luz difusa e calor simulado. Esta obra destaca a capacidade do vidro de mediar e modificar a experiência sensorial do espaço, incentivando os



Img. 54 Olafur Eliasson, 'Your Rainbow Panorama' (2006-2011), Vidro colorido, aço, luzes, Dimensão variável, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Dinamarca



Img. 55 Vista interior de 'Your Rainbow Panorama' (2006-2011)

visitantes a refletir sobre a relação entre luz, ambiente e a sua própria perceção.

Eliasson desafia as expectativas do espectador, transformando um material comum num meio poderoso para explorar os limites da perceção sensorial e espacial. Como afirma O'Doherty (2009), "o vidro em Eliasson não é apenas um material, mas um meio para explorar a transformação da experiência espacial e a relação do espectador com a luz" (p. 67). Em cada uma das suas instalações, o artista convida-nos a interagir com a obra de uma forma que vai além da mera observação, transformando a experiência artística numa exploração ativa do nosso ambiente.



Img. 56 Olafur Eliasson, 'The Weather Project' (2003), Lâmpadas de monofrequência, alumínio, espelhos, telas difusoras, névoa artificial, Dimensão variável, Tate Modern, Londres



José Pedro Croft [n.1957]

Nascido em Lisboa, é um artista plástico português reconhecido pelas suas esculturas e instalações que investigam a relação entre espaço, forma e luz. A sua prática artística distingue-se pela utilização inovadora de materiais, como o vidro, que desempenha um papel crucial na exploração das propriedades físicas e na construção de novas experiências espaciais.

Em obras como *Sem Título* (2020) e *Medida Incerta* (2017) – tendo sido *Medida Incerta* criada como peça *site-specific* para a 57ª Bienal de Veneza -, Croft utiliza o vidro e o metal de forma a obter uma relação complexa entre o espectador e a peça. A transparência e reflexividade do vidro, combinadas com uma estrutura de metal que o suporta, desafiam a perceção convencional do espaço e da forma. A instalação enfatiza a fragilidade e a volatilidade dos volumes e superfícies, proporcionando uma experiência em constante transformação, à medida que a posição do espectador e a luz se alteram. A dualidade na escolha dos materiais, aparentemente opostos, sublinha contraste entre a solidez e a transparência, o peso e a leveza, a opacidade e a fragilidade, criando uma tensão visual e espacial que desafia as expectativas do espectador. O metal, com a sua robustez e estabilidade, funciona como um suporte que contrasta com a delicadeza e volatilidade do vidro, conferindo às obras uma sensação de equilíbrio precário e de constante mutabilidade.



Img. 57 José Pedro Croft, Sem Título (2020), Ferro, vidro e betão

A experiência de existir dentro das obras de Croft é marcada pela interação contínua entre o corpo do espectador, os materiais e o espaço circundante. O uso do vidro permite que as suas esculturas e instalações não sejam apenas objetos visuais, mas experiências sensoriais onde a luz, a transparência e o reflexo criam um diálogo constante com quem as observa. Ao caminhar ao redor das peças, o espectador torna-se parte, navegando entre as camadas que alteram a perceção do seu ambiente, desafiando as noções de interior e exterior, presença e ausência.

Assim, o trabalho de Croft transcende o mero formalismo, configurando-se como um processo de investigação contínua sobre a fenomenologia da matéria e a sua capacidade de moldar a experiência espacial. Através destas explorações, convida o espectador a uma experiência imersiva, onde o ato de ver é constantemente mediado e transformado pela materialidade das suas esculturas.



Img. 58 José Pedro Croft, 'Medida Incerta' (2017), Ferro, vidro e espelhos, Dimensão variável

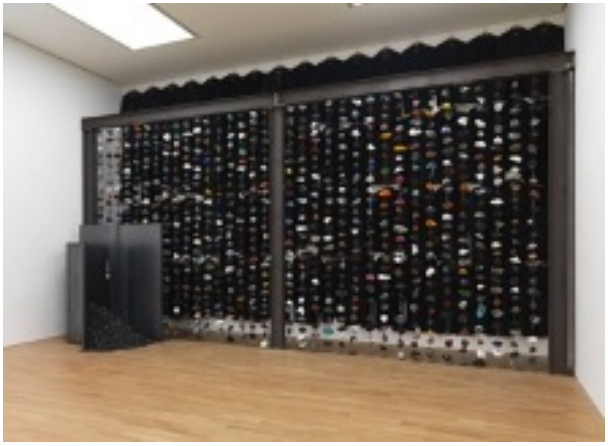


Jannis Kounellis [1936-2017]

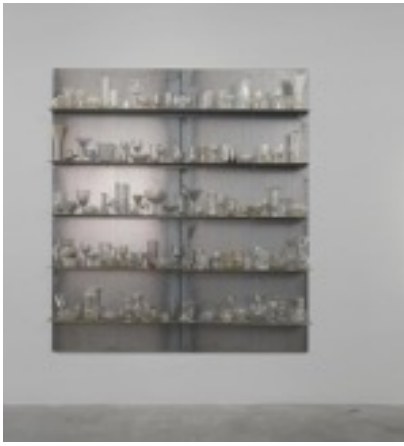
Jannis Kounellis, artista de origem grega, desempenhou um papel central no desenvolvimento do movimento Arte Povera[6], sendo amplamente reconhecido pela sua abordagem inovadora ao utilizar materiais do quotidiano, com especial apreço por matérias-primas brutas e industriais. A prática artística de Kounellis explora de forma profunda a relação entre materialidade e perceção espacial, com o vidro a assumir uma importância significativa como um dos meios para investigar a fenomenologia da matéria e as suas interações com o espaço e o espectador.

Um exemplo notável desta abordagem é a obra *Coal Sculpture with Wall of Coloured Glass* (1987), na qual combina vidro colorido e carvão numa instalação que explora a dualidade entre transparência e opacidade, luz e escuridão. O vidro colorido, disposto numa parede, interage com o carvão colocado no chão, criando uma tensão entre a leveza visual do vidro e o peso físico do carvão. Esta instalação desafia o espectador a refletir sobre a materialidade e as qualidades sensoriais contrastantes desses elementos, evidenciando a capacidade da peça em transformar a experiência espacial. Outro exemplo significativo é a obra *Untitled* (2013), onde Kounellis utiliza vidro e metal. Neste trabalho, copos antigos encontrados pelo artista numa loja judaica em Brooklyn, são

[6] O movimento Arte Povera, que surgiu na Itália na década de 1960, é caracterizado pela utilização de materiais comuns, naturais ou "pobres" como madeira, terra, tecidos e metal, numa tentativa de romper com a tradição da arte comercial e destacar a simplicidade e a pureza dos materiais. Os artistas de Arte Povera procuravam desafiar as convenções do mercado de arte, enfatizando a impermanência e a transformação da matéria (Celant, 1985).



Img. 59 Jannis Kounellis, 'Coal Sculpture with Wall of Coloured Glass' (1990- 2005), Vidro, aço, carvão e lâmpada, 425 x 127 x 255 cm, Tate Modern, Londres



Img. 60 Jannis Kounellis, Untitled (2013), Ferro e vidro, 200 x 180 cm

dispostos em filas sobre prateleiras de aço na parede. Para contexto, o contraste entre a aparência industrial das prateleiras e a fragilidade dos copos de vidro pretendem invocar a imagem dos imigrantes que desembarcaram em Ellis Island. Como observa Ida Panicelli, "os significados linguísticos e metafóricos são articulados em extremos: fluido/rígido, produzido em massa/feito à mão, duro/macio, sociedade/indivíduo. Os materiais destas obras espantosas são porta-vozes de temas culturais, sociais, económicos e da história, do tempo e da memória" (Artforum, 2013).

Dan Graham [1942-2022]

Dan Graham foi um artista norte-americano cuja obra atravessou múltiplas disciplinas, incluindo a escultura, a arquitetura e a performance. Através das suas obras, Graham, ainda que bastante reconhecido pelas suas instalações com luz led, investigou como o vidro, com a sua capacidade de refletir, distorcer e transmitir luz, cria e altera a relação entre o espaço, o corpo e a visão.

Será imprescindível, portanto, destacarmos as suas *Pavilions* – espaços compostos por painéis de vidro espelhado e transparente, criando ambientes que desafiam as noções tradicionais de interior e exterior, público e privado. As superfícies refletoras permitem que o espectador se veja a si mesmo e ao espaço circundante simultaneamente, inevitavelmente questionando a distinção entre observador e observado. Como Graham afirmou, os pavilhões são "estruturas híbridas" que "funcionam como espelhos e, ao mesmo tempo, como janelas," resultando numa experiência de autoperceção que é, ao mesmo tempo, individual e coletiva (Graham, 1994, p. 25).

A obra *Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video* (1991), trabalha esses mesmo pressupostos, exemplificando a capacidade do artista de manipular o vidro de modo a desafiar as perceções espaciais. Este trabalho consiste numa estrutura cúbica de vidro espelhado com um cilindro de vidro no seu interior e uma projeção em vídeo. Os vídeos podem mostrar imagens do espaço em tempo real, criando um circuito fechado de observação onde o espectador



Img. 61 Dan Graham, (Pavilions) 'Two 2-Way Mirror Ellipses, One Open, One Closed' (2011-2012), Aço inoxidável e vidro, 230 x 350 x 748 cm, Lisson Gallery, Londres



Img. 62 Dan Graham, 'Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video' (1991), Rooftop Urban Park, Nova Iorque

pode ver-se capturado em vídeo, enquanto está fisicamente presente na instalação.

Esta justaposição de realidades físicas e mediáticas acrescenta uma dimensão crítica sobre a vigilância, o narcisismo e a forma como nos emos e somos vistos. A interação entre as superfícies espelhadas e transparentes convida o público a mover-se em torno da peça, experienciando a alternância entre a visibilidade e a invisibilidade, a abertura e o confinamento. Há um jogo de presença e ausência, muito presente no diálogo de Graham, que acaba por criar dinâmicas em que o espectador é continuamente consciente do seu lugar no espaço.

Segundo Foster (2002), "Graham usa o vidro não apenas como um meio arquitetónico, mas como uma ferramenta para explorar a psicologia do espaço e do olhar" (p. 84).

Larry Bell [n.1939]

Figura central no movimento do Minimalismo e um dos pioneiros da arte contemporânea americana, Larry Bell iniciou o seu percurso artístico na década de 1960, época em que começou a experimentar o uso do vidro nas suas esculturas e instalações. Segundo o próprio artista, "Decidi que queria encontrar um meio que ninguém estivesse a usar. O vidro estava disponível, podia-se comprar em qualquer lado. Não era muito caro e havia pessoas que sabiam como o fabricar. Além disso, tem um tempo de vida útil de 3 milhões de anos. Faz parte do nosso ambiente. Está em todo o lado para onde olhamos, e todos os dias o utilizamos." (2023, Artnet News)

Esta escolha revela não só um interesse pela materialidade, mas também um compromisso com a exploração das propriedades óticas do vidro como meio de transformação do espaço e da perceção do espectador.

Nos seus *Glass Cubes*, a cor é introduzida através da deposição de camadas finas de metais preciosos e óxidos metálicos sobre a superfície do vidro, o que permite ao artista controlar não só a transparência e a reflexividade, mas também a tonalidade e a saturação das superfícies. Este processo cria uma paleta cromática subtil e mutável, que se altera conforme a posição do observador e a incidência da luz. A cor, portanto, não é estática; está em constante diálogo com a luz e o ambiente, gerando efeitos de iridescência e nuances que ampliam a complexidade da obra. A



Img. 63 Larry Bell, (Glass Cubes) 'The Blue Gate' (2021), Vidro laminado monocromático a cores, 182.9 x 243.8 x 243.8 cm

fenomenologia da matéria é central nestas peças, os cubos de vidro parecem desaparecer e reemergir dependendo do ângulo de observação e da intensidade da luz. Esta instabilidade visual desafia a perceção do espectador, que vê os cubos oscilarem entre a presença tangível e a ilusão de efemeridade.

Em obras como *Untitled* (1970), Larry Bell apresenta grandes cubos de vidro cuja disposição e tratamento de superfície exploram as propriedades visuais e espaciais do material, desconstruindo a relação entre o objeto artístico e o ambiente circundante. A interação da luz com as superfícies tratadas do vidro cria uma modificação constante da experiência espacial do observador, que é levado a reinterpretar continuamente a obra à medida que se move ao seu redor. Através da manipulação da luz e da materialidade, as suas obras desafiam a perceção convencional do espaço e da matéria, oferecendo ao espectador uma experiência visual profundamente envolvente e dinâmica.



Img. 64 Larry Bell, 'VFZ3' (2017), Vidro laminado, 4 painéis de vidro True Sea Salt: 182.9 x 243.8 x 1.3 cm, 4 painéis de vidro Hibiscus: 182.9 x 121.9 x 1.3 cm, Hauser & Wirth, Zurique



3.1.4. Luz

“Este maravilhoso elixir da luz é o que liga efetivamente o imaterial ao material.” (Turrell, 2014)

Antes da industrialização, a preocupação com a luz manifestava-se principalmente na pintura, onde artistas como Caravaggio e Vermeer exploravam a luz natural para criar profundidade, volume e atmosfera. Em Caravaggio, a luz serve como ferramenta para revelar as profundezas emocionais e psicológicas das suas figuras (Schivelbusch, 1995). Esta abordagem, centrada na representação da luz para evocar realismo e emoção, evoluiu ao longo dos séculos, influenciando movimentos como o Impressionismo, em que captar as variações da luz natural tornou-se fundamental.

Contudo, com a era industrial e novas tecnologias, a luz deixou de ser apenas um objeto de representação para se tornar um material autónomo na arte. Na contemporaneidade, Dan Flavin, é um exemplo desta abordagem, sendo amplamente reconhecido pelo uso de lâmpadas fluorescentes para criar instalações que transformam o espaço através da cor e da luminosidade. James Turrel e Robert Irwin, associados ao movimento *Light and Space*[7], utilizam a luz para explorar a perceção sensorial, criando ambientes onde a mesma modula a experiência do espaço de forma quase tangível. Mario Merz, por sua vez, incorpora a luz néon, utilizando-a nas suas esculturas para criar contrastes com materiais de origem natural e industrial, enquanto Bill Culbert combina-a com objetos quotidianos, subvertendo a sua função habitual, e alargando-a a novas interpretações.

Dan Flavin [1933-1996]

Dan Flavin, artista norte-americano, desempenhou um papel crucial na redefinição da escultura, pintura e da instalação através do uso da luz como meio artístico. Amplamente reconhecido pelas suas instalações minimalistas que utilizam luz fluorescente, desafiou as noções tradicionais do papel da materialidade e da forma na arte. A partir de 1963, com a obra *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, Flavin começou a explorar a luz como o único elemento nas suas obras, uma escolha que transformou radicalmente a sua prática escultórica.

O uso de lâmpadas fluorescentes, geralmente dispostas em formas geométricas simples, como linhas e cruzes, permite que a luz e a cor interajam diretamente com o espaço ao seu redor. Estas obras



Img. 65 Dan Flavin, 'the diagonal of May 25', 1963 (to Constantin Brancusi) (1963), Luz fluorescente amarela, 244 cm ao longo da diagonal, David Zwirner, Nova Iorque

não só iluminam o espaço físico, mas também alteram a perceção do mesmo e da vivência do que consideramos uma obra de arte, criando uma atmosfera imersiva onde o espectador é convidado a ter uma experiência imersiva.

"O trabalho de Flavin não se prende apenas com a fisicalidade das lâmpadas fluorescentes, mas com a forma como a luz interage com o espaço e com a perceção que o espectador tem dele." Govan, 2004, p. 37).

A luz fluorescente molda a envolvente, desmaterializando as superfícies, desafiando a estabilidade das formas. Obras como *Untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)* (1973) demonstram exatamente isso, sendo que, com a simplicidade dos materiais utilizados, contrastam a complexidade das experiências e das composições que eles proporcionam. Assim, Flavin não só desafia as convenções artísticas estabelecidas, como também convida o espectador a reconsiderar a natureza da experiência estética e a típica relação entre a obra de arte, o espaço e a nossa relação sensível para com ele.



Img. 66 Dan Flavin, untitled (to you, Heiner, with admiration and affection) (1973), Lâmpadas fluorescentes e metal, (70 unidades) 121.9 x 121.9 x 7.6 cm (un.)

James Turrell [n.1943]

James Turrell, uma figura central do movimento *Light and Space*, é reconhecido pela sua abordagem inovadora à luz e ao espaço, desafiando a perceção sensorial enquanto explora a fenomenologia da luz. A sua prática artística está profundamente enraizada na investigação da materialidade, criando experiências imersivas e transformadoras que a transcendem.

Entre as suas obras mais emblemáticas encontram-se as *Skyspaces*, estruturas concebidas para que os espectadores possam experienciar a luz natural de maneira única e contemplativa. Estas instalações, como a *Skyspace I* (1974), apresentam aberturas no teto que enquadram o céu, permitindo uma conexão íntima com as variações da luz ao longo do dia e das estações do ano. A interação controlada com a luz natural nestes espaços sublinha a fenomenologia do ambiente e da experiência individual do observador, que se torna um participante ativo na interpretação e vivência da obra.



Img. 67 James Turrell, 'Skyspace I' (1974), Abertura site-specific com vista para o céu,
Corte: 254 x 254 cm, Guggenheim Museum,
Nova Iorque

Outro exemplo notável do seu trabalho é *Roden Crater* (1977-), um projeto monumental onde Turrell transforma uma cratera vulcânica num observatório celestial através do uso de luz natural e artificial. Este projeto encapsula a visão fundamental do artista: a luz como uma forma material que desafia as noções convencionais de espaço e tempo, promovendo uma interação direta e sensorial com a paisagem e o céu. *Roden Crater* não é apenas uma obra de arte, mas uma experiência imersiva que envolve física e emocionalmente o observador, evocando uma consciência aumentada da luz e do espaço.

A fenomenologia, o estudo das estruturas da experiência e da consciência, é central para o trabalho de Turrell, pois visa proporcionar uma experiência direta e não mediada da luz, que ultrapassa a mera representação artística. A sua obra não se limita à criação de objetos artísticos, mas expande-se para o domínio da experiência, onde a luz não é apenas um veículo expressivo, mas a essência da própria obra. Através da manipulação magistral da matéria, Turrell redefine o papel do espectador, que passa de um observador passivo a um co-criador da experiência fenomenológica proporcionada pelas suas instalações.



Img. 68 James Turrell, 'Roden Crater' (1977 -), Luz natural e artificial, terra, pedra vulcânica, cimento, aço, vidro e outros materiais de construção, 3,2 Km diâmetro, Sonoran Desert,Arizona



Robert Irwin [1928-2023]

Robert Irwin, um artista incontornável do movimento *Light and Space*, é amplamente reconhecido pela sua prática artística que explora a luz como meio essencial para criar experiências sensoriais imersivas. Iniciando a sua carreira como pintor, Irwin afastou-se rapidamente das convenções tradicionais da pintura, expandindo o campo desta ao investigar a perceção visual e a fenomenologia através do uso do espaço e da luz como elementos principais. Esta transição reflete uma expansão do campo pictórico, onde a superfície bidimensional é ultrapassada e substituída por experiências imersivas que envolvem o ambiente e o observador.

As obras de Irwin distinguem-se pelo seu minimalismo e pela forma como integram componentes que transformam o ambiente, desafiando a perceção do espectador. Um exemplo paradigmático desta abordagem é a instalação *Scrim Veil—Black Rectangle—Natural Light* (1977), onde uma tela semitransparente modifica a entrada da luz natural na galeria, alterando profundamente a experiência do espaço arquitetónico. A tela altera a intensidade e a qualidade da luz, enquanto um retângulo preto funciona como um ponto de ancoragem visual, orientando a perceção dentro da intervenção. Irwin afirma que o seu trabalho procura "não criar objetos para serem vistos, mas criar condições para ver" (Irwin, 1985, p. 53). Este conceito é fundamental para compreender a essência das suas obras, onde a luz é um agente ativo que molda a experiência, enfatizando a importância da perceção e da experiência pessoal do observador.



Img. 69 Robert Irwin,
'Scrim veil—Black rectangle—Natural light' (1977), Tecido, metal e madeira, 365.8 × 3474.7 × 124.5 cm,
Whitney Museum of American Art, Nova Iorque

Em *Light and Space* (2007), uma obra homónima do movimento, Irwin manipula cuidadosamente fontes de luz e superfícies translúcidas para criar um ambiente onde as fronteiras entre a obra de arte e o espaço expositivo se tornam indistintas. Esta instalação envolve o espectador num espaço onde a luz adquire uma qualidade quase tangível, alterando a perceção do ambiente circundante. Ao expandir o campo da pintura, Irwin transforma a luz de um elemento meramente visual numa substância que ocupa o espaço e reconfigura a relação do observador com a obra, criando uma forma de experiência estética onde o tangível e o intangível se interpenetram.

Como observa Weschler (2008), "As obras de Irwin não são meramente sobre ver, mas sobre a experiência de ver, e como essa visão molda a nossa compreensão do mundo que nos rodeia" (p. 72). A abordagem fenomenológica de Irwin coloca a experiência direta e a perceção individual no centro da sua prática, transformando o ato de ver numa experiência que redefine a relação entre o espectador e o espaço, e expandindo assim os limites tradicionais da pintura para um campo mais amplo de experiência sensorial e espacial.



Img.70 Robert Irwin, 'Light and Space' (2007), 115 lâmpadas fluorescsentes, 689 x 1570 cm, Copenhagen Contemporary, Copenhaga



Mario Merz [1925-2003]

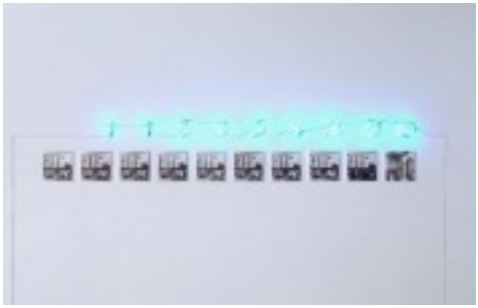
Mario Merz, um dos principais representantes do movimento *Arte Povera*, destacou-se pela utilização de materiais simples e quotidianos para explorar as suas temáticas. Nascido em Milão, foi uma figura central no mundo artístico italiano dos anos 1960 e 1970, usando a sua prática para desafiar as convenções estéticas e sociais da época. Um dos elementos recorrentes no seu trabalho é o uso da luz, especialmente através de luzes néon, que acabam por se tornar um dos seus elementos de marca.

Como os artistas aqui referenciados, a utilização da matéria vai além da escolha estética, estando profundamente ligada à sua investigação sobre a fenomenologia e a interação que o material tem com o espaço, o objeto e o espectador. As suas instalações frequentemente combinam *néons* com outros materiais, como vidro, pedras, metal, objetos encontrados, elementos de vegetação, criando ambientes que envolvem o espectador numa experiência profundamente sensorial e envolvente.

Uma das suas obras mais emblemáticas, e que exemplifica bem o uso da luz, é *Igloo di Giap* (1968) – consiste num *iglu* feito de materiais, como barro e ferro, sobre o qual Merz colocou uma frase em néon que cita o general vietnamita Võ Nguyên Giáp: "Se o inimigo se concentra, ele perde terreno; se se dispersa, perde força." É importante reforçar que na época em que algumas das suas obras foram desenvolvidas, Itália era um país onde a ameaça do extremismo político estava cada vez mais presente. Aqui, a luz



Img.71 Mario Merz, 'Igloo di Giap' (1968), Ferro, argila, plástico, luz néon, 120cm diâmetro, Centre Pompidou, Paris



Img. 72 Mario Merz, (Série Fibonacci) Untitled (A Real Sum is a Sum of People) (1972), 10 fotografias, impressão em papel de gelatina e prata, luzes de néon, 26 x 26 cm (un.), Tate, Londres

néon, além de servir como ponto de iluminação e composição, adiciona uma camada conceptual, ao introduzir uma reflexão sobre a luta e a resistência.

Outro exemplo significativo da obra de Mario Merz é a série *Fibonacci*, onde é explorada a sequência matemática de Fibonacci usando *néons* para traçar números que crescem exponencialmente. A luz transcende a materialidade, serve como um meio de visualização do conceito de crescimento natural, de expansão, transformando o espaço em algo dinâmico e fluído.

Germano Celant, curador e teórico da Arte Povera, observa, "a luz em Merz é um símbolo de energia vital, um elemento que conecta o homem ao cosmos e ao tempo, ao mesmo tempo que desafia a noção de espaço estático e fechado" (Celant, 1985a, p. 43).

Bill Culbert [1935-2019]

Bill Culbert, artista nascido na Nova Zelândia, é amplamente reconhecido pelo seu trabalho inovador com luz e objetos, explorando as suas propriedades e interações com diferentes materiais. Formado em pintura, Culbert muda-se para Londres, onde as explorações luz/objeto tornam-se o meio central da sua prática artística. A sua abordagem detém uma profunda compreensão fenomenológica, onde o foco está na experiência sensorial e na perceção do espaço.

O trabalho caracteriza-se então pelo uso de objetos quotidianos, como garrafas, tubos de luz fluorescente ou até janelas, sendo posteriormente transformados em esculturas e instalações que questionam as fronteiras entre arte e vida. Um exemplo significativo é a obra *Daylight flotsam Venice* (2013), onde tubos de luz e garrafas plásticas são dispostos no chão, criando um diálogo entre a luz e o material reciclado, evocando tanto temáticas relacionadas com a poluição ambiental quanto à beleza intrínseca da própria composição.

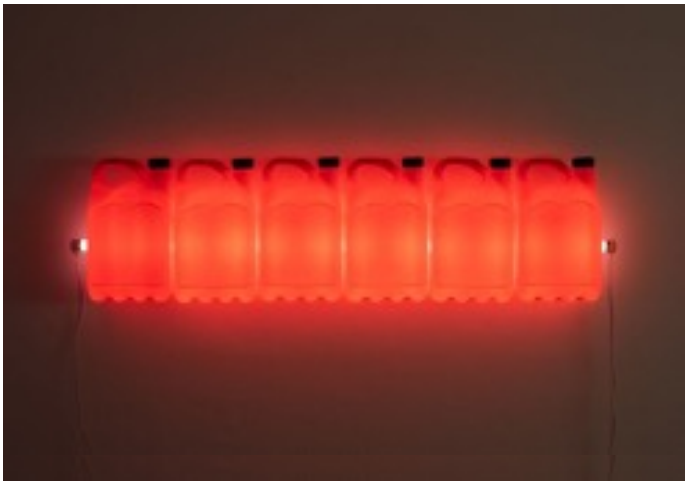
"Luz é uma das formas mais puras de arte. Ela revela e esconde simultaneamente, jogando com a perceção do espectador" (p. 128). Este conceito é claramente exemplificado na obra *Strait (Red)*, (2015), onde a luz não serve apenas para revelar o objeto, mas para criar uma realidade visual que flutua entre o tangível e o intangível. O vidro e o plástico, materiais translúcidos, permitem que a luz se difunda e se refrate, gerando efeitos visuais complexos que,

com a utilização do néon vermelho, desafiam a perceção do espectador e do que consideramos como pintura.

Esta apetência e curiosidade do artista no uso de materiais que fazem parte da nossa paisagem visual, inserindo a luz, é o resultado da criação de um diálogo que fala sobre o mundo, transcendendo a função do que é utilitário, dando-lhes novas dimensões poéticas e conceptuais.



Img. 73 Bill Culbert, 'Daylight flotsam Venice' (2013), Lâmpadas fluorescentes e garrafas de plástico, Dimensão variável, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Nova Zelândia



Img. 74 Bill Culbert, 'Strait (Red)' (2015), Lâmpadas fluorescentes e garrafas de plástico, 32 x 120 x 12 cm, Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Austrália

3.2. Três Percursos Artísticos e a sua Relação com Materiais Industrializados:

Pedro Cabrita Reis

Anish Kapoor

Richard Serra

Nesta secção abordamos de forma mais aprofundada o percurso artístico de três importantes nomes contemporâneos – Pedro Cabrita Reis, Anish Kapoor e Richard Serra -, e a sua relação com materiais industrializados, explorando as implicações fenomenológicas das suas práticas artísticas. Com abordagens que se cruzam e descruzam entre si, cada um deles utiliza a materialidade industrial como meio de questionamento e reconfiguração das noções mais tradicionais de escultura e pintura, propondo novas formas de interação entre o objeto artístico, o espaço e o observador.

Pedro Cabrita Reis destaca-se pelo uso de materiais quotidianos, que se inserem de uma forma peculiar na nossa paisagem visual, reinterpretando a fenomenologia das suas obras na relação com o ser humano e o espaço urbano. Anish Kapoor, por sua vez, explora materiais como o silicone e a cera, ou até mesmo ligas metálicas, desafiando as fronteiras entre pintura, escultura e instalação, criando obras que envolvem o observador em experiências visuais e táteis imersivas. Richard Serra, conhecido pela utilização do aço *corten*, investiga as propriedades físicas e espaciais do material, transformando o espaço envolvente enquanto estimula uma compreensão sensível do local.

Examinaremos, portanto, como estes artistas utilizam materiais industrializados não apenas como suporte para a construção das suas obras, mas como elementos estruturais na captação de experiências sensíveis, críticas e filosóficas, reconfigurando a relação da arte com o seu contexto contemporâneo e social.

Pedro Cabrita Reis [n.1956]

Pedro Cabrita Reis é um dos artistas contemporâneos mais notável da esfera artística portuguesa, com reconhecimento internacional, a sua prática destaca-se pelo desafio constante que proporciona às fronteiras entre a arte e a vida quotidiana, a matéria e o espaço. Desde o início da sua carreira, Cabrita, como se têm vindo a auto nomear, tem demonstrado uma predileção por materiais, muitos deles industrializados, frequentemente aproveitados de contextos de construções ou de objetos quotidianos. Há intrinsecamente uma exploração fenomenológica, onde a materialidade dos objetos e a sua relação com o espaço e com o ser humano se tornam centrais.

No seu trabalho destacamos o uso de materiais como o alumínio, o vidro, o betão, o ferro e a madeira, que são usualmente manipulados de uma forma mais bruta, muitas vezes expostos na sua condição primária. Note-se que o interesse do artista por este tipo de materiais não é unicamente estético, mas também conceptual, visto que reflete profundamente sobre a construção do espaço e a relação do indivíduo com o ambiente circundante. Ao utilizar materiais normalmente associados à indústria e à construção, subverte os seus usos convencionais e cria possibilidades de significação, questionando barreiras entre o espaço construído e o espaço vivido.

O uso de objetos industrializados na obra de Cabrita, sugere, portanto, uma conexão com a fenomenologia, uma corrente

filosófica que se foca na experiência direta e imediata do mundo. Ora, a fenomenologia, segundo Merleau-Ponty (1945), envolve a exploração da perceção sensorial como base da experiência humana, sugerindo que a nossa compreensão do mundo é mediada pelos nossos corpos e pelas interações sensoriais com o exterior. Nos seus trabalhos, os materiais industriais são mais do que simples componentes; são elementos que carregam consigo memórias e associações, permitindo ao espectador uma nova experiência do espaço e do objeto.

A obra *A Linha do Mar* (2019), por exemplo, combina cinco grupos de vigas de ferro; sendo exclusivamente construída com recurso a este material, a escultura estrutura a paisagem através de um conjunto de linhas verticais de diferentes alturas, dispostas sobre uma base horizontal da marginal. A escolha deste material, frequentemente utilizado na arquitetura moderna e na construção, reforça a sua reflexão sobre a própria construção do espaço e a perceção sensorial do mesmo. Promove-se uma relação entre o objeto, o espaço e o observador, que se vai alterando conforme a própria perspetiva de quem a observa, promovendo interpretações através da forma, da geometria e da sua sobreposição com o oceano.



Img. 75 Pedro Cabrita Reis, 'A Linha do Mar' (2019), Vigas de ferro HA400 e esmalte branco, 40 m comprimento, Marginal, Leça da Palmeira



Cabrita explora o material como uma metáfora, utilizando-o para dialogar com o espaço urbano e industrial em que se insere, transformando essa abordagem numa investigação da história social e cultural inscrita nos próprios materiais. A sua opção por criar obras com materiais industrializados constitui, assim, um gesto de crítica e reflexão cultural, ao trazer à superfície as narrativas e implicações inerentes a esses materiais no contexto contemporâneo.

Na exposição "The London Angles" (2010), o artista utiliza vários materiais – como metal, vidro, luz, madeira, objetos encontrados - de forma a criar um conjunto de peças que dialoga com o espaço urbano, traduzindo a pintura em arquitetura, a escultura em espaço, onde tudo é um elemento que nos remete para a nossa experiência quotidiana, desde o espaço arquitetónico que nos rodeia até às mais inertes atividades humanas. Em "undisclosed #1" (2008), vemos todas estas preocupações manifestadas. Ao transformar esses elementos em obras de arte, inserindo-os na poética do seu diálogo, desafia e propõe novas relações, enquanto reflete sobre o papel dos objetos na construção do espaço social e urbano.



Img. 76 Pedro Cabrita Reis, 'undisclosed #1' (2008) vidro, alumínio, acrílico sobre madeira, objetos de madeira encontrados, chapas, lâmpadas fluorescentes, cabos elétricos, 206x312x34 cm, Sprovieri, Londres

O uso de matéria industrial é também uma forma de explorar a relação entre construção e desconstrução, uma abordagem que desafia as ideias tradicionais de permanência e estabilidade. Em "Field" (2022), instalação desenvolvida para a Igreja San Fantin em Veneza, revemos novamente estas preocupações. A obra, composta por uma vasta instalação de lâmpadas e suportes em metal, tijolos e algumas peças de roupa, cria um percurso labiríntico que convida o visitante a explorar um espaço construído e desconstruído, onde toda a instalação, em contacto com um espaço que por si só tem tantas camadas históricas e sociais, emerge numa nova poética de significado. Existe uma preocupação notória com a impermanência e com o caráter transitório da existência humana, criando dissonâncias entre o que é fixo e o que é efémero, sempre com uma particular atenção às materialidades que dão corpo a esta tensão. O percurso artístico de Pedro Cabrita Reis revela uma abordagem singular no uso de materiais industrializados, que transcende o mero formalismo e se insere numa investigação mais ampla sobre a fenomenologia dos objetos e a relação do ser humano com o seu ambiente envolvente. Ao utilizar materiais como o vidro, o alumínio, o betão ou a madeira, há uma subversão de uma ideologia funcionar, explorando ao invés a sua carga simbólica e a sua capacidade de transformar perceções. No fundo, a obra de Cabrita convida o observador a uma experiência sensível que desafia as fronteiras entre o espaço construído e o espaço vivido, entre o objectual e a subjetividade, propondo uma reflexão sobre a própria condição humana no mundo contemporâneo.



Imagem: Pedro Cabrita Reis, 'Field' (2022), Estruturas de metal, lâmpadas LED, cabos elétricos, roupa, fragmentos de demolição, Dimensão variável,
Igreja de San Fantin, Veneza, Itália



Anish Kapoor [n.1956]

Anish Kapoor, artista britânico nascido na Índia, é amplamente reconhecido pela sua exploração de formas esculturais e pela utilização de materiais industrializados que desafiam as fronteiras tradicionais da escultura e da pintura. Ao longo da sua carreira Kapoor tem procurado questionar a relação entre o objeto e o espaço, entre a matéria e a fenomenologia, através do uso de materiais como cera, silicone, aço inoxidável, pigmentos e, mais recentemente, substâncias como o *Vantablack*, o material mais negro conhecido pelo ser humano.

A sua obra é muitas vezes descrita como uma exploração da materialidade no seu sentido mais amplo, sendo o artista conhecido pela forma como manipula materiais industriais e orgânicos para criar experiências visuais e sensoriais que questionam e envolvem o espectador. Forma-se, portanto, não apenas uma investigação sobre a forma, mas uma meditação sobre a substância e sobre as fronteiras internas da matéria.

No contexto do uso de materiais industrializados, foca-se na forma como os materiais atuam enquanto mediadores entre o observador e a obra, criando uma experiência fenomenológica que transcende o simples ato de ver. O artista manipula materiais industriais para provocar sensações de imersão e alienação, frequentemente criando superfícies que absorvem ou refletem a luz de forma inusitada, alterando a perceção do espaço e do corpo.

Não poderíamos deixar de destacar as suas *Meat Paintings* (2007-2010), que exemplificam belissimamente a abordagem descrita. Estas peças baseiam-se em superfícies cobertas com silicone, pigmentos e tinta acrílica, evocando imagens de carne crua e os seus respetivos tecidos orgânicos. Há uma textura visceral muito própria que combina elementos pictóricos e escultóricos, desafiando as fronteiras de espaço e forma entre a pintura e a escultura. A escolha do silicone, um polímero industrial, que como já verificamos acima, contem propriedades flexíveis e plásticas, permite a Kapoor explorar os campos da materialidade de uma forma bastante crua, enquanto interroga o espaço expositivo como um local de tensão e transformação. Estes volumes e superfícies, que oscilam entre o real e o abstrato, exploram a tensão entre o visível e o invisível, o tangível e o efémero, sugerindo uma espécie de pintura em movimento, onde o processo de criação é tão importante quanto o objeto resultante.



Img. 78 Anish Kapoor, 'Internal Object in Three Parts' (tríptico), silicone e tinta, 293×218×40 cm

Em obras como *My Red Homeland* (2003), Kapoor manipula cera vermelha misturada com vaselina, que por sua vez é movida lentamente por um braço mecânico, produzindo continuamente novas formas e texturas na plataforma circular onde se insere. Esta processo mecânico, regido por um movimento repetitivo e inexorável, em contraste com a natureza natural e visceral do material, gera um diálogo dinâmico entre o industrial e o orgânico, evocando a ideia de carne, sangue cogulado ou de um organismo em constante metamorfose. A obra acaba por representar a dialética entre o que é permanente e o que está em fluxo, entre a criação e a destruição. A escolha por materiais de forte impacto visual e sensorial, como a cera e a vaselina, aliada à operação mecânica, questiona o conceito de escultura enquanto objeto estático, propondo uma experiência que oscila entre o tangível e o efémero, entre o corpo e o espaço, subvertendo as expectativas tradicionais do espectador.



Img. 79 Anish Kapoor, 'My Red Homeland' (2003)Vaselina, pigmento, aço e motor, 12m de diâmetro, DACS/ ADAGP, Paris, França

A relação com o metal é também um fator central na sua exploração fenomenológica do espaço e da materialidade, refletindo um interesse contínuo pela forma como este material pode desafiar a perceção do espaço, criando experiências sensíveis. Em *Cloud Gate* (2004), obra de arte pública em Chicago, utiliza aço inoxidável polido para criar uma escultura de grande escala que reflete e distorce o ambiente circundante, convidando o espectador a interagir diretamente com a obra. Assim, a superfície espelhada do metal, não só reflete o céu, a arquitetura e as pessoas ao redor, como também desorienta e transforma a perceção do próprio espaço, criando uma sensação de imersão e fluidez.



Img. 80 Anish Kapoor, 'Cloud Gate' (2004), Aço inoxidável, 10×20×12.8 m
Millennium Park, Chicago, USA

Já em *Sky Mirror* (2001), e de uma forma um tanto similar, um espelho côncavo em aço inoxidável, explora a relação entre o céu e a terra, refletindo o envolvente de forma invertida e distorcida, o que por sua vez, sugere uma rutura nas noções convencionais de orientação espacial. No fundo, a utilização do metal permite ao artista criar superfícies que jogam com a luz e a refração, transformando o espaço expositivo num campo de experiências fenomenológicas e sensoriais, onde o real e o ilusório se interpenetram de maneira constante.



Img. 81 Anish Kapoor, 'Sky Mirror' (2018), Aço inoxidável, 5 m de diâmetro, Houghton Hall, Norfolk

O diálogo que Anish Kapoor tem vindo a desenvolver, ao longo do seu percurso artístico, tem-se vindo a caracterizar por uma investigação persistente da materialidade e das suas dimensões poéticas, revelando um especial interesse pelas maneiras como os materiais industrializados – como o silicone, a cera e o aço – mediam a relação entre o objeto artístico, o espaço circundante e o observador. Há também um questionamento visível das fronteiras tradicionais que delimitam campos como a pintura e a escultura, propondo um novo entendimento destas práticas através da manipulação dos materiais que utiliza. Neste contexto, Kapoor não se limita a explorar a materialidade enquanto veículo de expressão artística, mas manipula-a como ferramenta para uma investigação mais ampla, de natureza filosófica e sensorial, que visa propor novas formas de relação com o mundo contemporâneo e a sua compreensão.

Richard Serra [1938-2024]

Richard Serra foi um dos artistas mais revolucionários do *Minimalismo* e da arte contemporânea, sendo amplamente reconhecido pelo uso inovador de materiais industrializados, especialmente o aço *corten*, uma matéria que se tornou uma marca ao longo do seu percurso artístico de mais de cinco décadas. Serra desenvolveu uma abordagem única que combina a fenomenologia da perceção com a fisicalidade do material, explorando as implicações do peso, da massa, da gravidade e do equilíbrio na relação entre a obra, o espaço e o observador. As suas peças destacam-se, portanto, pela maneira como transforma materiais industriais em experiências sensoriais e espaciais imersivas, desafiando noções mais tradicionais do objeto escultórico. Segundo Rosalind Krauss, "Serra reformula o espaço escultórico através da intersecção entre a materialidade bruta e a experiência do corpo humano no espaço" (1986, p. 211).

É notável que há um entendimento da arte pelo artista, como uma experiência que proporciona uma interação direta entre o corpo de quem observa e o mundo material. Na realidade, desde o início da sua carreira, que demonstra um interesse em trabalhar com materiais que possuem uma presença física intensa, como o chumbo ou o aço. No caso do aço *corten*, com a sua superfície oxidada e textura rugosa, é utilizado para enfatizar a natureza bruta e intransigente do material, que ao mesmo tempo se impermeia naturalmente com o ambiente em que é instalado.

Em *Tilted Arc* (1981), uma escultura pública em aço *corten* instalada na Federal Plaza, em Nova Iorque, vê-se esta sensibilidade pela tensão que a materialidade mais bruta causa. A peça, uma enorme placa de aço curva, com mais de 36 metros de comprimento e 3,6 metros de altura, foi concebida para criar uma intervenção disruptiva no espaço público, alterando a forma como as pessoas se moviam e interagiam com a praça. Sobre *Titled Arc* Serra argumenta que a obra é inseparável do seu contexto e que a sua remoção implicaria a sua destruição, pois "a sua essência dependia da relação única com o espaço envolvente" (Serra, 1994, p. 29). Eventualmente a obra acaba por ser removida, porém, esta postura, reforça o compromisso com a ideia de que a experiência com os seus trabalhos deve ser vivida diretamente no local em que foi concebida, sendo esta uma parte inquestionável da sua existência.



Img. 82 Richard Serra, 'Tilted Arc' (1981), Aço, 365.7 x 3657.6 x 30.45 cm, Federal Plaza, Nova Iorque

O aço *corten* é, sem dúvida, um dos materiais mais associados ao artista, simbolizando a força, o peso e a resistência que caracterizam muitas das suas esculturas. Influenciado pelos estaleiros navais e pela observação dos processos industriais de corte e montagem de metal, começa a usar o aço no final dos anos 1960, revolucionando os fins materiais deste metal na prática artística. Há uma exploração da fisicalidade do aço e do movimento espacial criando uma tensão profunda entre a arte e o meio que a insere, reafirmando a escultura como um meio de investigação fenomenológica e crítica.

Como a sua presença no espaço público é tão marcante, destacamos *Shift* (1970-1972), onde é utilizado betão para criar uma estrutura que segue as variações do terreno, destacando a relação entre o corpo e o espaço envolvente. A peça, localizada em King City, no Canadá, é composta então por paredes de betão que se estendem ao longo de uma paisagem rural, estabelecendo em uníssono, um diálogo contínuo entre e obra e o terreno. Esta escultura não só evidencia o interesse na materialidade dos materiais industrializados, como também explora a fenomenologia da experiência corporal, ao desafiar o espectador a percorrer fisicamente a peça, sentindo as suas mudanças de ângulo e elevação. Como escreve Hal Foster, "Serra faz do ato de caminhar uma forma de ver; o movimento do corpo através do espaço escultórico torna-se uma forma de participação e de compreensão" (1996, p. 84).



Img. 83 Richard Serra, 'Shift' (1970-1972, Betão, Dimensão variável, King City, Ontário, Canadá

Outra característica fundamental da sua prática é a criação de espaços imersivos que induzem o corpo do observador de maneira direta e física. Séries de obras como *Torqued Ellipses*, iniciadas em 1996, representam um avanço significativo na forma como o aço se transformou o exponente na sua criação de experiências espaciais complexas. Estas peças consistem em grandes placas de aço curvas que se torcem e se inclinam em ângulos inesperados, criando corredores estreitos e amplos, que desafiam as perceções de equilíbrio e orientação do espectador. No fundo, o artista manipula o material para criar uma espécie de arquitetura que é ao mesmo tempo uma escultura, forçando o visitante a reavaliar a sua relação com o espaço que o rodeia.



Img. 84 Richard Serra, 'Torqued Ellipse' (2003-2004), Aço corten, 4.27 x 8.31 x 8.84 m, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbau

Em *The Matter of Time* (2005) uma instalação permanente no Museu Guggenheim de Bilbau, experiencia-se estas mesmas preocupações. Composta por oito esculturas de aço *corten* de grandes dimensões, a instalação cria um percurso labiríntico onde o espectador se desloca através de formas curvilíneas que se abrem e fecham, expandem e contraem, oferecendo uma experiência imersiva e dinâmica. Esta instalação reafirma e carimba a ideia de que a escultura deve ser uma experiência corporal direta, na qual o visitante é parte integrante da obra.

Existe, portanto, uma investigação continuada da materialidade e da sua fenomenologia, fazendo uso de materiais industrializados para

expandir os limites do que designamos como escultura tradicional. Ao integrar a matéria desta forma no campo da arte contemporânea, Serra reafirma a escultura como um processo de investigação que interroga as relações entre objeto, espaço e a sua relevância no contexto social e cultural atual.



Img. 85 Richard Serra, 'The Matter of Time' (2005), Aço Corten, Dimensão variável, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbau, Espanha

Parte II Práticas, processos e resultados

4. Prática autoral

Nesta secção do trabalho, torna-se claro o papel fundamental da matéria industrial no desenvolvimento do presente Relatório de Projeto, não apenas no plano teórico, mas também no domínio prático, como se demonstrará a seguir. A utilização de materiais industriais como elementos centrais nas minhas obras reflete uma investigação contínua sobre a transformação de matérias brutas em formas artísticas, agindo como um dos motores principais para pensar as mais variadas raízes do pensamento.

Tenho encontrado nestas matérias uma via direta para explorar as ideias mais sensíveis que permeiam a minha prática artística, servindo como uma base sólida para abordar questões relacionadas com o envolvimento multissensorial que estas podem suscitar na poética da construção das obras. Neste sentido, os contactos e os registos visuais com este tipo de objetos e paisagem industrializadas, têm sido essenciais para uma imersão mais profunda no ambiente circundante, permitindo uma apreciação mais plena das suas qualidades sensoriais, formais e plásticas. Esta aproximação possibilita uma exploração mais rica de texturas, formas, cores, que ao servirem como gatilho de criação, facilitam uma compreensão mais abrangente das suas potencialidades e simbologias enquanto matéria-prima para a criação artística. Esta observação, curiosidade e imersão a que me permito, além de informarem o processo criativo, também promovem um diálogo constante com o contexto, desafiando e expandindo os limites da perceção estética.

Sentimos ser relevante, antes de prosseguirmos com a demonstração do processo prático, rever um pequeno momento que acreditamos ter sido algo curioso, talvez um ponto de partida até, ao interesse e ao caminho que se tem vindo a desenvolver. Durante grande parte da minha vida, o contacto com os meus avôs paternos, era feito numa pequena aldeia designada por Deocriste, pertencente ao concelho e distrito de Viana do Castelo. Ora, neste local, afastado da vida urbana, com uma paisagem envolvente tipicamente de campo, ergue-se uma fábrica de produção de papel

que, com uma dimensão relativamente imponente, dominava a paisagem: a antiga Portucel, agora DS Smith. Recordo com clareza as três estruturas verticais que se fazem notar daquele edifício, especialmente a mais alta, diferenciando-se visualmente pela sua maior altura e caracter visual de listas brancas e vermelhas na horizontal, fazendo-a estar em destaque. Também recordo o cheiro peculiar que se fazia sentir, muitas vezes a quilómetros de distância, um cheiro que tantos detestavam, mas que sempre exerceu em mim um estranho encanto. Olhando para trás acho que o associava a segurança, a estar com quem amava, talvez o tivesse transformado em sinónimo de casa e de pertença.

Com o desenrolar dos anos, os meus dois avós faleceram e as visitas a Deocriste tornaram-se cada vez menos frequentes, deixando de fazer parte do que outrora era rotina. A ligação com esta fábrica tornou-se, portanto, em algo não apenas visual ou até olfativo, mas profundamente pessoal. Foi ela que permitiu uma união daquela família, e de tantas outras, permitindo ao meu avô um posto de trabalho e uma oportunidade de deixar a vida de emigrante, proporcionando-lhe algo mais estável e a presença com os seus. Lembro-me bem das histórias extraordinárias que contava, com a voz carregada de memórias, e diria que orgulho, sobre os dias em que trabalha na construção daquele que seria um elemento evolutivo no desenvolvimento económico da população. Essas histórias enchiam-me de fascínio e, talvez, sem que eu me apercebesse, plantaram em mim as primeiras sementes de uma sensibilidade e curiosidade que hoje se materializam na minha

prática. Questiono-me, portanto, se a fábrica e as suas longas chaminés não serão como uma metáfora de resistência e de permanência, mas também da transformação e do diálogo entre o passado e o presente, entre o pessoal e o industrial, entre o que é visualmente marcante e o que é emocionalmente ressonante.

Ao adotar este método de envolvimento direto, e com um interesse cada vez mais aguçado pela materialidade na minha prática artística, pretendo, sempre, procurar a sua essência estética e a energia intrínseca que os materiais acarretam, manipulando as suas características físicas, enquanto se desafia e expande os seus potenciais expressivos. Este torna-se um meio de reflexão crítica sobre a forma como o ambiente industrial pode ser reinterpretado artisticamente, reforçando a ideia de que o mundo exterior não é apenas um cenário passivo, mas um campo ativo de interações criativas.



Img. 86 Avós (Rosa e Joaquim), Pai (Augusto), Tias (Emília, Albina e Conceição)

4.1. Materialidade e Conflito: a Arte como Espaço de Coexistência e Confronto

> **"O que nos interpela, aparentemente, é sempre o grande acontecimento, o insólito, o extraordinário: o destaque de primeira página, as manchetes... (...) Mas, como ter em conta, questionar, descrever o que acontece e se repete todos os dias: o banal, o quotidiano, o óbvio, o comum, o ordinário, o infra-ordinário, o ruído de fundo, o habitual?" (Perec. 1997, pp.209-210)**

É a partir deste pressuposto que se enraíza uma reflexão constante sobre os objetos quotidianos e os elementos que compõe a nossa paisagem visual. Esses objetos e esses traços, ou composições visuais, por vezes ignorados ou considerados banais, são portadores de uma materialidade rica e de uma carga simbólica que vai muito além do seu valor utilitário. Ao trazer esse interesse para o centro da prática artística, surge uma investigação sobre como estas matérias podem servir de ponto de partida para um discurso que procura transformar essas presenças comuns em veículos de expressão artística, utilizando-as para explorar a complexidade das nossas experiências sensoriais e emocionais. Contudo, ao colocarmos uma matéria cujas características principais associamos a algo mais frio, bruto, ou até não-poético, numa prática com uma base altamente sensível e fenomenológica, não estaremos ineretemente a trabalhar com um discurso de opostos? Este é um pensamento base para a construção de várias das peças deste discurso artístico. Há um interesse pela construção de um *habit*at onde opostos possam coexistir, ou até entrar em confronto, materializando preocupações sobre a dialética do contemporâneo e a interdependência entre o natural e o fabricado.

A interação entre o vidro e o metal, um encontro que me interessa, revela-se como uma metáfora visual e conceptual para explorar a coexistência de materiais com características intrinsecamente distintas. Estas matérias, que podem ser percebidas como contraditórias, convergem na criação de uma linguagem que oscila entre a tensão e a harmonia. Cria-se o que gostamos de designar

como “harmonioso conflito”. Esta expressão refere-se à fusão de qualidades que, por si só, seriam contraditórias, mas que, em conjunto, desafiam a perceção tradicional dos materiais. A presença de um reforça a peculiaridade do outro, criando um diálogo que se move entre a fluidez e a rigidez, entre o translúcido e o opaco. Nas palavras de Gaston Bachelard, a matéria possui uma “polifonia existencial”, um conjunto de vozes interiores que se entrelaçam e se respondem umas às outras, revelando a profundidade de significados que podem ser extraídos da sua interação (Bachelard, 1948).



Img. 87 'S37-S30' (2023), Massa de vidro soprado s/ estrutura de metal, 18 x 44 x 10 cm, Exposição coletiva "Arts and Crafts Today: Glass and Jewellery", Slovenské Sklárske Múzeum – Rona Gallery, Lednické Rovne, Eslováquia

Em “S37-S30” e “29-11A8” (2023) vê-se materializado esse interesse. Nestes trabalhos, pertencentes ao projeto *Arts and Crafts Aujourd’hui*, desenvolvido na residência artista na RONA Glass Factory, na Eslováquia, pretendeu-se fazer com que uma massa de vidro soprado coexistisse em estruturas de metal feitas manualmente. Trata-se de uma exploração contínua do potencial simbólico e expressivo dos materiais, onde a interligação do vidro e do metal se transforma num meio para questionar e expandir as fronteiras da minha própria prática, refletindo a nossa busca pela harmonia no seio das contradições que definem os mais variados campos da existência. Esta junção de características aparentemente contraditórias cria uma narrativa visual, onde o industrial adquire qualidades orgânicas, e o orgânico se reinterpreta através do prisma do industrial.

O conceito de “harmonioso conflito” pode ainda ser analisado à luz da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para quem a criação artística é um processo de desterritorialização e reterritorialização, um constante movimento entre o conhecido e o desconhecido, entre o caos e a ordem (Deleuze & Guattari, 1980). Ao integrar materiais por vezes tão distintos, procura-se desafiar estas fronteiras, deslocando a perceção do espectador enquanto o conduzimos para um estado de incerteza produtiva, onde novas significações podem emergir. Em seguida, podemos destacar as esculturas *L-225BL* e *728CR-5*, onde ao vidro se junta o gesso. Esta união emerge como uma exploração entre pontos que se tentam cruzar: o efémero e o permanente, o processo e o produto



Img. 88 '29-11A8' (2023), Massa de vidro soprado s/ estrutura de metal, 20 x 40 x 20 cm, Exposição coletiva "Arts and Crafts Today: Glass and Jewellery", Slovenské Sklárske Múzeum – Rona Gallery, Lednické Rovne, Eslováquia

final. O gesso, material tipicamente associado à criação de moldes e formas temporárias, assume aqui um papel ambivalente: ao invés de desaparecer após o processo de moldagem, que foi necessário para a própria fusão do envolvente em vidro, integra-se na peça final, tornando-se numa presença assertiva e significativa. Esta sua incorporação no resultado desafia a função habitual como resíduo do processo criativo, propondo uma reflexão sobre a relação entre o molde e a obra, entre o transitório e o definitivo. Passa de um vestígio descartável a um componente essencial, afirmando-se como testemunho do processo, enquanto reforça a sua ligação à

materialidade da obra. Como Rosalind Krauss observa, o molde pode ser entendido como uma “marca de tempo” na escultura, um registo físico de um momento específico no processo de criação (Krauss, 1979). A transparência do vidro é interrompida pela opacidade do gesso, criando um jogo de luz e sombra, de revelação e ocultação, que convida o espectador a uma experiência de leitura múltipla e dinâmica das obras. Este "harmonioso conflito" entre o vidro e o gesso abre novas



Img. 89 '6728CR-5' (2020), Vidro e gesso, 20 x 30 x10 cm



Img. 90 'L-225BL' (2020), Vidro e gesso,
20 x 30 x10 cm

possibilidades para o entendimento do objeto artístico, onde este gesto não só desafia as expetativas convencionais sobre o que constitui uma obra de arte finalizada, como também torna o processo tão significativo quanto o produto final, afirmando o material descartável como uma parte essencial da narrativa criativa.



Img. 91 (Detalhe) '6728CR-5' (2020)



4.2. A Obra Aberta: A Pintura como Campo Expandido

A noção de “obra aberta” desempenha um papel central para esta prática artística, configurando-se como um conceito que desafia os limites convencionais entre as diferentes disciplinas artísticas, subvertendo a ideia de uma obra fechada em si mesma, em torno de uma narrativa ou categoria estética única.

A “obra aberta” deve ser entendida como um campo dinâmico e em constante transformação, capaz de absorver e integrar múltiplas leituras e interpretações, dependendo do envolvimento e da experiência do espectador. Este conceito, desenvolvido por Umberto Eco na obra homónima “Obra Aberta” (1962), refere-se a obras que “se oferecem como algo em movimento, como uma multiplicidade de elementos passíveis de inúmeras ordenações” (Eco, 1962, p.49). Esta abordagem manifesta-se, por exemplo, na forma como exploro o próprio campo da pintura, entendendo-o como algo igualmente aberto e fluído, capaz de permanentemente transcender os seus próprios limites tradicionais. O conceito de “pintura expandida”, que ultrapassa a bidimensionalidade da tela e envolve novos materiais, suportes, espaços e formas de expressão. Um exemplo notável é o trabalho de Robert Rauschenberg, especialmente as suas obras *combine* que misturam elementos de pintura, escultura, fotografia e objetos encontrados. As suas criações romperam com o bidimensional que tradicionalmente associamos à pintura, trazendo para o discurso artístico a ideia de que este poderia ser um espaço híbrido, integrando diferentes elementos e discursos.



Img. 92 Robert Rauschenberg, 'Monogram' (1955-59), Técnica msta, 06.7 x 160.7 x 163.8 cm, Moderna Museet, Estocolmo, Dinamarca

Na verdade, o termo "pintura expandida" é frequentemente associado à teoria de Rosalind Krauss sobre o "campo expandido" da escultura. Em *Sculpture in the Expanded Field* (1979), Krauss argumenta que, a partir da década de 1960, a escultura começou a abranger um espectro mais amplo de práticas e materiais. Em proporção, a "pintura expandida" aplica este mesmo princípio ao seu campo, sugerindo que esta não deve ser limitada às convenções tradicionais de pigmento sobre tela, mas pode incluir qualquer forma de expressão visual que envolva princípios pictóricos, como a composição, a cor, a textura e a superfície.

Desta forma, destacam-se dois projetos desenvolvidos ao longo da investigação. O primeiro, intitulado *Ensaio sobre Ardósia* (2021), foi realizado no contexto das residências artísticas GroundLab, integradas na 2ª Bienal da Ardósia de Valongo. Neste projeto, os artistas foram desafiados a criar uma composição que incorporasse um dos materiais característicos da região, a ardósia. Neste caso, houve um interesse pela forma do soleto, que, devido às suas características petrofísicas e geomecânicas, é geralmente utilizado como revestimento em escama em fachadas ou telhados. Este material, notável pela sua durabilidade, serve então não apenas como um elemento funcional, mas também como uma expressão estética que dialoga com o entorno arquitetónico e paisagístico. O projeto desenvolveu-se a partir desta ideia, pretendendo desafiar os limites tradicionais da utilização da ardósia, propondo uma nova perspetiva sobre o seu potencial estético e funcional. A interação entre o material bruto e a intervenção artística gera um diálogo

contínuo entre o natural e o manufaturado, criando uma obra que é tanto um tributo à herança geológica quanto uma exploração contemporânea da forma, da matéria e do espaço.



Img. 93 Inês Amorim em processo de trabalho nas residências artísticas GroundLAB, Valongo, Portugal



Img. 94 'Ensaio sobre Ardósia' (2021), Ardósia, tinta acrílica, resina, metal, 75 x 190 cm, Exposição Coletiva "GroundLAB – Ensaio sobre a Ardósia", Fórum Cultural de Ermesinde, Ermesinde, Portugal



Img. 95 e 96,(Detalhe e vista do exterior) 'Ensaio sobre Ardósia' (2021)

Em seguida, abordamos *Significant Form* (2023), uma obra de arte pública resultante do projeto *Arte pela Arte* da Lionesa Business Hub em colaboração com a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. *Significant Form* surge materializada após o desafio de "desemparedar" uma das fachadas da Rua do Loureiro. Ideias sobre a forma, a aproximação, e do movimento em formação de vários tipos de paisagens visuais, surgem como carimbos de uma obra que tenta carregar em si o que é a sua presença num espaço exterior, estando em contacto constante com quem nem sempre a escolhe ver. A necessidade de a "tirar" da parede surge muito naturalmente e em consonância com o conceito da pintura que se desloca e que nos aborda de uma forma mais direta, enquanto, em contexto de arte pública, respeita o espaço em que habita. Deutsche aborda a este respeito o seguinte: "A arte pública deve existir em diálogo com o espaço que a rodeia, não procurando dominá-lo ou transformá-lo completamente, mas sim participar de forma crítica e sensível, respeitando as dinâmicas locais e sociais existentes" (1996, p. 287).

Img. 97 Processo de montagem de 'Significant Form' (2023)





Img. 98 Significant Form (2023), Tinta acrílica sobre parede e estrutura de metal, 300 x 300 cm e 110 cm de diâmetro (estrutura circular), Rua do Loureiro, Porto, Portugal

A "pintura expandida" é, assim, um conceito que reconhece a multiplicidade e a flexibilidade da prática pictórica na contemporaneidade. Esta abordagem reflete um processo dinâmico e interdisciplinar, que desafia os limites do objeto artístico fechado, continuando a evoluir e a ganhar novos significados. Ao ultrapassar as fronteiras tradicionais do meio, a pintura torna-se um campo aberto de possibilidades criativas, onde as distinções entre diferentes disciplinas artísticas são dissolvidas em favor de uma abordagem mais inclusiva e multidisciplinar. Esta conceção alargada da pintura não só permite novas formas de expressão e experimentação artística, como também desafia as noções convencionais de materialidade, espaço e significado, expandindo continuamente o potencial da prática artística contemporânea.

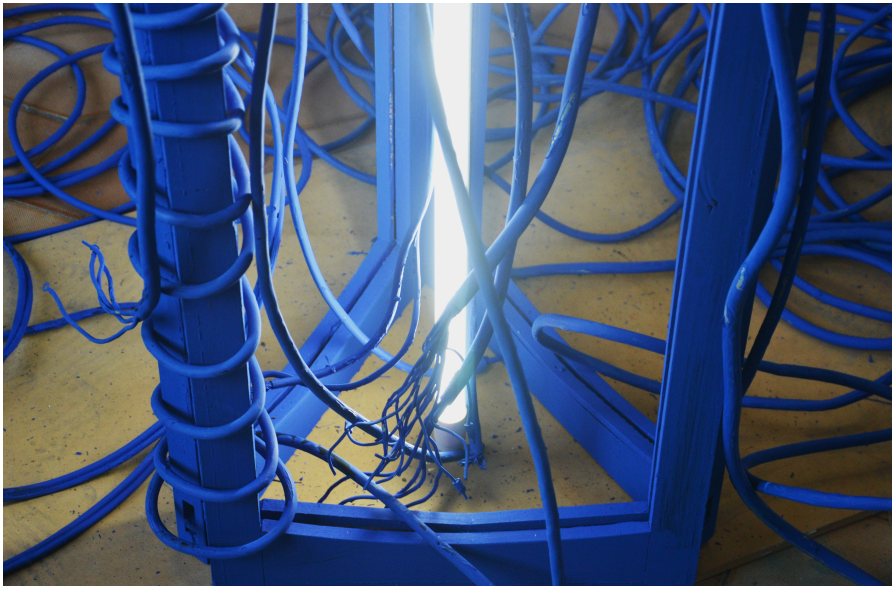
Img. 99 (Detalhe, vista lateral) 'Significant Form' (2023)



4.3. Monocromia e Materialidade: O Papel do Azul na Experiência Sensível da Obra

A utilização da monocromia nesta prática artística tem desempenhado um papel significativo na reflexão sobre a materialidade das obras de arte. Neste conjunto de trabalhos, a escolha primordial do uso do azul, além do seu carácter simbólico, o qual abordaremos de seguida, serve como um meio de enfatizar a matéria, as suas texturas e existência física, retirando-a de qualquer contexto narrativo explícito ou de uma leitura mais direta.

Ao adotar a monocromia, a cor assume um papel central na experiência sensorial e fenomenológica da obra, permitindo ao espectador explorar as profundidades e nuances da sua superfície. Como argumenta Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Perceção* (1962), a cor não é meramente uma propriedade visual, mas um meio de "habitar" o mundo e de revelar a essência da experiência sensorial. A utilização da monocromia azul, em particular, nas obras aqui apresentadas, procura concretizar este propósito, proporcionando uma vivência simultaneamente visual e tátil. A homogeneização cromática confere uma certa "pureza" à obra, redirecionando o foco do espectador da representação para a sua materialidade, enquanto sublinha a sua fisicalidade.



Img. 100 (Detalhe) 'Trying to find where light comes from (or my way to us)' (2024)

No desenvolvimento de obras como *Trying to find where light comes from (or my way to us)* (2024) o azul possibilita um olhar mais atento e uniforme para a textura, o peso, a densidade, a forma e as propriedades físicas dos materiais utilizados, subvertendo ao mesmo tempo a sua prévia linguagem visual. Ao retirar a obra de uma paleta multicolorida, a monocromia impõe uma uniformidade que, paradoxalmente, acentua a diferença ou semelhança presentes na superfície e na forma do objeto artístico. Simultaneamente, a escolha do azul não é arbitrária, mas está



Img. 101 'Trying to find where light comes from (or my way to us)' (2024), Madeira, cabos elétricos, tinta acrílica, lâmpadas LED, Dimensão variável

profundamente ligada à sua fenomenologia e às suas diversas conotações culturais e artísticas.

Segundo Michel Pastoureau (2001), o azul é uma cor que historicamente tem sido associada à espiritualidade, à introspeção e à transcendência. Durante a Idade Média, o pigmento *lápis-lazúli* conhecia-se como uma cor rara e cara, sendo utilizado principalmente para representar figuras sagradas e elementos celestiais, como a Virgem Maria, cujas vestes eram frequentemente pintadas de azul profundo, simbolizando a pureza, a proteção e o divino. Neste período, o azul começou a adquirir uma dimensão espiritual que se aprofundaria ainda mais durante o período do Renascimento. (Pastoureau, 2001).

No Renascimento, a descoberta de novas técnicas de mistura de pigmento e o desenvolvimento do comércio europeu permitiram que a cor se tornasse mais acessível, preservando o seu carácter espiritual e transcendental. Artistas como Giotto e Fra Angelico, utilizavam em específico o azul ultramarino para reforçar a ideia de

Img. 102 Giotto, 'The Expulsion of Joachim from the Temple' (c.1305), Fresco, Capela Scrovegni, Padua



Img. 103 Fra Angelico, 'The Vision of the Dominican Habit' (1430-40), Têmpera sobre madeira, 24.4 × 32.3 cm, The National Gallery, Londres



uma ligação entre o celestial e o terreno, procurando uma espécie de serenidade e paz, enquanto destacavam a importância das figuras retratadas, criando uma hierarquia visual dentro da composição pictórica (Gage, 1993). Com o advento do Romantismo, artistas como Caspar David Friedrich utilizaram-no para transmitir emoções profundas e complexas, frequentemente relacionadas com o sublime e com a relação do homem com a natureza e um qualquer tipo de infinito. O azul tornou-se, assim, um meio para expressar o estado de espírito do artista e a sua visão subjetiva do mundo (Cheetham, 1991).



Img. 104 Caspar David Friedrich, The Monk Has Returned (1808-1810), Óleo sobre tela, 110 cm x 171 cm, Alte Nationalgalerie, Berlim, Alemanha



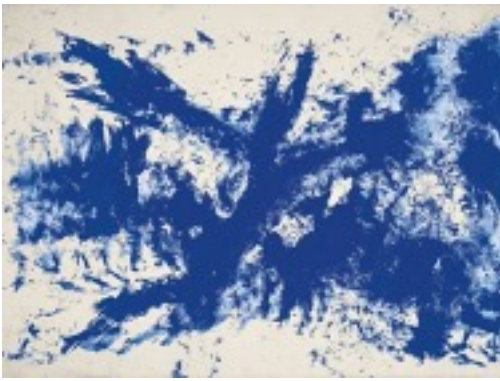
Img. 105 Caspar David Friedrich, 'O viajante sobre o mar de névoa' (1817), Óleo sobre tela, 94.8cm x 74.8cm, Hamburger Kunsthalle, Alemanha

Já no século XX, a sua fenomenologia na pintura continuou a evoluir, adquirindo novas camadas de complexidade, especialmente com o surgimento de movimentos como o

Expressionismo, o Abstracionismo e o Minimalismo. Artistas como Barnett Newman, um dos representantes do movimento Expressionismo Abstrato, investigou o potencial das cores para criar campos que transcendiam a tela, transformando a superfície pictórica num espaço meditativo, imersivo e fenomenológico. O Minimalismo, por sua vez, enfatizou o uso do azul como um meio para destacar a materialidade e a presença física da cor no espaço, mas também para subverter a sua função tradicional na pintura representativa. Yves Klein é um dos artistas mais emblemáticos no uso de uma só cor. Em 1960, patenteou a sua própria tonalidade de azul, o "International Blue Klein" (IBK), afirmando que esta transcendia o visual e entrava no campo do espiritual e do imaterial (Klein, 2007). Para o artista, era uma cor "sem dimensões", que evocava o infinito do céu e do mar, funcionando como um meio para representar o imaterial e o sublime (Stich, 1994).



Img. 106 Barnett Newman, 'Cathedra' (1951), Óleo sobre tela, 243,8 cm x 543,6 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, Amesterdão, Países Baixos



Img. 107 Yves Klein, 'La grande Anthropométrie bleue (ANT 105)' (1960), Pigmento seco e resina sintética sobre papel, montado sobre tela, 280 x 428 cm

Como pudemos verificar, ao longo do século XX, o azul transcendeu o seu papel meramente decorativo ou simbólico, adquirindo uma dimensão fenomenológica e ontológica que convidava o espectador a uma interação profunda com a obra de arte. Esta transformação fez do azul não apenas uma cor, mas um meio para explorar questões fundamentais sobre a experiência sensorial, a perceção e o ser, consolidando a sua posição central na arte contemporânea.

Na obra *HJ426-6*, três estruturas de madeira, revestidas com pigmento azul em pó, encontram-se sobre bases de metal e vidro, criando um contraste entre a opacidade da madeira pintada e a transparência e reflexividade dos materiais de suporte. Uma das estruturas, em particular, estabelece um contacto direto e intencional com a lâmpada LED, cuja luz incide diretamente sobre a superfície pigmentada, destacando a textura e a intensidade cromática do azul. Ora, a presença da lâmpada, e o modo como ela ilumina seletivamente a estrutura, sugere uma tentativa de incutir a madeira de uma qualidade quase etérea, criando uma relação de tensão e harmonia entre a matéria tangível e o elemento imaterial da luz.

A utilização deste azul, ao mesmo tempo profundamente enraizado na história da arte e carregado de significados introspetivos, não se limita a um gesto estético, mas reflete um compromisso com a expansão dos limites da perceção e da experiência artística.

O azul torna-se um mediador entre o visível e o invisível, entre o tangível e o intangível, consolidando a sua relevância tanto como elemento cromático quanto como veículo de pensamento.



Img. 108 'HJ426-6' (2022), Pigmento e madeira s/ barra de alumínio e vidro, lâmpada LED, Barras de metal e vidro: 90 x 5 x 5 cm (cada), Pinturas: 27 x 16 x 2 cm (cada), Exposição Coletiva "Amuse Boûche", Galeria Cozinha, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal

4.4. A Multiplicidade na Unidade: Reflexões sobre a Repetição e a Identidade na Arte

A numerologia e a repetição assumem um papel central em várias destas obras, funcionando como instrumentos de investigação sobre os conceitos de série e originalidade. Através da repetição de formas, cores ou técnicas, busca-se estabelecer um diálogo crítico que questiona a autenticidade e a singularidade do objeto artístico.

Este processo de repetição e variação contínua permite explorar como, dentro de um conjunto aparentemente homogéneo, cada elemento preserva a sua individualidade e identidade únicas. Desta forma, a obra torna-se um espaço de reflexão sobre a multiplicidade, evidenciando que cada interação, ainda que parte de uma série, mantém uma distinção própria e irredutível.

No contexto da arte contemporânea, a repetição tem sido amplamente utilizada como uma estratégia formal e conceptual para subverter a noção de unicidade da obra de arte. Por exemplo, o movimento Minimalista fez uso da repetição para enfatizar a objetividade da forma e a materialidade da obra, rejeitando o conceito de expressão individual única. Artistas como Donald Judd e Dan Flavin criaram peças que consistiam em módulos repetitivos, destacando a ideia de que a repetição poderia gerar uma nova forma de compreensão e apreciação estética, onde cada elemento, embora parte de um todo, se afirmava como único devido ao seu contexto específico e à interação com o espaço e o espectador (Meyer, 2001).



Img. 109 Donald Judd, Untitled (1973), Latão e folha de acrilico vermelho fluorescente, 86,4 x 86,4 x 86,4 cm (un.), Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA



Img. 110 Dan Flavin, the nominal three (to William of Ockham) (1963), Lâmpadas LED, altura: 183 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA

A repetição, neste sentido, não implica uniformidade ou monotonia, mas sim uma multiplicidade de experiências e interpretações. De facto, segundo Rosalind Krauss, a repetição e a sequencialidade desafiam o conceito tradicional de originalidade, propondo uma nova forma de pensar sobre a autenticidade e a originalidade na arte contemporânea. Através da repetição, a obra de arte pode ser vista como um "campo expandido", um espaço aberto a múltiplas possibilidades de interpretação e experiência estética, onde cada interação é ao mesmo tempo parte de um todo e um objeto único em si mesmo (Krauss, 1979).

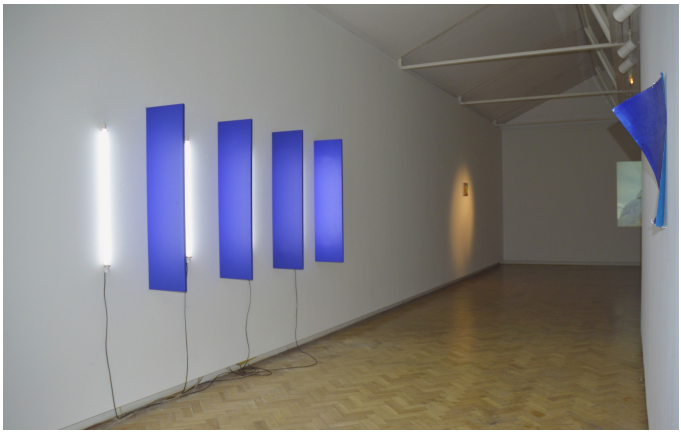
A prática artística de Andy Warhol exemplifica este questionamento da originalidade através da repetição. Warhol utilizava a serigrafia e a pintura para reproduzir imagens da cultura popular em séries de múltiplas variações, desafiando a ideia de que o valor da obra de arte reside na sua singularidade. Ao reproduzir as mesmas imagens



Img. 111 Andy Warhol, 'Campbell's Soup Cans' (1962), Acrílico com tinta de esmalte metálica sobre tela, 32 painéis (50.8 x 40.6 cm (un.)), Museum of Modern Art, Nova Iorque, EUA

repetidamente, Warhol explorava a tensão entre o singular e o múltiplo, o original e a cópia, permitindo que cada impressão, ainda que semelhante às demais, adquirisse uma presença única devido a pequenas variações no processo de impressão, na cor ou na textura (Goldsmith, 2004).

Em obras como *I Promenade Blue* (2021) e *Sem Título #1* (2021) vê-se esta preocupação. Ao adotar prateleiras como elementos artísticos, ambas as peças desafiam as noções convencionais de utilidade e valor estético, transformando o banal em objeto de contemplação. Em *I Promenade Blue* as prateleiras, pintadas num azul monocromático intenso, aludem à uniformidade e à repetição, mas a sua disposição no espaço expositivo, com lâmpadas LED, projetando sombras e nuances de cor, subvertem a sua identidade singular. Propõe-se, portanto, uma experiência sensorial que transcende a mera funcionalidade do objeto, tornando cada



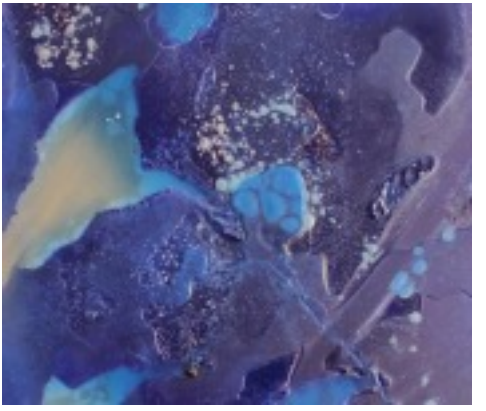
Img. 112 'I Promenade Blue' (2022), Acrílico sobre prateleira de alumínio, lâmpadas LED, Dimensão variável (Cada painel: 18 x 122 x 32 cm)



Img. 113 S/Título (2021), Parafina, cera e pimento s/metal, Dimensão variável



Img. 114 (Detalhe) S/Título (2021)



Img. 115 (Detalhe) S/Título (2021)

unidade única no espaço, apesar de pertencer a uma série. Além disso, a repetição e a sequencialidade permitem uma abordagem que explora a numerologia, onde números e sequências específicas podem carregar significados simbólicos profundos. A própria repetição pode ser interpretada como um ato de meditação ou contemplação, um processo que, através da interação, revela camadas de significado que não seriam imediatamente evidentes numa única instância. Esta abordagem aproxima-se do conceito de "obra aberta", tal como previamente explorado por Umberto Eco, onde a multiplicidade de possibilidades interpretativas é intrínseca à natureza da obra, convidando o espectador a uma experiência ativa e participativa (Eco, 1989).

Através de séries de trabalhos que parecem semelhantes, mas que revelam nuances e diferenças subtis, pretende-se questionar a própria ideia de originalidade e identidade na arte. Cada obra carrega um sentido próprio, demonstrando que o valor da arte poderá residir não na sua singularidade material, mas na capacidade de suscitar múltiplas leituras e interpretações.

4.5. Conclusão

Em suma, aquilo que "Do Industrial ao Orgânico: Convergências materiais e sensíveis na prática artística" propõe é uma conceção de materialidade industrial renovada, refletindo sobre como essas matérias-primas podem contribuir para a criação de um discurso visual e poético que incorpora tanto o passado pessoal quanto uma investigação contemporânea. Os materiais, com as suas propriedades físicas particulares, são utilizados não apenas pela sua aparência, mas também pelos significados simbólicos que carregam, criando tensões visuais e conceptuais. Esta tensão, designada de "harmonioso conflito" reflete o interesse em explorar oposições que coexistem em diálogo, seja numa relação de harmonia ou de confronto.

A análise aprofundada da utilização de objetos quotidianos, como fios de eletricidade, portas ou prateleiras, e a sua transformação em elementos artísticos, desafia as noções tradicionais de originalidade, funcionalidade e identidade. Ao recorrer à repetição de elementos em série, como demonstrado em obras como *I Promenade Blue* e *Sem Título #1*, foi possível questionar e subverter o entendimento convencional de uma obra de arte como algo singular e irrepetível, trazendo à tona a complexidade inerente à relação entre o singular e o múltiplo, o original e a cópia.

Já através da introdução da monocromia, especialmente do azul, procurou-se não apenas explorar a materialidade dos objetos, mas também invocar uma experiência fenomenológica que conduz o espectador a um espaço de introspeção e contemplação. Este uso do azul, como observado em práticas históricas e contemporâneas,

serviu para reforçar a dimensão transcendente da cor, enquanto elemento central na construção de uma narrativa visual que se desenrola além das limitações tradicionais da pintura e da escultura.

Ao incorporar elementos que desafiam o espaço expositivo tradicional as obras discutidas propõem uma nova leitura do espaço artístico. Esta abordagem permite que o objeto de arte transcenda a sua condição de artefacto estático, colocando o espectador num processo contínuo de redescoberta e reinterpretação.

Deste modo, conclui-se este capítulo sublinhando a relevância de um discurso que articula a coexistência de aparentes contradições, como a repetição e a individualidade, o banal e o sublime, o material e o espiritual. Através do uso intencional de elementos repetitivos e da monocromia, propõe-se a abertura de novas perspetivas para a compreensão da prática artística, na qual o diálogo entre a matéria, a cor e a luz estabelece uma dinâmica de harmonia e tensão que desafia e expande as fronteiras daquilo que é convencionalmente entendido como objeto artístico. Dá-se por fim ênfase à multiplicidade de leituras potenciais em cada obra, refletindo uma investigação contínua por um sentido que se revele entre a experiência sensorial imediata de quem se permite emergir e de uma reflexão conceptual mais aprofundada.





Catálogo





Img. 116 '5 minute sculptures' (2024), Óleo e silicone sobre madeira, Dimensão variável (Esquerda p/ direita: 16 x 18 x 2 cm; 43 x 14 x 2 cm; 12 x 13 x 2 cm; 22 x 11 x 2 cm)










OFFIC



Img. 117 'Significant Form' (2023), Tinta acrílica sobre parede e estrutura de metal, 300 x 300 cm e 110 cm de diâmetro (estrutura circular), Rua do Loureiro, Porto


102
OFFICE



Fig. 14 - Significant Form (2023). Tinta acrílica sobre parede e estrutura de metal, 300 x 300 cm e 110 cm de diâmetro (estrutura circular). Rua do Loureiro, Porto.





Img. 119 'P-212UC' (2021), Vidro sobre perfil em alumínio, lâmpada LED, 146 x 30 x 10 cm





Img. 120 S/Título (2021), Parafina, cera e pimento s/metal, Dimensão variável







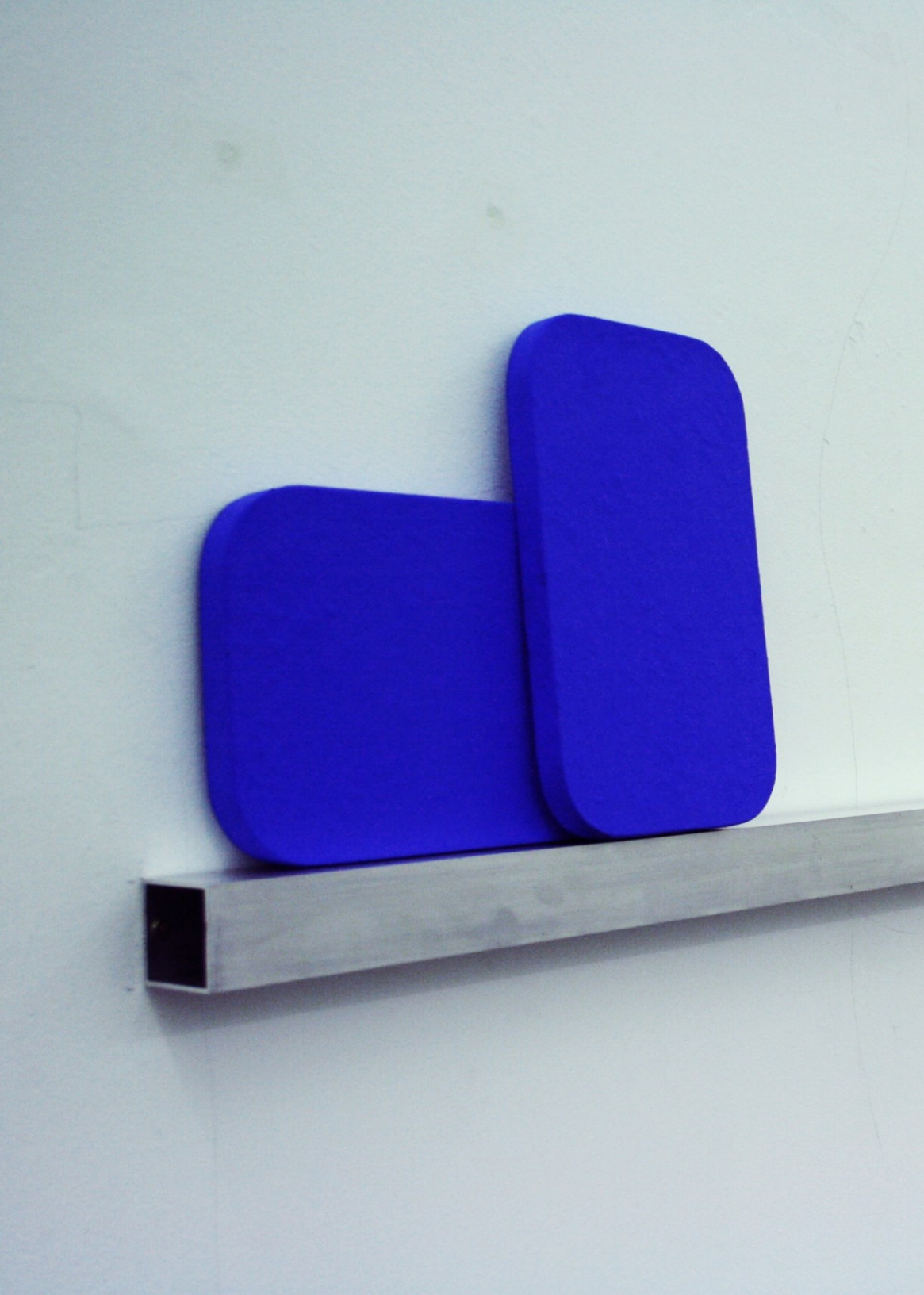
Img. 121 L-225BL (2020), Vidro e gesso, 20 x 30 x10 cm

Img. 122 6728CR-5 (2020), Vidro e gesso, 20 x 30 x10 cm











Img. 123 'HJ426-6' (2022), Pigmento e madeira s/ barra de alumínio e vidro, lâmpada LED, Barras de metal e vidro: 90 x 5 x 5 cm (cada), Pinturas: 27 x 16 x 2 cm (cada), Exposição Coletiva "Amuse Boûche", Galeria Cozinha, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto





Img. 124 'I Promenade Blue' (2022), Acrílico sobre prateleira de alumínio, lâmpadas LED, Dimensão variável (Cada prateleira: 18 x 122 x 32 cm). Exposição Coletiva "Condensar", oMuseu, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto



Img. 124 'Promenade Blue' (2022), Acrílico sobre prateleira de alumínio, lâmpadas LED, Dimensão variável (Cada prateleira: 18 x 122 x 32 cm). Exposição Coletiva "Condensar", oMuseu, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto





Img. 126 'Ensaio sobre Ardósia' (2021), Ardósia, tinta acrílica, resina, metal, 75 x 190 cm, Exposição Coletiva "Ground LAB – Ensaio sobre a Ardósia", Fórum Cultural de Ermesinde, Ermesinde







Img. 127, 128, 129 (Detalhes e vista exterior) 'Ensaio sobre Ardósia' (2021)



Img. 130 'Act I of Trying to Fit In' (2024), Silicone, óleo e metal, 30 x 15 x 40 cm, Exposiçao coletiva "Encaixe", Cooperativa Árvore, Porto





Img. 131 'S37-S30' (2023), Massa de vidro soprado s/ estrutura de metal, 18 x 44 x 10 cm, Exposição coletiva "Arts and Crafts Today: Glass and Jewellery", Slovenské Sklárske Múzeum – Rona Gallery, Lednické Rovne, Eslováquia



Img. 132 (Detalhe) 'S37-S30' (2023)



Img. 133 '29-11A8' (2023), Massa de vidro soprado s/ estrutura de metal, 20 x 40 x 20 cm, Exposição coletiva "Arts and Crafts Today: Glass and Jewellery", Slovenské Sklárske Múzeum – Rona Gallery, Lednické Rovne, Eslováquia



Img. 134 (Detalhe)
'29-11A8' (2023)



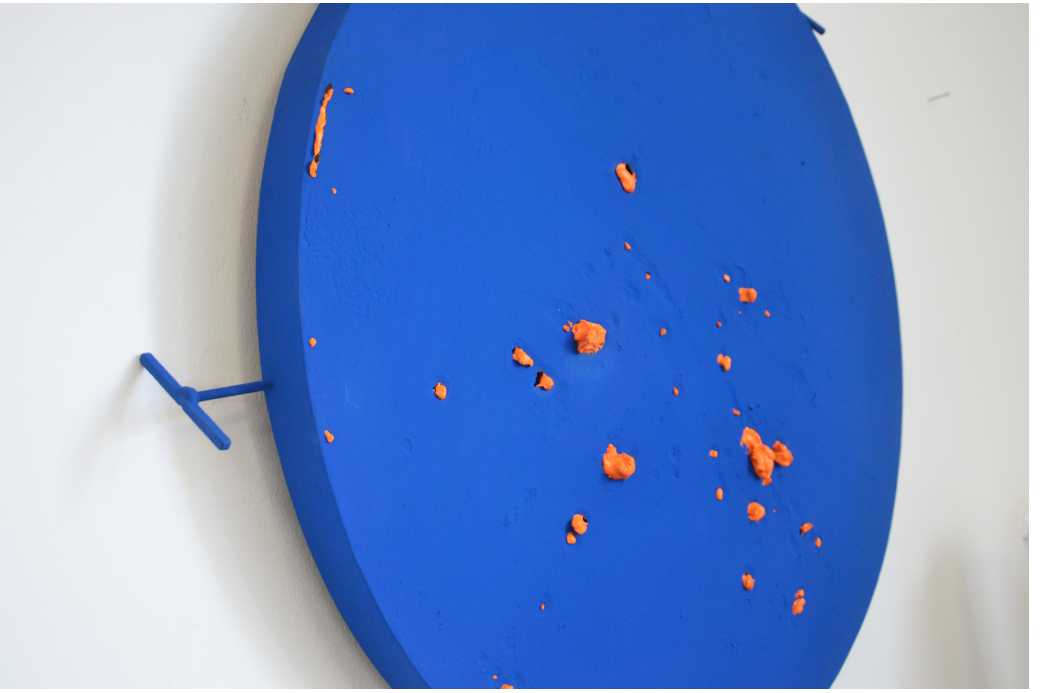
Img. 135 'Trying to find where light comes from (or my way to us)' (2024), Madeira, cabos elétricos, tinta acrílica, lâmpadas LED, Dimensão variável



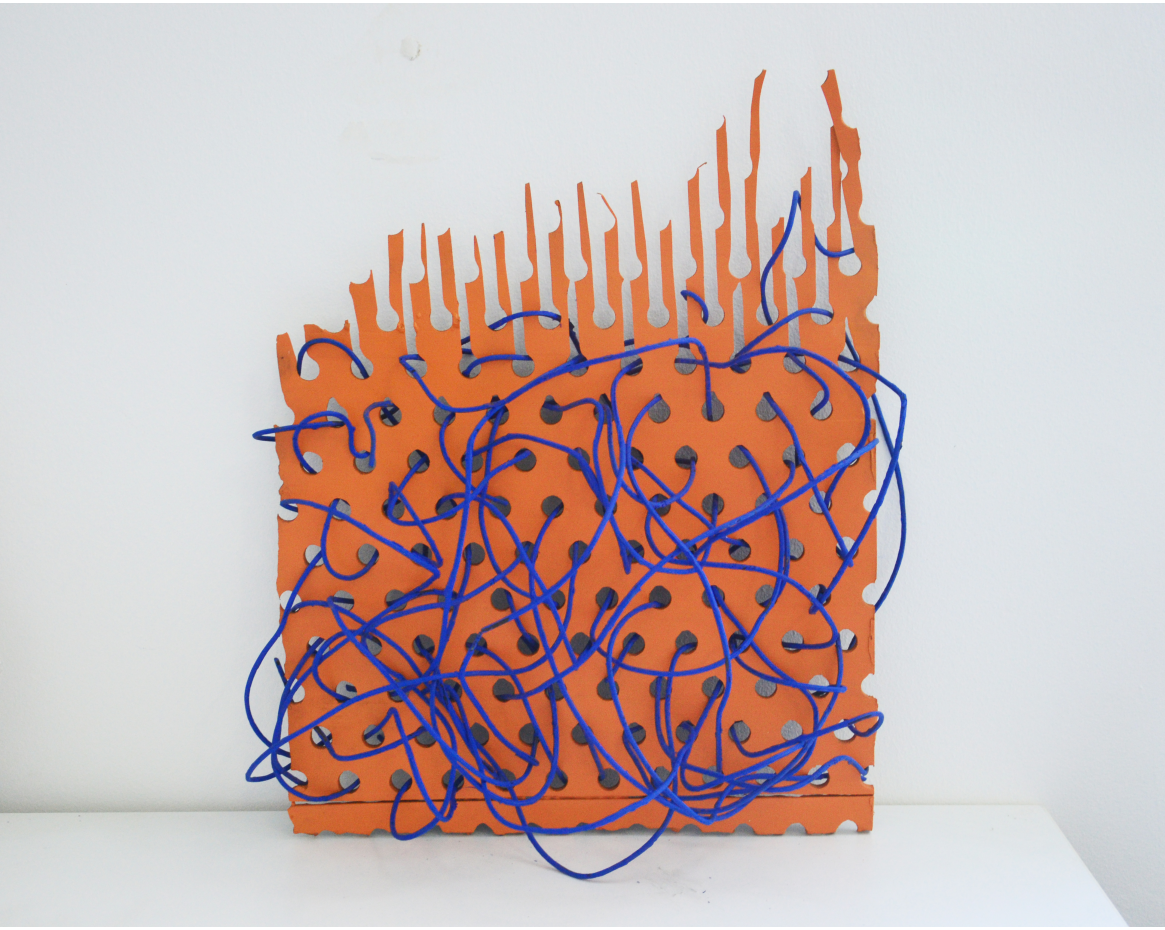


Img. 136 Things I Took Care Off I (2024). Silicone e óleo sobre estrutura de metal. 1m de diâmetro

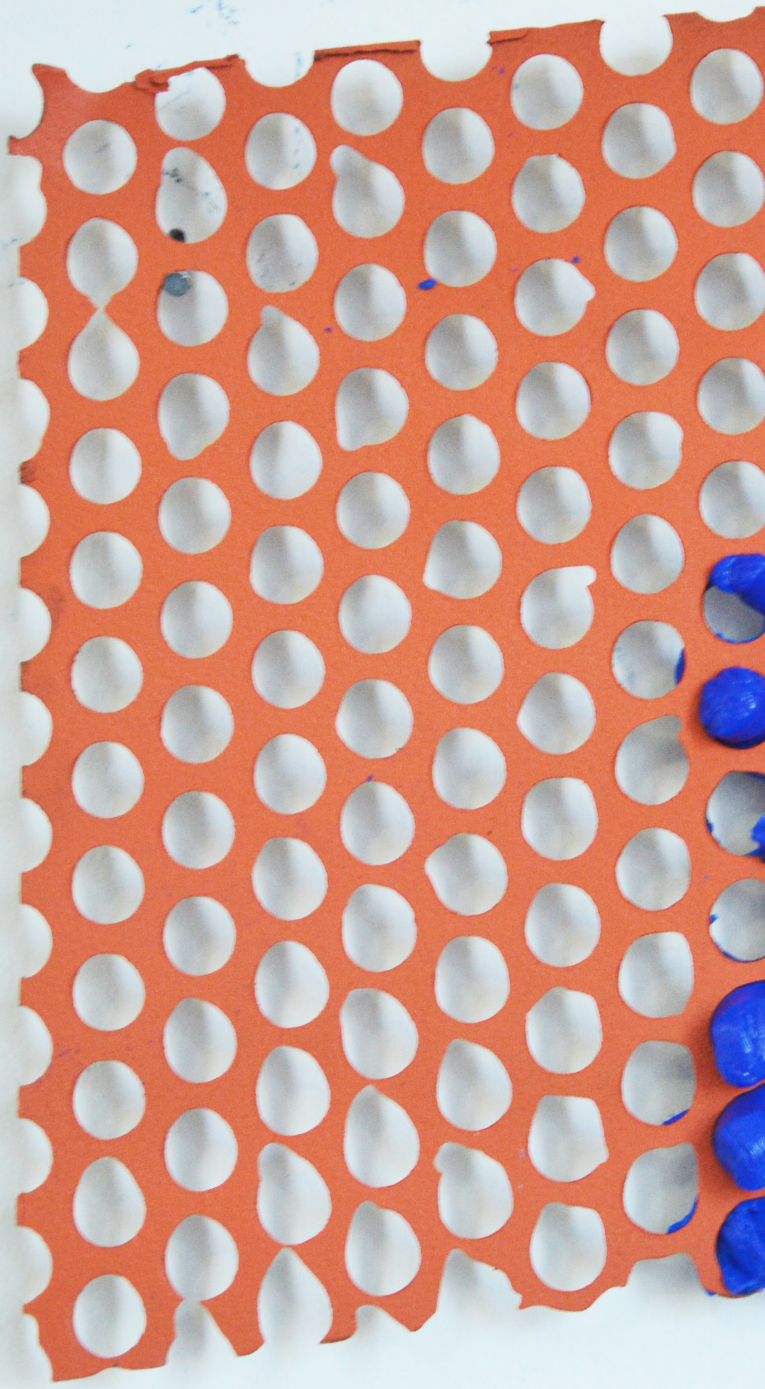




Img. 137 (Vista lateral) 'Things I Took Care Off I' (2024)



Img. 138 'Things I Took Care Off II' (2024), Fios elétricos, tinta acrílica e estrutura de metal, 30 x 40 cm



Img. 189 "Things I Took Care Of II" (2024), Silicone e óleo sobre estrutura de metal, 25 x 16 cm

Disposições Finais

Chegando ao fim deste Relatório, esperamos que o mesmo tenha estabelecido uma base teórico-prática para entender como a estética do industrial se manifesta na arte, investigando como a escolha de materiais não convencionais, e processos industriais, podem alterar a perceção do espectador e transformar a obra num veículo de reflexão sobre a experiência sensorial e a multiplicidade de interpretações possíveis.

Na Parte I, intitulada "A Experiência do Industrial", traça-se um percurso teórico que posiciona a problemática da industrialização no contexto da sociedade e, consequentemente, na arte contemporânea. O primeiro capítulo começa por estabelecer uma fundamentação teórica das implicações da Revolução Industrial, delineando o pano de fundo histórico que sustenta a análise da materialidade industrial na arte dos dias de hoje. Salienta-se como a Revolução Industrial, ao transformar os processos produtivos e os modos de vida, reconfigurou profundamente a perceção do mundo moderno. A partir desta base histórica, explora-se como essas mudanças desencadearam novas formas de relação entre o industrial e o sensível, preparando o terreno para a compreensão da estética industrial na prática artística e a sua evolução até os dias atuais.

De seguida, aborda-se a interseção entre a fenomenologia e a estética industrial, traçando uma linha teórica que liga as ideias de filósofos como Maurice Merleau-Ponty e Edmund Husserl à análise da materialidade industrial na arte contemporânea. Aqui comprova-se uma base sólida sobre como a fenomenologia oferece uma lente

crítica para compreender a experiência sensorial dos materiais industriais e as suas implicações estéticas. Ora, Maurice Merleau-Ponty, nas suas reflexões sobre a perceção, argumenta que a experiência sensorial não é meramente uma receção passiva de estímulos, mas um processo ativo de interpretação que molda a nossa compreensão do mundo. A sua abordagem fenomenológica enfatiza a importância do corpo e da perceção sensorial como fundamentos da experiência estética. Ao aplicar esses conceitos ao estudo da estética industrial, e ao haptismo do design, é possível explorar como a materialidade dos objetos industriais, com as suas texturas e formas, podem envolver-se num diálogo sensorial profundo, desafiando as perceções convencionais do espectador, enquanto revela novas dimensões sensíveis. Desta forma, a fenomenologia não apenas fornece ferramentas teóricas para a análise da estética industrial, mas também oferece uma base para explorar como os próprios materiais podem transcender as suas conotações práticas e se transformar em veículos de expressão artística e reflexão crítica.

No terceiro capítulo, "Sentir o Industrial", a análise de uma seleção de obras e artistas que utilizam materiais industriais em contextos fenomenológicos revelou como essas práticas desafiam expectativas sensoriais e estéticas, sublinhando a profunda consciência da materialidade. Nesta linha, posteriormente, foi elaborada uma secção dedicada à análise de três artistas plásticos, cada um com um percurso distinto, cujas práticas se situam na interseção entre o industrial e o orgânico. Através da aplicação de

princípios fenomenológicos, esta análise demonstrou como a escolha e o uso criativo de materiais industriais podem reconfigurar a perceção do espaço, do tempo e da matéria, abrindo novas possibilidades de interpretação estética e sensorial.

Por fim, na Parte II, intitulada "Prática Autoral", reflete-se sobre a aplicação prática dos conceitos pensados na primeira parte. Por sua vez, esta secção foi organizada em quatro segmentos principais. O primeiro segmento, "Materialidade e Conflito: a Arte como Espaço de Coexistência e Confronto", investigou a tensão entre materiais considerados antitéticos — o natural e o industrial — e a sua coexistência na criação de um espaço artístico que é simultaneamente físico e conceptual. Este segmento destacou o potencial da arte como um local de diálogo entre opostos, refletindo sobre a complexidade das experiências sensoriais e emocionais.

O segundo segmento, "A Obra Aberta: A Pintura como Campo Expandido", explorou o conceito de "obra aberta" de Umberto Eco como uma metáfora para a prática artística contemporânea, que desafia categorizações rígidas. A pintura foi considerada um campo expandido, onde as fronteiras entre disciplinas artísticas são continuamente subvertidas e redefinidas, promovendo uma interação dinâmica entre o espectador e a obra.

O terceiro segmento, "Monocromia e Materialidade: O Papel do Azul na Experiência Sensível da Obra", apresentou a monocromia como uma estratégia para enfatizar a fisicalidade e a materialidade, focando particularmente na cor azul como meio de acentuar a

profundidade e as nuances sensoriais da obra. Esta investigação destacou a importância da cor na experiência, afastando-a de leituras narrativas explícitas e promovendo uma interação mais íntima e sensorial com o espectador.

Finalmente, o quarto segmento, "A Multiplicidade na Unidade: Reflexões sobre a Repetição e a Identidade na Arte", abordou o papel da repetição e da numerologia como ferramentas para investigar os conceitos de série e originalidade. A análise crítica da repetição de formas, cores e técnicas revelou que, mesmo dentro de um conjunto aparentemente homogéneo, cada elemento pode preservar a sua individualidade única, transformando a obra de arte num espaço de reflexão sobre a multiplicidade e a autenticidade.

A condução deste projeto trouxe um enriquecimento forte a nível académico e pessoal, este processo intelectual, e de confronto constante com outras linguagens, foi crucial para o refinamento de ideias sobre a função dos materiais industriais na arte, revelando como a integração de conceitos fenomenológicos pode transformar a perceção e a interpretação dos objetos artísticos.

Paralelamente, a prática artística serviu como um espaço vital de experimentação e introspeção. Na realidade, a experiência acumulada ao longo deste projeto reafirmou a relevância da prática artística como um meio de exploração pessoal e intelectual, demonstrando que a arte é, sobretudo, um encontro com o que é inesgotável e profundamente humano: a capacidade de sentir, criar e pensar o mundo.

Referências Bibliográficas

Art21. (s.d.). Hannah Levy. Recuperado de https://art21.org/artist/hannah-levy/

Artforum. (2013). Jannis Kounellis. Recuperado de https://www.artforum.com/events/jannis-kounellis-5-200747/

Ashby, M. F., & Johnson, K. (2014). Materials and Design: The Art and Science of Material Selection in Product Design (3rd ed.). Butterworth-Heinemann.

Ashton, T. S. (1997). The Industrial Revolution: 1760-1830. Oxford University Press.

Augé, M. (1995). Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity. Verso

Bell, L. (2023). Radical Luminescence: Larry Bell's Career-Spanning Show at the Phoenix Art Museum Highlights His Experimental Approach to Glass. Artnet News. Recuperado de https://news.artnet.com/art-world/radical-luminescence-larry-bell-phoenix-museum-2502606

Bijker, W. E. (1997). Of bicycles, bakelites, and bulbs: Toward a theory of sociotechnical change. MIT Press.

Bishop, C. (2005). Installation Art: A Critical History. Tate Publishing.

Bois, Y.-A., & Krauss, R. E. (2005). Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Thames & Hudson.

Brito, R. (1999). Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Cosac Naify.

Cabrita Reis, P. (s.d.). Pedro Cabrita Reis. Galeria Miguel Nabinho. https://www.miguelnabinho.com/pt/pedro-cabrita-reis

Caro, A. (2010). Anthony Caro: Sculpture. Lund Humphries.

Celant, G. (1985). Arte Povera. Electa.

Celant, G. (1985a). Arte Povera: History and Stories. Electa.

Clark, T. J. (1999). The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers. Princeton University Press.

Clark, R. (2011). Phenomenal: California Light, Space, Surface. Museum of Contemporary Art San Diego.

Croft, J. P. (1999). Medida Incerta. [Exposição]. Lisboa: Galeria Fortes Vilaça.

Danto, A. (1981). The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art. Harvard University Press.

de Carvalho, D. H. B. (2011). O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador.

de Vries, J. (2008). The Industrious Revolution: Consumer Behavior and the Household Economy, 1650 to the Present. Cambridge University Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. University of Minnesota Press.

Dormer, P. (1997). The art of the maker: Skill and its meaning in art, craft and design (p. 64). Thames & Hudson

Elderfield, J. (1989). Helen Frankenthaler. Harry N. Abrams.

Fite-Wassilak, C. (2020, October 20). In the studio with Larry Bell. Apollo Magazine. https://www.apollo-magazine.com/in-the-studio-with-larry-bell/

Foster, H. (2014). Bad New Days: Art, Criticism, Emergency. Verso.

Foster, H. (2002). Design and Crime (And Other Diatribes). Verso.

Foster, H. (2004). The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. MIT Press

Gale, W. K. V. (1969). The British Iron and Steel Industry: A Technical History. David & Charles.

Getlein, M. (2008). Living with Art. McGraw-Hill Education.

Gibson, A. (1990). Minimal art: A critical anthology. University of California Press.

Graham, D. (1994). Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art. MIT Press.

Graw, I. (2009). High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture. Sternberg Press.

Harrison, C., & Wood, P. (Eds.). (2003). Art in theory (1900-2000): An anthology of changing ideas. Blackwell Publishing.

Hesse, E. (2020). Eva Hesse: Diaries. Hauser & Wirth Publishers. (Obra original publicada em 2016)

Heidegger, M. (2008). Ser e tempo (M. F. Sá, Trad., 14ª ed.). Edições 70. (Obra original publicada em 1927)

Hobsbawm, E. J. (1969). Industry and Empire: From 1750 to the Present Day. Penguin Books.

Hodin, J. P. (1961). Barbara Hepworth. Lund Humphries.

Holt/Smithson Foundation. (2024). Pipeline. Recuperado de https://holtsmithsonfoundation.org/pipeline

Husserl, E. (1931). Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology (W. R. Boyce Gibson, Trans.). Macmillan. (Obra original publicada em 1913)

Husserl, E. (1988). Meditações Cartesianas (J. Ferreira, Trans.). Editora Pensamento. (Obra original publicada em 1931).

Irwin, R. (1985). Being and Circumstance: Notes Toward a Conditional Art. Lapis Press.

Ive, J. (2016). Designed by Apple in California. Apple Inc

Krauss, R. (1999). Aesthetic theory. Columbia University Press.

Krauss, R. (1977). Passages in Modern Sculpture. MIT Press.

Krauss, R. (1999). The Optical Unconscious. MIT Press.

Krauss, R. (1986). The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge: MIT Press.

Kwon, M. (2004). One place after another: Site-specific art and locational identity. MIT Press.

Landes, D. S. (2003). The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present. Cambridge: Cambridge University Press.

Lange-Berndt, P. (2015). The Materiality of the Image: Art and Its Matter. Yale University Press.

Lippard, L. (1976). Eva Hesse. New York University Press.

Lippard, L. (1973). Six Years: The Dematerialization of the Art Object. University of California Press.

McCreight, T. (2011). The Complete Metalsmith: An Illustrated Handbook. Davis Publications.

McEvilley, T. (2005). The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism. McPherson & Company.

Meyer, J. (2001). Minimalism: Art and Polemics in the Sixties. Yale University Press,

Merleau-Ponty, M. (2006). Fenomenologia da percepção (C. C. Costa, Trad., 4ª ed.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1945

Mokyr, J. (2009). The Enlightened Economy: An Economic History of Britain 1700-1850. Yale University Press

Morris, R. (1993). Robert Morris: Continuous project altered daily. MIT Press.

Munroe, A. (2005). The third mind: American artists contemplate Asia, 1860-1989. Guggenheim Museum

O'Doherty, B. (2009). Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. University of California Press.

Pallasmaa, J. (2009). The thinking hand: Existential and embodied wisdom in architecture (p. 78). John Wiley & Sons

Pepper, B. (2020, February 5). Beverly Pepper, Pioneering Sculptor Who Forged Her Own Path in the Art World, Dies at 97. Artnet News. https://news.artnet.com/art-world/beverly-pepper-obituary-1770933.

Potts, A. (2000). The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist. Yale University Press.

Rose, B. (1972). American Painting: The Twentieth Century. Skira.

Sartre, J.-P. (1992). O ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica (P. Perdigão & R. Barbosa, Trads., 3ª ed.). Editora Vozes. (Obra original publicada em 1943)

Schivelbusch, W. (1995). Disenchanted night: The industrialization of light in the nineteenth century (A. Davies, Trans.). University of California Press.

Serra, R. (1994). Writings and Interviews. Chicago: University of Chicago Press.

Sheffield City Council. (2011). Sources for the study of Harry Brearley and stainless steel. Sheffield Libraries Archives and Information. https://www.sheffield.gov.uk/sites/default/files/docs/libraries-and-archives/archives-and-local-studies/research/Stainless-Steel-and-Harry-Brearley-v-1-1--PDF--578-KB-.pdf

Shiff, R. (1984). Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art. University of Chicago Press.

Stallabrass, J. (2001). High Art Lite: British Art in the 1990s. Verso.

Standage, T. (1998). The Victorian Internet: The Remarkable Story of the Telegraph and the Nineteenth Century's On-line Pioneers. Walker and Company.

Stearns, P. N. (2021). The industrial revolution in world history. Routledge.

Stiegler, B. (2004). Symbolic Misery: Volume 1, The Hyperindustrial Epoch. Cambridge: Polity Press.

Sudjic, D. (2009). The language of things: Understanding the world of desirable objects (p. 54). W. W. Norton & Company

Szwarc, I. (n.d.). I am a woman and I cast no shadow. Recuperado de https://www.ilonaszwarc.com/projects/ilona-szwarc-i-am-a-woman-and-i-cast-no-shadow/

Turrell, J. (2014, December 16). Artist James Turrell on his retrospective: 'My art is about your seeing' [Entrevista]. The Guardian. https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/16/artist-james-turrell-retrospective-interview

Wagner, A. (1996). Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe. University of California Press.

Weschler, L. (2008). Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin. University of California Press.

Índice de Imagens

Img. 1 Sociedade Anónima Grober – Fábrica de Girona. Secção de Máquinas para perfurar Botões de Corozo por Desconhecido. Município de Girona, Espanha. Acedido a setembro 8, 2024, em https://www.europeana.eu/pt/item/2024914/photography_ProvidedCHO_Ajuntament_de_Girona_086042

Img. 2 Anúncio (1910), Applied Electricity Cylcopedia Books Chicago. Acedido a setembro 8, 2024, em https://www.periodpaper.com/products/1910-ad-applied-electricity-cylcopedia-books-chicago-original-advertising-068049-tw1-302

Img. 3 Louis Lumière, "Workers Leaving the Lumière Factory" (frame) (1895), Lyon, França. Acedido a setembro 8, 2024, em https://www.indiewire.com/features/general/lumiere-brothers-workers-leaving-factory-anniversary-1202219698/

Img. 4 Marcel Breuer sentado na cadeira Wassily. Acedido a setembro 8, 2024, em https://robbreport.com/shelter/art-collectibles/marcel-breuer-iconic-wassily-chair-eg17-2747275/

Img. 5 José Eduardo, Portucel (atual DSmith), Deocriste, Viana do Castelo. Acedido a setembro 8, 2024, em https://www.olharvianadocastelo.pt/2012/04/sabia-que.html

Img. 6 William Turner, Rain Steam and Speed - The Great Western Railway (1844), Óleo sobre tela, 91 x 121,8 cm. Acedido a

setembro 9, 2024, em https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway#VideoPlayer95515

Img. 7 Luís Palma, S/ Título (1990), Fotografia, 18,4 x 12,5cm. Acedido a setembro 9, 2024, em https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/s-titulo-149562/

Img. 8 Augusto Alves da Silva, Algés-Trafaria (1990), Fotografia, 50 x 50cm. Acedido a setembro 9, 2024, em https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/alges-trafaria-1990/

Img. 9 Marcel Duchamp, Bottle Rack (1964, réplica da original de 1914), Ferro, 64.2 x 37.5cm. Acedido a setembro 9, 2024, em https://ropac.net/online-exhibitions/50-please-touch-marcel-duchamp-and-the-fetish-curated/

Img. 10 Jackson Pollock, One: Number 31 (1950), Óleo e tinta de esmalte sobre tela, 269.5 × 530.8 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque. Acedido a setembro 9, 2024, em https://www.moma.org/artists/4675

Img. 11 Mariza Merz, Untitled (1968), Nylon, fio de cobre e pregos. Acedido a setembro 9, 2024, em https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-marisa-merz

Img. 12 Luciano Fabro, Pavimento-Tautologia (1967), Jornal sobre chão molhado, Dimensão variável. Acedido a setembro 9,

2024, em http://www.theopenbox.org/gallery/Fabro-The-Open-Box.jpg

Img. 13 Nobuo Sekine, Phase of Nothingness - Water (1969/2012), Aço inoxidável, verniz e água, Museu Guggenheim Bilbao, Bilbau. Acedido a setembro 9, 2024, em https://www.nobuosekine.com/wp-content/uploads/phase-of-nothingness-water-1969-76-09.jpg

Img. 14 Lee Ufan, Relatum – Momentum (2019), Aço, vidro e pedra, Base: 2,1 × 320 × 250 cm, Pedra: 63 × 42.1 × 62.1 cm. Acedido a setembro 9, 2024, em https://artasiapacific.com/people/the-essential-works-of-lee-ufan

Img. 15 Manolo Valdés, Reina Mariana con cerámica (2023), Aço e cerâmica chinesa, 175 x 142 x 100 cm. Acedido a setembro 9, 2024, em https://www.operagallery.com/artist/manolo-valdes

Img. 16 Cristina Iglesias, Suspended Pavillion in a Room I (2005), Ferro entrançado e cabos de aço, 235 x 470 x 370 cm, Tate Modern, Londres. Acedido a setembro 9, 2024, em https://cristinaiglesias.com/wp-content/uploads/2020/04/cristina-iglesias-tate-1.jpg

Img.17 Donald Judd, Untitled (1969), Ferro galvanizado e plexiglass, 15.24 x 68.9 x 60.96 cm (cada un.), Buffalo AKG Art Museum, Nova Iorque. Acedido a agosto 26, 2024, em https://buffaloakg.org/artworks/19724-untitled

Img.18 Donald Judd, Untitled (1969), Vista lateral, Buffalo AKG Museum, Nova Iorque. Acedido a agosto 26, 2024, em https://www.meer.com/mnuchin-gallery/artworks/19075

Img. 19 Donald Judd, (Boxes) Untitled (1969), Alumínio e plexiglass azul, 121.9 × 152.4 × 152.4 (cada un.), Saint Louis Art Munseum, Nova Iorque. Acedido a agosto 26, 2024, em https://www.moma.org/audio/playlist/306/3946

Img. 20 Anthony Caro, Early One Morning (1962), Aço pintado e alumínio, 289,6 × 619,8 × 335,3 cm, Tate, Londres. Acedido a agosto 26, 2024, em https://www.tate.org.uk/art/artworks/caro-early-one-morning-t00805

Img. 21 Anthony Caro, Woman Waking Up (1955), 26,7 × 67,9 × 34,9 cm, Tate, Londres. Acedido a agosto 26, 2024, em https://www.tate.org.uk/art/artworks/caro-woman-waking-up-t00264

Img. 22 Cristina Massena, Contratempo (2020), Aço corten, chapa de cobre e ferro pintado com óxido de ferro,173 × 132 × 12 cm, Galeria Fernando Santos, Porto. Acedido a agosto 26, 2024, em https://www.artsy.net/artwork/cristina-massena-contratempo

Img. 23 Cristina Massena, Contrapeso (2021), Aço corten, chapa de cobre, 40 x 60 x 250 cm, Galeria Fernando Santos, Porto. Acedido a agosto 26, 2024, em https://galeriafernandosantos.com/en/artist/cristina-massena/

Img. 24 Barbara Hepworth, Single Form (1961-1964), Bronze, 6,4m, Edifício das Nações Unidas, Nova Iorque. Acedido a agosto

26, 2024, em https://barbarahepworth.org.uk/commissions/list/single-form.php

Img. 25 Robert Morris, Untitled (Scatter Piece) (1968-1969), Feltro de lã prensada, aço, aço zincado, aço revestido a cobre, chumbo, alumínio e latão, Dimensão variável, Sprüth Magers, Berlim. Acedido a agosto 26, 2024, https://spruethmagers.com/exhibitions/robert-morris-robert-morris-berlin/

Img. 26 Robert Morris, Steel Mesh L's (1988), Malha de aço, 243.8 × 243.8 × 60.9 cm, Sprüth Magers, Berlim. Acedido a agosto 26, 2024, https://spruethmagers.com/exhibitions/robert-morris-robert-morris-berlin/

Img. 27 Beverly Pepper, Venezia Blue (1968), Aço Inoxidável e cor de Isofan (azul), 254 x 140 x 228 cm. Acedido a agosto 26, 2024, https://beverlypepper.net/portfolio/stainless-steel/

Img. 28 Beverly Pepper, The Dallas Land Canal and Hillside (1971-75), Aço corten, erva, Esq. 1,5 x 2 x 81 cm, Dir. 2,5 x 10,5 m, Dallas. Acedido a agosto 26, 2024, https://beverlypepper.net/portfolio/dallas-tx/

Img. 29 Lygia Clark, (Os Bichos) O dentro é o fora (1963), Aço inoxidável, 40.6 x 44.5 x 37.5 cm. Acedido a agosto 27, 2024, https://www.moma.org/audio/playlist/181/2409

Img. 30 Clark com O dentro é o fora, 1963. Acedido a agosto 27, 2024 https://post.moma.org/part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art/

Img. 31 Jeff Knoons, Ballon Dog (1994-2000), Aço inoxidável espelhado polido, revestimento de cor transparente azul, 307.3 x 363.2 x 114.3 cm. Acedido a agosto 27, 2024 https://jeffkoons.com/artwork/celebration/balloon-dog-0

Img.32 Nancy Holt, Sun Tunnels (1976), Betão e aço, 281.9 x 551.2 x 281.9 cm (un.), Great Basin Desert, Utah. Acedido a agosto 27, 2024 https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels

Img. 33 Nancy Holt, Hydra's Head (1974), Betão e aço, Dimensão geral: 8.5 x 18.9 m, Rio Niagara, Artpark, Lewison. Acedido a agosto 27, 2024 https://holtsmithsonfoundation.org/hydras-head

Img. 34 Nancy Holt, Pipeline (1986), Aço inoxidável e óleo, Dimensão variável, Visual Art Center of Alaska, Alaska. Acedido a agosto 27, 2024 https://holtsmithsonfoundation.org/pipeline

Img. 35 Pedro Calapez, Friso#03 (2013), 97 x 176,5 x 20,5 cm, Galeria Presença, Porto. Acedido a agosto 27, 2024 https://makingarthappen.com/2013/04/20/pedro-calapez-criss-cross/

Img. 36 Lynda Benglis, Contraband (1969), Latex pigmentado, 7.6 × 295.3 × 1011.6 cm, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Acedido a agosto 27, 2024 https://whitney.org/collection/works/29112

Img. 37 Lynda Benglis, Phantom (1971), Espuma fluorescente de poliuretano pigmentada, 2.4 × 10.6 × 2.4 m. Acedido a agosto 28, 2024 https://www.frieze.com/article/lynda-benglis-pours-one-out

Img. 38 Rachel Whiteread, Untitled (Orange Bath) (1996), Borracha e poliestireno, 80 x 207 x 110 cm. Acedido a agosto 28, 2024 https://www.charlessaatchi.com/artworks/untitled-orange-bath/

Img. 39 Rachel Whiteread, House (1993), Cimento, madeira e aço, Dimensão variável, Grove Road, Londres. Acedido a agosto 28, 2024 https://www.frieze.com/article/rachel-whitereads-uncanny-monument-house

Img. 40 Rachel Whiteread, Untitled (One Hundred Spaces) (1995), Resina, 100 unidades, dimensão variável, Palazzo Grassi - Punta della Dogana, Veneza. Acedido a agosto 28, 2024 https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/node/3049

Img, 41 Eva Hesse, Repetition Nineteen III (1968), Fibra de vidro e resina de poliéster, 19 unidades, 48 a 51 cm x 27.8 a 32.2 cm diâmetro (un.), The Museum of Modern Art, Nova lorque. Acedido a agosto 28, 2024 https://www.moma.org/collection/works/81930?installation_image_index=1

Img. 42 Eva Hesse, Contingent (1969), Pano de algodão, latex e fibra de vidro, 350 x 630 x 109 cm, National Gallery of Australia, Australia. Acedido a agosto 28, 2024 https://searchthecollection.nga.gov.au/object/49353

Img. 43 Helen Frankenthaler, The Bay (1963), Acrílico s/ tela, 205 x 208 cm, Detroit Institute of Art, Michigan. Acedido a agosto 28, 2024 https://www.frankenthalerfoundation.org/artworks/the-bay/details/all

Img. 44 Helen Frankenthaler, Riverhead (1963), Acrílico s/ tela, 208.9 x 363.2 cm, Kunstmuseum Basel, Suiça. Acedido a agosto 28, 2024 https://www.frankenthalerfoundation.org/artworks/riverhead/details/all

Img. 45 Jacqueline Humphries, Black Light Paintings (2005), 243.8 cm x 213.4 cm, Tinta acrílica fluorescente, pigmento e luz ultravioleta, Contemporary Arts Center
New Orleans, Nova Orleans. Acedido a agosto 28, 2024 https://cacno.org/visual-arts/exhibitions-humphries

Img. 46 Adriana Varejão, Primeira vista (chão): Ruína de Charque - Porto (2001), Óleo sobre madeira e poliuretano, 207 x 160 x 54 cm. Segunda vista: Ruína de Charque – Portugal (2001), Óleo sobre madeira e poliuretano, 220 x 136 x 29 cm. Galeria Pedro Oliveira, Porto. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.galeriapedrooliveira.com/i/exb/vgeral_avarejao_2001_3.htm

Img. 47 Adriana Varejão, Linda do Rosário (2004), Óleo sobre alumínio e poliuretano, 195 x 800 x 25 cm, Instituto Inhotim, Brasil. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/linda-do-rosario/

Img, 48 Fabian Marcaccio, Abstract Remix Flex Paintant (2018), Plástico impresso em 3D, tinta alquídica, silicone, 168 × 123 × 25 cm, Galerie Anke Schmidt, Alemanha. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.galerieankeschmidt.com/artists/fabian-marcaccio/

Img. 49 Fabian Marcaccio, Paintant Stories (2000), Tinta s/ tela, silicone, resinas poli-ópticas, óleo, madeira e metal, Dimensão variável, Casa Daros, Rio de Janeiro. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.casadaros.net/ensayo/fabian-marcaccio-and-paintant-stories/

Img. 50 Hannah Levy, (Chair) Untitled (2019), Aço e silicone, 127 x 66 x 88,9 cm (un.). Acedido a agosto 29, 2024 https://galeriemagazine.com/hannah-levys-sculptures-human/

Img. 51 Hannah Levy, Untitled (2021), Aço e silicone, 152,4 x 177,8 x 215,9 cm, UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, California. Acedido a agosto 29, 2024 http://www.motherstankstation.com/exhibition/matrix-279-bampfa-university-of-california-berkeley-art-museum-pacific-film-archive/overview/

Img. 52 Ilona Szwark, I Am a Woman and I Cast No Shadow (2019), Impressão, 40,64 x 50,8 cm (un.). Acedido a agosto 29, 2024 https://www.ilonaszwarc.com/projects/ilona-szwarc-i-am-a-woman-and-i-cast-no-shadow/

Img. 53 Hayden Dunham, TOR (2016), Vidro, cerâmica, carvão líquido, silicone, magnésio, espuma, alumínio, acrílico, pó de turmalina, sílica, polímero, 91.4 x 243.8 x 228.6 cm, Andrea Rosen Gallery, Nova Iorque. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.artbasel.com/catalog/artwork/45250/Hayden-Dunham-TOR

Img. 54 Olafur Eliasson, Your Rainbow Panorama (2006-2011), Vidro colorido, aço, luzes, Dimensão variável, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Dinamarca. Acedido a agosto 29, 2024 https://olafureliasson.net/artwork/your-rainbow-panorama-2006-2011/

Img. 55 Vista interior de Your Rainbow Panorama (2006-2011). Acedido a agosto 29, 2024 https://olafureliasson.net/artwork/your-rainbow-panorama-2006-2011/

Img. 56 Olafur Eliasson, The Weather Project (2003), Lâmpadas de monofrequência, alumínio, espelhos, telas difusoras, névoa artificial, Dimensão variável, Tate Modern, Londres. Acedido a agosto 29, 2024 https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/#

Img. 57 José Pedro Croft, Sem Título (2020), Ferro, vidro e betão. Acedido a agosto 29, 2024 https://artworks.pt/pt/projectos/sem-titulo-4/

Img. 58 José Pedro Croft, Medida Incerta (2017), Ferro, vidro e espelhos, Dimensão variável. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.fundacaoedp.pt/pt/noticias/jose-pedro-croft-na-bienal-de-veneza-2017

Img. 59 Jannis Kounellis, Coal Sculpture with Wall of Coloured Glass (1990- 2005), Vidro, aço, carvão e lâmpada, 425 x 127 x 255 cm, Tate Modern, Londres. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-coal-sculpture-with-wall-of-coloured-glass-ar00070

Img. 60 Jannis Kounellis, Untitled (2013), Ferro e vidro, 200 x 180 cm. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.artbasel.com/catalog/artwork/74995/Jannis-Kounellis-Untitled

Img. 61 Dan Graham, (Pavilions) Two 2-Way Mirror Ellipses, One Open, One Closed (2011-2012), Aço inoxidável e vidro, 230 x 350 x 748 cm, Lisson Gallery, Londres. Acedido a agosto 29, 2024 https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/image/body/4643/GRAD120001.jpg

Img.62 Dan Graham, Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video (1991), Vidro espelhado de dupla face, aço inoxidável, equipamentos de vídeo, 240 x 300 x 300 cm, Rooftop Urban Park, Nova Iorque, Acedido a agosto 29, 2024 https://www.diaart.org/media/w1050h700/webimages/gra-rooftop-urban-4-photo-bill-jacobson.jpg

Img. 63 Larry Bell, (Glass Cubes) The Blue Gate (2021), Vidro laminado monocromático a cores, 182.9 x 243.8 x 243.8 cm. Acedido a agosto 29, 2024 https://jonathangriffin.org/wp-content/uploads/2022/06/bell-114816-web-hires-4.jpg

Img. 64 Larry Bell, VFZ3 (2017), Vidro laminado, 4 painéis de vidro True Sea Salt: 182.9 x 243.8 x 1.3 cm, 4 painéis de vidro Hibiscus: 182.9 x 121.9 x 1.3 cm, Hauser & Wirth, Zurique. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/6241-larry-bell-venice-fog-recent-investigations/#

Img. 65 Dan Flavin, the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi) (1963), Luz fluorescente amarela, 244 cm ao longo da diagonal, David Zwirner, Nova Iorque. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.davidzwirner.com/artworks/dan-flavin-the-diagonal-of-may-25-1963-to-constantin-brancusi--46e93

Img. 66 Dan Flavin, untitled (to you, Heiner, with admiration and affection) (1973), Lâmpadas fluorescentes e metal, (70 unidades) 121.9 x 121.9 x 7.6 cm (un.). Acedido a agosto 29, 2024 https://www.diaart.org/collection/collection/flavin-dan-untitled-to-you-heiner-with-admiration-and-affection-1973-2005-007

Img. 67 James Turrell, Skyspace I (1974), Abertura site-specific com vista para o céu, Corte:254 x 254 cm, Guggenheim Museum, Nova Iorque. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.guggenheim.org/artwork/4089

Img. 68 James Turrell, Roden Crater (1977 -), Luz natural e artificial, terra, pedra vulcânica, cimento, aço, vidro e outros materiais de construção, 3,2 Km diâmetro, Sonoran Desert, Arizona. Acedido a setembro 12, 2024

Img. 69 Robert Irwin, Scrim veil—Black rectangle—Natural light (1977), Tecido, metal e madeira, 365.8 × 3474.7 × 124.5 cm, Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Acedido a agosto 29, 2024 https://whitney.org/exhibitions/robert-irwin

Img. 70 Robert Irwin, Light and Space (2007), 115 lâmpadas fluorescsentes, 6,89 x 15,7 m, Copenhagen Contemporary,

Copenhaga. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.pacegallery.com/journal/robert-irwin-light-space-copenhagen-contemporary/

Img. 71 Mario Merz, Igloo di Giap (1968), Ferro, argila, plástico, luz néon, 120cm diâmetro, Centre Pompidou, Paris. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/7v1fL3n

Img. 72 Mario Merz, (Série Fibonacci) Untitled (A Real Sum is a Sum of People) (1972), 10 fotografias, impressão em papel de gelatina e prata, luzes de néon, 26 x 26 cm (un.), Tate, Londres. Acedido a agosto 29, 2024 https://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-untitled-a-real-sum-is-a-sum-of-people-t12192

Img. 73 Bill Culbert, Daylight flotsam Venice (2013), Lâmpadas fluorescentes e garrafas de plástico, Dimensão variável, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Nova Zelândia. Acedido a agosto 30, 2024 https://collections.tepapa.govt.nz/object/1385251

Img. 74 Bill Culbert, Strait (Red) (2015), Lâmpadas fluorescentes e garrafas de plástico, 32 x 120 x 12 cm, Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney. Acedido a agosto 30, 2024 https://ocula.com/art-galleries/roslyn-oxley9/artworks/bill-culbert/strait-red/

Img. 75 Pedro Cabrita Reis, A Linha do Mar (2019), Vigas de ferro HA400 e esmalte branco, 40 m comprimento, Marginal, Leça da Palmeira. Acedido a setembro 12, 2024 https://www.cm-matosinhos.pt/thumbs/cmmatosinhos2020/uploads/

content_image/image/27783/not_escultura__16__1_2500_2500.JPG

Img. 76 Pedro Cabrita Reis, undisclosed #1 (2008) vidro, alumínio, acrílico sobre madeira, objetos de madeira encontrados, chapas, lâmpadas fluorescentes, cabos elétricos, 206 x 312 x 34 cm, Sprovieri, Londres. Acedido a setembro 12, 2024 https://www.sprovieri.com/exhibitions/pedro-cabrita-reis/selected-works?view=slider#1

Img. 77 Pedro Cabrita Reis, Field (2022), Estruturas de metal, lâmpadas LED, cabos elétricos, roupa, fragmentos de demolição, Dimensão variável, Igreja de San Fantin, Veneza. Acedido a setembro 12, 2024 https://www.miguelnabinho.com/pt/pedro-cabrita-reis?gad_source=1&gclid=CjwKCAjwooq3BhB3EiwAYqYoEgE2-XKV_5yqUziGp18d0Pw_PW3_uNF8oPCyXC9sPTCza4paAwsXQBoCC5QQAvD_BwE

Img. 78 Anish Kapoor, Internal Object in Three Parts (tríptico), silicone e tinta, 293×218×40 cm. Acedido a setembro 12, 2024 https://media.newyorker.com/photos/62f680a2c764cc59d08a219e/master/w_1600,c_limit/220822_r40889.jpg

Img. 79 Anish Kapoor, My Red Homeland (2003), Vaselina, pigmento, aço e motor, 12m de diâmetro,DACS/ ADAGP, Paris. Acedido a setembro 12, 2024 https://mamc.saint-etienne.fr/sites/

default/files/styles/870_490/public/upload/medias/images/pouraappro-Anish.Kapoor.jpg?itok=7u0Rbb04

Img. 80 Anish Kapoor, Cloud Gate (2004), Aço inoxidável, 10×20×12.8 m, Millennium Park, Chicago, USA. Acedido a setembro 12, 2024 https://www.artnews.com/art-news/news/anish-kapoor-sues-nra-copyright-infringement-bean-sculpture-10535/

Img. 81 Anish Kapoor, Sky Mirror (2018), Aço inoxidável, 5 m de diâmetro, Houghton Hall, Norfolk. Acedido a setembro 12, 2024 https://fadmagazine.com/2020/06/26/anish-kapoor-exhibition-to-open-at-houghton-hall/

Img. 82 Richard Serra, Tilted Arc (1981), Aço, 365.7 x 3657.6 x 30.45 cm, Federal Plaza, Nova Iorque. Acedido a setembro 12, 2024 https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra

Img. 83 Richard Serra,Shift (1970-1972, Betão, Dimensão variável, King City, Ontário, Acedido a setembro 12, 2024 https://medium.com/@tylergreen/visiting-richard-serras-shift-f39c46ec68a1

Img. 84 Richard Serra, Torqued Ellipse (2003-2004), Aço corten, 4.27 x 8.31 x 8.84 m, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbau. Acedido a setembro 12, 2024 https://www.guggenheim.org/artwork/17143

Img. 85 Richard Serra, The Matter of Time (2005), Aço Corten, Dimensão variável, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbau. Acedido a

setembro 12, 2024 https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2019/06/Richard-Serra-Torqued-Ellipses-I-II-IV-V-VI-1996-99-Double-Torqued-Ellipses-I-II-III-1997-99-and-Snake-1996-Nine-sculptures-weathering-steel-Variable-dimensions-Installation-view-800x630.jpg

Img. 86 Avós (Rosa e Joaquim), Pai (Augusto), Tias (Emília, Albina e Conceição)

Img. 87 S37-S30 (2023), Massa de vidro soprado s/ estrutura de metal, 18 x 44 x 10 cm, Exposição coletiva "Arts and Crafts Today: Glass and Jewellery", Slovenské Sklárske Múzeum – Rona Gallery, Lednické Rovne, Eslováquia

Img. 88 29-11A8 (2023), Massa de vidro soprado s/ estrutura de metal, 20 x 40 x 20 cm, Exposição coletiva "Arts and Crafts Today: Glass and Jewellery", Slovenské Sklárske Múzeum – Rona Gallery, Lednické Rovne, Eslováquia

Img. 89 6728CR-5 (2020), Vidro e gesso, 20 x 30 x10 cm

Img. 90 L-225BL (2020), Vidro e gesso, 20 x 30 x10 cm

Img. 91 (Detalhe) 6728CR-5 (2020)

Img. 92 Robert Rauschenberg,Monogram (1955-59), Técnica msta, 06.7 x 160.7 x 163.8 cm, Moderna Museet, Estocolmo. . Acedido a setembro 12, 2024 https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram

Img. 93 Inês Amorim em processo de trabalho nas residências artísticas GroundLab, Valongo

Img. 94 Ensaio sobre Ardósia (2021), Ardósia, tinta acrílica, resina, metal, 75 x 190 cm, Exposição Coletiva "Ground LAB – Ensaio sobre a Ardósia", Fórum Cultural de Ermesinde, Ermesinde

Img. 95 e 96 (Detalhe e vista do exterior) Ensaio sobre Ardósia (2021)

Img. 97 Processo de montagem de "Significant Form" (2023)

Img. 98 Significant Form (2023), Tinta acrílica sobre parede e estrutura de metal, 3 x 3 m e 1,10 m de diâmetro (estrutura circular), Rua do Loureiro, Porto

Img. 99 (Detalhe, vista lateral) Significant Form (2023)

Img. 100 (Detalhe) Trying to find where light comes from (or my way to us) (2024)

Img. 101 Trying to find where light comes from (or my way to us) (2024), Madeira, cabos elétricos, tinta acrílica, lâmpadas LED, Dimensão variável

Img. 102 Giotto, The Expulsion of Joachim from the Temple (c.1305), Fresco, Capela Scrovegni, Padua. Acedido a setembro 12, 2024 https://www.blueandwhitecompany.com/wp-content/uploads/2018/12/Expulsion-of-Joachim-from-the-Temple.png

Img. 103 Fra Angelico, The Vision of the Dominican Habit (1430-40), Têmpera sobre madeira, 24.4 × 32.3 cm, The National Gallery, Londres. Acedido a setembro 12, 2024 https://www.nationalgallery.org.uk/media/34008/n-3417-00-000017-hd.jpg?cc=0.032383359398272249,0.061438784629133131,0.33402917411379246,0.10075960679177876&width=576&height=576&v=1d654434fd1cd60&bgcolor=fff

Img. 104 Caspar David Friedrich, The Monk Has Returned (1808-1810), Óleo sobre tela, 110 cm x 171 cm, Alte Nationalgalerie, Berlim. Acedido a setembro 12, 2024 https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/the-monk-has-returned/

Img. 105 Caspar David Friedrich, O viajante sobre o mar de névoa (1817), Óleo sobre tela, 94.8cm x 74.8cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. Acedido a setembro 12, 2024 https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/en/objekt/HK-5161

Img. 106 Barnett Newman, Cathedra (1951), Óleo sobre tela, 243,8 cm x 543,6 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, Amesterdão. Acedido a setembro 12, 2024 https://cdn.museum.nl/assets/464a2991-2d2c-4076-b117-0ee1dc88bfbf?w=1280&c=e7f9b61919da08cdcf1f9f6e74efef562ec32a9f954319b4289528053ea04605

Img. 107 Yves Klein, La grande Anthropométrie bleue (ANT 105) (1960), Pigmento seco e resina sintética sobre papel, montado

sobre tela, 280 x 428 cm. Acedido a setembro 12, 2024 https://www.guggenheim.org/artwork/27

Img. 108 HJ426-6 (2022), Pigmento e madeira s/ barra de alumínio e vidro, lâmpada LED, Barras de metal e vidro: 90 x 5 x 5 cm (cada), Pinturas: 27 x 16 x 2 cm (cada), Exposição Coletiva "Amuse Boûche", Galeria Cozinha, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto

Img. 109 Donald Judd, Untitled (1973), Latão e folha de acrilico vermelho fluorescente, 86,4 x 86,4 x 86,4 cm (un.), Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque. Acedido a setembro 12, 2024 https://www.davidzwirner.com/artists/donald-judd/survey

Img. 110 Dan Flavin, the nominal three (to William of Ockham) (1963), Lâmpadas LED, altura: 183 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque. Acedido a setembro 13, 2024 https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1963/01/91.3698_ph_web-1.jpg

Img. 111 Andy Warhol, Campbell's Soup Cans (1962), Acrílico com tinta de esmalte metálica sobre tela, 32 painéis (50.8 x 40.6 cm (un.)), Museum of Modern Art, Nova Iorque. Acedido a setembro 13, 2024 https://www.moma.org/calendar/galleries/5123

Img. 112 I Promenade Blue (2022), Acrílico sobre prateleira de alumínio, lâmpadas LED, Dimensão variável (Cada prateleira: 18 x 122 x 32 cm)

Img. 113 S/Título (2021), Parafina, cera e pimento s/metal, Dimensão variável

Img. 114 (Detalhe) S/Título (2021)

Img. 115 (Detalhe) S/Título (2021)

Img. 116 5 minute sculptures (2024), Óleo e silicone sobre madeira, Dimensão variável (Esquerda p/ direita: 16 x 18 x 2 cm; 43 x 14 x 2 cm; 12 x 13 x 2 cm; 22 x 11 x 2 cm)

Img. 117 Significant Form (2023), Tinta acrílica sobre parede e estrutura de metal, 3 x 3 m e 1,10 m de diâmetro (estrutura circular), Rua do Loureiro, Porto

Img. 118 (Detalhe, vista lateral) Significant Form (2023)

Img. 119 P-212UC (2021), Vidro sobre perfil em alumínio, lâmpada LED, 146 x 30 x 10 cm

Img. 120 S/Título (2021), Parafina, cera e pimento s/metal, Dimensão variável

Img. 121 L-225BL (2020), Vidro e gesso, 20 x 30 x10 cm

Img. 122 6728CR-5 (2020), Vidro e gesso, 20 x 30 x10 cm

Img. 123 HJ426-6 (2022), Pigmento e madeira s/ barra de alumínio e vidro, lâmpada LED, Barras de metal e vidro: 90 x 5 x 5 cm (cada), Pinturas: 27 x 16 x 2 cm (cada), Exposição Coletiva "Amuse Boûche", Galeria Cozinha, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto

Img. 124 I Promenade Blue (2022), Acrílico sobre prateleira de alumínio, lâmpadas LED, Dimensão variável (Cada prateleira: 18 x 122 x 32 cm). Exposição Coletiva “Condensar”, oMuseu, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto

Img. 125 (Detalhe) I Promenade Blue (2022)

Img. 126 Ensaio sobre Ardósia (2021), Ardósia, tinta acrílica, resina, metal, 75 x 190 cm, Exposição Coletiva “Ground LAB – Ensaio sobre a Ardósia”, Fórum Cultural de Ermesinde, Ermesinde

Img. 127, 128, 129 (Detalhes e vista exterior) Ensaio sobre Ardósia (2021)

Img. 130 Act I of Trying to Fit In (2024), Silicone, óleo e metal, 30 x 15 x 40 cm, Exposiçao coletiva “Encaixe”, Cooperativa Árvore, Porto

Img. 131 S37-S30 (2023), Massa de vidro soprado s/ estrutura de metal, 18 x 44 x 10 cm, Exposição coletiva “Arts and Crafts Today: Glass and Jewellery”, Slovenské Sklárske Múzeum – Rona Gallery, Lednické Rovne, Eslováquia

Img. 132 (Detalhe) S37-S30 (2023)

Img. 133 29-11A8 (2023), Massa de vidro soprado s/ estrutura de metal, 20 x 40 x 20 cm, Exposição coletiva “Arts and Crafts Today: Glass and Jewellery”, Slovenské Sklárske Múzeum – Rona Gallery, Lednické Rovne, Eslováquia

Img. 134 (Detalhe) 29-11A8 (2023)

Img. 135 Trying to find where light comes from (or my way to us) (2024), Madeira, cabos elétricos, tinta acrílica, lâmpadas LED, Dimensão variável

Img. 136 Things I Took Care Off I (2024), Silicone e óleo sobre estrutura de metal, 1m de diâmetro

Img. 137 (Vista lateral) Things I Took Care Off I (2024)

Img. 138 Things I Took Care Off II (2024), Fios elétricos, tinta acrílica e estrutura de metal, 30 x 40 cm

Img. 139 Things I Took Care Off III (2024, Silicone e óleo sobre estrutura de metal, 25 x 16 cm

Anexo:

Do industrial ao orgânico

Exposição na Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro

Porto

Apoio:

Congregação Redentorista do Porto

Padre Rui Santiago

Patrícia Tonel Monteiro

LuzSacra


NELE
ABUNDANTE
REDENÇÃO




NELE
ABUNDANTE
REDENÇÃO




NELE
ABUNDANTE
REDENÇÃO












S. GERARDO























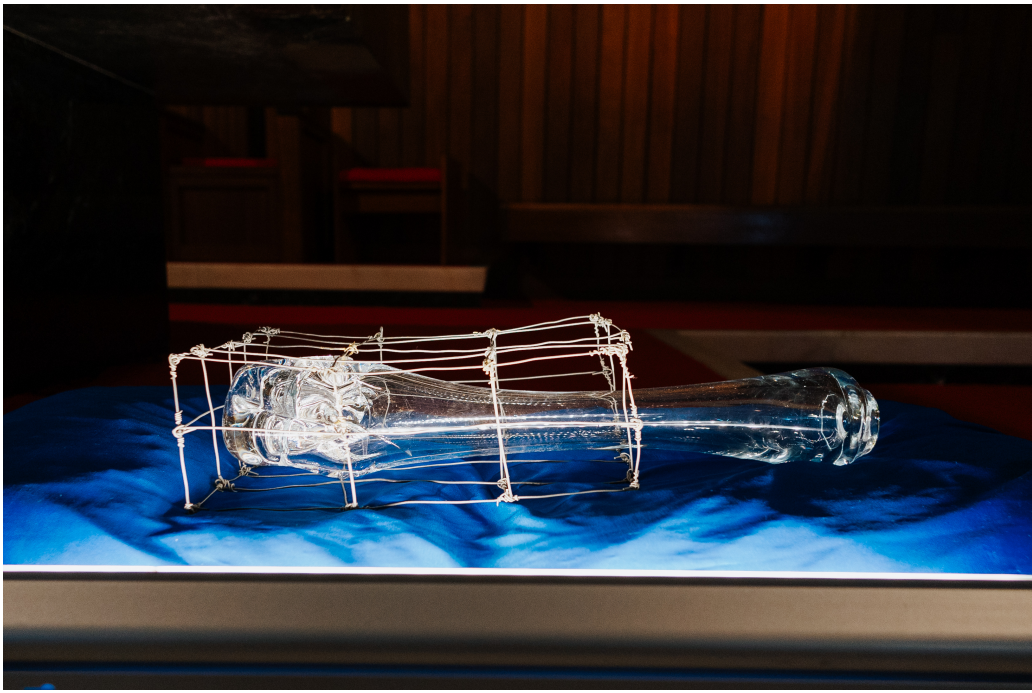







NELE
ABUNDANT
REDENÇÃO


NELE
ABUNDAN
REDENÇA






NELE
ABUNDANTE
REDENÇÃO




NDANTE
ENÇÃO

