

DO ESPAÇO À ESCULTURA

TRANSFERÊNCIAS DE UM CORPO

Inês Osório de Castro

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Escultura

Porto, 2009

DO ESPAÇO À ESCULTURA
TRANSFERÊNCIAS DE UM CORPO

Inês Osório de Castro

Licenciada em Artes Plásticas – Escultura
Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, em 2005.

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Escultura
Orientadora: Professora Doutora Joana Pimentel

em memória de José Manuel Osório de Castro

Agradecimentos

Gostaria de agradecer
à Professora Doutora Joana Pimentel, pela orientação
e assertividade com que me conduziu nesta
dissertação;
ao Professor Jorge Marques, reconhecidamente, pelo
tempo e disponibilidade em todas as conversas e
pelas valiosas contribuições ao longo da
investigação;
ao Professor Diniz Cayolla pela conversa fortuita,
mas decisiva para a organização do discurso;
à Rute Rosas por se revelar invariavelmente
disponível;
à Dalila Vaz e ao João Pires por me cederem o seu
espaço e me terem recebido, de portas abertas,
permitindo a concretização de parte do projecto (ao
Zé por me ter “encaminhado” até eles);
à Joaquina (possivelmente sem nunca poder
recompensar o tempo despendido) pelo absoluto apoio
e perseverança durante todo este processo, tanto ao
nível prático como teórico;
à Sandrinha pelo desempenho durante montagem;
à Rosário, ao Zurc, ao Rui e à AB pelo apoio ao
nível do registo fotográfico e documentação;
ao Zed pela concretização do design gráfico do
material de publicidade adjacente ao projecto;
aos meus primitivos colegas de turma (e hoje amigos)
Ana Pinto, Hélder Folgado e Rosário Matos, que
tornaram a “jornada” ainda mais estimulante e sem os
quais não seria possível alcançar este patamar;
ao “parceiro” Folguedo pelo câmbio;
à Piki e ao Rui pelas palavras sempre sábias e
autênticas;
ao Miguel, por ser quem é;
aos meus pais, por tudo;
e a todos aqueles que cooperaram neste ‘processo’,
que directa ou indirectamente, com suas conversas
opiniões e apoios de variadíssimas formas, tornaram
exequível a concretização e produção deste trabalho.

índice

Introdução

12	Capítulo 1
	O ESPAÇO COMO SUPORTE
36	Capítulo 2
	MODOS DE ACTUAR NUMA PRÁTICA ESPECÍFICA: processos de ocupação do lugar
37	2.1 Sistema relacional:
	a matéria, o desenho e o espaço
49	2.2. Uma experiência em três actos: o tempo e espaço como estrutura e o corpo como interlocutor da informação obtida
50	2.2.1. Projecto Nómada: Estrutura I
	O espaço como uma folha em branco
65	2.2.2. Projecto Nómada: Estrutura II
	Gerir o caos para fazer sentido
80	2.2.3. Projecto Nómada: Estrutura III
	Mapas de processamento temporário
96	2.3. O espaço da fotografia:
	A potencialidade do simulacro
107	Conclusão
112	Referências Bibliográficas
117	Anexos
118	Anexo I: <i>Projecto Nómada : Estrutura I</i>
126	Anexo II: <i>Projecto Nómada : Estrutura II</i>
136	Anexo III: <i>Projecto Nómada : Estrutura III</i>
144	Anexo IV: <i>Projecto Nómada : Estrutura IV</i>
153	Anexo V: <i>A imagem digital</i>

Palavras-chave

transferências

ESCULTURA/DESENHO

situação

ESPAÇO

incorporação

MATÉRIA

movimento

PERCURSO

passagem

OBJECTO/IMAGEM

deslocação

CIRCUNSTÂNCIA

reconstrução

TRANSFIGURAÇÃO

efemeridade

FOTOGRAFIA

Resumo

À luz do entendimento que as recentes práticas artísticas têm desenvolvido acerca do questionamento do espaço como parte integrante da produção escultórica, desenvolvemos uma investigação teórico-prática que se preocupa fundamentalmente com a adaptabilidade da escultura no espaço em que se insere. Conjecturando acerca de uma crescente *desestetização* da arte *site-specific* - naquilo que é hoje a pluralidade de intervenções que se manifestam dentro deste vasto domínio - a nossa investigação divaga em torno das preocupações de criação da escultura que *pensa* o espaço como sua estrutura externa (revendo-se processualmente como interna à definição desse mesmo corpo), pretendendo revelar-se nessa possibilidade, a multiplicação das potencialidades de uma construção escultórica se encontrar em permanente progressão ao longo do espaço/tempo que instaura.

Abstract

In light of the understanding recent artistic practices have provided regarding the questioning of space as an integral part of the sculptural production, we have developed a theoretical and practical investigation that concerns itself mainly with the adaptability of sculpture to the space it is inserted in. Conjecturing about the increasing lack of aesthetic notions in today's site-specific art - within the plurality of interventions that manifest itself inside this vast artistic domain - our investigation wonders around the existing uncertainties of sculptural creation that *thinks* space as its external structure (while at the same time maintaining it's internal defining process). In that possibility, we will reveal the multiple potentialities of a sculptural construction that finds itself in a permanent progression throughout the space/time in which it exists.

Movendo-nos em torno

das preocupações de uma prática escultórica que pudesse ser adaptada às particularidades de cada lugar, fizemos convergir o nosso percurso no presente trabalho de dissertação, o qual, partindo do desenvolvimento de um projecto prático, visa desenvolver um entendimento acerca de certas estratégias de construção que se debruçam sobre o aproveitamento do corpo no espaço, promovendo uma reflexão acerca do que significa, actualmente, trabalhar com essas componentes.

Do Espaço à Escultura: Transferências de um Corpo, promove assim um enquadramento teórico e conceptual das preocupações subjacentes a uma prática específica que se iniciou em 2007, e que culmina neste ano com a produção de uma exposição com programa itinerante, a qual fomenta a base de trabalho para o presente desenvolvimento teórico. Neste sentido, teoria e prática promovem um cruzamento nas preocupações que conduziram à produção escultórica apresentada entre Julho e Dezembro de 2009, numa instalação que se dividiu em quatro momentos – “Projecto Nómada: Estrutura I, II, III e IV” – cada um deles alcançando diferentes patamares daquilo que se entende como sendo a ocupação do lugar.

A proposta de projecto prático baseou-se numa busca de estratégias que visam dar resposta a determinadas perguntas que definimos como pilar da investigação: apreendendo no espaço capacidades estruturais que promovem o suporte para a edificação de uma escultura, a nossa prática desenvolveu-se colocando em questão a possibilidade de esta se reinventar continuamente no tempo, tendo como objectivo final a alteração da sua configuração.

Neste sentido, tentámos perceber se seria exequível a criação de uma construção escultórica que fosse de tal forma susceptível à conjuntura espacial, que a sua aparência se alterasse significativamente nos vários momentos de instalação.

No que respeita à presente dissertação, desenvolvemos uma investigação em torno da temática acima considerada, dividindo a discussão em 2 módulos. No primeiro módulo, esboçámos um enquadramento das manifestações artísticas que hoje pensam o espaço como parte integrante da escultura, revisitando algumas das posições mais significativas que se sucederam ao longo do séc. XX, com o intuito de destrinçar com maior precisão as práticas que se desenvolvem *para* um espaço específico e as que se criam *a partir* das particularidades de um lugar, numa tentativa de tornar mais claras as repercussões que

tais posturas acarretam para a Escultura de *hoje*, nas suas variantes processuais que vêm no lugar um mediador da sua produção.

O segundo módulo, está dividido em três subcapítulos. Numa primeira fase, anunciamos a nossa postura perante o problema do espaço como suporte para a escultura, desenvolvendo algumas apreciações acerca dos métodos utilizados na prática desenvolvida. Expomos, na segunda parte desse mesmo módulo, a nossa experiência no decorrer das três intervenções realizadas, fazendo uma análise dos alcances obtidos em cada uma delas, mantendo permanentemente em vista os objectivos aos quais nos propusemos.

No último ponto desse capítulo, analisaremos o efeito da percepção como unificadora dos vários elementos que compõe e interferem no processo de assimilação/construção/reconstrução. Orientámos o seu entendimento para o momento da captação da imagem fotográfica como índice do acontecimento, questionando as vertentes que esta pode adquirir num projecto de carácter efémero - dentro do qual a nossa prática se insere.

O volume de imagens presente nos anexos do actual documento, permite um melhor entendimento do desenvolvimento teórico relativamente à análise da prática realizada, particularmente naquilo que se estende ao longo segundo capítulo. O anexo de imagens encontra-se dividido em quatro fracções - organizadas de acordo com as intervenções realizadas - e uma vez que ilustra todo o processo de trabalho prático, aconselha-se a sua observação ao longo da leitura do texto.

Capítulo 1

O ESPAÇO COMO SUPORTE

O tempo e o espaço existem numa sucessão contínua e só podem ser experimentados por afinidade um com outro.

Albert Einstein

Este primeiro capítulo pretende abrir espaço a uma reflexão acerca dos processos, estratégias e factores que possibilitaram um alargamento da actuação artística ao longo do séc. XX. Aborda algumas tomadas de posição que vieram a demonstrar-se basilares para o contexto contemporâneo, mais concretamente em propostas artísticas que dirigiram a sua produção para uma reflexão acerca do espaço como suporte de experiência artística.

Genericamente, aquilo que nos interessou foi considerar as particularidades dessa modalidade de produção que *lança* a obra no espaço, destacando os momentos mais definitivos que, ao longo do último século, viabilizaram a dilatação do raio de acção do corpo no espaço, com vista à construção de objectos que se relacionam mais intrinsecamente com esse processo e o contexto que lhes dá origem.

O motor de engrenagem que conduziu esta abordagem histórica tenta, de algum modo, um maior esclarecimento daquilo que significa trabalhar “com o espaço” na actualidade.

New needs need new techniques.

Jackson Pollock

Examinando a multiplicidade

de posturas que o fervilhar do Modernismo proporcionou, torna-se possível conjecturar um fio condutor que contextualiza um género de produção que tem vindo crescentemente a preocupar-se com elementos aparentemente exteriores ao objecto, mas que decididamente enquadram e determinam o posicionamento do artista perante aquilo que produz.

No decorrer do séc. XX, o resultado final da produção plástica deixava de ser o foco de principal atenção de algumas esferas do meio artístico, passando este a dirigir cada vez mais ênfase aos processos de criação desse mesmo resultado. Assim, a acção que movia o artista tendia a sobrepor-se ao alcance plástico do próprio objecto que se estava a construir.

Evidentemente que, de modo geral, toda a criação artística implica uma determinada acção que está, por sua vez, implicitamente relacionada com aquilo que se pretende construir. Contudo, numa primeira abordagem, podemos apreender os usos de uma crescente corporalidade no processo criativo que se inicia no Modernismo, pela utilização do espaço como um “palco” onde se desenrolam os trânsitos da percepção, esses mesmos que desembocam num produto que revela os caminhos percorridos, podendo em alguns casos delimitar um território da acção levada a cabo pelo artista.

Pollock (1912–1956) instaura, em pleno período pós guerra, este novo modo de actuar perante o processo de produção de uma obra. Estaríamos no Verão de 1950, quando ele próprio afirmou precisamente essa necessidade de mudança, numa entrevista de rádio com William Wright:

"... Os artistas modernos têm encontrado novas formas e novos meios de fazer suas declarações. (...) O artista moderno, parece-me, está a trabalhar e expressar um mundo interior - em outras palavras - a expressão da energia, o movimento e outras forças internas"¹.

Essas energias que Pollock refere como potência da produção, são efectivamente trazidas para dentro da obra pelo tipo de necessidade que se vinha impondo em actuar mais significativamente perante a matéria e o espaço (fig.1).



fig.1 | Jackson Pollock (*action painting*).

Pollock

inaugura uma renovada noção de espaço, como bem assinala Paulo Cunha e Silva, "como um lugar fabricado pelo corpo motor"². Aquilo que produz, passa a estar intimamente confrontado com a

¹ (tradução de Inês Osório) "... The modern artists have found new ways and new means of making their statements. (...) The modern artist, it seems to me, is working and expressing an inner world - in other words - expressing the energy, the motion, and other inner forces", POLLOCK in Museum of Modern Art - Jackson Pollock: New Approaches, New York, 1999, p.79.

² SILVA, Paulo Cunha e - O Lugar do Corpo: Elementos Para Uma Cartografia Fractal, Lisboa 1999, p.30.

sua relação corporal e os materiais que utiliza, sendo que é nessa conexão que lhe é possibilitado reagir aos estímulos ao longo do processo, num gesto que ficaria para sempre mapeado pelas marcas de tinta que deixa cair sobre o plano estendido da tela.

Neste enquadramento, desenvolve uma prática onde o corpo se inscreve concretamente nesses elementos, cunhados pelos percursos que efectua. De modo assertivo, Cunha e Silva comentaria que a partir dessa altura “noções de itinerário, intersecção, centro, adquirem uma visibilidade importante, [uma vez que a obra] depende da relação motora do artista com a superfície da tela. (...) [Pollock], habita-a com mais intensidade do que os corpos contemporâneos habitam os espaços que lhes são destinados, (...) vive o espaço, ou melhor, vivifica-o, corporiza-o. A sua arte fala da presença e do lugar que o seu corpo inscreve na oportunidade espacial”³.

Curiosamente, não seria mais o pincel que contactava com a tela, antes o seu corpo que deambulava sobre esta alastrada horizontalmente no chão do seu atelier, permissivamente a que se sentisse *dentro* da pintura.

Durante a mesma entrevista, quando questionado acerca da possibilidade de se poder afirmar que os artistas clássicos expressariam o mundo pela *representação dos objectos*, e que os modernos, por sua vez, expressariam esse mesmo mundo através da *representação dos efeitos* que esses objectos lhe causavam, Pollock não só demonstrou concordar com essa possível leitura, como instantaneamente resumiu a sua postura perante o problema, afirmando que a arte do seu tempo não seria mais do que um jogo com o tempo e o espaço, numa tentativa de expressão dos sentimentos e percepção captados pelo artista, mais do que uma mera ilustração do tempo ou espaço reais. Para si, a arte seria sempre produto de uma evolução. Aquilo que se estaria a produzir no momento, seria parte de um passado mais ou menos distante que, no que respeita ao Modernismo, advinha de um longo percurso iniciado por Cézanne (1839-1906), sucedido pelos cubistas e pós-cubistas até desembocar nas revoluções que se iam desenvolvendo nesta época, meados dos anos 50.

³ SILVA, 1999, op. cit. p.30.

Com certeza que as acções de Pollock - imbuídas de uma necessidade de trazer o espaço, o tempo e a experiência para dentro do quadro - poderão remontar a uma atitude cubista com a qual se tentava expressar a percepção do autor em determinado momento de deslocação perante um objecto.

Assim o iniciou, em 1912, Duchamp (1887-1968) e Boccioni (1882-1916) com obras que reflectiam acerca da percepção perante a circulação de um corpo no espaço (fig.2 e fig.3). Nestas obras, como denotaria Rosalind Krauss, "o objecto em movimento torna-se uma dimensão visível, (...) uma vez que o movimento temporal assume a forma do movimento mecânico"⁴. Neste sentido, afirma ainda que o *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* (fig.3), "é portanto, uma obra que equaciona as preocupações da escultura com as preocupações acerca de como as coisas são conhecidas"⁵.



fig. 2 | Marcel Duchamp - *Nu descendo uma escada nº2*, 1912. Aguarela, tinta, lápis e pastel sobre papel fotográfico.

⁴ KRAUSS, Rosalind - *Caminhos da Escultura Moderna*, S. Paulo, 2001, p.52.

⁵ KRAUSS, 2001, op. Cit. p.56.



fig.3 | Umberto Boccioni - *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, 1912. Bronze.

O construtivismo russo,

de um outro modo mais racional, viria a explorar na mesma década, a potencialidade da autenticidade dos materiais e a abertura do objecto ao espaço e tempo concretos, assimilando-os, resultando em obras que deitavam por terra os limites rígidos estipulados entre arquitectura, pintura e escultura.

No entanto, enquanto Boccioni estaria mais preocupado com uma nova dimensão de *continuidade* do objecto no tempo/espaço (apreendendo-o num todo integrado), Naum Gabo (1890-1977) detinha-se mais especificamente em questões técnicas de construção da obra, afastando-a da representação para alterar a percepção “real” do espaço onde se insere⁶.

A pretensão de sobrelevar a obra da qualidade de mera imitação do real a um objecto potencialmente transformador de determinada existência, veio dar forma a objectos com estruturas geométricas que aspiravam associar a ciência e a tecnologia (fig. 4 e 5).

Em 1920, Naum Gabo e Antoine Pevsner (1886-1962), proclamavam o espaço e o tempo como sendo as únicas formas com as quais se edificaria a vida, num texto ao qual classificaram de *Manifesto Realista*⁷.

⁶ Acerca da sua tomada de posição perante o construtivismo, Gabo salientou: “Desde início do movimento construtivista, verificou-se claramente uma escultura construída, pelo seu método e técnica, notoriamente aproximando a escultura da arquitectura.” GABO, Naum - Naum Gabo: *Constructions, Sculptures, Peinture, Dessins, Gravure*, Neuchatel, 1961, p.31 (tradução de Inês Osório).

⁷ Neste contexto, importa expor algumas ideias fundamentais defendidas e publicadas no *Manifesto Realista* (1920) por Naum Gabo e Antoine Pevsner: “Proclamamos: o espaço e o tempo nasceram hoje. Espaço e tempo: as únicas formas em que a vida é construída, as únicas sobre as quais se deveria edificar a arte(...). Com este sistema restituímos à escultura a linha enquanto a direcção, que tinha sido escondida como preconceito ao longo do século. Deste modo, afirmamos nela a profundidade, a única forma de espaço.” in PIMENTEL, Joana Nieto - *Los Cambios Sufridos en la Escultura del siglo XX: el lenguaje, el cuerpo, el*

Gabo acabaria mesmo por declarar esta pretensão ao afirmar que os seus trabalhos “a partir deste período até 1924, são inteiramente dedicados a encontrar uma imagem que pudesse unir indissociavelmente o elemento escultórico e o elemento arquitectónico. [Gabo consideraria] a *Coluna* como o auge desta pesquisa”⁸ (fig. 4).

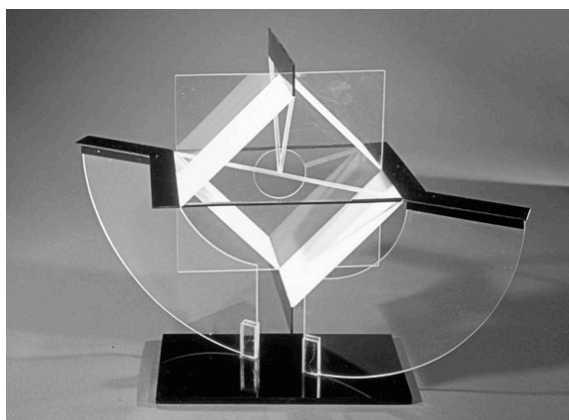


fig. 4 | Naum Gabo - *Column*, 1923. Metal, madeira e plástico.

fig. 5 | Naum Gabo - *Construction in Space within two points balanced*, 1925. Vidro e metal.

Numa mesma óptica, Rosalind Krauss descreveria que “a noção que Gabo detinha do “real” visava obviamente muito mais à revelação de uma realidade transcendente do que à manifestação de uma realidade factual”⁹.

Pela investida em escapar à representação, ao considerar o espaço/tempo no entendimento da composição da obra e pela não-figuração que lhe é associada, o Construtivismo alcançava, mais do que uma alteração nos modos de produção plástica, uma decisiva transformação nas preocupações a esta subjacente, o que viria a influenciar posteriormente o Minimalismo, nos anos 50.

A manipulação de elementos geométricos e pensamento matemático no emprego de materiais não convencionais vulgarmente advindos da

espacio y el tiempo, ante nuevos abordages. Tese de doutoramento, Madrid, 2004, p.350.

⁸ GABO, 1961, op. cit. p. 31 (tradução de Inês Osório).

⁹ KRAUSS, 2001, op. cit, p.71.

indústria, poderá ter influenciado directamente os esquemas lógicos utilizados por Sol LeWitt (1928-2007).

Os seus cubos abertos poderão revelar vestígios das construções lineares de Gabo pela permissão da leitura pormenorizada de uma escultura que abandonava cada vez mais o volume e a massa para assegurar a profundidade e a presença do espaço arquitectónico no seu interior. No entanto, Sol LeWitt levaria a questão iniciada por Gabo a outros patamares. Com as suas estruturas modulares (fig.6,7) permanentemente reformuladas, abria espaço para uma reflexão em torno de um mesmo elemento geométrico, possibilitando-lhe a atribuição de várias configurações.

Nesta altura, LeWitt estaria já consciente do alcance da percepção como objectivo final. Acerca disto, ele próprio afirmara nas suas *Sentences on Conceptual Art*, em 1969: “a percepção é subjectiva [logo] o sucesso da arte encontra-se nas mudanças que pode trazer à nossa compreensão das convenções, pela alteração das nossas percepções”¹⁰.

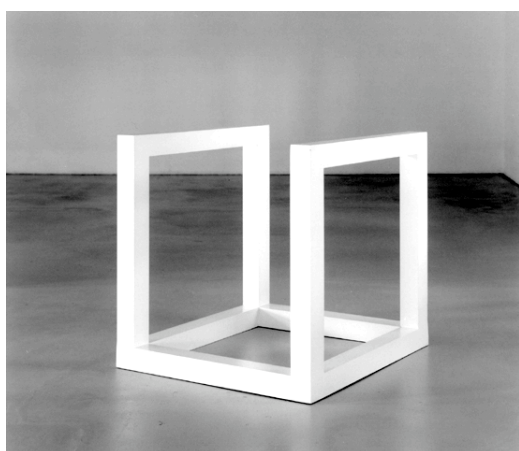


fig.6 | Sol LeWitt - *Incomplete Open Cube 10/1*, 1974. Alumínio pintado de branco. 105 x 105 x 105 cm.

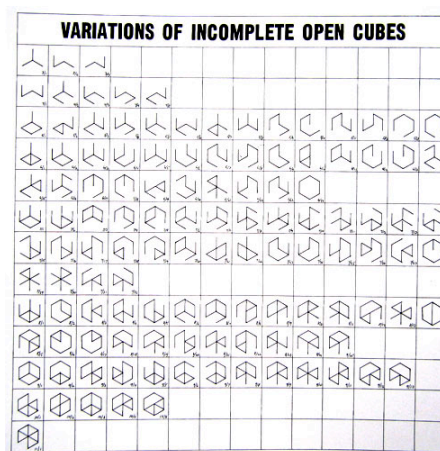


fig.7 | Sol LeWitt - *Desenho esquemático de cubos abertos incompletos*, 1974. Caneta e tinta.

O Minimalismo

instaurava indubitavelmente um renovado olhar sobre a escultura e o modo como esta se insere no espaço.

A partir dos anos 50, Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, constituíam a par com Sol LeWitt, os cinco nomes mais

¹⁰ Originalmente publicado em *O-9* (New York, 1969), e *Art-Language* (England, 1969) apud The Museum of Modern Art - *Sol Lewitt*, New York, 1978, p.11.

sonantes que facilitariam a dilatação da escultura no espaço que a compreende, abrindo o campo de acção para um maior número de artistas que se lhes sucederam.

Autonomizando-se de um qualquer pedestal, as esculturas minimalistas penetravam finalmente a galeria e, tomando-a como seu exclusivo suporte, facultavam o desenvolvimento de uma distinta percepção fenomenológica.

Os objectos que construíam, despojados e com carácter geométrico, rasgavam com as definições tradicionais da época, projectando um espaço cujo rigor e pureza era devedor do pensamento euclidiano. O próprio LeWitt afirmaria em 1970 à *Arts Magazine* (New York) a sua pretensão em “fazer um trabalho artístico que fosse o mais bidimensional possível”¹¹ a fim de não ser exequível considerá-las nem como pinturas nem como esculturas.

Protótipo dessa ambiguidade entre o bidimensional e o tridimensional, são as obras de Carl Andre (1935-): *Copper-Aluminum Plain* (1969), *144 Magnesium Square* (1969), *8 Cuts* (1967), *Small Weathering Piece* (1971), *Twelve Copper Corner* (1975), designam alguns exemplos de composições construídas no espaço com placas de alumínio, aço, cobre, zinco, chumbo ou magnésio, montadas e ordenadas sob formas simples - geralmente associadas ao quadrado ou rectângulo - e que se iam refazendo ao longo dos locais em que fossem apresentadas (fig.8).

Acerca das suas intervenções, Andre esclarecera:

“ Não há nenhum conteúdo simbólico para o meu trabalho. Não é como uma fórmula química, mas como a reacção química¹².

O meu trabalho nunca foi arquitectónico. Comecei gerando formas, em seguida, gerando estruturas, em seguida, gerando lugares. Um lugar, neste sentido, é um pedestal para o resto do mundo”¹³.

¹¹ The Museum of Modern Art - *Sol Lewitt*, New York, 1978, p.169.

¹² Originalmente publicado em *Dodie Gust, André: Artist of Transportation*, The Aspen Times, 1968, apud BAKER, Kenneth - *Minimalism: Art of Circumstance*, New York, 1988, p.138.

¹³ Originalmente publicado no Catálogo de exposição *Carl André Sculpture*, State University at Stony Brook, New York, 1985, apud BAKER, 1988, op. Cit. p.138 (Tradução de Inês Osório).

Os elementos das construções minimalistas eram, na sua maioria, baseados em formas simples que quando repetidas, formavam a unidade de uma ordenação. Esse carácter modular do objecto construído, possibilitava a alteração da sua disposição no espaço consoante a percepção que se pretendia estimular no observador. O carácter relacional entre a matéria, o objecto e o espectador para com o espaço, encerrava no Minimalismo um triângulo de dependências, pelo que a partir desse momento revelar-se-ia indispensável a comparência do autor para garantir que a disposição das partes se articulava convenientemente com o todo mais amplo – posteriormente e gradualmente mais complexificado.



fig. 8 | Carl Andre, *Twelve Copper Corner*, 1969. 78 placas de cobre.

O espaço expositivo

convertia-se, aos poucos, no exclusivo suporte da escultura. A produção escultórica começava a assimilar outros meios e modos de se apresentar e pensar e, simultaneamente apropriava-se de outros materiais menos usuais até então, afastando-se progressivamente da escultura tradicional. Consequentemente crescia a necessidade de lhe facultar novas denominações, questionando-a e considerando-a sob outros parâmetros.

O termo “instalação” viria a ser incorporado mais tarde, em inícios dos anos 70, a um vocabulário cada vez mais dilatado das artes plásticas, o que veio permitir classificar algumas

intervenções artísticas que escapavam às classificações mais estanques.

Apesar de jogar com um dilatado campo de acção no que respeita ao espaço na escultura, as obras minimalistas abstinham-se de descortinar uma marca que pudesse reverter para a gestualidade do processo - como acontecia, por exemplo, denunciadamente com Pollock. Sem dúvida, a dimensão da experiência proporcionada pela *action painting* - pelo seu modo de actuar perante o espaço e o objecto - abriu portas para um renovado modo de *fazer*. Distanciando-se dos ensinamentos mais académicos, alcançou repercussões não só em toda a pintura que lhe procedeu - pela a anulação do suporte do cavalete ou algo que o substituísse - como também naquilo que se viria a fazer daí em diante na produção escultórica.

Indiscutivelmente, ao longo do séc. XX, estavam a desaparecer os fundamentos modernistas que defendiam que as obras de arte seriam objectos auto-suficientes, com conteúdos estáveis e independentes.

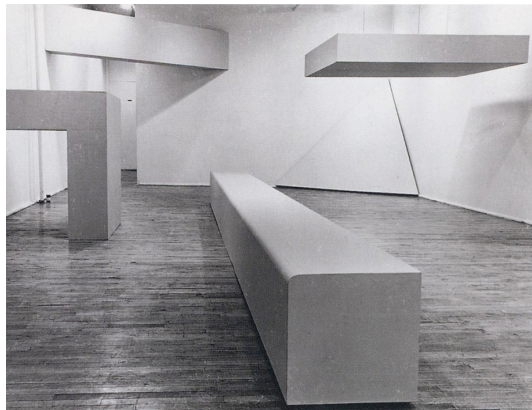


fig. 9 | Robert Morris - Instalação na Green Gallery, Nova Iorque, 1964. Sete estruturas geométricas em madeira pintada.

Robert Morris

(1931) impulsioneira um alargamento do espectro da prática minimalista, abrindo o campo para uma produção "pós-minimalista". A série de trabalhos que produziu ao longo de 1964/65, em que paralelepípedos cinzentos eram dispostos no espaço (fig.9), evidenciou-se pela directa relação que Morris accionava na

alteração da disposição de cada módulo, a fim de enfatizar uma evolução temporal de uma mesma construção.

Esta série de trabalhos consolida-se como resultado das relações que Morris vinha estabelecendo entre o espaço, o tempo, a luz e o raio de visão do observador e, deste modo, começava a ultrapassar o domínio do espaço que o minimalismo implantara.

Mais tarde, Morris viria a concentrar-se cada vez com maior constância, nas particularidades da sua acção influenciando directamente os materiais utilizados, sendo que um dos expoentes mais significativos desta relação foi a série de trabalhos que desenvolveu nos finais dos anos 60, aos quais designaria de *anti-forma*: as suas esculturas de feltro (fig.10) promovem uma organização espacial que nunca adquire um mesmo estado, pela manipulação de um material particularmente dúctil.

O seu intuito em manipular este tipo de matérias estava intimamente relacionado com a intenção de produzir um resultado que seria eternamente variável, fruto da impossibilidade em repetir o mesmo gesto. Uma vez mais, a tónica era colocada no processo¹⁴.

As correntes *antiformalistas* começavam assim a surgir como contestação à prática minimalista, reivindicando na obra o tempo da acção.

Aos poucos, assistíamos a uma produção que se concentrava cada vez mais no acto de criação, no *fazer*, deixando para segundo plano o objecto, enquanto resultado final desse mesmo processo.

Este género de preocupações viria a definir um ponto de viragem decisivo no que respeita ao uso do corpo, implantando um novo *modus operandi* que atribui ao objecto uma firme dimensão processual.

¹⁴ No texto "Antiform", Morris apresentou este tipo de escultura como "(...)uma dialéctica entre a natureza dos materiais e os fenómenos psíquicos, sublinhando o reforço da intencionalidade latente em várias fases de realização do trabalho. Segundo Morris, a nova escultura vinha definida pelo uso de materiais não-rígidos (lona, feltro, chumbo líquido, borracha, cordas), cuja configuração final não se envolvia com a pré-concepção, mas simplesmente com as leis de gravidades, da indeterminação e do acaso". MORRIS, *Antiform*, Artforum, April 1968, p.33-35, apud GUASH, Anna Maria - *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, 1997, p.168 (tradução de Inês Osório).



fig. 10 | Robert Morris – *Untitled*, 1969. Feltro.

Paralelamente a Morris, Serra cultivaria esse carácter processual da obra, com o princípio de revelar no acto artístico uma função (des)orientadora de novos modos de perceber e operar no espaço.

Em *Splashing* (fig.11,12) Serra concentraria exactamente essa dimensão do *fazer*, expressa totalmente no resultado. Remetendo-nos fortemente para o tempo do acontecimento, a sua acção questiona radicalmente os limites da possível catalogação da obra, dissociando-se de termos como pintura, escultura ou mesmo instalação.

Por este motivo, Serra viria a tornar-se um dos artistas onde o processo se evidencia de igual modo manifesto como nas *action paintings* de Pollock.

O seu trabalho apodera-se do espaço, lida com os domínios e percursos do corpo nele inscrito, adapta-se concretamente ao sítio. Para além disso, Serra parecia tentar escapar ao fluxo comercial da produção artística: em *Splashing* a matéria agarra-se literalmente ao espaço; retirá-la, pressupunha destruí-la; apresentá-la, pressupunha que a sua acção se repetisse, tornando-se num processo realizado inevitavelmente *in situ*.



fig. 11 | Richard Serra – *Splashing*, 1968. Chumbo.

fig. 12 | Richard Serra, jogando chumbo no Armazém Leo Castelli, 1969.

A produção escultórica

perdera totalmente de vista o pedestal¹⁵, como denunciara Andre, para abarcar, incessantemente, a amplitude do espaço da galeria. Mas, para além dessa funcionalidade física, a obra albergava progressivamente a influência das atitudes do seu autor (como havia sido reivindicado pelos trabalhos *anti-forma*) e, neste sentido, a relevância deste tipo de práticas tornava-se cada vez mais patente e notória.

Nos finais dos anos 60, mais precisamente em 1969, a exposição *When Attitudes Become Form: Live in Your Head* (Suíça), viria a denunciar essa evidente dimensão que o processo tomara na produção artística da época. Agregava um vasto número de artistas, díspares nas suas formas de comunicar bem como nos resultados que produziam, mas com um comum princípio organizador: a relevância atribuída à acção era o ponto de convergência de todas as obras expostas.

Harald Szeemann (1933-2005), curador e historiador, fora o grande responsável do evento, posteriormente convertido num dos momentos mais representativos desta tendência.

¹⁵ *Coluna Sem Fim* (1937), de Brancusi, afigura-se-nos como um bom exemplo do início de séc. XX, pela tentativa de incorporação modernista do pedestal na própria obra. Acerca deste assunto, Krauss introduz uma análise historicista do alargamento da escultura e sua localização no seu célebre texto "Sculpture in the Expanded Field" (1979, em "The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths"), proporcionando um enquadramento das intervenções artísticas de cariz escultórico que se desenvolveram directamente no espaço ou paisagem.

Szeemann tinha portanto como propósito reunir uma série de obras onde fosse patente a sobrevalorização do processo à categoria de obra de arte, o que possibilitou agregar nomes como: Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Daniel Buren, Eva Hesse, Gilberto Zorio, Hans Haacke, Joseph Beuys, Mário Merz, Michael Heizer, Michelangelo Pistoletto, Richard Serra, Sol LeWitt, entre muitos outros, que se apresentavam com uma tomada de posição crítica perante a condição estrutural e a dimensão temporal dos objectos que produziam.

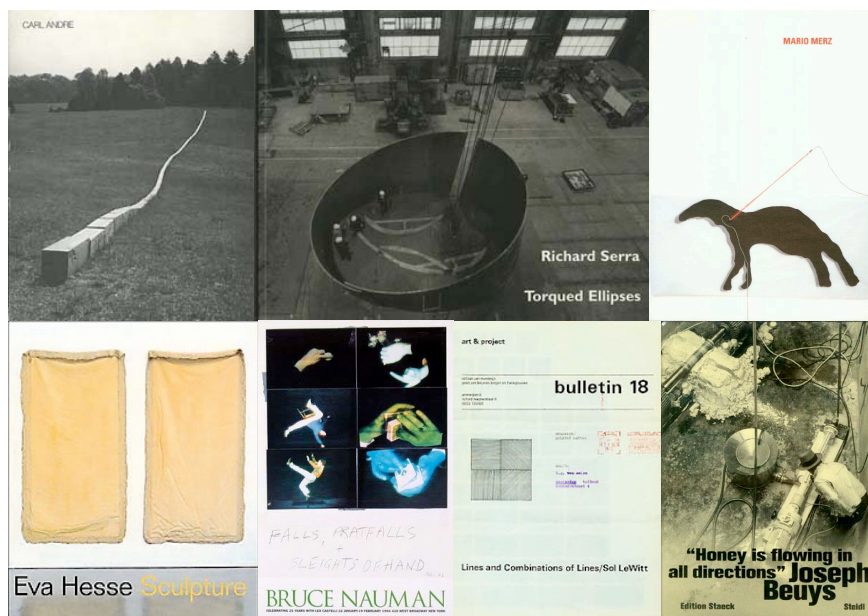
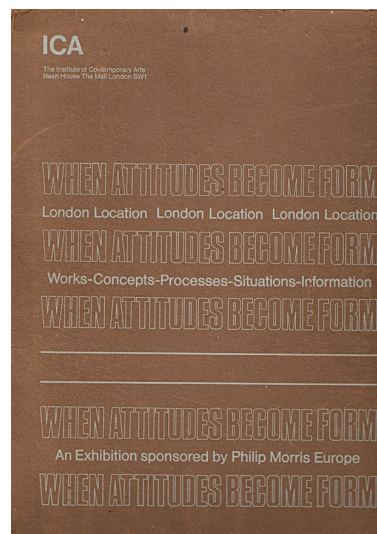


fig. 13 | *When Attitudes Become Form: 'LIVE IN YOUR HEAD' - WORKS - CONCEPTS - PROCESSES - SITUATIONS - INFORMATION.* Kunsthalle Berne and The Institute of Contemporary Arts, London, 1969.

No decorrer destas convulsões, a produção escultórica foi-se desenvolvendo progressivamente para fora das quatro paredes da galeria e a consciência da crescente criação deste estilo de intervenções, traduziu-se na necessidade de pensar a produção artística em outros moldes, fazendo surgir novos termos, como acontecera com a designação *site-specific*¹⁶.

A sua qualificação tornara-se relevante enquanto caracterizadora do gênero de práticas que trabalha em função de um determinado espaço ou paisagem, focando-se nas particularidades locais como núcleo do pensamento criativo. A nomenclatura tomaria proporções elevadas o suficiente para passar a ser um rótulo corrente na produção escultórica das últimas décadas.

A prática *site-specific*

teria de saber lidar com as condições oferecidas por determinado local, servindo-se da paisagem como suporte das suas intervenções.

Atravessando regressivamente no tempo, poderíamos arriscar dizer que - já no começo do séc. XX - Vladimir Tatlin (1885-1953) pressagiava em torno destas questões.

Criando um certo paralelismo ao nível conceptual da produção, Tatlin aparece-nos como um modelo representativo dessa ocupação do lugar, que pensa a escultura nas leituras que retira do espaço (fig.14). No entanto, apesar das suas construções de 1914 fomentarem uma produção escultórica que se tornava mais dependente do espaço, Tatlin pressupunha - próximo do que veio a ser posteriormente um sintoma pós-minimalista - uma consequente versatilidade da obra perante o contexto, algo que o modelo *site-specific* viria a não considerar.

¹⁶ Miwon Kwon explica que o termo *site-specific* "(...)inicialmente tomou o espaço como uma localidade real, uma realidade tangível, com identidade composta por uma combinação única de elementos físicos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas, escalas e proporções de praças, edifícios ou parques, e condições de iluminação, ventilação, padrões de trânsito e características topográficas particulares". KWON, Miwon - *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, 2002, p. 11 (tradução de Inês Osório).



fig.14 | Vladimir Tatlin - *Counter Relief*, 1914. Ferro, cobre, madeira e corda. 71x118cm.

Dentro deste panorama de utilização do espaço, e assimilação do seu contexto como mediação da produção, aquilo que parece divergir da postura vanguardista que Tatlin anunciava - na construção/desconstrução/reconstrução permanente das suas esculturas de canto - seria a imposição que o termo *site-specific* viria a colocar: para estar inserido dentro dos seus parâmetros, uma intervenção *site-specific* actuaria de modo a pertencer exclusivamente àquele lugar; os objectos desenvolvidos neste âmbito, teriam de ser de tal modo específicos, que caso houvesse necessidade de a obra ser retirada do seu local, decretaria automaticamente a falsidade de um trabalho como realidade *site-specific*.

Atreladas a essas firmezas terminológicas surgiam, paralelamente, projectos que se desvinculavam e afastavam destas balizas. Serra viria a tornar-se o controverso protagonista das questões e discussões que se foram desenvolvendo em torno da prática dita *site-specific*, com o polémico *Tilted Arc* ¹⁷ (fig.15,16).

¹⁷ *Tilted Arc* não fora bem recepcionado pela comunidade local, tendo por isso gerado uma polémica discussão em torno da permanência da obra naquele local. A reacção de Serra à proposta que viria a ser-lhe dirigida acerca de uma possível deslocação da obra do seu sítio, sinalizou um ponto de crise na produção *site-specific*. Richard Serra, em carta ao director do Art-in-Architecture Program General Services Administration em Washington D.C., declarou que sua escultura de aço Cor-Ten de 36m, terá sido "encomendada e projectada para uma localização específica: a Federal Plaza. É um trabalho *site-specific* e como tal não é para ser realojado. Removê-lo é destruí-lo". SERRA (1985) apud KWON, 2002, op. cit. p.12 (tradução de Inês Osório).



fig.15 e 16 | Richard Serra — *Tilted Arc*. (1981-89). New York Federal Plaza. Aço Cor-Ten.

Principalmente após a crise que a remoção do *Tilted Arc* provocara, sentiu-se a necessidade de pensar neste gênero de produção a partir de outras considerações mais abrangentes. A partir desse momento, as questões relativas à implantação da arte no espaço público, traziam consigo a problemática espacio-política. Neste sentido, a relação entre o trabalho e o seu sítio requeria cada vez mais parâmetros de avaliação e o termo *site-specific* começava a demonstrar-se, como bem denota Miwon Kwon, progressivamente desadequado ou insuficiente:

“(...) A noção de *site-specificity* costumava implicar algo preso ao chão, amarrado às leis da física. (...) Mas à medida que a sua exploração progrediu (...), passou a articular a sua crítica a partir de uma referência cada vez menor aos parâmetros físicos da galeria/museu ou de qualquer outro local de exposição”¹⁸.

A tendência que se começava a conjecturar na produção para locais específicos, centrava-se em questionar o lugar como algo que não era mais meramente físico, mas que continha em si outras dimensões que poderiam ser relacionadas, pensadas e questionadas.

¹⁸ KWON, 2002, op.cit. p. 11-18.



fig.17 e 18 | Robert Morris - *Continuous Project Altered Daily*, 1969. Vistas sucessivas da instalação na Galeria Leo Castelli, Nova York, 1-22 Março de 1969.

Os projectos *work in progress*

que surgiam na época, constituem um bom exemplo dessa inadequação crescente do termo *site-specific*.

Continuous Project Altered Daily (fig.17,18), acaba por se revelar o culminar de todas as questões que Morris abordava nas suas primeiras esculturas *anti-forma*. Neste projecto, Morris conquista a total inscrição do processo no resultado: desenvolvendo-se num período estipulado de um mês, o incessante reaproveitamento dos materiais e suas permanentes reavaliações espaciais, promovem àquela realidade um contínuo fluxo de informação que progride no tempo pela permanente reconstrução a que está sujeita.

Uma vez mais poder-se-á considerar que já no início do séc.XX se fazia sentir essa necessidade de promover a presença continua do processo na construção de uma obra. Kurt Schwitters, alimentara um processo de construção contínua durante 20 anos.

Ao longo da sua vida, Schwitters alterou drasticamente o interior de inúmeros espaços, sendo que a sua mais famosa operação foi *Merzbau*, consistindo na transformação de vários quartos de uma casa em Hannover. Em *Merzbau* (fig.19,20), a construção ultrapassa a relação estritamente espacial, processando-se também no tempo. A construção iniciara-se por volta de 1919 num único espaço da casa, no qual o trabalho se fora sucedendo gradualmente, levando Schwitters a alargar a sua intervenção a outras áreas da mesma habitação, estendendo exponencialmente a duração do processo construtivo até 1937.

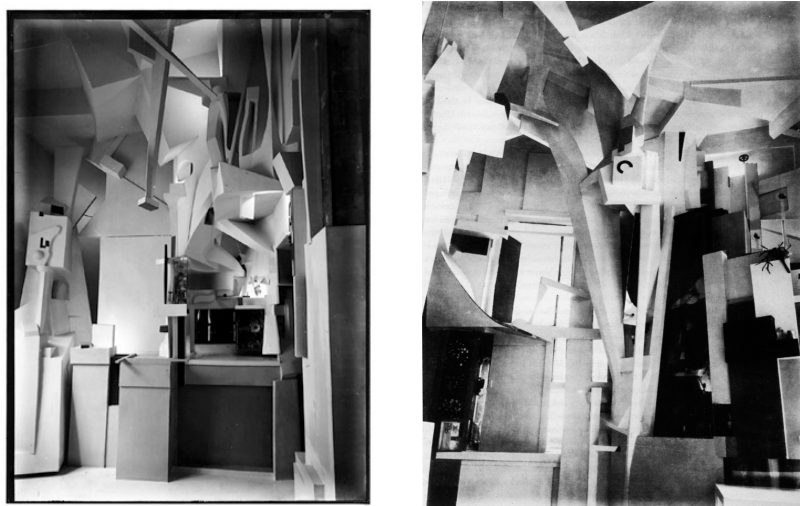


fig.19 e 20 | Kurt Schwitters - *Merzbau*, 1919 e 1933 (respectivamente).

Neste sentido, a intenção de Morris em *Continuous Project Altered Daily* não se poderá considerar propriamente inovadora, no entanto, à luz do contexto em que interveio, possibilitou um alcance mais significativo do que a produção alargada e vanguardista de Schwitters.

A introdução de uma postura divergente perante a produção escultórica, na segunda metade do séc. XX (no que respeita aos espaços da escultura) veio dilatar obrigatoriamente o seu campo de acção para uma progressiva apropriação dos espaços exteriores à galeria, como veio a verificar-se, por exemplo, com a Land Art.

Entre os anos 60 e 70, Robert Smithson (1938-1973) exploraria esta nova perspectiva de lugar, desenvolvendo uma série de experiências directamente na paisagem que originariam um género de intervenção que, pelo seu carácter híbrido, não se coadunavam com a noção vigente de *site-specific*.

O lugar, nomeadamente a paisagem para Smithson, não poderia ser mais entendido como realidade fixa e permanente: as transformações espaciais que anuncia, revertem-se assim numa produção que se baseia na permuta dos dados que recolhia localmente, os quais pela sua transposição entre os espaços exterior e interior da galeria, produzem aquilo a que Smithson denominou de *não-lugar*.

Smithson, ausentando-se daquilo que considerava serem as restrições da arte produzida em atelier, foi alimentando um elevado interesse por locais urbanos que entravam em decadência, fruto do capitalismo industrial em New Jersey.

Começara, por isso, a desenvolver o seu trabalho ao ar livre, passando depois a coordená-lo com algumas apresentações pontuais em galerias, num acto de desenraizamento dos objectos que manuseava, servindo-se deles para representar abstractamente o sítio em questão.

Sem dúvida que a postura de Smithson lançava um novo ponto de vista perante o *lugar*, impondo a sua inserção numa renovada noção que permitisse enquadrar este tipo de experiências: o conceito de *nonsite*¹⁹ parte exactamente da sua própria produção para abarcar novos modos de pensar o espaço específico, facultando um maior enfoque nos que se constroem segundo um modelo temporário (fig.21,22).

A sua produção tornara-se, assim, numa prática ambulante envolvendo a recolha de elementos dos locais investigados aos quais adicionava documentação fotográfica, desenhos cartográficos e mapas. A acumulação da informação do sítio era posteriormente apresentada em galerias, materializando-se na dicotomia entre a existência ou não existência do lugar analisado. O tipo de intervenções que Smithson realizava, partiam de um entendimento do espaço como um lugar de transformação, experimentação, propagação, deslocação e circulação. Perante estes princípios, a sua concepção do termo *nonsite* fomentou um questionamento acerca daquilo que promove ou acciona a existência de um sítio como realidade particularizada.

¹⁹ Acerca da definição do termo, Smithson viria a ilustrar: *"Eu desenvolvi um método ou uma dialéctica que envolve aquilo a que eu chamo site e nonsite. O local, neste sentido, é o físico, a realidade crua (...) e por isso eu decidi que iria definir limites em termos deste diálogo (que ritmo de idas e vindas vão entre o interior e o exterior), e como resultado fui, e em vez de colocar alguma coisa na paisagem, decidi que seria interessante transferir a terra para espaços interiores, para o nonsite, que é um recipiente abstracto."* SMITHSON, *"The Symposium"*, in *Earth* (Ithaca: Andrew Dickson White Museum, 1970,), reprinted in Holt, ed., *Writings*, p.60, citado por TSAI, Eugenie - *Robert Smithson: Unearthed: Drawings, Collages, Writings*, New York, 1991, p.36 (tradução de Inês Osório).



fig. 21 e 22 | Robert Smithson - *Non-Site, (Franklin, New Jersey)*, 1968. Madeira, pedra calcária e fotografia. Museu de Arte Contemporânea, Chicago.

Os espaços de produção

e exposição artística, ao longo da segunda metade do séc. XX, começavam a afastar-se progressivamente da sua condição restrita a um local privado como o atelier ou neutro e purificado como a galeria.

A gradual alteração no discurso destas práticas conduziu a uma permanente transformação dos termos e conceitos de produção e apresentação a eles associados. Assim, tornava-se inevitável a redefinição do posicionamento da arte *localizada*, uma vez que o termo *site-specific* não parecia mais viável em parte também devido às próprias limitações conceptuais presentes nos modelos de definição que estabelecia para com o próprio local.

A consciência desta continuidade fluida do todo em que nos inserimos, fez com que a noção rígida da prática *site-specific* entrasse em ruptura com a complexidade do contexto em que se envolve, uma vez que não compreende as acepções, significações e interpretações que o entendimento do lugar *actual* comporta.

O total esgotamento do termo *site-specific*, por volta dos anos 80, levou a um contínuo aperfeiçoamento dos seus pressupostos. Pela crescente expansão da prática artística colocada cada vez mais alheia às quatro paredes da galeria, a noção de lugar (*site*) acabaria por ser assimilada enquanto realidade fenomenológica para além das suas características arquitectónicas e/ou físicas,

passando a considerar todas as suas especificidades políticas, históricas, dinâmicas sociais e institucionais.

Nos últimos 30 anos, a definição do conceito de *site* foi sendo transformada, de uma dimensão meramente física, fixa, imutável, para passar a circunscrever o desenvolvimento de um carácter discursivo mais abrangente, maleável e continuado.

A diversidade de apropriação dos lugares de produção artística tornou-se progressivamente incomensurável, tendendo a considerar intervenções temporárias, por vezes com carácter performativo, abrangendo desde o mais vasto espaço público (supermercados, hotéis, ruas, prisões, escolas, hospitais, lojas, etc) à mais recente propagação nos *media* (como a rádio, TV e internet).

Durante a consciente desactualização do termo *site-specific* foram sendo adoptadas - e simultaneamente questionadas - outras terminologias que pudessem descrever ou enquadrar estes modelos de prática.

Desde que se estabeleceu esta renovada noção de *lugar* - como entidade contínua, dependente de um processo social, político, cultural e económico - foram sendo desenvolvidos outros termos como *site-responsive*, *site-determined*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-related*, *socially engaged* ou mesmo *arte situada*²⁰, que se propõem (por parte de artistas ou críticos) como sendo mais apropriados para enquadrar a prática contemporânea que lida com o contexto, entendido cada vez mais como realidade progressivamente complexa.

A respeito desta expansão terminológica, Kwon introduz uma nova visão acerca destas conformidades, propondo o termo *site-oriented*²¹, reflectindo precisamente a necessidade das práticas *situadas* tomarem a consciência das contínuas transformações que o espaço "real" abarca. As práticas *orientadas* para lugares específicos arriscam, precisamente, trabalhar com este plano de

²⁰ Claire Doherty, em 2004, tornou conhecida a expressão "arte situada" no seu livro "From Studio to Situation", enquadrando deste modo as acções nas quais o contexto de trabalho se define como ponto de partida para a produção artística.

²¹ Acerca da definição do termo, Miwon Kwon escreveu: "A arte *site-oriented* é informada por uma gama mais ampla de disciplinas (como a antropologia, sociologia, crítica literária, psicologia, história cultural e natural, arquitectura, urbanismo, informática, teoria política, filosofia...) sendo hoje mais acentuada a sintonia com discursos populares (a moda, a música, a propaganda, o cinema ou a televisão). Mas para além dessa dupla expansão da arte na cultura, que obviamente diversifica o "site", a sua característica mais marcante é a forma como tanto a relação do trabalho de arte como a localidade em si (como lugar), bem como as condições sociais da moldura institucional (como lugar) são subordinadas a um sítio determinado discursivamente, que é delineado como um campo de conhecimento, de troca intelectual, ou debate cultural." in KWON, 2002, op. cit. p.26 (tradução de Inês Osório).

mobilidade discursiva do lugar que, segundo entende Kwon, é hoje um fragmento de um todo, “estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e o seu modelo não é um mapa mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e acções através de espaços, ou seja, uma narrativa nómada cujo percurso é articulado pela passagem do artista”²².

A crescente impossibilidade em analisar a produção artística contemporânea através de categorias rígidas ou binárias, poderá espelhar não mais que o estado para onde a sociedade tem vindo a caminhar, na sua crescente mobilidade, *impermanência* e volubilidade que impulsiona, onde a fluência impera e a transitoriedade se revê na passagem, na permuta e nas consequentes mudanças nelas implicadas.

Neste sentido, reconhecendo essas dinâmicas que constituem o todo como um sistema complexo que exige ser entendido cada vez mais profundamente, a ideia de uma prática móvel parece revelar-se a mais adequada à transitoriedade e transformação que agora se entendem como características inseparáveis da noção de lugar.

²² KWON, 2002, op. cit. p.29.

Capítulo 2

MODOS DE ACTUAR NUMA PRÁTICA ESPECÍFICA: estratégias de ocupação do lugar

Cada corpo ocupa o seu lugar.

Marc Augé

Modos de Actuar numa Prática Específica, reúne uma série de considerações que aspiram a clarificar a nossa posição perante as questões que foram levantadas ao longo do primeiro capítulo, cedendo espaço ao esclarecimento de uma prática que se desenvolveu entre Julho e Dezembro de 2009, num projecto itinerante que unificou as diversas experiências efectuadas, como possibilidade de resposta ao nosso problema.

Projecto Nómada: Estrutura I, II, III e IV ampliou um processo de trabalho que procurou pensar as questões do lugar como suporte da escultura, considerando para tal os diversos elementos que constituem as relações entre um e outro componente (espaço e escultura) como um todo significante. Pretendeu-se com esta prática, reflectir o sentido do lugar na produção escultória e avaliar as suas potencialidades de ocasionar e determinar essa mesma produção.

Nas próximas páginas abordaremos as estratégias utilizadas para a sua concretização, visando um maior esclarecimento acerca do modo como possibilitámos uma crescente maleabilidade por parte da produção de uma mesma escultura perante cada espaço de exposição.

2.1

SISTEMA RELACIONAL: a matéria, o desenho e o espaço

E se o significado, em lugar de anteceder a experiência, ocorrer na experiência?

Rosalind Krauss

"Projecto Nómada"

consuma uma etapa que se iniciou no ano de 2007 e surge da necessidade de construir uma escultura tendo como propósito o entendimento espacial para a transformação desse corpo escultórico ao longo do tempo.

A ideia de continuidade temporal que as práticas artísticas actuais vêm explorando, fez-nos desenvolver uma proposta que se materializou como projecto itinerante, dividindo-se esta em quatro momentos expositivos.

Neste sentido, a garantia de uma relação específica entre a obra e o seu sítio, não foi baseada numa estadia física de permanência espacial, mas sim sobre um relacionamento de fixidez esporádica, a ser experimentada como situação irrepetível e efémera.

A transição deste corpo escultórico ao longo dos espaços, pressupunha alcançar, pelo contacto com novos contextos, a consequente alteração da sua morfologia²³.

²³ Pode verificar-se os resultados obtidos consultando os Anexos I, II, III e IV, respectivamente nas p.118, p.126, p.136 e p.144 do presente documento.

|Projecto|

"(...) plano para a realização de um acto; (...) cometimento; desígnio; tenção; FILOSOFIA na filosofia existencial, aquilo para que o homem tende e é constitutivo do seu ser verdadeiro, => psicanálise existencial; (...)"²⁴.

|Projectar|

" (...) arrojear; fazer incidir; (...) lançar de si; (...) prolongar-se (...)"²⁵.

|Nómada|

" (...) que não tem habitação fixa; errante (...)"²⁶.

|Nomadização|

" (...) actuação de forças militares de efectivo reduzido, muito móveis, em zona afectada pela subversão, com o fim de colher informações, destruir meios de combate e atacar pequenos objectivos (...)"²⁷.

|Nomadizar-se|

" (...) errar (...)"²⁸.

O nomadismo,

enquanto modo de vida, foi o pressuposto utilizado para designar a transitoriedade das intervenções que se desenvolveram, sendo que foi com esse sentido que abarcámos o seu conceito, com o intuito de poder descrever o tipo de postura e dinâmica com que se pretendia actuar.

A efemeridade que se reclamava neste projecto, levou-nos a elaborar uma construção que fosse complexa o suficiente para migrar de espaço em espaço como um corpo volúvel, acumulando informação, com o objectivo de se adaptar diante da especificidade da situação que encontra.

²⁴ COSTA, J. Almeida - *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, 1998, p.1332.

²⁵ COSTA, 1998, op. Cit. p.1332.

²⁶ Ibid, p.1157.

²⁷ Ibid, p.1157.

²⁸ Ibid p.1157.

| Situação |

" (...) modo como uma coisa está colocada; estado das coisas ou das pessoas; (...) FILOSOFIA complexo que resulta da interacção, em dado momento, de um ser vivo, e sobretudo de uma pessoa, com o seu meio social, físico ou mesmo intelectual; (...) *teste de ~* prova que consiste em colocar o indivíduo em circunstâncias concretas determinadas, originariamente em relação com a profissão em vista da qual é examinado, a fim de observar o seu comportamento e apreciar as suas aptidões (...)"²⁹

O nosso método de actuação

submeteu-se assim a condições e parâmetros precisos e invariáveis:

- a) utilização da linha como elemento base de construção da escultura, a qual se define por intermédio de uma estruturação em rede (na procura da forma, a definição deste objecto aproximar-se-ia à construção de um desenho, contudo, no nosso caso a extracção deveria acontecer no espaço concreto, com uma linha que contém espessura, cor, tamanho, peso e corpo reais);
- b) utilização de uma matéria maleável, flexível, e elástica, passível de produzir diversos resultados;
- c) a estrutura desta construção seria eminentemente ausente do próprio corpo escultórico (só fazendo dele parte quando este é disposto espacialmente, por aproveitamento da organização arquitectónica como seu suporte);
- d) nessa forçosa dependência gerada entre a escultura e a arquitectura, associando-lhe a deslocação que o projecto anunciara, impunha-se que, conseqüentemente às componentes antecedentes a) b) e c), a forma se transformasse ao longo do tempo/espaço (o nomadismo do projecto estaria como pano de fundo do principal objectivo e as metamorfoses decorrentes do processo de transição seriam uma meta a cumprir).

Abordaremos, seguidamente, o modo como nos posicionámos perante a problemática de trabalhar directamente *com* o espaço da escultura.

²⁹ COSTA, 1998, op. Cit. p.1518.

"(...) forma de governo; conjunto de partes dependentes umas das outras; plano; conjunto de leis ou princípios que regulam certa ordem de fenómenos (...)"³⁰

Conservemos a nossa atenção num sistema de relações que interpretámos como sendo o essencial para dar resposta ao nosso problema: a matéria, o desenho e o espaço.

Estes três componentes viriam a sintetizar a tríade basilar para a possível conformação e reedificação da nossa escultura (ao longo dos espaços que viria a habitar).

Desta estrutura conectiva enquanto sistema organizador da nossa forma, podemos rever um paralelismo interessante com aquilo que Umberto Eco comentaria acerca de uma *teoria como forma concreta e como modelo formal*:

"É em Aristóteles que encontramos três termos próprios para definirmos uma forma, um arranjo orgânico: a *morfé*, o *eidos* e a *ousia*. A *morfé* (...) está definida na Física: é o *schema*, a forma física externa do objecto(...). O *eidos* (...) é a ideia. Não está "fora" do objecto, como em Platão, onde é mais real do que a coisa concreta; (...)compõe-se, portanto, com a *matéria* e dá lugar ao *sinolo*, à *substância* e, portanto, à *ousia*. (...) Mas o *eidos* não está fora da *ousia*. É o seu acto. A tal ponto está ligado ao objecto a que dá vida (...). Existe apenas *com* e *na* substância: é a estrutura inteligível de uma substância".³¹

O sujeito, aquele que constrói, institui-se assim como mediador das informações recebidas destes três elementos organizadores: a matéria (podendo assim designar-se a *morfé*, a forma), o desenho (o *eidos*, a ideia que classifica, o acto) e o espaço (a *ousia*, a estrutura inteligível).

Interligando-os, na permanente consideração e correspondência entre cada acção/reacção, gerar-se-ia um sistema, uma ininterrupta relação com o todo mais vasto.

Definimos assim desde início, aquilo que Eco define como "um sistema em que tudo está conexo, o todo conexo e o sistema das

³⁰ COSTA, 1998, op. Cit. p.1517.

³¹ ECO, Umberto - *A estrutura ausente : introdução à pesquisa semiológica*, São Paulo, 1987, p. 255.

conexões; e eis que logo surgem dois aspectos da noção de “estrutura”: a estrutura é um objecto estruturado ou é o conjunto de relações que estruturam o objecto mas podem ser dele abstraídas?”³².

Várias são, até hoje, as teorias científicas desenvolvidas acerca de uma “Teoria do Tudo” (“Teoria do Todo” ou ainda “Teoria Unificada” ou “Unificadora” - expressões mais vulgares para a definição da “Teoria da Grande Unificação”) e que tentam provar numa única hipótese probabilística, a existência de uma conexão entre todas as coisas e fenómenos físicos que delas advém. Não nos interessará aqui entender os meios para alcançar essa teoria matemática, mas antes perceber o pensamento e o espírito que a esta induziu.

Laplace (cientista francês do séc. XVIII) descreveria com certa simplicidade no seu *Ensaio Filosófico sobre Probabilidades* (1840), a existência de um sistema comunicativo que demonstra existir uma ligação entre todas as causas no mundo, explicando que:

“ O estado do sistema da natureza é evidentemente uma consequência daquilo que era no momento precedente, e se concebermos uma inteligência que por um instante se aperceba de todas as relações entre os seres e o Universo, ela poderá determinar para qualquer momento passado ou futuro, a posição respectiva e os movimentos de todos os seres”³³.

Considerando como pano de fundo este entendimento do *todo* como um plano de relações interdependentes (que, como verificámos mereceu o desenvolvimento de variadíssimas teorias ao nível filosófico, científico, matemático e físico), procurámos ao nível da criação artística, encontrar esse sentido de associação/ligação entre cada elemento de um dado acontecimento, com o intuito de alcançar um resultado que derivasse dessa questão sensorial que nos interliga uns aos outros e ao mundo.

Podemos assim, desde já, responder à questão anteriormente levanta por Umberto Eco, e esclarecer que a estrutura que dá corpo à nossa forma, foi considerada nos dois aspectos referidos:

³² ECO, 1987, op. Cit, p.255.

³³ Cit. DUBY, G. (1976), *Le temps de Cathédrales*, Gallimard, Paris, apud SILVA, Paulo Cunha e - *O Lugar do Corpo: Elementos Para Uma Cartografia Fractal*, Lisboa, 1999, p.99/100.

a nossa estrutura tanto existe enquanto “objecto estruturado” (o espaço), como existe enquanto “conjunto de relações que estruturam o objecto” (o sistema), e que possibilitam obter o modo como a forma se desenvolve.

Assim sendo, vimo-nos conduzidos a questionar de que modo é que o espaço, enquanto variável do sistema que criámos e enquanto estrutura, poderia intervir no processo de construção e no resultado em si mesmo de uma obra, e de que forma o sujeito envolvido interpretaria e descodificaria essas relações de modo a colocá-las em dependência para alcançar um mesmo objectivo: a adaptação constante de um corpo tridimensional no espaço que ocupa.

Passaremos a abordar, seguidamente, de modo mais pormenorizado os parâmetros que anteriormente mencionámos (a, b, c e d) como base do nosso método de actuação.

A linha,

enquanto elemento de construção, tem vindo a revelar-se na nossa prática como componente essencial de mediação para o campo tridimensional.

No contexto de produção que temos vindo a abordar, mantivemo-la como instrumento privilegiado, desempenhando uma função primordial no transporte/tradução do espaço mental (da *ideia*) para o espaço *real*.

Como podemos constatar, experimentámos fugir de um uso *normalizado* do desenho, para passar a utilizá-lo no espaço concreto. Abdicámos, portanto, do desenho como projecto (enquanto estudo ou planificação de uma ideia que pudesse esclarecer previamente a produção). Quando pontualmente o fizemos, os resultados obtidos ficavam inquestionavelmente aquém das possibilidades alcançadas na produção tridimensional.

Consideramos, por isso, que o desenho estaria presente ao longo do processo, mas como ferramenta de apoio na percepção, não sendo utilizado num momento prévio à própria construção.

| Desenho |

“(...) representação das coisas e dos seres, ou até mesmo das ideias por meio de linhas e sombras (...)”.³⁴

³⁴ COSTA, 1998, op. Cit. p. 513.

"(...) marcar; idear; deixar entrever; (...)destacar-se; aparecer; transparecer (...)"³⁵

O desenho

seja qual for a circunstância, propósito ou área de criação em que é utilizado, tende a ser empregue como ferramenta de alcance de determinada realidade mental, ou como ordenador de um determinado pensamento ou conceito.

Dentro da mais variadíssima produção escultórica, podemos distinguir-lhe, comumente, dois modos de operar: a) utilização do desenho como estudo prévio das possibilidades formais de uma escultura, ou b) utilização desse domínio como metodologia orientadora na produção efectiva de um dado objecto escultórico. Utilizamos assim o desenho na sua segunda acepção (b), e deste modo, o conjunto de linhas que compuseram a forma escultórica, além de nos ajudar a construir a escultura de modo fraccionado (mas contínuo pela justaposição que promovem) possibilitaram ainda instituir-se visualmente e construtivamente como um *desenho espacial*.

Assim, no nosso caso, o desenho emerge como *modus operandi* do pensamento construtor³⁶, o que gera a determinação de um mesmo modo de actuar perante os vários decursos do projecto (nas suas quatro instâncias).

Revendo-se directamente no processo de construção, definiram-se igualmente em cada um dos momentos, os desenhos de sombra que recortam ou acentuam determinado delineamento do todo tridimensional. Através da manipulação de determinados pontos de vista específicos, o espaço passaria a ser preenchido por desenhos palpáveis e não palpáveis, sendo que a apropriação espacial aconteceria tanto naquilo que o espaço promove - enquanto vazio preenchido pela matéria - como no aparente prolongamento das linhas elásticas ao longo dos planos arquitectónicos - na incidência programada de focos de luz direccionais.

³⁵ Ibid, p. 513.

³⁶ A perspectiva de Jorge Marques ilustraria bem esta ideia: "A função perceptiva e representativa que experimentamos no desenho permite supor uma continua mediação entre o sujeito e o contexto, entre o referente percebido e o sujeito que percebe". MARQUES, Jorge Silva - *As imagens do desenho: percepção espacial e representação*, Porto, 2006, p.59.



A potencialidade da matéria,
perante as condições que se impunham, revelar-se-ia determinante pelas suas propriedades estruturais e plásticas.

No que respeita à triagem dos materiais, interessou-nos perceber em que medida uns traduzem melhor que outros o que se pretende representar, e o facto de se utilizarem materiais do domínio mais ou menos habitual da escultura (de carácter mais ou menos efémero) poderia trazer consigo a sua própria significação. Naquilo que entendemos, a utilização de materiais duradouros e significativamente *estáveis* como a pedra, o ferro ou o bronze, parecia não se coadunar com aquilo que se pretendia exteriorizar – uma prática que se queria representativa dos efeitos da passagem, da transição, da mudança e do tempo vivido.

Albergando o conceito de transitoriedade e consequente adaptabilidade, a matéria a escolher deveria possibilitar a construção de um corpo passível de se apresentar com diversas configurações. Para além desta condição maleável, seria de igual modo fundamental a aplicação de um material que nos ajudasse a estar mais próximo da construção de um desenho. Ou seja, as suas propriedades físicas deveriam permitir a definição de uma forma através da composição e acumulação de linhas num suporte – neste caso o espaço.



A borracha

surgiu naturalmente neste seguimento, como um material que reunia as características essenciais a expressar: para além do carácter linear que anuncia, abrangeu a potencialidade volúvel que se impunha, bem como a efemeridade que se pretendia materializar, possibilitando ainda definir um paralelismo metafórico entre a elasticidade da matéria com a adaptabilidade conceptual do próprio sistema criado.

Retornando ao contínuo global acima considerado, na realidade, as fontes a partir das quais o homem busca matéria-prima, a natureza, tudo que existe, possui o seu próprio tempo, tem a sua durabilidade.

A borracha possibilitou articular um discurso acerca daquilo que não tem de parecer duradouro, pela tomada de consciência de que nada permanece eternamente (em última instância, *nós* não estaríamos aqui para ver essa eternidade acontecer).

| Mover |

“(…) causar; comover (…)”.³⁷

| Movido |

“(…) impelido; instigado; ocasionado; (….) determinado; dominado (….)”.³⁸

³⁷ COSTA, 1998, op. Cit. p. 1127.

" (...) mudança de posição no espaço em função do tempo; (...) evolução de ideias; (...) impulso interior; estímulo; alteração; (...) FILOSOFIA passagem da potencia ao acto; mudança (...)".³⁹

Pensamos o espaço

neste sentido, sob uma sequência progressiva no tempo, que pode interferir directamente na composição/alteração/reconstituição dos elementos que abarca.

Como denotaria Cunha e Silva, "a mudança de suporte (e do estatuto que o artista lhe atribui) tem como consequência uma alteração das relações espaço-afectivas que o corpo do autor estabelece com a obra".⁴⁰

A consciência de uma interdependência contínua entre cada componente, influencia a nossa acção perante o modo como nos revemos e posicionamos nesse espaço.

De modo generalista, o individuo para poder (inter)agir comunica com o espaço recolhendo um conjunto de signos que descodifica, perante um sistema de relações que delimita a sua forma de habitar e de estar. Como defende Attilio Marcolli na sua *Teoria de Campo*, "o modo como ocorre a comunicação, como [o corpo] actua no espaço comunicável, influencia a relação e o processo evolutivo"⁴¹. No fundo, o sujeito, para poder influir sobre o espaço, tem de entender o "tecido" em que vai operar.

Marcolli viria a denominar essa estrutura como *campo topológico*⁴²: um domínio que entende o lugar como um espaço que não é apenas circunscrito pelas suas medidas físicas e localizações inabaláveis, mas como um domínio que incorpora todo um conjunto de significações que derivam do facto do lugar ser socialmente produzido, com definições abertas e fluentes.

A *Teoria de Campo* de Attilio Marcolli revela-nos que o entendimento do espaço, apesar de ter características que o particularizam, é sempre feito de modo subjectivo, direccionando a questão da especificidade espacial, para a percepção. Marcolli

³⁸ COSTA, 1998, op. Cit. p.1127.

³⁹ Ibid, p.1127.

⁴⁰ SILVA, 1999, op.Cit, p. 178

⁴¹ MARCOLLI, Attilio - *Teoria del Campo: Corso di educazione alla visione*, Firenze, 1974, p. 150.

⁴² A topologia define-se como um ramo da matemática moderna, enquadrando-se no campo da geometria por consagrar as conexões fundamentais entre cada elemento no espaço onde nos movemos, descrevendo um tipo de estrutura que se estabelece através de noções de continuidade, convergência e conexão. Acerca deste assunto veja-se MARCOLLI, Attilio - *Teoria del Campo: Corso di educazione alla visione*, Firenze, 1974.

defende por isso a existência de um *campo topológico*, que tem como premissa a interpretação que fazemos do mundo exterior através da observação e (re)conhecimento dos objectos/situações que nos envolvem.

Como o define Jorge Silva Marques:

“o campo topológico é assim, um espaço em permanente definição como efeito de comunicação com o todo e preparado para contínuas *modelações*”⁴³.

Ou como descreveriam Consiglieri *et al*:

“o objectivo e alcance de uma representação topológica, dependem da percepção de um espaço de comunicação onde seja possível definir com clareza o tipo de ligação e relação entre os elementos que o formam. Trata-se de elaborar uma visão sistémica que traduz as propriedades formais a um vocabulário reduzido, no qual o elemento de um sistema não é encarado como uma unidade singular, mas referido a um contexto de funções e relações”⁴⁴.

O entendimento da existência desse *campo topológico*, vem demonstrar a possibilidade de considerar o espaço como algo que não pode ser calculado metricamente, mas como algo que está - para quem percebe - em permanente alteração das suas relações, gerando novas informações a todo o momento.

| Informação |

“(...)comunicação. Instrução. Indagação; devassa (...)”⁴⁵

| Informar |

“(...) dar forma a, enformar. Tornar existente (...)”⁴⁶

| Informatizar |

“(...) estruturar (...)”⁴⁷

⁴³ MARQUES, 2006, op. Cit. p. 104.

⁴⁴ CONSIGLIERI, Victor; LOPES, José Teixeira F.,1986, cit. por MARQUES, 2006, op. Cit. p.102.

⁴⁵ FIGUEIREDO, Cândido - *Dicionário da Língua Portuguesa*, Lisboa, 1991, Vol. II, p. 113.

⁴⁶ FIGUEIREDO, 1991, op. Cit. p.114.

⁴⁷ COSTA, 1998, op. Cit. p. 930.

O tipo de construção

que foi desenvolvida, obedeceu a uma norma de estruturação que insiste exactamente na interligação de cada parte para (in)formar o todo fluído.

Criou-se uma espécie de malha ordenada mas não regular, que comporta o corpo escultórico, funcionando esta por apoio à estrutura local.

A construção desta rede, determina assim uma metodologia de reflexão e de crescimento formal no espaço, sob um raciocínio lógico. Constitui-se, global e metaforicamente, como um género de rede influências (físicas, psicológicas, matemáticas, sensoriais, perceptivas...). Como se pudéssemos supor que uma conjectura do todo constrói perpetuamente esse mesmo todo.

A definição desta rede assume-se como mote ou como ordem de extracção do sentido da forma, determinando por sua vez as ligações e a relação entre o corpo e o espaço e cada linha, descrevendo em si mesma o tal sistema de interposições.

A articulação das fases

de construção, foi definida previamente e da seguinte forma: como já foi mencionado, dividiu-se o projecto em três momentos expositivos de apropriação e ocupação do espaço. Uma quarta intervenção viria a ser desenvolvida posteriormente ao desenvolvimento teórico realizado nas três práticas, pelo que por esse motivo as análises presentes ao longo deste texto, não abarcam a existência de um quarto momento de readaptação.

No que respeita aos três momentos estabelecidos primordialmente como plano de acção, cada um foi definido por um tempo de montagem estipulado e o registo linear dado por concluído quando alcançado o limite desse prazo. Por tal, o resultado de cada uma das etapas espelha as escolhas que foram sendo tomadas ao longo do processo, considerando tanto o tempo disponível para acção, como a dimensão de cada suporte de trabalho.

Concluído o processo de construção e/ou (re)adaptação, cada instalação permaneceu no local para ser apresentada publicamente, sendo por vezes o período de montagem superior à duração da própria exposição.

Encerrada a fase de exibição, a escultura seria desestruturada e embalada, passando a deslocar-se rumo a um novo suporte que lhe configurasse novo corpo.

Como referimos, para a determinação do corpo linear adaptável, definimos um triângulo organizacional - o desenho, a matéria e o espaço - que por associação das partes, deveria conduzir os princípios sob os quais se estruturaria o sistema em que actuámos.

Cada componente deste sistema, deveria coordenar as possibilidades de intervenção, delimitando o nosso campo de acção em cada instante, particularizando assim tanto os processos, como os resultados - *"a noção de estrutura como sistema de diferenças só será fecunda se unida à noção de estrutura como possibilidade de transposição, instrumento principal de um sistema de transformações"*⁴⁸.

Reunidas as condições que definimos como essenciais para a nossa produção, seria possível salientar-se acima de tudo, o alcance do carácter transitório e cambiável do projecto, na articulação dos seus componentes e aliança das partes.

⁴⁸ ECO, 1987, op. Cit, p.261.

2.2.

UMA EXPERIÊNCIA EM três ACTOS:
o tempo e o espaço como estrutura e o corpo como
interlocutor da informação obtida

Sou uma parte de tudo aquilo que encontrei.
Ortega Y Gasset

Uma experiência em três actos busca esclarecer as particularidades de cada um dos momentos expositivos concretizados entre Julho e Setembro de 2009, num projecto itinerante que unificou as diversas intervenções.

“Projecto Nómada” materializou-se na apropriação de distintos espaços da cidade do Porto para a instalação de um mesmo elemento tridimensional que percorreu quatro lugares⁴⁹.

Aqui, adiantaremos os dados primordiais que promoveram a possibilidade de adaptação de uma construção que ocorre da experiência de um processo de ocupação do lugar.

Os resultados alcançados permitem rever uma mesma intenção centralizadora do projecto, contudo, verificaremos a implicação de diversas formulações estratégicas desenvolvidas em cada um dos momentos, particularizando-os.

Para uma melhor compreensão das análises que se seguem, bem como dos resultados alcançados na nossa prática, torna-se indispensável a observação das imagens que se encontram em anexo a este documento (Anexos I, II, III e IV)⁵⁰.

⁴⁹ Sendo que a quarta intervenção se desenvolvera numa fase posterior à produção da presente investigação teórica, não se incluiu a sua apreciação nas observações realizadas ao longo deste documento.

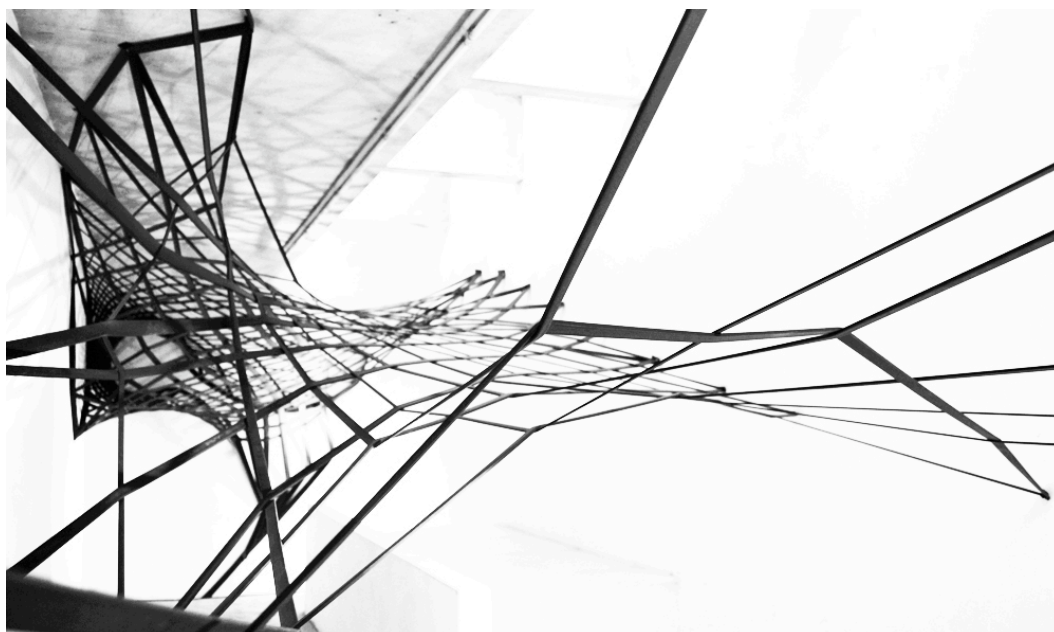
⁵⁰ Respectivamente nas p.118, p.126, p.136 e p.144.

2.2.1

PROJECTO NÓMADA: estrutura I O espaço como uma folha em branco

Uma rede é precisamente a grafia de um sistema complexo.

Michel Serres



A sala em branco

que se explorou nesta primeira abordagem⁵¹, facultou-nos a oportunidade de construir livremente o primeiro *desenho* com elástico preto.

A cor não seria distinguida por acaso. O negro, destaca visualmente a matéria do fundo imaculado das paredes e, por esse motivo, o contraste estabelecido permitiu estabelecer um paralelismo com a componente monocromática com que se define vulgarmente um desenho em papel.

⁵¹ *Projecto Nómada: Estrutura I* esteve exposto de 17 a 21 de Julho de 2009, numa sala da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Para uma melhor compreensão dos resultados apresentados no presente capítulo, veja-se Anexo I, pp.118-125.

Apreendida a relação e continuidade estabelecida pelo *campo topológico*, o desenho *espacial* que se criou, tornara-se peremptoriamente inatingível por via de maquetas ou ensaios em papel. A construção linear alcançara-se unicamente no decorrer da percepção real/experimentada entre o corpo, a matéria e o espaço considerados.

Uma vez que não se produziram planos de acção prévios ou esboços que pudessem orientar a construção, o local de exposição acabara por atingir o carácter de espaço de produção. Foi neste espírito ambíguo (entre espaço de exposição/espaço de atelier) que se considerou o lugar onde se desenvolveu cada processo de montagem - simultaneamente tomado como processo criativo e construtivo.

Tomando em consideração a leitura das partes como um todo (dirigindo a nossa atenção ao pormenor) tornara-se possível construir directamente no espaço real as percepções e ligações que se iam estabelecendo sem recurso a estudos preliminares. Assim, dentro deste espaço seria exequível a apreensão do percurso que acompanhou o *fazer*.

Nesta primeira experiência, lançámo-nos no espaço tendo a matéria como veículo de expressão, sentindo essa relação do mesmo modo como um lápis está para um suporte bidimensional, no entanto, aqui desenhámos com o corpo na sua completude, definindo o nosso raio de acção, compreendendo as nossas próprias limitações de força e escala.

A organização linear que se praticou, ocorreu à medida que se iam estabelecendo as relações sequenciais entre cada elemento envolvido, num entendimento perceptivo que, embora visualmente fraccionado, permitiu através dos outros sentidos oferecer uma continuidade na concepção espacial. Acerca desta conexão gerada entre as partes e o todo, Paulo Cunha e Silva assume existir um tipo de organização que se define *fractalmente*, explicando-nos que:

"a fractalidade (...) reivindica o local-global, o *micromacro* (um global feito da emergência das localidades e um local feito da evidência da globalidade). A fractalidade, intui que o micro não se opõe ao macro, ela sabe que o macro contém o micro, mas

é o micro quem identifica, quem atribui identidade ao macro".⁵²

Nesta consciência do todo como algo que é constituído parcelarmente, o exercício de predefinição do sítio exacto de cada ponto encontra-se intimamente relacionado com esta noção perceptiva de um campo que se assimila sob uma estrutura *micromacro*, embora não se reveja do mesmo modo como se revelam as estruturas fractais⁵³.

A relação *micromacro* que consideramos, estará relacionada mais no sentido de conectividade entre as partes e o todo no sistema em questão. Uma dimensão onde se concebe, pensa e analisa o pormenor, reconhecendo-o como parte de um todo mais vasto.

Cada ponto fora, portanto, colocado por relação ao ponto anterior, mas também respeitando o enquadramento no próprio plano para a realização dos pontos seguintes. Deste modo, a escultura que se foi produzindo advém de um conjunto de sinais relacionados entre si.

Como ilustra Cunha e Silva:

"o conjunto de pontos que constituem a imagem define-se sobretudo, nas relações de vizinhança com os outros pontos. A emergência da imagem não está neles, mas na teia de cumplicidades que estabelecem, para iludir a retina e nos proporcionar uma falsa sensação de continuidade"⁵⁴.

⁵² SILVA, Paulo Cunha e - *O Lugar do Corpo: Elementos Para Uma Cartografia Fractal*, Lisboa 1999, p.62.

⁵³ "Fractal" designa um conjunto geométrico ou objecto natural cujas partes têm a mesma estrutura (irregular e fragmentada) que o todo, mas a escalas diferentes. O termo foi criado em 1975 por Benoît Mandelbrot, matemático polaco que revelou a existência de uma *geometria fractal*. Mandelbrot propôs o conceito de dimensão fraccionária (dimensão fractal ou dimensão de Hausdorff-Besicovitch) para se proporcionar o entendimento de figuras que excedem a dimensão topológica, e que por isso são não comensuráveis através das definições tradicionais da geometria euclidiana. No caso dos fractais, "dimensão" significa estritamente o número fraccionário ou irracional que caracteriza a geometria de uma figura fractal. Segundo Cunha e Silva, fractal (do adjectivo latino *fractus*, do verbo *frangere* - que significa quebrar) é o "conflito entre a descontinuidade (de escala) e de permanência (de forma) que produz objectos com características muito particulares". SILVA, 1999, op. cit, p.111.

⁵⁴ CONDÉ (1993, p.50) apud SILVA, 1999, op. cit. p.98.



Cada elemento da construção linear se encontrara assim: situado de acordo com a configuração que se estava a criar. E a sua colocação no suporte – neste caso, a parede – também se efectuou com o propósito de definir um desenho (produzido pelos pontos resultantes da intersecção de cada linha com os planos ortogonais do espaço). Cada ponto delimita e descreve com fidelidade e precisão o mapeamento das relações efectuadas pela percepção espacial e, no limite, permitem revelar como que um *mapa* que divulga concomitantemente a circulação efectuada pelo agente:

“ O corpo ao mover-se (e por isso a simbólica emprestada pelo corpo motor não é desprezível), cria uma cartografia peculiar pontuada pela incerteza e pelo desconhecido, mas também pela vontade exploratória. (...) A própria variabilidade associada ao comportamento motor é um otimizador da *performance* (...)”⁵⁵.

A organização

com que cada ponto se definiu ao longo do processo, apesar de implicar uma disposição perceptiva e cognitiva exigente, abdicaria totalmente do recurso a ferramentas rigorosas que a pudessem apoiar.

⁵⁵ SILVA, 1999, op. cit. p. 102.

A ordenação mental - e até mesmo prática - da construção, funcionou pela relação estabelecida entre cada ponto, cada linha, e os planos destes subsequentes. Deste modo, apesar das formas se edificarem dentro do domínio mais vasto da geometria, o resultado acabaria por se distanciar do rigor da forma geométrica - da austeridade de um círculo ou da precisão de uma paralela - para se desenvolver segundo outras relações de carácter mais sensorial e orgânico. Como bem denota Jorge Marques:

“A unidade construtiva de um desenho pode ser obtida a partir de relações geométricas ou outras de expressão mais ou menos intuitivas, ou inconscientes.

Estas relações de forças que se organizam de forma antinómica participam dos processos de conhecimento e de representação e são, como vimos, estruturantes na prática e desenvolvimento do desenho.

A ligação da geometria ao desenho pode por isso, apresentar-se até certo ponto, como uma relação equívoca. O problema da geometria na arte, como no desenho, representa para alguns teóricos, o lugar do racionalismo e da norma”⁵⁶.

Um dos objectivos desta primeira intervenção, centrava-se em perceber até que ponto a memória teria disponibilidade para aceitar a percepção fragmentária e as relações dinâmicas do sistema, para trabalhar instantaneamente, directamente e em absoluto no espaço.

Perceber essa orgânica, tornou-se possível pelo contacto directo do nosso corpo com a matéria no espaço da sua colocação final, num processo que se desenvolveu com a consciência das interferências que a compreensão espacial atinge nas dinâmicas da construção.

Acerca desta fluente interacção, Jorge Marques descreveria que:

“no centro do nosso processo criativo, está uma relação de forças entre as diversas formas que constituem qualquer unidade construtiva e dinamicamente organizada. As forças parecem organizar-

⁵⁶ MARQUES, Jorge Silva - *As imagens do desenho: percepção espacial e representação*, Porto, 2006, p.106.

se por afinidades que parecem naturais, mas também por outras que podem ser psicológicas”⁵⁷.

Neste enquadramento, o desenho – enquanto *ferramenta* de análise – foi utilizado como aparelho de entendimento dessas relações e concordâncias, possibilitando organizar as informações recebidas, transpondo-as directamente para um suporte físico (neste caso o espaço, por intermédio da borracha).

Considerado como instrumento de entendimento e domínio da realidade, “o desenho nos seus vários tipos e funções é um meio com o qual, ou a partir do qual organizamos visualmente o conhecimento das coisas e do mundo”⁵⁸.

A partir deste entendimento, conseguimos resgatar a sua utilização de um domínio bidimensional, para passar a usufruí-lo num pensamento e prática de cariz escultórico.

Mais do que ver, percepção tornou-se inteligível por absorção do espaço, dos seus limites, das suas relações⁵⁹. E destas, pôde emergir o desenho.

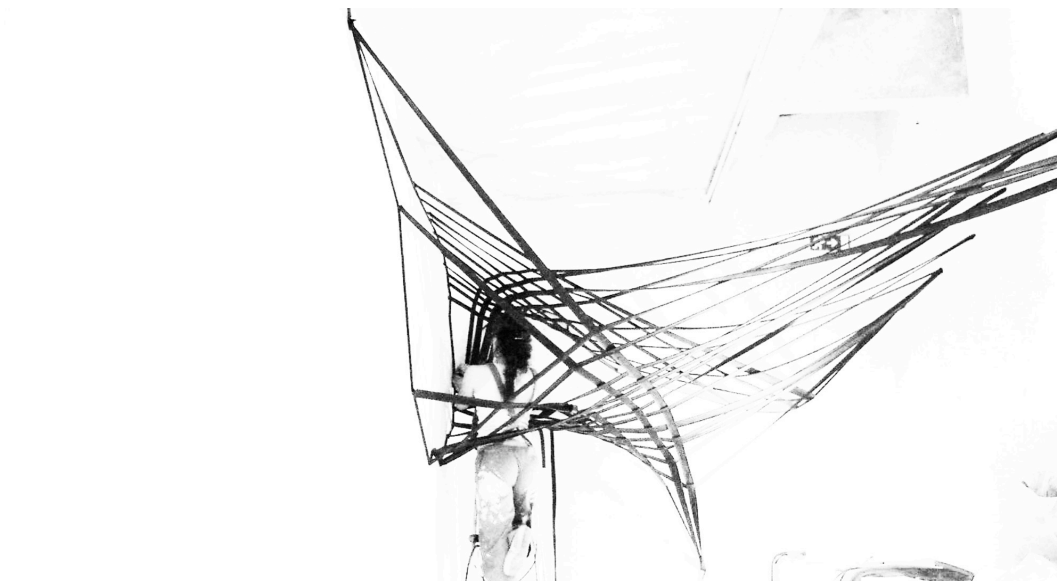
O corpo escultórico tentou assumir-se como um *desenho* possibilitado pelo tipo de construção acumulativa de linhas no espaço. Um *desenho* que se esclareceu tridimensionalmente.

Desenhámos com o corpo total, que ao impor a sua deslocação, definiu um desenho que se pode dizer *performativo*. Por esta razão, o processo de construção do *Projecto Nómada* converteu-se em múltiplas acções, nas quais *desenhar* se traduzira em estender, olhar, medir, marcar, alongar, cortar, entrelaçar, segurar, furar, encaixar, esticar, prender, forçar, apertar, parar, olhar novamente para estender... uma sucessão de acontecimentos por acumulação e associação de percepções.

⁵⁷ MARQUES, 2006, op. Cit. p.106.

⁵⁸ Ibid, p. 27.

⁵⁹ Acerca da forma como pensamos o desenho dentro deste processo mental e construtivo, importa referir, como bem elucida Jorge Marques, que “*ver e olhar, são simultaneamente, para o desenho e para quem desenha, referências perceptivas que tendem a articular-se*”. MARQUES, op. Cit. p. 30.



A percepção espacial

- na sua função mais abrangente - possibilita-nos descodificar a informação absorvida do real experienciado.

Neste campo de acção específico onde trabalhámos, transferiram-se os dados obtidos por intermédio de um saber que advém do domínio do desenho, para um suporte que não seria mais o papel mas antes, o espaço concreto.

Trabalhámos não só *com* e *no* espaço real, mas directamente *a partir* deste.

Neste sentido, como descreve Cunha e Silva, "a percepção é já uma construção subjectiva, é uma significação, logo um processo activo, e não uma mera atitude contemplativa. (...) Como vemos, a percepção é já, de certa forma, acção, porque o corpo se encontra comprometido com o mundo quando percebe: como que o antecipa"⁶⁰.

Através de uma *abertura* do sistema em que se organiza, deixámos que a condução do *desenho* fosse feita ora pelo espaço, ora pela matéria, ora pelo corpo, ou ainda pelas combinações entre uns e outros, onde as energias súbitas de cada componente definiam o percurso a tomar.

Cada etapa foi-se formando passo a passo, sem previsão dos limites ou alcances finais a que chegaríamos.

⁶⁰ SILVA, 1999, op. cit. p. 57.

Enquanto matéria de construção,
a borracha permitiu impor a sua norma nesta ordem metodológica
que agora se iniciava, para nos fazer entender que tudo tem um
tempo próprio.

Naquilo que possibilita ao erguer-se, traz consigo a tensão, que
deverá ser sentida pelo corpo que actua, de tal modo que este não
permita alcançar o máximo da sua força tênsil. Se tal sucede, o
sistema quebra-se, o elástico rompe-se e a estrutura abala.



Tal como todas as matérias, o elástico revela o seu ponto de
ruptura durante a sua manipulação, mas esse ponto exacto nem
sempre é passível de ser antecipado.

A linha que se estica e parece estar em equilíbrio pode, de
facto, encontrar-se em tensão excessiva. Todo o sistema, neste
sentido, viu-se forçado a lidar com essa especificidade temporal
e física do material, demonstrando-se este particularmente frágil
durante a sua manipulação.

A estratégia para ultrapassar esse ponto de equilíbrio,
desenvolveu-se durante esta primeira determinação linear.

O elástico permitiu uma firmeza praticável em cada linha, perante
uma força que lhe é exterior e que opera reflectidamente,
arquitectando o espaço à medida que o sente. A efemeridade da
imagem que se foi criando ao longo do processo, encontra-se na

borracha pela denúncia das suas fragilidades: por mais que o corpo do agente se sinta hábil para a manobrar, encontra - quase inevitavelmente - um ponto específico no qual o sistema se desequilibra. Neste encadeamento, a escultura organizara-se num equilíbrio eminente, de permanente tensão entre cada direcção das faixas elásticas.



As linhas

que se sustentam (o modo como progridem tendo em conta a área de que dispõem) parecem desenvolver-se como um traçado *palpável* que se apodera do vazio, não apenas com a consciência desse seu estado, mas como algo que tende a impor as suas próprias dinâmicas. Quando se intersecta com o plano estrutural, cada linha produz um ponto, que é meticulosamente situado mediante a relação com o conjunto mais amplo. Por sua vez, como vimos, cada ponto, antes de ser constituído, é antecipadamente concebido em imagem mental por relação aos diversos factores envolventes na composição e é imaginado sob diversos pontos de vista.

Utilizando como instrumento de medição aquilo que o olho nos proporciona, estabelecemos todas as relações através dessa noção de relatividade pautada pela nossa condição e consciência espacial - *“ver é antes de mais (no sentido daquilo que percebemos), introduzir uma distância entre as coisas, situando-*

*as num sistema de referência relativamente umas às outras e todas em referência com o próprio corpo*⁶¹.

Naturalmente, o *correcto* posicionamento de cada ponto relativamente ao todo existente, tornara-se num processo de ponderação e tomada de consciência. A percepção advinda das relações que se iam concebendo, ditara a evolução do desenho espacial pelas referências geradas entre cada componente.



O sujeito, enquanto intermediário, determina um modo de estar perante o meio, posicionando-se mediante a conjectura que encontra.

Neste âmbito contemplamos o corpo como potência que converte a realidade espacial.

Para a construção linear, o corpo anuncia-se por completo no lugar - com as suas potencialidades e limitações. Este *mover* do corpo pelo espaço, gera o seu território de acção nas trajectórias que inaugura e, nesta perspectiva, articulamos o corpo como componente operante que interfere no meio, integrando-o, alterando-o.

Consideramos por isso que aquilo que se revela no resultado formal e plástico, são as relações que se efectuaram mentalmente

⁶¹ MARQUES, 2006, op. cit, p.31.

durante a percepção⁶² cinestésica, bem como os percursos decorrentes desta. As correspondências que se possam revelar no objecto plástico, estão por isso proporcionalmente dependentes dos limites e alcances do corpo actuante, que por sua vez determina o tipo de percepção, e vice-versa.

O corpo - enquanto motor de reforma, mudança, evolução, transformação de si, do que vê, da matéria, do espaço, do conjunto - constitui-se neste contexto como princípio transformador de uma dada realidade, apoderando-se dela, manipulando-a a seu serviço.

Cunha e Silva descreveria convenientemente esta actuação do corpo sobre a esfera que o envolve e as implicações daí advindas:

“Um corpo motor, na medida em que transgride o seu lugar (o lugar que é e o lugar onde está) e o transforma noutros lugares (que passam a ser o seu novo lugar) potencia as dimensões, os sentidos do lugar. (...) O corpo motor é, assim, um corpo cartografante: os lugares por onde passa organizam-se como um mapa. E o mapa, ao revelar o corpo através dos lugares por onde passou emerge como uma metáfora do conhecimento (da relação entre o corpo e o lugar)”⁶³.

O corpo actuante neste sentido e neste contexto, inscreve-se como fundador de itinerários. O corpo ao interagir com o espaço, “transforma a sua condição «geométrica» numa estrutura viva (que se vai fazendo), num percurso, num itinerário”⁶⁴.

Ao actuar perante o espaço, o sujeito acaba por assimilar uma organização comportamental, um tipo de estrutura mental que delimita os seus próprios modos de *fazer*, e apesar de se definir como orientadora, apresenta-se subordinada às capacidades elásticas e plásticas da matéria e sua oportunidade espacial.

O corpo é assim dependente deste sistema, contudo, invariavelmente desenvolve um papel interventivo - impulsionador da acção, propulsor da mudança.

Todo este processo acabaria por revelar a inscrição do corpo do sujeito no espaço, gerando-se esta correspondência como

⁶² “A percepção, para Merleau-Ponty (1962), é o processo através do qual o corpo mergulha no mundo e o mundo faz sentido (...).” MERLEAU-PONTY apud SILVA, 1999, op. Cit. p.57.

⁶³ SILVA, 1999, op. Cit. p.27.

⁶⁴ Ibid, p. 28.

componente performativa do processo, num procedimento semelhante ao que descreveria Anna Maria Guash, de um “fazer explicito, um estado limite que incluía conceitos como «separação, transição, incorporação»”⁶⁵.



O padrão de construção

que temos vindo a abordar, constituiu o modelo pelo qual nos orientámos e, apesar de estabelecer um método e uma norma, isenta-se de se impor como uma fórmula irrevogável. Poder-se-á dizer que funciona como uma bússola que nos informou sobre a direcção que devíamos actuar, e que deveria adaptar-se a cada momento particular.

Assim, o resultando das estratégias⁶⁶ criadas nesta primeira intervenção, acabara por estabelecer um *modus operandi*, delineando-se como método de trabalho passível de constituir a coerência da produção de todos os momentos expositivos, que se planeavam concretizar ao longo do projecto.

⁶⁵ GUASH, Anna Maria - *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, Barcelona, 1997, p. 393 (tradução de Inês Osório).

⁶⁶ “Entenda-se por estratégia um método que não fica prisioneiro de si. Que se interroga, se compara, se transforma e se enriquece no diálogo que os processos devem manter permanentemente com os resultados”. SILVA, 1999, op. cit. p.73.

Orientámo-nos, portanto, sob aquilo a que Umberto Eco definiu como sendo um “modelo estrutural como sistema de diferenças transponível de fenómeno para fenómeno”⁶⁷:

“A função de um método estrutural consiste justamente em permitir a resolução de diferentes níveis culturais em séries paralelas homólogas. Função, portanto, puramente *operacional*, com vistas a uma generalização do discurso.”⁶⁸

Desta metodologia processual - fomentada e alimentada enquanto experiência - cresce a completude da forma, e dessa mesma organização, se definiu a coerência entre o par acção/reacção. Como podemos reconhecer, a actuação no espaço deu-se inevitável e invariavelmente, de modo relacional e recíproco, de modo a definir-se como um processo passível de evoluir ao longo do tempo.

Utilizando um paralelismo com a descrição de Cunha e Silva relativamente à complexidade das descobertas inerentes a uma investigação, a realidade que se experienciou durante esta primeira etapa poderá designar-se como um género de “malha interactiva com várias soluções e trajectos em que cada nó comunica com vários outros, num sistema organizado”⁶⁹.

Apesar de se definir como organizadora do pensamento criativo, a metodologia interiorizada não se traduziu na mecanização do processo de construção.

Como vimos, o processo de instalação não abdicou da detenção perceptiva pormenorizada, pelo que delimita a condição “anti-autómata” (se assim se pode dizer) do processo construtivo, afastando-se simultaneamente de outras do tipo impensado ou ocasional. O que com isto queremos dizer, é que, embora possamos conjecturar algumas repetições nos gestos efectuados, as acções deles decorrentes não se originaram nunca de modo automático, sendo que o automatismo impediria a absorção e análise das particularidades de cada momento de evolução formal.

⁶⁷ ECO, 1987, op. Cit, p. 258.

⁶⁸ Ibid, p. 249.

⁶⁹ SILVA, 1999, op. cit. p.130.



A estrutura do corpo escultórico, como planeávamos, tornara-se totalmente externa a este a partir do momento em que a matéria passara a sustentar-se por completo na arquitectura do espaço de exposição.

A arquitectura e a dinâmica particular do lugar, desempenharam por isso um papel basilar na modelação espacial, albergando em si os dados para gerar a coerência do todo, e de tudo aquilo que viria a formar-se posteriormente nos outros locais.

A dependência do contexto deu-se assim, de modo deliberado, considerado e voluntário. Mas mais relevante que as condicionantes arquitectónicas a que a acção implicada estaria sujeita, seriam as relações celebradas durante a sua materialização.

A procura da forma que aqui se conquistou, fundiu-se na materialização das relações que se podem colher da experiência e que são conquistadas perante o nosso contacto com o espaço e a matéria. Deste modo, o processo de construção revelou-se pela dialéctica conquistada entre o espaço mental e material. Regeu-se pelo entendimento espacial que contém as informações topológicas que, depois de assimiladas, originaram os movimentos praticáveis e a consequente tensão exercida pela matéria.

É exactamente deste diálogo variável que se fez o processo do qual nos temos vindo a ocupar.

Terão sido as várias fracções e desdobramentos do espaço, da matéria, do corpo - corpo do autor, corpo do objecto e corpo do outro - que, conjugados, produziram um complexo diálogo que pela sua dimensão, se revê na existência de um sistema conectivo que interliga e promove o todo espacial, fragmentado temporalmente nas intervenções que se seguiram.

Uma vez deslocado este conjunto de pontos e linhas para um novo espaço, conferimos-lhe um novo contexto de colocação.

Relembrando a meta a que nos propusemos alcançar, a conjuntura de cada espaço deveria possibilitar a reformulação da escultura, podendo assumir-se, assim, como um projecto de cariz eminentemente processual, progressivo e evolutivo.

Paralelamente à estrutura do sistema de dependências considerado, o corpo de trabalho movimentar-se-ia, evoluindo, desdobrando-se em subordinações, sobrevivendo dessa relação, do seu confronto e consequente resposta.

2.2.2

PROJECTO NÓMADA: estrutura II Gerir o caos para fazer sentido

Uma estrutura é um modelo como sistema de diferenças. Característica desse modelo é a sua transponabilidade de fenómeno para fenómeno e de ordens de fenómenos para ordens de fenómenos diferentes.

Umberto Eco



A versatilidade do contexto impedir-nos-ia de utilizar os mesmos esquemas de acção ao longo de cada intervenção. A *transferabilidade*⁷⁰ decorrente do processo de instalação e translação da obra, exigiu um certo improviso pelo não comprometimento de um mesmo plano de acção. Antes, a nossa actuação desenvolveu-se uniformemente na variabilidade dos contextos, pelo recurso a um método que disponibilizaria a aplicação de diferentes estratégias para a manipulação da forma,

⁷⁰ Acerca desta questão, Gabriela Vaz-Pinheiro propõe uma alteração "do conceito de especificidade à ideia de transferabilidade" no seu livro *Curadoria do Local: Algumas Abordagens da Prática e da Crítica*, Torres Vedras, 2005, p.71.

(re)combinando os elementos de modo a encaixá-los permanentemente num novo conjunto.

A temporalidade da experiência

revê-se na inconstância de um corpo que, pela breve duração em que se apresenta, se define como um fragmento na continuidade tempo/espço que abarca.

A partir do momento em que lhe retirámos um elemento base - o espaço - o sistema desmoronou-se, passando a deslocar-se rumo a este novo espaço⁷¹.

O vazio que procurou nesse intervalo de tempo, procurou gerar novas regras de comportamento, e nesse interstício, a forma encontra-se num estado *entre* estruturas.

Após ter sido removida do espaço que lhe deu origem, "Estrutura II" concretizava pela primeira vez, a oportunidade de readaptação do sistema. Este foi o momento em que se colocavam em jogo todas as hipóteses de trabalho que desenvolvemos para dar resposta ao problema a que nos colocámos: a possibilidade de conquistar a alteração significativa da forma escultórica.

Considerando que o tipo de construção resulta da particularidade das relações criadas pela percepção na sua (des)codificação do real, a acção que se desenvolveu nesta segunda intervenção, não é mais que uma tentativa de reorganização daquele corpo a um novo lugar, à luz do seu enquadramento específico.

Para além dos critérios de ordem analítica (visual e física) actuaram os critérios de ordem relacional, colocando o resultado formal continuamente dependente de todas estas associações.

O espaço com que nos deparámos

nesta segunda intervenção, poderia ser caracterizado como estando a meio caminho entre o privado e o público.

Projecto Nómada: Estrutura II desenvolveu-se numa das habitações de uma antiga ilha, na baixa do Porto. A possibilidade de ocupação deste lugar surge, uma vez que o espaço se encontrava sob a alçada de um novo projecto de âmbito artístico/cultural,

⁷¹ *Projecto Nómada: Estrutura II* esteve exposto de 6 a 10 de Agosto de 2009 numa ilha da Rua de S. Victor, no Porto. Veja-se Anexo II, p. 128.

permitindo a dinamização da área envolvente. A sua reabilitação conduziu a uma certa ambiguidade: o local (a ilha) que anteriormente era de uso exclusivo e privado - na sua génese, um lugar praticamente interdito a estranhos - passara a ser um local de atracção (a visita de transeuntes passara a ser frequente, com o intuito de conhecer as futuras instalações de estúdios e oficinas artísticas). Por este motivo, o lugar em questão encerrava em si características que o tornavam bastante peculiar.

Quanto ao processo de translação:

a forma deslocara-se de um espaço interior, *neutro* e fechado, para um espaço exterior muito particular.

Com este panorama, aliado às circunstâncias espaciais existentes nas propriedades singulares do seu aspecto, este "novo" espaço reunia um enquadramento excelente para a reformulação da escultura - mais não fosse, pela dissonância e descontinuidade que estabelecia com as características do primeiro local.

Se num primeiro momento houve a liberdade para *desenhar* no espaço como se de uma folha em branco se tratasse, nesta circunstância impunha-se o desafio de lidar não só, com a especificidade do espaço (que por si só carregava uma carga histórica e social muito forte) mas também com os resultados obtidos na primeira estrutura. Em "Estrutura I" a forma encontrou as orgânicas essenciais para a formação da sua rede, definindo os contornos e limites desse corpo. Como tal, sabíamos que os resultados que obtivéssemos na primeira intervenção, estipulariam as bases para as futuras operações.

Foi, justamente, a partir dessa configuração inicial que tudo posteriormente se estruturou. A forma que se alcançou originalmente, resultara de um tipo de construção de carácter lógico e racional (que se apodera do processo, governando-o).

Tudo parecia se encaixar: a construção continha em si a capacidade para ser desconstruída, cortada, entrelaçada, e se preciso desfeita novamente. Todavia, por mais que se *jogasse* com as partes, as ligações indicavam sempre uma caminho, uma regra que deveria de ser cumprida. Caso contrário, o todo não se tornaria coeso, perderia organização e impedir-nos-ia de ler a sua reformulação.

Depois de se instalar novamente,
o espaço permitiu que o sistema se cumprisse perante novas coordenadas. A escultura que desenvolvemos começava neste momento a garantir a possibilidade de múltiplos caminhos e destinos, desencadeando-se em múltiplos finais formais.
Como denunciaria Umberto Eco:

“Mas é claro que a esta altura a redução da estrutura a esquema ou modelo, composto unicamente de correlações diferenciais, toma patente toda a sua capacidade operacional pelo facto mesmo de que um esquema nessas condições se preste a ser aplicado, como grade interpretativa e descritiva, a fenómenos diferentes. A estrutura vale se funcionar como *código* capaz de gerar *mensagens* diferentes”⁷².

Essa transitoriedade da forma bem como dos acontecimentos que lhe dão lugar, reflectiu-se na *não-linearidade* do sistema criado. Entenda-se, neste contexto, a noção de não-linearidade: o carácter *não-linear* de um acontecimento, refere-se a todos aqueles em que a(s) sua(s) estrutura(s) não apresenta(m) um único sentido. A não-linearidade é um pressuposto dos sistemas ditos complexos, e sua rede de influências leva a caminhos distintos e imprevisíveis⁷³.

Aquilo que compreendemos, é que um sistema que se comporte de modo linear não faculta a sua própria reformulação, porque não se questiona, e como tal, comporta-se permanentemente no mesmo regime. Não se transcende, não evolui, não progride.

Este comportamento não-linear que se revela no sistema que criámos, permitiu à forma usufruir das informações e relações que iam surgindo após a sua translação, mantendo um diálogo de tal modo aberto, que permitiu às devidas interacções realinharem as directrizes da escultura (para se estabelecer num novo formato, transformando-se).

⁷² ECO, Umberto - *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*, São Paulo, 1987, p.260,261.

⁷³ Isto sucede devido às interacções entre as informações advindas do próprio sistema, e que geram reformulações que por sua vez redireccionam a evolução do sistema convertendo-o num organismo auto-regulador, tal como acontece com as leis da natureza - “*Os sistemas lineares que se comportam de uma forma previsível constituem não a regra fenomenológica do Universo, mas a excepção. A regra é a não linearidade, a desordem e a imprevisibilidade*”. SILVA, Paulo Cunha e - *O Lugar do Corpo : Elementos Para Uma Cartografia Fractal*, Lisboa, 1999, p. 99.



Descarregada a trama,
não havia possibilidade de entendimento do amontoado de linhas que se levantou, suspensas pela trave que amparava a estrutura arquitectónica do espaço. A apropriação desta estrutura em madeira, seria a primeira estratégia adoptada para dar seguimento à primeira reinstalação.

A instabilidade que a deslocação produzira no corpo de linhas, apenas serviu de alavanca para uma reformulação dos seus conteúdos. Retirando ao corpo de elásticos um elemento fundamental - o espaço, seu sustento - não estaríamos a fazer mais do que abalar a própria organização do sistema.

A nossa pretensão de reconfiguração da escultura, pressupunha transferi-la para outros espaços, o que consequentemente significaria impor-lhe um estado de crise.

Como diria Guash, se o nosso programa "(...) se interessa pelo espaço existencial e social e o existencial e social estão em crise, o produto é uma arte de crise (se puder falar-se nestes termos) o que se traduz de várias formas"⁷⁴.

Um dos objectivos da adaptação formal permanente deste corpo, possuía a intenção subliminar de verificar *como poderíamos trabalhar com o caos*.

⁷⁴ GUASH, Anna Maria - *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, 1997, (acerca da exposição *Distância Zero*) p. 341.



O caos,
compreendido como um estado de crise de qualquer sistema, altera os aspectos da sua organização totalitária.

Grosso modo, a noção de crise constitui-se pela incapacidade de um sistema funcionar como até então. Na generalidade, a crise caracteriza-se por ser “indesejável”, “imprevisível”, “rompe com equilíbrios existentes” e cria “instabilidade”⁷⁵, pressupondo sempre uma necessidade de reacção.

Apesar do carácter incómodo que uma situação de “crise” geralmente acarreta, coordenamos o nosso sistema de modo a ir de encontro a esse mesmo caos, logo, o carácter imprevisível comumente associado a um estado de caos, tornara-se previsível - premeditado. O nosso sistema procurou-o. Procura o caos. E procura-o, com o intuito de promover acção. Porque, seja em que contexto for, não é concebível ficar imune ao caos.

O resultado condiciona a causa, o propósito determina o processo.

O caos funcionou aqui como um estímulo à mudança, à rapidez de raciocínio e desenvolvimento da capacidade de resposta - “como uma espécie de organização da matéria e do saber, conferindo aos sistemas dinâmicos a capacidade de lidar com situações novas”⁷⁶.

⁷⁵ Acerca deste assunto veja-se ALVES, Carlos - *Comportamento Organizacional, a gestão de crise nas organizações*, Lisboa, 2007, p. 22.

⁷⁶ SILVA, 1999, op. cit. p.105.

O organismo que criámos fez uso da desordem para se recriar - *"gerir o caos é utilizá-lo, não rejeitá-lo"*⁷⁷.

Além dessa dimensão caótica, a confusão que se instalara possuía uma dimensão funcional (activa) no processo criativo. A desordem originou uma certa instabilidade neste corpo linear e a sua gerência viria a determinar a versatilidade das estratégias de acção impulsionadas pelo corpo. Como elucida Cunha e Silva:

"O corpo que nos convoca para este exercício não é o corpo que se move, mas o corpo que ao mover-se entre os vários discursos, se configura como incerto e instável e exige, para ser entendido, o recurso aos instrumentos disponibilizados pela última revolução morfológica. Uma hermenêutica com este formato terá necessariamente de ser multívoca e discorrer de uma perspectiva multivariada."⁷⁸.

Mas voltando ao caos. O sistema neste estado de distúrbio, encontrara a sua possibilidade na (e de) renovação e evolução; a possibilidade de se refazer numa nova ordem a partir (ou dentro) desse mesmo caos.

Para utilizar o verbo de Cunha e Silva, aquilo que cumprimos encaminhou-se para um *caosar* - *"usar o caos e os seus instrumentos para interpretar e compreender"*⁷⁹. Como bem elucida, *"auto-organizar, é como vimos, extrair um sentido da confusão. Ou, melhor, usar a confusão para fazer sentido, para criar estrutura"*⁸⁰. Uma nova estrutura. Mas fazê-lo sem, contudo, esquecer o sistema em que se constituiu.

⁷⁷ Ibid, p.106.

⁷⁸ Ibid, p.78.

⁷⁹ Ibid, p. 95.

⁸⁰ Ibid, p. 150.



O entendimento do corpo

fraccionado com que nos deparávamos exigia um entendimento globalizante, para passar a ser organizado em outros moldes.

Apesar desta rede de ser ordenada sob a tutela de um sistema que lhe conferiu unicidade, tornara-se ela mesma um sistema não “sistemático” – se assim se pode dizer – no sentido em que a palavra “sistemático” nos remete vulgarmente para um processo de carácter ritmado e mecânico.

Como já tivemos oportunidade de verificar, a ordenação deste sistema (apesar de se rever nas várias fases sob uma mesma conduta que o identifica) não se constituiu, nem se concretiza, automaticamente. O processo que o sistema instaura revela-se antes na complexidade de serviços que presta, e na ponderação das decisões tomadas. Neste sentido, a translação que o corpo sofrera conduziu o sistema a gerar diversos resultados (perante diferentes processos de instalação) uma vez que as informações que assimila do contexto são, elas mesmas, variáveis.

Esta postura de permanente abertura ao *novo*, implica consequentemente a transformação das relações de conjunto existentes no momento precedente.

Em nosso entender, a informação recebida é sempre referente à percepção daquele momento, embora contenha em si outras percepções captadas anteriormente.

Como descreveria Abraham Moles:

“ Ao lado dos *canais sensoriais* que o homem utiliza ao se pôr em comunicação com o meio ambiente imediato, devemos distinguir a criação pela técnica dos canais de transporte das mensagens, canais espaciais que levam a mensagem de um lugar X a um lugar Y (...), canais temporais que a transportam de uma época t a uma época $t + T$ ”.⁸¹

Neste sentido, cada ponto *espácio-mental* representa um conjunto de possíveis, de novas oportunidades para o corpo (objecto) se refazer. Cada linha e cada ponto, não deixa, contudo, de conter em si um saber e um lugar que já lhe fora destinado anteriormente. Cabe ao agente saber associar proporcionalmente todos os dados que se vão acumulando na morfologia desta construção, de modo a não colidir as novas mensagens com as informações anteriores.

Voltamos assim à questão do desenho: essa quantidade variante das mensagens absorvidas em cada nova conjuntura espacial (real e instantânea) tem como consequência um tipo de tradução que se tornaria atenuada/reduzida se utilizássemos o “esquismo” como meio de entendimento ou descodificação daquilo que estamos a perceber.

Com as experiências realizadas percebemos verdadeiramente que se introduzirmos o papel como intermediário das informações recebidas para criar determinadas relações espaciais e formais, uma parte das potencialidades dessa mesma mensagem se extravia, uma vez que a relação sai do domínio real da forma (e material), para passar por um processo que é ilusório, e por isso mesmo, falacioso. Daí termos optado de modo deliberado, na não utilização de desenho *projectual* que, como depreende Moles, se tornaria um instrumento de todo “ilusório, em relação a uma mensagem capaz de certa informação máxima e dentro do tempo em que é fornecida [o real], querer transmiti-la por um canal [o papel] cuja capacidade máxima é notavelmente inferior”⁸².

⁸¹ MOLES, Abraham – *Teoria da Informação Estética*, Rio de Janeiro, 1969, p. 33.

⁸² MOLES, 1969, op. cit, p. 35. Esclareça-se que na nossa perspectiva, demonstra-se “inferior” a sua capacidade relativamente aos alcances tridimensionais do desenho, mas nunca inferior naquilo que o desenho em si possibilita noutras instâncias do seu propósito e domínio bidimensional.

Poderemos depreender que, em certa medida, a informação e as mensagens que se obtém do real, compõem uma dimensão que pode ser *contabilizável*, porque se tentássemos reduzir a complexidade das correspondências que se criam na construção espacial, a uma realidade bidimensional como o papel (utilizando a operatividade do desenho como projecto), sem dúvida estaríamos a incorrer no risco de reduzir o poder da criação espacial, uma vez que esta, dentro do nosso processo criativo, dá-se por meio da borracha que ao delinear as relações estabelecidas, se define em si mesmo com *desenho* tridimensional.



A identidade
do corpo escultórico, como podemos analisar, tornou-se concretizável através de uma postura que opera sobre o pormenor. Sustentemos a nossa atenção nas informações que recolhíamos do novo espaço, sendo que a mensagem apreendida se compõe por tudo aquilo que permite acrescentar dados para a reformulação da nossa intervenção. Acerca dos efeitos das informações/mensagens percebidas, Moles comentaria:

“Ora, se uma mensagem é o que serve para modificar o comportamento do receptor, o valor da mensagem é tanto maior quanto mais capaz for de fazer mais modificações a esse comportamento, isto é, não precisa ser mais

longa mas sim mais *nova*, porquanto o que *já é conhecido* está integrado pelo receptor e pertence a seu sistema interior”⁸³.

Nessa atenção à particularidade dos efeitos da informação espacial que os corpos assimilam (*corpo-motor* e consequentemente *corpo-objecto*), o nosso objectivo dirigiu-se para uma tentativa de unificar os componentes dispersivos que se recepcionavam no processo, com os dados que a construção já continha em si.

Nesse aperfeiçoamento (nessa ligação) encontramos aquilo a que Moles descreve como sendo “(...) uma lógica imanente *naquela* superfície em que a concepção surge com a experiência e não é uma instância anterior a esta ou à parte desta”⁸⁴.

Cada intervenção resultara, manifestamente, da *experiência com o espaço*, com a matéria, relacionando essas fracções no todo, num único sistema fluido que não abandona o seu *passado*.

O resultado que alcançamos só é, portanto, passível existir dessa fruição sistémica, onde a circulação da informação se encontra desde a translação da obra, à renovada procura da sua constituição formal.

Decorrente dessa sucessão de acontecimentos, o processo de acomodação da escultura, espelha o movimento que se estende entre um e outro ponto no espaço/tempo que ocupa.

As variações que decorreram da sua reconstrução, fizeram com que a forma se afastasse ou (re)aproximasse do seu núcleo, do seu ponto de origem. Deste modo, a escultura alterna entre momentos de estabilidade e mobilidade, entre a tensão e a indolência da forma. Entre cada uma dessas fases sobrevém o seu movimento.

O movimento

existe nela (forma) verdadeiramente, contudo, não existe do mesmo modo como poderemos reconhecer num Calder ou num Tinguely (para citar apenas alguns exemplos de arte cinética).

O seu “andamento” no tempo, acontece num outro tempo da obra que não é automaticamente reconhecido, nem vivenciado por ninguém que

⁸³ MOLES, 1969, op. Cit, p. 36.

⁸⁴ KRAUSS, Rosalind - *Caminhos da Escultura Moderna*, S. Paulo, 2001, p.56.

não aquele que o constrói – *“passaram a existir vários tempos dentro do tempo – surgia o tempo subjectivo, o meu tempo”*⁸⁵.

Nessa acomodação espacial e organizadora, a escultura não só respeita os seus próprios referentes, como também as especificidades que o novo lhe oferece. Esse novo *contexto* torna-se por isso um elemento de domínio – rege algumas leis do sistema, obrigando-o a reagir, alterando-o.

Essa motricidade/mobilidade de que falávamos, não se demonstra naquilo que é apresentado, mas naquilo que se define como processo, pois é impulsionada pela acção que o corpo imprime.

O movimento é então parte implícita do percurso (do rumo do objecto) revelando-se durante a sua translação num comportamento caótico, contudo, esse caos tornara-se sempre reversível, passando para um estado de nova ordem que permite que a forma se acomode ao local.



Para se fixar
correctamente ao espaço, recorreremos à extensão da maioria das linhas que, neste novo lugar, se evidenciavam curtas. Debruçando-nos um pouco sobre o processo construtivo em si, as ligações criadas durante este primeiro processo de reinstalação, permitiram que a forma se pregasse novamente, sem apagar o rasto

⁸⁵ SILVA, 1999, op. cit. 135.

daquilo que um dia foi. Os prolongamentos efectuados constituíram assim uma estratégia para ultrapassar o tamanho e insuficiência formal de cada modulo linear neste novo espaço. Consequentemente, essas extensões lineares permitem denunciar os limites da composição anterior, funcionando como *cicatrizes* daquele corpo. Nisto, podemos rever a necessidade do projecto em manter o seu vínculo com o *passado*, conservando o que a matéria transporta de cada acontecimento, da sua *outra* experiência. As extensões geradas, permitiam perceber que *antes* existiu um outro limite entre cada uma das linhas rematadas e a estrutura que as suportava, obrigando a sua interrupção.

Ao longo do “tecido” de linhas podiam identificar-se as várias conexões que determinavam uma quebra na continuidade linear daquele corpo (um organismo que impõe o seu rasto no tempo/espaço) tanto no seu próprio físico como nos lugares que vai habitando.

Pois, tal como um qualquer organismo em circulação, o corpo transporta as suas marcas. O tempo causa sequelas.

A matéria utilizada permitiu neste contexto exacerbar a noção de que para além da situação (espaço, contexto, área, arquitectura) ser variável consoante a deslocação da obra, da sua própria remodelação resultaria a consumição das substâncias envolvidas que, em última análise, nos forneceria os dados para a apreensão de um passado vivido por aquele corpo.



A mutação que este corpo sofreu durante a sua fixação, provocou-lhe, naturalmente, alterações no aspecto. Confrontando-o com a sua primeira configuração (*Estrutura I*)⁸⁶, verificamos que o corpo rodara sobre si próprio: o nicho circular que se encontrava contido entre dois planos verticais, perpendiculares entre si, transferiu-se para primeiro plano neste novo “cenário”. Simultaneamente a esta rotação, esse núcleo fechado dilatara-se e tornara-se o centro da composição.

Devido à organização quadrangular do espaço, o *corpo* entrelaçado tornara-se também simétrico. Deste modo, cedia à obra um carácter mais escultórico do que em *Estrutura I*.



A mutação morfológica

deste corpo linear tinha sido finalmente alcançada e, apesar dos resultados serem bastante distintos, seria possível ao espectador reconhecer e identificar a sua proveniência - o desenho de *Estrutura I* transformara-se numa outra realidade.

Nesta perspectiva, dominámos o sistema pela constituição de um *corpo-objecto* que passa “de si a outro” com a garantia de manter a sua identidade. As transferências fundadas por este *corpo-objecto-sistémico*, como bem o descreve Cunha e Silva, “(...)

⁸⁶ Compare-se as imagens do Anexo I pp.118-125 com Anexo II pp.126-137.

conferem-nos a vantagem de, para usarmos o verbo de Fernando Pessoa, "outrar", de ousar ser o outro. De [ser] uma sucessão contínua de outros, que se enriquecem na complexidade dos trajectos"⁸⁷.

Após alcançar os objectivos a que se cometeu, o *organismo* direccionou-se para um novo ponto de fixação, distante.

Procurou nessa meta uma nova organização formal, tentando não perder de vista as suas configurações originárias - aquelas que nos permitem identificar e reconhecer a forma como sendo ela mesma, só que noutro estágio, transformada.

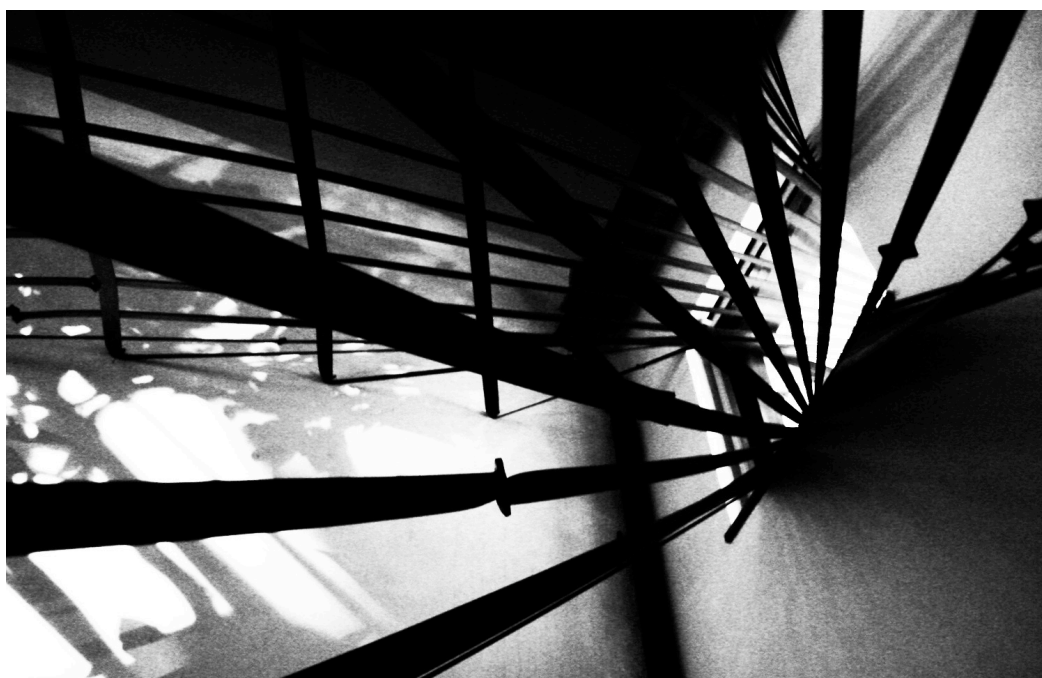
⁸⁷ SILVA, 1999, op. cit, p.28.

2.2.3

PROJECTO NÓMADA: estrutura III Mapas de processamento temporário

Todos os corpos, entretanto, existem não apenas no espaço mas também no tempo. Eles podem assumir, a qualquer momento de sua continuidade, um aspecto diferente e colocar-se em relações diferentes.

Gotthold Lessing



A particularidade desta terceira experiência⁸⁸ revelou-se na possibilidade de construir o corpo escultórico de modo perceptivamente seccionado. Este novo local permitiu-nos a utilização de dois espaços de exposição em simultâneo. Essa circunstância trouxe consigo alguns problemas ao nível da montagem e readaptação do corpo escultórico.

Neste terceiro momento, a oportunidade de apropriação passava exactamente pelo desafio de adaptabilidade a dois espaços

⁸⁸ *Projecto Nómada: Estrutura III* esteve exposto de 16 de Setembro a 16 de Outubro de 2009, na Casa Oficina António Carneiro, e construiu-se albergando dois espaços distintos do mesmo local. Veja-se Anexo III, p.138.

distintos (mas contíguos) e a dinâmica que ambicionávamos construir entre um e outro espaço, encontrar-se-ia na criação de uma mesma narrativa, unificando-os.

Para alcançar a conexão e dinâmica entre um e outro lugar, decidimos que a escultura emergiria do espaço superior (um compartimento de dimensões reduzidas) e se prolongaria para o espaço inferior (um jardim a céu aberto, consideravelmente mais amplo que o primeiro espaço).

Esse carácter *omnipresente* dos processamentos de informação deste terceiro momento, envolveria uma nova dimensão que transformaria completamente a sua fruição – falamos da relação espaço/tempo. Para poder ser vivenciada, o sujeito teria de se deslocar de um ponto a outro do local, sendo que nesse intervalo de tempo (entre a percepção de um espaço e a chegada ao outro) verificava-se uma quebra na compreensão do objecto total (a esta condição designamos de *dimensão espaço-temporal da variável perceptiva*). Como o define Cunha e Silva, “o tempo é, de facto, um sistema particularmente sensível às condições iniciais, porque é um sistema não linear, com um comportamento «caótico»”.⁸⁹

Se por um lado a obra está presente, vive e habita os dois espaços em simultâneo, abarcando-os num mesmo tempo, por outro, para o sujeito (seja ele quem constrói ou quem observa) essa simultaneidade perceptiva nunca é passível de ser experimentada em termos reais⁹⁰, precisamente porque os espaços sendo independentes, não permitem essa continuidade na assimilação perceptiva. Considerando a explicação de Moles acerca desta questão:

“Aqui, a noção de limiar diferencial é particularmente evidente, é o *poder resolutivo do olho*, do qual se avalia ordinariamente o máximo no valor de 1 minuto”.⁹¹

Já na perspectiva de Cunha e Silva:

“(…)sendo o tempo e o espaço territórios de descoberta, a performance motora constitui um processo

⁸⁹ SILVA, Paulo Cunha e - *O Lugar do Corpo: Elementos Para Uma Cartografia Fractal*, Lisboa 1999, p. 103.

⁹⁰ “Aí também encontraremos: um limiar de percepção θ : é a espessura do presente, aquém da qual todos os fenómenos se confundem numa simultaneidade psicológica. Esta é mal definida, mas da ordem de 0.05seg; aliás abaixo desse limite, altura, ou nível não são mais definíveis”. MOLES, Abraham - *Teoria da Informação Estética*, Rio de Janeiro, 1969, p. 29.

⁹¹ MOLES, 1969, op. Cit. p. 31.

de descoberta que só terá a ganhar se for fundado no quadro de incerteza (de variabilidade)”⁹².

Esta relação intrínseca que a percepção nos anuncia para com o tempo da sua apreensão/acção, leva-nos a inclinar novamente a atenção sobre a importância dos *canais de transmissão* e os *canais sensoriais* de que nos fala Abraham Moles, e que, relativamente à dimensão temporal destes últimos, nos esclarece:

“Muitos desses canais (...) exigem, portanto, para a transmissão e recepção da mensagem, uma *tradução* ou uma adaptação. Sabemos, entretanto, que a utilização de artifícios tais como o corte ou a exploração de uma imagem numa sequência temporal, permite *traduzir* artificialmente as dimensões espaciais, com a condição de as retraduzir em sentido inverso à recepção (...). Em outros termos pode-se *transpor* as dimensões de uma mensagem umas nas outras, por exemplo, o comprimento ou a altura de uma imagem, por sinais temporais; os *pontos* sucessivos são explorados numa ordem dada e constante”⁹³.

Inevitavelmente, a fruição desta experiência seria sempre parcelar e segmentada, tanto no espaço como no tempo.

A única possibilidade de centralização e agregação das informações obtidas entre um e outro espaço, seria apenas correspondente à melhor ou pior memória perceptiva que se poderia desenvolver nesta terceira transferência.

A própria construção (a forma) desenvolvida em cada um destes espaços (superior e inferior) sucedeu-se de modo particular relativamente um ao outro. Contudo, apesar dessa diferença notória ao nível da conformação espacial, a organização formal existente entre um e outro espaço continuava a manter a sua fluidez (o que lhe conferiu uma certa estranheza pois a realidade vivenciada em cada um dos espaços após a nossa intervenção, afigurava-se de modos totalmente distintos).

A introdução de um maior número de pontos de vista condicionados (desde o espaço inferior ao espaço superior), invadia a construção da escultura. E a mudança de perspectiva alterava

⁹² Ibid, p.102.

⁹³ MOLES, 1969, op. Cit. p. 33.

permanentemente a nossa percepção de cada ponto exacto de fixação.

Cada instante de colocação se apresentava (in)fluente para com todos os pontos de vista do espaço – e isto é válido para qualquer um dos locais por onde se passou – sendo que se pode deduzir que, quanto mais complexa a estrutura arquitectónica, mais complexa a determinação de cada ponto no seu lugar.

Nesta perspectiva, este terceiro espaço (subdividido experiencialmente em dois) tornar-se-ia na estrutura em que se revelou mais dificuldade de adaptação, sobretudo devido à complexidade arquitectónica e consequente complexificação da percepção espacial, o que se revelou na redefinição permanente dos dados que se iam recolhendo.



A procura

incessante da configuração correcta de cada linha e direcção, por se ter convertido numa constante correcção entre cada parte e o todo, revelaria as suas marcas nos pontos que esta percorreu até se fixar definitivamente.

Cada ponto isolado presente nos planos estruturais, conserva por isso, o indício das tentativas dessa sucessiva busca.

Poderemos assim depreender que o espaço guarda sempre (paralelamente à obra) os vestígios da experiência consumada.

A procura do equilíbrio da forma global, levava a uma permanente correcção dos pontos de sustentação de cada linha, o que implicou consequentes alterações em pontos vizinhos. Cunha e Silva comentaria que “é impossível corrigir ou melhorar um mapa. Qualquer alteração pontual tem consequências na vizinhança, que têm consequências nas novas vizinhanças (e por aí adiante), e implica a refeitura global do mapa”⁹⁴.

A pretensão de conservar os sinais daquilo que (pro)moveu a obra (nos pontos produzidos pelos furos que se mantiveram patentes no resultado), possibilita-nos desvendar um fio condutor existente nas tensões que firmaram o processo de readaptação deste sistema. Nestes termos, a relação entre cada factor com o todo mais amplo, vai-se arquitectando de modo axiomático: tanto o *desenho* que se cria como as marcas que se evidenciam, resumem o processo de trabalho e os gestos parecem estar patentes no produto final que, pela configuração dos vários pontos pretos nos planos, compõem como que um mapa dos percursos consumados pela percepção.

A multiplicidade de pontos (sem proveniência de linhas) que se revelava nas paredes deste espaço, é por isso denunciadora das alterações sequenciais desta terceira construção, e essa sucessão de acontecimentos é consequente da interactividade entre cada factor do sistema.

A partir de determinado momento, o resultado final desta operação permitiria adivinhar ou fazer crescer na imaginação do espectador, os percursos efectuados pelo corpo no espaço e aquilo que é revelado, poderia ser apreendido como um quadro das acções/percepções desenvolvidas pelo agente.

⁹⁴ SILVA, 1999, op. cit. p.27-28.



A colocação de cada ponto, como vimos, foi estrategicamente consciencializada com o todo, o que nos leva a questionar até que ponto o acaso terá interferido na criação.

O acaso, apesar da componente variável (pela novidade e descoberta) que introduz em qualquer processo criativo, não fora utilizado com esse carácter aleatório com que se manifesta em algumas práticas. Se assim o fizéssemos, introduziríamos a eventualidade, a contingência e a casualidade no nosso processo criativo, propriedades que nos desviariam dos objectivos específicos a que nos propusemos – estes mais relacionados com a causalidade das opções tomadas, do que propriamente com a casualidade de uma qualquer relação fortuita ou accidental.

Contrariamente ao que se possa conjecturar, a construção tentou escapar a todo o momento aos domínios do imprevisto. Apesar dos *desacertos* ao longo do processo, o agente intermediário reuniu-se de ponderação para absorver os conteúdos deste sistema em reorganização, procurando definir uma nova ordem que interligasse todos os fragmentos. Contudo, essa procura de uma nova ordem nem sempre se revelara de fácil acesso. Daí que, as marcas advindas das sucessivas tentativas de colocação e enquadramento, descrevem

não mais que um desenho que, como bem define Krauss, “imprime no trabalho um sistema de sinais que é [puramente] (...) contextual”⁹⁵.

Se em dada altura determinado ponto faria sentido encontrar-se naquele sítio exacto, é possível que no minuto seguinte, a complexidade arquitectónica alterasse a perspectiva daquilo que até então era tomado como certo, transformando consequentemente e continuamente o entendimento do conjunto. O lugar específico de cada elemento, ao se coadunar com o todo cada vez mais complexo, fez com que o resultado espacial da forma se revelasse diferente daquele que se esperava: as reacções da matéria quando se agrupa para criar uma dada imagem, escapavam por vezes aos nossos parâmetros de concepção.



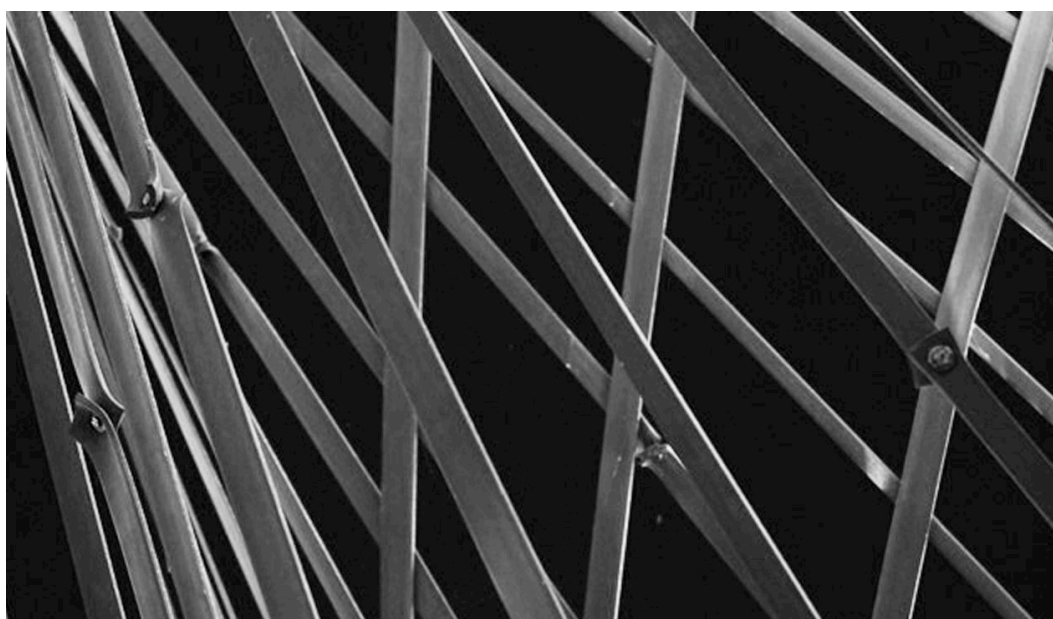
O organismo

que se desenvolveu neste terceira mutação, compactava no espaço superior o núcleo que se tinha expandido em *Estrutura II*, fazendo sair por uma janela os prolongamentos desse centro mais denso. O corpo espesso de linhas entrecruzadas que se concentrou num espaço acanhado e reduzido no primeiro andar do Museu, estendera-se para fora desse mesmo lugar, permitindo à forma abrir-se,

⁹⁵ KRAUSS, Rosalind - *Caminhos da Escultura Moderna*, S. Paulo, 2001, p. 114.

libertando-se dos constrangimentos acima experienciados para passar a consagrar-se de outro modo, apoderando-se dos dois espaços em tempo igual (embora fazendo-o com contornos distintos).

Expandem-se para o exterior as linhas que encontraram no percurso um elemento natural (uma árvore) ao qual se justapõem para prosseguir caminho. Ao mesmo tempo que a aprisionam no interior do seu enredo (colocando-a em sua posse) afiguram-se também a suportar o peso do seu tronco, que a qualquer momento parecia cair pela força gravítica que o conduzia em direcção ao chão.



O fraccionamento

que já se fazia sentir na segunda estrutura, tornar-se-ia naturalmente mais marcante nesta fase devido ao alargamento das dimensões espaciais deste espaço.

Como referimos, optámos desde início por manter as linhas originais e, assim, tornar-se-ia explícita a leitura da evolução formal ao longo dos três momentos de adaptação.

Neste momento, já seria possível concluir que o processo alcançara um desenvolvimento progressivo no tempo (e naturalmente no espaço) o que fazia com que fosse crescendo ao longo dos seus trajectos um acumular de informação, que não era apenas um enriquecimento unificador dos seus

pressupostos conceptuais, se não mesmo um crescimento especificamente físico e real do objecto.

Como tal, a *complexificação* deste sistema apenas se demonstrou manejável quando assistido, quando experienciado pelo nosso corpo. Quando colocado diante de um espaço novo, o corpo potenciou as suas próprias oportunidades de acção.

Ao construir, inscreveu-se no espaço real que a escultura incorpora e, paralelamente a esta, o corpo começava a delimitar o seu território. Nesta perspectiva, compreendemos que, antes de lançar a matéria no espaço, o próprio corpo percorre, ele mesmo, as dinâmicas que pretende criar com a matéria. Observar o *lugar* do corpo neste processo, corresponde a apreender que este se inscreve de modo fractal:

“(...) se até o lugar é passível de diferentes leituras em diferentes escalas, se é um fractal, é de admitir que também o corpo (as ideias que em torno dele se constroem e os lugares por onde passa e que metaforicamente o plastificam, o modificam) seja um fractal”⁹⁶.

Já o corpo complexo (objecto), refaz-se nesses trajectos, explora as capacidades oferecidas pelos lugares e de seguida fracciona-se. Neste processo, lida uma vez mais com a *fractalidade*⁹⁷ do sistema em ruptura. É neste sentido que entendemos o nosso sistema, os fragmentos que recebe, jogam num todo interligado, e a *fractalidade* pode ser revista numa mesma estrutura de crescimento, organizadora também do pensamento que produz o todo coeso do processo construtivo.

Por ser *sensível* ao meio em que se encontra, o sistema munuiu-se de múltiplas formas de atravessar os diversos lugares, reinventando-se em cada um sob uma mesma conduta que o identifica.

Podemos daqui aferir que, dos vários elementos intervenientes, o nosso corpo (enquanto agente instigador) afirma-se como a permanência, o *corpo-objecto* como a variabilidade, e o espaço como variante.

⁹⁶ SILVA, 1999, op. cit. p.29.

⁹⁷ “A *fractalidade* é hoje um princípio que ultrapassa a mera geometria objectual, é um registo organizador da natureza, (...) apresenta-se como linguagem [que permite] tomar a parte pelo todo e o todo pela parte - que é a própria definição de *fractal*”. SILVA, 1999, op. Cit. p.113.



O corpo escultórico revelar-se-ia como um organismo que garante permanência na renovação, evoluindo “(...) através da utilização da mesma gramática e do mesmo alfabeto, [promovendo] unidade na diversidade”⁹⁸. Como analisámos, a nossa organização define um sistema que, por ser aberto, permitiu o acesso a diversos territórios e o contacto coerente com todos eles. Ele está, habita e metamorfoseia-se. Permanece e atravessa os vários lugares. Construir o *corpo-objecto*, neste sentido, significou presenciá-lo. Assisti-lo. Significou lê-lo como um contínuo com o nosso próprio corpo, nas suas manifestações parcelares.

⁹⁸ SILVA, 1999, op. Cit. p.145.



Ao longo do seu itinerário, funda a sua identidade corporal porque se abre à possibilidade de novas orientações, novos modos de pensar, relacionar e actuar. Neste contexto, o nosso próprio corpo surge-nos como “um interlocutor permanente” inscrevendo-se tanto na forma escultórica como no lugar. Acerca desta correspondência, Cunha e Silva entende que “o corpo, enquanto capaz de actuar deslocando-se (...), actua no espaço através dele, das coordenadas e das informações que este apela, dependendo sempre do ponto de observação, «um lugar donde» se vê as coisas, se retiram determinadas conclusões.”⁹⁹.

O corpo que actua - o *corpo-motor* de que Cunha e Silva nos fala - não é mantido numa mesma constante nesta progressão temporal. É ele mesmo um corpo de variáveis, que responde às transformações exteriores, o que nos leva a considerar que, no limite, aquilo que realmente nos movia para a construção deste sistema, era a possibilidade de dotar a escultura dessa capacidade adaptável que o corpo actuante contém por natureza.

No fundo, transformar um corpo inanimado, com vida.

⁹⁹ SILVA, 1999, op. Cit. p. 65.

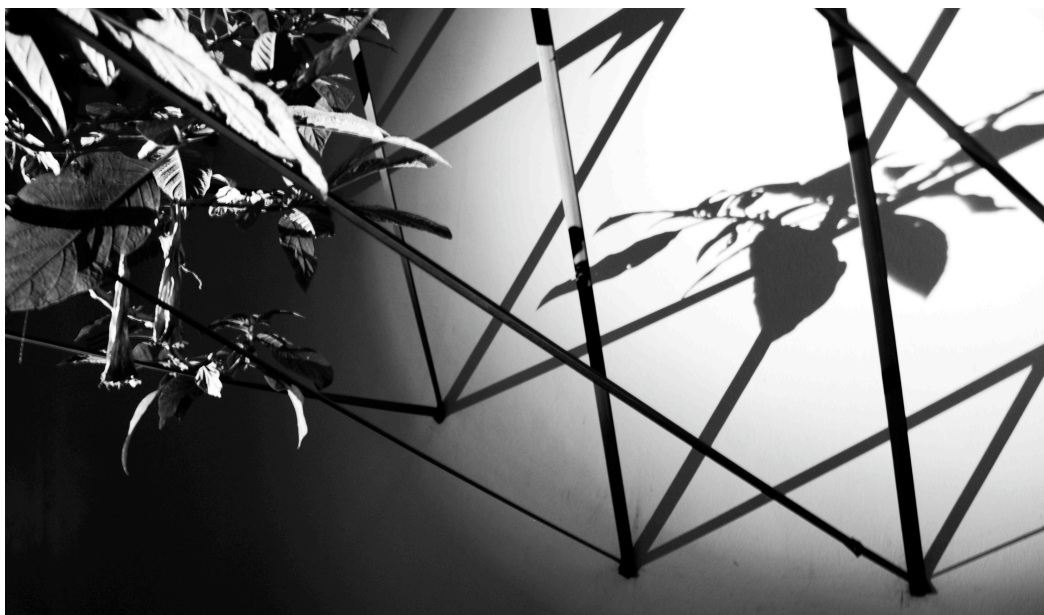


Enquanto objecto escultórico,
apercebemo-nos de que a nossa construção necessita naturalmente
do espaço, mas não de um espaço qualquer. Reclama portanto o
compartimento, as suas paredes, para se suster.

Esta ideia poderá remeter-nos para a noção de que qualquer corpo
- seja ele inanimado ou animal - está sempre limitado às
dimensões impostas pela arquitectura. A arquitectura por sua vez,
está ao serviço do corpo, trabalha para ele, constrói-se a partir
dele e das suas necessidades.

Num sentido inverso, é pelas condições topológicas do lugar bem
como pela posição relativa dos planos que se edificam, que se
promove a estrutura deste *corpo-objecto*.

Seguindo esta linha de raciocínio, os limites de cada espaço
parecem explodir as potencialidades morfológicas deste organismo,
pois o seu *corpo*, tido como nómada (*humanizado*) procura espaços à
sua escala para habitar. Criando novos lugares, oferecendo-lhes
novas significações, dinâmicas e dimensões.



A constante indeterminação

do que apareceria a seguir a cada mudança de lugar, permitiu depreender, através das experiências efectuadas, que a complexidade envolvente deste corpo advém da permanente adaptabilidade ao meio, o que produz uma certa imprevisibilidade da reacção formal.

A construção de um corpo que se recusa a permanecer num único lugar, faz com que se instaure como um *corpo-de-todos-os-lugares*, como define Cunha e Silva, que “(...) afirmando a incerteza da sua posição, se furta a todas as prisões (...). Um corpo que se serve do conhecimento, (...) para se ultrapassar, se transcender. Como se quanto mais o conhecêssemos (...) mais o desconhecêssemos”¹⁰⁰.

Insistindo na demarcação do seu carácter progressivo, este carácter *ad infinitum* do processo, lança a essência do projecto não na procura de uma conclusão final, mas numa definição que se encontra em permanente variação.

¹⁰⁰ SILVA, 1999, op. Cit. p.101.

Com todos os componentes e subordinações que incluimos no sistema criado, pretendíamos criar rupturas. Mexer com as fragilidades do próprio sistema, num movimento que lhe introduziu a permanente variabilidade, confinando o resultado *final* num permanente devir. Entendemos aqui o devir como um conceito que permite conduzir à pluralidade de sentidos que o projecto engloba: o termo *devir* é utilizado como sinónimo de "tornar-se", mas também como algo que está para "vir a ser", neste sentido, designa algo que se move, ou muda, ou que está em permanente mudança. Encerra a definição de uma realidade que se encontra em eterno processamento, tal como o nosso sistema - em perpétuo movimento.

O resultado *final*, que referimos anteriormente, nunca existe. Não é efectivamente *final*, pois o projecto encerra um contínuo processo de (re)construção, para sempre inconclusivo e inacabável, pela transformação sucessiva da forma. Assim, constitui-se como um processo que exige a sua própria desestruturação para nascer de um outro modo.



Toda a dinâmica
emprestada ao corpo pelas diversas narrativas criadas, assemelha-se a um instante de um disparo fotográfico.

Uma suspensão. Como expressaria Krauss, “uma espécie de existência congelada”¹⁰¹.

A forma detém-se no tempo, estanque, como se tivesse sido fixa num momento específico do seu trajecto. O desenvolvimento sequencial dessa imagem em cadência, ao longo dos espaços que percorreu, pelas alterações que promoveu no *corpo-objecto*, impossibilita-o de recuperar o caminho de volta. Construimos e alimentamos portanto, um organismo evolutivo:

“um sistema aberto que se deslocou do ponto 1 ao ponto 2 [e deste ao ponto 3], e que no trajecto se enriqueceu com a plasticidade do percurso (entre 1 e 2 [e ainda 3]), há uma infinidade de conjuntos numéricos possíveis – há uma infinidade de paisagens possíveis), passando de si a outro”¹⁰².

De modo análogo às esculturas de canto de Tatlin¹⁰³, essa irreducibilidade do corpo que se construiu, confere-lhe uma continuidade e uma progressão temporal. Esta analogia pode ser melhor apreendida se pensarmos que, como nos esclarece Krauss, “a função do canto de Tatlin é a de insistir em que o relevo que ele contém apresenta uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado”. A sua constante acumulação e alteração formal, impede-o de regressar ao seu estado de origem.

Na nossa prática, assiste-se a essa fixação específica do “objecto” escultórico, sendo que essa localização é produzida precisamente por ser delimitada espacialmente. Ainda assim, o corpo escultórico não é apenas concretizado conforme sua localização espacial: ele não pode existir sem essa orientação (sem a arquitectura).

A escultura passara portanto a ser constituída como algo que é dependente do lugar, estendendo-se para todas as direcções do espaço, passando a pertencer a cada um. As transformações ocorridas encontram-se igualmente demarcadas nos sinais decorrentes do processo de fixação (no espaço), bem como no desgaste acrescido dos módulos envolventes. As mutações que o corpo escultórico foi sofrendo durante as várias incorporações (os sentidos que lhe pertenceram durante essa história) fazem com

¹⁰¹ KRAUSS, 2001, op. cit. p.63.

¹⁰² SILVA, 1999, op. cit. p. 28

¹⁰³ KRAUSS, 2001, op. Cit, p. 67.

que *hoje*, acumule substâncias, significados e dinâmicas que não existiam no *momento zero* da sua existência. Podemos assumir, portanto, que aquilo que foi um dia, ficou lá trás, faz parte de um passado, que lhe pertence, mas ao qual já não é exequível voltar.

Após as três experiências realizadas, podemos afirmar que o sistema pelo qual nos orientámos "(...) apresenta-se em permanente alteração, sujeitando-se a sucessivas modificações formais e métricas, mas sem prejuízo de uma continuidade relacional"¹⁰⁴.

A memória

marca finalmente a presença nas configurações até agora obtidas, permitindo-nos recordar os percursos da forma.

É ela que nos facilita ou permite afigurar o seu movimento entre cada metamorfose. O que podemos daqui aferir é que, à estrutura sistémica *lugar+contexto+experiência*, referente às práticas ditas orientadas para o sítio, adiciona-se no nosso caso particular, o factor memória sempre que a forma sofre deslocação.

O nosso sistema encerra assim o conjunto:

lugar+contexto+experiência+deslocação+memória - "*dentro desses constrangimentos, explorem-se os «mundos possíveis», desdobre-se o espaço, fractalize-se o acto de conhecer*"¹⁰⁵.

Neste desenvolvimento, apenas a memória - apoiada não raras vezes na fotografia - permitirá ajudar a perceber e relembrar aquilo que a forma um dia alcançou e o contínuo fluxo das informações que despoletou.

A memória e, sobretudo, a fotografia (como dimensão ela mesma de memorando de um dado acontecimento), permitem com certo rigor guardar a imagem daquilo que se pôde construir, e por isso mesmo, possibilitarão que se explorarem continuamente os alcances dos resultados obtidos, produzindo um contínuo global que é hoje cada vez mais pluridisciplinar, incerto e variável. Mutante.

¹⁰⁴ MARQUES, 2006, op. cit. p.102.

¹⁰⁵ SILVA, 1999, op. cit. p. 28.

2.3.

O ESPAÇO DA FOTOGRAFIA A potencialidade do simulacro

Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro.

Jean Baudrillard

O presente capítulo pretende explorar a dimensão da representação ao nível da captação da imagem fotográfica, aspirando a esclarecer a nossa postura perante o registo foi consumado durante o processo de trabalho desenvolvido na componente prática das experiências analisadas.

A possibilidade de manipulação da fotografia, pelas características ímpares que instaura, alcançou a possibilidade de criação de um registo que se desvincula desse mesmo procedimento escultórico que lhe deu origem¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Pode consultar-se Anexo V do presente documento, pp.153-175.

Uma fotografia é um pequeno quadro.

Gerhard Richter

A partir do momento

em que a produção plástica começa a abranger intervenções de carácter eminentemente processual e efémero, a fotografia adquire progressivamente um maior relevo no seio da prática artística. “O uso da fotografia por artistas não fotógrafos, começou a ser habitual em tais acções”¹⁰⁷ revelando-se, deste modo, num aumento significativo da dependência entre o evento e o seu testemunho – no fundo, entre o original e a sua representação¹⁰⁸.

A irredutibilidade deste tipo de práticas, desenvolvidas a partir de uma dada experiência localizada no tempo e espaço, circunscreve-as: o carácter passageiro a que estão sujeitas implica, não raras vezes, o recurso a meios que ajudem a registar o *acontecimento*. A fotografia auferir neste contexto um papel fundamental, uma vez que, através dela se possibilita o acesso a este género de obras (*escultura, performance, happening...*).

Devido a esta crescente ligação entre a obra e o seu registo enquanto reminiscência, este género de práticas com forte componente circunstancial incorre frequentemente no erro de ver na fotografia uma hipótese de substituição do acontecimento em si.

Acerca desta questão, no campo da produção escultórica, Serra comentaria:

¹⁰⁷ GUASH, Anna Maria - *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, 1997, p.345.

¹⁰⁸ Acerca da reprodução de uma obra, Jorge Marques acrescentaria que “*Uma reprodução puramente mecânica de uma forma através de uma fotografia ou através de um molde, não é mais do que um contorno traçável a partir de algumas das suas características*”. MARQUES, Jorge Silva - *As imagens do desenho: percepção espacial e representação*, Porto, 2006, p. 56.

“Se reduzirmos a escultura para a superfície plana da fotografia, estaremos passando apenas um resíduo das suas preocupações. Não estaremos a reduzir a escultura a uma escala diferente para o propósito de consumo, estaremos antes negando o verdadeiro conteúdo da obra. Na maioria das esculturas, a experiência do trabalho é inseparável do lugar em que o trabalho reside. Fora dessa condição, toda a experiência do trabalho é um engano. Mas pode ser que as pessoas queiram consumir escultura à maneira como consomem pinturas - através de fotografias. (...) Eu estou interessado na experiência da escultura no lugar onde ela reside”.¹⁰⁹

A *irreprodutibilidade* dos resultados que a componente prática da presente investigação produziu, coloca-a num estado em que a sua experimentação sinestésica se torna incontornável, indispensável e necessária. Ainda assim, a efemeridade a que está sujeita levou-nos a acompanhar todo o processo através de um registo fotográfico dos resultados que se iam encontrando.

Neste sentido, apesar das contribuições que a fotografia (enquanto memória) pode trazer ao projecto, o uso que dela fizemos aconteceu com a total consciência de que esta nunca seria susceptível de (re)produzir o entendimento integral da nossa intervenção.

As imagens que a fotografia nos proporcionou ficarão sempre aquém da realidade experimentada, nunca deixarão de ser o que são: apenas representação.

A sua reprodutibilidade infinita, todavia, promove à obra um maior prolongamento no tempo, o que contrapõe com a autenticidade da experiência que as ocasiona, possibilitando deste modo que a obra se dilate no tempo e espaço, difundindo-se. Nesta perspectiva, mantêm uma relação contrastante: se no caso da obra (pelo carácter temporário e circunstancial), a intervenção adquire um carácter sempre único, no caso das suas representações fotográficas, elas permitem propagar-se infinitamente e de modo serializado.

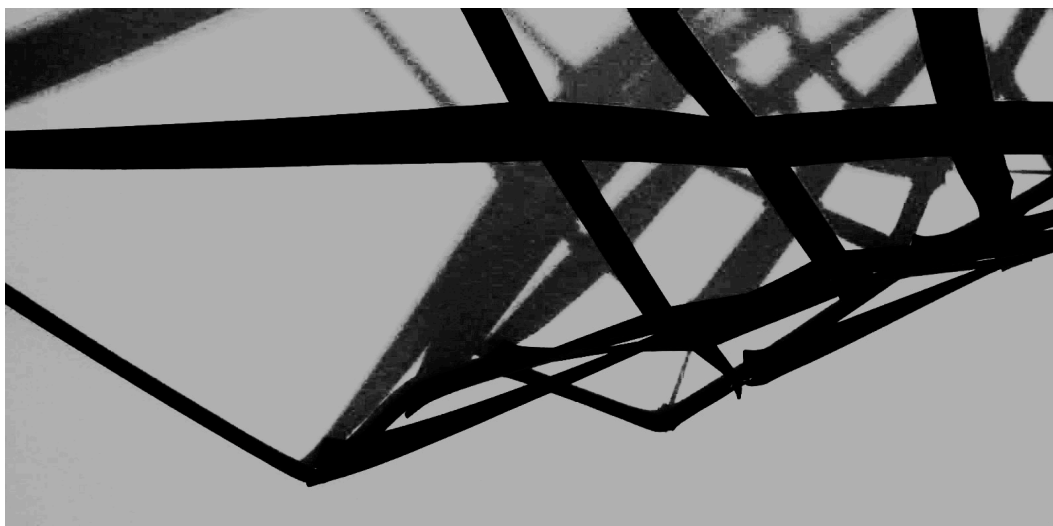
¹⁰⁹ SERRA, Richard Serra/Sculpture (exhibition catalog), Museum of Modern Art, New York, 1986, pp. 47-48, apud BAKER, Kenneth - *Minimalism: Art of Circumstance*, New York, 1988, p.140.

Se por um lado, a fotografia nos fornece a possibilidade de remeter para o tempo/espço de uma dada experiência, permitindo um género de perpetuação da sua existência, por outro, consideramo-la reducionista em relação à percepção real do objecto/acontecimento. Quanto mais não seja porque a fotografia fica sempre circunscrita a uma perspectiva do todo. Esse fechamento, extravia-se da abrangência espacial da intervenção. Reduz o nosso conhecimento àquele ponto de vista específico. Pela redução de escala e pela bidimensionalidade a que está sujeita, a fotografia, será sempre irremediavelmente, *outra coisa* que não a obra. Nunca conseguirá compensar a sua ausência. Seguindo esta ordem de ideias, optámos por desenvolver uma relação a outro nível com esse *medium*, o que nos permitiu levar os seus resultados a outros patamares de relação com o processo que anteriormente desenvolvemos e explanámos.

Tendo em conta que o objecto tal qual se afigura em determinada circunstância deixa de existir, o papel do registo fotográfico, ao longo do nosso processo de trabalho, percorrerá mais do que um objectivo: não se limitou à documentação descritiva e representativa da comparência da obra num determinado tempo/espço, mas promoveu ainda a preparação da imagem gráfica para se formar com outra finalidade.

Foi a partir da captação feita ao longo do processo, que verificámos que as imagens que decorriam desse registo, poderiam ser elas mesmas produtoras de um relato independente do próprio objecto escultórico. Apesar de nunca deixarem de ser representação deste, encerram uma significação em si mesmas, dominando a produção de conteúdos independentes. Assim, como descreve Guash, admitimos a fotografia “enquanto linguagem clarificadora de determinada mensagem, utilizando-a sem prejuízos, com a mesma liberdade com que se poderia usar o pincel, o óleo ou a madeira, como meio de investigação artística”¹¹⁰.

¹¹⁰ GUASH, 1997, op.cit, p. 345.



As imagens

que desenvolvemos, numa grande parte da sua captação, concentravam-se num enquadramento cerrado face ao *objecto* total, para captar como que um delineamento específico do todo espacial - como se do complexo linear, pudéssemos retirar vários desenhos.

Bastaria para isso que o corpo percorresse o espaço tendo a objectiva como moldura, para verificar que a multiplicidade de pontos de vista espaciais, incorreria num ilimitado número de *desenhos*.

Em certos momentos do registo fotográfico, o enquadramento que se optava por captar, afastava-se do intuito de representar o trabalho, para passar a conter em si outros atributos. Neste sentido, a imagem que procurávamos obter através da câmara fotográfica, comporta em si dados perceptivos que a afastam de um registo documental do nosso processo.

Ao aproximar a câmara (limitando o raio de visão do conjunto) retirámos o seu referente espacial, o que permitiu produzir um efeito totalmente diferente daquele que captámos em imagens que não tinham essa pretensão. Utilizando essa informação através da posterior manipulação electrónica, o resultado que acabaríamos por encontrar, *bidimensionalizava* o espaço retratado, e as linhas que se destacam desse fundo, alcançam um *grafismo* muito próximo ao de um desenho em papel, a lápis, carvão, ou tinta preta.

Sem dúvida que, apesar da sua semelhança *perceptual*, não corresponderá nunca a um tipo de desenho habitual ou corrente, mas poderá encaixar-se num género de desenho que utiliza outras

ferramentas de acção - como por exemplo, no caso daqueles que são operados por computador.

Se eventualmente quem percepção estas imagens, nunca tiver tido acesso ao processo de construção tridimensional que lhes deu origem, permanecerá na incógnita acerca do modo como foram alcançadas.

Essa ambiguidade que estas imagens apresentam quanto ao modo como foram produzidas, opõe-se ao próprio processo de produção da escultura que, como analisamos, denuncia verdadeiramente a acção que a promove.

Entre aquilo que a obra e a imagem fotográfica produziram, poderão revelar-se vários antagonismos, onde se distingue designadamente a eternidade da fotografia por sobreposição à efemeridade da *obra/acontecimento/objecto*.

Produzimos

um banco de imagens com dois objectivos distintos, considerando a imagem fotográfica em duas vertentes:

- a) atribuindo-lhe um carácter ilustrativo¹¹¹ - com o objectivo de revelar e conservar a existência de um processo ou como mero testemunho da obra (fig.23);
- b) desenvolvendo o seu carácter puramente gráfico¹¹² - com o intuito de conquistar um carácter ficcional actuando como (des)codificador, em vez de simulador da realidade (fig.24).

Deste modo, cada imagem que gerámos por intermédio do disparo fotográfico, foi produzida de modo a cumprir funções específicas. Acerca da pluralidade de sentidos e funções de uma imagem, Marques esclareceria que:

“Falar de «imagem», significa falar de uma entidade própria e autónoma, como vimos anteriormente, capaz de reunir em si todos os dados criativos, simbólicos, mnemónicos e comunicacionais, aplicáveis a qualquer obra.

A concepção e utilização do termo «imagem» aqui está para lá de uma relação figurativa e carregada de

¹¹¹ Como se verifica nas imagens presentes nos Anexos I, II, III, e IV, respectivamente nas p.118, p.126, p.136 e p.144 deste mesmo documento.

¹¹² Tal qual se apresentam as imagens compiladas no Anexo V, pp.153-175.

“significados”, que traduz apenas uma espécie de reacção sensorial captada pelo olho. Efectivamente as imagens podem decorrer de reacção sensorial diferente da captada pelo olho ou até desviarem-se para referências distantes do «*mundo visual*».”¹¹³

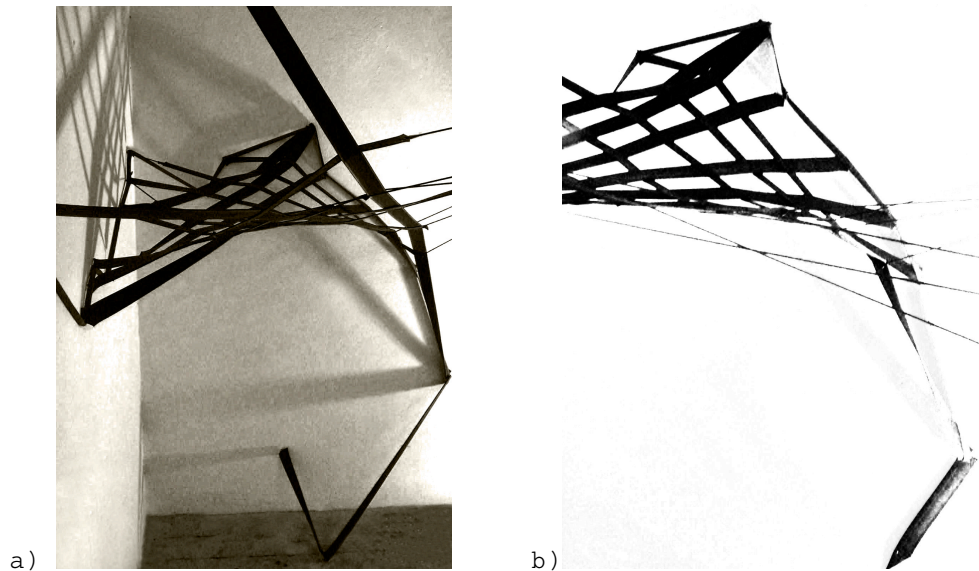


fig.23 e 24 | *Projecto Nómada: Estrutura I*. A) imagem ilustrativa do registo documental do processo de montagem. B) imagem ilustrativa da manipulação da reprodução fotográfica.

A fotografia

na sua primeira acepção (a), valoriza o grau de semelhança que produz perante determinada realidade (fig.23); pretende ser descritiva, procurando um enquadramento que reúna os dados que possibilitem entender a produção realizada e seus resultados. Apesar de ser posteriormente tratada, este modelo de imagem desenvolveu-se com o intuito de revelar a realidade do percurso efectuado pela obra.

Numa segunda interpretação (b), a fotografia pretende funcionar como simulacro, como representação “conceptual”, uma vez que a sua captação se concentrou em aspectos específicos de um todo, para postumamente ser manipulada gerando uma espécie de codificação da própria realidade (fig.24).

¹¹³ MARQUES, 2006, op. cit. p. 57.

Neste último caso, a atenção centrou-se na possibilidade de alteração dessa sua existência. O levantamento de determinados enquadramentos serviu posteriormente de base a uma manipulação: através da anulação da noção espacial, as linhas perdem referente tridimensional e parecem encontrar-se estampadas numa superfície plana.

Mesmo nas fotografias em que não se anulou totalmente essa noção tridimensional, as imagens continuam a definir-se como se fossem um desenho.

Não se pretende aqui infligir que aquilo que produzimos é rigorosamente *desenho*, pois que “um desenho será sempre um desenho e não um qualquer outro registo indiferenciado de imagem”¹¹⁴. Porém, não se pode deixar de comparar a notória semelhança destas imagens com o resultado de um qualquer desenho ou até mesmo de uma pintura.

Guash chamar-nos-ia a atenção para o facto de que já “no início dos anos setenta, artistas como o alemão Gerhard Richter começavam a descobrir a potencialidade pictórica da imagem fotográfica”¹¹⁵.

Naquilo que desenvolvemos, compreendemos que a imagem depois de manipulada, se relaciona mais directamente com as características mais usuais de um desenho – tanto naquilo que denuncia pelo carácter linear da imagem, como na condição monocromática daquilo que oferece.

¹¹⁴ MARQUES, 2006, op. cit, p.57.

¹¹⁵ GUASH, 1997, op.cit, p.345.



A fotografia digital,
conduziu-nos a um leque de interpretações, versões e significações, que pode mesmo tornar-se ilimitado.

A multiplicidade de estratégias que a fotografia nos promoveu, aliada ao seu permanente avanço tecnológico - passando do domínio analógico ao digital - traduziu-se em resultados diversificados, que se distanciam, uns mais que outros, da realidade que os suscitou.

Deste modo, o projecto encontra na possibilidade da imagem fotográfica tanto o carácter de memória do acontecimento, como a determinação de novos alcances conceptuais da sua própria realidade.

O resultado das imagens de que dispomos, não pretende substituir o objecto que lhes deu origem, pois revelam apenas fragmentos de uma realidade mais complexa, mas conservam, inevitavelmente, o carácter reminiscente do *evento*. Contudo, num momento póstumo ao do acontecimento, podem tornar-se autónomas relativamente a este, porque apesar de serem uma imagem que advém do resultado de um processo escultórico, não revelarão - depois de electronicamente manipuladas - as características de uma escultura.

Consequentemente, algumas das imagens que criámos distanciam-se do objecto, mas não do conceito que lhes deu origem, promovendo uma continuidade deste. Não renunciam a construção, não a colocam em segundo plano, nem a substituem, simplesmente convertem-se num desdobramento do seu processo. Intervém na sua realidade trazendo-a para um momento posterior à obra, num estado ficcionado.

Neste panorama,

ao longo das diversas fases e experiências desenvolvidas dentro do *Projecto Nómada*, usufruímos de cada uma das oportunidades encontradas, para - numa última etapa - passarmos além do real e deste ao representado. Do palpável ao não corpóreo, dos fenómenos físicos aos electrónicos, mas essencialmente, da matéria à sua imagem. Entramos no campo do aparente.

Como já verificámos, a fotografia dentro destes moldes, não tem a pretensão de relatar uma determinada obra ou acontecimento, mas antes, de operar com a finalidade de mostrar *outros* valores dessa obra; descobrir outras potencialidades que advém de uma prática que é escultórica mas que aqui, passam para outro tipo de manipulação, neste caso, gráfica.

As imagens que alcançámos com a fotografia, não pretendem representar outra coisa que não aquilo que revelam. Autonomizam-se do elemento que captaram, daquilo que lhes deu origem. Do mesmo modo, aquilo que apresentam não é passível de representação por via do real objecto. O seu alcance apenas é permitido através da fotografia. É imagem, é aparência, é uma ilusão do real.

A função, a importância e o papel de cada uma das áreas de manipulação (escultura e fotografia), parecem conservar-se paralelamente equilibradas. No nosso entendimento, a fotografia não pode substituir a presença da intervenção escultórica, e vice-versa.

No limite, o processo de evolução da proposta a que nos comprometemos dar forma e os objectivos a que nos cometemos alcançar, converteram-se em vários desdobramentos e transferências de informação, que trabalharam invariavelmente com o intuito de trazer o desenho *para fora*, de o expor, de revelar a sua presença no nosso pensamento escultórico e demonstrar que ele sempre esteve *lá*.

Com o intuito de procurar dar respostas à questão a que nos colocamos no início desta dissertação, desenvolvemos várias intervenções que incidem sobre uma apropriação do espaço no campo escultórico, onde, adoptando como princípio a definição de uma “rede” de influências, se objectivou a readaptação contínua de uma construção tridimensional, através do carácter relacionável dos elementos que a compõem.

A necessidade do projecto prático se formar sob a administração de um sistema aberto, converteu a escultura num organismo subordinado ao lugar, onde o espaço que a recebe é negado como mero contentor, convertendo-se activamente num suporte fundador das significações que se encontraram ao longo de cada processo de instalação.

Aquilo que se tacteou em cada uma das intervenções foi o possível entendimento de cada espaço pela apreensão das suas particularidades. Ao longo desse processo, tornou-se indispensável o domínio da forma, o que pressupôs o domínio da percepção espacial; para o domínio desse espaço, demonstrou-se necessário dominar o desenho e ao domínio dessa ferramenta impôs-se o domínio do corpo sobre a matéria.

Perceber que o desenho de projecto é parte integrante do nosso modo de pensar (elemento organizador do pensamento criativo na sua acepção mais generalista), reunimos esforços no sentido de se superar essa sua necessidade *bidimensionalizante*, para passar a aplicar o *desenho* enquanto ferramenta de descodificação. Essa posição facultou-nos um tipo de organização metodológica (mental, perceptiva e construtiva) com o objectivo de compreensão da realidade encontrada em cada espaço. Neste sentido, fomos capazes de utilizar o desenho como um meio para atingir um fim, possibilitando celebrar o diálogo com o real percebido e dessas transferências, gerar a construção linear.

Importa, neste sentido, perceber que aquilo que se tentou construir pretendeu definir-se como um desenho em três dimensões: o resultado alcançado não se ausenta de ser considerado escultura - pois o pensamento com que se edificou é escultórico - mas assume-se como uma modelação espacial programada com uma metodologia que advém do saber do desenho, revelando-se como produto, tridimensionalmente.

Certo é, que a efectivação desta construção viria a revelar muito acerca da potencialidade dos componentes do projecto.

De modo conclusivo, podemos afirmar que com as quatro experiências realizadas verificámos que:

- a) substituir um dos elementos do sistema (o espaço) conduziu, verdadeiramente, a transformações diversas na conformação de uma mesma escultura, bem como alterações no modo de nos posicionarmos perante os problemas colocados em cada situação;
- b) esta evolução do sistema tornara-se imprevisível a longo prazo, revelando este um comportamento indeterminado em cada uma das metamorfoses experimentadas;
- c) a deslocação do corpo escultórico promovera o enriquecimento dos seus sentidos, conteúdos e significados de cada intervenção;
- d) cada instalação originou uma narrativa em cada uma das operações e espaços, facultando a cada um deles, novos *lugares* de representação;
- e) essa narrativa oferecida a cada lugar, revê-se externamente numa *metanarrativa* que engloba todos esses momentos, num único percurso que atravessa transversalmente os vários sítios experimentados.

Em suma, concluímos que o sistema pelo qual nos orientámos se tornara auto-regulador mas nunca auto-suficiente, porque se demonstrou dependente, correspondente e correlativo. O corpo escultórico que foi arquitectado a partir de referências que lhe são externas, buscou a sua incessante definição pelo domínio da percepção espacial - procurando os dados e informações que se revelavam influentes e relevantes transportar para dentro do processo construtivo (aqui, simultaneamente criativo).

Uma vez que deambula de espaço em espaço, sem pertencer verdadeiramente a nenhum, permite-nos seguir questionando o enquadramento da nossa prática na ampla classificação de projectos *site-specific*.

Nesta perspectiva, concluímos que o *Projecto Nómada*, mais do que *situado* tornara-se circunstancial: mais do que trabalhar *para* o espaço, trabalhou *a partir* deste, num tempo específico, e sob a condução de um sistema interactivo de troca de informações, construindo-se através de uma contínua diversidade das suas possibilidades perante as particularidades de cada situação. Os resultados obtidos, revêem-se no alcance da multiplicidade da conformação de uma mesma escultura, em espaços e tempos distintos.

À estrutura sistémica anteriormente referida, *lugar+contexto+experiência+deslocação+memória*, devemos portanto alterar um dos seus componentes, passando esta a definir-se pelo conjunto: *lugar+circunstância+experiência+deslocação+memória = evolução*.

As quatro intervenções realizadas permitiram assim oferecer diferentes metamorfoses da mesma escultura, num produto que se foi completando ao longo dessas passagens e que é sempre resultado dum acumular das várias experiências, podendo revelar-se essas transformações directamente na aparência do corpo escultórico.

Neste sentido, a orgânica da superfície flexível passou a dirigir-se para o caminho do eterno inacabado, num *work in progress* que está implícito desde o seu ponto de origem, o qual poderá apenas cessar quando a matéria já não der mais de si.

As suas dinâmicas desenvolveram-se no tempo/espaço, consumando um contínuo fluxo de relações, e por isso não se pode conceber que o sistema regresse ao seu ponto de origem, nem tampouco se poderá considerar que se tenha encerrado um ciclo, porque o tipo de sistema em que se encontra, ao ser "aberto" é adaptável, fluido, progressivo no tempo.

Por esta ordem de ideias, o circuito que o sistema descreve, encerra em si mesmo um trajecto que não se revê nem descreve como circular (ou cíclico), mas antes em *espiral*, uma vez que as transições que preconiza vão em direcção a uma possível evolução formal e interpretativa em torno do seu mesmo núcleo (físico e conceptual).

Do Espaço à Escultura: Transferências de um Corpo, completa uma investigação que se debruçou não somente nos resultados da transitoriedade de uma escultura nos espaços que instaura, mas sobretudo na transferência de dados que ocorreu durante esse processo de construção – processo esse delimitado temporal e espacialmente.

Paralelamente a esse processo criativo, transferimos a dimensão escultórica para a captação da imagem, enquanto registo do acontecimento: como última etapa de observação, ensaiou-se a possibilidade de manipulação do suporte fotográfico, o que nos permitiu criar desdobramentos nos significados e resultados obtidos, e adicionar continuamente outros sentidos a um dado resultado.

Esta perspectiva transversal às várias experiências efectuadas, permite-nos perceber a dinâmica que acompanhou as diversas fases de criação. Podemos assim concluir que, se o nosso processo partiu do desenho enquanto ferramenta, dele se *distanciou* ao criar um objecto tridimensional (geralmente autónomo do campo do desenho), voltando a afirmar-se enquanto desenho ao manipular a fotografia como suporte último da realidade plástica experimentada.

Deste modo, parece-nos evidente que os limites/alcances da prática desenvolvida se demonstram para lá da sua acepção no campo da produção escultórica orientada para o sítio, uma vez que facultam (nas suas várias acepções e registos) um discurso que se auto-organiza, se alimenta e se sustenta continuamente nas variações dos resultados que promove.

Partindo de uma prática de carácter temporário delimitada a *partir* de um tempo/espço concretos, alcançamos a dimensão *intemporal* dos seus resultados: naquilo que um determinado entendimento espacial possibilitou através de uma percepção que advém do saber do *desenho*, produzimos um elemento tridimensional que se adapta como traçado corporeamente e que, por fim, cede lugar à criação de uma imagem que, enquanto existência *eterna* de uma realidade efémera, passa a ser apresentada bidimensionalmente.

Referências
bibliográficas

ALVES, Carlos - *Comportamento Organizacional: A Gestão de Crise nas Organizações*, Lisboa: Escolar editora, 2007.
ISBN:9789723922132

ARNHEIM, Rudolf - *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*, Nova Versão, trad. Yvonne Terezinha de Faria, 4ª ed. - São Paulo: Livraria Pioneira, 1988.

BAKER, Kenneth - *Minimalism : art of circumstance*, New York: Abbeville Press, 1988. ISBN 0-89659-887-X.

BACHELARD, Gaston (1996) - *A poética do espaço*, trad. António de pádua danesi, S.paulo: Martins Fontes. 1967

CARNEIRO, Alberto - *Campo sujeito e representação no ensino e na prática do desenho/projecto*, Porto: FAUP, 1995. ISBN 972-9483-12-4.

COSTA, J. Almeida - *Dicionário da Língua Portuguesa*, 8ª ed. Porto: Porto Editora, 1998. ISBN 972-0-05001-2.

ECO, Umberto - *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*, trad. Pérola de Carvalho, São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.

FIGUEIREDO, Cândido - *Dicionário da Língua Portuguesa*, 2 vol, Lisboa: 24 ed, 1991. ISBN 972-25-0083-X.

Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea – *Gego: desafiando estruturas*, Porto, 2006.

GABO, Naum - *Naum Gabo: Constructions, Sculptures, Peinture, Dessins, Gravure*, introd. Herbert Read, Leslie Martin, Neuchatel: Éditions du Griffon, 1961.

GÓMES MOLINA, Juan José - *Estratégias del dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid: Ediciones Catedra, 1999. ISBN 84-376-1694-8.

GÓMES MOLINA, Juan José - *Máquinas y herramientas de dibujo*, Madrid: Ediciones Catedra, 2002. ISBN 84-376-2020-1.

GUASH, Anna Maria - *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1997. ISBN: 84-7628-205-2.

KANDINSKY, Wassily - *Ponto, Linha, Plano*, trad. de José Eduardo Rodil, Lisboa: Edições 70, 1987.

KRAUSS, Rosalind - *Caminhos da escultura moderna*, trad. Julio Fischer, São Paulo: Martins Fontes, 2001. ISBN 85-336-0958-2.

KWON, Miwon - *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge: The MIT Press, 2002. ISBN 0-262-11265-5

LEE, Pamela M. - *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge : The MIT Press, 2000. ISBN 0-262-12220-0.

MADERUELO, Javier - *El espacio raptado : interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid : Biblioteca Mondadori, 1990. ISBN 84-397-1678-8

MARCOLLI, Attilio - *TEORIA DEL CAMPO, corso di educazione alla visione*, 1º vol., Firenze: Sansoni, 1974. ISBN 88 383 0215 4

MARQUES, Jorge Silva - *As imagens do desenho: percepção espacial e representação*, Porto: FBAUP, 2006. Trabalho de síntese no âmbito da prestação de Prova de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica.

MASSIRONI, Manfredo - *Ver pelo desenho: Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*, trad. Cidália Brito, Lisboa: Edições 70, 1989.

MOLES, Abraham - *Teoria da Informação e Percepção Estética*, 1969, trad. Helena Parente Cunha, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NEWMAN, Michael - *The Stage of drawing: gesture and act*, Tate collection, New York: Tate Publishing, 2003. ISBN 1-85437-488-5.

PINHEIRO, Gabriela Vaz - *Curadoria do Local: algumas abordagens da prática e da crítica*, Torres Vedras, Transforma AC, Col. Art in Site: desvios: detours, 2005.

Portugal. Instituto de Arte Contemporânea - *Desenho projecto de desenho*, Lisboa: IAC, 2002. ISBN 972-8560-249.

Portugal. Ministério da Cultura - *A indisciplina do desenho: Lourdes Castro, Ângelo de Sousa, Helena Almeida, Ana Jotta, Joana Rosa, Pedro Paixão*, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 1999-2000.

SCHULZ-DORNBURG, Júlia – *Arte e Arquitectura: Nuevas Afinidades*, Trad. Elena L. Pujol e Mónica T. Schramm, Barcelona: Ed. Gustavo Gil, 2002. ISBN: 84-252-1906-x.

SILVA, Paulo Cunha e – *O Lugar do corpo: Elementos para uma cartografia fractal*, Lisboa: Instituto Piaget, Colecção Epistemologia e Sociedade, 1999. ISBN 972-771-076-X.

The Museum of Contemporary Art – *Out of actions: Between Performance and the Object: 1949-1979*, London: Thames&Hudson, 1998. ISBN 0-500-28050-9.

The Museum of Modern Art – *Jackson Pollock: New Approaches*, ed. Kirk Varnedoe and Pepe Karmel, New York: MOMA, 1999.

The Museum of Modern Art – *Sol Lewitt*, introd. Alicia Legg, New York: MOMA, 1978. ISBN 0-87070-428-1.

TOBEN, Bob – *Espaço-tempo e mais além: para uma explicação do inexplicável*, Porto : Via Optima, 1999. ISBN 972-9360-11-1.

TSAI, Eugenie – *Robert Smithson : Unearthed : Drawings, Collages, Writings*, New York: Columbia University Press, Colecção Columbia Studies on Art, 1991. ISBN 0-231-07259-7.

VAZ- PINHEIRO, Gabriela – *Para além do site: Para uma definição da ideia de place-specificity*, in *A ideia de Paisagem, Margens e Confluências*, nº3, Guimarães :ESAP, 2001.

VAZ- PINHEIRO, Gabriela – *Curadoria do local: algumas abordagens da prática e da crítica = Curating the local: some approaches to practice and critique*, Torres Vedras: Transforma AC, 2005.

VIEIRA, Joaquim, *O desenho e o projecto são o mesmo?: outros textos de desenho*, Porto: FAUP publicações, 1995. ISBN 972-9483-13-2.

Teses

PIMENTEL, Joana Nieto – *Los Cambios Sufridos en la Escultura del siglo XX: el language, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordages*. Madrid: Faculdade de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid, 2004. Tese de doutoramento.

Anexos

Anexo I

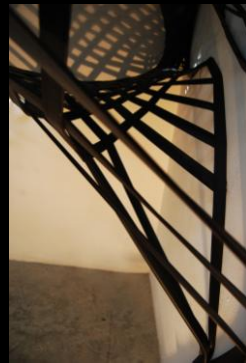
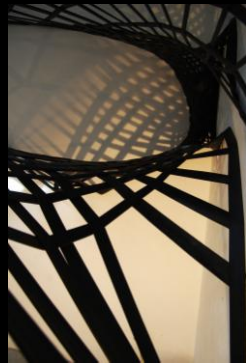
Projecto Nómada: Estrutura I



Projecto Nómada: Estrutura I
17 a 21 de Julho de 2009
Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto







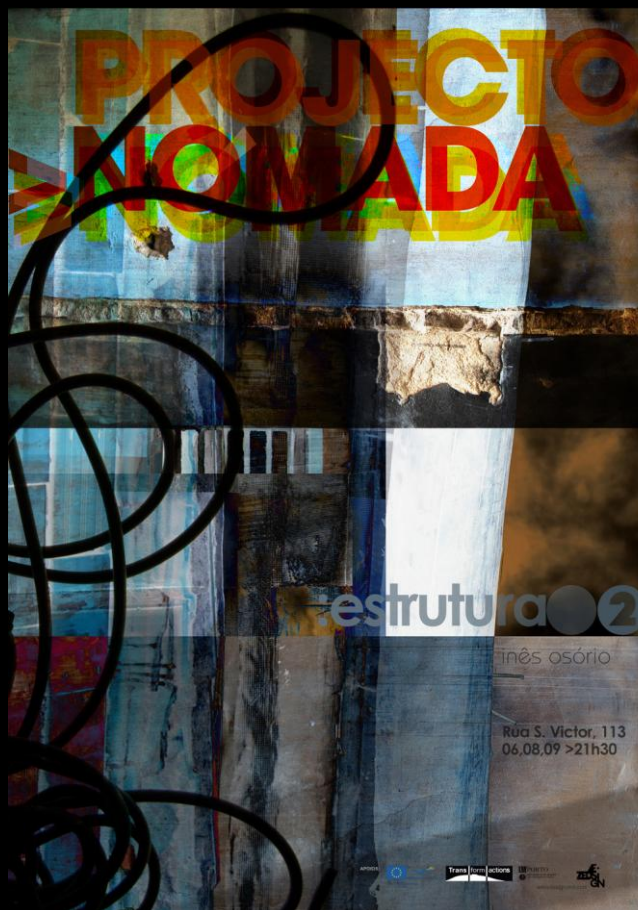






Anexo II

Projecto Nómada: Estrutura II

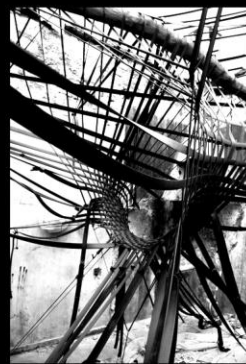


Projecto Nómada: Estrutura II
6 a 10 de Agosto de 2009
Ilha da Rua de S. Victor, Porto



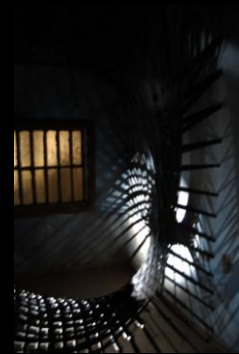
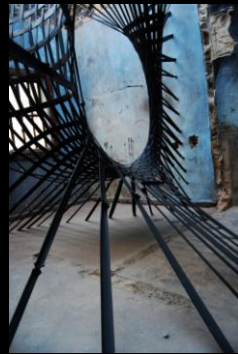












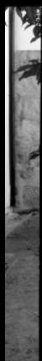


Anexo III

Projecto Nómada: Estrutura III



Projecto Nómada: Estrutura III
16 de Setembro a 16 de Outubro de 2009
Casa Oficina António Carneiro, Porto













Anexo IV

Projecto Nómada: Estrutura IV

13 NOV

17h

**EXPOSIÇÃO
MESTRADO EM ESCULTURA
2007/09 - FBAUP**

ANA PINTO / INÊS OSÓRIO / HÉLDER FOLGADO / SETAS FERRO / JOÃO CUNHA E COSTA /
MARIA DO ROSÁRIO MATOS / MANUEL VAZ / FERNANDO NOBRE / EDUARDO LOIO /

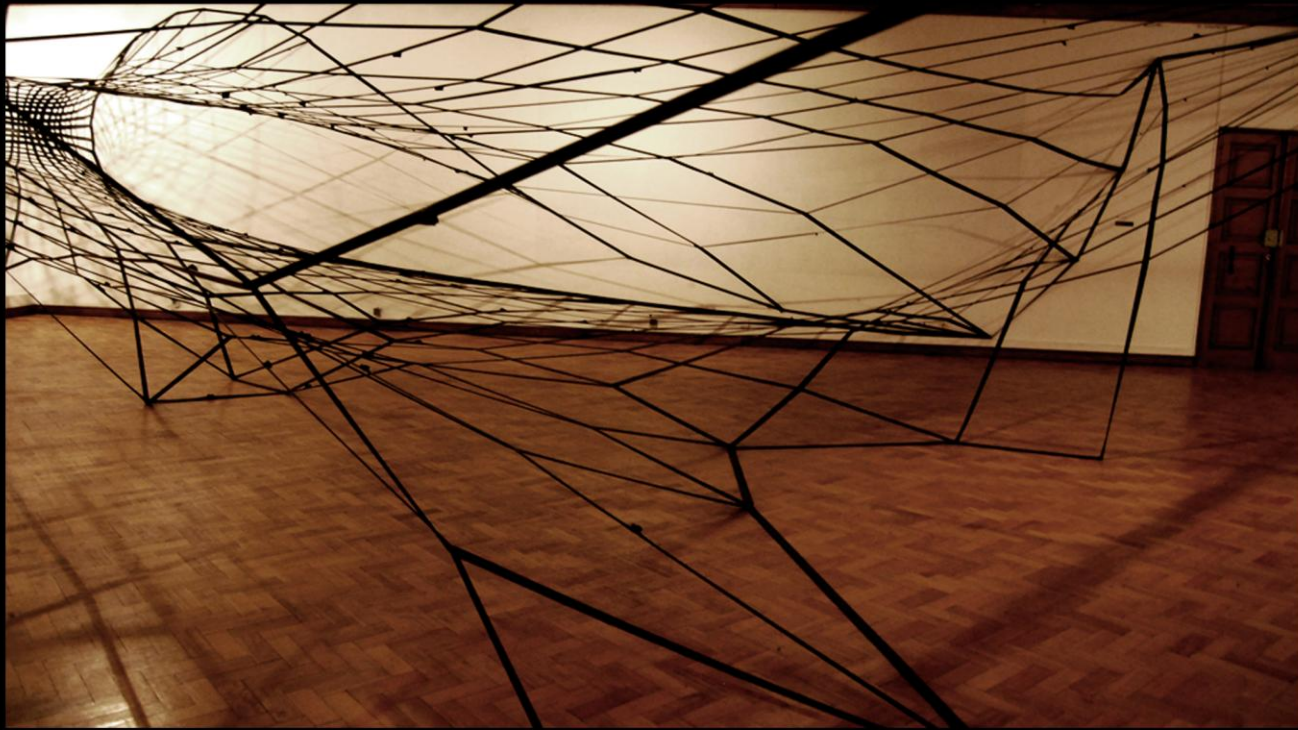
LOCAIS: FBAUP, BIBLIOTECA MUNICIPAL DO PORTO, CASA OFICINA ANTÓNIO CARNEIRO
exposição patente até 11 de dezembro

Projecto Nómada: Estrutura IV
16 de Novembro a 11 de Dezembro de 2009
Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

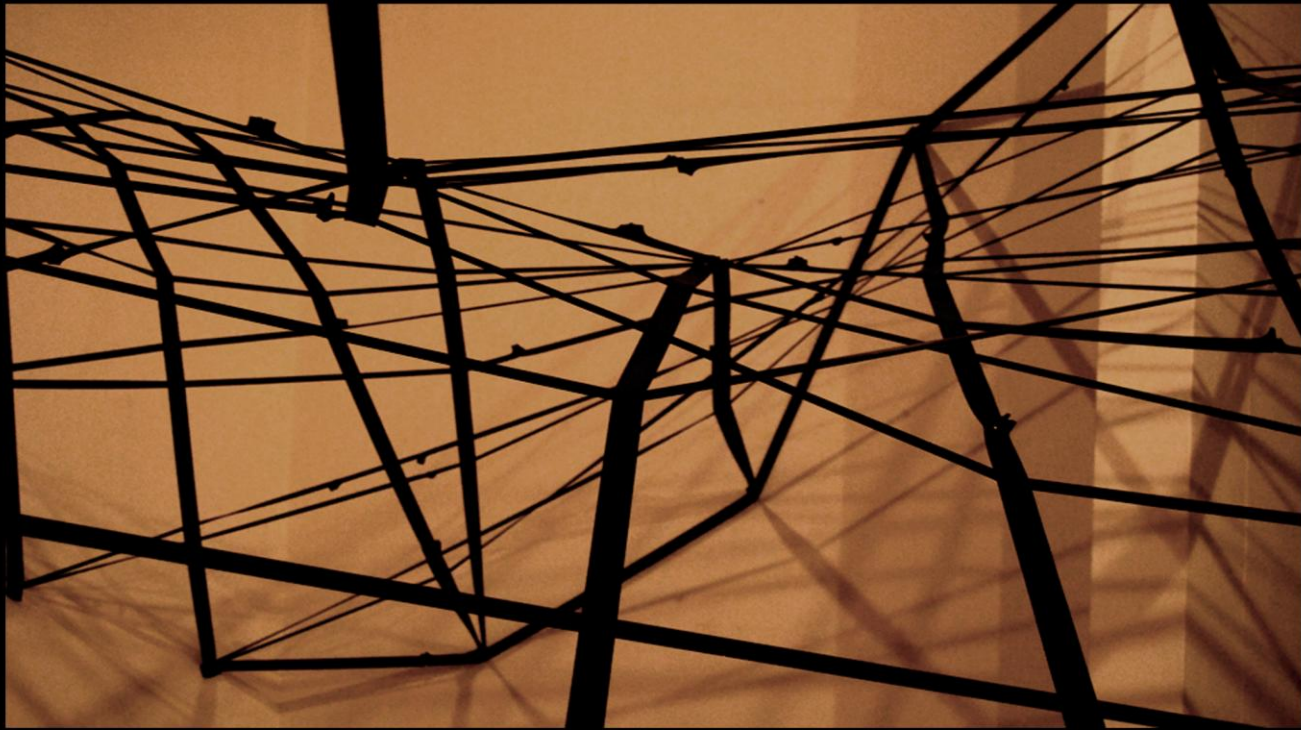














Anexo V

A Figura Digital

