

U.PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Sculpture in the advanced field

Rita Queiroga

Orientação:
Professora Doutora Ângela Ferreira

Trabalho de Projeto apresentado à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas.

Setembro 2016

Agradeço ao meus pais por tudo.

Agradeço à Professora Doutora Ângela Ferreira
pela orientação e pela aprendizagem.

Resumo

O intuito da presente investigação é o de procurar perceber de que forma o objecto estético se relaciona com o lugar e com o corpo, ou seja, tentaremos compreender até que ponto a identidade inerente a cada um destes domínios é influente tanto no processo de produção, como de percepção da própria obra de arte. Mais ainda, problematizaremos a influência da proliferação da tecnologia digital e da criação de realidades virtuais na concepção de lugar e de corpo e, por isso, o que se espera de um encontro com a arte na contemporaneidade.

Palavras-chave: lugar, corpo, identidade, realidade virtual.

Abstract

The purpose of this study is to understand how the aesthetic object relates to the notions of place and body, i.e., we will try to unravel to what extent the identity inherent in each of these concepts influences both the production, as well as the perception of the work of art itself. Moreover, we will question the influence of the proliferation of digital technology and the creation of virtual realities in the very conception of place and body and, therefore, of what is expected of an encounter with art in contemporaneity.

Keywords: place, body, identity, virtual reality.

Índice

1. Introdução	1
2. Contexto histórico e teórico	5
2.1. O lugar	6
2.1.1. <i>Site-specificity</i>	8
2.1.2. O lugar em Augé: lugar vs. não-lugar	19
2.1.3. O lugar em Smithson: entre <i>site</i> e <i>nonsite</i>	23
2.2. O corpo	27
2.2.1. Extensões corporais: o dispositivo enquanto prótese	30
2.2.2. A escultura como extensão corporal: Franz West	35
3. Componente prática	45
3.1. Introdução ao projeto final	46
3.1.1. <i>#Virus</i>	47
3.1.2. <i>Vénus</i>	52
3.2. Obras inéditas	57
3.2.1. <i>I'm here</i>	58
3.2.2. <i>Body topographies</i>	63
3.2.3. <i>The Golden Ticket</i>	73
3.2.4. <i>Advanced Media</i>	76
4. Conclusão	83
5. Bibliografia	87
6. Índice de imagens	91

1. Introdução

O presente documento constitui o relatório da componente de Projeto do Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas. Esta proposta é o culminar de um estudo iniciado no primeiro ano do mesmo curso, mas também profundamente influenciado por uma formação anterior em Escultura. Daí advém o tema principal do nosso estudo: o lugar. Advertimos ainda que o percurso percorrido durante este Projeto se deu em regime de Intercâmbio Erasmus+, na Middlesex University, em Londres. Por esta razão, a nossa pesquisa debruçou-se sobre questões de identidade e de questionamento de fronteiras. Ainda que chegados a um novo sítio, a viagem esteve sempre presente.

Na primeira parte deste relatório iremos analisar as influências históricas e teóricas da nossa obra que se dividem genericamente em dois subcapítulos: o do lugar e o do corpo. Em relação ao primeiro, começaremos por definir o conceito de lugar. Seguidamente, analisaremos uma metodologia da prática artística que, a nosso ver, é das que mais claramente lida com tal temática, a da *site-specificity*. Depois desta primeira abordagem pela história da arte, iremos tentar compreender de que forma o lugar e a identidade pessoal se relacionam, de forma a podermos problematizar o nosso tema de acordo com a contemporaneidade. Assim, analisaremos a obra de Marc Augé que nos trará conceitos-chave para a nossa investigação e através dos quais estabeleceremos uma ponte com a obra de Robert Smithson. Interessar-nos-á especificamente a forma como o artista explora

do lugar através do movimento pendular entre *site* e *nonsite*.

Na segunda parte do enquadramento teórico, tentaremos perceber de que forma o corpo é implicado da definição de lugar. Para tal, faremos uma breve abordagem à forma como a fenomenologia envolve o corpo na descoberta do mundo e na aquisição de conhecimento. Por outras palavras, pretendemos compreender a importância do corpo para a constituição de identidade e de lugar. Interessar-nos-á, de seguida, a reflexão sobre como tais noções podem ser influenciadas pela extensão do corpo e inerente expansão. Neste ponto, iremos introduzir um tema essencial do nosso Projeto: o do dispositivo tecnológico.

O lugar ver-se-á transformado no que designaremos por *realidade virtual*¹ que tentaremos analisar em contraste com a sua concepção anteriormente por nós encontrada e em relação à nossa condição corpórea. Para podermos melhor compreender como a ideia de extensão foi abordada no campo artístico, terminaremos a nossa pesquisa teórica com a obra de Franz West.

Numa segunda parte, apresentaremos a nossa prática plástica. Desejamos que os assuntos anteriormente analisados elucidem o desenvolvimento da nossa obra. Como tal, em primeira instância daremos a conhecer alguns dos trabalhos realizados durante o primeiro ano do Mestrado e que nos levaram à escolha do nosso tema. Por fim, iremos expor as obras inéditas concebidas ao longo deste Projeto, as quais permitir-nos-ão retirar algumas conclusões sobre a nossa investigação teórico-prática sobre a relação entre lugar e obra artística e que, a nosso ver, apresentar-se-ão inesperadas, mas igualmente enriquecedoras.

¹ Por este conceito referimo-nos à Rede (*Internet*) e às diferentes plataformas digitais de comunicação que desta derivam, mas também aos ambientes virtuais (verosímeis ou não) que se constituem como realidades alternativas ao mundo em que vivemos.

2. Contexto histórico e teórico

2.1.

O lugar

O lugar estabelece um território íntimo de identidade, um domínio. Ao contrário de espaço, que permanece aberto e livre à nossa movimentação, ele proporciona uma sensação de enraizamento e de estabilidade com a qual nos identificamos. Por um lado, o espaço é uma unidade geométrica mensurável, uma área ou um volume. Por outro, o lugar existe *dentro* do espaço e é, ao mesmo, tempo constituído por ele, sendo por isso um conceito constituído à *posteriori*, partindo do geral para o específico: a experiência sensorial do mundo origina determinadas associações que contribuem para a identificação com o lugar, constituindo-o.

Segundo o geógrafo Yi-Fu Tuan (1930), o lugar é definido fenomenologicamente, ou seja, através da experiência pessoal. Esta construção subjetiva da realidade é constituída através da sensação, da percepção e da concepção (TUAN, 1977), ou seja, através da vivência dá-se a aprendizagem. Para tal, é essencial o movimento do corpo no espaço, que nos permite distinguir objetos, distancias ou direções. Mais uma vez, podemos distinguir espaço de lugar da seguinte forma: “(...) space can be variously experienced as the relative location of objects or places, as the distances and expanses that separate or link places, and – more abstractly – as the area denified by a network of places.” (TUAN, 1977, p. 12). A vivência do espaço, o *estar em movimento*, é um modo ele próprio criador de lugares, dado que não há viagem sem pausas e quanto mais demoradas forem,

maior a sensação da experiência desses locais enquanto ambientes familiares, caseiros: “Besides providing nurture, place is an importante source of our identity – a key to who we are” (TUAN, 2004, p. 21). Ou seja, a vivência de situações íntimas contribuem para a atribuição de significado a um espaço, que desta maneira se transforma num lugar. A sensação de apego está fortemente relacionada com a ideia de casa, de intimidade, de propriedade, de estabilidade - o lugar é um domínio carregado de valor. Sob esta perspectiva, a casa ou a região à qual atribuímos esta conotação tornam-se no centro do mundo. Eles estabelecem-se como eixos estruturais da vivência pessoal. A experiência de novos locais está sempre, mesmo que inconscientemente, submetida à comparação com este referente, podendo aproximar-se mais ou menos dele, daí que a sensação de apego a diferentes locais se possa multiplicar ao longo da vida. A ideia de Casa é, portanto, essencial para qualquer ser-humano e ainda que a simbologia a si associada difira de cultura para cultura, enquanto signo, ela é universal e indispensável no desenvolvimento de uma identidade, pessoal ou coletiva.

2.1.1.

Site-specificity

Temos vindo a analisar o que se constitui como lugar e interessa-nos, agora, perceber de que forma este tema tem sido articulado no campo artístico, pelo que passaremos ao estudo da *site-specificity*. Uma das referências nesta área é a teórica Miwon Kwon (1961), que descreve o termo como uma metodologia de trabalho na prática artística que começou a ser explorada no fim da década de 60 do século XX, após a quebra que o minimalismo impôs à tradição modernista, e que se referia a obras que estavam totalmente comprometidas com o espaço envolvente. Os artistas concebiam os seus trabalhos consoante as características físicas do lugar: largura, comprimento, altura, textura e cor das paredes envolventes, luz, etc., o que significava que as obras estavam profundamente “enraizadas”, produto das circunstâncias espaciais específicas de um lugar e, como tal, tornavam impossível a sua realocação. Esta dependência física foi descrita pela primeira vez por Robert Barry (1936) enquanto falava sobre um conjunto de instalações: “They cannot be moved without being destroyed.” (KWON, 2002, p. 12)². Esta afirmação foi vinte anos mais tarde reformulada por Richard Serra (1939) durante o controverso processo de remoção da sua escultura *Titled Arc* da Federal Plaza, em Nova Iorque: “It is a site-specific work and as such not to be relocated. To remove the work is to destroy the work.” (SERRA *in Art in America*, 1989, p.35). Esta exigência da escultura nasce de uma reação à concepção modernista da arte que propunha

² Robert Barry em entrevista para a Arts Magazine, em 1969.

a autonomização dos objetos, tornando-os autorreferenciais e independentes de qualquer enquadramento cultural ou espacial (KWON, 2002, p.11).

É neste momento importante considerarmos a ideia de espaço expositivo que o modernismo havia instaurado, para podermos compreender a importância atribuída ao lugar na prática artística posterior à década de 60.

A origem do museu modernista encontra-se não na história da arte mas sim na história do culto. O primeiro local que reconhecemos como tendo sido utilizado para fins rituais é a caverna, durante o período paleolítico, cujas pinturas murais são o testemunho seminal de produção cultural do Homem. Isoladas da natureza exterior, as comunidades assistiam a rituais simbólicos de representação em que uma entidade sobrenatural era substituída por um outro elemento que presentificava as suas características simbólicas, passando este a ser considerado como o próprio ser espiritual. Para que esta ligação entre a terra e o céu fosse tida como verosímil era necessário isola-la dos factores naturais de tempo e espaço. Assim, o local de culto tornou-se numa espécie de não-lugar onde os acontecimentos aí vividos eram o testemunho de algo eterno e que por isso eram indiferentes aos elementos de mudança do mundo real (ou exterior à realidade ritual) (O'Doherty, 1999).

Tal como num espaço de culto, o museu modernista era concebido segundo leis arquitectónicas que garantiam a alienação do mundo exterior, garantindo assim a impossibilidade de questionar a legitimidade do seu conteúdo. Os objetos aí apresentados isolavam-se dos limites temporais e espaciais da realidade exterior, atingindo um estatuto absoluto de existência; isto é, o contexto histórico dentro do qual haviam sido produzidos era completamente dizimado e as obras ganhavam uma aura ahistórica que lhes atribuía uma sensação de serem eternos (O'DOHERTY, 1999). A arte existia num plano de eternidade e o espaço de exposição era um lugar-limbo onde era possível aceder a esse outro nível de realidade. A sacralização da arte é o reduto último do modernismo.

Esta autoridade que a instituição estabelecia criava a ilusão de que as obras

eram bens de investimento seguro. A instituição era, portanto, o expoente máximo de uma estrutura de poder que atribuía às obras de arte um valor inequívoco e eterno. Assim, o espaço de exposição era ativamente usado como mecanismo de controle de construção e projeção do presente dentro da linha da história da arte; era por isso, um instrumento de poder (O'DOHERTY, 1999).

Desta concepção, surge o modelo *white cube* que proporcionava um espaço isento de contexto, onde a parede branca estava completamente livre de conteúdo, não sendo por isso significativa. Na relação operada entre espaço, obra e espectador, também se esperava que este último participasse sem trazer qualquer referencia anterior ou perspectiva pessoal. Ele era nada mais, nada menos que um olhar observador: num lugar onde não há tempo e por isso não há alteração do espaço, o espectador está livre de uma percepção sensorial e comprometida com o presente, constituindo-se por isso numa entidade espiritual no espaço de culto que é a galeria. A percepção da obra é efectuada meramente através da sua observação e não pela sua experiência: “Presence before a work of art, then, means that we absent ourselves in favor of the Eye and Spectator (...).” (O'DOHERTY, 1999, p. 55).

Voltando ao assunto que vínhamos analisando, o paradigma inicial da metodologia *site-specific* rompeu com a *tabula rasa* que o modernismo tinha instaurado na concepção do espaço expositivo e impôs a presença física do espectador como factor essencial na percepção da arte. Assim, o olhar do público já não era mais um *disembodied eye*, mas sim o prolongamento de uma mente consciente e histórica que afectava a observação da obra. Como tal, este modelo constituiu-se com base na percepção fenomenológica da obra de arte (KWON, 2002) dado que implicava a sua observação em relação simbiótica com o lugar, no aqui e no agora. O lugar passou a ser experienciado na sua totalidade, através do corpo do sujeito. Este passa agora a ter um papel ativo na construção significativa da obra, dado que a experiência difere de sujeito para sujeito.

Se por um lado, o modelo fenomenológico (KWON, 2002) propõe uma percepção sensorial do objecto estético, resgatando a importância do lugar na arte, um segundo paradigma da *site-specificity* surge com a necessidade de pensar especificamente o espaço da instituição. O conceito de museu que o modernismo havia instaurado impunha uma série de condições que anulavam o espaço envolvente: paredes brancas, temperatura controlada e iluminação artificial. A instituição era por isso um lugar hostil e de segregação, reservado apenas a uma reduzida elite que participava na pirâmide comercial da arte e que era o resíduo de uma concepção burguesa de construção de poder – económico. O circuito da arte tornou-se numa estrutura cujo objectivo era a comercialização de um produto que tinha de passar por vários crivos até à sua total validação e, consecutivamente, à sua venda: a apreciação do curador, a exibição na galeria/museu, a revisão do crítico e da imprensa, a sua discussão nos meios intelectual e académico e, por fim, a sua entrada na história da arte. A história é, portanto, a garantia de valor (O'DOHERTY, 1999).

Com a quebra que o minimalismo veio propor, os artistas sentiram necessidade de questionar este aparente idealismo e revelar o contexto económico e cultural por trás da neutralidade da instituição. As características que anteriormente eram procuradas na tentativa de alcançar a pureza e a verdade, passaram a ser consideradas como um mecanismo de alienação da arte em relação ao mundo exterior (KWON, 2002, p. 13). A metodologia *site-specific* constitui-se assim como instrumento de questionamento do hermetismo do circuito da arte. As conexões estabelecidas entre os vários elementos do mercado da arte são determinadas pelo contexto económico e social de um determinado lugar, pelo que a autonomia da arte caiu por terra quando os artistas começaram a *escavar* a imaculada brancura da instituição. Em 1973, Daniel Buren declara: “Whether the place in which the work is shown imprints and marks this work, whatever it may be, any work presented in that framework, if it does not explicitly examine the influence of the framework upon itself, falls into illusion of self-sufficiency – or

idealism.” (KWON, 2002, p. 14)³.

Os primeiros exemplos deste modelo de crítica institucional surgem como exploração física das especificidades arquitectónicas do museu, como por exemplo a medição das paredes de uma galeria – *Measurement: Room*, Mel Bochner (fig. 1) – a remoção superficial de uma porção de parede – *A 36” x 36” removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall*, Lawrence Weiner (fig.2) – ou a transgressão das paredes do museu – *Within and beyond the frame*, Daniel Buren (fig.3).



Fig. 1. Mel Bochner, *Measurement: Room*, 1969.

Ao contrário do *white cube*, as paredes da galeria pós-modernista tornaram-se *transparentes* e significantes. As obras tornaram-se permeáveis ao significado que o contexto cultural oferecia. A metodologia *site-specific* foi portanto utilizada

³ Daniel Buren in *The function of the museum*, Artforum, 1973.



Fig. 2. Lawrence Weiner, instalação da obra *A 36" x 36" removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall*, 1969.



Fig. 3. Daniel Buren, *Within and beyond the frame*, 1973.

como instrumento de democratização da arte, dado que abria o espaço expositivo ao sujeito, não mais pertencente a uma elite. Para além disso, porque a questão essencial de articulação e interrogação era a ideia de *lugar*, qualquer médium de expressão artística era válido porque já não se procurava o culto objecto artístico

por excelência, tradicionalmente a escultura ou a pintura. Assim, surgem uma série de propostas que extrapolam o formalismo tradicional de ambos os géneros e que se constituem como categorias não-hierárquicas: a performance, o vídeo, a *Land art* ou a instalação (O'DOHERTY, 1999, p. 78).

Com a progressiva desmistificação do objecto estético (aquele que alude ao prazer, neste caso, visual) também a sua materialidade foi perdendo importância. A crítica institucional levantou questões culturais que os artistas não queriam mais ignorar; assim, observamos uma crescente produção de obras *site-oriented* no final da década de 70, em que há um interesse pela sociedade e pela vida quotidiana e em que a instituição deixa de ser o centro das transações do circuito artístico. A prática artística ganha uma dimensão ativista e os assuntos de ordem social passam a ser matéria de debate: questões ambientais, discriminação sexual, xenofobia ou carência económica (KWON, 2002). O elitismo do meio artístico foi totalmente corrompida e a especificidade do lugar transforma-se na definição de um discurso gerado em torno de uma determinada realidade social – este é, segundo Miwon Kwon, o terceiro e último modelo de *site-specificity*. Desta forma, a arte encontra lugar em casas particulares, ruínas, transportes públicos, jornais, rádio, televisão ou na Internet. Para além desta expansão espacial, a prática artística *site-oriented* foi também influenciada por um maior espectro de disciplinas: antropologia, etnografia, sociologia, psicologia, filosofia, arquitetura, urbanismo ou política (KWON, 2002, p. 26). Exemplo disto é a obra *Two Undiscovered Ameridians*, de Guillermo Gómez-Peña (1955) e Coco Fusco (1960), 1992-94, em que o par de artistas encenavam a exibição de dois seres-humanos nativos de uma hipotética ilha no Golfo do México que ainda não tinha sido descoberta e que era o território de um povo ainda *selvagem* chamado Gautinau. O casal apresentava-se dentro de uma jaula e estava ao dispor do público que pagava para verem ser executadas diferentes ações, como danças tradicionais, produção de bonecas de vudu ou o visionamento de televisão; como se de um *freak show* se tratasse. Junto da jaula estavam dois guardas que prestavam informação ao público, forneciam comida

aos *nativos* e permitiam que os mesmos usassem as instalações sanitárias. Como informação complementar, a performance incluía ainda um conjunto de painéis didáticos sobre a história da exibição de seres-humanos não ocidentais (fig. 4 e fig. 5).

Nesta performance sobre a construção de identidade e a percepção do Outro⁴, os artistas perceberam que quando confrontado com uma situação inusitada, o público é incapaz de formular uma resposta racional e reage segundo os estereótipos genericamente estabelecidos: em vez de perceber o nível satírico da obra, a generalidade dos visitantes tomou-a como autêntica. Esta reação revelou o quão enraizada está na cultura paternalista ocidental (colonizadora) a fascinação fetichista pela alteridade (*otherness*), tida como primitiva.



Fig. 4. Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco, *Two Undiscovered Ameridians visit the West*, 1992. Walker Art Center, Minneapolis, USA.

⁴ Empregamos aqui o termo *Outro* como nome próprio, mantendo a sua utilização característica no discurso pós-colonialista, dado que as implicações políticas deste conceito são de extrema importância neste contexto. No entanto, o mesmo conceito será abordado, mais à frente, noutra contexto, pelo que nos iremos a ele referir como *outro*.



Fig. 5. Coco Fusco é alimentada por um dos guardas à semelhança do que se pode observar num jardim zoológico.

O modelo discursivo aproxima-se de uma concepção da arte enquanto instrumento de investigação antropológico ou etnográfico (com fortes ligações à crítica pós-colonialista) e o artista torna-se, como diria Hal Foster, um etnógrafo. A consciência política infiltra-se assim na prática artística: “(...) there is the assumption that the site of artistic transformation is the site of political transformation, and, more, that this site is always located *elsewhere* in the field of the other (...)” (FOSTER, 1996, p. 302). Segundo este autor, o conceito de alteridade torna-se central no discurso artístico, visto que o artista procura estabelecer a verdade e a justiça fora da cultura dominante, atuando como *benfeitor ideológico*. Deste ponto de vista, é estabelecido por um lado o debate sobre o pós-colonialismo e por outro, o combate contra a marginalidade de culturas periféricas. Foster utiliza o termo *outsideness*, para o qual não encontramos uma justa tradução, para descrever este lugar satélite que permanece distante e exterior daquela que é

uma concepção Eurocêntrica de cultura. O mito do primitivismo tornou-se numa fantasia largamente disseminada que começou com a procura de vários artistas, como Gauguin, Picasso ou Tzara pela *négritude* e autenticidade do Outro. Os artistas pós-modernistas, herdeiros desta ideia, procuravam revelar a realidade política e cultural destas culturas exteriores, projetando a verdade política numa alteridade deslocada (FOSTER, 1996).

Abordamos aqui o texto *The artist as ethnographer*, de Hal Foster, porque nos parece particularmente interessante a disjunção do conceito de lugar que acontece nas obras que contêm este carácter antropológico. Ou seja, um determinado enquadramento social é utilizado como matéria de estudo, mas a sua apresentação enquanto discurso artístico, enquanto obra, dá-se muitas vezes num local diferente onde o público será provavelmente diferente. Ao contrário dos dois modelos anteriores, neste paradigma o lugar já não é uma condição pré-existente; em vez disso, ele é criado pela própria obra (enquanto domínio discursivo) e é posteriormente verificado pela convergência com um determinado debate já existente. Consequentemente, a obra resulta da dialética entre o *lugar de ação* (físico), o local primário de recolha de informação, e o *lugar de efeito* (discursivo), aquele em que a obra é recebida. Isto é, se retomarmos o exemplo anteriormente apresentado da obra *Titled Arc*, de Richard Serra, os lugares primário e secundário coincidem; a Federal Plaza atua tanto como significante como significado. No entanto, no caso de Coco Fusco a obra é apresentada em vários locais, mas o lugar original para o qual remete permanece sempre o mesmo: esse sítio hipotético no Golfo do México; aqui a obra constitui-se como um signo, através do estabelecimento de uma relação indexical.

Propusemo-nos aqui definir uma das metodologias da prática artística largamente explorada na passagem da primeira para a segunda metade do século XX, de forma a compreendermos a articulação entre arte e lugar. Constatámos que a definição de lugar evoluiu desde a sua constituição física, até às suas implicações sociais, culturais e políticas. Os três paradigmas de *site-specificity* apontados por

Miwon Kwon – fenomenológico, social/institucional e discursivo – ainda que tenham alguma evolução cronológica, são momentos que se sobrepõem e que têm expressão artística até aos dias de hoje.

2.1.2.

O lugar em Augé: lugar vs. não-lugar

Constatámos que o lugar é constituído através da experiência pessoal, e por isso fenomenologicamente, estando assim intimamente ligado ao tema da identidade. Mas o que difere o *eu* do *outro*⁵? Quais são as divergências e de que forma se relacionam? Para podermos responder a estas questões recorreremos à obra do antropólogo Marc Augé (1935).

Segundo o autor, a antropologia tem como principal preocupação a questão do outro: o *outro exótico*, aquele que é diferente de nós; o outro culturalmente diverso (aquilo a que usualmente se define por etnia); o outro dentro de uma mesma sociedade e que se distingue através do género, da idade, da filiação ou do *status* político ou económico; e por fim, o *outro íntimo*, consequência da impossibilidade de uma total individualidade e que se constitui como uma alteridade complementar mas ainda pertencente ao indivíduo (a hereditariedade, parecença ou filiação) (AUGÉ, 1992, p. 22). Assim, para Augé, a antropologia trata tanto da representação da alteridade como da do indivíduo enquanto construção social: é impossível separar a identidade colectiva da individual porque ambas mantêm uma relação referencial simbiótica.

Mas para que possamos compreender o contemporâneo – época a que o autor se refere como *sobremodernidade* – do ponto de vista da antropologia,

⁵ Fazemos de novo a nota da disparidade de emprego do termo *outro*, que anteriormente foi aplicado como nome próprio. Por uma questão de coerência com os autores analisados, quisemos manter a diferença de uso deste conceito nos dois discursos.

teremos primeiramente de o distinguir da modernidade (séculos XV a XVIII) . Em primeiro lugar, Augé fala-nos do tempo e do seu excesso. Segundo o autor, assistimos a uma percepção temporal sobrecarregada de acontecimentos do presente. A aceleração do tempo parece impedir o distanciamento necessário para a construção da história: a multiplicação de eventos dá origem a uma sensação de que tudo acontece ao mesmo tempo, não sendo possível distinguir o início e o fim de cada acontecimento. Deste facto resulta uma crise da causalidade, ou seja, o presente deixa de encontrar justificação no passado. Assim, a história, enquanto construção, parece perder o seu sentido. (AUGÉ, 1992, pp. 31-32).

Uma outra característica é o excesso de espaço, sensação causada pelo encurtamento das distâncias e pela conquista do Universo; por outras palavras, podemos dizer que vivemos numa época de mudança de escalas. A larga disseminação da imagem (seja ela de que tipo for) é sintoma disso mesmo: a facilitação mediática e tecnológica permite a deslocação e a divulgação da informação, incluindo a visual, o que contribui para uma percepção do espaço relativa e abundante (AUGÉ, 1992, pp. 32-34).

Um terceiro aspecto da era *sobremoderna* é o excesso do ego, considerando-se o indivíduo, ele próprio, um mundo: a interpretação subjetiva da realidade é sobrestimada e as narrativas individuais assumem importância na constituição da história colectiva. “A produção individual de sentido é, portanto, mais necessária que nunca.” (AUGÉ, 1992, p. 37). Sendo o indivíduo um centro referencial na construção identitária de um colectivo, podemos dizer que a história está dependente da instabilidade da individualização dos seus pontos de referência. Por outras palavras, os sistemas de representação das categorias da identidade e da alteridade estão dependentes da singularidade.

Como vimos anteriormente, o antropólogo investiga os factores que definem a identidade de um grupo, o que significa que tem por obrigação a delimitação de lugares: “(...) o dispositivo espacial é [...] aquilo que exprime a identidade de um grupo (as origens do grupo são com frequência diversas, mas é a identidade do

lugar que o funda, o reúne e o une) e aquilo que o grupo deve defender contra as ameaças externas e internas para que a linguagem da identidade conserve um sentido.” (AUGÉ, 1992, p. 43)⁶. A organização espacial e a constituição de um lugar são reflexo da concepção de identidade e da relação entre indivíduos. O mesmo é dizer que qualquer colectivo tem a sua própria representação simbólica dos vários elementos que constituem a identidade específica desse mesmo grupo, e que a distingue de outros, e da identidade singular de cada indivíduo. A esta concepção de lugar, Augé dá o nome de *lugar antropológico* (1992, p. 48) referindo três características essenciais: identitário, relacional e histórico. Assim, a definição da identidade individual está diretamente relacionada com a questão do lugar: porque cada um de nós nasce num determinado local, com características culturais específicas; porque o lugar é estabelecido através da interação entre os seus elementos constitutivos (é, no fundo, o centro da intersecção de vários itinerários) e porque temos o conhecimento necessário para interpretar as referências históricas que são os sinais de um percurso temporal que culminou no momento presente. Enquanto espaço simbolizado, este paradigma inclui a especificidade da linguagem; a ideia de narrativa, porque depende dos discursos que o constituem; e ainda, a de rede, dado que se estabelece através da malha de movimentação das pessoas.

Se por um lado, o lugar se define segundo estas três características, por oposição, qualquer espaço que não seja identitário, relacional ou histórico considerar-se-á um não-lugar⁷ (AUGÉ, 1992). A hipótese defendida pelo antropólogo francês é de que a *sobremodernidade* se caracteriza pela vasta produção de não-lugares. São inúmeros os espaços cuja utilização é rápida e provisória, onde não

⁶ Na abordagem antropológica é necessário ter cuidado quando se aborda o tema do lugar enquanto terra primordial, por se poder cair no mito da sociedade indígena, enraizada e totalmente isolada de influências exteriores. Não podemos ter a certeza se esta fantasia não terá sido usada, mesmo no passado, para difundir a ilusão de um território estável, estanque e seguro, de forma a defender-se de elementos desestabilizadores (tanto interiores como exteriores) (AUGÉ, 1992).

⁷ Do original *non-lieux*. Adoptámos a versão portuguesa do termo porque a bibliografia consultada (em português) utiliza as traduções de lugar para *lieu* e de não-lugar para *non-lieux*.

há uma verdadeira experiência pessoal que dê origem a uma ligação significativa entre sujeito e espaço: aeroportos, centros comerciais, auto-estradas, meios de transporte, multibancos, etc.; ou seja, todos os domínios característicos da deslocação e onde os indivíduos permanecem em trânsito. Podemos então dizer, que a diferença entre lugar e não-lugar está ligada à oposição entre lugar e espaço.

O não-lugar contemporâneo tem a particularidade de se definir por um texto, ou melhor, por um conjunto de regras, expressas através da linguagem escrita ou visual, que informam sobre a utilização ou circulação dentro desse mesmo espaço (“proibido fumar”, “zona interdita”, “circulação pela direita”, etc). Se por um lado, o lugar é produtor de um conjunto de referências históricas ou relacionais que permitem a descodificação individual, já o não-lugar necessita de ser invadido pela linguagem de forma explícita para que seja possível a sua utilização.

A ligação estabelecida entre este e o sujeito é, na maior parte das vezes, de carácter contratual: no caso dos transportes é necessária a compra de um bilhete, a circulação nas vias-rápidas requer o pagamento das portagens, a visita da centros comerciais fica normalmente registada pela efetuação de pagamentos, etc. Isto significa que após comprovativo da posse desse mesmo contrato, à entrada do não-lugar, e que se refere sempre à identidade individual, cada um vê-se entrar num domínio onde o anonimato prolifera. Por oposição ao lugar criador de singularidade e relação, o não-lugar dá origem à semelhança, à homogeneização e à solidão (AUGÉ, 1992). Isto significa que os não-lugares são preenchidos por indivíduos sem identidade, porque as características pessoais de origem e de vivência são desnecessárias (a não ser à entrada e à saída) dado que estes espaços são vazios de qualquer atividade social: não há interação entre sujeitos.

2.1.3.

O lugar em Smithson: entre *site* e *nonsite*

Parece-nos agora interessante estabelecer uma relação entre as definições de lugar e de não-lugar apresentadas por Augé com a obra de Robert Smithson, que tão profundamente nos influenciou. Iremos sobretudo analisar a forma como este escultor americano explorou o tema *site* (lugar), desenvolvendo-o até chegar ao *nonsite* (não-lugar)⁸.

O primeiro *nonsite* de Robert Smithson foi exposto na exposição *Earthworks*, em 1968, com o título inicial *A Nonsite (An Indoor Earthwork)*, posteriormente transformado para *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*. A obra consistia numa escultura hexagonal constituída por uma base branca de onde surgiam seis conjuntos de cinco “contentores” de alumínio pintado de azul que cresciam em altura e largura à medida que se afastavam do centro. Dentro destes, fora colocada areia recolhida nos terrenos de um aeroporto em Pine Barrens, Estados Unidos (figura 6). Para além da escultura, foram também apresentados a descrição e um mapa (em forma hexagonal) do local do aeroporto – o lugar de referencia.

Smithson foi dos primeiros artistas do pós-modernismo a trabalhar sobre o lugar, particularmente aquele que se situava fora do tecido urbano, sendo por

⁸ Ainda que estabeleçamos uma ligação entre lugar e *site* e não-lugar e *nonsite*, iremos respeitar os termos originais em inglês utilizados pelo artista, porque o termo *site*, em Smithson, apresenta maior complexidade do que o termo português *lugar*. *Site* refere-se, então, a um lugar enquanto enquadramento histórico e cultural (abordagem característica de Augé), mas também ao sítio físico específico e geográfico que apresenta determinadas características formais e espaciais.

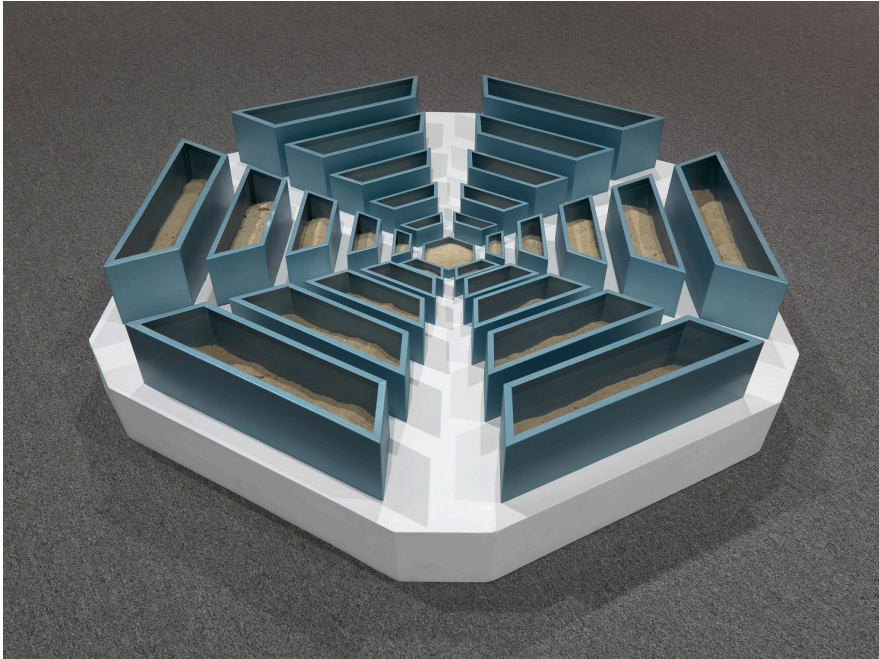


Fig. 6. Robert Smithson, *A Nonsite*, Pine Barrens, New Jersey. Vista da escultura pertencente a esta obra.

isso historicamente associado ao movimento americano da Land art⁹. Para este seu interesse foi fundamental o facto de ter sido convidado a integrar a equipa de construção do aeroporto internacional entre as cidades de Dallas e Fort Worth, no Texas, enquanto consultor artístico. O confronto com os documentos essenciais

⁹ O movimento da Land art teve início nos finais da década de 60 e teve expressão nos Estados Unidos da América e na Europa. As obras caracterizavam-se pela sua localização fora da galeria e exploravam a paisagem e a topografia de um determinado local: a própria terra desse mesmo sítio era usada como matéria plástica. As obras constituíam-se como construções que se situavam entre a paisagem e a arquitetura (KRAUSS, 1979) e que estavam profundamente comprometidas com o lugar; poderíamos até talvez dizer que elas acabavam por se determinar como o próprio lugar. Assim, a Land art é um dos movimentos artísticos que privilegiava a *site-specificity* enquanto metodologia.

para a planificação de um empreendimento arquitectónico (planos de arquitetura, estruturas de engenharia, fotografias aéreas e mapas) terá sido essencial para o artista reformular a relação entre arte e arquitetura, entre arte e lugar e entre arte e paisagem.

Deste facto resultou, a nosso ver, uma das facetas mais interessantes do trabalho de Smithson: a dialética entre *site* e *nonsite*, que traduzia a relação entre espaço exterior e espaço interior: “The site, in a sense, is the physical, raw reality – the earth or the ground that we are really not aware of when we are in an interior room or studio or something like that – and so I decided that I would set limits in terms of this dialogue (it’s a back and forth rhythm that goes between indoors and outdoors), and as a result I went and instead of putting something on the landscape I decided it would be interesting to transfer the land indoors, to the nonsite, which is an abstract container.” (SMITHSON, 1996, p.178). À matéria orgânica recolhida, o artista atribui o valor simbólico de origem (natural e caótica) que permanece latente na escultura, objecto construído segundo o vocabulário formal do minimalismo e por isso geométrico e depurado. Este contraste entre a desordem natural e a ordem ortogonal dos objetos estéticos é consequência da reflexão sobre do conceito de entropia, assunto caro à obra de Robert Smithson. O termo provém da termodinâmica e foi utilizado pelo artista como sinónimo de caos, sendo por isso associado à condição do *site* (o lugar natural). Esta tentativa de organização do mundo através da apresentação de elementos orgânicos (terra, areia ou pedras) em estruturas racionais traduz, segundo o próprio, um “ritmo bipolar entre mente e matéria” (SMITHSON, 1996, p. 187).

Esta bipolaridade não se referia simplesmente a um lugar e à sua representação indexical; segundo o artista, não havia uma hierarquia que valorizasse uma ou outra realidade, pois ambas eram partes integrantes de uma única unidade. Assim, *site* é um domínio que necessita da seleção e da definição por parte do artista (passando estas ações a fazer parte do processo artístico), enquanto que *nonsite* se assume como escultura. A relação entre *site* e *nonsite* é de natureza dialética, o que significa que a sua (co)existência é complementar e,

ao mesmo tempo, autónoma. Ou seja, os dois elementos estabelecem uma ligação permanentemente disruptiva.

Smithson refere-se ao *nonsite* (que é abstracto) como um equivalente representativo de *site*: “It is by this three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – thus *the non-site*.” (SMITHSON, 1996, p. 364). A escultura funciona como analogia, ou seja, através da sua semelhança conceptual (e não visual) ela substitui o lugar (*site*). Estabelece-se, então, um movimento recíproco de vaivém entre ambos os polos e que o artista descreve utilizando a metáfora da reflexão: à semelhança da imagem infinita que surge quando dois espelhos são colocados frente a frente, a relação entre *site* e *nonsite* é enganosa. A presença da escultura é também a constatação da ausência do lugar, abrindo-se por isso uma falha entre os dois: “(...) the two are impossible to bridge. . . .” (SMITHSON, 1996, p. 193). Tal como nessa reflexão da reflexão, os limites dos dois elementos são postos em causa, o periférico transforma-se no centro, o fechado torna-se aberto (SMITHSON, 1996, p. 193).

A natureza de ambos os elementos que vimos analisando e a maneira como se relacionam é, de facto, bastante complexa, visto que as palavras do próprio artista parecem, por vezes, não querer a claridade dos conceitos. O campo de trabalho de Smithson não se encontra no contraste entre as oposições, mas antes numa procura de algo que está *entre* as dissonâncias. Não estamos perante uma dualidade, mas antes um sistema de relações intrincado cuja riqueza se encontra nos interstícios desse cruzamento de conceitos. É uma obra que se constitui como múltipla e, muitas vezes, dúbia. Julgamos ser esse *estar em dúvida* a real questão que o artista coloca e que nos leva a indagar sobre a própria existência. Smithson estabelece assim, um eterno convite à viagem e à descoberta do vazio, esse espaço mistério entre lugar e não-lugar. Parece-nos que acima de tudo, a verdadeira obra do artista está nessa revelação que *está entre*.

2.2.

O corpo

Percebemos que o lugar é simultaneamente produto e produtor de identidade (coletiva ou pessoal), sendo esta, portanto, um domínio específico de um determinado local. Por outras palavras, poderíamos dizer que a identidade é também *site-specific*. Na nossa investigação interessou-nos refletir sobre este tema segundo o ponto de vista do indivíduo (e não do grupo), que consideramos ser portador deste âmbito de especificidade.

A identidade é do foro psicológico e cognitivo, mas também material, porque não podemos descartar a inevitabilidade de lidar com esse elemento primordial da existência que é o corpo. A nossa reflexão sobre o lugar e sobre a identidade insere-se no campo da fenomenologia, ou seja, interessa-nos particularmente a forma como compreendemos o mundo através da experiência dos seus fenómenos. Segundo este ramo da filosofia, a realidade constitui-se pela existência de objetos¹⁰ e de eventos cuja essência é exteriorizada pela sua manifestação. Assim, se constitui a existência; por exemplo, o objecto copo existe porque a essência do que ele é e a sua função se exteriorizam, por outras palavras, tornam-se claras e visíveis.

Dentro da fenomenologia, interessa-nos particularmente a perspectiva de

¹⁰ O objeto é aqui considerado, segundo Michel Henry, como o produto de um processo de manifestação exterior que dá origem ao fenómeno e, por isso, passível de ser reconhecido conscientemente. A existência do objeto é caracterizada por uma intencionalidade, por um movimento de “pôr em vista” de algo que se manifesta de dentro para fora. Ou seja, ele é aquilo que se distancia e que, portanto, se torna visível; o objeto resulta de um processo de revelação (HENRY, 2000).

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) que nos fala de um conhecimento adquirido através da experiência direta com o mundo e os seus objetos e acontecimentos (e não através da razão). Segundo o autor, a sensação está na base da experiência, dado que os sentidos são a fonte primária de recolha de informação sobre os objetos e que permitem posteriormente a sua percepção. Assim, estamos perante uma concepção subjetiva da realidade resultante da relação pessoal do indivíduo com os eventos e com o outro (e a sua própria experiência individual) (MERLEAU-PONTY, 1994).

O corpo é, portanto, o centro da existência porque é através dele que adquirimos conhecimento. De acordo com a investigação de Jean Piaget, a inteligência sensorial e motora é obtida primeiramente do que a capacidade de dominar conceitos. Por exemplo, uma criança de seis meses é capaz de distinguir entre um triângulo e um quadrado, mas a articulação intelectual de que um quadrado é um figura geométrica constituída por um determinado número de lados e cantos só é adquirida por volta dos quatro anos (TUAN, 1977). A percepção sensorial do mundo é, portanto, essencial para a construção mental do espaço enquanto sistema relacional entre elementos ou objetos. A criança adquire o conhecimento do mundo através da sua atividade física, pelo que a sua concepção de lugar vai-se desenvolvendo por intermeio do corpo, daí que o tema que temos vindo a explorar esteja intimamente ligado à fenomenologia.

Percebemos que o corpo é desde cedo usado como instrumento de medição do mundo, a posição erecta estabelece um conjunto de eixos que automaticamente estruturam o espaço. Ao movimentarmo-nos construímos uma rede métrica baseada num sistema relacional de distâncias entre objetos, sendo o corpo um deles: “Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo.” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 108). Desta forma, a história pessoal é construída de acordo com as consecutivas relações com a realidade objetiva. Mas o nosso corpo distingue-se de outros objetos através daquilo a que Ponty designa de *espacialidade de situação* por oposição da *espacialidade de posição* associadas aos objetos exteriores (MERLEAU-PONTY,

1994, p. 146). Isto significa que estes se definem em relação com a situação primordial de existência que é o corpo; ou seja, ele constitui-se com o cânone que serve de referência para a posição e para a constituição de tudo o que lhe é externo. Michel Henry (1922-2002) faz esta distinção entre aquilo que toca e aquilo que é tocado, sendo que no primeiro caso não o caracteriza enquanto objeto, tal como Ponty, mas sim como *carne* (HENRY, 2000).

Abordámos aqui a questão da percepção fenomenológica de forma a esclarecer a relação entre corpo e lugar. Como constatámos, não podemos evitar a materialidade a que a nossa existência está associada e dela totalmente dependente. O corpo está ativamente implicado na construção do lugar, porque é através da sensação e da percepção que o espaço se transforma em lugar.

2.2.1.

Extensões corporais: o dispositivo enquanto prótese

Temos vindo a refletir sobre a definição de lugar através de diferentes áreas do conhecimento e de que forma ele tem sido abordado por diversos artistas ao longo do tempo. Todavia, porque este se trata de um Mestrado em práticas artísticas que se querem contemporâneas do presente¹¹, interessa-nos agora focar a pertinência deste tema no contexto atual. Deste modo e de acordo com Marc Augé, consideramos que a contemporaneidade se caracteriza principalmente pelo não-lugar: todo o espaço onde não há ligação emocional e, por isso, é vazio de significado. Apresentamos a tese de que a atualidade se caracteriza pela produção e disseminação do não-lugar da realidade virtual ou realidade aumentada.

Recordamos que o antropólogo define a *sobremodernidade* (i.e., o contemporâneo) pela aceleração do tempo, pela conquista das distâncias espaciais e pela sobrevalorização do indivíduo e do significado subjetivo. Em relação ao primeiro aspecto, verificamos que a rede virtual permite a fácil divulgação de acontecimentos e, simultaneamente, a sua tomada de conhecimento por um público mais alargado. No que toca ao espaço, é evidente o modo como relativiza as distâncias através da rápida movimentação de informação. Por último, é um campo cada vez mais influente na exposição do ego e na propagação de perspectivas individuais sobre a realidade.

Por outro lado, tínhamos visto que a relação entre o indivíduo e o não-

¹¹ Vide Agamben, G. (2010) “O que é o contemporâneo?”.

lugar era de natureza contratual. No que toca à virtualidade, a sua utilização é também marcada pelo comprovativo de identidade. Isto é, quando recorremos à Rede parece ser impossível manter o anonimato e o cruzamento de informação é inevitável. Provavelmente todos já tivemos a experiência de ver o preenchimento de dados pessoais de forma automática ou durante a utilização de sites de divulgação de informação audiovisual em que é feita a sugestão de vídeos ou música que provavelmente estarão dentro dos interesses de cada um.

Não podemos deixar de considerar o impacto que as redes sociais tiveram neste contexto que vimos analisando: elas são o exemplo mais claro da exigência de contrato entre o sujeito e a realidade virtual. De cada vez que utilizamos estas plataformas digitais, é necessário o comprovativo de identidade, através do nome de utilizador e *password*.

Acreditamos então, que a temática do lugar no contemporâneo se caracteriza pela sua negação. Mas se temos vindo a analisar a relação entre o indivíduo e o lugar com base na mediação pelo corpo, qual será o papel deste último na atualidade?

O corpo está aparentemente descomprometido da relação com a tecnologia, no entanto a exigência do virtual se manifestar por meio do dispositivo, significa uma implicação corporal através da manipulação. A mão parece, agora, inseparável do aparelho tecnológico que, a nosso ver, se pode qualificar como uma extensão corporal. Esta significa um aumento das faculdades humanas e, portanto, do seu alcance. No entanto, o recurso a estes mecanismos torna evidente a necessidade de extrapolação das capacidades corporais. Ou seja, há algo que está em falta e que é compensado com o artificial. Defendemos que a relação entre o corpo e o não-lugar da realidade virtual se faz através do dispositivo e que este se constitui como prótese.

Antes de avançarmos na nossa reflexão, julgamos ser importante definir o conceito de dispositivo. Segundo Foucault (1926-1984), ele diz respeito a uma rede

que resulta da interseção de vários campos do conhecimento e do poder, como a linguagem, a moral, a filosofia, a lei, a estrutura política, a economia, a arquitetura ou a instituição; sendo por isso um conjunto de leis ou valores comumente aceites dentro de um contexto social. Como tal, ele é um instrumento estratégico de controle que advém das relações de poder perpetuadas pela história. No entanto, o nosso uso do termo aproxima-se mais da concepção de Giorgio Agamben (1942) que considera ser um dispositivo tudo o que seja capaz de “(...) capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2005, p. 13). Tal como Foucault, este autor considera todas as estruturas que exerçam uma força de poder sobre o indivíduo, mas vai mais longe, incluindo as extensões humanas cuja ligação com a ação de governo é menos evidente, tais como: a caneta, o cigarro ou os telemóveis (AGAMBEN, 2005), mas ainda assim atuante.

Os dispositivos distinguem-se, portanto, dos seres viventes (os indivíduos) e da sua relação resultam os *sujeitos*. A interação entre um indivíduo e diferentes dispositivos dá origem a variados *processos de subjetivação*; ou seja, cada um de nós é afectado pelo contato com determinado livro, música, escola, profissão, religião ou, com aquilo que aqui mais nos interessa, o mundo digital e os aparelhos tecnológicos. Os dispositivos surgem da necessidade de o ser humano se relacionar racionalmente (e por isso culturalmente, ao invés da relação natural entre animal e mundo) com a realidade envolvente. Deste modo, eles resultam de um desejo de capturar um sentido de *ser* que foi perdido durante o processo de *hominização* que nos separou da origem animal (AGAMBEN, 2005). Há portanto a necessidade de criação de um novo eu, um novo sujeito: é por esta razão que o autor nos fala de *processos de subjetivação*.

A contemporaneidade é marcada pela proliferação de dispositivos, pelo que se verifica uma crescente multiplicação de processos de subjetivação. Segundo o autor, não há um só momento na vida quotidiana que não seja controlado por um dispositivo. Agamben considera particularmente negativo o uso constante do telemóvel, que terá contaminado o comportamento e os gestos, destruindo

a relação humana entre indivíduos. Esta vasta disseminação dos objetos, da tecnologia e dos *gadgets* é, no entanto, produtora processos de *dessubjetivação*. O dispositivos tecnológicos não são produtores de sujeitos, de novos modos de ser: “(...) o espectador que passa as suas noites diante da televisão recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do *zappeur* ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência” (AGAMBEN, 2005, p. 15). Ao contrário das estruturas constitutivas de sujeitos, os aparelhos tecnológicos não submetem o indivíduo a um processo constitutivo de subjetividade, eles apenas dão origem a uma perda do ser.

É neste sentido que nos referimos ao dispositivo, enquanto *gadget* que faz a mediação entre a realidade virtual e o corpo. Ele é, então, um objeto sujeito à manipulação e, por isso, se constitui como prótese corporal. Seguidamente, passaremos à análise deste conceito.

A palavra *prosthesis*, originalmente do grego, referia-se a um elemento de adição, não tendo por isso o significado mais restrito que hoje lhe atribuímos de substituto artificial para um membro corporal. A prótese pode-se, então, definir como uma extensão, substituição, ou melhoramento. Ela estabelece uma dialética, por um lado, entre a presença e a ausência e, por outro, entre o corpo e o objecto. No primeiro caso, a existência da prótese é sinónima da falta de um determinado membro ou parte. Ela funciona como o *nonsite* de Robert Smithson, em que a escultura era o sinal (ou o signo) de um outro local que estava ausente. No segundo caso, a adição de um elemento estranho dá origem a uma linha de fronteira entre o corpo e o objeto.

Parece-nos mais enriquecedor problematizar a ideia de prótese de um ponto de vista mais lato e considera-la como qualquer extensão corporal, não apenas a biomédica. Assim sendo, a sua origem estará nas primeiras ferramentas fabricadas pelo Homem e a sua evolução na história da tecnologia.

Quando falamos de ferramenta, está automaticamente implícito o gesto que lhe dá sentido. Este último pressupõe, por sua vez, uma memória coletiva

que constitui um programa operatório, ou seja, um determinado grupo social sabe como ativar os diferentes utensílios por ser herdeiro de uma história dos comportamentos. Enquanto *dispositivo neuro-motor* (LEROI-GOURHAN, 1965, p. 34), o corpo, e mais especificamente a mão, foi o primeiro gerador de ação técnica. Progressivamente, o braço abandonada a sua função de motor no processo operatório, passando a ser substituído pelos mecanismos manuais, nos quais o gesto era apenas o movimento impulsionador. A força motriz é depois transferida do corpo para os elementos naturais que garantiam o total funcionamento mecânico; assim, pela primeira vez, o corpo distancia-se do desenvolvimento tecnológico. Este afastamento é posteriormente acentuado pela conquista da máquina, cujo processo motor e operatório é totalmente automático (LEROI-GOURHAN, 1965). Por fim, chegamos à contemporaneidade, momento em que a vasta disseminação tecnológica permitiu a total substituição do corpo. A par disto, houve uma crescente valorização das capacidades cognitivas, o que por sua vez, levou à *exteriorização do cérebro* (LEROI-GOURHAN, 1965, p. 51.). O autor refere-se aqui ao desenvolvimento da capacidade tecnológica em armazenar, gerir e articular informação e à origem da inteligência artificial. A função operativa do corpo foi, pois, reduzida ao mínimo e o seu poder de ação concentra-se, agora, na ponta do dedo. O Homem, em toda a sua materialidade, deixou de ser atuante. A operação passou da carne para a tecnologia. O corpo parece ter perdido o seu lugar enquanto centro de desenvolvimento social; ou melhor, o corpo tornou-se insuficiente enquanto lugar.

2.2.2.

A escultura como extensão corporal: Franz West

Neste nosso estudo da relação do corpo com os objetos, parece-nos particularmente rica uma das vertentes da obra de Franz West (1947-2012), iniciada na década de 70. Um dos grandes temas de trabalho do artista era a prótese enquanto exteriorização da psique humana, assunto que largamente explorou através da produção das esculturas a que o deu o nome de *Passstücke*¹² (fig. 7). Estas caracterizavam-se por formas abstratas e orgânicas, quase viscerais ou escatológicas, e eram construída à escala humana, sendo geralmente de média dimensão. Os materiais usados eram o gesso, a pasta de papel ou a resina, sem tratamento plástico específico de superfície, apenas a pintura quando a matéria não era naturalmente branca. As obras eram, portanto, despretensiosas e incitavam o espectador a manuseá-las, procurando o encaixe entre corpo e objeto, o que muitas vezes dava origem a contorções ou poses absurdas (Fig. 8). Significa isto, que o artista não procurava nem o sublime, nem o monumental; muito pelo contrário, as suas obras eram investidas de acessibilidade, sendo o seu uso por parte do espectador uma possibilidade constante. Elas estabeleciam permanentemente um convite à interação e à descoberta, concretizando-se performativamente.

A nosso ver, as esculturas *Passstücke* mostram-se disponíveis ao contacto e ao imprevisto por duas razões: a primeira de carácter plástico e formal e a segunda pela maneira como são expostas. Como acabámos de ver, West não

¹² Comumente traduzido para *Adaptives*, em inglês; ou seja, *Adaptativos*.

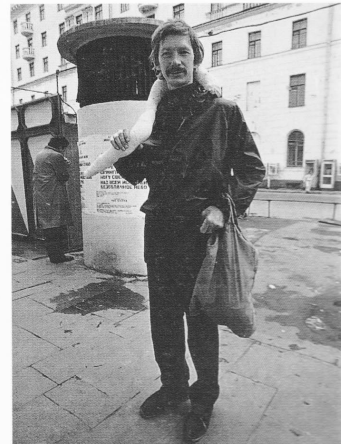
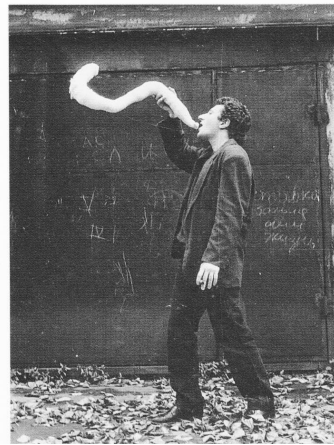
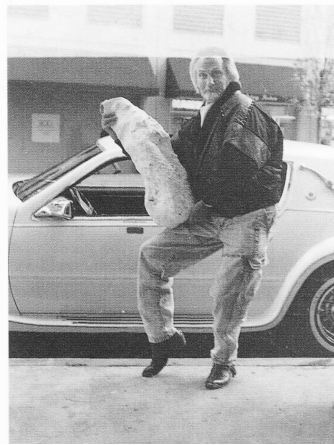
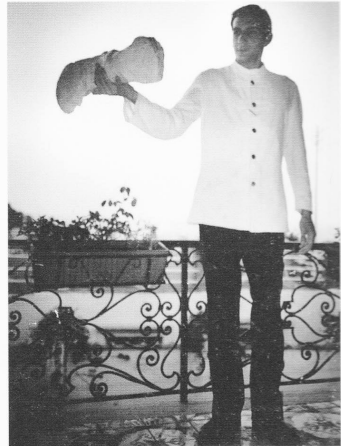
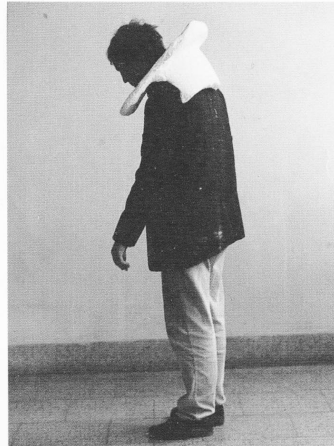


Fig. 7. Franz West, *Passtücke*, 1978-91.

executava tratamento de superfície, ou seja, as obras não eram lixadas ou polidas e os gestos necessários para o trabalho com a matéria eram deixados a cru. Para além disso, numa mesma peça era possível encontrar diferentes materiais, o que criava a sensação de que tinha havido a necessidade de remendo, talvez apressado e sem possibilidade de o fazer com o mesmo material. A obra deste artista é aparentemente caótica e descuidada, no entanto, percebemos que estas características são intencionais, devido à sua constância ao longo do tempo. A forma orgânica dos objetos tornava perceptível a ausência de um referente que se tentava colmatar com o encaixe no corpo. *Passtücke* eram uma parte cujo todo estava invisível, mas que permanecia latente – constituíam-se, portanto, como fragmentos¹³.

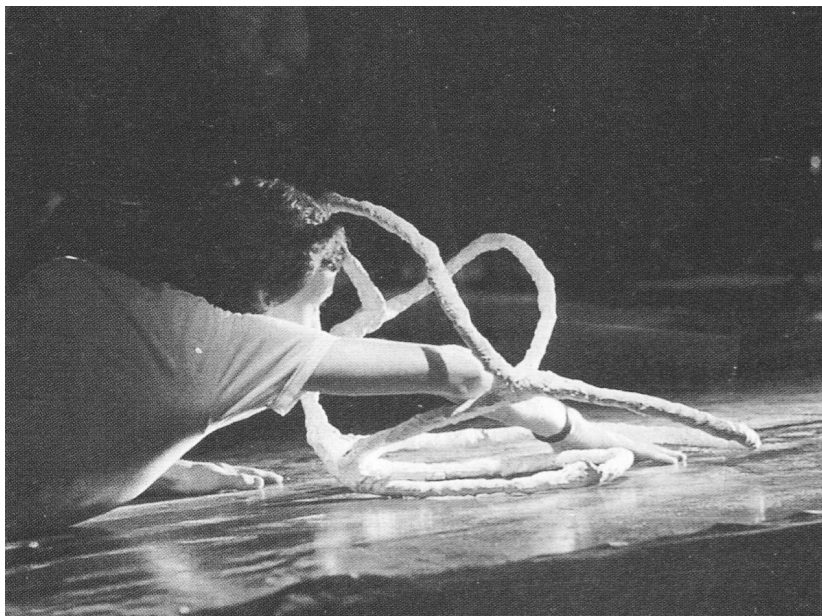


Fig. 8. Franz West, *Passtücke*, c. 1970.

¹³ Neste ponto, é possível estabelecer uma relação com a obra de Rodin (1840-1917), o primeiro escultor europeu que trabalhou a potencia da obra inacabada, abrindo esta arte à noção de processo.

Relativamente à forma como as obras eram expostas (não apenas as *Passstücke*, mas toda a sua escultura), podemos dizer que West explorou diferentes possibilidades: utilizou plintos, apresentou as obras diretamente no chão ou encostadas à parede, usou a fotografia ou o texto para convidar diretamente o espectador a usar os objetos e explorou o mobiliário como plinto. No que toca ao primeiro caso, muitas vezes os plintos possuíam a mesma linguagem plástica tosca ou inacabada que as obras (fig. 9), o que significava que não se apresentavam como uma barreira ou uma inibição ao toque do público.



Fig. 9. Franz West, *Untitled*, 1992.

Outras vezes, eram apresentados mais plintos do que obras, sendo por isso possível a sua deslocação entre os vários pedestais (fig. 10).



Fig. 10. Franz West, 3 ou 17, Villa Arson, Nice, 1991

Na segunda hipótese, as bases eram totalmente removidas e a relação entre sujeito e escultura era ainda mais próxima e descomprometida, ou seja, um objeto que é apresentado sem a mediação do plinto é mais facilmente tido como pertencente ao mundo real, estando no mesmo plano de existência que o espectador (esta é, aliás, uma das grandes conquistas do pós-modernismo) (fig. 11).



Fig. 11. Franz West, *Passstücke*, 1997.

Em relação à penúltima hipótese que apresentámos acima, as *Passstücke* eram expostas em paralelo com uma série de fotografias que documentavam o seu encontro performativo com o corpo de alguém. O público podia facilmente perceber a possibilidade de interação com as obras. Noutras situações, em vez de recorrer à imagem, o artista incitava esse contacto através de texto explicativo (fig. 12). Por fim, o artista estendeu a ideia de plinto até novos limites: na sua tentativa de aproximar a escultura e o público, West recorreu a objetos que pertencem ao imaginário do quotidiano e utilizou peças de mobiliário como base (fig. 13).



Fig. 12. Franz West, *Passtücke*, 1990.



Fig. 13. Franz West, *Untitled*, 1993-94.

Dissemos anteriormente que West entendia as suas esculturas-prótese como projeção da mente. Para tal, foi fundamental o estudo da psicanálise, ramo da neurologia iniciado por Sigmund Freud (1856-1939), da qual o artista herdou a noção de neurose¹⁴. *Passstücke* constituíam-se, por um lado, como representações de neuroses: “It [the *Adaptive*] could actually be a representation of neurosis. I say that that’s what neuroses would look like if you could see them.” (WEST, 2003)¹⁵. Por outro, a experiência física desses objetos que originava posições corporais estranhas e, por vezes, desconfortáveis, atuava como confrontação com estes processos operados inconscientemente. Assim, as esculturas funcionavam como gatilho para a recuperação de memórias perdidas, promovendo a catarse. Não esquecendo o título destas obras, o seu uso permite o confronto (fenomenológico) e a adaptação às diferentes facetas da personalidade. Elas são a exteriorização da vida psicológica interior e, por isso, uma multiplicação do eu. A interação com as esculturas coloca em questão a estabilidade da identidade do sujeito através da sua exploração em diferentes posições.

Podemos, agora, claramente perceber de que forma as esculturas *Passstücke* se constituem como próteses. Elas são tanto a extensão do corpo, como também, a extensão da psique. Mais uma vez, o artista austríaco é influenciado por Freud: “Freud says (I think in *Totem and Taboo*) that man is a prosthesis-god. That is to say, a car is a prosthesis for getting around in, a radio is a prosthesis for information, and art is a prosthesis for culture, the non-technological.” (FLECK, 1999, p. 17)¹⁶. A ideia de prótese é de tal forma central no pensamento de West, que

¹⁴ No âmbito da saúde mental, a neurose resulta de processos inconscientes que atuam de forma a defender a estabilidade do ego. Para Freud, o ego “ (...) pode reprimir conteúdos que não lhe agrada, ou que considera intoleravelmente penosos ou incompatíveis com outros conteúdos” (STEIN, 2006). São os conflitos gerados pelo confronto entre o impulso sexual individual e os padrões comportamentais aceites e exigidos pela sociedade que dão origem à neurose. Aquando da vivência de situações geradoras de perturbações são despoletados mecanismos de defesa que, por sua vez, remetem as memórias dolorosas para uma zona da psique à qual a mente consciente não tem acesso.

¹⁵ Franz West em colaboração com o poeta Reinhard Priessnitz para um texto exposto em conjunto com uma série de *Passstücke*, na Basel Art Fair, em 1980.

¹⁶ Franz West in Fleck, R. et al (1999) *Franz West*. London: Phaidon.

o carácter funcional sobrepõe-se ao estético e o artista passa a produzir esculturas que se assemelham a mobiliário e que o público pode usar (fig. 14). Desta forma, o espetador é totalmente envolvido no objeto de arte, integrando-o através do corpo. Com este tipo de escultura-mobiliário, West dá origem a instalações que criam um ambiente convidativo, quase familiar. O espetador vê-se perante uma situação que reconhece e que associa à ideia de casa ou de quotidiano. Assim, a distancia que tradicionalmente separa o público do objeto artístico é completamente quebrada¹⁷.



Fig 14. Franz West, *Auditorium*, Documenta IX, 1992.

¹⁷ Fazemos ainda referência a Rebecca Horn, cuja obra é em parte uma problematização da extensão corporal através da escultura. Ainda que tenha integrado o nosso estudo, focámo-nos maioritariamente em Franz West por uma questão de proximidade plástica com o nosso próprio trabalho: a sua escultura é construída com materiais dóceis que passam pelo estado líquido e que necessitam de uma fase de secagem ou catalisação, como o gesso, a pasta de papel ou a resina.

3. Componente prática

3.1. Introdução ao projeto final

3.1.1.

#Vírus



Fig. 15. Rita Queiroga, #Vírus, vista geral da obra. GNRation, Braga.

#Vírus (2015)¹⁸ é uma obra que dialoga diretamente com o lugar para o qual foi concebida, o espaço GNRation, em Braga. Por ser um local multifuncional, o edifício está repleto de informação visual que indica o uso das diferentes salas ou áreas. A arquitetura parece ter sido invadida pela linguagem (escrita) de forma exacerbada e, muitas vezes, desnecessária: não nos pareceu, por exemplo, necessário a existência de um letreiro com a informação *Blackbox*, exatamente em frente ao acesso à dita zona. Quisemos, portanto, ironizar o facto de as indicações constituírem uma evidência, e por isso uma tautologia, através do exagero da tal cacofonia visual.

Assim, quisemos fazer referência à obra de Joseph Kosuth (1945), *One and Three Chairs* (1965), em que o artista apresenta o conjunto formado por uma cadeira física, uma fotografia dessa mesma cadeira e a definição, segundo o dicionário, de cadeira. É desta forma explorada a relação entre ideia e objeto e entre a linguagem (escrita e visual) e o mundo (dos objetos), dado que são postos em confronto os vários médiuns em que uma ideia se pode traduzir: a palavra, a imagem e o objeto. Esta obra é, efetivamente, a tradução artística de um dos campos do saber que estuda a linguagem, o da semiótica – a ciência dos signos. Ou seja, os três elementos atuam como diferentes signos para o conceito de cadeira; por outras palavras, o significado de cadeira encontra diversos significantes. Devido a esta repetição da mesma ideia segundo várias maneiras (repetição essa bem explícita no título da obra), *One and Three Chairs* constitui-se como uma tautologia.

Voltando ao caso do GNRation, o emprego da linguagem escrita (que nesta situação ganhava uma expressão visual bastante forte) enquanto indicação, equivale à descrição do significado da cadeira em Kosuth. Quisemos, então, exacerbar o excesso de informação, colocando em ênfase a criação de tautologias a que os letreiros davam origem. Desta forma, aplicações informações em vinil autocolante com as seguintes expressões: #index, #tautologia, #Joseph Kosuth e com a descrição do símbolo de seta. As nossas intervenções foram colocadas

¹⁸ Obra desenvolvida durante o ano curricular do curso cujo relatório final presentemente apresentamos.

junto das descrições existentes e distinguem-se destas pela cor e fonte de texto usados. Para além disso, utilizámos o símbolo # porque é atualmente usado nas redes virtuais como forma de estabelecer um domínio específico, facilitando ao utilizador a pesquisa de determinados campos ou interesses e a eles poder-se associar. Este sistema de *carimbagem* divulgado pela Rede, teve uma adesão mundial e fazemos a ironia, no presente trabalho, de o comparar a um vírus virtual. De alguma forma, o título desta obra é ele próprio uma tautologia.



Fig. 16. #Vírus, pormenor.



Fig. 17. #Virus, pormenor.

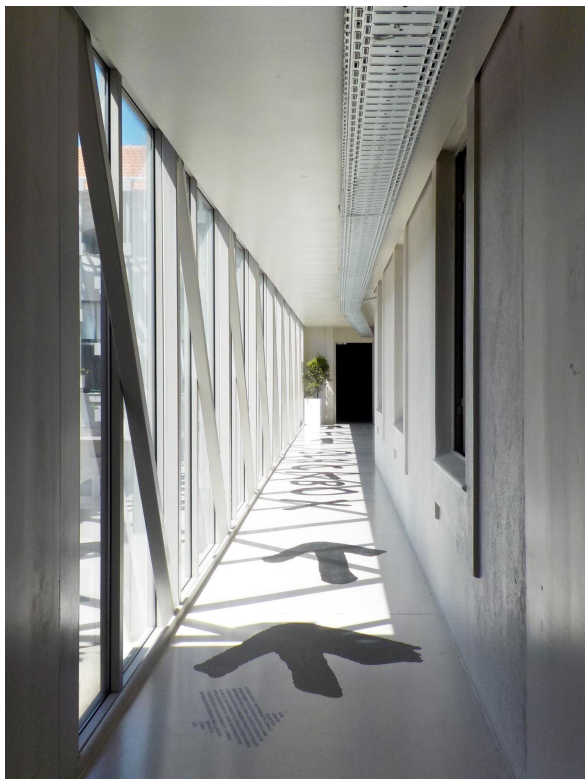


Fig. 18. #Virus, vista de outra área de intervenção.

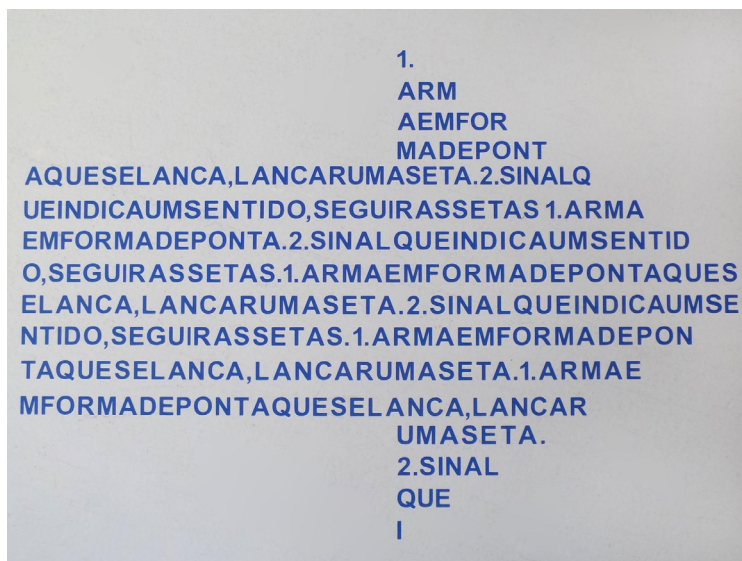


Fig. 19. #Virus, pormenor.

3.1.2.

Vénus



Fig. 20. Rita Queiroga, *Vénus*, 2015. Vista da exposição no espaço Plaza, Porto.

Tendo o lugar da exposição como ponto de partida, a presente obra¹⁹ surgiu por sugestão das marcas circulares existentes no chão que imediatamente evocassem um movimento pendular. Interessava-nos, então, a relação da obra com o espaço e com o património aí existente. Assim, surgiu a ideia de construir um pêndulo que se relacionasse com esses círculos e que fizesse referência ao instrumento usado na construção arquitectónica. Interessava-nos também a concepção da obra de arte enquanto metáfora para escavação arqueológica, ou seja, enquanto motor de uma ação de descoberta. Daí nasceu o pêndulo-Vénus que usa como referente a escultura Venus de Willendorf (c. 28 000 – 25 000 a.C.), uma das mais antigas representações femininas, com apenas onze centímetros de altura e descoberta em 1908. Considerámo-la, simbolicamente, como uma escultura-de-prumo que, tal como o fio-de-prumo estabelece a absoluta verticalidade, terá sido um dos grandes marcos na evolução da arte, inaugurando a história dos objetos estéticos.

No nosso trabalho, o perfil da figura da Vénus foi aumentado cerca de quatro vezes e utilizado para construir uma escultura de revolução, em torno, a partir de um bloco de cedro. Ela eleva-se a partir de um buraco escavado no chão, vestígios de uma escavação arqueológica ou a imagem de uma lua cheia, símbolo feminino por excelência. Quisemos explorar a relação entre a superfície e o interior, procurando a revelação do invisível de forma a poder torna-lo tangível. Simbolicamente, procurámos desvendar o mistério que a obra de arte encerra; por esta razão explorámos os conceitos de escavação e de elevação, eles próprios dois pontos que definem uma linha imaterial que une o inferior ao superior. Em suma, desenhamos um percurso de volta à origem, trazendo para o presente as formas que aí encontramos²⁰.

Vénus é, portanto, uma obra *site-specific* que nasce das circunstâncias

¹⁹ Obra desenvolvida durante o ano curricular do curso cujo relatório final presentemente apresentamos.

²⁰ Fazemos aqui referência à obra de Lawrence Weiner anteriormente apresentada, *A 36" x 36" removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a Wall*, por ser uma influência direta nesta nossa obra. A simbologia do ato de escavar ou revelar concretizado pelo artista é por nós evocado nesta procura pelo invisível.

espaciais do lugar de exposição e que permite ao espectador envolver-se presencialmente com a escultura, embalando-o com o seu movimento oscilante. O corpo do sujeito é convidado a interagir com o pêndulo que se apresenta como um objeto disponível para ser ativado. Desta forma, a história (simbolizada pela Vénus) entra em diálogo com o presente através do agente que é o espectador.

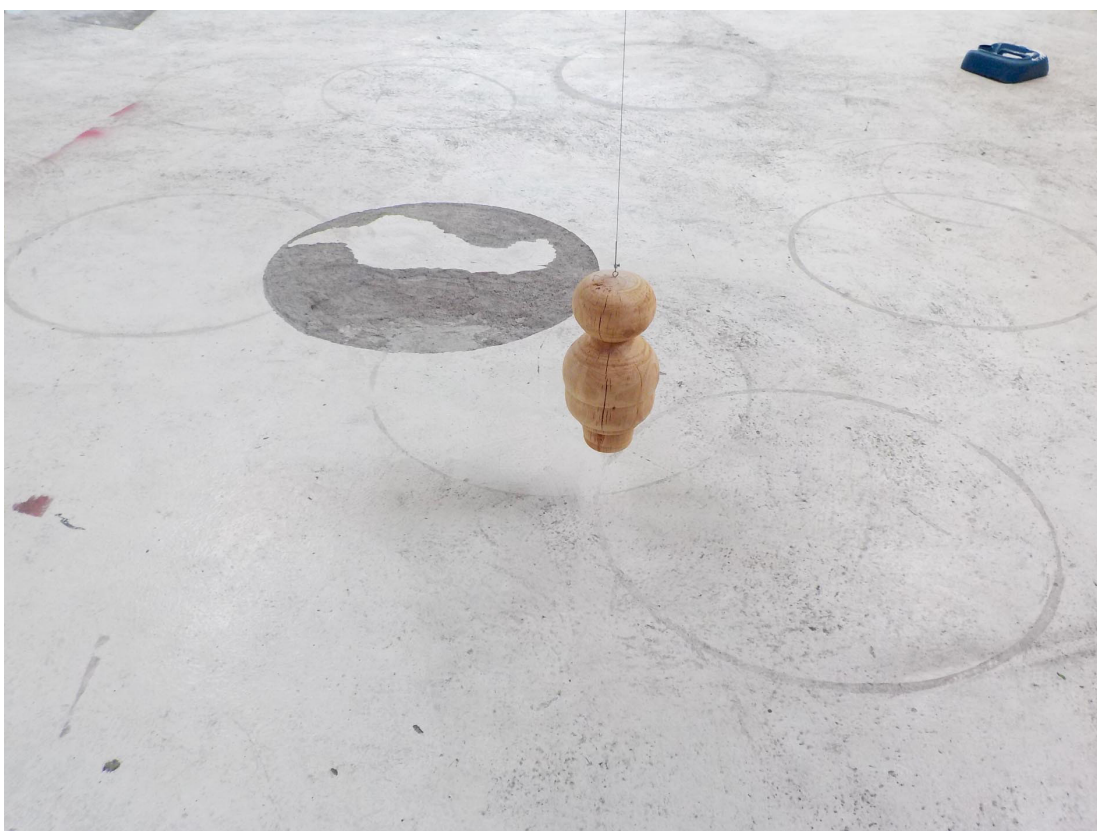


Fig. 21. Vénus, vista superior.



Fig. 22. Vista parcial, pêndulo em cedro, 40 x 15 x 15 cm.



Fig. 23. Vista parcial, escavação em cimento, Ø 90 cm.

3.2. Obras inéditas

3.2.1.

I'm here



Fig. 24. Rita Queiroga, *I'm here*.

A nossa procura pela definição de lugar levou-nos simultaneamente ao esclarecimento daquilo que não se constitui como tal. A problematização desta temática levantou uma série de outras questões: o que implica o cruzamento de fronteiras? De que forma é que a estrutura do lugar influencia a transposição do território (o lugar geográfico e político)? Como podemos articular especificidade e transitoriedade? Tendo isto em mente, a nossa prática artística acabou por se inscrever no polo oposto ao da *site-specificity*, desafiando este mesmo conceito: o primeiro trabalho a ser realizado durante o nosso Projeto, *I'm here*, foi um pêndulo que tanto pode ser instalado num determinado local, como usado no corpo e facilmente transportado.

A escultura foi profundamente influenciada pelo estudo das obras de Richard Serra (1939), Robert Smithson (1938-1973) e Gordon Matta-Clark (1943-1978) que nos trouxeram algumas ideias essenciais: a desconstrução da arquitetura pela intervenção de uma escultura, a fragmentação material do lugar, ou a perfuração de um edifício (ou local) de forma a revelar ou questionar a estrutura (física, cultural, económica etc.) que lhe está implícita. O denominador comum a estes artistas é a reflexão sobre o tema que vimos analisando, maioritariamente através da sua fragmentação (física ou metafórica).

Submergimos, portanto, num imaginário associado aos processos e materiais da (des)construção, onde a terra e a maquinaria usada para a sua manipulação ocuparam um espaço importante. Desta forma, o pêndulo, objeto à escala da mão, desenvolve-se na forma de uma broca que poderia ser utilizada como ferramenta para escavar um buraco no solo e revelar os estratos subterrâneos. *I'm here* é construída em metal (alpaca) e consiste numa espiral que progride em torno de um cone central (fig.25). Para além de constituir uma metáfora para a ideia de revelação, dentro do próprio pêndulo existe um elemento escondido que convida o sujeito a descobri-lo: dentro da ponta final foi cravada uma pedra que só pode ser totalmente vista se a parte final da peça for desencaixada (fig. 27). A percepção de que existe este elemento interior é possível porque o topo do cone foi deixado aberto: ao espreitar por aí, pode ver-se o efeito de caleidoscópio

criado pela difração da luz que passa através do diamante sintético (fig. 26).

O contraste entre o instrumento de construção usado para a obtenção da linha vertical, símbolo máximo da coluna e por isso da rigidez e da implantação, e a fácil movimentação do objeto, parece-nos particularmente rico porque coloca o espectador perante uma dissonância. Tendo bebido da riqueza da obra de Robert Smithson, que nos coloca posiciona num *estar entre*, interessa-nos esta aparente contradição, que a nosso ver é uma forma de testar limites e gerar um estado de dúvida.



Fig. 25. Pêndulo, 5 x 5 x 15 cm.



Fig. 26. Observação do efeito de caleidoscópio.



Fig. 27. Abertura do encaixe da ponta.



Fig. 28. Pormenor do encaixe.



Fig. 29. Pormenor da cravação do diamante.

3.2.2.

Body topographies

Enquanto objeto, o corpo constitui-se como contentor de identidade, sendo ele próprio um lugar. No entanto, porque está em constante movimento, é também o veículo de transporte do ser. Por esta razão, colocamos a seguinte questão: será possível falar de *portable site-specificity*? Tendo em vista a standartização cultural a que assistimos desde a segunda metade do século XX provocada pela crescente disseminação dos media, parece-nos pertinente problematizar a metodologia *site-specificity* pelo seu contraste com a ideia de movimento. Dando continuidade à metáfora da escavação a que nos referimos durante a análise da escultura *I'm here*, demos início a um segundo momento do nosso trabalho prático em que tentámos responder à questão anteriormente formulada.

O nosso intuito é a revelação do ser. Tal como o ato de escavar, procuramos descobrir a estrutura interior que cada indivíduo carrega. O corpo, a escultura e a terra são todos simbolicamente constituídos pela mesma matéria, sendo por isso possível confundirem-se. A psique é um objeto que se pode submeter a um processo de escavação arqueológica, sendo cada memória uma camada geológica. Não nos esqueçamos que a identidade individual é construída em relação com o mundo, ou seja, ela toma forma a cada experiência que irá depois dar origem a uma memória. O objeto artístico é, então uma metáfora do eu: o encontro com a escultura apresenta-se como a descoberta pessoal da estrutura identitária de cada

um de nós.

Tratores, escavadoras ou perfuradores são a maquinaria para esta escavação simbólica do ser. As pesadas máquinas transformam a paisagem interior: profundos buracos emergem no solo, altas montanhas são desfeitas e mansas colinas são facilmente movidas de um lado para o outro. O romper dos estratos revela o tempo enterrado nos sedimentos, permitindo que antigas cidades venham à superfície. A sua descoberta é o autoconhecimento.

O trabalho direto com a terra pareceu-nos, portanto, óbvio. Enquanto matéria, ela reflete uma profunda ligação com o lugar. Quisemos traduzir a influência deste na constituição do eu, pelo que procedemos à produção de esculturas em terra e que se constituíam como extensão corporal.

O processo iniciou-se com a produção de uma série de moldes de diferentes partes do corpo com recurso a uma rede metálica facilmente moldável (fig. 30-34), que viria depois a ser revestida a gesso (fig. 35-40). Pretendíamos fazer o reconhecimento topográfico do corpo, mas ao mesmo tempo a construção de esculturas abstractas. A *mimesis* ou a representação não estavam ao alcance do nosso interesse; o corpo era apenas o ponto de partida para uma reflexão maior, cujo foco visava a exploração da importância de um referente para a constituição da obra.

Os moldes de gesso foram posteriormente preenchidos com uma mistura de terra, cola branca e água. Daí resultaram uma espécie de carapaças, cujo relevo deixava perceber um modelo orgânico, mas que se distanciavam cada vez mais do corpo enquanto objeto reconhecível (fig. 41-44). Por serem de média dimensão, as esculturas sugeriam uma aparente transportabilidade: a operação primeira de movimentação (de uma porção do solo) era depois anulada pela fragilidade das peças.

Recordamos aqui, mais uma vez, a dicotomia entre *site* e *nonsite* na obra de Robert Smithson. Como vimos anteriormente, a existência de um lugar, um sítio geográfico e topograficamente específico, dava origem à construção racional de

uma obra ausente dessas características seminais. Ela era, portanto, a negação de *site*, mas remetia automática e permanentemente para este último, convidando o espectador a uma viagem mental entre o local de origem e o momento presente.

Foi também este movimento pendular que quisemos explorar no nosso próprio trabalho. A terra atua como símbolo e como índice de lugar, estabelecendo permanentemente uma referência, mas assume um carácter de transportabilidade que não lhe é naturalmente característico. Foi nosso objetivo testar os limites de ambas as categorias que temos vindo a analisar e perceber, por um lado, de que maneira o lugar é atuante sobre o indivíduo e, por outro, o efeito do movimento que o corpo desenha através da passagem por vários lugares tem na estrutura identitária pessoal. No que toca à primeira hipótese e de acordo com a investigação apresentada anteriormente, a definição da identidade está intimamente ligada ao contexto localizado, pelo que simbolicamente representámos esta relação através da materialidade de ambos os elementos: a terra (do lugar) que se projeta no corpo (do sujeito). O solo e a casa estão sempre no horizonte daquele que se move. Não há viagem possível sem uma comparação com a origem, mesmo que o novo lugar seja valorizado. Isto leva-nos à segunda questão levantada e que tem que ver com o movimento. O ser não é estanque e a deslocação é também ela significativa. A contaminação da terra por novas sementes só poderá ser frutífera.

Para além disso, considerámos o corpo ele próprio um lugar. Não o corpo específico do autor, porque não pretendíamos a autorrepresentação, mas sim o que assume a especificidade de cada indivíduo que está na presença das esculturas. Ele é, portanto, um elemento que permanece aberto à possibilidade de ser tornar identitário, histórico e relacional, constituindo-se como lugar.

Tornamos, agora, à questão anteriormente levantada: será verosímil falar de *portable site-specificity*? Pelas razões até aqui apresentadas, arriscamos uma resposta positiva à pergunta. Em primeiro lugar, porque o assunto destas esculturas é o *lugar corpo*, que é constituído e constitutivo de identidade e, por isso, o reflexo de um contexto específico. Por outro lado, porque é um meio de

movimentação das obras, tanto física, como metaforicamente (porque toda a obra é reconstruída na mente do espectador, ficando aí retida).

Apesar de problematizar o tema a que nos propusemos analisar, não consideramos esta série de experiências suficientemente enriquecedoras, porque a resolução técnica não permitiu a duração das esculturas. A mistura da terra com cola branca não era suficientemente resistente e todas as obras acabaram por quebrar. Todavia, este processo permitiu-nos refletir sobre vários pontos que levaram ao desenvolvimento do nosso trabalho plástico: o corpo enquanto referente, a escultura enquanto extensão corporal e a tensão entre fronteiras de lugares (geográficos e entre corpo e objeto).



Fig. 30 e 31. Fase I - modelação da rede, *Body Topography I*.



Fig. 32, 33 e 34. Fase I - modelação da rede, *Body Topographies II e III.*



Fig. 35 e 36. Fase II - revestimento da rede com gesso, *Body Topography I.*



Fig. 37 e 38. Fase II - revestimento da rede com gesso, *Body Topography II*.

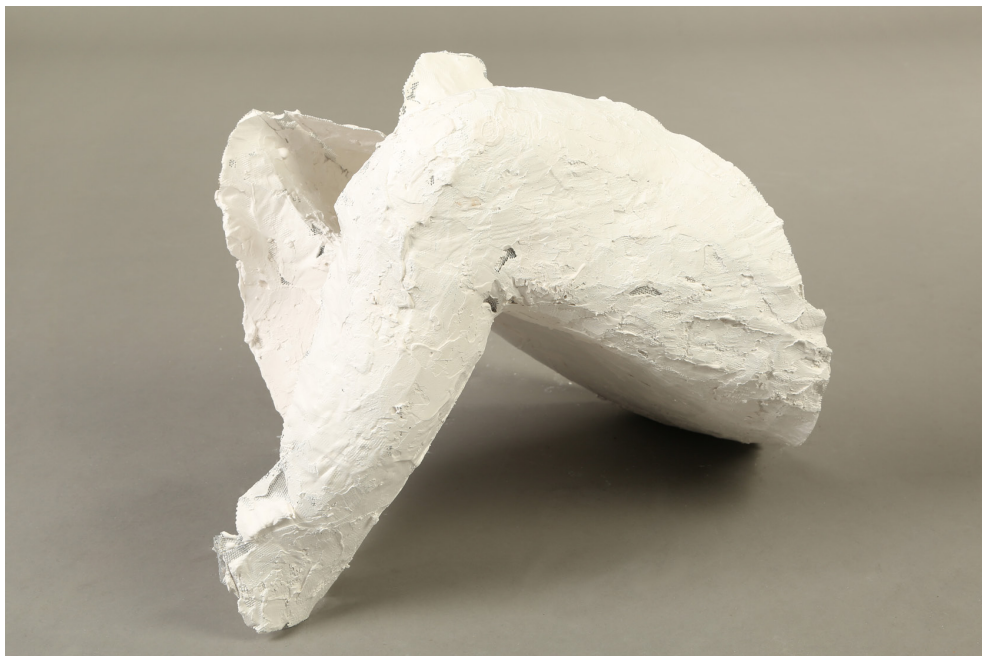


Fig. 39 e 40. Fase II - revestimento da rede com gesso, *Body Topography III*.



Fig. 41 e 42. Fase III - esculturas em terra, *Body Topography I*.



Fig. 43 e 44. Fase III - esculturas em terra, *Body Topography II*.

3.2.3.

The Golden Ticket

Tendo em conta o desenvolvimento do trabalho anterior, interessou-nos a reflexão sobre o conceito de território, ou seja, de um lugar delimitado por linhas geográficas de origem política e histórica. Neste contexto, surge a obra *The Golden Ticket* que parte de um pensamento sobre a tensão entre fronteiras. É uma obra com um forte carácter político, dado que explora o significado de ser um cidadão europeu e as consequências do poder da livre mobilidade. Vivemos atualmente num período em que é importante refletir sobre a convivência entre estados e nações e de que forma se dão as contaminações culturais. Existirá, de facto, um mundo global? Ou melhor, será alguma vez possível atingir uma tal universalidade? A facilidade de deslocação que nos é permitida enquanto cidadãos europeus parece indicar uma resposta positiva, no entanto, se a Europa “abre as portas” às migrações interiores, ela simultaneamente reforça as fronteiras exteriores. A livre mobilidade dentro do espaço Schengen é simultaneamente um catalisador e um travão à movimentação de pessoas e, por isso, tem consequências sociais e culturais. Quisemos, então, questionar a nossa própria identidade, especificamente enquanto cidadãos europeus, em relação ao mundo que está para além deste território.

The Golden Ticket apresenta uma dimensão conceptual bem mais acentuada do que os dois trabalhos anteriores, porque procurávamos uma reflexão crítica e assertiva sobre este assunto. Assim, a obra é visualmente depurada, sendo apenas

constituída por dois *bilhetes* em latão polido onde foram gravados, em cada um deles, a frente e o verso de um documento de identificação. A ideia de bilhete dourado, que se constitui como elemento de sorte, é aqui empregue de forma a exagerar, ao ponto de tornar satírico, o privilégio de ter posse de um cartão de identificação europeu. A informação pessoal foi deixada em branco para ser possível inscrever os dados de qualquer indivíduo. A obra assume-se como *objecto de desejo* porque a linha exterior do documento foi desenhada a tracejado, criando a ilusão de que o cartão é destacável e, por isso, quase acessível.

Nesta obra, fazemos referência a um objecto de uso comum visto que ele é uma representação convencional daquilo que nos distingue enquanto indivíduos e porque na sua origem está implícita uma definição específica de lugar, neste caso, um estado. Para além disso, o documento implica uma ideia de poder apenas pertencente a um grupo exclusivo de cidadãos, facto que a nosso ver melhor traduz a dicotomia entre liberdade e controlo de deslocação entre lugares. Dado que cita um objeto manipulável e, por isso, concebido à escala da mão, *The Golden Ticket* mantém uma referência ao corpo. Esta ideia de algo que é manuseável e que se oferece como necessitando da proteção e do cuidado da mão é de extrema importância para o trabalho que seguidamente apresentaremos.

The Golden Ticket integrou a exposição *A Heap of Language*, de 21 a 25 de Abril do presente ano, na galeria Gasworks, em Londres.

3.2.4.

Advanced Media



Fig. 46. Rita Queiroga, *Advanced Media I*.

Advanced Media é uma série de esculturas à escala humana, construídas em fio de ferro revestido a cobre e que ganham volume pelo desenho tridimensional que o fio efetua no espaço. São objetos que dependem da sua utilização no corpo do espectador para serem totalmente ativados. Para tal é necessário o recurso àqueles objetos que se tornaram na extensão contemporânea da mão: o telemóvel, o *tablet*, o computador portátil, etc. A dependência entre o sujeito e a tecnologia traduz-se no facto da sustentação das esculturas depender da interação entre o corpo e os dispositivos. Assim, as esculturas desenvolvem-se em torno

Advanced Media pretende fazer uma sátira à forma como a tecnologia afecta a nossa linguagem. Estes dispositivos mediam a forma como percebemos o mundo e como nos inserimos dentro da sociedade, visto serem eles próprios uma interface entre o sujeito e a realidade. A linguagem é aqui considerada tanto como linguagem-corporal, assim como linguística, dado que a tecnologia afecta a forma como interagimos fisicamente com os diferentes dispositivos (determinadas posições que adoptamos) e a forma como nos expressamos de maneira a controlar como o outro nos vê.

As nossas esculturas dão forma a essa *prótese cognitiva* (MANOVICH, 2006) resultante do externalização da mente pelos dispositivos dos media. Mais importante do que facilitar e melhorar determinados processos conceptuais (todos os sistemas de cálculo e programação que têm por base operações matemáticas), interessa-nos mais abordar esta temática do ponto de vista das suas consequências para o indivíduo e para a sua identidade. Assim, debruçámo-nos numa reflexão sobre a cultura virtual, tendo como crítica o facto de como ela transforma o privado e o individual em domínio público. A seguinte afirmação de Lev Manovich (1960) é bastante ilustrativa do comentário que quisemos fazer com o nosso trabalho de projecto: “Unobservable and interior processes and representations are taken out of individual heads and put outside – as drawings, photographs, and other visual forms.” (MANOVICH, 2006, p. 205). A nosso ver, dá-se uma projecção do indivíduo e daquela que é a sua estrutura e imaginário pessoal, através da linguagem, no domínio do virtual. Desta forma, podemos dizer

que a mente e o processo cognitivo influenciam essa mesma realidade virtual. No sentido oposto, a mente é sujeita a um processo de objetificação²¹, dado que é exteriorizada através de formas visuais tecnologicamente geradas.

Este ímpeto de tornar visível, é evocado pelas próprias esculturas que se desenvolvem em torno do corpo, mantendo com ele uma relação permanente, mas simultaneamente, de si afastando-se. São como impulsos eléctricos que se estendem do corpo e deixam um rasto no espaço, formando estruturas dependentes do sujeito, mas que também o (de)limitam. Os movimentos daquele que usa estes objetos são substancialmente limitados, pelo que esta obra poderá também sugerir uma ideia de jaula²².

Quisemos, portanto, tornar tangível esta *prótese cognitiva* que nos acompanha diariamente e da qual nos parecemos esquecer. Tal como um substituto corporal, o domínio virtual, tornou-se numa prótese de que todos somos portadores e sem a qual não nos poderíamos movimentar (daí a ironia de a formalizarmos sob forma de um objecto de nos aprisiona). A prótese é, então, uma interface/médium que faz a ligação entre o lugar (o corpo) e o não-lugar (a realidade virtual)²³.

²¹ Relembramos aqui a concepção fenomenológica de objecto: aquilo que resulta da manifestação exterior de uma essência e que por isso se constitui como fenómeno.

²² Vide a obra anteriormente apresentada *Two Undiscovered Ameridians visit the West*, Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco.

²³ A nossa reflexão não se insere no debate entre arte e *medium*, porque não nos interessa de que forma os novos *media* foram absorvidos tecnicamente pelo campo artístico. Não estamos a falar de *media-art* (a que recorre à tecnologia da comunicação e digital como meio de expressão), nem se quer de arte pós-medial (a ultrapassagem das questões tecnológicas que distinguem as diferentes categorias plásticas, e.g., escultura, pintura ou desenho), dado que o nosso intuito não é o de refletir sobre o impacto das novas tecnologias na definição do objeto artístico; tanto mais, que recorremos a um dos mais antigos meios artísticos: a escultura. O que nos é relevante, é, pois, a forma como os *media* da comunicação, enquanto interface, atuam sobre o indivíduo: “Eles [os *media*] são a condição da fenomenalidade do mundo e das formas em que nos aparece.”. Ou seja, os dispositivos tecnológicos permitem a experiência de determinadas realidades às quais, de outra forma, não teríamos acesso. Será possível considerar que estamos perante uma fenomenologia virtual, na qual a vivência não se faz através do corpo e da presença, mas apenas através da mente? Essa mente expandida – prótese – constituída pelos sistemas matemáticos que constituem o digital e o virtual.

Tal como a obra apresentada anteriormente, *Advanced Media* integrou a exposição *A Heap of Language*, na galeria Gasworks. A obra foi exposta tanto na sua vertente de escultura, como na de fotografia (registo visual da interação entre os objetos e o corpo), numa tentativa de relacionar ambos os formatos. Devido à sua média dimensão, as esculturas necessitaram de uma base que no nosso caso tomou a forma de mesa. A nossa escolha foi fortemente influenciada pela obra de Franz West que recorria explorou a potencialidade do mobiliário como obra de arte como estratégia de aproximação do público ao objeto estético. Dado que também procurávamos o contacto direto entre o sujeito e a escultura, optámos pela exposição das obras sobre objetos funcionais do quotidiano, de forma a incentivar a interação. Foi também por este motivo que a obra incluía a fotografia que ilustrava a dimensão performativa dos objetos.



Fig. 47. Rita Queiroga, *Advanced Media I*.



Fig. 48. Rita Queiroga, *Advanced Media II*.



Fig. 49. Rita Queiroga, *Advanced Media III*.

4. Conclusão

Iniciámos o nosso Projeto final do Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas com a premissa de estudarmos a relação entre obra e lugar, que a nosso ver se dá através do sujeito. Concluímos, portanto, que o lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico. Por outras palavras podemos dizer que lugar e identidade pessoal se constituem *pari passu*, não sendo possível distinguir um do outro: o indivíduo é espelho do sítio onde nasce e onde vive e o lugar é produto das interações dentro do grupo que o habita. Pareceu-nos oportuno problematizar uma das metodologias do fazer artístico que diretamente se relaciona com esta temática, a da *site-specificity*. No entanto, rapidamente percebemos que num mundo marcado pelo encurtamento das distâncias e pela aceleração do tempo, a especificidade do que é local é altamente posta em causa. Do nosso ponto de vista, estamos perante uma tecno-cultura omnipresente e omnisciente que tem consequências ironicamente contraditórias no que toca à esfera do indivíduo. Por um lado, a larga cobertura mediática dos acontecimentos origina um crescente número de *voyeurs* e de pontos de vista pessoais sobre o mundo. Por outro lado, devido à massificação cultural a que a tecnologia da informação e comunicação deu origem, a individualidade parece comprometida e, por isso, a identidade pessoal que dantes se construía em relação com o lugar, passa agora a estar sujeita a uma imposição cultural e imagética. Também o corpo e a relação que com ele mantemos é alterada: a crescente propagação de

dispositivos que promovem a ação de visionar aumenta o poder da imagem e o corpo físico com que dantes nos apresentávamos parece ser agora descartável e substituível pela sua representação visual.

Concluimos que as relações entre sujeito e lugar estão profundamente alteradas e a realidade física, táctil, imediata, verosímil se transforma numa realidade virtual, (im)plausível. Referimo-nos a esta mudança apresentando o contraste entre lugar (que é constituído por uma rede relacional entre sujeitos) e não-lugar (onde reina o impessoal). Vivemos uma época do desaparecimento. Assim, o desenvolvimento do nosso estudo encaminhou-nos para um crescente desenraizamento e uma desmaterialização do objeto artístico. Se a relação entre obra e lugar se faz através do indivíduo (o seu corpo e a sua mente) e se a natureza do lugar e a da identidade pessoal estão agora alteradas, também a interação com a obra sofrerá uma mutação.

Entramos num campo que nos é estranho. O nosso corpo, carnal, é progressivamente substituído pelo aparelho artificial e o nosso campo pessoal é aumentado através de uma aura virtual. Estamos *entre* uma coisa e outra: entre o que é natural e orgânico e o que é sintético e programado. Rosalind Krauss propôs nos anos 70 um novo domínio – *expanded field* – do objecto artístico no que toca à sua forma e à sua categorização. Arriscamos aqui sugerir que a arte não pode agora fugir a um campo onde realidades diferentes se cruzam – o qual designamos por *advanced field*. O nosso grupo final de esculturas (*Advanced Media*) propõe uma reflexão sobre esse *estado* que está *para além* do presente, da experiência real e imediata obtida através dos nossos sentidos. A entrada no não-lugar da virtualidade causa uma contradição à nossa existência natural que nunca dantes havíamos sentido. É que os não-lugares apresentados por Marc Augé implicam ainda uma presença física, ainda que anónima, do indivíduo: ele entra realmente no aeroporto ou desloca-se fisicamente numa auto-estrada. Mas o que a tecnologia digital veio trazer é uma obrigatória desmaterialização da nossa condição corporal, por forma a poder usufruir das suas funcionalidades. As condições de tempo e de espaço são ultrapassadas, por isso propomos este *advanced field*.

A prática artística sofre grande influência da revolução digital. O discurso sobre arte e técnica é um debate antigo, mas mais importante do que as soluções visuais ou plásticas que a tecnologia permite, consideramos mais rico o pensamento sobre o que é esperado da obra de arte na era do virtual. Verificamos, de facto, um crescente interesse por parte dos artistas em refletir sobre o crescimento em constante contacto com as novas formas de entretenimento; sobre as infinitas possibilidades de criar ambientes e situações não-reais, mas verosímeis; ou sobre as novas formas de ver e de ser visto. Para além disto, a nova interatividade e a sua crescente velocidade supõem uma reciprocidade entre o observador e o observado. Do nosso ponto de vista, a relação entre obra de arte e sujeito abre-se também ela a um novo campo que permite a troca de informação entre ambos. A arte é, agora, simultaneamente produto e produtora de um perpétuo *feedback* entre aquele que vê e aquilo que é visto.

Falámos anteriormente de como a realidade aumentada pode ser considerada como uma extensão da mente e referimo-nos a tal através da metáfora da *prótese cognitiva* (MANOVICH, 2006). Há, portanto, um foco naquilo que é conceptual. A arte contemporânea tende para uma desvalorização da matéria e da forma, mas a solução atual não é a de uma prática artística conceptual como a do pós-modernismo que era uma alternativa precisamente a esses valores. Antes disso há, a nosso ver, uma problematização crítica das novas possibilidades de uma realidade que vai para além do mundo real. No nosso caso, terminamos este Mestrado com uma obra que reflecte sobre esta temática mas que, ao mesmo tempo, resgata uma existência fenomenológica e, por isso, presente e corporal, da prática artística.

5. Bibliografia

AGAMBEN, G. (2010) “O que é o contemporâneo?”, in AGAMBEN, G. *Nudez*. Lisboa: Relógio d’Água, pp. 19-29.

AGAMBEN, G. (2005) “O que é um dispositivo?” *Revista Outra Travessia*, no. 5, pp. 9-16.

AUGÉ, M. (1992) *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre.

CRESSWELL, T. (2004) *Place: a short introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

CRESSWELL, T. (2006) *On the move: mobility in the modern western world*. London: Routledge.

DOHERTY, C. (2009) *Situation*. London: Whitechapel Gallery.

FLAM, Jack (ed.) (1996) *Robert Smithson, the collected writings*. London: University of California Press.

FLECK, R. et al. (1999) *Franz West*. London: Phaidon.

FOSTER, H. (1996) “The artist as ethnographer”, in FOSTER, H. *The return of the real*. London: MIT Press.

FOSTER, H. (2000) “The un/making of sculpture”, in FOSTER, H. and HUGHES, G. (ed.) *Richard Serra*. London: MIT Press, pp. 175-200.

FOSTER, H. (1996) “The return of the real: the avant-garde at the end of the century”. London: MIT Press.

FUSCO, C. (1994) "The Other History of Intercultural Performance" *The Drama Review: Journal of Performance Studies*, 38, no. 1 (Spring), pp. 143-167.

HENRY, M. (2000) *Encarnação: Uma Filosofia da Carne*. Braga: Círculo de Leitores.

KRAUSS, R. (1979) "Sculpture in the Expanded Field" *October*, no. 8, (Spring), pp. 30-44.

JUDD, D. (1965) "Specific Objects", in JUDD, D. *The complete writings, 1959-1975: gallery reviews, book reviews, article, letters to the editor, reports, statements, complaints*. New York: New York University Press, pp. 181-189.

LEROI-GOURHAN, A. (1965) *O gesto e a palavra: memória e ritmos (vol.2)*. Lisboa: Edições 70.

MERLEAU-PONTY, M. (1994) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

MIWON, K. (2002) *One place after another: site-specific art and locational identity*. London: MIT Press.

O'DOHERTY, B. (1999) *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. London: University of California Press.

MANOVICH, L. (2006) "Visual technologies as cognitive prostheses: a short history of the externalization of the mind" in SMITH, M. and MORRA, J. (ed.) *The Prosthetic impulse: from a posthuman present to a biocultural future*. London: The MIT Press, pp 203-219.

SERRA, R. (1989) "Tilted Arc destroyed" in *Art in America* (Maio), pp. 34-47.

SMITH, M. and MORRA, J. (ed.) *The Prosthetic impulse: from a posthuman present to a biocultural future*. London: The MIT Press.

SMITHSON, R. (1996) *Robert Smithson, the collected writings*. Edição de Jack Flam. London: University of California Press.

STEIN, M. (2006) *Jung: o mapa da alma: uma introdução*. 5ªed. São Paulo: Cultrix.

STILES, K. and SELZ, P. (1996) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. London: University of California Press.

TUAN, Y. (2004) *Place, Art and Self*. Santa Fé: Center for American Places.

TUAN, Y. (1997) *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of innesota Press.

VIRILIO, P. (1998) *The Information Bomb*. London: Verso.

WEINER, A. (2010) “The Shapes I Remember from Maps: Tracking The New Geographies” *X-tra: Contemporary Art Quarterly*, 13, (winter), pp. 4-23.

WEST, F. (1997) *Franz West: 18 de Dezembro de 1997 a 15 de Fevereiro de 1998*. [Catálogo da exposição na Fundação Serralves, 18 de Dezembro de 1997 - 15 de Fevereiro de 1998] Porto: Fundação Serralves.

WEST, F. (2003) *West: pensées, features, interview, anthology*. [Catálogo da exposição na Whitechapel Art Gallery, 9 de Setembro – 9 de Novembro 2003]. London: Whitechapel Art Gallery.

6. Índice de imagens

- Figura 1.** Mel Bochner, *Measurement Room*, 1969. Fita cola e Letraset, Galerie Heiner Friedrich, Munique. Fotografia pelo artista, Coleção The Museum of Modern Art, Nova York. Disponível em: <http://www.melbochner.net/exhibitions/measurement-room/> [23 Fev. 2016]. 12
- Figura 2.** Lawrence Weiner, Instalação da obra *A 36" x 36" removal to the lathing or support Wall of plaster or wallboard from a Wall*, 1969. Kunsthalle Bern, Bern. Fotografia por Shunk Kender, cortesia de Harald Szeemann Archive. Disponível em: <http://fr.slideshare.net/VirginiePringuet/sance-lawrence-weiner> [23 Fev. 2016]. 13
- Figura 3.** Daniel Buren, *Within and beyond the frame*, 1973. John Weber Gallery, Nova York. Coleção do artista. Disponível em: <http://a7x180.blogspot.co.uk/2014/02/site-specific-artwork.html> [23 Fev. 2016]. 13
- Figura 4.** Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco, *Two Undiscovered Ameridians visit the West*, 1992. Walker Art Center, Minneapolis, USA. http://www.alexandergray.com/artists/coco-fusco/coco-fusco_2/ [5 Mar. 2016]. 15
- Figura 5.** Coco Fusco é alimentada por um dos guardas à semelhança do que se pode observar num jardim zoológico. Disponível em: <http://squarewhiteworld.com/2009/03/04/theatre-gains-from-representation-a-sense-not-available-to-mere-art-a-note-on-coco-fusco-and-guillermo-> 16

- gomez-penas-two-undiscovered-amerindians-visit-the-west/ [5 Mar. 2016].
- Figura 6.** Robert Smithson, *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*. Vista da escultura pertencente a esta obra. Disponível em: <http://www.rudedo.be/amaranto8/land-art/robert-smithson-1938-1973/robert-smithson-a-nonsite-pine-barrens-new-jersey-1968/smithson22/> [26 Mai. 2016]. 26
- Figura 7.** Franz West, *Passtücke*, 1978-91. *Topo, da esquerda para a direita* Janc Szeniczai, 1990; Franz West, *Viena*, c. 1980; *Empregado de mesa*, Capri, c. 1990. *Baixo, da esquerda para a direita* Transeunte, Chicago, 1990; Viktor Misiano, *Moscovo*, 1991; *Transeunte*, Moscovo, 1991. In Fleck, R. et al (1999) *Franz West*. London: Phaidon, p. 25. 36
- Figura 8.** Franz West, *Passtücke*, c. 1970. Metal e gesso. In Fleck, R. et al (1999) *Franz West*. London: Phaidon, p. 27. 37
- Figura 9.** Franz West, *Untitled*, 1992. Tinta, pasta de papel, gaze, gesso, aço e cartão. 136 x 76 x 86 cm. In Fleck, R. et al (1999) *Franz West*. London: Phaidon, p. 117. 38
- Figura 10.** Franz West, *3 ou 17*, Villa Arson, Nice, 1991. Tubo de cobre, ferro, chumbo e poliéster. 13 x 200 x 100 cm. In Fleck, R. et al (1999) *Franz West*. London: Phaidon, p. 107. 39
- Figura 11.** Franz West, *Passtücke*, 1997. Ferro e resina epoxy. 80 x 27 x 27 cm; 62 x 23 x 23 cm; 70 x 28 x 28 cm. Cortesia de David Zwirner, Nova Iorque. In West, F. (1997) *Franz West: 18 de Dezembro de 1997 a 15 de Fevereiro de 1998*. [Catálogo da exposição na Fundação Serralves, 18 de Dezembro de 1997 - 15 de Fevereiro de 1998] Porto: Fundação Serralves, p. 136. 40
- Figura 12.** Franz West, *Passtücke*, 1990. 37 x 86 x 22 cm e 63 x 21 x 38 cm. Instalação, Remis, França, 1997. In Fleck, R. et al (1999) *Franz West*. London: Phaidon, p. 77. 41
- Figura 13.** Franz West, *Untitled*, 1993-94. Pasta de papel gaze, poliéster, tinta. 55 x 19 x 33 cm. In Fleck, R. et al (1999) *Franz West*. London: Phaidon, p. 45. 41

Figura 14. Franz West, <i>Auditorium</i> , Documenta IX, 1992. Kassel, Alemanha. Ferro, espuma e carpetes. 72 unidades, 90 x 100 x 220 cm cada. Coleção Centre d'Art Contemporain Domaine de Kerguéhennec, Bignan, França.	43
Figura 15. Rita Queiroga, <i>#Vírus</i> , vista geral da obra. GNRation, Braga.	47
Figura 16. <i>#Vírus</i> , pormenor.	49
Figura 17. <i>#Vírus</i> , pormenor.	50
Figura 18. <i>#Vírus</i> , vista de outra área de intervenção.	51
Figura 19. <i>#Vírus</i> , pormenor.	51
Figura 20. Rita Queiroga, <i>Vénus</i> , 2015. Vista da exposição no espaço Plaza, Porto.	52
Figura 21. <i>Vénus</i> , vista superior.	54
Figura 22. Vista parcial, pêndulo em cedro, 40 x 15 x 15 cm.	55
Figura 23. Vista parcial, escavação em cimento, Ø 90 cm.	56
Figura 24. Rita Queiroga, <i>I'm here</i> . Fotografia por Martina Geier.	58
Figura 25. Pêndulo, 5 x 5 x 15 cm.	60
Figura 26. Observação do efeito de caleidoscópio. Fotografia por Martina Geier.	61
Figura 27. Abertura do encaixe da ponta. Fotografia por Martina Geier.	61
Figura 28. Pormenor do encaixe.	62
Figura 29. Pormenor da cravação do diamante.	62
Figura 30 e 31. Fase I - modelação da rede, <i>Body Topography I</i> . Fotografias por Angela Sola.	66
Figura 32, 33 e 34. Fase I - modelação da rede, <i>Body Topographies II e III</i> . Fotografias por Ghaida Alkhelaiwi e Martin Verdross.	67
Figura 35 e 36. Fase II - revestimento da rede com gesso, <i>Body Topography I</i> .	68
Figura 37 e 38. Fase II - revestimento da rede com gesso, <i>Body Topography II</i> .	69
Figura 39 e 40. Fase II - revestimento da rede com gesso, <i>Body Topography III</i> .	70
Figura 41 e 42. Fase III - esculturas em terra, <i>Body Topography I</i> .	71

Figura 43 e 44. Fase III - esculturas em terra, <i>Body Topography II</i> .	72
Figura 45. Rita Queiroga, <i>The Golden Ticket</i> .	75
Figura 46. Rita Queiroga, <i>Advanced Media I</i> . Escultura usada por Jeong Seoyeon.	76
Figura 47. Rita Queiroga, <i>Advanced Media I</i> . Escultura usada por Jeong Seoyeon.	80
Figura 48. Rita Queiroga, <i>Advanced Media II</i> . Escultura usada por Jeong Seoyeon.	81
Figura 49. Rita Queiroga, <i>Advanced Media III</i> . Escultura usada por Jeong Seoyeon.	82