

A FISICALIDADE NO PROCESSO ESCULTÓRICO

**A interacção entre matéria e corpo
como representação de um conceito**

Ana Almeida Pinto

**Dissertação para a obtenção
do grau de Mestre**

**Orientador:
Professora Doutora Lúcia Matos**

Porto, 2009

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

A FISCALIDADE NO PROCESSO ESCULTÓRICO
A interacção entre matéria e corpo como representação de um conceito

Ana Almeida Pinto

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
Orientador: Professora Doutora Lúcia Matos

Porto, 2009

À família, Bernas e Lucas
À bó Tiz

Para iludir a dúvida, privado de equipagens, nenhum dos habituais pontos de referência vem em meu auxílio. Procuro um ancoradouro distante, fora do estreito mundo em que me movo.

José Afonso – *Prosema II* in Textos e Canções

Profundamente grata:

À Professora Doutora Lúcia Matos, pela orientação e disponibilidade.

A Diniz Cayolla e a Samuel Silva, pelo empurrão.

A Carlos Barreira, professor no antes e no depois.

A Carlos Lima, pelo contínuo questionar.

A Carla, por ser a melhor bibliotecária que alguém podia pedir.

Ao quarteto fantástico, pela perseverança e por me ouvirem.

À casa de S. Victor, pela (in)sanidade.

Aos Amigos, pela conversa, pelas pausas, pelos domingos.

RESUMO / ABSTRACT

A partir do questionar de uma prática escultórica, nesta dissertação procura-se debater sobre o processo de concepção e exposição de uma obra enquanto expressão, também ele, de um dado conceito.

Começa-se por equacionar a obra de quatro artistas à luz da noção de fisicalidade, aqui entendida enquanto essencial no diálogo entre matéria e corpo. Seguidamente, analisam-se quatro exposições segundo uma dada perspectiva de percepção.

Acaba-se a realizar os contrapontos com a prática escultórica a partir da qual surge esta investigação e sugerem-se possíveis caminhos futuros.

By questioning a sculptural practice, this thesis aims to clarify the process of conception and exhibition of a work of art, itself seen as the expression of a certain conceptuality.

First, there is an analysis of the works of four artists as seen in light of a notion of physicality, which is here understood as essential in the dialogue between body and matter.

Then, there is a study on five exhibitions according to a given perspective of perception.

It concludes in the counterpointing of all this with the sculptural practice which originated this investigation and with the suggestion of future paths.

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

O PROJECTO ECÓTONO	08
INTRODUÇÃO E PROPOSTA METODOLÓGICA	09
DE QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE...	11
A FISCALIDADE DO AUTOR	12
A Matéria Assumida Ou A Ilusão Consciente Das Suas Propriedades	13
A Forma Corpórea: Entre O Anonimato E A Metamorfose	
Na Questão Figurativa	24
A FISCALIDADE NO ESPECTADOR	35
A Percepção Sensorial Enquanto Primeiro Estádio De Compreensão	36
O Público Enquanto Sujeito: O Caso Do Minimalismo	40
Entre O Objecto E O Monumento: Richard Serra – A Matter Of Time	43
A Figura Distanciada: Juan Muñoz – Uma Retrospectiva	46
O Espectador Como Matéria: Antony Gormley – Blind Light	51
Um Caso Particular: Ecótono	53
CONCLUSÃO	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58
BIBLIOGRAFIA – IMAGENS	60
ANEXOS	61
Exposição do Mestrado de Escultura '07-'09 – Novembro e Dezembro '09	61

ÍNDICE DE IMAGENS

RICHARD SERRA - <i>Equal Parallel: Guernica-Bengasi</i> , 1986	14
RICHARD SERRA – <i>Pulitzer Piece: Stepped Elevation</i> , 1971	17
RUI CHAFES – série <i>Depois De Para Sempre</i> , 1988	18
ANA ALMEIDA PINTO – <i>Ecótono 1.0</i> , 2006	19
ANA ALMEIDA PINTO – <i>Ecótono 2.0</i> , 2007 e <i>Ecótono 2.1</i> , 2008	20
ANA ALMEIDA PINTO – <i>Ecótono 4.0</i> , 2008	21
ANA ALMEIDA PINTO – <i>Ecótono 3.1</i> e <i>Ecótono 3.3</i> , 2008	22
ANTONY GORMLEY – <i>Close</i> , 1992	26
LOUISE BOURGEOIS – <i>Sleeping Figure</i> , 1950	27
LOUISE BOURGEOIS - <i>She-Fox</i> , 1985	28
LOUISE BOURGEOIS – <i>Cell (Arch of Hysteria)</i> , 1992	29
ANA ALMEIDA PINTO – <i>Ecótono 7.0</i> , 2009	31
ANA ALMEIDA PINTO – <i>Ecótono 5.0</i> , 2009	32
SOL LEWITT – <i>Serial Project, I (ABCD)</i> , 1966	40
RICHARD SERRA – <i>The Matter of Time</i> , 2005	43
JUAN MUÑOZ – <i>Conversation Piece</i> , 1996	46
JUAN MUÑOZ – <i>Towards The Shadow</i> , 1998	48
JUAN MUÑOZ – <i>Many Times (detail)</i> , 1999	49
ANTONY GORMLEY – <i>Blind Light</i> , 2007	51
ANA ALMEIDA PINTO - Vista da exposição <i>Ecótono</i> , 2009	53

O PROJECTO ECÓTONO

Num indeterminado dia do já longínquo ano de 2006, encontravamo-nos perante a televisão, desocupados e descontraídos, a visionar um episódio da série norte-americana “Sete Palmos de Terra”, quando um dos personagens menciona uma palavra até então desconhecida – ecótono. Esta palavra no mínimo invulgar, acabou por se manter na nossa cabeça durante os dias consequentes, latente e pulsante, como se à espera que nós cedéssemos à curiosidade sobre tal vocábulo. Quando por fim nos decidimos a investigar, as noções que lhes eram adjacentes acabaram por nos entusiasmar, ao ponto de este conceito se transformar na base conceptual da nossa criação escultórica a partir de então.

Um ecótono refere-se a uma mistura entre dois ecossistemas – um pântano, por exemplo – a partir da qual nascem organismos próprios que necessitam desse equilíbrio sob tensão que é gerado para poderem sobreviver. Devido à constante evolução da natureza, e porque se está a lidar com duas forças que se contrapõe, uma dessas energias há-de se afirmar como superior – um pântano algum dia será ou água ou terra – e nessa afirmação, esses mesmos organismos gerados acabarão por cessar de existir ou então por se metamorfosear.

Porque se trata de duas energias que se equilibram até determinado ponto de fractura, na procura de uma resposta escultórica a este conceito interessava trabalhar a partir de matérias que transmitissem força, tensão e durabilidade. Estas teriam de oferecer, visual e construtivamente, resistências semelhantes. Em função da disponibilidade de apoio tecnológico, e do interesse pessoal em desenvolver formas e expressões diferentes das até então trabalhadas, as matérias que acabaram por ser escolhidas para trabalhar o conceito de Ecótono foram a pedra e o metal.

Na conjugação destas duas matérias, foram sendo construídas várias peças cuja evolução acabou por manifestar-se segundo um processo simbiótico entre nós e a matéria. Tornou-se claro que muitas das soluções finais encontradas para estas, resultaram de erros, de desvios à concepção plástica inicial. De facto, esta concepção nunca chegou a ser concretizada pois no acontecer do processo, outros desenlaces e desfechos se efectuavam como muito mais eficazes e interessantes para o melhor expressar do Ecótono.

Quando, por fim, houve a oportunidade de expor algumas das peças, em conversas posteriores, verificou-se que as reacções obtidas por parte do público eram por vezes muito díspares umas das outras. Esta tornou-se igualmente uma inquietação que precisava de ser compreendida. Começamos assim, a tentar perceber tanto o nosso próprio processo de criação como a sua consequente exposição.

Porque aceitamos essas respostas da matéria enquanto caminhos a seguir?

Porque é que, perante a mesma peça, cada um percebe algo tão diferente?

Será que o próprio conceito de ecótono, mais do que apenas base conceptual a partir da qual trabalhamos, se encontra igualmente expresso no processo escultórico?

I – INTRODUÇÃO e PROPOSTA METODOLÓGICA

Entendemos o processo escultórico como composto por duas partes complementares – a produção e a exposição. Perante esta necessidade que começamos a sentir de questionar não só o nosso processo prático como também a recepção deste pela parte do público, percebemos que há uma noção que concentra em si toda esta energia que se sente entre o corpo e a matéria – a noção de fisicalidade. A partir daqui, surgiram três perguntas em concreto que se destacaram e as quais formulam a problematização que aqui se irá tentar aclarar:

Poderá o processo escultórico conter em si a confirmação do conceito de ecótono?
Estará ele presente quando nos remetemos à fisicalidade do autor/espectador e ao diálogo entre a matéria e o corpo?
De que forma pode essa fisicalidade do autor/espectador influenciar a criação/percepção de uma obra?

Na tentativa de responder a estas questões, será primeiramente esclarecido do que se fala quando se usam os termos fisicalidade, corpo e matéria.

Ponderaremos, em seguida, se a nossa fisicalidade enquanto autoes influencia ou não o desenvolver do processo, se estamos sujeitos ao que a matéria oferece ou se, pelo contrário, será possível dominá-la em prol de uma resposta plástica a um conceito. Será que se consegue um equilíbrio entre os dois? Poderá esse equilíbrio ser aquilo que é desejado por parte do autor e poderá ele expressar processualmente, um conceito?

Na procura de elucidações, iremos analisar a obra de quatro autores – Richard Serra e Rui Chafes; Antony Gormley e Louise Bourgeois – cujo processo de criação oferece pontos de contacto com o nosso.

Pretendemos igualmente perceber o passo seguinte do processo escultórico, a exposição e a confrontação com o espectador. Porque é que, perante a mesma peça, cada um percebe algo tão diferente? Qual o factor que nos leva, enquanto espectadores, a ver diversamente do nosso vizinho? Como poderá a obra alojar em si todos os possíveis perceptivos existentes em cada observador? Serão estes considerados como uma mais-valia na definição da obra, ou será esta dispersão encarada como uma falha? Será possível controlar a reacção do espectador ao ponto de haver uma só definição, uma só percepção comum? De que forma se pode identificar nesta fase do processo escultórico a presença do ecótono?

Serão examinadas cinco exposições de escultura. Começa-se com a análise do contexto expositivo minimalista, e em seguida analisam-se exposições de Richard Serra, Juan Muñoz, Antony Gormley e a nossa própria exposição do Projecto Ecótono. Três destas exposições foram visionadas *in loco* (sendo a exposição minimalista e a de Antony Gormley as excepções). A partir da experiência directa e da observação das reacções do restante público, concluir-se-á se é ou não exequível que o conceito de ecótono esteja presente nesta segunda fase do processo escultórico, e se sim, em que parâmetros é que acontece.

Esta enunciação de carácter teórico é apenas uma parte da investigação. A sua componente prática, constituída pelo projecto Ecótono, encontra-se mais profundamente apresentada na final desta dissertação e será alvo de uma exposição que acompanhará a defesa pública desta tese.

A razão para separar estas duas vertentes foi óbvia: primeiramente pelo facto de a investigação prática se encontrar a ser desenvolvida desde 2007; e em segundo, porque mais do que a simples escrita de um relatório analítico sobre as razões conceptuais e operativas por detrás desta prática, é-nos de um maior interesse, até para o seu próprio desenvolvimento futuro, olhá-la através de novas lentes. Sabemos que estas nos irão oferecer perspectivas até aqui não

contempladas, e estamos conscientes que a partir delas iremos também considerar outras possibilidades de acção prática em resposta ao conceito de Ecótono.

Estes dois pólos de investigação são regidos por premissas diferentes, e deverão ser entendidos como autónomos nas suas proposições. Tal não significa que não haja pontos de contacto entre ambos; através da investigação teórica retiraram-se outras formas operativas que foram exploradas na prática, sendo que é sempre a partir desta, da sua problematização, que a teoria foi sendo architectada. Serão usados exemplos para defender as premissas teóricas, salvaguardando no entanto, a independência da prática dentro do projecto e do conceito Ecótono por oposição às teorias aqui estudadas.

II – DE QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE...

No desenvolver das próximas páginas, haverá alguns conceitos que serão frequentemente usados segundo uma certa perspectiva. Para evitar algumas confusões e clarificar ideias, explica-se qual o entendimento que dever ser feito quando certos termos forem usados.

Fisicalidade – Ao remeter-se à génese da palavra¹ percebe-se que a noção de fisicalidade está intimamente ligada ao movimento e à acção; esta comporta em si não apenas o nosso aspecto físico e as características do nosso corpo – se somos altos, baixos, magros, corcundas, etc. – mas igualmente todo o sentido comportamental, ou seja, refere também tudo aquilo que é feito e realizado com o corpo em relação ao mundo que nos rodeia. Neste contexto específico, usar-se-á a palavra para definir a interacção que se gera entre o corpo e a matéria.

Matéria – Encara-se a matéria não só enquanto valor daquilo que existe, que é palpável e transformável, mas também enquanto presença que é sugerida na ausência da forma concreta. Nas palavras de Henri Focillon,

*Em última análise, não se pode continuar a confundir a inércia da massa e a vida da matéria, já que esta última, nos seus mais íntimos recônditos, é sempre estrutura e acção, ou seja, forma, e quanto mais restringirmos o campo das metamorfoses, melhor apreenderemos a intensidade e a inflexão dos seus movimentos.*²

Corpo – Compreende-se o corpo não só enquanto forma corporal mas também enquanto forma sensível, que age, reage e actua. Corpo enquanto ser espacial, que reclama um campo de acção. Segundo Maurice Merleau-Ponty,

*Num sentido preciso, este termo significa que o meu corpo me aparece enquanto atitude direccionada a alguma tarefa existente ou possível de existir. E de facto a sua espacialidade não é, como a de objectos externos ou como a de “sensações espaciais”, uma espacialidade de posição, mas uma espacialidade de situação.*³
(tradução livre)

¹ **Física**, *f.* Ciência do movimento e das acções recíprocas dos corpos. Conhecimento de toda a natureza material. **Fisicamente**, *adv.* De modo físico. Segundo a física. De facto, realmente; materialmente.
Grande dicionário da Língua Portuguesa, Bertrand Editores

² FOCILLON, Henri - *A Vida das Formas*, pag.56

³ *Brought down to a precise sense, this term means that my body appears to me as an attitude directed towards a certain existing or possible task. And indeed its spatiality is not, like that of external objects or like that of “spatial sensations”, a spatiality of position, but a spatiality of situation.*
MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phenomenology of Perception*, pag.114

III – A FISCALIDADE DO AUTOR

Quando se questiona sobre esta questão da fisicalidade, este diálogo entre matéria e corpo a um nível criativo autoral, os diferentes métodos usados na procura de uma dada expressão matérica, em conjunto com uma certa visão do corpo – que aqui se defende ser não só catalisador de uma acção sobre a matéria mas igualmente receptáculo da acção desta sobre ele - proporcionam dois caminhos de interrogação que interessam e que se afirmam como os de maior curiosidade no desenvolver teórico desta conversa.

Em primeira análise, aquilo que se pretende estruturar é o modo como a própria matéria é abordada pelo autor; se este assume as suas propriedades e as encoraja ou até exacerba, ou se segue o caminho inverso, trabalhando para uma dissimulação das suas características e promovendo um outro nível de percepção ao espectador. Serão estas escolhas também resultado da procura de expressão de um conceito?

Para tal, começa-se por contrapor o trabalho de Richard Serra e de Rui Chafes, que trabalhando na mesma matéria, o metal, têm com ela interações e intenções bastante díspares. Interessa também questionar a noção de intimidade por relação à escala das suas obras.

Seguidamente, incide-se sobre o uso do corpo na própria criação e temática da obra, quer de modo activo quer passivo. Será que a fisicalidade do autor perturba ou auxilia a criação quando esta mesma se debruça sobre o corpo?

Analisa-se então o processo construtivo de Antony Gormley e de Louise Bourgeois, dois artistas que trabalham sobre a forma corporal de maneira não claramente figurativa, explorando noções como o anonimato, a metamorfose, a corporalidade ausente ou presente.

Acaba-se fazendo uma ponte com o nosso próprio trabalho prático, estudando de que forma a expressão que é procurada para as diferentes peças é ou não o reflexo de uma intencionalidade plástica, ou se esta nasce igualmente numa série de acidentes construtivos, orientados pela nossa própria fisicalidade quando nos envolvemos com a matéria. Será igualmente abordada a quase total ausência da figuração na nossa obra, assim como a problemática da escala com relação à noção de intimidade.

3.1– A MATÉRIA ASSUMIDA OU A ILUSÃO CONSCIENTE DAS SUAS PROPRIEDADES

We are all restrained and condemned by the weight of gravity.(...) The constructive process, the daily concentration and effort appeal to me more than the light fantastic, more than the quest for the ethereal. Everything we choose in life for its lightness soon reveals its unbearable weight.
SERRA, Richard - *Writings and Interviews*, pag.184

- ...crias a partir do ferro pesado formas delicadas...

- *Pode parecê-lo, mas será uma contradição? Para mim existe por detrás disso uma lógica consequente: não acredito no objecto, nem que ele é importante nem sequer que ele exista, de todo. Para mim, o objecto é apenas uma possibilidade. O que procuro no meu trabalho são formas que funcionem como caracteres de escrita. O ferro é sempre tornado negro ou cinzento para que se esconda como material.*

- *Isso significa que trabalhas completamente em oposição a, por exemplo, Richard Serra que coloca o peso e a impondência do ferro no caminho do espectador?*

- *Para mim o peso é também tema. Mas interessa-me na inversão aparente. Apesar do seu grande peso, os meus trabalhos, na sua maioria, não tocam o chão, eles estão suspensos no tecto ou na parede. Apago as marcas do trabalho e escondo o material...utilizo o princípio da ilusão, isso interessa-me. Ao mesmo tempo, os minimalistas e os pós-minimalistas americanos marcaram-me com o seu conceito de expanded field e com o seu pensamento relacionado com o espaço.*

CHAFES, Rui - *Um Sopro*, pag.244

Está-se perante duas afirmações que explicitam capazmente diferenças de produção possíveis no que toca à escolha da mesma matéria, neste caso o metal, como base de trabalho e edificação das obras. Ao pensar-se sobre as características próprias do metal, o seu peso, a sua plasticidade, a sua reacção a diversas acções humanas ou mecanizadas que sobre ele ajam, estas são as mesmas para estes dois artistas. Como surgem então, trabalhos tão opostos e perceptivamente tão diferentes?

Pelas suas próprias palavras, e analisando as suas obras, é possível afirmar que o intuito conceptual de ambos é claramente divergente: enquanto que Richard Serra pretende agarrar o mundo real, Rui Chafes ambiciona a elevação a uma transcendência que permita estabelecer outros níveis de consciência e associação para além da realidade quotidiana. De que maneira essa intenção se espelha desde o início, desde o método, o processo, a escolha estética em que cada um se baseia para criar o seu corpo de trabalho?

Richard Serra começa a sua jornada no rescaldo da década de 50, com a introdução no mundo artístico de novas matérias industrializadas e no seio de uma corrente minimalista que afirmava que a manifestação do processo de criação nada deveria ter a ver com a obra final. Nunca se tendo considerado a si próprio como um Minimalista, a Serra agradava, no entanto, o lado industrial da produção, aqui entendido como uma aproximação da arte ao mundo quotidiano e operário. Com o intuito de equacionar o corpo humano enquanto força móvel e dinâmica que experiencia um dado objecto num dado espaço, Serra começa a usar o metal em propostas maioritariamente de grande escala e que dependem de engenhos e máquinas que as produzam e sustentem. A acção do próprio autor sobre a matéria ancora-se nas directrizes formais e especificidades comunicadas a técnicos e metalúrgicos e em todo o esforço que é necessário para encontrar, colaborativamente, parceiros que aceitem com ele colaborar na realização das suas peças, mais do que numa acção directa sobre esta.

È o próprio Serra que afirma trabalhar sempre à volta da gravidade e do peso, e que o faz porque acima de tudo, lhe interessa trabalhar concretamente a matéria e contrapô-la ao corpo do espectador, também ele sujeito às mesmas forças. Interessa-lhe pois, a experiência vivencial com a matéria, mais do que qualquer formalismo ou temática e é devido a isto que as suas peças se assumem sempre muito transparentes, expondo claramente o material, a estrutura, o espaço, o processo industrial. O significado destas decide-se na experiência com o espaço e a obra⁴, e é apenas neste ponto que se compreende a ligação estabelecida com os propósitos minimalistas de recusa da expressão autoral no objecto final.



Equal Parallel: Guernica-Bengasi, 1986

Foquemo-nos na sua instalação, *Equal Parallel: Guernica-Bengasi, 1986* exposta no museu Reina Sofia, e composta por quatro blocos metálicos de duas dimensões diferentes. Todos horizontais e com uma altura abaixo da linha do horizonte do público, estes blocos de metal aparecem expostos numa sala comprida, a ocupar não só o campo visual mas igualmente o

⁴*I want to make the volume of the space tangible, so that it is understood immediately, physically, by your body; not so that the sculpture is a body in relation to your body, but that the volume, through the placement of the sculptural elements, becomes manifest in a way that allows you to experience it as a whole.*

SERRA, Richard -*Weight and Measure* 1992, pag.13

espaço geométrico, deixando ao observador pouco espaço entre as peças e a própria parede. São blocos impositivos, formalmente essenciais e esteticamente neutros.

A matéria existe ali na sua base mais pura – industrializada, sem artifícios que desviem a percepção do observador para outros parâmetros que não os sensoriais e directamente experienciais. Serra recusa qualquer tipo de opção técnica não definitiva, ou seja, a solda e a fundição são sempre preferidas aos parafusos e rebites; estes são considerados apenas mais uma forma de desviar a atenção para o que não é requerido, numa clara afirmação das opções estéticas de busca de uma perfeição visual da matéria defendidas no Minimalismo. No entanto, e por contradição a essas mesmas premissas minimalistas, Serra assume a ferrugem, o desgaste e a erosão da matéria como espelho real da condição humana.

A sua intenção passa sempre pela interacção de uma fisicalidade desperta pela matéria, exibida em forma bruta, sem retoques, sem texturas estéticas que a tornem neutra e inanimada. Pelo contrário, os seus blocos pesados, volumes e massas totais em metal que abarcam e assolam o espaço em que se inserem, conectam com o ambiente que as acolhe de uma maneira por vezes impositiva, mas nunca agressiva. Há quase um misticismo naquelas faces escuras, que lembram ao espectador que, no fundo, está também aqui, no mesmo barco, na mesma viagem. Que também ele é matéria real, tangível. E que só isso é já energia, movimento, comunhão entre todos e o mundo.

A nosso ver, Serra consegue isto porque explora valores que nos são comuns, como a gravidade que a tudo e todos estrutura. Fisicamente, todos sentimos o seu peso, a sua força que nos impele para o plano horizontal, e a vontade de a conquistar. Essa conquista e o modo como pode ser obtida depende de cada um; Serra apenas nos faz questionar isso ao projectar as suas peças enquanto análogas ao nosso corpo e à nossa fisicalidade, enquanto equilíbrio e desequilíbrio, fricção, movimento, energia, como que a dizer-nos em silêncio o quão maravilhoso é sermos capazes do simples acto de respirar.⁵

Rui Chafes, por outro lado, exprime com a mesma matéria, o metal, significados muito diferentes dos apresentados por Richard Serra. Ao invés de querer evidenciar o peso, a massa, a gravidade, toda a obra de Rui Chafes se baseia na procura da leveza, da luz, do etéreo, do transcendente. Mais do que expressar a realidade, pretende estimular o conto, a história, o outro lado do espelho. É devido a isto que as suas esculturas aparecem sempre distantes e são, no entanto, estranhamente íntimas. Se formalmente, assumem as mais variadas estruturas e estéticas, o facto de se ter clara noção – e aqui falo a um nível pessoal - da matéria com que são realizadas torna-as potencialmente mais misteriosas na sua capacidade de iludir o mais céptico e de exacerbar os nossos sentidos.⁶

O seu método de trabalho, manufacturado, imprime nas suas peças uma individualidade que, em última instância, Rui Chafes tenta disfarçar ao aplicar uma cor neutra e uniforme ao metal; no entanto, porque não utiliza a fundição, talvez a única operação aplicada ao metal capaz de ser aliada à fiel reprodução, as suas peças assumem um carácter único e por isso mesmo, a meu ver, individual e pessoal.

⁵ *I was interested in my ability to move in relation to material and have that material move me, bodily, in as open a field as possible. Idem, in Conversation with Hal Foster, in A Matter of Time, pag.27*

⁶ *A maior parte da arte da minha geração liga-se à realidade e isso aborrece-me. Interessa-me exclusivamente uma arte que formula um mundo próprio. Artistas que trazem consigo um mundo são para mim importantes. O que me estimula são as excepções da História, não a História como uma corrente ou um “espírito da época”. Uma estética sem uma dimensão ética permanece vazia. (...) ...a transcendência não tem outro significado a não ser o de mostrar ou pressentir algo que não está aqui. (...) Para mim põe-se a questão: como pode acontecer uma escultura num espaço de tal modo que dessa maneira surja uma abertura para outro mundo, que seja efectivamente uma libertação desta vida quotidiana? Ainda assim os humanos são os únicos seres que dispõem desta capacidade de sair do seu estreito mundo, nem que seja por momentos. Acredito que a arte trata sempre da possibilidade de despertar no Homem o pressentimento de um outro mundo. Esta é a realidade da arte e não, evidentemente, o objecto.*
CHAFES, Rui - *Um Sopro*, pag.249-250

O sentido que pretende com as suas peças, essa transcendência da sua própria condição, Rui Chafes aplica-o desde o início do processo, por considerar que é apenas no esforço, na resistência, na teimosia do seu diálogo com a matéria que a obra nasce e se significa. A própria experiência física implicada no processo de construção é que determina as ligações, os caminhos e as formas que a matéria há-de tomar, consoante aquilo que esta própria permite ao autor.⁷ È na entrega, na resiliência e obsessão com a matéria, com o estudo das suas propriedades e surpresas que a obra se concretiza. Só aí, considera Chafes, é possível alcançar a transcendência ao nível autoral.⁸

As suas obras aparecem quase sempre de soslaio, como se nos mirassem em silêncio. Não são impositivas, não habitam o espaço como as de Richard Serra nem são imediatas. Sente-se um certo convite à contemplação e ao pensamento, pois sem se saber bem porquê, toda a leveza, toda a luz, todas as formas oníricas com os quais trabalha tornam as esculturas de Rui Chafes pessoais numa intimidade intransmissível. É justo afirmar-se que, enquanto que Richard Serra revela aquilo que de mais comum temos uns com os outros, Rui Chafes procura levar-nos onde nos tornamos diferentes.

A sua experiência física com a matéria, enquanto autor, embora sempre expressa na forma, é disfarçada intencionalmente com o uso de uma cor neutra – como já foi mencionada - para que a peça possa começar de novo aos olhos de cada espectador.⁹ È no confronto do espectador com a peça que ela se expande nos vários significados e múltiplas associações e é esse caleidoscópio de sentidos que interessa a Rui Chafes, é aí que ele encontra a justificação da sua prática, muito mais do que a presença de um objecto num espaço. Se o espectador não for capaz de esquecer o objecto, de passar para além dele, da sua forma, da sua materialidade, então a obra não comunica nem estimula, não fere – é inútil.¹⁰

⁷ Acerca das possibilidades da matéria, Henri Focillon defende:

...as matérias comportam um determinado destino, ou se quisermos, uma determinada vocação formal. Possuem uma consistência, uma cor, uma textura. São forma, (...) e por isso mesmo, concitam, limitam ou desenvolvem a vida das formas de arte. São seleccionadas, não apenas pela facilidade com que possam ser trabalhadas, ou até, na medida em que a arte serve às necessidades da vida, pela adequação à sua finalidade prática, mas igualmente por se prestarem a um tratamento em particular, por permitirem determinados efeitos.

FOCILLON, Henri - *A Vida das Formas*, pag.56

⁸ *O que me trouxe ao ferro foi, na verdade, o pensamento de que quem trabalha com o ferro também trabalha com o fogo. Isso também é uma experiência física muito especial; com os anos torna-se talvez um vício. Pode-se ficar viciado neste fogo, no ruído do martelo, nos cheiros, também no ritmo, porque surge sempre o momento em que é preciso agir depressa, resultando daí um diálogo imediato, físico, com o fogo.*

CHAFES, Rui - *Um Sopro*, pag.245

⁹ *Na fase final as esculturas levam um acabamento por metalização a quente e são depois pintadas de cinzento ou preto. Chafes mostra um grande respeito pelo material mas não usa a objectualidade das suas esculturas de forma retórica. Por contraste com as chapas ferrugentas de Richard Serra, esta arte não tem nada a ver com monumentalidade ou poder. No resultado final, todos os vestígios concretos do material e do método de construção foram apagados. Deste modo, as esculturas adquirem uma certa neutralidade que Chafes compara à escrita. Ao ler-se um texto, não se vê a cor da tinta. Expõem-se ideias diversas, mas o material permanece o mesmo e, por fim, adquire uma certa transparência.*

HOET, Jan / MAES, Frank, in *Idem*, *ibidem*, pag.15

¹⁰ *Nenhuma das minhas esculturas é a decisão final. Para mim, o importante é a radiação, a energia que um objecto possui, é aí que reside o meu trabalho. Por isso não faço múltiplos. Interessa-me a alma de um objecto. Considero a arte uma transmissão de energias. A arte consegue despertar no Homem forças escondidas e não explicáveis racionalmente, é nisso que acredito. A arte é um catalisador. Não existe arte sem transformação. As minhas esculturas são módulos de pensamento para mim e, possivelmente, para outros.*

Idem, *Ibidem*, pag. 246



Richard Serra – *Pulitzer Piece: Stepped Elevation*, 1971

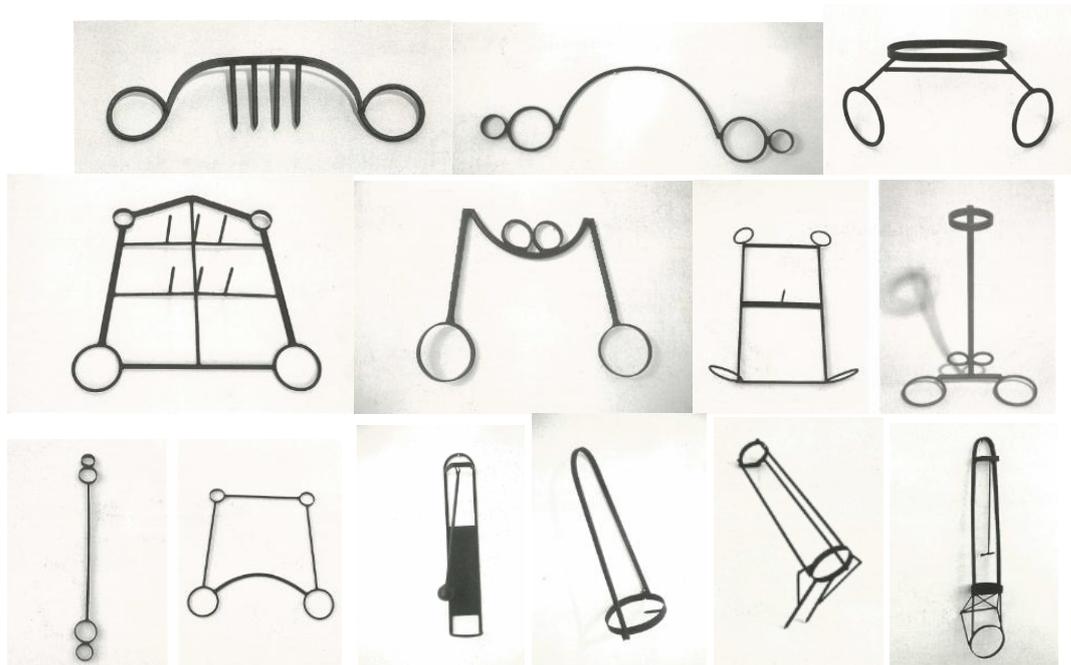
A problemática da escala foi outra das preocupações pelas quais o estudo da obra destes dois artistas se tornou tão importante.

Richard Morris, no seu ensaio *Notes on Sculpture*, afirma que o grau de intimidade com o objecto aumenta consoante o seu tamanho, se é menor ou maior do que o nosso corpo¹¹. Seria então justo afirmar-se que as peças mais pequenas reclamam uma maior vontade, por parte do espectador, de lhes tocar, de lhes chegar, de as observar a uma menor distância.

No entanto, pensamos que esta premissa se não é falsa, pelo menos não é totalmente certa. Algumas obras de Richard Serra, quase monumentais, pela sua ligação ao espaço e ao ambiente – por exemplo a sua *Pulitzer Piece: Stepped Elevation* - produzem um grau de intimidade maior do que algumas das mais pequenas de Rui Chafes, precisamente porque se ligam tão fortemente ao nosso corpo, à nossa fisicalidade. Quando se circundam as suas peças, tal acontece numa silenciosa observação que é despertada pelos sentidos apaziguados.

Por sua vez, algumas das peças mais pequenas de Rui Chafes – e aqui fala-se especificamente, ainda que apenas enquanto exemplo, da sua série *Depois De Para Sempre* - talvez pela sua forma mais agressiva, poderão afastar o observador mais do que o aproximar, quase como se este se imaginasse preso dentro das suas formas e com isso, se afastasse por medo daquilo que a sua imaginação produz quando se vê confrontado com elas.

¹¹ *The quality of intimacy is attached to an object in a fairly direct proportion as its size diminishes in relation to oneself.*
MORRIS, Robert – *Notes on Sculpture*, in *Minimal Art*, pag.230



Rui Chafes - Série *Depois De Para Sempre*, 1988

Está-se perante duas formas de trabalhar a mesma matéria, intencionalidades diferentes relacionadas não só com o lado estético-perceptivo, mas igualmente com o conceito que cada autor defende na sua obra. Se por um lado existe a afirmação do peso, densidade, massa e gravidade como referência ao real, por outro declara-se a luz, a leveza, a transcendência. E não será a escala uma outra ferramenta para se alcançarem estas duas expressões?

Questionem-se os paralelos entre a nossa prática e os casos dos dois artistas referidos.

Porque usamos o metal, uma matéria industrializada, contra a pedra, que embora necessite de extracção mecânica principalmente para volumes maiores, é aqui utilizada, na maioria das vezes, na sua forma mais bruta, natural e orgânica? Ora, como já foi referido anteriormente, escolhemos estas duas matérias devido não só às suas possibilidades estéticas, já de si exploradas ao longo de toda a história da escultura, mas também porque se equivalem a um nível físico, em força, densidade, energia e resistência. Para responder escultoricamente ao conceito ecótono, tornava-se necessário trabalhar duas matérias que se correspondessem e entre elas dialogassem e sobrevivessem sobre tensão.

Mas porquê o metal na sua acepção mais industrializada, e a pedra na sua forma mais natural? Quais os valores que pretendemos explorar com estas escolhas?



Ecótono 1.0, 2006
Ferro e Árvores
Dimensões Variáveis

Quando começamos este projecto, houve uma primeira tentativa – *Ecótono 1.0* - de trabalhar o ferro na forja, dar-lhe outras expressões e retirar deste outras qualidades construtivas. Esta opção referenciava a nossa convicção de que o ferro usado na sua forma industrial apareceria demasiado estrutural e não suficientemente expressivo; o facto de estarmos a trabalhar numa envolvência com elementos naturais – três árvores – foi também decisivo para esta escolha, uma vez que a intenção era exprimir uma assimilação, uma simbiose entre árvores e ferro, e foi nesse sentido que foi procurada a orgânica das linhas.



Ecótono 2.0, 2007
Ferro, Madeira e Granito
120 x 90 x 75



Ecótono 2.1, 2008
Ferro, Madeira e Granito
90 x 50 x 50

Quando, no *Ecótono 2.0*, introduzimos a pedra, esta foi trabalhada num escacilhar concêntrico que a texturava e moldava. No entanto, o ferro que com ela compunha a peça, foi ainda moldado segundo a vertente dinâmica usada na escultura anterior. Pedra e ferro apostavam nessa direcção orgânica; para nós, essa cumplicidade não resultou. Mais do que aprisionar a pedra, parecia que o ferro a abraçava, além de que a profusão de linhas apenas transmitia uma confusão visual. A percepção que se teve era a de que a peça nada mais revelava do que um esboçado confronto, quando o que se queria passava por um maior fulgor, uma tensão mais explícita. Assim, as premissas foram reequacionadas e compreendemos que uma luta não tem de ser explosiva, nem momentânea. A mais destrutiva das vitórias leva o seu tempo; é devido a esta nova visão que transformamos a forma do ferro, usando-o agora de um modo mais estrutural que retira à pedra todo o seu valor enquanto massa gravítica, enquanto peso, e a submete ao encaixe que lhe é oferecido por este. Nascia o *Ecótono 2.1*.

Foi desde aqui que se manteve o ferro no seu pendor mais industrial, enquanto que a pedra é assumida no seu modo bruto, natural. Esta diferenciação revelou-se essencial a um nível visual, pois tornou os futuros trabalhos muito mais claros na sua intenção; se o que quer é provocar essa dicotomia e essa noção de desequilíbrio, de ruptura, de submissão de um dos elementos ao outro, não basta a forma, há que realçar a textura, há que exacerbar os sentidos.

A partir desta tomada de consciência, todas as peças consequentes assumiram esta posição e com ela, podemos começar a experienciar as matérias de outras maneiras. Soldar e rebarbar o ferro, furar e partir a pedra, todas estas acções começaram a permitir-nos um maior envolvimento físico, e consequentemente, um aprofundar das aplicações práticas do conceito.

Assumimos as matérias – o ferro industrial, a pedra natural – com o intuito de agarrar o espectador a uma realidade matéria concreta e com ela provocar um questionar da sua própria fisicalidade. Mas é também nessa diferença entre as duas que apelamos a uma transcendência, na expressão da luta que existe entre ambas, nessa energia visual e matéria que é concebida e esperamos, sensorialmente percebida.



Ecótono 4.0, 2008
Ferro e Calcário
240 x 180 x 140

A procura de respostas, não só meramente plásticas, para o conceito ecótono, levou igualmente à consciência das noções de volume e escala e das suas diferenças a um nível físico-perceptual. Este projecto prático é composto por peças de diferentes tamanhos e com diferentes escalas; nem sempre as peças mais pequenas são as de menor escala.

Se o *Ecótono 4.0* reclamou a atenção próxima dos observadores, muitos foram aqueles que se afastaram, perturbados por aquele volume, pela massa elevada a desafiar a gravidade; outros sentiram a necessidade de ver, de tocar, de perceber como é que a pedra se encontrava naquela situação e de se posicionarem em relação a esta.



Ecótono 3.1, 2008
Ferro e Granito
23 x 28 x 15



Ecótono 3.3, 2008
Ferro e Mármore
30 x 10 x 17

O menor tamanho da série 3.0 obteve também variadas reacções; houve quem quisesse tocar e manusear as peças, e quem só as visse de longe por receio de as quebrar. Assim, para nós, nem sempre a maior escala corresponde a um distanciamento por parte do espectador nem a menor escala a um aproximar. Podemos sentir-nos indefesos perante a pequena escala e confiantes perante esculturas maiores do que nós. A noção de intimidade defendida por Morris perde-se quando se põe em questão valores como a fisicalidade, a forma, a matéria e a própria percepção sensorial.

Até aqui tentou-se analisar a natureza do processo da acção sobre o material e de que forma esta é ou não influenciada pelo conceito que lhe é subjacente. Percebeu-se que o nível de fisicalidade presente no processo construtivo autoral pode depender do método e da técnica usada, sendo que esta acaba sempre por ser uma expressão da intencionalidade da obra, ainda que não necessariamente do seu total conceito.

Depois dos divergentes exemplos destes dois artistas, onde a manufacturação e a produção das obras surge associada a uma intencionalidade num sentido não figurativo, surge uma outra questão neste diálogo entre matéria e corpo: se o sentido de fisicalidade e conexão existente entre as obras e o espectador encontra aqui dois fortes exemplos, muito embora se tratem sempre de obras temática e formalmente abstractas, será que esse sentido se perde ou se exacerba quando a temática e a forma escolhida incide, em si mesmo, na figura humana, no corpo? Quando o próprio processo de construção é realizado a partir de um corpo, sobre um corpo, por um corpo? Será a matéria absoluta, absorvendo e comandando todo o processo, ou poderá haver ainda uma interacção e um qualquer domínio do autor sobre esta? Será possível reclamar-se a aparência corporal partindo da ausência da sua forma? Poderá o registo substituir mas ainda assim inflamar a noção de presença? E como poderemos traçar um paralelo com a nossa própria prática se esta nada tem de figurativo? Tenta-se chegar a uma elação sobre estes pontos nas páginas seguintes ao estudar a obra de Antony Gormley e de Louise Bourgeois.

3.2 – A FORMA CORPÓREA: ENTRE O ANONIMATO E A METAMORFOSE NA QUESTÃO FIGURATIVA

I went to the body as a site of direct experience, trying to make something personal that, while resulting in an object, was action based. But I wanted to make something that was not a performance, or where the performative element was not public, just part of the work. I used (and continue to use) my own body as my found object, which was in fact the lost subject that had been rejected by Modernism.

GORMLEY, Antony - *Blind Light*, pag.41

Content is a concern of the human body, its aspect, its changes, transformations, what it needs, wants and feels – its functions. What it perceives and undergoes passively, what it performs. What it feels and what protects it – its habitat. All this states of being, perceiving and doing are expressed by processes that are familiar to us and that have to do with the treatment of materials, pouring, flowing, dripping, oozing out, setting, hardening, coagulating, thawing, expanding, contracting, and the voluntary aspects such as slipping away, advancing, collecting, letting go.

BOURGEOIS, Louise - *Destruction of the Father – Reconstruction of the Father*, pag.76

A obra de Antony Gormley reflecte sobre o corpo enquanto forma colectiva que por todos é compreendida e pela qual todos têm um conhecimento intrínseco e consciente.

O processo construtivo de Antony Gormley passa pela realização de moldes sobre o seu próprio corpo – assim como o de outros - em posições que configurem desde o início o que, mais tarde, será visto enquanto objecto. Pode-se assim, perceber que a interacção entre autor e obra é aqui exponencialmente mais directa e vivencial do que os anteriores exemplos. Esta acção reflecte uma total absorção do corpo pela matéria escolhida - o gesso - pois este encontra-se imóvel durante todo o processo, muitas vezes em posições que, adivinhamos, nada terão de confortáveis. Esta submissão ao actuar da matéria acaba por transformar a noção do corpo enquanto elemento activo, capaz de movimentar-se e de agir sobre esta, num outro passivo, que aceita e obedece aos seus caprichos.

Compreende-se que este modo operativo exige o auxílio de um segundo agente que accione o processo construtivo. No entanto, é a partir do interior da forma, da completa predisposição para a imobilidade, para o silêncio, para o controle corporal que os moldes conseguem surgir em plena e concreta acessibilidade.¹²

Quando se é confrontado com a sua obra, não se vê ali uma representação de Gormley enquanto ser específico, homem caucasiano, não se sabe quantos anos de idade, gordo ou alto, mas sim da espécie humana na sua mais completa generalidade, na sua forma mais anónima e descaracterizada. Como tal, somos capazes de nos relacionar com as suas figuras a um nível mais básico e elementar, um nível formal. Estas partilham connosco o peso, a acção da gravidade, a possibilidade latente de movimentação corporal.

Gormley assume as suas figuras não como representações exteriores de uma certa estética que a todos nos distingue, mas sim como albergues de uma interioridade que nos é a todos intrínseca. Estas relacionam-se com a nossa fisicalidade, a nossa capacidade de acção, de movimentação, ao expressarem exactamente o oposto, a pausa e a imobilidade. Reflectem a maneira como nos comportamos enquanto corpos físicos que detêm determinadas regras universais de

¹² *I tried to find a more direct route, using my own body, the only “thing” in the studio, as an example of a collective condition. Perhaps more importantly, this allows me to make work from inside my material, as it were. The activity of moulding is the capturing of an event, an embodied moment of human time captured in matter.*

GORMLEY, Antony - *Blind Light*, pag.41

funcionamento que se espelham igualmente na psique. Como é possível, partindo de uma figura inanimada, conseguir associar a esta algum tipo de comportamento, de disposição, de emoção?

A resposta a esta pergunta encontra-se, para nós, nas diferentes posições corporais que se encontram nas figuras de Gormley, que nos confrontam sempre num estado de pausa, como se as apanhássemos em falso, surpreendidas pela nossa presença e observação e que, por isso mesmo, se imobilizam quase que na intenção de passarem despercebidas. Elas vivem nesse intervalo de movimentação e é aí que as vemos e nos apercebemos dessa sua presença que nos é tão similar, tão próxima, tão familiar.¹³

Porque somos todos humanos, ainda que cada um tenha a sua sensibilidade, a sua cultura, a sua personalidade, conseguimos ainda assim encontrar pontos de apoio entre todos que, se não nos permitem associar pessoalmente uns aos outros, permitem-nos com certeza sentirmo-nos parte do grande grupo que é a humanidade. Alguns desses pontos de apoio residem efectivamente na nossa noção de fisicalidade – mais do que um conjunto de regras geométricas, altura, peso, massa, volume, área, ou de características distintivas, cabelos longos, olhos azuis, ser destro ou esquerdino, entendemos aqui a nossa fisicalidade como a capacidade inerente à movimentação, à acção e à capacidade sensorial com que analisamos e percebemos o mundo.

Se confrontados com uma figura de pé com a testa contra uma parede, é fácil ver-se nessa posição uma certa tristeza ou melancolia; a uma figura de joelhos no chão pode-se associar um certo medo desesperado; uma figura deitada no chão em posição fetal pode fazer-nos querer pegar-lhe e dar-lhe alento, conforto, porque é possível associar essa posição a um acto de abandono, agonia e procura de carinho; a uma figura de braços abertos e elevados associar-se-á um ar de triunfo e orgulho. Apesar de serem apenas suposições, creio que estas não se encontram assim tão distantes ou erradas das que muitos espectadores poderão pensar, claro está, com todas as devidas diferenças de costumes e educação que nos tornam a todos comportamentalmente diferentes e por isso mesmo, capazes de reacções e transferências por vezes divergentes. É essa multiplicidade que nos define que Gormley explora na pretensão de desencadear em cada um uma série de associações a um grau, muitas vezes, inconsciente.

Estas associações só acontecem porque Gormley tem o cuidado de não criar figuras que assumam posições muito complexas, nas quais o observador não se possa imaginar e vivenciar. É este o ponto importante a reter quando se observam as esculturas de Gormley, estas lidam com a memória, com o psicológico que se expressa corporalmente e comportamentalmente enquanto reacção ao mundo que nos rodeia.¹⁴

A um nível metodológico e construtivo, para além de trabalhar sempre partindo de corpos concretos, muitas vezes o seu próprio, porque os moldes que realiza são a partir de gesso directo, dá-se também uma grande transferência de vestígios dos seus modelos para a matéria. Esta absorve literalmente o corpo que envolve e dele retira uma assinatura muito ténue que ajuda a impulsionar a energia e a vitalidade que as suas figuras sempre despertam. Porque o seu trabalho nasce a partir de uma matéria dúctil e tão passível de ser modelada pela acção dos dedos, também essas orientações direccionam a forma e a posição das figuras. Observadas de perto, estas contêm ainda os registos dessa tensão sobre a matéria. Encontramo-nos portanto, perante um ciclo de acção que começa na submissão do corpo à matéria e acaba na submissão da matéria ao corpo.¹⁵

¹³ *As posições do corpo são forças que tomam conta do corpo e o obrigam a esticar-se, revolver-se, acocorar-se, numa repetição que não conhece termo. (...) o corpo ressoa sempre as suas partes, as suas falhas, as suas dores, até ao ponto de se reduzir e se confundir com elas, o corpo é um reservatório de energias de atracção e repulsão em constante jogo dramático, capaz de representar todos os personagens, ao ponto de se identificar com eles e de se consumir neles.*
MOLDER, Maria Filomena - in *Idem - Mass and Empathy*, pag.17

¹⁴ *I am not interested in dramatic tableaux, or expressionism in terms of gesture, but I am interested in bodies as carriers of emotion and potency.*
Idem - Blind Light, pag.43

¹⁵ *... a constelação infinita da consciência dos limites e da ultrapassagem dos limites, fronteira e limiar, antecipamos o movimento crítico em que vai ocorrer a mudança de estado, vislumbramos os exames de energia e as suas metamorfoses. Também vemos os*



Close, 1992

Quase em oposição a Gormley, cuja obra incide quase sempre na presença da figura, se se analisar a evolução do trabalho de Louise Bourgeois pode-se traçar uma linha condutora que nos leva, ao longo das suas várias fases de trabalho, a uma completa desumanização da forma. Se ambos defendem o corpo enquanto albergue de emoções e comportamentos, a procura pela expressão de um lado mais psicológico contido na noção de fisicalidade acaba por ser, para nós, a grande questão conceptual de Bourgeois.¹⁶ O seu trabalho, expandido por mais de cinco décadas, tem a sua génese conceptual na história pessoal da autora, que através de diferentes matérias e formas vai construindo signos expressivos de uma dramatização que assume diferentes papéis principais ao longo do percurso. Pergunta-se quais as consequências desta evolução a um nível conceptual e operativo e de que maneira as diferentes escolhas materiais foram sendo substituídas por outras em prol de uma maior aproximação ao conceito pretendido. Terão sido apenas experiências provindas da vontade e curiosidade plástica, ou serão essas escolhas conscientes num querer de um efeito estético mais específico? Expressarão essa mudanças matéricas também mudanças conceptuais?

Analisa-se então três diferentes obras, realizadas num plano de distância temporal significativo, e que poderão ajudar a desenvolver o raciocínio aqui expresso.

desejos que as mãos têm de tocar, acariciar, moldar, separar, juntar, operar, transformar, também vemos o artista a exalar esses desejos, a adiá-los, a substituí-los, a negociar com eles. Em troca oferece o corpo, dele e de outros, deixando vestígios que ninguém poderá confirmar, imprimindo pegadas, convertendo toda a matéria em argila.
MOLDER, Maria Filomena - in *Idem - Mass and Empathy*, pag.23

¹⁶ *For her, (...) the body remains an alien, unstable, and partially undifferentiated appendage of the psyche (...).*
STORR, Robert - A Sketch for a Portrait: Louise Bourgeois, in *Louise Bourgeois*, Phaidon Press, pag.65



Sleeping Figure, 1950

Em 1950, Bourgeois cria *Sleeping Figure*, uma de várias figuras em madeira que se elevam na sua verticalidade esguia e cuja forma pode muito facilmente ser relacionada com o corpo humano, descaracterizado e plural. Esta série de figuras, da qual esta serve apenas de exemplo concreto, têm a particularidade de ser exposta geralmente em grupo e directamente a partir de um furo no chão do espaço – esta era, pelo menos, a exposição original. Por razões de conservação e simplificação, já há muito que estas peças ganharam uma base de sustentação – que as transforma mais em presenças ambíguas na sua imobilidade e confronto com o espectador. Este é convidado a entrar no seu espaço, a relacionar-se com elas, sem que estas deixem, no entanto, de manter a sua posição distanciada, como se fossem elas atentas observadoras daquilo que se passa à sua volta.

Estas figuras apresentam ainda uma morfologia bastante reconhecível e identificável, humanóides em madeira que desafiam o espaço e o público a tornar-se, ele mesmo, parte integrante da exposição, activo na interacção que com elas mantém e na criação de um ambiente. O significante torna-se ele mesmo parte do significado.



She-Fox, 1985

Em 1985, Bourgeois apresenta *She-Fox*, uma escultura em mármore negro evocativa da relação entre a artista e a sua mãe.¹⁷ A escolha deste diferente material é aqui muito importante, pois ao invés da acumulação de pedaços de madeira pintados com o intuito de criar alguma unidade na forma – o que acontece no exemplo anterior – estamos perante uma forma escavada a partir de um bloco de pedra só. Este acto, o de escavar, subtrair à matéria, revela uma maior envolvimento física da autora com a matéria, que assume a violência e a força de vontade necessária para arrancar da pedra a forma que se quer como parte essencial do significado deste trabalho. Bourgeois expressa a relação conflituosa com a sua mãe nestes actos, num processo que a possui e que ela tenta conquistar insistentemente até ao nascer da forma desejada. A teimosia da pedra, dura, bruta, imaleável, faz com que todo o processo seja uma luta entre autor e matéria na procura de um resultado final.¹⁸

Essa agressividade no acto do fazer, do retirar, todos os cortes, pontadas, cinzeladas e marretadas que Bourgeois desfere ao mármore, acabam por ser mascaradas pelo lixar e polir final da matéria, reflectindo um carinho ou quem sabe, uma espécie de suborno pelo amor da mãe. Ao nível autoral, espelham a necessidade de acabar, de dar um término à forma para que o trabalho ganhe o sabor da resolução. Quase como se, depois de gastas as energias todas na luta entre ambos, autor e matéria se conciliassem nesse acto apaziguador que surge ao espectador enquanto suavidade ao toque e fluidez ao olhar.

¹⁷ *If you go into the personal meaning of the thing – obviously this person is my mother. I was preoccupied with the idea that my mother could not possibly love me, and this I could not take. (...) ...is the portrait of a relation. It is an expression of the faith a child can have in a parent and the violence between the strong and the weak. This is the meaning of the piece.*
BOURGEOIS, Louise - *Deconstruction of the Father – Reconstruction of the Father*, pag.140-142

¹⁸ *In She-Fox the material didn't give anything. To hunt, to seduce, to deal with a stone is really to deal with terrific resistance. How are you going to turn this around and make the stone say what you want when it is there to say "no" to everything. It forbids you. You want a hole, it refuses to make a hole. You want it smooth, it breaks under the hammer. It is the stone that is aggressive. It is a constant source of refusal. You have to win the shape. It is a fight to the finish at every moment. Gaston Bachelard* would explain this by saying that the thing that as to be said was so difficult and so painful that you have to hack it out of yourself and so you hack it out of the material, a very, very hard material.*
Idem, ibidem, pag.142

* - Gaston Bachelard, filósofo e poeta francês nascido em 1884, cujas principais obras se relacionam com a filosofia da ciência.



Cell (Arch of Hysteria), 1992

No início dos anos 90, o trabalho de Bourgeois segue no sentido da criação de várias *Cells*, ambientes confinados, caixas enormes, quartos reservados ao espectador que se mantém no exterior do seu perímetro. Estas instalações encontram-se repletas de objectos – alguns encontrados, outros produzidos pela autora, outros pessoais e pertencentes à sua própria vivência – em composições cujo intuito passa pelo catalisar dos medos, frustrações, agonias e situações antagónicas vividas por Bourgeois. Intensamente pessoais, estes espaços encontram-se sempre fechados à entrada do espectador, ao qual é dada visão apenas por janelas, aberturas ou pela transparência do material das paredes. Este torna-se assim num voyeurista incentivado a invadir a privacidade da autora.

Enquanto instalações, estes ambientes são plurais nos materiais usados. Aqui o que interessa focar é a questão da arquitectura que é criada à sua volta e que afasta o público do seu interior. Estes espaços parecem ser pequenas gavetas ordenadoras da confusão vivencial e das memórias da autora, que usa os objectos para criar uma forte noção de presença corporal, comportamental e física espelhada por vários objectos remanescentes da sua vida, transparentes de um uso quotidiano que revela formas de estar e de pensar.

Ao espectador apenas são oferecidos esses vestígios ordenados, que na sua totalidade conferem presença à total ausência da figura; esta torna-se desnecessária e dispensável. Tal acontece porque o ser humano é uma criatura de hábitos, de memórias, de aprendizagens que vão sendo expressas em actos, escolhas e decisões, conceitos tão efémeros e incorpóreos cuja única prova de existência reside nos indícios objectuais que se vai deixando para trás e que, compostos, compõem se não a história, pelo menos uma história da nossa vida.

Bourgeois reclama aqui uma ligação muito própria com a matéria – com todas as matérias – ao usá-las enquanto testemunho de vida, dos acontecimentos, do passado, da memória, da consciência e da imaginação. É no confronto com os objectos, no uso que deles fazemos e na maneira que com eles interagimos que vamos revelando muito daquilo que somos. Esses objectos não-de ter significados diferentes para quem os observe e é esta ambiguidade que interessa a Louise Bourgeois¹⁹, sendo que ela mesma reavalia a intencionalidade de certos trabalhos, confundindo o espectador e obrigando-o a ver, a observar e a retirar ele mesmo as suas próprias conclusões.²⁰

Se há alguma relação que é possível retirar do estudo da obra destes dois artistas - com relação ao exacerbar ou não da conexão física do observador com a matéria se esta se desenvolver, formalmente, para um intuito mais figurativo - então esta será a de que não é indispensável a figura para que haja uma maior ou menor afinidade do autor com a obra.

Esta pode estar presente em várias formas a partir da mesma matéria - e aqui trata-se dos vários exemplos encontrados nas obras de Antony Gormley, compostas por chumbo e fibra de vidro em conjunto com outros materiais - ou pode até estar ausente e assumir-se enquanto presença física apenas nos seus vestígios, em documentos de uma actuação e de um comportamento como é o caso das *Cells* de Louise Bourgeois. O que importa acaba por ser, mais uma vez, a o que se quer tornar legível.

¹⁹ *All my work is suggestive; it is not explicit. Explicit things are not interesting because they are too cut and dried and without mystery. All this is subject to your interpretation, to your vision.*
Idem, ibidem, pag.261

²⁰ *... the inconsistencies in her different accounts of the past (...) and the shifting accents in her analysis of particular works reflect a hard-earned imaginative freedom. Acting as the polymorphous protagonist of her own drama, she assumes multiple guises and assigns as diverse a set of parts to her chosen antagonists as suit her immediate needs.*
STORR, Robert - A Sketch for a Portrait: Louise Bourgeois, in *Louise Bourgeois*, Phaidon, pag.33



Ecótono 7.0, 2009
Ferro e Mármore
180 x 90 x 180

O que acontece então quando se equaciona a nossa prática, totalmente não figurativa, à luz desta inquietação?

Articulem-se dois exemplos, a obra *Ecótono 4.0* (ver pág.21) e a *7.0*. Ambas acontecem numa escala que em tudo se relaciona com o nosso corpo, desde as medidas acordadas, com ambas as peças a elevarem-se ligeiramente acima da nossa linha do horizonte, ao processo construtivo expresso no trabalhar das matérias; afinal, a sua forma surge porque fomos nós e não outro a criá-las. Pode-se também retirar conclusões sobre o conceito de Ecótono a um nível sociológico enquanto expressão de todas as relações humanas, equilibradas sempre por tensão, num jogo que exige diálogo, cooperação e cedências mas no qual podem existir domínios, fortes e fracos, vencedores e perdedores.

Apesar de a figura humana enquanto temática não estar presente na nossa obra, nem mesmo a um nível de documento, quisemos, no entanto, experienciar essa procura de uma forma anterior, pré-estabelecida, e perceber se esse facto altera ou não a fisicalidade existente entre nós e a matéria.



Ecótono 5.0, 2009
Cobre e Mármore
120 x 40 x 40

O *Ecótono 5.0* é, até ao momento, a única peça cuja forma partiu de um modelo anterior. Foi pensado para que pudesse responder a esta premissa sem, no entanto, desvirtuar o conceito de ecótono. O intuito passava pela tentativa de modelar a pedra de modo a que esta se parecesse como tecido a ser abraçado por ferro.

A pedra foi trabalhada directamente, manualmente, lentamente. Realizada durante o Inverno, o seu processo de construção revelou-se penoso para o corpo; o cansaço, as dores musculares e o frio foram naturais condicionantes para o avançar do projecto.

A resiliência e a tenacidade necessárias para esquecer tais factores foram proporcionalmente direccionadas para a nossa acção sobre a pedra escolhida, o mármore. Esta pedra é muitas vezes imprevisível, pois contém veios que muito facilmente se abrem. Se tal acontece, o mais provável é que a forma se arruíne e se tenha de começar de novo. No entanto, esta não era uma opção. A cada pancada, cada corte, cada quebra da pedra acabava por se tornar num natural reformular do modelo, que acabou por ser apenas um ponto de partida. À medida que o trabalho ia avançando e que a acção sobre a pedra tinha consequências imprevisíveis, também a forma inicial se ia perdendo em prol desse diálogo que foi sendo construindo com a matéria. O resultado final acabou assim, por ser diferente daquilo com que se começou, pois apesar da intenção inicial – a pedra trabalhada na textura do tecido – estar presente, a forma que lhe serviu de modelo não o está. Isto porque toda a criação se processou nesse diálogo entre o nosso corpo e a pedra, com cedências e compromissos de ambas as partes.

Quererá isto dizer que, enquanto autores, sentimos uma maior envolvimento com a matéria neste do que noutros trabalhos não figurativos? Terá a nossa fisicalidade sido mais espiciada e alertada porque o processo de construção foi outro?

No nosso entender, essa noção de fisicalidade continua presente mas não mais do que na construção das outras obras. Claro que este projecto demorou mais tempo e foi realizado sob condições climáticas piores, e que isso altera e influencia a resposta à matéria. No entanto, quando comparada às restantes peças, e agora que já possuímos o distanciamento necessário para declarar esta assumpção, tais factores não são efectivos no que toca à fisicalidade que se gera entre nós e a matéria. Pelo contrário, o facto de nos cingirmos a uma forma pré-determinada – ainda que esta tenha sofrido tantas modificações – poderia ser motivo para um distanciamento. Felizmente, não o foi, e a paixão com que tentamos este desafio fez-nos insistir e finalmente, concluir a peça, na consciência de que neste processo e técnica fica ainda muito por explorar e por evoluir.²¹

A escolha das matérias com que trabalhamos, o metal e a pedra, revelou-se frutífera não só nos resultados obtidos, mas também e talvez com maior importância, pela aprendizagem que se foi desenvolvendo na experiência adquirida a pouco e pouco, pelos caminhos que foram sendo abertos com cada “erro”, cada martelada no sítio errado, cada solda demasiado forte, cada pedra partida quando menos se espera. Esses desvios à ideia pré-concebida tornaram-se, muitas vezes, na direcção a tomar. A própria matéria ilumina-nos vertentes e características que ainda não se encontravam interiorizadas, mostrando que há muitas ruas ainda não percorridas e que serão essas, com muita probabilidade, as mais interessantes.

Nesse sentido, compreende-se porque nunca são realizados desenhos prévios, concordando com Richard Serra quando este afirma:

*Eu nunca desenho antecipadamente. O desenho é uma actividade separada, uma preocupação com os seus próprios concomitantes e inerentes problemas. É impossível, mesmo por analogia, representar uma linguagem espacial. Numa análise final a maioria dos retratos e ilustrações são enganosas.*²² (tradução livre)

Sabemos que nem todos os desenhos se transformam em esculturas, mas acreditamos que estes são uma forma de orientar a acção num determinado sentido. Visto que é sempre a partir da matéria, da sua análise e da nossa imaginação que trabalhamos, é supérfluo tentar fixar previamente a forma num qualquer outro registo.

Começamos lentamente a compreender que o preceito conceptual – o ecótono enquanto luta e diálogo entre duas forças distintas, cuja interacção dá azo a organismos novos – estava presente não só no objecto final, mas em todo o processo construtivo que nos opunha à matéria e que impelia à participação num jogo para o qual não há vencedor certo nem pré-determinado. O caminho é encontrado pela prática, pela experimentação, pelo diálogo criativo entre aquilo que se deseja fazer e aquilo que a matéria nos permite. A envolvimento no processo, de forma por vezes obsessiva, assoberba-nos e tudo isso se reflecte em cansaço, distracção, dor, que por sua vez se expressam numa dificuldade em ler os limites da matéria e da nossa acção sobre esta; inevitavelmente, a pedra parte, o ferro fura e dobra-se demais e a solda deixa muitas vezes queimaduras na nossa pele.

²¹ Sobre este assunto, Richard Serra afirma:

No quiero confundir las dificultades en la fabricación con su relevancia. Algunas veces creemos que por exigir un mayor esfuerzo el resultado es más significativo. Ese no es el caso. No habría que confundir ambas cosas.
SERRA, Richard - *Esculturas 1985-1999*, pag.207

²² *“I never make drawings beforehand. Drawing is a separate activity, an ongoing concern with its own concomitant and inherent problems. It is impossible, even by analogy, to represent a spatial language. In the final analysis most depictions and illustrations are deceitful.”*

SERRA, Richard - *Extended Notes from Site Point Road in A Matter of Time*, pag.43

È neste sentido que creio que a entrega ao processo se revela numa comunhão entre o autor e a matéria e aqui concordamos em pleno com Rui Chafes, que afirma:

*Acredito que a arte tem de nos ferir, como a morte; tem de ser uma incisão radical. Se a arte não nos desperta, então não há nenhuma razão para a fazer. E quem a contemplar perderá o seu tempo.*²³

E quanto à relação com o espectador? Será que por ser formalmente mais realista, esta peça reclama uma maior conexão e sensibilidade por parte do espectador? Será a ilusão sensorial - porque a pedra se encontra trabalhada de modo a parecer tecido – suficiente para afastar ou aproximar o espectador? Tal significará uma perda na noção de fisicalidade que este mantém com a obra?

Acreditamos que toda esta questão existe e se soluciona na ambiguidade daquilo que se considera a percepção da obra por parte do espectador. Afinal, a consciência da fisicalidade de uma obra apenas acontece quando um espectador se confronta com esta; todo o significado nasce dessa comparação perceptiva. É essa ambiguidade e personificação da percepção que se irá estudar no capítulo seguinte quando se analisar o papel do espectador na conclusão do processo escultórico ao nível da fisicalidade, na procura de uma resposta mais definitiva a esta questão.

²³ CHAFES, Rui – *Um Sopro*, pag.247

IV – A FISCALIDADE NO ESPECTADOR

A fiscalidade por parte do autor é relativamente fácil de definir; afinal, trata-se do acto de produção e criação da obra, do diálogo concreto entre o corpo e a matéria que irá dar origem ao objecto artístico. Contudo, quando se transfere o discurso para o passo seguinte do processo escultórico, para a exposição e para a relação com o espectador, então esse conceito de fiscalidade começa a tornar-se mais difícil de analisar – como reclamar essa noção quando o espectador é exterior à concepção da obra e apenas a recebe num determinado contexto expositivo? Em que parâmetros se pode invocar o conceito de ecótono no espectador?

Antes de se avançar, é urgente equacionar a palavra percepção. Num dicionário²⁴, é remetida para uma condição segundo a qual se percebe o mundo numa lógica independente dos sentidos. Esta definição parte de uma aceção claramente objectivista, com raízes nas filosofias sobre o conhecimento e a razão de Descartes e Kant, entre outros, os quais defendiam, muito sucintamente, que a capacidade humana de significar e racionalizar o mundo nada teria a ver com os sentidos ou com o nosso corpo mas sim com capacidades lógico-cognitivas. Numa diferenciação entre o mundo material e o mundo mental, a percepção é entendida como um processo puramente racional, que parte de conceitos universais e literais, independentes de interpretação.

Em sentido contrário, tanto a raiz fenomenológica da percepção defendida por Merleau-Ponty e mais tarde, a raiz ecológica defendida por James Gibson, entre outros, assumem que na equação relativa à percepção intervêm não só os cinco sentidos mas igualmente noções como a manipulação, a locomoção e a propriocepção (capacidade que o corpo humano possui de se localizar no espaço por relação a tudo o que o rodeia, independentemente da visão).

Não se tem por intenção fazer aqui um resumo das teorias sobre a percepção e o conhecimento. No entanto, afirmamos que, no nosso entendimento pessoal, esta nunca poderia ser autónoma do nosso corpo, se é com ele que experienciamos e que vivemos. Não acreditamos que esta possa ser independente, e que provenha de conceitos inatos na mente de todos, aos quais se remete sempre que se relaciona e racionaliza sobre o mundo. Pelo contrário, é nossa premissa de que se assimila o mundo de determinada forma não apesar do corpo mas por causa dele. E que a percepção está intimamente ligada aos sentidos e à fiscalidade de cada um. Será até possível, no que toca à recepção da obra de arte – especialmente quando esta é muitas vezes associada a um grau elevado de subjectividade - realmente perceber sem se apelar aos sentidos?

Defendemos que não, que toda a percepção se refere a uma capacidade sensorial e intelectual de compreensão do mundo, e de efectivamente o compreender fisicamente enquanto estádio perceptivo inicial. Assim, acreditamos que o espectador que se confronta com a obra o faz, primeiramente, a um nível iminentemente físico e sensorial e que é a partir desta informação que age, reage e analisa. Tentaremos explicitar esta proposição.

²⁴ **Percepção** – s. f. acto ou efeito de perceber; tomada de conhecimento sensorial de objectos ou de acontecimentos exteriores; o resultado ou os dados da percepção; percepto; recebimento; receita; ~ **interna** acção de conhecer, pela consciência, independentemente dos sentidos; ~ **intelectual** acção de conhecer, pela inteligência ou entendimento, independentemente dos sentidos (Do lat. *Perceptiōne*-, «id.»)

Grande dicionário da Língua Portuguesa, Bertrand Editores

4.1 – A PERCEPÇÃO SENSORIAL ENQUANTO PRIMEIRO ESTÁDIO DE COMPREENSÃO

Quantas vezes não se sente uma obra que, exposta no meio de tantas outras, nos “chama” e reclama de nós uma forte atenção? Porque se sente isto? Quais os factores que levam o público a aproximar-se ou distanciar-se de uma obra?

Urge primeiro pensar na sociedade em que vivemos e no fluxo de comunicação que a caracteriza. É-se constantemente confrontado com um sem número de informação, não só ao nível da criação artística, cada vez mais acessível e socialmente autorizada, mas também em termos de desmistificação dessa mesma obra; é possível saber-se como foi pintada a Mona Lisa, qual o método, quais as cores, como é que estas foram feitas, etc. É provável que se conheça mais sobre a vida pessoal de Andy Warhol do que sobre as suas obras. Com isto quer-se dizer que a informação disponível sobre determinada obra não se limita apenas à percepção directa sobre esta, mas sim a toda uma panóplia de situações que lhe constroem a história e a destituem, em muitos casos, da frescura e do imediatismo que esta poderia causar no espectador que a confronta. Muito frequentemente, o observador encontra-se a confirmar determinada avaliação comum; ao ver uma obra, esta tem o poder de lhe causar uma genuína admiração ao apresentar-se exactamente da forma que este antevira, numa sensação de quase *dejá vu* a que Mário Perniola dá o nome de *já sentido*.²⁵

Vive-se numa sociedade cada vez mais plural e globalizada. Aceita-se a tese de que cada vez mais todos seguimos modelos de comportamento comumente aceites para que possamos sentir-nos integrados na sociedade, para conseguir funcionar dentro de um sistema vivencial cujas premissas são muitas vezes pré-definidas por um outrem amorfo e anónimo. Custa, no entanto, a admitir que nos tenhamos transformado em puros autómatos de uma sensibilidade comum promovida por um Big Brother incógnito que nos dita como sentir.

Se dentro das várias estruturas sociológicas sempre houve algum território operacional onde a quebra de tais comportamentos autómatos continua não só a ser adoptada como efectivamente incentivada, julga-se que tal território se situa no seio da concepção e fruição artística. Apesar do seu carácter também mercantil e económico, este continua a ser um terreno de acção onde a fuga ao esperado e ao definido é possível e onde a busca da singularidade e do único continua a existir, não só no que se refere à concepção mas igualmente à própria apreciação e interpretação da arte.

A razão pela qual aqui se defende este ponto de vista reside precisamente no estabelecer do que se entende aqui por percepção, um fenómeno que se afirma ser muito mais pessoal do que Mário Perniola dá a entender.

²⁵ *Aos nossos avós, os objectos, as pessoas, os acontecimentos apresentavam-se como algo para ser sentido, para ser vivido como uma experiência interior, causa de alegria ou de dor, objecto de participação sensorial, emotiva, espiritual, ou, pelo contrário, algo de que não se apercebiam ou que se recusavam a perceber. A nós, pelo contrário, os objectos, as pessoas, os acontecimentos apresentam-se como algo já sentido que vem ocupar-nos com uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada. (...) o já sentido é uma espécie de sensologia que se constitui com base no modelo da ideologia e que partilha com esta a atribuição de processos psíquicos à vida colectiva: ela não assume no entanto o aspecto de um convite ou de uma exortação dirigida a cada indivíduo em nome de qualquer valor ou ideal, mas de uma intimação, de uma imposição no sentido de recalcarem o que já todos provaram e aprovaram e que não tem outra legitimidade fora deste geral e anónimo consenso. (...) as concepções do mundo podem ser objecto de crítica, mas como se faz para julgar o sentir, especialmente quando ele tem uma dimensão impessoal e anónima e, além do mais, já passada? A sensologia tem por isso esta vantagem sobre a ideologia: a de estar ao obrigo do exercício da suspeita. Recalcar o já sentido é verdadeiramente pouco mais do que tomar conta dele: devemos censurar alguém por estar imerso na sensibilidade da sua época, especialmente se desta condição derivam também tantas vantagens práticas? Na passagem da falsa consciência para o falso sentir todos se tornam inocentes e é-lhes também retirada a culpa da indiferença; na verdade, agora existe sempre um olho pronto a ver, um ouvido pronto a ouvir, um palato pronto a saborear, mas estes sentidos são anónimos, impessoais. Se a ideologia era a socialização dos pensamentos, a sensologia é a dos sentidos.*

PERNIOLA, Mário - *Já Sentido*, pag.12-14

Perante uma mesma obra de arte podem obter-se tantas interpretações e reacções diferentes quantos forem os espectadores que a percepcionem. Para nós, tal se deve a dois factores essenciais: por um lado, e por oposição às teorias de Mário Perniola, acredita-se que no interior da equação referente à percepção também se encontram incluídas as nossas memórias, o nosso conhecimento, a nossa cultura, a nossa educação, a nossa personalidade. Apesar de ser cada vez mais globalmente orientada, a formação pessoal de cada um não deixa de ter as suas características únicas e não compartilháveis. Todos vivemos vidas diferentes, por mais que nos encontremos inseridos numa determinada sociedade e cultura.²⁶ Por outro lado, e porque se refere a um primeiro estágio de percepção, a diferença basilar que nos define a todos como indivíduos reside precisamente no nosso corpo. É a partir dele que observamos o mundo, é por sermos de determinada forma que também nos comportamos, aprendemos e vivemos de um modo único.²⁷

Defendemos pois, que o primeiro estágio de percepção de uma obra por parte do observador acontece sempre num sentido de fisicalidade, nascendo do confronto directo entre este e a obra. Como podemos advogar essa fisicalidade num contexto expositivo²⁸ se esta acontece maioritariamente a partir da visão? Ao espectador raramente é permitido tocar nas obras, o que

²⁶ Acerca deste assunto, James Gibson complementa:

The old approach to perception took the central problem to be how one could see into the distance and never asked how one could see into the past and the future. These were not problems for perception. The past was remembered, and the future was imagined. Perception was for the present. But this theory has never worked. No one could decide how long the present lasted, or what distinguished memory from imagination, or when percepts began to be stored, or which got stored, or any other question to which this doctrine led. The new approach to perception, admitting the coperception of the self to equal status with the perception of the environment, suggests that the latter is timeless and that present-past-future distinctions are relevant only to the awareness of the self.

The environment seen-at-this-moment does not constitute the environment that is seen. The seen-now and the seen-from-here specify the self, no the environment.

GIBSON, James - *The Ecological Approach to Visual Perception*, pag.195

²⁷ Sobre este tema, Maurice Merleau-Ponty escreve:

It will perhaps be objected that by restoring the object to bodily experience as one of the poles of that experience, we deprive it of precisely that which constitutes its objectivity. From the point of view of my body I never see as equal the six sides of the cube, even if it is made of glass, and yet the world "cube" as a meaning; the cube itself, the cube in reality, beyond its sensible appearances, has its six equal sides. As I move round it, I see the front face, hitherto a square, change its shape, then disappear, while the other sides come into view and one by one become squares. But the successive stages of this experience are for me merely the opportunity of conceiving the whole cube with its six equal and simultaneous faces, the intelligible structure which provides the explanation of it. And it is even necessary, for my tour of inspection of the cube to warrant the judgement: "here is a cube", that my movements themselves be located in objective space and, far from its being the case that the experience of my own movement conditions the position of an object, it is, on the contrary, by conceiving my body itself as a mobile object that I am able to interpret perceptual appearance and construct the cube as it truly is. The experience of my own movement would therefore appear to be no more than a psychological circumstance of perception and to make no contribution to determining the significance of the object. The object and my body would certainly form a system, but we would then have a nexus of objective correlations and not, as we were saying earlier, a collection of lived-through correspondences. The unity of the object would thus be conceived, not experienced as the correlate of our body's unity. (...)

The thing, and the world, are given to me along with the parts of my body, not by any "natural" geometry, but in a living connection comparable, or rather identical, with that existing within the parts of my body itself. (...) A certain form of external experience implies and produces a certain consciousness of one's own body. (...) This is because there is an immediate equivalence between the orientation of the visual field and the awareness of one's own body as the potentiality of that field... (...) Every external perception is immediately synonymous with a certain perception of my body, just as every perception of my body is made explicit in the language of external perception.

MERLEAU-PONTY, Maurice - *The phenomenology of visual perception*, pag.235-239

²⁸ Merleau-Ponty afirma:

But can the object be thus detached from the actual condition under which it is present to us? One can bring together discursively the notion of the number six, the notion of "side" and that of equality, and link them together in a formula which is the definition of the cube. But this definition rather puts a question to us than offer us something to conceive. One emerges from blind, symbolic thought only by perceiving the particular spatial entity which bears the predicates all together. It is a question of tracing in thought that particular form which encloses a fragment of space between six equal faces. Now, if the words "enclosure" and "between" have a meaning for us, it is because they derive it from our experience as embodied subjects. In space itself, independently of the presence of a psycho-physical subject, there is no direction, no inside and no outside. A space is "enclosed" between the sides of a cube as we are enclosed between the walls of our room. In order to be able to conceive the cube, we take up a position in space, now on its surface, now in it, now outside it, and from that moment we see it in perspective. The cube with equal six sides is not only invisible, it is inconceivable; it is the cube as it would be for itself; but the cube is not for itself, since it is an object.

Idem, ibidem, pag.236

dificulta a fruição dos restantes sentidos. Em resposta a esta questão leiam-se as palavras de James Gibson, que afirma:

*Nós os observadores humanos temos como certo que vemos o ambiente com os nossos olhos. Estes são os órgãos da visão tal como os ouvidos são os órgãos da audição, o nariz é o órgão do olfacto, a boca o órgão do paladar, e a pele o órgão do toque. O olho é considerado um instrumento da mente, ou um órgão do cérebro. Mas a verdade é que cada olho se encontra posicionado numa dada cabeça que por sua vez se posiciona num tronco que se posiciona em duas pernas que mantêm a postura desses tronco, cabeça e olhos relativamente à superfície de suporte. A visão é todo um sistema perceptivo, não um canal de sensação. Vemos o ambiente não com os olhos mas sim com os olhos-na-cabeça-no-corpo-que-se-posiciona-em-relação-ao-chão.*²⁹
(tradução livre)

Quando observamos o que quer que seja, fazemo-lo sempre com todo o nosso corpo.³⁰ Sabemos instantaneamente a que distância estamos posicionados, qual a natureza dos materiais – se se está perante uma peça em granito, mesmo que não se lhe possa tocar, sente-se a sua dureza e a sua massa, assim como se sente a ductilidade e adaptabilidade da matéria perante uma obra em barro – e qual a sua densidade e textura.

A percepção de algo não se define apenas pela visão, mas sim pelo total espectro dos sentidos que trabalham sempre em conjunto na retenção da informação. Com isto não se quer dizer que o mundo seja feito de estímulos por nós captados e transformados. A percepção é mais do acção-reacção, mais do que a mutação de informação exterior em algum tipo de lógica interior. Se todos possuímos o mesmo sistema sensorial, que em condições ideais capta o mundo de forma idêntica, se a percepção fosse apenas a recepção desses estímulos exteriores por uma estrutura comum, então reagiríamos da mesma maneira e como se sabe, tal não acontece. A percepção gere-se entre os mecanismos fisiológicos do corpo – os cinco sentidos – e os mecanismos vivenciais apreendidos ao longo da vida e os quais nos definem. Medimos forças com o mundo segundo a nossa capacidade de locomoção e de manipulação.³¹

²⁹ “We human observers take it for granted that one sees the environment with one’s eyes. The eyes are the organs of vision just as the ears are the organs of hearing, the nose is the organ of smelling, the mouth is the organ of tasting, and the skin is the organ of touching. The eye is considered to be an instrument of the mind, or an organ of the brain. But the truth is that each eye is positioned in a head that is in turn positioned on a trunk that is positioned on legs that maintain the posture of the trunk, head, and eyes relative to the surface of support. Vision is a whole perceptual system, not a channel of sense (Gibson, 1966b). One sees the environment not with the eyes but with the eyes-in-the-head-on-the-body-resting-on-the-ground.”

GIBSON, James - *The Ecological Approach to Visual Perception*, pag.196

³⁰ Nas palavras de James Gibson:

“Each individual sees a different self. Each person gets information about his or her body that differs from that obtained by any other person. (...) It is obvious, of course, that perceptual systems other than the visual system are active and that the body is a source of stimulus information for these so-called senses as well as for vision. (...) An individual not only sees himself, he hears his footsteps and his voice, he touches the floor and his tools, and when he touches his own skin he feels both his hand and his skin at the same time. He feels his head turning, his muscles flexing, and his joints bending. He has his own aches, the pressures of his own clothing, the look of his own eyeglasses – in fact, he lives within his own skin.”

Idem, *ibidem*, pag.115

³¹ Acerca desta questão James Gibson escreve:

“The theory of affordances implies that to see things is to see how to get among them and what to do or not to do with them. If this is true, visual perception serves behaviour, and behaviour is controlled by perception. (...) Moving from place to place is supposed to be “physical” whereas perceiving is supposed to be “mental”, but this dichotomy is misleading. Locomotion (...) Not only does it depend on perception but perception depends on locomotion inasmuch as a moving point of observation is necessary for any adequate acquaintance with the environment. So we must perceive in order to move, but we must also move in order to perceive. Manipulation is another kind of behaviour that depends on perception (...) The hands (...) belong to the self, but they are constantly touching the objects of the outer world by reaching and grasping. The shapes and sizes of objects, in fact, are perceived, in relation to the hands, as graspable or not graspable, in terms of their affordances for manipulation. (...) The perception is constrained by manipulation, and the manipulation is constrained by perception. Locomotion and manipulation (...) are kinds of behaviour that cannot be reduced to responses. The persistent effort to do so by physiologists and psychologists has come to a dead end. But the ancient Cartesian doctrine still hangs on, that animals are reflex machines and that humans are the same except for a soul that rules the body by switching impulses at the centre of the brain. The doctrine will no do. Locomotion and manipulation are not triggered by stimuli from outside the body, nor are they initiated by commands from inside the brain. Even that classification of incoming impulses in nerves as sensory and outgoing impulses as motor is based on the old doctrine of mental sensations and physical movements. (...) Locomotion and manipulation are neither triggered nor commanded but controlled. They are constrained, guided, or steered, and only in this sense are they ruled and governed. And they are controlled not by the brain but by information, that is, by seeing oneself in the world.”

Idem, *ibidem*, pag.223-225

Assim, o que se vê (sente) quando se percebe primeiramente uma obra consiste, no nosso parecer, numa luta directa entre corpo – enquanto exclusivo abrigo fisionómico, fisiológico e comportamental – e a matéria, cuja natureza é por nós percebida não só segundo as suas características mas igualmente segundo o que essas mesmas nos fazem sentir em relação ao nosso corpo. Percebe-se mais do que aquilo que conseguimos adjectivar e consciencializar.

Estas premissas aqui defendidas, poderão ser adoptadas a um contexto expositivo, um ambiente que por si só acarreta uma vertente sociológica definida e particular? Poderá o observador realmente vivenciar a fisicalidade conscientemente no que respeita à obra que observa e daí retirar a sua interpretação? Será possível que o conhecimento sobre o conceito da obra exacerbe a sua presença e assim sendo, também a sua conexão com o observador? O que acontece quando a própria obra é exposta na intenção específica de provocar uma certa percepção ao espectador? Será possível controlar a percepção de cada um? Poderá essa multiplicidade de interpretações ser um espelho do conceito de ecótono?

Analise-se cinco contextos expositivos na tentativa de dar resposta estas várias questões.

4.2 – O PÚBLICO ENQUANTO SUJEITO: O CASO DO MINIMALISMO

A work needs only to be interesting.

JUDD, Donald - *Minimal Art – A Critical Anthology*, pag.142



Sol LeWitt – *Serial Project, I (ABCD)*, 1966

Os movimentos pós-modernos encaminharam a criação artística para uma cada vez maior conceptualização e consequente liberdade objectual, retirando à matéria a carga significativa que lhe fora imposta no Modernismo e abrindo ao autor novos caminhos operativos no que toca não só ao momento construtivo como também à sua exposição.

Neste caminho mais conceptual para o qual a história da arte começava a avançar, surge na década de 50, o Minimalismo.

Para os artistas minimalistas tornava-se importante, mais do que a experiência da manipulação da matéria, a manifestação de uma ordem conceptual que lhes era intrínseca e a qual, reclamavam, era tão ou mais expressiva do que o processo construtivo.

A cor era usada enquanto elemento unificador em superfícies planas e formas estruturalmente simples, gestalticas e modulares, numa repetição que pretendia ultrapassar o carácter até aí objectual e composicional da obra de arte..

No caso minimalista, a marca autoral expressa-se assim não directamente na matéria mas sim na forma e no conceito, sendo que o momento expositivo se revelava como essencial; é no confronto entre a obra e o espectador que esta se significa. Realizadas geralmente numa grande escala, as peças assumem o espaço, sendo muitas vezes expostas nas paredes. Para além do objecto, ao artista interessa controlar a percepção deste pelo espectador; este encontra a obra perante uma determinada situação da qual participa, tornando-se sujeito numa conjuntura formada entre si, a obra e o espaço. Michael Fried nomeia esta condição de teatral.³²

Devido ao carácter indivisível e singular das obras e porque estas se apresentam, regra geral, numa grande escala, o espectador que as encontra é levado a consciencializar-se enquanto forma que habita o mesmo espaço e que com elas actua num decorrer temporal. Impositivas, estas captam a sua atenção sem, no entanto, lhe permitirem algum tipo de intimidade. Porque aqui o

³² *Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. (...) the experience of literalist art is of an object in a situation – one that, virtually by definition, includes the beholder.*

FRIED, Michael - Art and Objecthood, in *Minimal Art – A Critical Anthology*, pag.125

carácter da obra assenta muito mais numa pesquisa conceptual do que na experiência matérica³³, a observação esgota-se num primeiro olhar, sem que a locomoção e o movimento em volta da peça acrescentem dados novos a uma percepção que se quer não composicional e induzida. A obra é manifesta na sua forma e na sua intenção. É o que é e nada mais.³⁴

Sobre isto, Michael Fried afirma:

*Como os Specific Objects de Donald Judd e as formas gestaltistas ou unitárias de Robert Morris, o Cube de Tony Smith é sempre interessante; nunca sentimos ter chegado ao final da sua compreensão; esta é inesgotável. É inesgotável, contudo, não devido a uma qualquer completude – esse é o carácter inesgotável da arte – mas sim porque não há nada lá para esgotar.*³⁵ (tradução livre)

Como equacionar a fisicalidade entre o espectador e a obra minimalista, se a percepção deste é pretensamente controlada pelo autor e se a obra nada mais revela do que aquilo que oferece à primeira vista?

Neste contexto, se se considerar somente o objecto em si, então pode-se afirmar que o carácter sensorial existente entre este e o observador acontece a um nível puramente estético e essencialmente teórico; afinal, tanto a matéria como a forma nada mais transmite do que a si mesmas. No entanto, se for considerada a obra minimalista não enquanto um objecto mas sim enquanto uma situação, então a noção de fisicalidade começa a ganhar outros contornos.

A obra minimalista em si – e isto numa generalização - afasta o observador, não se envolve com ele; arrisca-se até dizer que a única forma que tem de prender a sua atenção reside na sua imposição no espaço, na sua escala que obriga o espectador a confrontá-la. Mas a cada visionamento, esse confronto acontece sempre da mesma maneira, e assim, a obra esgota-se no seu infinito.³⁶ O observador fica preso nessa mesma percepção, porque obrigado a isso pela

³³ Sobre a matéria na obra minimalista, Michael Fried escreve:

The interest of a given work resides, in Judd's view, both in its character as a whole and in the sheer specificity of the materials of which it is made. (...) Like the shape of the object, the materials do not represent, signify, or allude to anything: they are what they are and nothing more. And what they are is not, strictly speaking, something that is grasped or intuited or recognized or even seen once and for all. Rather, the "obdurate identity" of a specific material, like the wholeness of the shape, is simply stated or given or established at the very outset, if not before the outset; accordingly, the experience of both is one of endlessness, of inexhaustibility, of being able to go on and on letting, for example, the material itself control one in all its literalness, its "objectivity", its absence of anything beyond itself.

Idem, ibidem, pag.142-143

³⁴ No seu livro "Obra Aberta", Umberto Eco equaciona esta questão da seguinte forma:

Se o significado é a organização da mensagem segundo certas regras de probabilidade (...) então a desordem é o perigo que está de emboscada para destruir a própria mensagem, e a entropia é a sua medida. A entropia será assim a medida negativa do significado de uma mensagem.

Para salvaguardar a mensagem deste desgaste, para fazer com que por mais ruído que se introduza a perturbar a recepção, o seu significado (a sua ordem) se mantenha inalterado nas linhas essenciais, devei portanto, por assim dizer, envolver a mensagem com repetições da ordem convencional, com uma grande abundância de probabilidades bem determinadas, de modo que uma parte sobreviva ao ruído. Esta grande abundância de tais probabilidades é a redundância. (...) Tudo isto leva-nos, porém, a concluir que aquela ordem que regula a compreensibilidade de uma mensagem fundamenta-lhe também a absoluta previsibilidade, por outras palavras, a banalidade. Quanto mais é ordenada e compreensível, tanto mais uma mensagem é previsível...

ECO, Umberto Obra Aberta, pag.130-132

³⁵ *Like Judd's Specific Objects and Morris's gestalts or unitary forms, Smith's Cube is always of further interest; one never feels that one has come to the end of it; it is inexhaustible. It is inexhaustible, however, not because of any fullness – that is the inexhaustibility of art – but because there is nothing there to exhaust.*

FRIED, Michael - Art and Objecthood, in Minimal Art – A Critical Anthology, pag.143-144

³⁶ Michael Fried compara, sobre esta noção, a obra minimalista com a obra modernista:

The literalist preoccupation with time – more precisely, with the duration of the experience – is, I suggest, paradigmatically theatrical: as though theatre confronts the beholder, and thereby isolates him, with the endlessness not just of objecthood but of time; or as though the sense which, at bottom, theatre addresses is a sense of temporality, of time both passing and to come, simultaneously approaching and receding, as if apprehended in an infinite perspective... This preoccupation marks a profound difference between literalist work and modernist painting and sculpture. It is as though one's experience of the latter has no duration – not because one in fact experiences (...) a sculpture in no time at all, but because at every moment the work itself is wholly manifest.

Idem, ibidem, pag.145-146

situação criada pelo autor, e esta não evolui, não muda. Se nos vemos perante um objecto cuja forma se absorve num instante, então o que resta desta situação é o nosso enquadramento por relação à obra. Se esta obriga ao equacionar do corpo dentro de um espaço, obriga a movimentar e a comparar, então a fisicalidade existe em cada um de forma pessoal, porque cada um tem o seu corpo e o seu movimento. É nesse sentido que consideramos que a proposição minimalista de controlar a percepção do público a fim de provocar uma interpretação comum – o espectador enquanto sujeito - não foi inteiramente conseguida, pois esta acaba por exacerbar ainda mais o carácter pessoal da percepção ao ancorar-se na fisicalidade do espectador por relação à situação em que este e a obra se encontram.

Poderá haver alguma forma de controlo da situação na qual o espectador encontra a obra, sem que este controlo tenha por objectivo a percepção comum? Haverá o objectivo contrário, o de exacerbar, numa dada situação, o carácter único da percepção de cada um? Acredita-se que sim e como exemplo, descrevemos em seguida a exposição *A Matter of Time* de Richard Serra.

4.3 – ENTRE O OBJECTO E O MONUMENTO: RICHARD SERRA – A MATTER OF TIME

Mesmo que se siga um dado caminho nas Espirais, tudo e todos os nossos lados – direito ou esquerdo, em cima ou em baixo – muda à medida que caminhamos, e tal ou condensa ou expande o tempo, tornando-nos ansiosos ou relaxados, na antecipação do que vem a seguir ou na lembrança do que se acabou de passar.

SERRA, Richard - Conversations with Hal Foster, in *A Matter of Time*, pag.38 ³⁷ (tradução livre)



A Matter of Time (detalhe da vista superior), 2005

Esta exposição de Richard Serra, instalada no Museu Guggenheim de Bilbao, é composta por nove estruturas de grande escala, realizadas em metal e baseadas em torções sobre elipses.

Expostas numa mesma sala, estas esculturas ocupam todo o espaço, sendo pouca a margem existente entre estas e as paredes. As enormes dimensões de toda a exposição tornam estas estruturas em habitáculos a serem vivenciados pelo observador, que se vê perante a opção de se movimentar consoante as paredes da sala ou, pelo contrário, de percorrer o espaço através das esculturas e mergulhar no seu interior.

Porque baseadas em fórmulas geométricas simples – como a elipse de Borromini, um exemplo – a percepção formal destas esculturas é igual para qualquer espectador, tal como acontece nas formas gestalticas do minimalismo. No entanto, será esse facto suficiente para anular a noção de fisicalidade deste com as obras? Segundo a nossa observação e experiência pessoal, para além

³⁷ *Even as you follow a given path in the Spirals, everything on both sides of you – right and left, up and down – changes as you walk, and that either condenses the time or protracts it, making you anxious or relaxed, as you anticipate what will happen next or remember what just did.*

SERRA, Richard - Conversations with Hal Foster, in *A Matter of Time*, pag.38

de não haver uma anulação, há sim uma exaltação e um extrapolar da fisicalidade de cada um quando se vê confrontado com estas esculturas.

Estas nove estruturas delineiam-se em paredes de metal cuja altura ultrapassa em alguns metros a de qualquer espectador. Sem nunca se tocarem, estas paredes assumem curvaturas côncavas e convexas e com elas, Richard Serra constrói um caminho a ser percorrido pelo público.

Quando se está na abertura de cada um desses receptáculos, passa-se a ter uma escolha entre parar e andar à sua volta ou entrar neles³⁸; ao avançar, devido ao pouco espaço entre as paredes, sente-se que o devemos fazer sozinhos, sendo que o encontro com outro alguém que venha no sentido contrário acontece muitas vezes de forma atabalhoada e até constrangedora, pois este distrai da concentração quase inconsciente em que nos encontramos. As paredes têm a capacidade de remeter ao silêncio, pois devido à sua curvatura e altura, à medida que se caminha vamo-nos apercebendo da linha de separação entre elas, quer seja a que se calca no solo ou a que se vê ao olhar para cima. Ainda que haja espaço suficiente para se continuar a andar direito, ao vermos a linha em cima de nós e as paredes a encurvar, sente-se que o nosso próprio corpo ganha outro centro de gravidade à medida que tenta acompanhar a passagem entre paredes – ele nem resiste a essa necessidade de se manter paralelo a estas em vez de estar alinhado em relação ao chão.

Ao desviar-se o olhar para as faces de metal, não é rara a vez em que se começa a sentir uma claustrofobia baseada na óptica das paredes, que parecem expandir e encolher em relação ao corpo. Quando finalmente se chega ao centro e o campo de acção se abre, há uma sensação dupla de alívio e de renúncia, porque se ao mesmo tempo se quer respirar melhor, sabe-se que temos de voltar e que essa experiência, aparentemente similar, se há-de revelar em novos contornos e novos equilíbrios.

O movimento que cada um constrói à medida que experiencia cada uma das nove esculturas acontece a um nível temporal: primeiro, porque cada um possui o seu vagar e o ritmo que é imposto depende daquilo que se sente quando dentro daquelas paredes - alguém mais apressado poderá sentir náuseas causadas pela noção de estar a andar em círculos fechados, alguém mais vagaroso aprecia a sua condição equacionada naquele contexto. Tonturas e dores musculares são normais em quem tenta a todo o custo assumir a verticalidade. E segundo, porque se sente não estarmos sós a partir do som dos sapatos que pisam o chão e da fala de outro alguém que se reconhece estar a vir na nossa direcção, mas cujo encontro demora muito mais a acontecer do que o previsto.

A nossa experiência desta exposição demorou mais do que uma hora; outros apenas se alongaram durante breves minutos. Em conversa posterior, apercebemo-nos que o sentido de fisicalidade que foi construído com a obra estava em todos presente – essa sensação de sermos completamente absorvidos por esta e remetidos para a nossa interioridade. Ainda que em tempos divergentes e com reacções corporais diferentes – com as tonturas e as desfocagens visuais a ganharem ao sentido de equilíbrio – todos os que nos acompanharam afirmaram que, apesar de terem uma consciência, a partir da primeira peça, do que seria caminhar pelas restantes, ainda assim sentiram a curiosidade irresistível de o fazer e de confirmarem ou negarem as expectativas que cada um havia criado.

³⁸ Quanto a esta escolha, Richard Serra afirma:

Alguien me comentó: "Oh, entiendo que hay una elipse en el suelo y otra elipse arriba sobre la primera y en ángulo recto con ésta. Si yo tomase una sección transversal, qué sería?" Yo respondi: "exactamente rotar na elipse." El problema de pensar en esos términos es que ésa no es la manera en la que se experimenta la pieza sino qui es alguien que intentando representarla visualmente en un diagrama basándose en una lectura geométrica. Pero la experiencia de la pieza nada tiene que ver con eso. (...) Creo que cuando paseas alrededor de ellas, nunca llegas a captar una sensación de conjunto. Es necesario recorrer físicamente mas de 18 metros de una plancha móvil. Captar el volumen curvado que sobresale o se aleja de ti es imposible desde el exterior. La pieza nunca se te entrega como una forma completa.

SERRA, Richard - *Escultura 1985-1999*, pag.198

A percepção formal desta exposição acontece sempre da mesma maneira, na medida em que todos nós vemos e compreendemos analiticamente as mesmas formas geométricas. Há, inclusive, uma varanda que permite uma observação superior de toda a sala expositiva, o que faz nascer uma imagem bastante universal a todos que a visionam.

No entanto, a experiência directa ancorada na relação de fisicalidade acaba por ser extremamente pessoal, pois reage-se de diversas maneiras e induz-se diferentes valores a toda aquela massa, volume e peso. O desafiar da gravidade presente naquelas estruturas acaba por nos afectar a cada um segundo regras diferentes; equacionamo-nos enquanto seres que habitam o mesmo espaço que as obras e que por elas se deixam influenciar, ao contrário das obras minimalistas que pretendiam o questionar sem contudo, envolverem directamente o comportamento do espectador.

Pela nossa experiência enquanto escultores, sabemos instantaneamente a dificuldade presente na instalação daquelas formas. Percebe-se que elas existem mais para que nos apercebamos de quem e como somos no mundo e que é esse factor essencial, o simples presente, a constatação de que se existe e de como se vive que provoca o deslumbramento.

Neste relato da nossa experiência desta exposição reconhecemos a existência de outras, divergentes e até possivelmente antagónicas. Admitimos que outros espectadores possam simplesmente perceber grandes paredes de metal e que nem sequer queiram entrar dentro dos seus espaços. No entanto, mesmo quem não o faz, mesmo quem se recusa a experienciar e a percorrer aqueles caminhos, fá-lo por alguma razão. A nosso ver, essa razão reside no sentido de fisicalidade que existe com a obra, que nem sempre será positivo. Esse sentido pode simplesmente impelir o espectador a afastar-se. O que não deixa de ser uma expressão da relação de fisicalidade desse observador com a obra.

Até agora foram analisadas duas exposições baseadas na forma geométrica, com especial incidência na importância da matéria por relação ao espaço expositivo. Como será que se manifesta a fisicalidade por parte do observador quando a escultura é figurativa? Quando a forma humana se inclui? Será que esta ambiguidade de reacções se mantém, ou porque há um parâmetro comparativo entre obra e espectador, esta se modifica?

Na procura de uma resposta, analisar-se-á de seguida a exposição retrospectiva da obra de Juan Muñoz.

4.4 – A FIGURA DISTANCIADA: JUAN MUÑOZ – UMA RETROSPECTIVA

Não se mostra o vazio. Mostra-se o desejo de que ele seja preenchido.
MUÑOZ, Juan - *Uma Retrospectiva*, pag.147



Conversation Piece, 1996

Quando apresentada no Museu de Serralves, esta exposição provocou um grande impacto por vários motivos. O uso que Juan Muñoz faz da figura, o modo como trabalha a matéria e o espaço expositivo e a forma como as suas esculturas conseguem, muitas vezes, iludir o espectador e fazê-lo acreditar na supremacia da figura, são alguns dos factores que tornam a análise desta exposição tão importante.

Desde os seus trabalhos iniciais que Juan Muñoz procurou relacionar-se de diferentes formas com a fisicalidade do observador. Encontra-se um exemplo claro dessa intenção na sua série de varandas³⁹ que, expostas na parede a uma altura elevada, obrigam o espectador a olhar para cima. Este acto é o suficiente para provocar uma diferença perceptiva, pois a perspectiva de baixo transporta o observador para um mundo exterior – de repente sente-se que podíamos estar a andar na rua a observar as casas – manifestando-se numa posição corporal que o observador não está habituado a tomar, pelo menos não no contexto expositivo-museológico.⁴⁰

³⁹ Acerca da sua série de varandas, Juan Muñoz explica:

Quando penso nas varandas, não as vejo vazias; elas são sobre tudo excepto sobre elas próprias. São imagens que já existem, que já foram utilizadas (...).

MUÑOZ, Juan - *Uma retrospectiva*, pag.106

⁴⁰ Em 2001, Juan Muñoz expôs na Tate Modern a sua obra *Double Bind* (Duplo Vínculo). Acerca desta, e referenciando as suas varandas, afirma:

Surpreende-me a forma como algumas das mais antigas ideias implícitas nas varandas parecem ter ressurgido nesta obra. (...) É muito estranho aperceber-me, tantos anos depois, de que estou a prestar tanta atenção ao acto de caminhar pela rua e olhar para cima.

Idem, ibidem, pag.106

Esta tentativa de nos transportar para uma outra realidade é explícita também no uso que Muñoz faz das várias matérias com que trabalhou ao longo da vida. Ao metal, madeira, gesso e resina, juntam-se os desenhos, as pistas áudio, os escritos; no seu todo, está-se perante um conjunto de obra que permite esclarecer que, mais do que escultor, Juan Muñoz era um contador de histórias sobre a humanidade escondida nos pequenos lugares, nas faces desconhecidas, nas angústias e nos desesperos melancólicos próprios de todo o ser humano.

Interessava-lhe os casos à parte, os renegados, os estranhos. Talvez por isso as suas figuras se assumam sempre enquanto mutantes da forma humana, como se pode ver na sua *Conversation Piece*, composta por 5 figuras cujo corpo acaba em esferas por vez de pernas. Muitas vezes mutiladas e deformadas – como é o caso das suas figuras chinesas, que se apresentam sem pés – as suas figuras são expressivas pelas posições corporais que assumem, evidenciando comportamentos, quase como que apanhadas em flagrante e nesse instante, ficassem petrificadas no tempo⁴¹. A expressão facial é igualmente exacerbada, sendo o riso quase histérico e a apatia as duas polaridades mais frequentes.

A figura é, pois, usada de forma peculiar. Ao contrário de Antony Gormley, cuja figura assume a forma anónima como recipiente de toda a humanidade, Muñoz invoca as excepções à regra afim de provocar no espectador um equacionar da sua própria fisicalidade individual. Os seus chineses, os bonecos de ventríloquo, os anões,⁴² incorporam não aquilo que nos torna a todos iguais, mas sim aquilo que nos diferencia.

Perante as suas esculturas, o espectador compara-se enquanto forma que sente o mundo de determinada maneira por causa do corpo que tem; equaciona a sua normalidade e, ao mesmo tempo, a sua singularidade.⁴³

Estas não são figuras passivas, mas sim personagens que activam no observador a exploração do espaço e da situação. Elas assumem papéis numa peça que é representada à sua frente, mas à qual este não tem realmente acesso. O uso de figuras cegas reclama ainda mais a atenção e afirmação da sua fisicalidade porque o confunde, ilude a sua visão e assim, a sua percepção; de repente, este vê-se perante um cenário que é construído a pensar nele e que o transforma em actor para outros – o observador passa a ser observado por outro observador e transforma-se ele mesmo em significado.

Tivemos a oportunidade de visitar esta exposição algumas vezes, tanto no museu de Serralves, no Porto, como no museu Reina Sofia, em Madrid. A observação realizada seguiu igualmente no sentido de analisar as várias pessoas que interagem com as diferentes peças, e perceber se todas tinham os mesmos instintos, se reagiam da mesma forma ou se cada uma interagia da sua própria maneira com as obras.

⁴¹ Acerca deste assunto, Juan Muñoz afirma:

Por um lado, existe a imobilidade da escultura figurativa, que para mim continua a ser um enigma inexplicável. Por outro lado, a representação do movimento e do gesto dentro da imobilidade é um desafio infinitamente fascinante [...]. Penso que, entre a imobilidade e o movimento, tento encontrar um lugar para as minhas esculturas.
Idem, ibidem, pag.98

⁴² “As minhas figuras – os anões, os bonecos dos ventríloquos – foram sempre, desde o início, sujeitas a uma orientação conceptual. Utilizo a arquitectura para dar um enquadramento “teatral” à figura.”
Idem, ibidem, pag.99

⁴³ Acerca dos seus anões, Juan Muñoz afirma:

“Quando fiz o anão, não estava assim muito interessado na presença física do anão. Era mais uma referência à questão da estranheza do que um problema de tamanho [...]. É também uma sensação de desconforto. Quando encontro um anão sinto-me desconfortável. Não é culpa minha. Mas sinto-me esquisito.”
Idem, ibidem, pag.124



Towards The Shadow, 1998

Tome-se por exemplo a obra *Towards the Shadow*. Esta é constituída por uma figura situada a meio do espaço expositivo, e atrás de si, um foco luminoso projecta a sua sombra na parede em frente; o espectador que a encontra é confrontado não só com a peça, mas igualmente com a respectiva representação bidimensional. À medida que se aproxima da figura, o observador começa a perceber que também ele é transformado em plano e que a sua sombra aumenta ou diminui consoante se afasta ou aproxima da parede. O espectador cuja altura é superior à da escultura, acaba por ser dominado por esta no plano bidimensional, uma vez que a sua sombra diminui por relação à da peça, sempre que se aproxima da parede.

Cria-se assim, uma luta de forças entre o espectador e a figura. Porque esta se apresenta de costas a quem entra no espaço, o observador é levado a aproximar-se dela na curiosidade de lhe ver a face, mas à medida que o faz e que percepção a sua sombra a diminuir por relação à da figura, percebe que tudo não passa de um embuste, uma armadilha na qual se vê enquadrado. A escolha reside entre não ver a parte frontal da figura ou avançar e deixar-se dominar por esta no plano bidimensional projectado na parede.

Na observação realizada, compreendeu-se que todos se apercebem desta tensão que se cria entre obra e espectador; na sua maioria, as pessoas aproximavam-se da peça, começavam a brincar à sua volta, a construir desenhos no plano e até tiravam fotografias. No entanto, outros houve que, mal se apercebiam que a sua sombra ia ficando mais pequena na medida em que se aproximavam da peça, rapidamente desistiam e iam embora.

Esta obra é interessante porque a noção de fisicalidade do espectador é aqui posta em primeiro plano. A figura chama-o apenas o tempo suficiente para que este compreenda a situação e a escolha que tem de fazer. Na maioria das vezes, o espectador considera-se activo perante as obras, como se as dominasse, como se as controlasse. Aqui, é a peça que conduz toda a situação, é ela que o orienta e que o põe em cheque. Ou este aceita o jogo e perde perante a representação bidimensional da figura, ou vence e não chega a perceber totalmente a quem venceu.

Esta peça apresenta-se num espaço isolado, e por isso mesmo, a interacção que se cria é, em geral, singular. O que acontece quando o público é posto à prova perante uma situação mais plural?



Many Times (detail), 1999

A obra *Many Times* oferece, num mesmo espaço, a instalação de cerca de 100 figuras de feições chinesas agrupadas em pequenos conjuntos. Estas figuras, todas similares, contêm uma expressividade facial hilariante, sorrisos e olhos rasgados que sugerem gargalhadas. O público que as aborda, num limite máximo de 15 pessoas, estabelece com elas uma relação de superioridade em tamanho, uma vez que as figuras não são muito elevadas em altura. Contudo, pelo seu número e pela sua passividade perante a nossa presença, elas tornam-se incómodas, como se sentíssemos que elas conversam entre si e não se sabe nem se consegue perceber sobre o quê. No pior dos cenários, sentimos até que podem estar a comentar-nos a nós.⁴⁴

As reacções a esta instalação são novamente tão díspares quanto o número de pessoas que a experiencia. No nosso caso, começamos também a rir, instintivamente, nervosamente, quase como se ao rir pudessemos entrar dentro daquela dimensão, daquele universo, daquela conversa tão plural à qual me era vedado o acesso. Outros simplesmente ignoraram as faces das figuras – afinal eram todas similares – e andaram à volta à procura de algo mais, outros ainda tentaram imiscuir-se no centro dos grupos para tentarem perceber afinal do que se trata tamanha animação, outros observaram uma panorâmica geral da obra e foram embora.

Juan Muñoz é um artista que questiona o público não só perante a sua existência corporal, trabalhando deformações da forma humana e criando cenários ilusórios que confundem valores perceptivos que são tomados como certos, mas também porque cria situações de jogo entre as suas peças e o espectador, levando-o quase sempre a perder perante a escultura. Parece-nos que uma das razões essenciais porque tal acontece reside precisamente no facto de se tratarem de figuras com as quais o espectador tem uma percepção e noção de fisicalidade ao nível matérico, mas também formal. Nesse sentido, as expectativas de associação e interacção acabam por ser mais elevadas. Quando essas expectativas são quebradas pelo silêncio das peças ou pela sua actividade exacerbada na qual se é impedido de entrar, então o espectador sente-se desamparado, confuso, como se o perder da sua locomoção perante as esculturas o levasse a equacionar a si próprio enquanto actor da sua própria vida.

⁴⁴ Acerca desta instalação, Juan Muñoz afirma:

Há alguma coisa na sua aparência que as torna diferentes e esta diferença na realidade exclui o espectador da sala que elas ocupam. (...) Dizem-nos que querem poder fazer mais do que fazem.
Idem, ibidem, pag.107

A presença da figura sobrepõe-se, por vezes, à sua materialidade; mas seriam as personagens de Muñoz tão chamativas se fossem realizadas noutros materiais e noutra escala? Obviamente que não podemos responder a esta questão com exactidão; contudo, é possível afirmar que é muito devido à plasticidade e à capacidade de pormenorizar permitidos pelo gesso e a resina, que o nível de expressão que se vê nas suas figuras é tão elevado. Desengane-se quem pensa que as suas formas por vezes toscas e desajeitadas provêm de falhas técnicas⁴⁵; Juan Muñoz usava conscientemente estes artifícios para exacerbar o carácter comportamental das suas obras e, em consequência, o do espectador.⁴⁶ O facto de Muñoz não se cingir à matéria palpável, mas usar igualmente o som para evidenciar presença corporal, torna o efeito da sua obra ainda mais evidente no que se refere ao reclamar da fisicalidade do observador, que mesmo perante um espaço vazio, sente e associa a forma da figura ausente. Nas suas próprias palavras,

*É muito surpreendente a forma como queremos ver alguma coisa que não existe. (...) Temos de fazer esse indivíduo confiar durante um segundo que aquilo em que ele quer acreditar é verdade. E talvez possamos transformar isso noutra realidade e surpreendê-lo.*⁴⁷

Com a análise desta exposição, compreende-se que a presença da figura pode ser um melhor farol para o exacerbar da fisicalidade do espectador, uma vez que este sente com a obra uma conexão não só ao nível material mas igualmente ao nível formal. Está-se perante um diferente grau de percepção, um que já é analítico e conceptual, mais do que puramente sensorial. Por mais que se tente, perante a figura, torna-se difícil não perceber a forma mais rapidamente que a matéria. Porque nos relacionamos com esta a um nível tão próximo, a forma acaba por se sobrepor, em primeira instância, a qualquer um dos outros factores sensoriais de uma obra, e a noção de fisicalidade que o espectador estabelece com esta acaba por ser mais cognitiva do que claramente sensorial.

Mas o que acontece quando a figura passa a ser o próprio espectador? Quando este é matéria, forma, corpo, e situação? Poderá a figuração estar presente na obra sem que represente uma diluição da fisicalidade entre espectador e obra? Será a fisicalidade exacerbada ao ponto da diluição cognitiva? Analise-se a instalação *Blind Light* de Antony Gormley na tentativa de se perceber o que pode acontecer.

⁴⁵ É o próprio Juan Muñoz que afirma:
Quanto mais realistas as esculturas pretendem ser, menos vida interior têm.
Idem, ibidem, pag.121

⁴⁶ Acerca da experiência expositiva, Juan Muñoz afirma:
Em última instância, não se tenta transcender o carácter físico da experiência. Quando se está numa determinada sala, recebe-se uma determinada experiência.
Idem, ibidem, pag.119

⁴⁷ in *Idem, ibidem, pag.103*

4.5 – O ESPECTADOR COMO MATÉRIA: ANTONY GORMLEY – BLIND LIGHT

Uma sala de vidro extremamente iluminada. Dentro desta, apenas uma nuvem densa de fumo branco. O observador exterior vê sombras que vagueiam dentro dos limites da estrutura e interroga-se sobre o que serão. Decide entrar. Uma vez lá dentro, apercebe-se que fica cego com toda aquela brancura; nada vê, nem mesmo a ele próprio. Desorientado, percorre o espaço como pode, às apalpadelas no ar, tentando encontrar uma parede, um ponto de orientação. Em sua vez, encontra outro alguém. Dá-se o toque, o reconhecimento tímido de quem partilha a forma, o estado, a confusão.

Talvez troquem palavras, uns comentários. Em breve, separam-se e seguem caminho até encontrarem a saída. De corpos incógnitos passam outra vez a singulares. Mas aquele momento de partilha perdura pelo total desconhecimento de com quem falaram, quem tocaram e quem lhes tocou. É no anonimato que se mantém a intimidade e se preserva a experiência.



Blind Light, 2007

A instalação *Blind Light*, de Antony Gormley, apresentada na Hayward Gallery, em Londres, é para nós mais um claro exemplo de como a fisicalidade do espectador pode ser reclamada na percepção de uma obra.

Vários são os factores que tornam esta obra tão importante. Antony Gormley consegue num só momento fazer questionar o espectador exterior sobre o conceito de matéria enquanto algo palpável; consegue tornar o próprio espectador em matéria, uma vez que o inclui e o torna participativo; consegue activar a sua participação na obra, e assim, significá-la; consegue tornar o corpo em algo anónimo e no entanto, algo profundamente interligado com tudo o que o rodeia, nomeadamente com o Outro, também ele anónimo, também ele tão confuso e desorientado.

Ao recusar a visão no interior – facto que é apenas sugerido ao espectador exterior, que vai conseguindo ver sombras, vestígios de quem caminha perto das paredes de vidro – Gormley exacerba todos os outros sentidos corporais na busca de orientação e equilíbrio. A percepção é aqui essencialmente física, baseada no som, no toque, na locomoção e na propriocepção. A desorientação é destruída apenas quando esse encontro acontece e o espectador se reconhece no Outro. Este transforma-se no actor da sua própria experiência e participante na dos outros.⁴⁸

A nós, esta obra reafirmou a essencialidade do que é ser humano, do que é viver e não apenas existir pré-programado. Por contrapartida às anteriores figuras de Gormley, que na sua imobilidade anónima evidenciavam uma ligação muito profunda com a morte enquanto parte integrante da nossa existência, aqui crê-se que Gormley tentou reclamar a vitalidade do corpo. Ao desorientar e confundir, acaba-se por se sentir o corpo não como algo certo e seguro, mas sim como local de descoberta, numa exploração da fisicalidade que nem se tem consciência de existir, quanto mais que seja partilhada por outros.

A presença da figura é aqui primeiramente visionada pelo lado exterior da caixa, de uma maneira activa, o que só por si sugere outra sensibilidade perante a forma, diferente do que acontece quando esta é estática perante os olhos. Quando o observador realmente entra dentro da caixa e perde o sentido da visão, todos os outros entram em acção e é nesse reconstruir da sua fisicalidade, ali não ancorada na visão, que este se encontra enquanto agente e significado da obra. Só quando reconhece a sua fisicalidade como algo sensorial e pessoal é que o espectador se torna parte integrante da obra, seu agente e significador.

Percebe-se que, na presença participativa do corpo do espectador, este tanto pode ser usado de forma a reclamar uma acção comparativa – e assim, claramente mais analítica – entre obra e autor, como, num sentido contrário, pode acontecer enquanto expoente máximo do grau de fisicalidade conseguido entre autor e obra, autor e matéria, na diluição de todos esses conceitos.

Através da análise destas quatro exposições, acompanhou-se uma linha de pensamento que questionou a fisicalidade do espectador enquanto parte integrante da percepção que este tem de uma obra. Essa fisicalidade, sendo própria a cada um, faz com que a percepção de uma obra seja tão plural quanto são aqueles que a observam. No entanto, conclui-se que há alguns factores condicionantes e que podem direccionar a percepção para um determinado ponto de vista. Questões como a escala, a presença da figura, o assumir da matéria e a participação activa do espectador podem ser consolidantes e decisivas na construção interpretativa.

E em relação à nossa própria produção artística? Será que conseguimos direccionar o espectador, sugerir-lhe uma dada percepção? Será que até o queremos? Ou poderá a pluralidade de interpretações ser parte integrante e essencial para o confirmar final do conceito do ecótono?

Analise-se, por fim, a exposição *Ecótono*, realizada em Maio de 2009, numa galeria da cidade do Porto.

⁴⁸ Acerca da sua obra, Gormley afirma:

I think that to me the power of art is the fact that it is not life, but exists in a different time. And by accepting its inertia, its silence and its mineral nature, it can in some way give us a context in which our own vitality is amplified. I am more interested in meditation in a graveyard because it returns you to life with a greater awareness than, say, looking in a mirror.

The proliferation of the visual in advertising, video, cinema and television focuses us on the spectacle of life and its superfluity of energetic self-projections. Commercial imagery reinforces the notion that there will always be more, or if you bank at this place or buy this car, you are going to be fine. The job that art continuously has to do, on the other hand, is to undermine those complacencies. I see my work as trying to counter that in some way and trying to undermine the engendering of desire for possession, for action, for experience.

So part of this voiding in the work – the voiding of subject, of gesture, of drama – is about trying to provide a context for just being, for reinforcing the being of the viewer. The work is, I believe, always trying to be a kind of flat surface, like a plinth or a platform, for the viewer's experience.

GORMLEY, Antony - *Blind Light*, pag.58-59

4.6 – UM CASO PARTICULAR: ECÓTONO



Vista da exposição *Ecótono* - Galeria Símbolo (18 de Abril a 22 de Maio, 2009)

Composta por treze peças escultóricas, integradas no corpo prático desta dissertação, a exposição sobre o projecto *Ecótono* tornou-se a oportunidade perfeita para questionar os resultados da nossa pesquisa teórica face aos da nossa prática artística.

Expostas, na sua maioria, pela primeira vez, as peças encontravam-se todas no mesmo espaço, à excepção da *Ecótono 5.0* que, recorde-se, é a única peça com um carácter mais figurativo e que por isso mesmo, se encontrava numa sala independente.

Baseadas na observação das reacções do público e em conversas que se foram entretanto estabelecendo, chegou-se a algumas conclusões que permitem equacionar a nossa prática à luz desta premissa da fisicalidade.

Pelo facto de as duas matérias serem trabalhadas a partir das suas texturas originais, (especialmente a pedra, que se apresenta quase sempre no seu estado bruto) estas conseguem agarrar o espectador, motivam-lhe o desejo do toque e da locomoção. É precisamente devido a essa diferença exacerbada entre ambas que as peças se tornam apelativas para os sentidos.

As divergências de tamanho (entre o médio e o pequeno, tendo em consideração a escala humana) não causam nenhuma quebra nessa vontade de sentir a forma e as texturas, bem pelo contrário, apercebemo-nos que algumas das mais pequenas acabam até por ser consideradas as

de maior escala pois são capazes de transpor o espectador para um outro espaço expositivo, nomeadamente o espaço público; este percebe-as não no seu real tamanho mas sim num potencialmente muito maior.

Acreditamos que tal só acontece porque a noção de intimidade ligada à manipulação – uma posição defendida, como já referenciado anteriormente, por Robert Morris – encontra aqui um obstáculo. É neste sentido que se compreende que a noção de escala não seja a mesma que a de tamanho. Se a escala se relaciona sempre com o corpo do observador e se este, quando se confronta com as peças mais pequenas, as sente como se estas devessem ter um tamanho muito maior, penso que tal só acontece porque estas reclamam uma noção física muito elevada. O espectador sente-as com todo o seu corpo, posiciona-se em relação a elas e imagina-se mais pequeno que estas.

Em relação à escultura *Ecótono 5.0* (ver pag.21), sabe-se que causa alguma confusão quando articulada com as demais - mesmo tendo sido exposta noutra espaço - porque reclama outro tipo de sensibilidade, mais cognitiva e associativa. As pessoas que a visionam, e com as quais tivemos oportunidade de falar, entendem-na mais imediatamente como forma do que como matéria, porque lhe reconhecem qualidades associadas a uma acção passiva de ser realizada em tecido por mãos humanas. Aqui sim, a noção de intimidade está presente.

Quando efectivamente compreendem o conceito por detrás das obras, a dualidade das matérias torna-se em confronto efectivo, pois que o observador sente que estas não só se opõem uma à outra, mas conseguem igualmente incomodá-lo a ele.

E é neste ponto que se torna clara a importância desta exposição para o compreender do nosso próprio processo construtivo.

Acreditamos ter conseguido reclamar do espectador uma atenção e uma conexão a um nível físico. E porque se tratam de esculturas de forma abstracta, baseadas num conceito não imediatamente identificável, e construídas em duas matérias diferentes, tal torna-as muito permeáveis à pluralidade de interpretações.

Essa pluralidade interessa-nos e é, de facto, essencial para que possamos considerar a obra enquanto bem sucedida. Quando pensamos na peça *Ecótono 2.1*, sabemos que a pedra é trabalhada, num dos lados, numa forma côncava que não se vê quando o espectador percebe a peça frontal e superiormente. São poucos os exemplos de espectadores que se dispuseram a uma locomoção em volta da peça; alguns tomaram a iniciativa de se baixarem para analisar também a sua perspectiva inferior. Esses são os espectadores que acabam por conhecer um pormenor muito importante da peça, o qual transforma por completo a percepção desta, não só porque acrescenta valores físicos ao nível da locomoção mas também valores formais. Se perante uma mesma peça, dois espectadores diferentes têm comportamentos diferentes, tal se deve ao facto de ambos serem específicos fisicamente. Se as nossas peças não reclamassem de cada um uma interpretação tão pessoal, tão intimamente ligada à fisicalidade de cada um, então o ecótono não aconteceria.

Depreende-se assim, que essa multiplicidade de associações é essencial⁴⁹, pois só aí o próprio conceito a partir do qual a obra nasce – Ecótono – se expressa não só na construção desta, como também na sua percepção pelo espectador.

Este acontece em dois instantes consequentes e complementares.

Primeiramente, já aqui foi estabelecido que, ainda antes de examinar, de conhecer o conceito adjacente à obra ou o seu autor, em primeira instância, a conexão que o espectador tem ou não com uma obra depende da fisicalidade que com ela estabelece. Essa noção desenvolve-se porque existe um confronto entre o corpo do espectador e a matéria da obra; é nesse primário instante que se começa a determinar a percepção a um nível sensorial e uma consequente interpretação.

O ecótono assume-se no seu estado mais desequilibrado, no seu ponto de cisão, quando o espectador se afasta. É no confronto deste enquanto corpo com uma dada fisicalidade e as matérias da obra que a ruptura se gera, uma vez que a obra ou afasta o espectador – e assim é ela que ganha a luta – ou este se aproxima e a domina – saindo vencedor dessa primeira batalha.

Em segundo, se o espectador decide aproximar-se da obra e analisá-la mais profundamente, então está-se perante o ecótono na sua fase de equilíbrio.

O observador interpreta a partir do que a peça lhe sugere e daquilo a que ele a associa. É na própria interpretação do autor por oposição ao que a obra manifesta que reside o ecótono no seu estado mais equilibrado. É nesta interacção que, acreditamos, o processo escultórico se conclui, nas múltiplas relações possíveis, organismos que se geram porque se alcançou o estado mais perfeito entre obra e espectador.

⁴⁹ Insere-se aqui o preceito de *obra aberta*, defendido por Umberto Eco:

...uma obra de arte, forma acabada e fechada, é igualmente aberta, com possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes sem que a sua irreduzível singularidade seja por isso alterada. Cada fruição é assim uma interpretação e uma execução, pois que em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.

...um tal conhecimento está presente particularmente no artista, o qual, em vez de aceitar a «abertura» como um dado de facto inevitável, escolhe-a como um programa produtivo e até a apresenta de modo a promover a máxima abertura possível.

Com esta poética da sugestão, a obra abre-se intencionalmente à livre reacção do fruidor. A obra que «sugere» realiza-se de cada vez que é carregada com os contributos emotivos e imaginativos do intérprete.” Pag.74

“A obra aqui é «aberta» como é «aberto» um debate: a solução é esperada e desejada, mas deve resultar do concurso consciente do público.

ECO, Umberto - *Obra Aberta*, pag.68-77

V - CONCLUSÃO

Partiu-se para esta investigação com o objectivo de compreender o processo escultórico quando visto à luz da noção da fisicalidade, na tentativa de a relacionar, enquanto pilar operativo, com o conceito de Ecótono.

Dedicou-se o primeiro capítulo ao estudo da interacção entre matéria e autor.

Inicialmente, tentou-se estabelecer paralelos entre os processos construtivos de dois artistas – Richard Serra e Rui Chafes – cujas distintas formas de trabalhar a mesma matéria, o metal, permitiu equacionar se o nível de fisicalidade que é estabelecido entre autor e matéria se reflecte em opções plásticas divergentes e em intencionalidades diferentes. Questionou-se igualmente se tais opções podem ser entendidas enquanto aplicação processual do conceito inicial da obra.

Percebeu-se que uma maior fisicalidade autoral com a matéria depende tanto do método como da técnica usada e que estes dois factores, espelhados numa dada interacção entre corpo e matéria, reflectem os objectivos de cada autor para cada peça.

De seguida, questionou-se se a forma figurativa seria determinante sobre o nível de fisicalidade entre autor e matéria. Uma vez que há um modelo pré-determinado, será que tal condiciona ou activa ainda mais a fisicalidade? Analisou-se os processos de dois artistas – Antony Gormley e Louise Bourgeois - cuja obra apresenta distintas utilizações da figura. Concluiu-se que a sua presença não é um factor determinante na maior ou menor fisicalidade criada entre autor e matéria, e que, mais uma vez, tudo depende da intenção que o autor quer reclamar.

Finaliza-se esta primeira parte com o questionar da nossa prática. Depois de traçados os paralelos entre a nossa fisicalidade com a matéria e o modo como a trabalhamos, chega-se à conclusão que é sempre a partir desta que a forma surge, e que assim, o nosso nível de fisicalidade é sempre elevado. Este é, inclusive, propositadamente exacerbado, na recusa em realizar desenhos prévios que forcem um certo caminho de interacção entre nós e a matéria. Mesmo no caso específico do *Ecótono 5.0*, uma peça realizada para se tentar perceber experiencialmente se o facto de haver um modelo pré-determinado diminui ou aumenta a fisicalidade estabelecida, entende-se que esta se mantém elevada, uma vez que nunca se consegue dominar por completo a matéria. Esta acaba sempre por dirigir a obra para outros caminhos na sua obstinação em sair vencedora deste confronto.

Conclui-se que, no nosso caso específico, o conceito inicial das obras – Ecótono - está presente não só enquanto base conceptual a partir da qual construímos, mas igualmente enquanto expressão do processo, uma vez que todo ele se desenvolve no confronto directo entre o corpo e a matéria. É a partir desta tensão gerada entre ambos, desse diálogo construtivo, que a obra nasce.

No segundo capítulo, tentou-se perceber se é possível afirmar que a noção de fisicalidade está igualmente presente na segunda fase do processo escultórico, a exposição. Para tal, fez-se um resumido estudo sobre o conceito de percepção, onde foi defendida a opinião de que está é, primeiramente, sensorial. É segundo este parâmetro que aqui se advoga a presença da fisicalidade entre obra e espectador.

Na tentativa de provar esta assumpção, estudaram-se cinco exposições de diferente carácter escultórico. Fala-se sobre o Minimalismo, incide-se sobre Richard Serra, Juan Muñoz e Antony Gormley e da nossa própria obra exposta como exemplos distintos não só em forma e matéria apresentada, mas igualmente em intencionalidade perante o espectador. Em três dessas exposições, foi realizada uma observação *in loco* das reacções do público às obras, e é nessas relações que foi baseada esta defesa sobre a presença da fisicalidade.

Acredita-se que, antes de qualquer lógica ou conhecimento factual sobre a obra, o espectador se aproxima ou afasta desta pela fisicalidade que com ela estabelece. Isto acontece porque cada um percebe o mundo segundo o corpo que tem, e assim, a interpretação começa nessa

fisicalidade, nessa interacção entre corpo e matéria, entre espectador e obra. Foi possível confirmar esta premissa na observação que foi feita das reacções dos diferentes públicos à mesma exposição, às mesmas obras.

Daqui se pode concluir que, nesta segunda fase do processo escultórico, o conceito de Ecótono está presente de duas formas sequenciais. O seu estado de desequilíbrio acontece no primeiro momento de confronto entre obra e espectador, no qual a fisicalidade perceptiva estabelece ou o aproximar ou o afastar. Se o espectador se decide aproximar, então encontramos-nos perante um Ecótono na sua fase de equilíbrio, pois é a partir daqui que a percepção ganha outros contornos e lógicas, nos seios dos quais as diferentes interpretações da obra surgem.

No nosso trabalho pessoal, o estabelecer destas distintas interpretações é não só requerido como é efectivamente necessário para o confirmar da presença do conceito de Ecótono não só enquanto base conceptual, mas igualmente enquanto processo escultórico na sua totalidade.

Esta investigação permitiu-nos esclarecer algumas opções processuais que foram sendo tomadas ao longo do desenvolver prático deste projecto, as quais não tinham ainda uma razão definida. Na procura de elucidar os porquês de certas decisões e opiniões, este estudo revelou-se essencial para melhor compreender não só o nosso trabalho, mas efectivamente, de todo um contexto expositivo ao qual ele está sujeito e no qual se multiplica.

Na consciência de haveria muito ainda por explorar e por dizer, sentimos que este é apenas um começo, e que tanto esta investigação teórica como a sua vertente prática nos irão permitir futuros desenvolvimentos escultóricos, agora mais esclarecidos nas suas intenções e fundamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Rui Chafes - A doce flor da desordem*, Caminhos da Arte Portuguesa do Século XX, Editorial Caminho. ISBN: 972-21-1719-X

ARNHEIM, Rudolf – *Arte e Percepção Visual – Uma Psicologia da Visão Criadora*, 1954, São Paulo, Livraria Pioneiro Editora, 4ª edição (1988).

BAKER, Kenneth – *Minimalism*, 1988, Nova Iorque, Cross River Press. ISBN: 0-89659-887-X

BATTCKOCK, Gregory – *Minimal Art – A Critical Anthology*, 1968, Nova Iorque, E.P. Dutton & Co., Inc.

BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich – *Louise Bourgeois – Deconstruction of The Father, Reconstruction of The Father – Writings and Interviews 1923-1997*, 1998, Londres, Violette Editions. ISBN: 1-900828-07-3

BUSKIRK, Martha – *The Contingent Object of Contemporary Art*, 2005, Massachusetts, MIT Press. ISBN: 0-262-02539-6

CHILIDA – *Escala Humana*, Caja de Ahorros de Astúrias. ISBN: 84-7925-003-8

Culture in Action, 1995, Seattle, Bay Press Inc., ISBN: 0-941920-31-3

CHAFES, Rui – *Durante o Fim*, 2000, Lisboa, Assírio & Alvim. ISBN: 972-37-0610-5

CHAFES, Rui – *Um sopro*, Galeria Graça Brandão, ISBN: 196622/03

CHAFES, Rui – *Würzburg Bolton Landing*, 1995, Lisboa, Assírio & Alvim. ISBN: 972-37-0383-1

CRARY, Jonathan – *Suspensions of Perception – Attention, Spectacle, And Modern Culture*, 1999, Massachusetts, MIT Press. ISBN: 0-262-03265-1

FOCILLON, Henri – *A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão*, 1943, Arte e Comunicação, Lisboa, Edições 70. ISBN: 972-441061-7

Grande Dicionário da Língua Portuguesa, 24ª edição, 1939, Lisboa, Bertrand Editora. ISBN: 972-25-0083-X

GIBSON, James – *The Ecological Approach To Visual Perception*, 1ª edição 1979, Nova Jérnia, Lawrence Erlbaum Associates Inc., Publishers, 1986. ISBN: 0-89859-958-X / 0-89859-959 -8

GOLDSTEIN, Ann – *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, 2004, Londres, MIT Press. ISBN:0-262-07251-3

GORMLEY, Antony – *Some Of The Facts*, 2001, Londres, Tate St Ives. ISBN: 0 9539924 2 X

HALL, Stuart (ed.) – *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*, 1997, Londres, SAGE Publications Ltd., ISBN: 0 7619 5431 7

JOHNSON, Mark – *The Body in The Mind – The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, 1987, Chicago, The University of Chicago Press. ISBN: 0-226-40318-1

Louise Bourgeois, 2003, Nova Iorque, Phaidon Press Inc., ISBN: 0 7148 4122 6

MERLEAU-PONTY, Maurice – *Phenomenology of Perception*, 1945, Paris, Routledge Classics 2000. ISBN: 0-415-27840-6

MUÑOZ, Juan - *Conversaciones*, 1992, Valência, IVAM - Centre del Carme. ISBN 84-7890-787-4.

MUÑOZ, Juan - *Monólogos y Diálogos*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN 84-8026-073-4.

Minimal Maximal : minimal art and its influence on international art of the 1990s, Coreia, National Museum of Contemporary Art. ISBN 89-5529-035-7

MOLDER, Jorge - *Antony Gormley – Mass And Empathy*, 2004, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN: 972-635-151-0

MORRIS, Frances (org.) - *Louise Bourgeois*, 2007, Londres, Tate Publishing. ISBN: 978-1-85437-687-9

PERNIOLA, Mario – *Do Sentir*, 1993, Lisboa, Editorial Presença. ISBN: 972-23-1690-7

PINHEIRO, Gabriela Vaz – *Art From Place – The Expression of Cultural Memory in The Urban Environment and in Place-Specific Art Interventions*, PhD thesis, 2001, Londres

PROUDFOOT, Mike (ed.) – *The Philosophy of Body*, 2003, Oxford, Blackwell Publishers Ltd. ISBN: 1-40510-895-9

TUAN, Yi-Fu – *Space And Place – The Perspective of Experience*, 1977, Minneapolis, University of Minnesota Press. ISBN: 0-8166-0884-9

SERRA, Richard - *The Matter of Time*, 1999, Bilbao, Steidl Publishers, Guggenheim Museum. ISBN 84-95216-43-4 / ISBN 3-86521-137-2

SERRA, Richard – *Weight And Measure 1992*, 1992, Londres, Tate Gallery. ISBN: 1-85437-109-6

SERRA, Richard – *Writings and Interviews*, 1994, Chicago, The University of Chicago Press. ISBN: 0-226-74880-4

SILVA, Paulo Cunha e – *O Lugar do Corpo – Elementos Para Uma Cartografia Fractal*, 1999, Lisboa, Instituto Piaget. ISBN: 972-771-076-X

VERGINE, Lea – *Art on the Cutting Edge – A Guide to Contemporary Movements*, 1996, Itália, Skira Editore S.p.A. ISBN: 88-8118-740-X

VIDLER, Anthony; STEWART, Susan; MITCHELL, w. j.t. - *Antony Gormley - Blind Light*, 2007, Londres, Hayward Gallery Publishing. ISBN 978-1-85332-258-7

WAGSTAFF, Sheena (ed.) - *Juan Muñoz – Uma retrospectiva*, 2008, Londres, Tate Publishing. ISBN: 978-972-739-209-4

BIBLIOGRAFIA - IMAGENS

RICHARD SERRA - *Equal Parallel: Guernica-Bengasi*, 1986 – in *Weight and Measure 1992*, pag.51

RICHARD SERRA – *Pulitzer Piece: Stepped Elevation, 1971* – in *The Matter of Time*, pag.52

RUI CHAFES – série *Depois De Para Sempre*, 1988 – in *Wurzburg Bolton Landing*, pag.31-36

ANTONY GORMLEY – *Close*, 1992 – in www.antonygormley.com

LOUISE BOURGEOIS – *Sleeping Figure, 1950* – in *Writings and Interviews*, pag.103

LOUISE BOURGEOIS - *She-Fox*, 1985 – in *Writings and Interviews*, pag.141

LOUISE BOURGEOIS – *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992 – in *Writings and Interviews*, pag.249

SOL LEWITT – *Serial Project, I (ABCD)*, 1966 – in www.moma.org

RICHARD SERRA – *The Matter of Time*, 2005 - imagem de domínio público

JUAN MUÑOZ – *Conversation Piece*, 1996 – in www.sculpture.net

JUAN MUÑOZ – *Towards The Shadow*, 1998 – in www.sculpture.net

JUAN MUÑOZ – *Many Times (detail)*, 1999 – in www.sculpture.net

ANTONY GORMLEY – *Blind Light*, 2007 – in www.antonygormley.com

ANEXOS

EXPOSIÇÃO DO MESTRADO DE ESCULTURA '07-'09

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Biblioteca Municipal
do Porto e Casa-Oficina António Carneiro

Novembro e Dezembro '09

PROJECTO ECÓTONO

Um ecótono acontece quando dois ecossistemas se juntam e se misturam.

No seio dessa tensão que é gerada, nascem organismos próprios que apenas sobrevivem enquanto essas duas forças opostas se mantiverem em equilíbrio.

Mas, em tudo existe um momento de fricção, de ruptura. Um desses ecossistemas acabará por dominar o outro e assim, esses organismos acabarão por desaparecer.

Iniciado em 2006, o Projecto Ecótono tem assim a pretensão de explorar escultoricamente esse conceito.

Para tal, trabalha-se a partir de duas matérias equivalentes em força, resistência e durabilidade – a pedra e o metal. É a partir delas que são concebidas as esculturas que permitem expressar visual e processualmente essa luta entre duas energias.

Se no seu início, havia a procura de um equilíbrio entre as duas matérias, rapidamente o projecto evoluiu para uma maior preocupação com o ponto de desequilíbrio, com esse momento de quebra. Assim, nas esculturas, a pedra acaba sempre por perder em relação ao metal.

Ana Almeida Pinto
Porot, 2009



Ecótono 7.0, 2009
Ferro e Mármore
180 x 90 x180



Ecótono 6.1, 2009
Ferro e Mármore
26 x 10 x 47



Ecótono 6.2, 2009
Ferro e Ardósia
45 x 45 x 25



Ecótono 6.4, 2009
Ferro e Ardósia
40 x 40 x 20



Ecótono 6.5, 2009
Ferro e Ardósia
60 x 62 x 20



Ecótono 5.0, 2009
Cobre e Mármore
120 x 40 x 40



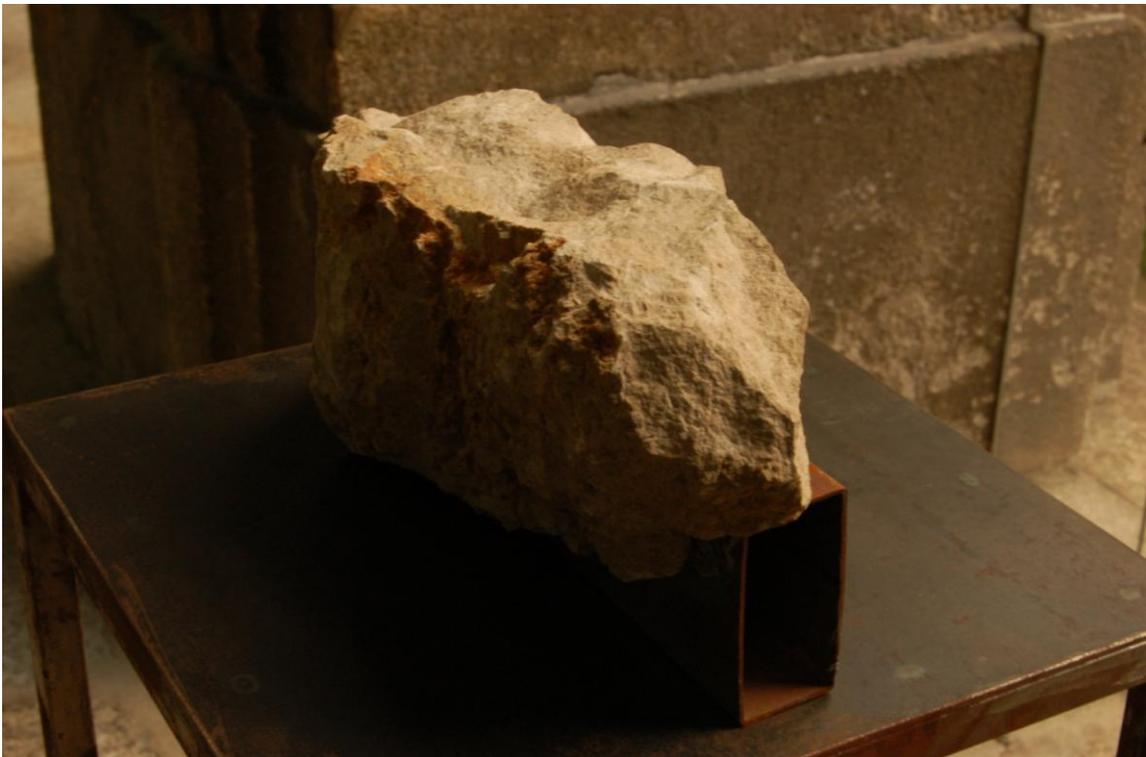
Ecótono 3.1, 2008
Ferro e Granito
25 x 25 x 15



Ecótono 3.2, 2008
Ferro e Mármore
25 x 11 x 12



Ecótono 3.3, 2008
Ferro e Mármore
30 x 10 x 17



Ecótono 3.4, 2008
Ferro e Calcário
32 x 13 x 14



Ecótono 3.5, 2008
Ferro e Mármore
41 x 34 x 30



Ecótono 3.7, 2008
Ferro e Granito
28 x 30 x 15



Ecótono 2.1, 2008
Ferro, Granito e Madeira
120 x 90 x 75

Ana Almeida Pinto
Porto, 2009