



O monumento gótico como suporte da prática artística contemporânea

Patrícia Virgílio de Almeida

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Gestão Cultural

Dissertação de Mestrado orientada por D^a Luísa Arroz Albuquerque, professora da Escola Superior de Artes e Design

Caldas da Rainha, Março 2016

O monumento gótico como suporte da prática artística contemporânea

Patrícia Virgílio de Almeida

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Gestão Cultural

Dissertação de Mestrado orientada por D^a Luísa Arroz Albuquerque, professora da Escola Superior de Artes e Design

Caldas da Rainha, Março 2016

Agradecimentos Institucionais

Mosteiro da Batalha

À Dr.^a Luísa Arroz Albuquerque pela orientação e partilha de conhecimento
Ao Dr.^o Pedro Redol pela paciência, compreensão, dedicação e pelos conhecimentos partilhados
Ao Dr.^o Joaquim Ruivo diretor do Mosteiro da Batalha

À minha mãe, avó e família pelo apoio e motivação

Conteúdo

Capítulo I: Introdução	1
1.2. Estrutura e método	2
Capítulo II: O papel do intermediador cultural	5
Capítulo III: O <i>site-specific</i> e a sua abordagem ao lugar	11
3.1. Paradigma do Pós-modernismo: do museu ao contentor industrial, da galeria à paisagem.	12
3.3. O <i>espaço</i> e o <i>lugar</i>	20
3.3. A experiência	24
Capítulo IV: O Mosteiro e a Vila da Batalha	29
4.1. Caracterização do Município da Batalha	30
4.2. Enquadramento histórico e linhas programáticas do Mosteiro da Batalha	32
4.4. Estudos de caso: Projeto 7 Maravilhas EDP	37
4.4.1 Susana Anágua: <i>Cinética do Silêncio</i> (2008)	38
4.4.2 Pedro Cabrita Reis: <i>Amarração</i> (2008)	39
4.4.3 Fernanda Fragateiro: (Not) seeing (2008)	40
Capítulo V: Ensaio Prático	44
5.1. Metodologia (o estágio)	45
Capítulo VI: Projeto “Nenhuma cor morre em zona de sombra”	51
Capítulo VII: Considerações finais	58
Conclusão	59
Bibliografia	60
1. Livros	61
2. Publicações periódicas – edições temáticas, artigos e revistas	63
3. Trabalhos académicos	63
3. Referências Online	64
Anexos	67
Anexo I	68
Anexo II	69
Anexo III: Reuniões / Processo de construção – maquetes	70

Resumo

A presente investigação de tese de mestrado em gestão cultural tem como objetivo propor um projeto de intervenção contemporânea no Mosteiro de Santa Maria da Vitória – Batalha, onde realizei o meu estágio. O contexto arquitetónico, espacial, cultural e social como suporte da prática artística, assim como a consciência e tentativa de criação de intimidade entre um monumento gótico e um objeto artístico contemporâneo são o fio condutor deste projeto. Também tem a intenção de entender qual a importância deste género de projetos no património e na sua gestão e dinamização.

Enquanto projeto, foi proposto a dois artistas plásticos contemporâneos a conceção de uma instalação artística através de uma abordagem ao lugar no seu contexto arquitetónico, histórico e também social: a perceção do espaço, assim como a desmistificação da experiência dos artistas no monumento surgem como a ilustração que inicia a proposta prática deste projeto. Desta forma, procuro o envolvimento de profissionais da gestão cultural, e das artes plásticas num processo colaborativo em que cada saber é operacionalizado dialogicamente. O Mosteiro da Batalha ganha um carácter de instalação experimental relevando diferentes fazeres num todo definido coletivamente; o espetador torna-se parte integrante da obra. A experiência sensorial dos artistas no Mosteiro da Batalha é a base de todo o desenvolvimento do processo construtivo da obra, no final pretende-se criar um diálogo entre o monumento e a arte contemporânea, respeitando-se mutuamente.

Com o tema *O monumento gótico como suporte da prática artística contemporânea* pretende-se desenvolver um estudo em especial sobre o Mosteiro de Santa Maria da Vitória e intervenções *site-specific* nesse contexto espacial em duas perspetivas, de um lado do artista e do outro da gestão do património. Será também uma reflexão acerca da arte contemporânea como expoente simbólico do lugar.

Palavras-chave: Curadoria; património; gestão cultural; lugar; experiência

Abstract

The present master's degree investigation included in the cultural management field intend to propose a contemporary intervention project in the Monastery of Santa Maria da Vitoria – Batalha that was the institution where I made my internship. The project's guideline is the architectural, spatial, cultural and social context as a supporter to the artistic practice and the attempt of finding a connection between an ancient gothic monument and a contemporary art object. It also pretends to understand the importance of this kind of projects in heritage and its management and promotion.

This project will have the participation of two contemporary artists. They will create and design an artistic installation that will give a special approach to the place and his architectural, historical, and also social context: the space's perception, as well as the demystification of the artists experience in the monument represents the meaning of the practice of this project. So, I'm searching for cultural management and visual arts professionals' involvement where we can find a collaborative and dialogically process. The Monastery wins a new character through an experimental installation showing different meanings in a collective way. Here the spectator becomes an integral part of the work. The sensory experience of artists in Monastery is the guideline of all the work's construction process that intend to create a dialogue between the monument and contemporary art, respecting each other.

The investigation title is "Gothic monument in support of contemporary art practice" and it intend to develop a study with special focus on the Monastery of Santa Maria da Vitoria and also study the interventions site-specific in this spatial context through two different perspectives, first the artist and second the heritage management. It will also be a reflection on the contemporary art as a symbolic exponent of the place.

Keywords: Curathorship; heritage; cultural management; place; experience;

Capítulo I: Introdução

Capítulo I: Introdução

1.2. Estrutura e método

Quando chegámos ao nosso local de estágio, o Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, em março de 2015, tínhamos em mente, como objeto de dissertação de mestrado, na área da intermediação cultural, a conceção e o apoio à produção e difusão de um evento que se daria não apenas no Mosteiro da Batalha, mas também nos outros mosteiros portugueses que possuem a classificação de Património Mundial da Humanidade, atribuída pela UNESCO.

Designado por “*Contemplari*” este evento consistiria numa intervenção artística efémera de cadeiras, transformadas ou idealizadas por artistas, expostas aleatoriamente em frente a cada monumento: Mosteiro da Batalha, Mosteiro dos Jerónimos, Mosteiro de Alcobaça e Convento de Cristo em Tomar. O espetador teria a oportunidade de sentar-se nessas mesmas cadeiras e contemplar o monumento e a paisagem. O objetivo seria a criação de uma dinâmica entre o espetador – obra – monumento – paisagem.

À partida, a ideia parecia corresponder aos principais requisitos que atualmente se entende dever obedecer uma ação deste tipo: seleção cuidada dos artistas, impacto mediático e acesso de um vasto e diversificado público de visitantes dos monumentos, com eventuais consequências económicas.

As discussões que tivemos com o orientador de estágio permitiram, no entanto, questionar os pressupostos da nossa primeira escolha:

1. Como intermediadora deveria condicionar os artistas a um projeto que não fosse enraizado na sua própria perceção dos valores espaciais, plásticos e memoriais inerentes ao lugar?
2. Proporcionar-se-ia uma relação genuína entre a obra e os visitantes, maioritariamente em trânsito fugaz, no âmbito de visitas escolares e turísticas de grupo?
3. Que consequências úteis teria o carácter mediático do evento?

No centro destas interrogações encontrava-se, por um lado, o lugar a conceder ao artista e à sua obra, encarando-os não como objetos simples mas como sujeito e objeto em potência, respetivamente, e, por outro lado, o espaço reservado ao público na dimensão humana do indivíduo. Levantavam-se, afinal, várias questões relacionadas, de preferência, com a natureza da criação artística e com a nossa possibilidade de com ela estabelecer relação, mais do que com o comportamento de grupos sociais.

Optámos pelo que nos pareceu mais conforme à natureza do indivíduo, na medida em que a experiência artística, tanto na sua produção como na sua receção, é eminentemente individual. Neste sentido, infletimos nas opções teóricas e metodológicas de princípio, dando a dianteira ao pensamento sobre a arte em si mesma, isto é, à estética, e um segundo lugar à análise sociológica dos fenómenos artísticos, que, por definição, é possível após a criação de uma obra.

No decorrer da construção do projeto foram surgindo algumas questões críticas acerca do meu papel como gestora cultural:

1. Qual o meu papel enquanto gestora cultural no processo construtivo da intervenção artística?
2. Qual o objeto do meu trabalho?
3. Cultura e arte estão relacionadas?
4. Que ferramentas disponho?
5. O que é a obra de arte?
6. O que é o artista?
7. Qual o papel do marketing neste projeto?
8. Que influência é que terá uma intervenção artística contemporânea no Mosteiro na experiência artística do espetador?

Pretendo, assim, responder a estas questões iniciando o meu estudo com a afinação do conceito de intermediação cultural e do perfil de intermediador artístico já abordados por Claudino Ferreira (2002, 2009), Bovone (1997), fazendo primeiramente, um balanço da literatura em relação a este assunto, assim como às condições espaciais, sociais e políticas com que estes mesmos atores funcionam.

A definição do perfil de intermediário artístico permite definir categorias operativas que foram testadas no projeto que motivámos Mónica Garcia e Rafael Faria, ambos licenciados em Artes Plásticas pela Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha. O projeto proposto aos artistas consiste numa intervenção artística no Mosteiro da Batalha, partindo, respeitando e integrando alguns elementos como a memória, o espetador, a arte site-specific, a arquitetura, a luz e o ritual.

Enquanto artistas, a Mónica Garcia utiliza a instalação e o desenho como *mediums* para descrever de forma genuína e intemporal, a sua introspeção sobre as suas experiências sensoriais; Rafael Faria seguindo um ideal construtivo e arquitetónico, utiliza uma grande multiplicidade de meios expressivos bi e tridimensionais. São dois artistas e dois percursos artísticos que se dissipam e que definem o campo simbólico que se pretende explorar neste projeto.

No terceiro capítulo, é abordada a pós-modernidade como um conjunto de transformações nas práticas artísticas e também no seu suporte. Neste sentido, será elaborada uma contextualização do museu e sua nova abordagem concetual, assim como a expansão dos trabalhos artísticos para outro suporte que não o museu, valorizando a paisagem e arquitetura como suporte artístico: *site-specific*. O quarto capítulo contextualiza a Vila da Batalha (aspetos físicos, demografia, economia) e o Mosteiro da Batalha, como fontes necessárias à construção do projeto. O estágio e o desenvolvimento do projeto desde a sua fase embrionária até à fase

de seleção surgem no capítulo V. Por último, mas não menos importante, está descrito o projeto “Nenhuma cor morre em zona de sombra” como resultado final do estágio do Mosteiro da Batalha.

Capítulo II: O papel do intermediador cultural

Iniciamos este capítulo com a reflexão acerca do papel do gestor cultural na produção e desenvolvimento deste projeto, assim como a sua redefinição no espaço de atuação e suas restrições.

A transição da sociedade industrial para a sociedade pós-industrial foi marcada pelos movimentos sociais dos anos 60 e 70 pela "...crescente importância de informação, da cultura e da comunicação na economia e na estrutura do poder, bem como para a gradual perda de hegemonia da racionalidade econômica como valor fulcral da vida social." (Bovone, 1997:107)

Desde a década de 1970 que as políticas públicas para as cidades têm vindo a fazer um investimento na cultura com base nos objetivos econômicos e sociais variáveis: a esfera cultural começou a ser valorizada politicamente ganhando força tanto a nível urbanístico como econômico, surgindo assim novas estratégias de intervenção baseadas nas artes e na cultura com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento socioeconômico das cidades e do território. (Ferreira, 2009) Desta forma, a cultura apresenta-se como uma grande motivadora na "integração e coesão social" (Quintela, 2011).

Neste sentido, Claudino Ferreira (2009), no seu ensaio sociológico "*Intermediários culturais e cidade*" faz uma reflexão acerca da modelagem urbanística em função das políticas culturais e consequentemente na função dos intermediários culturais nesses mesmos ambientes e na sua gestão cultural. Esta nova "prática cultural" intensifica o papel dos intermediários culturais, devido ao fortalecimento dos "processos de mercantilização e globalização da cultura" que atribui a estes "novos intelectuais"¹ um papel fulcral na expressão cultural, assim como nas agendas políticas e programáticas para as cidades e territórios. Estes profissionais têm o papel mediador entre criadores e o seu acesso ao público, desempenhando especial relevo na estruturação dos ambientes culturais e urbanos. Como mediadores entre criadores e públicos, influenciam diretamente nas carreiras e nas obras dos criadores e também nos "processos da criação e da produção culturais." (Ferreira,2009:324) Têm por isso, o papel de "classificação, certificação, organização e regulação da criação e da circulação cultural". (Ferreira, 2009)

"Ao deformar, triar, reagrupar, este profissional põe em relação arte e sociedade e torna claro que a criação, mais do que uma essência pura e geradora de uma comunicação empática com o público, é produto de um quadro social cuja ponderação implica os aspectos econômicos, políticos e sociais de uma dada sociedade." (Madeira, 1999) Estes "novos intelectuais emergentes" são segundo Bovone (1997) os principais difusores da cultura pós-moderna: "...o estado de espírito dos novos intermediários culturais, que parecem ser os grandes protagonistas da pós-modernidade, tal como a burguesia e a classe operária foram os protagonistas da modernidade." (Bovone, 1997:111).

¹ Claudino Ferreira (2009) cita - Negus, Keith (2002), "Identities and Industries: the Cultural Formation of Aesthetic Economies", in du Gay, Paul; Pryke, Michael (ed.), *Cultural Economy, Cultural Analysis and Commercial Life*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage, 115-31

“Os novos intermediários culturais constroem o seu próprio papel sobre os escombros de outros em declínio, como os do intelectual e do artista, conjugando, de um modo muito mais directo do que estes, a lógica da pesquisa criativa com a lógica de mercado”. (Bovone, 1997:106) Para Arendt, os intermediários são “um tipo especial de intelectuais, amiúde lidos e informados, cuja função exclusiva é organizar, disseminar e modificar objectos culturais com o fim de persuadir as massas” (Arendt, 2006: 260)

No entendimento da problematização do papel do intermediário cultural e na definição da intermediação cultural, é necessário segundo Ferreira (2009) existir duas relações que se diferem: a relação entre criação e receção cultural e a relação entre produção e consumo. Estas distinções concetuais são necessárias para a compreensão e diferenciação entre a esfera cultural e a esfera do económico e do consumo em geral. Neste sentido a intermediação cultural assegura a mediação da relação entre criação e receção: “em sentido mais amplo” um processo que apoia “financeira, administrativa e tecnicamente a produção cultural” e tem como principal referência as indústrias culturais, num “sentido mais restrito” trata-se da tarefa de “seleção e filtragem de obras e criadores/produtores organização e administração das condições de distribuição e/ou divulgação das obras” e ainda na “avaliação certificação e crítica das obras dos criadores.” (Ferreira, 2009: 326) Os intermediários culturais “competem-lhes exercer escolhas (de obras, de criadores, de projetos), que legitimam no seu poder cultural e simbólico especialistas”, como mediadores negociam “os interesses heterogéneos que separam criadores, empresários, políticos, funcionários da burocracia estatal, públicos, a comunidade de cidadãos em geral” (Ferreira, 2009:331)

Neste sentido, Ferreira subdivide a intermediação cultural em dois grupos distintos: de um lado os “profissionais” e do outro as “instituições e organizações”. Nos profissionais refere-se aos “gestores culturais, gestores artísticos, conservadores, comissários de exposições e de eventos programadores, agentes artísticos, animadores culturais, críticos, jornalistas especializados” (Ferreira, 2009:327), e no grupo de profissionais que trabalham a divulgação da cultura “profissionais de marketing e publicidade, agentes de ligação das organizações culturais com a comunidade, consultores culturais, técnicos de gestão e promoção do património, responsáveis políticos e técnicos pela implementação de projeto urbanístico-culturais, etc.” No grupo das instituições e organizações refere-se aos “museus, bibliotecas, centros culturais e artísticos, estruturas de suporte aos festivais cíclicos, entidades administradoras de equipamentos culturais, associações culturais, empresas que operam na distribuição de produtos culturais, meios de comunicação social”. (Ferreira, 2009: 326)

“A presença da cultura na cidade, nas suas diversas formas e géneros, depende fortemente, por isso, da sua acção mediadora – da sua capacidade de agilizar o acesso de criadores e produtores aos lugares em que se podem expor ao público, tanto quanto do seu poder de seleccionar quem, o quê e sob que condições pode beneficiar desse estatuto de cidadania cultural.” (Ferreira, 2009:249)

O profissional gestor cultural, (o que nos interessa neste contexto) inserido nos “profissionais” da intermediação cultural, tem como características, segundo Byrnes (2009), “O impulso criativo, a liderança e a capacidade de organizar um grupo de pessoas em torno de um objetivo comum”. Byrnes define ainda que com as alterações que se verificaram depois da 2ª Guerra Mundial, entre o Estado e as instituições culturais levou a que o papel do gestor cultural se divide-se em duas tarefas distintas: de um lado o diretor artístico e do outro do gestor de negócios. Deste modo, a gestão cultural foi dividida por Byrnes (2009: 16,17,18) em quatro funções de gestão:

- 1- Planear: Plano de ação: esta fase caracteriza-se por avaliar o campo de atuação, reconhecer as ameaças e as oportunidades.
- 2- Organizar: Processo de materialização do projeto, decidir o que será feito e por quem. Aqui, definem-se recursos humanos, uma agenda e orçamentos.
- 3- Liderar: Orientação do processo de construção do projeto. Nesta fase é incumbido ao gestor cultural a designação das várias tarefas a todos as pessoas envolvidas no projeto.
- 4- Controlar: Gestão de trabalho. Tomar decisões e medidas perante o desenvolvimento do projeto.

Byrnes, cita Rich e Martin (1997)² para apresentar uma lista de competências do gestor cultural: liderança, orçamentação, constituição de equipas, angariação de fundos, comunicação e escrita, marketing, gestão financeira, sentido estético e artístico, relacionamento com responsáveis (trustees) e voluntários, gestão estratégica.

Ainda na gestão cultural, Chong (2010) define como “um campo excitante que permite combinar gestão, com técnicas artísticas e organizacionais com atividades que fazem a diferença nas vidas dos indivíduos e das comunidades. A gestão cultural é a facilitação e a organização das atividades cultural e artística. O gestor cultural é a pessoa que trabalha no campo da gestão cultural; aquela que permite que a arte aconteça. De uma forma simples, os gestores culturais são aqueles que juntam público e artistas. (Chong, 2010:5)

Definido desta forma a limitação “conceitual e analítica” do conceito de intermediação cultural, através do sociólogo Claudino Ferreira e da gestão cultural por Byrnes e Chong, pretende-se de seguida entender sobre que condições é que os intermediários culturais trabalham fora da esfera cultural – “condições entre as várias lógicas e interesses”(Claudino, 2009). Neste caso, pretende-se uma reflexão acerca da atuação do intermediário cultural no Mosteiro da Batalha: património histórico inserido na Vila da Batalha que sugere algumas delimitações, espaciais,

² Rich, J. Dennis, Martin, Dan J. (1997) “The role of formal education in arts administration training”, in The guide to arts administration training and research. Washington D.C.: Association of Arts Administration Educators [AAAE]

sociais, políticas e económicas que influenciam o trabalho da intermediação cultural e da própria criação artística.

Hannah Arendt (2006) em *A crise na cultura: sua importância social e política* trata da problemática do relacionamento da sociedade com a cultura. Neste sentido, faz uma distinção entre a sociedade e a “sociedade de massas”, paralelamente aos conceitos cultura / entretenimento, objeto de uso / obra de arte e por fim cultura / obra de arte. Para Arendt, a “cultura é ameaçada quando todos os objetos e coisas seculares, produzidos pelo presente ou pelo passado, são tratados como meras funções para o processo vital da sociedade, como se aí estivessem somente para satisfazer alguma necessidade” (Arendt, 2006: 261) Desta forma, segundo Arendt a cultura só passa a existir quando as obras de arte são deliberadamente removidas do processo de consumo e uso, ou seja da esfera das necessidades da vida humana. (Arendt, 2006)

Para Arendt a esfera cultural nada se relaciona com a esfera da economia e do consumo, o resultado da união das duas é o desaparecimento do verdadeiro conceito de cultura: “a cultura é destruída para produzir entretenimento.” (Arendt, 2006: 260)

O conflito gerado em redor da problemática – “cultura, instituição e mercado”³, põe em causa o trabalho dos intermediários culturais que tendem a orientar-se pelas condições regidas pelas instituições com o qual trabalham: “o conflito entre critérios artísticos e critérios de natureza económica, administrativa ou política, que remetem para os interesses das instituições” influenciando desta forma, “o trabalho dos intermediários, colocados na posição de ter que combinar interesses, necessidades e lógicas de actuação diversas, ou até contraditórias” (Ferreira, 2009:328). Da mesma forma, as cidades intervêm na cultura como meio de progressão, divulgação e promoção não só da própria cidade mas também das “elites políticas, económicas e sociais”. (Ferreira, 2009: 330) Para definir este jogo de mercado entre a esfera da cultura e a esfera do “económico e do consumo em geral” a filósofa Hannah Arendt (2006: 258) define de “*panis et circenses*”, ou seja “novidade e ineditismo”.

Também Ferreira, sugere que “...a filosofia política, que aposta na cultura como instrumento ao serviço de objetivos não especificamente culturais. O risco maior é talvez o de desvalorizar a própria cultura, ao sujeitá-la a objetivos que a podem perverter ou mesmo desqualificar: económicos, lúdicos, turísticos, políticos, representacionais, publicitários” (Ferreira, 2009:331). Interessa-nos neste projeto, confrontar e contrariar algumas ideias estabelecidas neste capítulo: a ideia de contratação de artistas consagrados para o desenvolvimento deste projeto, de forma a garantir um público-alvo maior foi colocado desde início como processo restrito na construção e desenvolvimento do projeto. Nesse sentido, temos como paradigmas a intenção e valorização da “esfera cultural” como suporte principal, assim como uma escolha autêntica dos artistas plásticos, dando especial relevo ao seu trabalho enquanto artistas e não enquanto

³ Claudino Ferreira (2009) cita – Chiapello, Eve (1998), *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*. Paris: Métailié

artistas mediáticos. Pretende-se assim preservar a ideia de que o intermediador cultural deve-se orientar por um plano estratégico e cultural que apoia a inovação e criatividade das práticas artísticas, assim como no apoio aos “elos” criados entre o espetador e o criador orientando a criação artística e a sua ligação com o monumento como um foco principal e autêntico.

Capítulo III: O *site-specific* e a sua abordagem ao lugar

Capítulo III: O *site-specific* e sua abordagem ao lugar

No projeto aqui abordado, o gestor cultural projeta uma exposição contemporânea num monumento de arquitetura gótica tardia. Dando seguimento ao segundo capítulo que dá preferência ao papel do gestor cultural e sua forma de atuação como fio condutor, este capítulo está assim entregue a uma abordagem artística, ou seja, do lado do artista, da instituição e contextualização de ambas, na medida em que ambas influenciam as decisões e escolhas no trabalho desse profissional. Desta forma, inicia-se com uma reflexão acerca do museu como espaço expositivo, que começou a ser questionado na década 10/20 do século XX influenciando mais tarde os espaços institucionais. A arte *site-specific* surge como resposta dos artistas minimalistas à anulação do espaço expositivo, ganhando desta forma a paisagem, espaços urbanos e edifícios degradados uma nova dimensão artística: o lugar, a paisagem, arquitetura e o espetador adquirem um novo estatuto na pós-modernidade.

“Quando a site specificity foi introduzida na arte contemporânea pelos artistas minimalistas em meados dos anos 60, o que estava em causa era o idealismo da escultura moderna, o seu envolvimento da consciência do espectador com o seu próprio conjunto interno de relações. Os objectos minimalistas redireccionavam a consciência de volta a si própria e às condições do mundo real que radicam na consciência. As coordenadas da percepção eram estabelecidas como existindo não apenas entre espectador e obra de arte, mas entre espectador, obra e o lugar habitado por ambos.” (Crimp, 1993: 154)

Por fim, conclui-se este capítulo com a abordagem acerca do espaço como catalisador da experiência artística do espetador, no sentido de que a experiência é também um elemento preponderante na construção da prática artística assim como na sua receção.

3.1. Paradigma do Pós-modernismo: do museu ao contentor industrial, da galeria à paisagem.

“O sistema comercial de galerias era, evidentemente, apenas uma parte de uma economia de mercado capitalista mais amplo. Inevitavelmente, havia o conflito de quando a arte que expressava sua rejeição desse sistema era forçada a depender dele para ser exibida, apreciada e consumida” (Archer, 2001:144)

A relação do espaço com a obra de arte teve ao longo das décadas várias transformações, abrangendo um campo muito vasto de opções. O suporte da obra de arte e a sua exposição foi questionado ao longo dos anos e a sua mutação deve-se à passagem da modernidade para a pós-modernidade: a transformação histórica que levou o objeto artístico autónomo modernista à prática e crítica pós-modernista das instituições, da obra de arte ao contexto discursivo foi

questionado por Douglas Crimp (1993) e tema da fotógrafa Louise Lawler no ensaio “On the Museum’s” Ruins”. Neste ensaio, Crimp põe em questão a prática dos museus de arte na modernidade e na passagem para a pós-modernidade, colocando sempre em estreita relação a obra de arte com o lugar, ou seja, o espaço expositivo do museu e a institucionalização da obra de arte e consequentemente do artista a partir da manifestação da arte conceptual e contemporânea no decorrer da modernidade para a pós-modernidade. Crimp revela o contexto onde a obra é exposta numa espécie de moldura dos seus significados. (Crimp, 1993) A análise que o próprio faz acerca da instituição do museu é confrontada com a análise feita por Foucault com o “hospício, a clínica e prisão”, assim como no materialismo histórico destilado por Walter Benjamin, questionando o espaço museológico como também um espaço de exclusões e de refinamento. (Crimp, 1993)

O museu enquanto espaço institucional que procura a visibilidade e efemeridade da obra de arte através da sua exposição, teve como origem o ato de colecionar e preservar o património, ou seja, constitui-se como uma “herança estética da humanidade”. (Crimp, 1995) Caracteriza-se por ser um local fechado, possuindo obras de arte dessacralizadas e descontextualizadas do seu habitat – “o museu obriga o crucifixo a ser uma escultura, o retrato a ser um quadro, pelo que toda a obra de arte que aí sobrevive está amputada, quer do seu tempo quer do seu espaço”. (Correia, 2013:22). Adorno define museu como “sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais: o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação” (Adorno, 1993: 173)

“Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias.” (Valéry, 1960:31)

No ensaio de Theodor Adorno “Museu Valéry Proust”, a ideia de museu desenrola-se à volta da análise das visões de Paul Valéry e Marcel Proust onde ambos se desencontram na questão do museu e se encontram no “prazer artístico”. Este prazer é caracterizado em Valéry por *délices* e por Proust de *joie enivrante*. O primeiro apresenta-se como o *artiste* e o segundo como *amateur*, ou seja, enquanto Valéry prende-se à “relação primária” com a arte, Proust dedica-se à “vida póstuma das obras de arte” (relação obra/espetador). (Adorno, 1993) Para Valéry a obra de arte é destruída quando retirada do seu contexto inicial, morre quando colocada num museu, ou seja o momento da contemplação é interrompido pelas restrições que um espaço institucional acarreta; enquanto que Proust considera o museu como um “despertar para a vida”, este afastamento do seu contexto inicial é para Proust uma característica espontânea. (Adorno, 1993)

No início do século XX, as chamadas vanguardas dos novos movimentos culturais manifestaram-se contra os museus por não acompanharem os progressos sociais e

tecnológicos: “cemitérios de obras de arte do passado, nocivos para a criação artística e para a plena afirmação dos valores da modernidade”.⁴ (Marinetti,1909) Caracterizados por serem fechados em si próprios, os museus eram cada vez mais considerados como espaços elitistas. Procurando romper com esta tendência, de forma a modernizar os espaços expositivos, na segunda metade do século XX foram alvo de uma transformação, influenciada precisamente pelo crescimento económico, pelo desenvolvimento do turismo cultural e das atividades relacionadas com o lazer. (Barranha, 2008:118) O contexto museológico internacional procurava, desta forma, uma nova abordagem concetual ao espaço como estímulo ao novo experimentalismo vanguardista, privilegiando o processo criativo e a polivalência em contradição aos museus tradicionais.

Relativamente à arte contemporânea, também no início dos anos XX mais especificamente anos 10/20 surgem os primeiros ensaios acerca da abordagem ao espaço: inicialmente feito pelos dadaístas⁵ e surrealistas⁶, mais tarde pelo movimento Fluxus⁷ e por fim pela arte concetual nos anos 60/70. A década de 60 surgiu como época de mudança social e política, tanto na Europa como na América incentivando o aparecimento de novas práticas artísticas e novas formas de expressão assim como a exploração de novos suportes, materiais e relações com o espetador, ocupando diferentes locais: instalação, a performance, arte concetual, a *Land Art*⁸, a arte *povera*⁹ - “A obra de arte experimenta novas qualidades, como a desmaterialização da arte concetual ou a curta duração do *happening*, perdendo a estaticidade da obra moderna acabada”. (Moreira, 2006)

Em Portugal, Alberto Carneiro foi um dos artistas que na década de 60 abriu novos horizontes na prática artística portuguesa com intervenções *Land Art*. Nesse sentido, desenvolveu uma estrita relação entre a “arte”, “natureza” e “corpo” (do próprio artista) na medida em que estes conceitos “surgem como condição do humano na relação ética e estética com o mundo que habita”.¹⁰ Surgem assim as primeiras obras de qual o artista designa de “arte ecológica” e que

⁴ Fillippo Tommaso Marinetti – “Manifesto of Futurism”, disponível em: <http://www.mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/MarinMnfsto.pdf>

⁵ Movimento artístico com origem em Zurique em 1915, surgiu mais tarde na Europa e nos Estados Unidos da América durante a primeira Guerra Mundial. Constituído por um grupo de artistas plásticos, escritores e poetas que se opõe a qualquer tipo de equilíbrio e regras, constitui-se como uma improvisação tanto na literatura como nas artes plásticas. Esta improvisação era caracterizada pelos materiais absurdos (lixo e outros objetos que perdiam a sua função prática) utilizados nas pinturas e esculturas expandindo o campo destas vertentes artísticas (ganhando desta forma uma função estética).

⁶ Movimento nascido em Paris nos anos 20 no período das grandes guerras com influências dadaístas. Libertando-se da lógica, da razão e do consciente, este movimento caracterizava-se pela combinação do abstrato, do irreal e do inconsciente.

⁷ Movimento artístico que apareceu nas décadas de 60/70 que englobava as artes visuais, a literatura e a música. O seu processo artístico aproximava-se do processo dos dadaístas. Declarou-se contra o objeto artístico tradicional como mercadoria.

⁸ Conhecida também como *Earth Art*, *Eartwork* ou *Environmental Art*, toma a paisagem como suporte da prática artística. A paisagem torna-se suporte de experimentação e invenção artística.

⁹ Também designada por Arte Pobre, esta prática artística tinha como características a utilização de materiais simples como a madeira, pedra, barro, lixo...etc. Surgiu como crítica a uma sociedade de consumo e do sistema capitalista.

¹⁰ Disponível na internet em:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Entidades/EntidadesConsultar.aspx?IdReg=68117>

abrem novos caminhos da arte em Portugal. Destaquemos “O Canavial: memória / metamorfose de um corpo ausente (1968) que descontextualiza um elemento da natureza para um espaço da galeria, para que precisamente a natureza se torne mais próxima, profunda e acessível. Neste contexto, existe inicialmente o contato do corpo do próprio artista com a natureza, que se define pela experiência que trabalha a sua memória e que posteriormente é transladada para espaço galerístico. Organizado de forma a recriar a natureza e a permitir o contato com o corpo, *Canavial ocupa* toda a sala da galeria com canas, permitindo ao espectador interagir ao caminhar entre elas. O artista considera que a natureza é que deveria possuir e comandar todos os sentimentos, como se em sintonia com o corpo, desenvolvem-se as memórias que fundamentam a vida simples.¹¹

Ainda sobre a mudança de paradigma na arte contemporânea, iniciou-se uma nova dinâmica no uso do cinema, vídeo, fotografia e texto como suportes para projetos conceituais. O artista plástico português Fernando Calhau, como projeto conceitual, efetuou na década de 70 pesquisas sobre ozalide (cópias heliográficas, não resistentes à luz e que acabam por desaparecer com o tempo), que surgem com a necessidade de estudar o tempo e o espaço. Estas cópias heliográficas correspondem ao percurso de aproximação de uma rocha, utilizando sempre a mesma câmara e objetiva. Na extremidade direita de cada composição surge a palavra “tempo”, que representa precisamente o fator-causa deste trabalho, na medida em que representa “o tempo necessário para realizar a obra, o tempo que demora o percurso de aproximação à rocha, que quase se vai transformando por motivo abstrato” (Brito, 2013: 58).

“O que eu ia fazendo era andar em direção a uma rocha e tirando fotografias. Não é uma situação de ‘blow up’, é mesmo uma questão de aproximar, aproximar, aproximar, ou afastar, afastar, afastar. Isso tem um tempo físico, o meu tempo de andar, recuar, de ir fotografando. E tem o tempo de duração do ozalide, o próprio meio em que me estou a exprimir tem um princípio, um meio e um fim”¹² Desta forma, o vídeo e a fotografia emergem como meios de veiculares e documentação de ações que materializam assim a experiência do artista num novo espaço de construção artística. (Ver experiência no subcapítulo 3.4)

A negação do museu e da galeria deu-se nos anos 60 como protesto ao desalinhamento entre o objeto artístico e o museu, onde os artistas começaram a questionar a sua forma de circulação e o seu acesso no espaço museológico: as vanguardas artísticas tinham como base da sua atividade a comercialização, produção e difusão das artes alimentando a ideia do novo capitalismo que contraria o próprio sistema das artes. A rotulação sobre qual os jogos de mercado se baseiam, desassocia o verdadeiro valor da obra de arte: qualidade, inovação, matéria, construção, valor estético...etc. A base de qualquer órgão cultural na promoção das obras de arte, ou seja as estratégias e ações tanto museográficas como institucionais,

¹¹ Disponível na internet em: <http://e-cultura.blogs.sapo.pt/tag/alberto+carneiro>

¹² Fernando Calhau in **Rato**, Vanessa – “Todos os pintores contam a mesma história durante toda a vida”: entrevista com Fernando Calhau. Público. (21 Out. 2001). Citação retirada do trabalho académico “Fernando Calhau: o espaço, o tempo e a noite”, de Mafalda Brito (2013)

passaram a ser desta forma o seu carácter mediático, assumindo a exposição de cada obra conforme a visibilidade de cada artista, desvalorizando o seu verdadeiro valor artístico.¹³ É neste sentido, que as instituições orientavam o trabalho do curador, que se teve de organizar cada vez mais pelos interesses desses lugares desvalorizando esse valor artístico.

Com a necessidade de anular o espaço limitado das instituições e museus, os artistas expandiram os seus trabalhos para fora do seu contexto habitual começando a valorizar o espaço físico, a paisagem e a arquitetura como suporte básico da criação artística - os novos requisitos espaciais que na segunda metade do século XX, artistas e críticos começaram a abordar. Segundo Moreira, a nova ideia de obra de arte e sua criação questiona precisamente, “a natureza fixa do espaço expositivo, prenunciando a negação da galeria branca e da hegemonia do espaço museológico”. (Moreira, 2006) Os artistas minimalistas foram os principais impulsionadores, dessa nova abordagem do suporte da obra de arte, explorando uma nova tridimensionalidade como instalações, intervenções Land Art (arte da/na paisagem) e Arte Pública, desvalorizando e descontextualizando os limites do campo da pintura e da escultura. Segundo Crimp, “os objetos mínimos redirecionavam a consciência de volta a si própria e às condições do mundo real que radicam na consciência. As coordenadas da percepção eram estabelecidas como existindo não apenas entre espectador e obra de arte, mas entre espectador, obra e o lugar habitado por ambos” (Crimp, 1993: 154)

Rosalind Krauss em *Escultura no campo ampliado*¹⁴ faz precisamente uma abordagem acerca do espaço e dos limites da obra de arte, derivados da expansão dos termos “escultura” e “pintura” no discurso contemporâneo, como já foi referido anteriormente. Na procura pela definição das práticas artísticas, Krauss descreve a evolução do termo “escultura” desde a escultura tradicional figurativa, que fazia a “...mediação entre o local onde se situam e o signo que representam” (Krauss, 1979: 131), passando pela escultura modernista que a autora caracteriza pela “perda absoluta de lugar” (Krauss, 1979: 132) ou seja, torna-se nómada “sua condição mutável de seu significado e função” (Krauss, 1979: 132) até a prática pós-modernista que se define pela arte site-specific “era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem” (Krauss, 1979: 132). Desta forma, os termos “paisagem” e arquitetura” são dois termos que intimamente se ligam a esta prática artística pela sua forma negativa ou seja, é o resultado da “soma da não-paisagem com a não-arquitetura” (Krauss, 1979: 133) que formam a escultura do pós-modernismo mais caracterizado pela arte *site-specific*. Segundo Crimp, a autonomia do idealismo da escultura moderna que desenvolveu a arte site-specific, motivou o aparecimento de novas relações da obra de arte, neste caso os termos espectador e lugar sobressaem.

¹³ **Gabriela Vaz Pinheiro** – “Site specific art”, disponível em: <http://www.artecoia.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=112>

¹⁴ **Krauss**, Rosalind; A escultura no campo ampliado; Tradução: Elizabeth Carbone Baez [consult. 2016-02-18 13:18:52]. Disponível na Internet: http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf

(Crimp, 1993) O campo ampliado surge então pelas transformações culturais geradas pelo pós-modernismo que se caracteriza pela multiplicidade dos meios de expressão e do espaço da prática artística, assim como a sua manipulação e principalmente pela atuação do próprio artista e interação com o espectador.¹⁵ Segundo a artista Marta Traquino, “ a arte penetrava, assim, o tecido social e a vida quotidiana através da experiência com o corpo em espaço e tempo reais, numa dimensão inédita”. (Traquino, 2010: 74)

“Nos últimos dez anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa tornar-se infinitamente maleável.” (Krauss, 1979)

A arte *site-specific* interage com o lugar e com o espectador dinamizando, ou reduzindo o lugar / paisagem /arquitetura onde se insere. (Traquino, 2010) A sua linguagem efémera, a intimidade que cria com o suporte e a interação do espectador com a obra de arte são umas das características desta prática artística: a arte *site-specific* pretende implementar um modelo de recusa da *commodification* da obra de arte.¹⁶ Segundo Traquino, “as instalações subentendem espaços a serem percorridos (interiores ou exteriores), implicando, como tal, fatores temporais específicos. O trabalho (a obra) apenas se revela quando explorado pelo observador que deverá deslocar-se no espaço. E esta deslocação implicará determinado tempo, definido por si próprio” (Traquino, 2010)

Robert Smithson¹⁷ está inserido nos artistas que motivaram esta prática artística, quando na década de 60 se confronta com a limitação do espaço tradicional das galerias começando a explorar como Krauss indica a “paisagem mais não-paisagem” com a sua obra *Spiral Jetty*. *Spiral Jetty* (1970)¹⁸ consiste numa intervenção artística em forma de espiral sobre um lago na América do Norte questionando então esse campo ampliado definido por Krauss, onde o artista explora a prática artística com a natureza alargando o conceito e apoiando então a rutura que a pós-modernidade se define.

“Trata-se de um molhe em espiral inteiramente construído por terra e pedras de basalto negro. Esta espiral apresenta-se como expressão da sua ligação à terra, construindo-se também como a materialização de uma visão apocalíptica do mundo” (Rama, 2010: 151) “O

¹⁵ **Krauss**, ROSALIND; A escultura no campo ampliado; Tradução: Elizabeth Carbone Baez. Disponível na Internet:

http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf

¹⁶ **Gabriela Vaz Pinheiro** – “Site specific art”, disponível em: <http://www.artecoia.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=112>

¹⁷ Robert Smithson pintor e escultor norte-americano.

¹⁸ *Spiral Jetty* (1970) situada na costa da Great Salt Lake, em Utah.

crescimento orgânico representado pela espiral contrária a esterilidade perpétua e geológica e a decadência entrópica” (Schneckenburger, 1999: 545)

Spiral Jetty apresenta-se como uma outra dimensão da arte minimalista. O artista Smithson encaminha as pinturas expressionistas abstratas ao *site-specific*, motivando desta forma as modificações “espácio-temporais” e o alargamento do campo das coordenadas da não paisagem/não arquitetura, expandindo assim o termo escultura para a paisagem: Land Art. Com a anulação do espaço tradicional do museu e galeria, os artistas utilizam a fotografia como “meio expedito e eficaz para documentar pequenas ou grandes intervenções na paisagem.” (Rama, 2010: 150) Desta forma, a escultura entra nas galerias e museus através da fotografia, “o que interessava era abrir novas possibilidades para a arte, fazê-la sair dos circuitos tradicionais do museu e da galeria e voltar a eles, transformada.” (Rama, 2010: 150)

Richard Long foi também um impulsionador da saída da galeria / museu para a paisagem: o artista constrói intervenções escultóricas efémeras que resultam das suas caminhadas épicas que lhe permitem uma relação mais intimista com o lugar. No geral, as suas intervenções são formas básicas, especialmente circulares ou apenas linhas em paragens recônditas que depois são fotografadas como registo que fixa a intervenção escultórica no seu contexto paisagístico. (Rama, 2010:151) Pelo contrário, o artista desenvolveu também o movimento inverso ao colocar dentro das galerias / museus objetos da paisagem em intervenções escultóricas apelando desta forma a memória do lugar. É importante referir que o seu trabalho enquanto artista dá importância ao corpo do artista enquanto presença principal e incentivadora da criação artística: o ato de caminhar, o ato de interagir com o lugar, de modificar, de recolher e de interferir substancialmente na paisagem tornando-se para além de criador uma peça importante da obra de arte. Desta forma, o seu trabalho não se define apenas sobre a relação do indivíduo com a natureza, mas sim na relação do próprio artista com a natureza. “O meu trabalho é real, não é ilusório ou concetual. Trata-se de pedras reais, em tempo real, ações reais. Eu uso o mundo como o encontro” (Vidal, 1994: 28)

Na década de 70, a anulação do espaço expositivo em invés à organização da prática artística em torno de espaços não-convencionais, permitindo aos artistas uma nova relação com a paisagem, com a sociedade e com o espaço público, desencadeou uma dinamização de áreas desabitadas com o objetivo de envolver o espetador no papel de principais participantes no processo de criação da prática artística. Desta forma, surgiu a conceito de museu *squatter*. Nuno Grande (2009) faz uma classificação dos museus de arte contemporânea em resposta ao paradigma modernista e pós-modernista: ícone, reduto, paisagem, *squatter*, laboratório, acervo e cluster¹⁹ - “panorama da arquitetura (no sentido espacial) de alguns dos mais recentes museus e centros de arte contemporânea à luz das diferenças arquiteturas institucionais” (Grande, 2009: 6) Questionando desta forma os espaços expositivos, os museus tradicionais

¹⁹ Grande, Nuno (2009): Museomania – Museus de hoje, modelos de ontem. Porto Fundação Serralves / Jornal Público

perdem a sua condição de exposição por não conseguirem ter condições de suporte da criação artística. Nesta condição, edifícios abandonados, áreas desabitadas são substituídas por suportes artísticos – ocupando e reciclando antigas escolas, quartéis, depósitos, armazéns ou fábricas abandonadas²⁰. (Moreira, 2006)

Em Nova Iorque, a ocupação de espaços abandonados foi promovido pela Institute for Contemporary Art (originalmente Institute for Art and Urban Resources, Inc) na década de 70, onde se mostrou como o principal catalisador da dinâmica destes espaços, em resposta à negação do “*White Cube*”. Para isso, trabalhou na procura e inserção de artistas nesses espaços desocupados com o acesso a performances, exposições e *ateliers*. (Moreira, 2006) A ocupação efémera dos espaços institucionais devolutos levou nos anos 80 a um novo conceito de espaço expositivo aplicada às galerias, museus, instituições. Montaner (1990) estabelece precisamente este ciclo: “em cada época foi exigido à arquitetura que soubesse encontrar o espaço adequado para apresentar as obras de arte contemporânea: as galerias neoclássicas no princípio do século XIX seguindo o gosto clássico – como a Dulwich Gallery de John Soane (1753-1837); o museu de planta livre e flexível para a arte das obras de princípios do século XX – como a nova Galeria Nacional de Berlin, de Mies; o contentor industrial desafetado para as obras do século XX” (Montaner, 1990:30)²¹

No início dos anos 80, o caráter efêmero das ocupações informais dos anos 60 e 70 ganham nova reconfiguração pela ocupação de galerias e coleções privadas em antigos armazéns industriais, assim como, após os anos 90, um grupo de novos museus de arte contemporânea instalam-se em espaços industriais iniciando um novo conceito de museu. (Moreira, 2006) Com isto, pode-se definir três grandes fases de reconfiguração do espaço que se sucedem no tempo: “as galerias, posteriormente os centros de arte e, finalmente, os museus de arte contemporânea.” (Moreira, 2006)

Estas novas reconfigurações e abordagens ao espaço expositivo tanto por parte dos artistas como das instituições, desafia o intermediador cultural a acompanhar esse progresso e também a desenvolver novos planos para as instituições e desafios aos artistas fora do contexto habitual da galeria. O *site-specific* surge aqui como a prática artística desenvolvida no projeto no Mosteiro da Batalha, no sentido de que tanto o intermediador, quanto os artistas elaboraram algo para um espaço e posteriormente para o espetador. Michael Fried definiu uma relação triangular entre os conceitos “obra – espaço – observador” (cada conceito possui um vértice da forma triangular), em que ambos os três se relacionam intimamente. Fried referia-se a esta tríade como “teatralidade”, ou seja, o artista cria um objeto artístico para um determinado espaço que posteriormente é experienciado pelo observador ativo. Neste sentido, pensaremos no próximo subcapítulo nas características do lugar e espaço como conceito determinante na

²⁰ **Moreira**, Inês (2006): Dos hangares industriais em desuso às fábricas de arte contemporânea: sobre o espacial do Terminal. Disponível na Internet: http://petitcabanon.org/projects/terminal/terminal-_text/

²¹ **Montaner**, Joseph (1990): Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura. Barcelona: Gustavo Gili

construção da prática artística como também posteriormente um elemento importante na experiência do espetador.

“...Interessa-me a criação de intervenções em determinados espaços físicos que de algum modo catalisem a percepção do sujeito face ao contexto arquitetónico no qual se encontra. São uma espécie de “arquiteturas efémeras” que equacionam a nossa relação com “arquiteturas permanentes” (Traquino, 2009:78)

3.3. O espaço e o lugar

“No centro das reflexões artísticas, o Espaço estava no entanto, presente sobretudo ao nível da sua representação plástica da construção mental. Concebido como algo observável exterior ao corpo e ao olhar. Mas no final da década de cinquenta do século XX, a atenção ao espaço físico revelava já o desejo do seu manuseamento (através de processos diversos dos da arquitetura), da sua transformação, percepção, e como arena possível para a intervenção estética e crítica no contexto social” (Traquino, 2010:74)

O conceito de espaço é um termo transitório e com vários significados. Apareceu no discurso arquitetónico no final do século XIX e está intimamente ligado ao desenvolvimento do modernismo. O seu conceito é amplo, está relacionado com o tempo e impõe-se tanto conceptualmente como fisicamente, inserindo-se em vários contextos: económico, político, espaço privado, espaço público, social, familiar...etc. E por isso, para além da arquitetura este termo é interdisciplinar conectando-se e alargando-se a várias áreas como na física, na música, pintura, teatro, biologia, escultura...etc. Traquino (2010) referencia que “o processo de conceptualização do Espaço ganhou novos contornos na segunda metade do século XX com o reconhecimento de que a espacialidade é socialmente produzida e de que o espaço não pode ser entendido apenas através do dualismo físico-mental”. (Traquino, 2010:12) Neste sentido, surge a arte contemporânea como uma motivadora da conceptualização do espaço.

Propõe-se nesta reflexão, um aprofundamento teórico acerca dos termos *espaço* e *lugar* a partir da relação da instalação *site-specific*. Pretende-se colocar em questão qual o contexto em se irá desenvolver a prática artística deste projeto, será em relação ao espaço ou ao lugar? No pensamento contemporâneo, ao desenvolver um projeto para determinado espaço, é necessário desenvolver uma estratégia acerca das relações entre o *espaço* e o *lugar*. (Traquino, 2010:34)

A abordagem ao *espaço* e ao *lugar* foram consequência da prática artística *site-specific*, quando a arte contemporânea iniciou as suas primeiras propostas fora do contexto dos museus e das galerias. Foi então na década de 60 que a abordagem ao *espaço* se constituiu no

pensamento contemporâneo. Esta prática, como o nome indica, explora as categorias espaciais, de lugar e temporais “utiliza como matéria de trabalho características inerentes e específicas do próprio local onde se concretiza” (Traquino, 2010:33)

Na definição do senso-comum, *Lugar* caracteriza-se por um espaço ocupado por um corpo, sítio, local, espaço vivenciado por pessoas, convivência familiar, lazer, estudo...etc. Na prática artística, *lugar* relaciona-se com as intervenções físicas e plásticas sobre o qual trabalham o *lugar*. Ou seja, o lugar é então o espaço apropriado pelo sujeito. Segundo Traquino, este termo relaciona-se com “conotações de densidade particular e qualitativa” (Traquino, 2010:57)

Espaço, do latim *spatium* define-se por *lugar*, recinto, extensão indefinida, lugar mais ou menos delimitado, distância, intervalo...etc.²² Na filosofia, *Espaço* foi definido inicialmente por Platão, que o designou por *Khora*, lugar ou recetáculo: relaciona-se com o conceito de que um lugar está inserido noutra lugar, sucessivamente até ao infinito; Descartes, considera o *Espaço* como uma extensão; Para Aristóteles, é onde está contido um corpo, o lugar é definido pelo limite de cada corpo, ou seja tem de haver uma relação física entre um corpo e um objeto, contextualizando o espaço em que se inserem, ganhando desta forma uma dimensão conceptual e intelectual. Aristóteles questiona: o que é que um espaço tem de ter para ser um lugar?; Kant define-o como o antecedente da sensibilidade, a forma como percebemos o objeto/corpo através da experiência.²³ Pode-se identificar conceitos como claro, vão, lugar vazio, inseridos num determinado tempo, pois o espaço supõe um tempo físico, inserindo-se nesta forma no termo *lugar* pela ideia de sítio e extensão de *lugar*.²⁴ Traquino define-o como “abstrato, geométrico ou quantitativo” (Traquino, 2010:57)

Os lugares são diferenciados pelas marcas humanas, pelas suas construções, pelas suas vivências sua adição de valores, ações e pela forma como a sociedade se organiza. Da mesma forma, Traquino refere-se a estas marcas humanas como a identidade do lugar, são elas que definem e constituem o lugar: “um lugar emerge do espaço pela sua vivência e memória inscrita”. (Traquino, 2010:57) Desta forma, os lugares são produtos da sociedade e “destacam-se no espaço enquanto superfície pela incidência da marca humana através do tempo” (Traquino, 2010:57). A definição de lugar é então intensificada pela experiência e pela qualidade atribuída pela sociedade que vive, ocupa, transforma e atribui.

Seguindo este mesmo pensamento, Henri Lefebvre em “*A produção do espaço*” define que o espaço é um elemento da sociedade, como tal só é entendido quando encarado como *espaço social*. (Lefebvre, 2006) Desta forma, a sociedade tem o papel preponderante no processo de construção e classificação do lugar. Também Gaston Bachelard (1991) traduz o termo como

²² *espaço* in Dicionário da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-01-26 16:05:52]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa0/espaco>

²³ in Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-01-28 00:20:31]. Disponível na Internet: [http://www.infopedia.pt/\\$espaco-\(filosofia\)](http://www.infopedia.pt/$espaco-(filosofia))

²⁴ Aleluia, Catarina (2012) – “A poética do site-specific: De Bachelard às Artes Visuais”. Lisboa

um elemento causa-efeito, ou seja somos nós que revelamos o lugar pela nossa existência e intervenção nele mesmo. Como intervenientes ativos no espaço, somos nós que o delimitamos, que criamos barreiras, diferenciamos o espaço comum a todos, do espaço privado, é neste sentido que Bachelard diferencia o espaço entre o natural, cultural público e privado.

Richard Long (pág.18) opõe-se às ideias de Gaston Bachelard acerca do espaço, revelando que o espaço é que nos transforma e determina como podemos ver no seu trabalho enquanto artista. Neste sentido, Long desenvolve a ideia de que o espaço - território - lugar é que exerce poder sobre o espetador/artista e não o contrário. Long foi o principal potenciador da sua época relativamente à valorização da experiência enquanto artista.

Correia (2013), em *Arte Pública* trata de procurar o problema da identidade da arte pública através de uma breve pesquisa acerca do espaço público tomando como referencia o seu conceito topológico (“palavra formada pelos termos gregos *topo* - que exprime a ideia de *lugar*, e *logos* - um termo com uma longa tradição filosófica e diversidade de interpretações e usos, que significa genericamente *razão, palavra*”). Partindo do princípio de Eric Erikson “para identificar qualquer objeto é necessário distingui-lo de qualquer outro objeto, atribuir-lhe significado, e conferir-lhe um valor” (Correia, 2013), o autor utiliza o mesmo esquema e inicia o seu estudo com o suporte concetual da Arte Pública, fazendo uma distinção entre espaço público, espaço privado e espaço privado de utilização pública tomando como paradigmas “A condição humana” de Hannah Arendt, Jurgen Habermas e Charles Taylor.

Correia, procura definir o conceito de espaço público através do “contexto espacial em que a vida dos cidadãos se desenrola na sua rotina diária, o espaço comum habitualmente frequentado por todos, nomeadamente o espaço exterior, concedendo à componente espacial urbana um lugar central” (Correia, 2013:12) Desta forma, Correia define espaço público como um “espaço no sentido territorial, um espaço materializado, físico, não um espaço no sentido abstracto mas no sentido concreto de *lugar*... um espaço que é pertença de todos” (Correia, 2013: 14)

Neste contexto, abordaremos o projeto “O Castelo em 3 actos: Assalto, Destruição e Reconstrução” integrado no projeto “Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura” como reflexão acerca do trabalho do intermediador no espaço, sua leitura e escolha de artistas. O comissário Paulo Cunha e Silva, neste projeto associou múltiplas metáforas associadas ao Castelo de Guimarães, num conjunto de propostas expositivas, de conferências e de eventos: “O tema do Castelo é uma poderosa metáfora para agarrar as grandes questões contemporâneas.”²⁵ O programa baseou-se na gestão de 3 atos: Assalto, Destruição e Reconstrução. Estas três fases caracterizam-se pela relação do castelo com o espaço “que controla” e com o tempo “de sobrevivência”. Para Silva, o castelo é um “lugar de cobiça. Um

²⁵ Disponível na internet em:
http://www.joaolouro.com/sites/default/files/O%20Castelo%20em%203%20Actos_PT.pdf

lugar de conquista e de captura. Um lugar de cerco.” A primeira fase, designada de Assalto iniciou o programa com uma performance, onde foi simulado “um verdadeiro assalto ao castelo”, numa perspectiva simbólica Silva propõe este ato como um reforço da natureza simbólica do projeto, onde seria criado um cerco em redor do castelo “o cerco seria um abraço”. Nesta mesma primeira fase, inaugurou-se uma exposição²⁶ onde um conjunto de artistas foi convidado a desenvolver uma obra *site-specific* para os espaços do piso superior do Paço dos Duques de Bragança “reforçando a unidade simbólica e arquitetónica entre estas duas estruturas” e pelos espaços em redor do castelo. A proposta seria a de “transformação daquele lugar noutra lugar”. A proposta “Modelos para um (novo) Castelo” integra também esta fase numa perspectiva de construção do espaço através da abordagem e o confinamento de três especialidades diferentes: design gráfico, design industrial arquitetura. Por fim, a Destruição e Reconstrução relaciona sobretudo duas conferências internacionais “Reflexão Internacional sobre a Europa e Migração” (Destruição: Castelo em Ruínas) e “Estratégias Políticas e Sociais para um Mundo de Fronteiras (muralhas) Permeáveis” (Reconstrução: O Futuro do Castelo).



Fig.1 Performance - Assalto ao Castelo de Guimarães



Fig.2 João Leonardo – Untitled (Boy), 2012

O Castelo de Guimarães e a majestosa casa senhorial Paço dos Duques de Bragança de Guimarães reúnem em si conjuntos diversos de histórias, memórias com dezenas de milhares de anos, inseridos num contexto espacial e temporal. Entre os anos 950 e 957 foi mandado edificar o Castelo de Guimarães para garantir a defesa do Mosteiro de Santa Maria e as populações que se foram juntando a estas duas edificações. Foi também uma forma de afirmar o poder de Condensa Mumadona Dias perante os senhores feudais. O Paço dos Duques de Bragança, Palácio Nacional, foi mandado construir no século XV por D. Afonso (1º Duque da Casa de Bragança e 8º Conde de Barcelos). O Palácio foi habitado durante o século XV, depois assistiu a um abandono progressivo e consequentemente à ruína por motivos políticos e

²⁶ Artistas convidados: Adriana Molder, Ana Pérez-Quiroga, Filipa César, Fernanda Fragateiro, Gabriel Abrantes, Ibon Mainar, João Leonardo, João Louro, João Pedro Vale, João Onofre, José Pedro Croft, Julião Sarmento, Miguel Palma, Rui Chafes e Yonamine.

económicos até ao século XX. Mais tarde, foi restaurado pelo projeto do arquiteto Rogério de Azevedo, constituindo-se Monumento Nacional desde 1910.²⁷

Os lugares são possuidores de histórias, de vivências, de guerras, de conquistas, todos eles contam algo que os define, algo que os caracteriza. São memórias construídas ao longo das décadas pela intervenção da sociedade nesse mesmo lugar pela sua adição de “elementos humanos” de construções, de evoluções de conhecimento. Todos eles são únicos e diferem-se pelas suas características temporais e espaciais: “o lugar une espaço, cultura e memória” (Traquino, 2010:60)

O suporte da prática artística surge aqui como o elemento fundamental de todo o projeto. A apropriação do lugar através de uma nova leitura, assim como a valorização e importância do Castelo de Guimarães e seu espaço em redor através de uma nova abordagem contemporânea reforça a sua unidade simbólica e arquitetónica. O suporte físico é trabalhado pelo comissário Paulo Cunha e Silva e pelos artistas, tendo em consideração vários fatores como arquitetura, as suas histórias, as suas relações, as suas dimensões como espaço físico, promovendo desta forma a investigação, a “organização e composição formal”, interpretam os “volumes” e “movimentos do corpo”, as “relações físicas e psíquicas” com a superfície desempenhada pelos utilizadores e “os processos de apropriação”. O tempo surge aqui como o principal catalisador da experiência adquirindo por sua vez um “significado afetivo” entre o lugar e quem constrói algo para o lugar, valorizando-o e recuperando memórias. (Traquino, 2010)

É com a reflexão de Marta Traquino acerca do lugar que o projeto no Mosteiro da Batalha se desenvolve. Numa perspetiva da intermediação cultural, que faz a mediação entre o artista e o público, entra uma nova dinâmica entre a mediação do espaço – artista/obra – espectador. Pois o intermediário cultural ao planear uma exposição num sítio específico, para além de promover o artista/obra promove também o espaço onde está inserida a exposição. O papel do intermediador cultural é também pensar o espaço/ lugar para onde comissaria a exposição. Neste caso, pensaremos no *espaço* como os locais interiores do Mosteiro da Batalha onde será exposta a exposição site-specific, e o *lugar* a Vila da Batalha onde está inserido o mosteiro.

3.3. A experiência

“A sensação, tal como a experiência se entrega a nós, não é mais uma matéria indiferente e um momento abstrato, mas uma das superfícies de contacto com o ser, uma estrutura de consciência, e um lugar de um espaço único, condição universal de todas as qualidades, nós

²⁷ Disponível na internet em: http://pduques.culturante.pt/pt-PT/Paco_Duques/ContentDetail.aspx

temos com cada uma delas uma maneira particular de ser no espaço e, de alguma maneira, de fazer o espaço” (Merleau-Ponty, 1996:299)

A experiência surge neste subcapítulo como reflexão acerca da interação dos artistas plásticos com o espaço da prática artística: o Mosteiro da Batalha. Na medida em que, no processo construtivo da obra foi necessário um estudo aprofundado acerca do espaço, pretende-se aqui entender a importância da experiência dos artistas no Mosteiro enquanto um processo evolutivo da construção da obra de arte e posteriormente a experiência enquanto espectador, sendo que também é parte integrante de todo o projeto.

Nas propostas anteriores, refletimos acerca da década de 60 como uma época de mudança social e política, que motivaram ao desenvolvimento de novas práticas artísticas. Estas alterações definiram a saída dos artistas dos museus para o espaço social, para a paisagem e edifícios deteriorados. Contudo, esta alteração do espaço expositivo desencadeou novas abordagens que definem uma esfera que passa a ser valorizada a partir da década de 60: a esfera da experiência.

Anteriormente à década de 60, nos inícios do século XX, os Dadaístas foram os primeiros a desenvolver este interesse em suscitar algo no espectador: o movimento com forte conteúdo anárquico atuava em protesto ao capitalismo e ao consumo com a intenção de “criar um efeito” sobre o espectador. Esta causa-efeito do início dos anos XX influenciou as práticas artísticas que viriam a aparecer na década de 60 desenvolvendo como ideal “Arte e Vida”, no sentido em que abandonam as realidades imaginárias e utópicas e investem na vida como campo e objeto de trabalho. (Rito, 2009: 62)

Os movimentos como a *land art*, e a arte *site-specific* permitiam aos artistas atuar em paisagens / arquitetura desenvolvendo relações íntimas entre espaço, obra e artista. Fried (1967) desenvolve a tríade “obra – espaço – observador” como suporte da teoria da integração do observador como impulsionador da experiência no quadro estabelecido pelo artista. A noção de *experiência* inserida no conceito de arte *site-specific* tem origem precisamente na “incursão do espaço envolvente, físico, dentro da experiência perceptiva da obra de arte por parte do observador”. (Traquino, 2009:74) Kwon (2004) desdobra o termo *site-specific*: “*Site*” refere-se ao espaço onde a obra de arte é instalada e “*specific*” refere-se às relações intrínsecas entre obra e seu envolvente. É neste sentido que as abordagens ao espaço e a integração do observador nesse mesmo conjunto, através da sua participação ativa ou não passam a ser elementos valorativos da criação artística a partir da década de 60.

A experiência enquanto dispositivo do trabalho plástico foi segundo Traquino (2010), abordado e valorizado pelos artistas Fluxus (1961): “... a sua prática estava de tal modo integrada com a vida, à margem do universo institucional da arte, longe de parâmetros em que os historiadores e críticos baseiam as respetivas categorizações, os seus olhares e juízos direcionam-se para

as outras práticas da época” (Traquino, 2010) Este grupo de artistas procuraram focar-se nos materiais e ambientes como estímulo à recepção artística quebrando os limites da “identidade formal das obras” em invés aos minimalistas que valorizavam o corpo do observador em relação aos aspetos físicos do espaço onde a obra se encontrava. (Traquino, 2010) O movimento Fluxus propõe desta forma a experiência como motivadora de conhecimento, onde o corpo entra em contato e em relação com as vivências do quotidiano, potenciando-se como principal participante da experiência. (Rito, 2009: 64)

Traquino faz referência ao livro *Fluxus Experience* da historiadora Hannah Higgins “a dimensão experiencial do trabalho do Fluxus lida (...) com a capacidade (real ou através de um discurso na base empírica da experiência) de oferecer conhecimento ontológico que liga as pessoas ao mundo real e umas às outras, expandindo o sentido individual de pertencer a um lugar e a um grupo”.²⁸

O artista Richard Long ativa a experiência artística através do contato direto com a paisagem natural em primeiro lugar enquanto artista e posteriormente dirigindo essa experiência ao espectador ativo. Esse contato direto entre o corpo e paisagem centrava-se numa nova abordagem e leitura ao que o rodeava criando um novo sentido ao papel do artista. “A Line Made by Walking” é um trabalho essencial que materializa a ideia de experiência entre o artista e a paisagem: “o trabalho de Richard Long articula a caminhada enquanto escultura com o registo dos pequenos encontros e intervenções na paisagem.” (Rama, 2010:151) Posteriormente, Long trabalhava objetos e matérias que remetem a memória do lugar: sugere uma arte efémera que apela à memória do lugar através do uso dessas matérias retiradas do seu contexto inicial sugerindo então o seu habitat natural através da memória ou registo.

“De fato, boa parte do dispositivo escultórico situa-se e tem início no próprio corpo do artista, que empreende uma caminhada na paisagem real e que a documenta de modo ativo. Já na exposição interior do museu ou galeria as várias imagens fotográficas são encenadas em diversas escalas e colocações que são pensadas para provocar uma determinada experiência espacial no corpo do espectador” (Rama, 2010:151)

A citação da qual iniciamos este subcapítulo, (Merleau-Ponty, 1996) relaciona a interação do corpo no espaço como o impulsionador da experiência, é sobre precisamente essa relação que o artista Richard Long tem como premissa o desenvolvimento do seu trabalho. Também Robert Smithson demonstra-se como espectador ativo desta ligação à paisagem na sua obra *Spiral Jetty*: “esta espiral apresenta-se como expressão da sua ligação à terra, constituindo-se também como a materialização de uma visão apocalíptica do mundo” (Rama, 2010:151) Do lado dos artistas, a experiência caracteriza-se como a impulsionadora da criação artística, do lado do

²⁸ Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002, p.59. Citação retirada do artigo “Da Construção do lugar pela arte contemporânea II –Do espaço ao lugar: fluxus e a propota de (re)olhar em volta”, de Marta Traquino publicada no sítio da internet: <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=77>

observador a experiência é a peça do puzzle que termina essa criação. Em *Spiral Jetty* o espectador intervém na obra quando caminha sobre a espiral (inserida na segunda maior massa de água morta do mundo). Existe portanto uma relação entre o movimento do corpo do espectador e a obra estática. Rama faz referência a Krauss quando ela designa esta obra de “ciclone imóvel, e espaço giratório”. (Rama, 2010:151) É neste sentido, que a experiência do espectador se torna parte integrante da intervenção tornando-se o verdadeiro impulsionador da dinamização da obra.

O trabalho do artista passa desta forma a relacionar-se para além do lugar com o espectador, valorizando a experiência enquanto motivação da criação artística e também como receção. A prática contemporânea circunscrita no lugar intervém na camada social do próprio lugar, nas suas relações sociais, económicas e políticas, sendo que são este grupo de espectadores que dinamizaram a obra como parte integrante da mesma. No projeto aqui desenvolvido, a experiência é desenvolvida inicialmente por mim, como impulsionadora do projeto e esta mesma experiência materializa-se no estágio (levantamento histórico do Mosteiro da Batalha, levantamento fotográfico - registos de luz, vivências, espaço social), posteriormente os artistas plásticos visitam e estudam o Mosteiro da Batalha, com o objetivo de obter essa experiência como incentivadora à criação artística. Por fim, o remate final é orientado pelo espectador que obterá a experiência artística através da sua intervenção no contexto da instalação pensada para o monumento. Traquino refere-se a este processo como a experiência em vários níveis: “O artista dirigido ao Lugar usa a Experiência a vários níveis: a sua, na aproximação ao objecto de trabalho, realidade pré-existente a interpretar e em constante transformação; a dos outros, na expressão objectiva e subjectiva dessa realidade por inscrições específicas no Lugar, e reconstruções que se devem a experiências passadas e presentes de quem por aí passa.”²⁹

Gabriela Vaz-Pinheiro³⁰ que dirigiu o programa cultural relacionado com as artes plásticas e a arquitetura no âmbito da Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012 dá relevância à dimensão social da prática artística, assim como à experimentação em torno da psicogeografia e o posicionamento crítico, como paradigmas da construção contemporânea artística.³¹ O trabalho aqui definido orientou-se segundo os padrões estabelecidos entre o lado artístico e da sua relação com a cidade. Para o efeito, Vaz-Pinheiro criou residências artísticas que integraram os artistas na cidade de forma a desenvolverem uma relação entre eles e a cidade. Esta abordagem entre criação artística e a cidade revelou segundo a artista uma nova dimensão: “O objetivo é que esta paisagem cultural seja vista por outros olhares e que nesse processo a autopercepção possa progredir, que os olhares dos próprios sobre si possam ser

²⁹ Traquino, Marta, “Da Construção do lugar pela arte contemporânea II –Do espaço ao lugar: fluxus e a proposta de (re)olhar em volta”, in <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=77>

³⁰ Licenciada em Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto com European Scenography Master of Arts pelo Central Saint Martin’s College, Mestrado em Theory and Practice of Public Art & Design pelo Chelsea College of Art & Design e Doutoramento por Projecto com o Chelsea College, com a tese: *Art from Place: the expression of cultural memory in the urban environment and in place-specific art interventions*.

³¹ Entrevista disponível na internet em: <http://www.artecapital.net/entrevista-137-gabriela-vaz-pinheiro>

reposicionados, ao mesmo tempo que este contexto é transformado, e transportado, pelos artistas no seu trabalho. (Vaz-Pinheiro, 2012) Ainda nesta perspectiva de *site* e observador, Vaz-Pinheiro (2007), refere que quando se aborda um lugar, os indivíduos que dele fazem parte são entendidos numa nova perspectiva, derivando uma nova leitura onde o indivíduo deixa de ser abstrato e passa a ser contemplado.

O programa que a mesma desenvolveu para Guimarães 2012 baseou-se em quatro ciclos: Sobre Audiências, Modos de Produção, Escalas e Territórios e Novas Linguagens e Espaço Público. Estes quatro ciclos são no entender para Vaz-Pinheiro (2012) “o programa em torno de questões que me pareciam e ainda parecem cruciais num evento artístico e cultural neste momento”. (Vaz-Pinheiro, 2012) No primeiro, Vaz-Pinheiro destaca o projeto “Laboratório de Curadoria” que se caracterizou pelo trabalho entre “profissionais, entre estudantes e participantes, entre públicos”; Modos de Produção “explora as relações entre as disciplinas, os seus processos e influências”; Escalas e Territórios destaca o projeto “Missão Fotográfica” que partiu do trabalho das residências artísticas e que teve como objetivo revelar novos ângulos com a paisagem do concelho; Por último, Novas Linguagens e Espaço Público destaca o projeto “Obra de papel” que consistiu na construção de uma obra gráfica de 24 artistas de diferentes nacionalidades.

Este programa consistiu numa proposta perfeita como resposta ao que neste capítulo foi desenvolvido, na medida em que aborda precisamente o lugar como pretexto à experimentação, assim como o contexto social como espetador ativo e parte integrante das criações artísticas que lá se construíram: “vive da reação do contexto”. Vaz-Pinheiro (2007) refere ainda, que quando se começa a abordar um sítio enquanto lugar o espetador deixa de ser abstrato, na sua condição de mero observador e passa a ser considerado como um ser singular e participativo: “sujeito múltiplo”. Neste sentido, Vaz-Pinheiro (2005) faz uma reformulação à tríade de Fried (1967), definindo desta forma o termo “lugar-especificidade” como uma nova abordagem contemporânea ao termo *site-specific*. Enquanto na tríade de Fried não existe relação entre observador e espaço, Vaz-Pinheiro dá destaque a esta relação, assim como a todo o seu conjunto, ou seja, a obra de arte é reflexo da relação do sujeito múltiplo com o lugar. É a partir desta tríade que se desenvolverá o conceito do projeto no Mosteiro da Batalha, na medida de que as instalações artísticas projetadas para os espaços do Mosteiro da Batalha refletem toda a sua envolvimento.

Capítulo IV: O Mosteiro e a Vila da Batalha

Capítulo IV: O Mosteiro e a Vila da Batalha

Neste capítulo pretende-se uma abordagem à gestão do património e suas estratégias de construção viva do património. Na conceção do projeto, foi necessário uma recolha de informação relevante do espaço envolvente, da Vila da Batalha e principalmente do Mosteiro da Batalha. É neste campo de atuação que tanto o curador, tanto o artista devem criar uma ligação que permita a mobilidade de ambos na construção tanto do projeto como na obra de arte. Será neste sentido que o capítulo IV se desenrolará. Para terminar será feito um estudo de caso, sobre o Projeto 7 Maravilhas EDP que será uma abordagem metodológica de investigação.

4.1. Caraterização do Município da Batalha

O Município da Batalha situa-se na região centro de Portugal, pertence ao Distrito de Leiria e à sub-região Pinhal Litoral. É subdividido em quatro freguesias: Batalha, Golpilheira, São Mamede e Reguengo do Fetal. A norte e oeste é limitado pelo município de Leiria, a leste por Ourém, a sueste por Alcanena e a sudoeste por Porto de Mós. Abrange uma área de cerca de 103,42 Km².

A Vila da Batalha cresceu à volta do Mosteiro de Santa Maria da Vitória e foi criada no dia 18 de Março de 1500 pelo rei D. Manuel através do documento (Carta da Vila), com jurisdição própria, como sede do Concelho. O Município da Batalha tem cerca de 15 805 habitantes e a Vila da Batalha tem cerca de 8548 habitantes, nos quais 17% da população pertence à faixa etária dos 0-14 anos, 11% população tem entre 15-24 anos, 56% da população tem entre 25-64 anos e 16% tem mais de 65 anos.³²

A região da Batalha é possuidora de um vasto património edificado e natural. Para promover, divulgar e investigar o património arquitetónico, histórico e cultural, o Concelho da Batalha tem dois espaços museológicos dedicados a estes temas: o museu da Comunidade Concelhia da Batalha (M.C.C.B) e o museu Etnográfico da Alta Estremadura – Casa da Madalena.

O museu da Comunidade Concelhia da Batalha foi eleito em 2012 o Melhor Museu Português pela APOM – Associação Portuguesa de Museologia, distinguido com o sagrado prémio Kenneth Hudson (2013), na Bélgica e em 2014 com o Prémio Acesso Cultura. Situa-se no centro da Vila e tem como objetivo promover a região e as suas gentes. Neste museu o público faz uma viagem com mais de 250 milhões de anos percorrendo as grandes transformações ao longo desses anos a nível da Geologia e da Paleontologia do Território, ou seja, quem visita este museu vai ter contato com os primeiros seres humanos existentes no território em estudo, fazendo referências aos períodos do Paleolítico e à Dominação Romana. Depois, o público é transportado para a Idade Média e para a Batalha Real ou de Aljubarrota, que é um marco importante da história do Concelho, visto que marca a consolidação de Portugal como um País

³² http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=censos_quadros

independente, nascendo desta forma o Mosteiro de Santa Maria da Vitória e originando a Batalha como território e mais tarde no Concelho que é hoje. Por fim, o museu ainda dispõe de espaços para exposições temporárias.

O museu Etnográfico da Alta Estremadura – Casa da Madalena é um edifício do século XVIII e XIX e nele estão preservados as três formas de construção arquitetónica de três épocas distintas.

A Casa-Museu do Rancho Folclórico Rosas do Lena está aberta ao público desde 2000 e situa-se na Rebolaria. É uma casa do século XIX, com exposições permanentes de miniaturas etnográficas, instrumentos musicais, trajes, peças de canteiros da batalha, alfaias agrícolas e ferramentas de várias profissões. Noutro local desta aldeia, o mesmo grupo de Rancho Folclórico, criou uma Casa de Cultura através da transformação de um palheiro tradicional, onde existem um arquivo e uma biblioteca etnográfica.

O Concelho da Batalha é rico numa vasta tradição em artesanato. Uma das tradições artesanais é a **latoaria**, utilizada no fabrico de peças utilitárias e lúdicas é desenvolvida por um artesão local que ainda consegue manter esta arte viva. A **pirotecnia** é outro foco artesanal do concelho, praticada nos Pinheiros e Casal do Relvas. A **arte de tecer** é também um trabalho artesanal desenvolvido no concelho pelas tecedeiras que transformam a lã a fibra e o algodão em colchas e tapetes. O **azeviche** foi também um material muito utilizado nesta região até ao século XIX para produzir objetos de adorno. Atualmente os canteiros ainda executam peças de artesanato em calcário, contudo, tem tendência a desaparecer. A arte de **esculpir a pedra** é uma arte desenvolvida por jovens e pelo agrupamento de escolas da Batalha.

Na indústria, o concelho destaca-se na **cerâmica e na porcelana**. Desenvolvida em unidades fabris, esta arte ainda utiliza técnicas e métodos tradicionais que são também muito praticados por particulares.

A gastronomia do Concelho da Batalha foi influenciada em muito pelos costumes da vida quotidiana dos seus habitantes. O concelho situa-se numa região serrana e por isso, a simplicidade e os recursos naturais são duas características da sua gastronomia que se tem vindo a perpetuar ao longo dos anos.

As paisagens diversificadas, o solo e o clima ameno influenciam em muito a produção agrícola desta região da Alta Estremadura, que é conhecida na elevada quota de mercado a nível nacional pela extensão das vinhas e qualidade das castas. No concelho da Batalha, existe uma grande tradição vinícola desde a ocupação romana. A cultura da vinha ocupa cerca de 830 hectares. Em 1959, foi criada a Adega Cooperativa da Batalha, que tem mais de 85% de produção do Concelho integrando alguns produtores dos Concelhos de Porto de Mós, Azoia e Maceira.

4.2. Enquadramento histórico e linhas programáticas do Mosteiro da Batalha

“Formosa Batalha! Pode aquele que alguma vez passou sob teus altos arcos e vagueou por teus majestosos claustros recordar tal memória sem deleite? Maravilha-se aquele que entrou na tua magnífica capela e visitou os túmulos de reis e os altares de santos, mas tem de suspirar ao lembrar o rasto do profanador nos vestígios de ruína e destruição que atrás de si deixou!”³³ (Pardoe, 1833:6)

O Mosteiro de Santa Maria da Vitória, mais conhecido por Mosteiro da Batalha possui a classificação de Património Mundial da Humanidade atribuída pela UNESCO desde 1983, em 2007 foi eleito como uma das sete maravilhas de Portugal. Conhecido por uma das belas obras da arquitetura europeia portuguesa, este monumento é a materialização de uma promessa realizada por D. João I, em agradecimento à Virgem Maria pela vitória na Batalha de Aljubarrota, travada a 14 de Agosto de 1385 assegurando, desta forma o seu trono e garantindo a independência de Portugal. Foi considerado um laboratório de formas e opções estéticas que influenciou todo o território português durante o século XV. Desde o final do XIV até ao início do século XVI, o Mosteiro era considerado como o estaleiro mais avançado do país, lá eram executadas e projetadas as melhores construções arquitetónicas vindas de artistas e artífices estrangeiros e também nacionais, sendo desta forma, a Batalha, o centro de receção e difusão de correntes artísticas.³⁴

Inicialmente, o projeto monástico correspondia à igreja, ao claustro e às dependências monásticas: Sala do Capítulo, Sacristia, Refeitório e anexos. A perda do estatuto de convento deu-se em 1834 a partir da extinção das ordens religiosas adquirindo desta forma, o estatuto de monumento. (Redol e Vieira, 2014) A cargo do rei D. João I a Capela do Fundador foi acrescentada ao projeto inicial assim como as Capelas Imperfeitas que foram por sua vez iniciativa de D. Duarte e por fim D. Afonso V contribuiu com o claustro menor e as dependências adjacentes.

De arquitetura gótica internacional, manuelina e um breve apontamento renascentista, o Mosteiro da Batalha foi construído durante vários ciclos, abrangendo vários reinados (D. João I, D. Duarte e D. Afonso V) e adquirindo características estéticas temporais de todos os arquitetos / mestre-de-obras que por lá passaram e trabalharam: Mestre Afonso Domingues (1388 – 1402 capitéis típicos, decoração vegetalista e antropomórfica), David Huguet (1402 a 1438 capitéis com decoração praticamente vegetalista, foi responsável por desenhar a maioria das fachadas,

³³ Julia Pardoe foi uma individualidade inglesa, poeta, romancista, historiadora e viajante. Visitou o Mosteiro da Batalha em 1827 e em 1833 descreve precisamente essa mesma viagem, as suas histórias durante o percurso e o dia-a-dia no Mosteiro da Batalha no livro “Traits and Traditions of Portugal. Collected during a Residence in that Country”(1833): é um testemunho escrito da época que imortaliza as vivências conventuais.

³⁴ Disponível na internet em: http://www.mosteirobatalha.pt/pt/index.php?s=white&pid=180&identificador=bt132_pt

criando também uma nova linguagem gótica), Martim Vasques (1438 - 1448), Fernão d'Évora (1448 a 1477 período essencial correspondente à uma nova introdução de linhas estilísticas), Mateus Fernandes (1480 a 1514), João de Castilho (1528 a 1532), Miguel de Arruda (1533), Mouzinho de Albuquerque (1840 a 1843) e Lucas dos Santos Pereira (1852 a 1884).

O Mosteiro da Batalha difere de outros monumentos pelo fato de ser completamente abobadado, com 8 tramos marcados por uma arcada longitudinal. A abobada utilizada na nave central, é muito mais elevada que as colaterais, obrigando desta forma a utilização de arcobotantes que transportam o peso no flanco exterior do monumento. Revelando uma intimidade com a tradição do gótico mendicante português o mosteiro possui um templo de 3 naves, com transepto pronunciado e cinco capelas na cabeceira; a iluminação é feita através de grandes janelões ao longo da parede superior; a capela-mor é constituída por aberturas em dois andares; os pilares das naves são de grande espessura, sendo cada coluna adossada. A decoração final e os remates vão buscar influências já do Gótico Final.³⁵

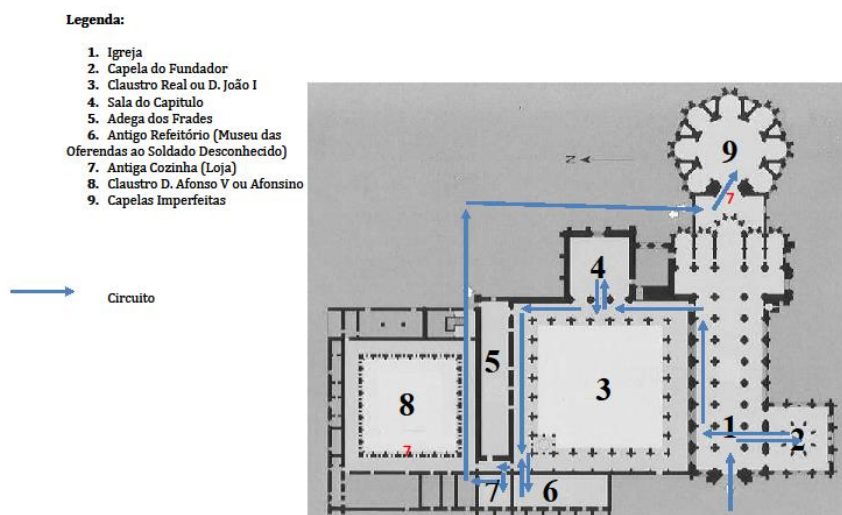


Figura 3 – Planta do Mosteiro da Batalha

“Não é minha intenção dar uma descrição detalhada do mosteiro da Batalha, ainda que cada pedra da vasta fábrica seja verdadeiramente digna de registo. Vou descrever os objetos que me atraíram em particular” (Pardoe, 1833: 8)

Ao entrarmos pela porta principal da igreja do Mosteiro da Batalha, deparamo-nos com uma imensidão e valiosa obra arquitetural, que se conjuga com os jogos de luzes provenientes dos vitrais, criando pinturas coloridas e intensas sobre as pedras. Com cerca de 80m de comprimento, por 22m de largura e 32,5m de altura demonstra que a materialização do projeto

³⁵ Consultar Afonso, Luís; “O Gótico Português – História da arquitetura”

ambicioso por D. João I não se baseou apenas numa vocação conventual, mas principalmente na afirmação do seu poder e no sentido do Mosteiro como panteão real.³⁶

Segundo alguns dados, os primeiros vitrais (1440) a serem executados em Portugal destinaram-se às janelas da igreja do Mosteiro sobre a orientação do mestre vitralista Luís Alemão que anteriormente já tinha executado obras idênticas em igrejas paroquiais.³⁷ No século XV, o estilo inicial dos vitrais refina-se a uma “pintura extremamente delicada”, “sobre simples vidros incolores, à maneira de um desenho, animado aqui e ali por alguns toques dourados” possuindo desta forma já alguns aspetos técnicos que correspondem ao culminar da tradição medieval europeia. (Redol, 2014:159) No final do século XV inicia-se uma nova mudança, que se caracteriza pela conquista da pintura de cavalete e uma aproximação de uma arte mais realista que influenciarão a conceção da pintura em inícios do século XVI, acompanhadas pelo mestre João, artista de origem provavelmente flamenga. Desta forma, foi no Mosteiro da Batalha que nos séculos XV e XVI se instalaram a maior parte dos artistas desta área, revelando-se como o centro português de criação de vitral.

Na segunda metade do século XVIII, durante o terramoto de 1755 a maior parte dos vitrais desapareceram também devido à falta de cuidado que facilitou a dispersão dos fragmentos, contudo, mais tarde a partir de 1841 iniciou-se as obras de restauração à ordem de Mouzinho de Albuquerque. Na década de 70 do século XIX a produção de vitrais na Batalha voltou à oficina de restauro do monumento promovendo assim a substituição de caixilhos de madeira com vidros de cores por verdadeiros vitrais. Em inícios do século XX, as janelas da nave central da igreja foram substituídas novamente para os caixilhos de madeira, promovido pela Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Este restauro foi interrompido em 1931, iniciando assim, o restauro dos vitrais na sala do capítulo e posteriormente na capela-mor.³⁸

³⁶ Disponível na internet em: <http://www.mosteirobatalha.pt/>

³⁷ Redol, Pedro (2014), “Os Vitrais da Capela-Mor do Mosteiro da Batalha” in Cadernos de Estudo Leirienses - 1

³⁸ Disponível na internet em: http://www.mosteirobatalha.pt/pt/index.php?s=white&pid=228&identificador=bt1314_pt

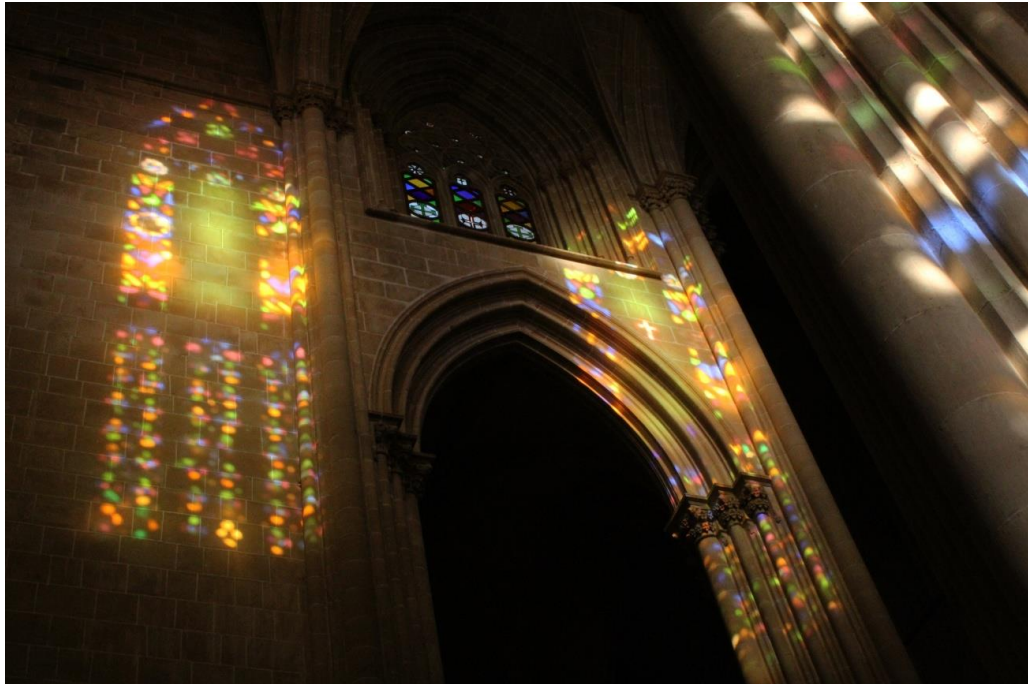


Fig. 4 – Registo de luz da igreja do Mosteiro da Batalha (Fotografia Patrícia Almeida)

Atualmente, relativamente aos primeiros vitrais, o que sobreviveu ao longo dos anos são apenas alguns “fragmentos de composições figurativas, de ornato vegetalista e de composições geométricas, sem esquecer um bom número de painéis heráldicos.”³⁹

Por volta de 1425, a igreja sofreu alterações pelo que foi acrescentado à planta a Capela do Fundador, sob ordem do rei D. João I com a finalidade de criar um panteão familiar (o primeiro em Portugal). A obra ficou a cargo do mestre Huguet que planeou e construiu um espaço carregado de matéria simbólica, artística e histórica. A sua arquitetura caracteriza-se por uma planta quadrangular, ao centro um esquema octogonal de suportes onde descarrega a complexa abóbada estrelada. Ao centro, apresentam-se numa grandiosa arca tumular o rei D. João I e D. Filipa de Lencastre. Sobre a tampa estão esculpidos os jacentes emparelhados do casal régio de mão dada e com os seus escudos de armas.

“O vitral, com trezentos anos e setenta anos, é verdadeiramente magnífico; a luz rica e variada, porém melancólica, que derrama sobre os túmulos é impressionante e adequada” (Pardoe, 1833: 9)

Na cabeceira da igreja em alinhamento com a capela-mor situam-se as Capelas Imperfeitas ou Panteão de D. Duarte. Foram mandadas construir por D. Duarte durante o seu primeiro reinado por volta de 1434. A sua arquitetura estrutura-se segundo um desenvolvido octógono com a entrada em eixo e sete capelas radiantes em volta. As Capelas Imperfeitas ficaram a cargo do arquiteto Huguet e mais tarde pelo arquiteto Mateus Fernandes, mestre manuelino, no reinado

³⁹ Disponível na internet em:
http://www.mosteirobatalha.pt/pt/index.php?s=white&pid=228&identificador=bt1314_pt

de D. Manuel. Este último arquiteto alterou o projeto inicial conferindo-lhe maior monumentalidade, como referência temos o grandioso e exuberante portal axial totalmente esculpido, com cerca de 15 metros de altura e 7,5 de largura e também composto por inúmeras arquivoltas trilobadas ou de carena. A sua decoração é composta essencialmente por elementos vegetalistas minuciosamente trabalhados sendo concluído nos primeiros anos do século XVI. Em volta do centro estão dispostas sete capelas radiantes, posteriormente duas dessas capelas levaram um acabamento mais cuidado com o propósito de receber o mausoléu de D. Duarte e de D. Leonor (têm nas suas abóbadas chaves esculpidas com escudos de armas e emblemas que identificam o seu destinatário). Acerca do término das Capelas Imperfeitas, não se sabe ao certo qual seria o projeto final das mesmas, contudo existe um estudo referente à construção das Capelas Imperfeitas realizado por Ralf Gottschlich⁴⁰ que propõe uma abóbada estrelada como projeto inicial, contudo Jorge e Redol (2015) conferem que a Capela de Condestável em Burgos é a materialização do que poderia vir a ser o término das Capelas Imperfeitas.

“Quanto à capela inacabada, projetada por Mathew Fernandez, não me aventurarei a falar; o facto de permanecer no estado em que, a morte, a deixou, por ordem do soberano que soube estimar a sua beleza transcendente, diz mais do que a mais elaborada descrição” (Pardoe, 1833:9)

A Sala do Capítulo (figura 4), onde se encontra o túmulo do Soldado Desconhecido é constituída por um espaço quadrangular sobre uma impressionante abóbada estrelada de oito pontas, com dezasseis nervuras radiantes sem qualquer tipo de apoio central, realçando as capacidades do mestre Huguet. Este espaço era utilizado pelos frades dominicanos para reuniões, onde escutavam e refletiam acerca dos diversos capítulos da regra monástica, assim como assuntos do seu quotidiano. A única entrada de acesso a este espaço, é delimitada por um grande arco ogival todo esculpido com motivos de folhagens ou pequenas cabeças e figurações humanas; De cada lado são rasgados dois “janelões geminados, encimados por espelhos vazados”. Ao fundo um janelão enorme preenchido com vitrais (1514) que representam num tríptico cenas da Paixão de Cristo (três momentos da crucificação de Cristo). Ainda na sala do capítulo está presente o Monumento aos Soldados Desconhecidos, cujas ossadas foram trasladadas em 1921 para a Batalha e tumuladas em 1924: “No dia 9 de Abril de 1921 foram conduzidos para o Mosteiro da Batalha, Templo da Pátria, os dois Soldados Desconhecidos, vindos da Flandres e da África Portuguesa representando os gloriosos mortos das expedições enviadas aos referidos teatros de operações e simbolizando o sacrifício heroico do Povo Português.”⁴¹ A iluminá-lo está um lampadário emanando uma luz ténue, com uma torcida embebida em azeite da qual designam “Chama da Pátria”. Em cima, está a

⁴⁰ Jorge, Orlando; Redol, Pedro (2015). “As Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha. Arqueologia e história da sua construção” in Cadernos de Estudos Leirienses 5. Textiverso: Leiria.

⁴¹ Peregrinação ao Túmulo do Soldado Desconhecido. Catalogo das oferendas: tributo de homenagem dos peregrinos – Mosteiro da Batalha : Templo da Pátria. [S.l.], [Comissão dos Padrões da Grande Guerra], [1924] Citação retirada da internet em: <https://lamecum.wordpress.com/2015/07/07/e-entre-o-famoso-mosteiro-da-batalha-e-a-cidade-de-lamego-o-que-revisitamos/>

imagem de Cristo das Trincheiras que acompanhou as tropas portuguesas nos campos de batalha, na Primeira Guerra Mundial.

A Sala do Capítulo é conhecida por uma lenda, a lenda “A Abóbada” de Alexandre Herculano que se desenrola à volta da construção da abóbada da Sala do Capítulo. A cargo da construção estava o arquiteto Afonso Domingues, contudo devido à sua idade avançada e à sua cegueira foi o arquiteto Huguet que acabou por ficar com o projeto do término da abóbada. Orientando-se pelo projeto de Afonso Domingues, achou que a abóbada projetada para a Sala do Capítulo estava muito achatada e por isso acabou por terminar a abóbada de outra forma. Passadas algumas horas do seu término a abóbada caiu. Desta forma, Afonso Domingues regressou ao seu cargo às ordens de D. João I, que retomou à construção da abóbada e a terminou. Ao terminá-la, Afonso Domingues, prometeu que ficaria sentado ao centro da Sala do Capítulo, durante três dias sem comer e sem beber. Esta promessa acabou por se tornar fatal, ao fim do terceiro dia foi anunciada a morte de Afonso Domingues e a abóbada como ele tinha projetado não caiu. A lenda termina com a célebre frase “A abóbada não caiu, a abóbada não cairá”. Nos dias de hoje sabe-se que a abóbada da Sala do Capítulo não é da autoria de Afonso Domingues, mas sim de Huguet e possivelmente reconstruída por Martim Vasques.⁴²

4.4. Estudos de caso: Projeto 7 Maravilhas EDP

Neste capítulo são apresentadas intervenções artísticas contemporâneas em património cultural. Para caso de estudo, partiremos do Projeto 7 Maravilhas EDP, que consistiu em intervenções *site-specific* efémeras nos monumentos com classificação de 7 Maravilhas de Portugal. Iniciaremos este capítulo com a instalação artística contemporânea de Susana Anágua “Cinética do Silêncio” (2008) projetada para o Mosteiro da Batalha, de seguida a intervenção “Amarração” de Pedro Cabrita Reis instalada no Mosteiro dos Jerónimos e por fim a artista Fernanda Fragateiro com a intervenção “(Not) seeing” no Mosteiro de Alcobaça.

O estudo acerca deste projeto tem como base uma investigação metodológica acerca da arte contemporânea em monumentos. Parte da questão “De que forma é que intervenções artísticas contemporâneas podem apoiar a gestão do património cultural?”.

Em 2007, a EDP convidou 7 artistas plásticos (Susana Anágua, Ângela Ferreira, Fernanda Fragateiro, Joana Vasconcelos, João Tabarra, Miguel Palma e Pedro Cabrita Reis), 7 músicos nacionais e 7 fotógrafos a participarem no Projeto 7 Maravilhas EDP. Este projeto consistiu no desenvolvimento criativo que tinha como suporte os monumentos classificados como as sete maravilhas de Portugal: Mosteiro da Batalha, Torre de Belém, Mosteiro de Alcobaça, Palácio da Pena, Castelo de Óbidos e Castelo de Guimarães. A cada monumento foi designado um artista, sobre o qual teriam de fazer uma intervenção artística partindo de conceitos como a luz, eletricidade, energias renováveis, comunidade, efémero e arquitetura. Este projeto tinha como

⁴² Disponível na internet em: <http://www.mosteirobatalha.pt/pt/index.php?s=white&pid=194>

intenção de “apoiar o património cultural e os valores nacionais, patrocinando e promovendo manifestações culturais e o desenvolvimento da produção artística nacional, com realce para o incentivo à formação de novos artistas”⁴³. Neste sentido, a EDP trabalhou em conjunto com o panorama cultural nacional de forma a apoiar a conservação e o restauro do Património e por outro lado no apoio e patrocínio das Artes, como a Dança, Música, Teatro e Artes Plásticas.

4.4.1 Susana Anágua: *Cinética do Silêncio* (2008)

Susana Anágua nasceu em 1976 em Torres Vedras, vive e trabalha entre Lisboa e Rio de Janeiro. Estudou desenho, pintura e escultura em AR.CO, tem licenciatura em Artes Plásticas pela Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha (ESAD.CR), mestrado em Artes Digitais pela Universidade de Artes de Londres (Camberwell College of Arts) e doutoramento em Processos Criativos Artísticos pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O seu trabalho enquanto artista, normalmente questiona fenómenos naturais e tecnológicos e a sua relação com o mundo humano⁴⁴: “Ideias como a perda de referências especiais e a força para recuperá-las são o ponto de partida para as propostas artísticas de Susana Anágua” (Nazaré, 2008)⁴⁵

O Mosteiro da Batalha ficou a cargo da artista plástica Susana Anágua que contribuiu para este projeto com a intervenção “Cinética do Silêncio” (2008) situada no Claustro Real. Composta por aço, mangueira cristal água e bomba hidráulica, esta instalação apresenta-se com estruturas metálicas, num circuito fechado de tubagens transparentes onde a água circula desde a nascente voltando até à sua origem (fonte situada na extremidade do claustro, a água é bombeada através do sistema de bomba/motor que bombeia toda a tubagem). A circulação de água é interrompida por bolhas de ar que dão movimento ao circuito que aqui se descreve. Este mesmo circuito é apoiado por quatro estruturas metálicas, que fazem lembrar postes de alta tensão que por sua vez já povoam a nossa paisagem natural e que sustentam os cabos de tensão elétrica.⁴⁶

O Claustro Real, ou de D. João I situa-se encostado à igreja e à sua volta organizam-se grande parte das dependências conventuais como o Dormitório (Adega dos Frades), Sala do Capítulo e o Refeitório. É visto como um espaço de geometria fechada que se impõe numa relação limitada com o exterior. A instalação da artista faz um paralelismo entre o movimento dos monges no claustro e o movimento da água no interior das mangueiras, miniaturizando

⁴³ Disponível em:

<http://www.edp.pt/pt/media/noticias/2007/Pages/Projecto%207%20Maravilhas%20EDP.aspx>

⁴⁴ Susana Anágua: Bibliografia, disponível em: <https://anagua.wordpress.com/about/> [08-03-2016]

⁴⁵ Nazaré, Leonor (2008) curator of Susana Anagua's solo show “Desnorte” at CAMJAP/Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon. Disponível em: <https://anagua.wordpress.com/about/> [08-03-2016]

⁴⁶ Disponível na internet em: <http://valkirio.blogspot.pt/2008/03/alta-tenso-na-batalha.html>

também a ideia da distribuição das energias elétricas com o sistema de circulação de água com que se apresenta.



Figura 5: *A Cinética do silêncio* (2008), Mosteiro da Batalha- Portugal

4.4.2 Pedro Cabrita Reis: *Amarração* (2008)

Pedro Cabrita Reis nasceu em 1956 em Lisboa, onde vive e trabalha. Estudou na Escola de Belas Artes e iniciou a sua carreira na década de 80 com instalações próximas da arquitetura com materiais básicos e recuperados e de néon: o artista transforma um espaço comum em algo real e poético ao utilizar materiais extraídos da arquitetura. O seu trabalho enquanto artista “conjuga a coerência de propósitos e filiações temáticas com a capacidade de renovação e diversificação de métodos e materiais (da pintura ao desenho, passando pela escultura, instalação e arte pública).”⁴⁷ Elementos como o tempo, o silêncio, o espaço, a memória, a relação com as coisas menos mundanas e a viagem da vida são questões abordadas pelo artista, que as transforma numa filosofia de “desconstrução”, com o objetivo de reconstruir uma nova realidade com o que já existe: “só os que são capazes de se libertar do que já conhecem, se poderão abrir a uma nova realidade, regida pelas suas próprias leis, ajustada a elementos do real que cada um de nós conhece”⁴⁸ Falamos aqui do juízo crítico, de instrospeção segundo Venturi (1998), as sensações e os sentimentos são a origem de qualquer obra de arte, contudo para a criar é necessário existir uma distância entre precisamente os sentidos e os sentimentos para que o artista consiga completar esse mundo.⁴⁹ Desta forma, as instalações de Cabrita Reis apresentam-se como esqueletos de construções passadas, intimamente ligadas ao espaço que as envolve transformando-as em plenas metáforas entre o lugar e a vida.

⁴⁷ Abílio Leitão e Alexandre Melo (2012) – Pedro Cabrita Reis. Disponível na internet em: <http://www.rtp.pt/programa/tv/p29560>

⁴⁸ Tatiana Trouvé (2005) Disponível na internet em: <http://dasartesplasticas.blogspot.pt/2008/02/pedro-cabrita-reis-lisboa-portugal-arte.html>

⁴⁹ Venturi, Leonello (1998) “História da Crítica de Arte”. Lisboa: Edições 70

O Mosteiro dos Jerónimos foi o suporte destinado ao artista Pedro Cabrita Reis. Designado de *Amarração* esta instalação tem o objetivo memorial de retratar o local onde os barcos atracam. Inspirado nas memórias de construção do Mosteiro dos Jerónimos, que através de gravuras o artista se apercebeu que se localizava praticamente perto de água, desenvolveu uma peça que retrata precisamente “um misto de porto e de lugar de encosto, tem os pneus onde os barcos se encostam, tem umas luzes. Esta intervenção para além de retratar de uma forma memorial o espaço envolvente do Mosteiro dos Jerónimos na época em que foi construído, retrata também as próprias memórias de infância do artista “uma memória pessoal, particular, íntima, perentoriamente minha, que guardei e que de alguma forma ali foi parar”. É uma construção do tempo, de um cais de embarque e de encosto, onde à 400 anos atrás estiveram barcos à porta do Mosteiro para seguir caminho.



Figura 6: *Amarração* (2008), Mosteiro dos Jerónimos – Belém, Portugal

4.4.3 Fernanda Fragateiro: (Not) seeing (2008)

*“Cada espelho corresponde a uma pedra, o que, por sua vez, vai originar a um desenho muito bonito”*⁵⁰

Fernanda Fragateiro nasceu no Montijo em 1962, vive e trabalha em Lisboa. Iniciou o seu estudo artístico na Escola de Artes Decorativas António Arroio em 1978, em 1981 passou pela AR.CO (Centro de Arte e Comunicação), em 1983 pela Escola de Belas Artes da Universidade de Lisboa no curso de Escultura e em 1997 voltou à AR.CO interessada no curso de ilustração. A sua pós-graduação data do ano 2000 em Design Urbano no Centro Português de Design.

⁵⁰ **Fragateiro**, Susana (2008) relativamente à inauguração da exposição “Não Ver” no Mosteiro de Alcobaça. Citação retirada da internet em: <http://terradepaixao.blogspot.pt/2008/03/fernanda-fragateiro-e-gift-iluminaram.html>

O seu trabalho enquanto artista baseia-se na interação com o espaço, com a sociedade urbana, em simultâneo com a reflexão sobre o autor nesse mesmo processo criativo. Operando no campo das práticas modernistas, a artista desafia a escultura e a arquitetura, criando uma tensão entre ambas, potencializando desta forma a relação com o espetador que participa de forma performativa. Os seus trabalhos são caracterizados pelo interesse em repensar e investigar a interação entre os termos escultura, arquitetura e espaços inesperados, alterando subtilmente a paisagem revelando histórias de construção e transformação.⁵¹

(Not) seeing, uma intervenção *site-specific* no Mosteiro de Alcobaça, constituída por um ladrilho de espelhos e madeira com as dimensões 1700 x 400 x 30cm foi a proposta desenvolvida pela artista Fernanda Fragateiro para o Mosteiro de Alcobaça. Colocada na zona de entrada da igreja, esta peça caracteriza-se por um ladrilho de espelhos colocado sobre o chão, alguns deles desnivelados, outros paralelos ao chão, buscando fragmentos arquitetónicos como os arcos torais e formeiros que completam toda a abacial da igreja: “invertem o lugar e dão a ver o alto, criando desvios por inclinações inesperadas nessa superfície”. (Vale, 2013:13)

Inerente à obra de Fragateiro está o título da peça que se apresenta como uma dimensão poética (o vazio) e discursiva. Toda a construção da obra é segundo a artista parte integrante de um exercício com o espaço, é preciso “olhá-lo, senti-lo, conhecê-lo, pensá-lo... limpar, tirar, desobstruir, eliminar, abrir, desentaipar... iluminar, intervencionar, acrescentar e construir”. (Vale, 2013) São todo um conjunto de gestos essenciais da artista que fazem parte do seu trabalho. Este exercício serve para intensificar as relações externas com a instalação, o espaço como intensificador e potenciador da construção, da experiência e da relação com o objeto. O espaço é o fio condutor que dá sentido à obra, são todas as suas características “arquitetónicas, o serem ou terem sido lugares de culto, a religião a que estão ligados, a sua história, a luz, o corpo do observador e o seu ponto de vista” (Vale, 2013: 7) que dão sentido à obra.

Se pensarmos, o chão é uma estrutura sobre o qual o olhar do espetador raramente se descai, a artista aproveita precisamente esse desinteresse, motivando o espetador a olhar para baixo como um exercício estético, revelando o próprio apreciador como o “produtor da complexidade” e parte integrante da instalação.⁵² Paralelamente, o sentido topológico e simbólico da religião, o chão é paradigma de lugar humano e o alto lugar divino. A artista ao colocar os espelhos no chão inverte o sentido simbólico ao refletir no chão o alto “como um abismo” criando um paradoxo: “faz da luz surgir do chão, uma clareira de luz lunar sem haver entradas que a permitam” (Vale, 2013:13)

⁵¹ Disponível na internet em: <http://www.fernandafragateiro.com/info.htm>

⁵² Vale, Paulo (2013) - “(Não ver). Lugares preparados. Exercícios para guardar o vazio. Lisboa. Travessa da Ermida e Mercado do Tempo Lda. Disponível na internet em: <http://www.youblisher.com/p/545603-CATALOGO-NAO-VER/>



Figura 7: *(Not) seeing* (2008), Mosteiro de Alcobaça

Como nota conclusiva acerca do projeto 7 Maravilhas EDP refletiremos acerca dos dados estatísticos relativos ao número de visitas dos monumentos portugueses e a importância de desenvolver projetos deste tipo em monumentos nacionais.

O Mosteiro da Batalha foi em 2010 o 3º monumento mais visitado do país e o mais visitado fora da zona de Leiria com cerca de 285.579 visitantes. O Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém surgem em primeiro lugar com cerca de 644.729 e 461.977 visitantes respetivamente. O Mosteiro de Alcobaça alcançou cerca de 183.183 visitantes. Nos visitantes do Mosteiro da Batalha, nacionais correspondem a 69.953 visitantes e estrangeiros correspondem a 215.626 (segundo dados da IGESPAR)⁵³. Em 2014, o Mosteiro da Batalha registou cerca de 300.565 visitantes, o Mosteiro de Alcobaça 187.499 e o Mosteiro dos Jerónimos 807.845 visitantes⁵⁴. No total dos monumentos que integram a Direção Geral do Património cultural em 2014, 336.652 foram visitantes nacionais e 1.789,083 visitantes estrangeiros.

Através das estatísticas elaboradas pela Direção Geral do Património Cultural (2013 e 2014) podemos verificar que a aderência do público estrangeiro é muito mais elevada do que o público nacional. Neste sentido, é necessário criar novas abordagens e leituras ao património com a finalidade de adquirir e motivar o público nacional a interagir com os

⁵³ Disponível no Jornal da Batalha, Março 2011

⁵⁴ Disponível na internet em: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/imprensa/notas-de-imprensa/>

monumentos/palácios/museus nacionais. O projeto 7 Maravilhas EDP, é a materialização que incentiva o apoio ao património na sua dinamização e promoção.

Este projeto surge como reflexão acerca da gestão do património, na medida em que é necessário arranjar estratégias de ação que incentivem o público a participar e a intervir no património nacional, não apenas como observador abstrato, mas também como espetador ativo e participante. A organização, difusão e valorização da arte contemporânea em património cultural possibilita assim o contato do espetador ativo com a arte contemporânea mas principalmente com o monumento que se torna palco destas parcerias.

Capítulo V: Ensaio Prático

Capítulo V: Ensaio Prático

5.1. Metodologia (o estágio)

O contato com o Mosteiro da Batalha para a realização do estágio inserido no mestrado em gestão cultural foi uma iniciativa pessoal, que se veio a verificar mais tarde como uma ótima escolha para o meu crescimento enquanto pessoa e também enquanto aprendiz. O estágio foi orientado pelo Dr. Pedro Redol, que se mostrou incansável na partilha de informações e ideias que ajudaram na construção de todo este processo.

Na integração na instituição de acolhimento foi-me cedido o espaço Centro de Informação e Documentação, arquivo do Mosteiro da Batalha como espaço de trabalho. Nesse mesmo espaço, tinha acesso a diversa documentação que se veio a tornar útil durante todo o estágio, assim como acesso à internet como meio de comunicação com os artistas que se mostraram sempre disponíveis para partilha e reflexão acerca do projeto.

A primeira reunião com o meu orientador de estágio Dr. Pedro Redol e o diretor do mosteiro Dr. Joaquim Ruivo, caracterizou-se pela apresentação de um projeto designado de “*Contemplari*” que se caracterizava pela conceção e o apoio à produção e difusão de um evento que se daria não apenas no Mosteiro da Batalha, mas também nos outros mosteiros portugueses que possuem a classificação de Património Mundial da Humanidade, atribuída pela UNESCO (ver página 2). Neste sentido, após a discussão e debate acerca do tema e intervenção nos monumentos, foi-me proposto uma nova reflexão acerca do espaço e sua forma de atuação enquanto gestão cultural.

O estágio iniciou-se então pela reflexão acerca do meu papel enquanto gestora cultural e também do Mosteiro da Batalha como palco de atuação. Desta forma, a primeira fase caracterizou-se pelo levantamento e recolha bibliográfica acerca do mosteiro, assim como o seu contexto histórico e arquitetónico envolvendo trabalho de campo, recolha de testemunhos de arquitetos e ingleses “viajantes” que passaram pelo mosteiro e que deixaram o seu registo e testemunho referencial à sua época, assim como levantamentos arquitetónicos *in situ*: Julia Pardoe, Mathew Fernandez, Alphonse Domingues, Frei Lourenço, James Murphy e William Beckford.⁵⁵ Nesta primeira fase, foram cedidas algumas referências bibliográficas sobre estética de arte particularmente sobre o crítico de arte Lionello Venturi em “História da crítica de arte” e também do filósofo Luc Ferry “A invenção do gosto na era democrática” que se tornaram fonte fundamental tanto na constituição do projeto como construção de um juízo crítico acerca do mesmo.

⁵⁵ Esta pesquisa foi realizada no Centro de Informação e Documentação (CID), Arquivo do Mosteiro da Batalha, durante o estágio.

Neste sentido, e após algumas reuniões com o meu orientador de estágio fui desenvolvendo um projeto de arte contemporânea no Mosteiro da Batalha. Desta forma, pretendi projetar algo para o monumento através da escolha de dois amigos e artistas plásticos com os quais tive contato durante a minha licenciatura em Artes plásticas a desenvolverem uma intervenção site-specific para o mosteiro, onde a experiência entre artistas e monumento se daria como o principal catalisador do dispositivo da criação artística. Para tal, foram marcadas durante o estágio várias reuniões com os artistas, que se basearam na recolha fotográfica do monumento, assim como trabalho de campo, registos e pesquisas aprofundadas sobre a história do mosteiro. Esta fase foi importante, pela fantástica partilha da experiência enquanto espectador do mosteiro assim como uma meditação pessoal tanto da minha parte como da dos artistas acerca da síntese dos sentidos suscitada pela arquitetura, símbolos, luz, formas, matéria que se demarcou como sendo ambígua. Neste sentido, partimos do pensamento de Venturi sobre o qual sensações e sentimento são a origem de qualquer obra de arte. (Venturi, 1998:20)

O processo construtivo da criação artística (anexo II) partiu de alguns elementos definidos inicialmente:

1. Relação obra de arte espaço arquitetónico.
2. Valor estético.
3. Fatores físicos (dimensão, luminosidade, arquitetura envolvente e tipologia do edifício).
4. Plano simbólico – memória.
5. Criar um diálogo entre o próprio monumento e a intervenção artística contemporânea.
6. O público como espectador ativo da obra de arte e parte integrante da mesma através da sua introspeção.
7. Essência do objeto.

A primeira visita dos artistas ao Mosteiro da Batalha foi marcada por alguns aspetos e sensações destacados na igreja do Mosteiro da Batalha: a luz dos vitrais, os seus reflexos efémeros e as suas cores⁵⁶, o ruído sonoro proveniente do exterior do mosteiro pela estrada nacional adjacente ao próprio Mosteiro da Batalha e o ritual. A luz, o ruído e o ritual definem assim a síntese da experiência dos sentidos pelos artistas plásticos. Serão o suporte de toda a evolução proveniente posteriormente e serão o fio condutor para o processo crítico envolvido neste mesmo projeto. (Ver anexo III)

⁵⁶ Segundo Umberto Eco, a cor é distinguida pela sua *imediatez* e *simplicidade*, ou seja, uma beleza simples de percepção imediata. (Eco, 1989)

Para conseguirem criar uma relação intimista com o mosteiro, os artistas iniciaram o seu trabalho com um estudo aprofundado acerca do espaço a conceder à obra, o Mosteiro da Batalha. Para isso, acederam a vários documentos acerca da história do mosteiro, desde a sua edificação até aos dias de hoje, assim como documentação científica sobre a luz, numa perspetiva que a própria se insere num contexto no plano simbólico que aqui importa, a memória. Pretendem, desta forma, criar e investigar as “convergências entre formas de perceção da realidade do mosteiro que aparentemente se encontram separadas, criando um linguagem poética específica para o Lugar estendendo o conceito *site-specific* não apenas ao objeto mas também à linguagem utilizada”. Criar uma versão intimista entre um Lugar de cariz histórico e arquitetura gótica tardia com a conceção de uma instalação *site-specific*, prática artística contemporânea é a missão primordial que alimenta todo este processo. A luz é outro foco sobre o qual recai o interesse dos artistas, e por isso pretendem também trabalhar esse elemento como modelador de espaço realçando a dicotomia “luz enquanto modelador de espaço/espaco enquanto modelador de luz”; Ritual e performance surgem como dois elementos inspirados no “Render da Guarda”, com o objetivo de reflexão acerca da linguagem matérica e sua interferência em questões como o “Soldado Desconhecido”.

“Eu vi o fantasma de que os antigos falavam, vi as cores. Vi os objetos transformarem-se naquelas cores quando elas lhes tocavam. Eles devolviam-nos aquela cor que já não queriam mais, querendo fazer uma troca. Guardavam para eles as outras, incorporando-as... e elas depois de absorvidas transformavam-se noutras coisas que já não eram cores, umas transformadas em cheiros e sabores, enquanto outras em matérias mais densas com pesos e texturas diferentes. Aqueles que recebiam aquelas cores as quais estavam a ser devolvidas mas que também elas precisavam, faziam-nas refletir sobre os seus próprios corpos e passavam-nas através de uma espécie de toque olfativo, pelos mesmos canais de absorção até que algum deles a ingerisse. Quando essa cor era finalmente digerida pelo corpo que a absorvia, entrando para os seus órgãos internos através de poros maiores que se encontravam sobre a camada da sua pele... Trocava-a então por outra que não precisava mais e era essa que por sua vez refletia-a sobre o seu próprio corpo. O mesmo processo repetia-se” (Mónica Garcia)

A fase de amadurecimento das ideias consistiu numa materialização dos esboços apresentados. Foram propostas três instalações artísticas em três locais diferentes no Mosteiro da Batalha: Capelas Imperfeitas, igreja e Sala do Capítulo. Nas Capelas Imperfeitas foi pensado uma intervenção que sugeria o término das Capelas Imperfeitas: o objetivo seria o de criação de uma sombra artificial sobre o chão (fotogramas) baseado em projetos criados subseqüentemente por dois arquitetos, dando especial importância a que seria mais conforme ao que já se encontra construído; Na igreja a intenção será a de criação de uma janela/espectro camuflado dentro da perspetiva da arquitetura onde o espetador ativo se torna crucial na dignificação da intervenção: pretende-se evidenciar dois tipos de espetador, aquele que “aceita

passivamente o que vê” e aquele que procura ativamente por uma leitura, uma relação, uma estrutura quanto a ele próprio como com a gravidade e a luz. Por fim, a Sala do Capítulo, sugere evidenciar o ritual que habita o lugar, evidenciando elementos de caráter “corpóreo/efémero” que é visível na performance do “Render da Guarda”: o som da marcha e o desenho do trajeto faz tecer a performance que se pretende numa criação de ambiente/instalação.

O processo continuou. Foram cerca de 6 meses de pesquisa, esboços e ideias foram discutidas. Entrámos no campo do juízo crítico, onde os ideais estéticos são confrontados com os ideais institucionais e sociológicos com o qual nos sujeitamos e sobre o qual o papel da intermediação cultural recai. Os elementos técnicos, ideais e formais acionam agora um outro processo: o de seleção.

As propostas selecionadas foram:

1. Instalação *site-specific* – Capelas Imperfeitas (Anexo I)

“Quanto à capela inacabada, projectada por Matthew Fernandez, não me aventurarei a falar; o facto de permanecer no estado em que, à morte, a deixou, por ordem do soberano que soube estimar a sua beleza transcendente, diz mais do que a mais elaborada descrição” (Pardoe, 1833:9)

O primeiro esboço dedicado ao local das Capelas imperfeitas, tinha como proposta o seu término através de uma sombra artificial projetada sobre o chão, contudo a confluência de esboços os estudos e discussões, resultaram de uma nova abordagem ao espaço em questão que permitiria estabelecer uma nova relação mais próxima à sua arquitetura.

Consiste então numa grua colocada no exterior das Capela Imperfeitas, interferindo no espaço interior através do seu braço horizontal, onde a sua funcionalidade de elevação e movimento de cargas e materiais pesados se torna “obsoleta” quando se apresenta com um fio delicado suportando um simples objeto de um dedo construído em gesso, suspenso a poucos milímetros do chão. Moldes efémeros de barro serão colocados no chão das Capelas imperfeitas “placas de barro cru dentro de caixas de madeira, placas perfuradas por prensão de dedos”. Apresentam-se, como um elemento efémero/permanente pelas características que se constitui barro/gesso e por aquilo que pretende sugerir corpo/arquitetura.

“Esta peça sugere também a possibilidade de meditação sobre a experiência sensível de um aparente desconcerto ou paradoxo existente entre o expoente máximo da arquitetura gótica portuguesa e a estética da Ordem Dominicana, enquanto mendicante, a qual habitou o Mosteiro da Batalha. Por outro lado aborda também de forma sensível a relação entre o corpo

e a arquitetura, assim como a procura do fenómeno de sagrado presente na cópia, mas uma cópia que para existir precisa de destruir o seu único original, que se encontra nos moldes efémeros de barro.” (Rafael Faria e Mónica Garcia)

A poética sobre o qual a conexão desta instalação *site-specific* trabalha sugere ao espetador uma nova abordagem ao espaço, como um todo. A instalação trabalha em sintonia com a arquitetura que a envolve, tornam-se numa peça única de experiência sensível, uma conexão de esquemas e símbolos que se perpetuam física e mentalmente, sintetizando a imaginação constituída por todo o processo criativo.

2. Intervenção na Sala do Capítulo – O Render do Guarda (Anexo I)

“A casa capitular, a que se acede pelo canto sudeste do claustro, é considerada uma grande curiosidade, ao ser tão extensa, ampla e [ao ter uma abóbada] suportada apenas pelas paredes exteriores, sem uma única coluna ou pilar.” (Pardoe, 1833: 8)

O ritual ao “Soldado Desconhecido” que se repete de hora a hora, diariamente, na Sala do Capítulo do Mosteiro da Batalha, foi o principal elemento que despertou interesse aos dois artistas. A intervenção consiste em evidenciar alguns aspetos já inseridos na performance dos soldados no espaço sem efetuar qualquer transformação na mesma.

Será construída uma plataforma efémera de registo (espelho), onde será esticado um tapete de material como a terra e/ou cinza onde será evidenciado o trajeto efetuado de hora a hora pelos soldados no render da guarda que se complementarás com as falhas de espelho que irão aparecer gradualmente e que posteriormente serão destruídas fazendo refletir pequenos membros arquitetónicos da Sala do Capítulo. Será criado um desenho nessa plataforma definido pela conexão do corpo ao espaço evidenciando todo o processo e forma proeminente de marchar inserida na própria e constante performance.

“Lá vêm eles pela porta adentro e já vêm a bater com toda a força os pés no chão, afirmando a sua chegada desde longe, preparem-se... e a cada passada vão levantando terra e cinza com eles e enquanto isso fazem barulho e é um barulho de uma marcha sobre ruínas... a cada passada ouvem-se vidros que se partem e a cada passada a paisagem em volta muda de figura.” (Mónica Garcia)

Definidas assim as propostas artísticas para o Mosteiro da Batalha, partimos para a apresentação do projeto que ficou marcada pela última reunião pós-estágio com o Dr. Pedro Redol e o Dr. Joaquim Ruivo para debater se o que aqui se apresenta seria viável dentro dos parâmetros estabelecidos pela instituição. (o projeto está disponível no próximo capítulo) A apresentação do projeto foi bem recebida, no entanto foram colocadas algumas questões: o

financiamento, segurança dos espetadores, plano social e plano simbólico. Neste entendimento, presenciamos algumas limitações no caminho da conceção deste projeto. Com o estágio terminado, pretendo assim, continuar com a elaboração do projeto, procurando inicialmente apoios a projetos (Fundação Calouste Gulbenkian, Prémio Acesso Cultura 2016, Câmara Municipal da Batalha...etc), assim como o apoio (recursos humanos) de associações artísticas sediadas na Batalha (Associação Arte sem Fim) e de engenheiros disponíveis na projeção relativamente à segurança tanto para a conservação do monumento como para o espetador.

Capítulo VI: Projeto “Nenhuma cor morre em zona de sombra”



Nenhuma cor morre em zona de sombra

Por Rafael Faria e Mónica Garcia

Organização: Patrícia de Almeida

“Nenhuma cor morre em zona de sombra” (ECO, 1989: 57)

Capa: Capela do Fundador, pormenor rei D. João I e rainha D. Filipa de Lencastre

Fotografia: Patrícia Virgílio

Nome

“Nenhuma cor morre em zona de sombra” (Eco, 1989: 57)

Keywords

Instalação; monumento; luz; arte contemporânea; ritual; arquitetura; identidade; memória

Pitch

Antinomia da arte contemporânea, através da materialização do sensível em resposta à experiência dos artistas no Mosteiro da Batalha. Será uma colaboração entre artistas plásticos e profissionais da gestão cultural, em que cada saber será operacionalizado dialogicamente: o Mosteiro da Batalha ganha um carácter de instalação experimental, relevando diferentes fazeres num todo definido coletivamente.

Assinatura

“Nenhuma cor morre em zona de sombra”— experiência sensível de dois artistas plásticos no Mosteiro da Batalha.

Âmbito do projeto

Nenhuma cor morre em zona de sombra, trata-se de uma exposição de arte contemporânea que relata a experiência de dois artistas no Mosteiro da Batalha. Integrada no estágio final de mestrado de Gestão Cultural da Escola Superior de Artes e Design no Mosteiro de Santa Maria da Vitória - Batalha, esta exposição tem a intenção de valorizar e conectar a criação artística contemporânea com o Mosteiro de Santa Maria da Vitória: a sustentabilidade do próprio objeto e a sua essência são o valor fulcral do desenvolvimento do pensamento estético e por isso a sua valorização e desclassificação do que lhe é exterior (elitismo cultural, lógica economicista, capitalismo) torna-se no ponto crucial para o desenvolvimento em redor do pensamento deste projeto

Rafael Faria e Mónica Garcia (licenciados em Artes Plásticas pela Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha) são os dois artistas plásticos convidados a desenvolver este projeto. Como relatório da experiência dos artistas no monumento, este projeto dá relevância a todo o processo de construção do mesmo, desde a primeira visita ao mosteiro até à consciência das sensações suscitadas pelo mesmo: as luzes dos vitrais, o seu trajeto diário e as suas cores intensas, o ruído do exterior e a proporção da arquitetura em relação ao corpo humano foram os primeiros elementos que levantaram interesse nos artistas e são o ponto de partida para a obra final.

Ideia

Materialização de sensações, contextualizar e criar intimidade entre a arquitetura gótica tardia e manuelina com uma intervenção artística contemporânea, partilha de ideias entre artistas contemporâneos, historiadores de arte e intermediadores culturais, interação com o público e valorização da experiência artística. Será então a união entre os fatores pragmáticos dos quais recai os juízos críticos e artísticos. Os artistas relacionam-se com o edifício e depois a obra surge como consequência dessa relação.

Visão

- Dinâmica entre monumento - criadores – obra – espetador.
- Rede de partilha entre criadores, curadores e historiadores.
- Estreitar relações entre os municípios e os equipamentos culturais.

Missão

- Novos públicos.
- Dinamização do Património.
- Divulgação de novos artistas contemporâneos.
- Dinamização local.
- Valência local integrada na agenda cultural.
- Promover manifestações culturais.
- Promover o desenvolvimento artístico nacional.
- Promover novos artistas nacionais.
- Motivar e intencionar a prática artística contemporânea em monumentos de património cultural, respeitando a sua arquitetura e memória

Memória descritiva

A valorização do processo construtivo de todo o projeto torna-se parte integrante na divulgação do mesmo. Nesse sentido, o espetador terá acesso a esse processo inicialmente numa apresentação na Galeria Mouzinho de Albuquerque na Batalha. Serão reunidos nesse mesmo espaço, fotos, vídeos, esboços, maquetes que integram o desenvolvimento e marcam passagens preponderantes nas intervenções finais. (Anexo III) Este processo é definido como uma performance, uma performance que intervém no espaço, onde se trocam ideias e experiências. Este primeiro encontro marca a primeira reunião, a primeira interação entre o artista e o espetador. Será um inverso. Primeiro apresenta-se o processo e depois constrói-se. Trata-se também duma intervenção como divulgação da exposição final, ou seja, serve de propaganda, uma premonição.

Pretende-se de seguida em conjunto com profissionais do design, desenvolver a comunicação com o público, será o órgão que fará funcionar a missão de promover novos públicos em património cultural, dinamizando-o. Neste sentido será criado um cartaz principal da exposição. Os *sites* tanto da Câmara da Batalha como do Mosteiro da Batalha, serão também pontos de divulgação, será criado também uma página oficial nas redes sociais, para atingir públicos mais jovens e alcançar uma rede mais dispersa de públicos.

Profissionais de engenharia, da intermediação cultural, artistas plásticos, unem-se na construção das intervenções *site-specific* aqui especificadas no projeto. No final, como obra efémera resultará apenas um catálogo da exposição, os testemunhos de quem se tornou espetador ativo, os esboços, as fotografias. Terminamos onde começámos, na Galeria Mouzinho de Albuquerque com uma última performance, desta vez tornam-se elementos expositivos os testemunhos do espetador, as suas fotos e seus relatos, tanto em vídeo como escrito. É “obra – espaço – observador” num todo.

Calendarização do projeto:

Data de início: Fevereiro 2017

Data de fim: Setembro 2017

Local de realização: Mosteiro da Batalha

País: Portugal

Cidade: Leiria – Vila da Batalha

Cronologia:

Fevereiro 2017	Março 2017	Abril 2017	Mai 2017	Setembro 2017
Apresentação do projeto – Galeria Mouzinho de Albuquerque	Montagem da exposição “Nenhuma cor morre em zona de sombra” – Mosteiro da Batalha	Inauguração da exposição- Dia Internacional dos sítios e monumentos	Registos fotográficos	Desmontagem da exposição
À conversa com Rafael Faria e Mónica Garcia	Comunicação – cartaz e divulgação no site do Mosteiro da Batalha e Câmara		Montagem do catálogo de	

	Municipal da Batalha		exposição	
--	----------------------	--	-----------	--

Valor total da previsão orçamental: €10.000

Entidade	Descrição do Apoio	Valor (euros)
Câmara Municipal da Batalha	Recursos Humanos Materiais (grua, gesso)	€5.000
Gulbenkian	Comunicação do projeto: contratação de designer, impressão de cartaz, catálogo da exposição: 500 exemplares)	€5.000
Mosteiro da Batalha	Recursos Humanos	

Capítulo VII: Considerações finais

Conclusão

Os anos 60 e 70 foram um período que definiram a natureza da arte e do seu contexto social, através da reformulação da prática artística tanto na sua forma como no seu conteúdo. As novas linguagens que desenvolveram e definiram novos campos de atuação da obra de arte definiram a mudança de paradigma e a ideia de arte que hoje se constitui.

“Uma forma de dar vida a um monumento é criar no seu interior centros de interesse, que levem as pessoas a frequentá-lo com assiduidade.” (Andrade, 1989)

Quando se desenvolve um projeto cultural para este tipo de instituições emblemáticas, e não só, é necessário ter algumas considerações. É importante na primeira fase de planeamento estratégico e cultural pensar que o espaço de atuação é um monumento do século XV e que existem algumas restrições da qual devem ser inicialmente pensadas: não interferir na arquitetura de modo a danificá-la, deve existir sintonia entre o projeto e o monumento, valorizar o monumento, os fatores físicos, o plano simbólico e social. Todos estes fatores influenciam o trabalho em redor do projeto, tanto da parte do curador que se deve reger inicialmente pelas escolhas dos artistas que saibam trabalhar o “lugar-especificidade” e posteriormente na seleção do que se deve realizar ou não perante os parâmetros propostos. É também importante referir que a divulgação de novos artistas na conceção deste projeto foi um elemento preponderante, visto que é necessário dar visibilidade a estes novos impulsionadores da prática artística contemporânea.

O suporte da prática artística surge aqui como o elemento fundamental de todo o projeto, na medida em que foi necessário inicialmente uma leitura do espaço tanto da parte do curador como dos artistas, esta fase exigiu a experiência como catalisadora da construção do projeto e das instalações, de forma dar destaque à unidade simbólica e arquitetónica.

Este projeto é resposta à reflexão acerca da gestão do património, na medida em que é necessário arranjar estratégias de ação que incentivem o público a participar e a intervir no património nacional, não apenas como observador abstrato, mas também como espetador ativo e participante. A organização, difusão e valorização da arte contemporânea em património cultural possibilita assim o contato do espetador ativo com a arte contemporânea mas principalmente com o monumento que se torna palco destas parcerias. Ao promover este tipo de projetos desenvolvem-se novas relações entre o monumento e sua comunidade, mas também novas relações do campo da arte contemporânea.

Os modos de produção da contemporaneidade de trabalhar o lugar/paisagem monumento revelam-se multidisciplinares, a anulação do objeto artístico permanente e a adesão da instalação efémera que é posteriormente imortalizada através da experiência, fotos e documentos evidenciam o campo de experimentação como o principal impulsionador da criação e posteriormente como forma de registo.

Bibliografia

1.Livros

Andrade, Sérgio Guimarães de (1989) “Mosteiro da Batalha”. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

Arendt, Hannah (2006), “Entre o Passado e o Futuro. Oito exercícios sobre o pensamento político”. Lisboa: Relógio D’Água.

Archer, Michael (2001), “Arte contemporânea uma história concisa”. São Paulo: Martins Fontes

Bachelard, Gaston (1991); “A Terra e os desvaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças”. São Paulo: Martins Fontes

Bachelard, Gaston (2008); “A poética do espaço”. São Paulo: Martins Fontes

Benjamin, Walter (2006). “A modernidade”. Lisboa: Assírio Alvim

Bourdieu, Pierre (2007), “A distinção. Crítica social do julgamento”. Brasil: Zouk

Bovone, Laura (1997), “Os novos intermediários culturais. Considerações sobre a cultura pós-moderna”, in Carlos Fortuna (org.), Cidade, Cultura e Globalização. Ensaio de sociologia. Oeiras: Celta Editora

Byrnes, William (2009). “Management and the Arts” Burlington: Focal Press

Chong, Derrick (2010), “Arts Management”. Routledge: Oxon.

Correia, Victor (2013), “Arte pública: seu significado e função”. Lisboa: Fonte da Palavra

Crimp, Douglas (1993) “On the museum’s ruins / Douglas Crimp, with photographs by Louise Lawler”; Londres: The MIT Press

Eagleton, Terry (2005), “A ideia de cultura”, São Paulo: Editora UNESP.

Eco, Umberto (1989), “Arte e Beleza na Estética Medieval”. Lisboa: Editorial Presença

Elger, Dietmar (2009), “Dadaísmo”. Uta Grosenick: Bona

Ferreira, Claudino (2009), “Intermediários Culturais e Cidade”, in Carlos Fortuna e Rogério Proença Leite (org.), Plural de Cidade: Novos léxicos Urbanos. Coimbra: Edições Almedina, SA

Ferry, Luc (2003), "Homo Aestheticus: A Invenção do Gosto na Era Democrática". Coimbra: Livraria Almedina

Fried, Michael, "Art and Objecthood", [Artforum, n. 5, de Junho de 1967], pp. 835-846 in Harrison, Charles e Wood, Paul (2006), *Art in Theory, 1900-2000*; Oxford: Blackwell

Huyssen, Andreas (2014). "Políticas de Memória no Nosso Tempo". Lisboa: Universidade Católica de Lisboa.

Jorge, Orlindo; **Redol**, Pedro (2015). "As Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha. Arqueologia e história da sua construção" in Cadernos de Estudos Leirienses 5. Leiria: Textiverso

Krauss, Rosalind (2001). Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes

Kwon, Miwon, "One place after another: Site-Specific Art and Locational Identity", Cambridge, Massachusetts: The MIT Press

Lefbvre, Henri (2009). "Production of Space". John Wiley and Sons Ltd.

Lefbvre, Henri (2012); "O direito à cidade"; Lisboa: Letra Livre

Merleau-Ponty, Maurice (1996), "Fenomenologia da Percepção", trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.

Montaner, Joseph (1990): Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura. Barcelona: Gustavo Gili

Pardoe, Julia (1833). "Traits and Traditions of Portugal. Collected during a Residence in that Country". Vol.I. Londres: trad. Pedro Redol (2015)

Redol, Pedro, "Os Vitrais da Capela-Mor do Mosteiro da Batalha" in Cadernos de Estudos Leirienses. Leiria: Textiverso

Redol, Pedro, "Abordagem crítica ao levantamento arquitetónico do Mosteiro da Batalha realizado por James Murphy (1789)", in Batalha. Viagem a um Mosteiro Desaparecido com James Murphy e William Beckford, Batalha: Centro do Património da Estremadura

Redol, Pedro; **Vieira**, Nídia (2014), “Dois claustros desconhecidos do mosteiro da Batalha” in Cadernos de Estudos Leirienses. Leiria:Textiverso

Rich, J. Dennis, **Martin**, Dan J. (1997) “The role of formal education in arts administration training”, in The guide to arts administration training and research. Washington D.C.: Association of Arts Administration Educators [AAAE]

Traquino, Marta (2010); “A construção do lugar pela arte contemporânea”; Húmus. Ribeirão.

Rama, Samuel (2012) – As ligações nas artes, a paisagem no campo do escultórico através da fotografia, in Cadernos PAR – Pensar e representação (nº5) (Aulas Abertas 2010) (2012)

Rich, J. Dennis, **Martin**, Dan J. (1997) “The role of formal education in arts administration training”, in The guide to arts administration training and research. Washington D.C.: Association of Arts Administration Educators [AAAE]

Schneckenburger, Manfred (1999) Arte do século XX / organizado por Ingo F. Walther – Volume II – Alemanha. Taschen

Vaz-Pinheiro, Gabriela (2007), “Curadoria do local”. Torres Vedras: ArtInSite Transforma

Venturi, Lionello (1998), “História da Crítica de Arte”. Lisboa: Edições 70

Vidal, Carlos (1994), “Do esquecimento à negação: sete notas dispersas sobre a obra de Richard Long. Lisboa: Arte&Leilões

2. Publicações periódicas – edições temáticas, artigos e revistas

Agamben, Giorgio (2012), “Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro”, in Ragusa News publicado a 16-08-2012.

Grande, Nuno (2009): Museomania – Museus de hoje, modelos de ontem. Porto Fundação Serralves / Jornal Público

3. Trabalhos académicos

Afonso, Luís “O Gótico Português: História da Arquitetura” apresentada na Universidade Lusófona do Porto. Disponível em Academia.edu

Aleluia, Catarina (2012), “A poética do site-specific: de Bachelard às artes visuais”, dissertação para obtenção de grau de mestre em Pintura apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Brito, Mafalda (2013), “Fernando Calhau: o espaço, o tempo e a noite”, dissertação para obtenção de grau de mestre em Ciências da Arte e do Património apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Barranha, Silva Helena (2008), “Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal – Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo”, dissertação de Doutoramento em Arquitetura apresentada na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Rito, Carolina (2009): “Um Percorso do Lugar e da Experiência na Arte Contemporânea – Curadoria do Projeto de Criação Artística Jardim Botânico (Volume I)”, dissertação para obtenção de grau de mestre em Estudos Curatoriais apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

3. Referências Online

- <http://www.rtp.pt/programa/tv/p29560>
- <http://dasartesplasticas.blogspot.pt/2008/02/pedro-cabrita-reis-lisboa-portugal-arte.html>
- <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n12/v6n12a03.pdf>
- http://www.artecapital.net/opiniao-77-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-ii_do-espaco-ao-lugar-fluxus
- http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=censos_quadros
- <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/v/smithson-spiral-jetty-1970>
- http://www3.eeg.uminho.pt/economia/nipe/docs/Policy%20Papers/2012/relatorio_maio_CEC_UMINHO_v02.pdf
- <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=77>
- <http://www.mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/MarinMnfsto.pdf>
- <http://www.artecoa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoLinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=112>

- http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf
- <http://www.serralves.pt/pt/actividades/mudanca-de-paradigma-colecao-de-serralves-anos-1960-e-1970/>
- Lugares de Oração no Mosteiro da Batalha (2015). 1º Edição. Lisboa. Disponível na internet em: <http://www.mosteirobatalha.pt/data/Catalogo.pdf>
- http://www.joaolouro.com/sites/default/files/O%20Castelo%20em%203%20Actos_PT.pdf
- **Adorno**, Theodor (1953), “Museu Valéry Proust” in *Die Neue Rundschau*. Disponível na internet em: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/24460182/Arte%20e%20Institucionaliza%C3%A7%C3%A3o/Museu%20Val%C3%A9ry%20Proust.pdf>
- **Ferreira**, Claudino (2002), *Intermediação Cultural e Grandes Eventos. Notas para um programa de investigação sobre a difusão das Culturas Urbanas*, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, in <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/167.pdf>
- **Marinetti**, Fillippo Tommaso (1909) “Manifesto of Futurism”, disponível em: <http://www.mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/MarinMnfsto.pdf>
- **Madeira**, Cláudia (1999). “Novos Notáveis – os programadores Culturais” Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, IV Congresso Português de Sociologia, Disponível na internet em: http://gestaodasartes.no.sapo.pt/data/novos_notaveis.pdf
- **Moreira**, Inês (2006): Dos hangares industriais em desuso às fábricas de arte contemporânea: sobre o espacial do Terminal. Disponível na Internet: http://petitcabanon.org/projects/terminal/terminal-_text/
- **Nazaré**, Leonor (2008) curator of Susana Anagua’s solo show “Desnorte” at CAMJAP/Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon. Disponível em: <https://anagua.wordpress.com/about/>

- **Quintela**, Pedro (2011), Estratégias de mediação cultural: Inovação e experimentação no Serviço Educativo da Casa da Música, in Revista Crítica de Ciências Sociais, <http://rccs.revues.org/1531>
- **Vale**, Paulo (2013) - “ (Não ver). Lugares preparados. Exercícios para guardar o vazio. Lisboa. Travessa da Ermida e Mercador do Tempo Lda. Disponível na internet em: <http://www.youblisher.com/p/545603-CATALOGO-NAO-VER/>
- **Valéry**, Paul. (1960) “Le problème des musées”. In: HYTIER, Jean (Ed.). Paul Valéry – Oeuvres II. Paris: Éditions Gallimard, p. 1290-1293; Tradução por: Sônia Salzstein. Disponível na internet em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n12/v6n12a03.pdf>
- **Vaz-Pinheiro**, Gabriela “Site specific art”, disponível em: <http://www.artecoa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=112>
- **Traquino**, Marta; “A arte como um estado de encontro” http://www.revarqa.com/uploads/docs/Bib_Arte/arqa73-P78-81.PDF
- **Krauss**, Rosalind (1984), “A escultura no campo ampliado” in revista do Curso de especialização em História de Arte e Arquitetura. Disponível na internet em: http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf
<http://dasartesplasticas.blogspot.pt/2008/02/pedro-cabrita-reis-lisboa-portugal-arte.html>
- Espaço (filosofia) in Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível na Internet: [http://www.infopedia.pt/\\$espaco-\(filosofia\)](http://www.infopedia.pt/$espaco-(filosofia))
- Land Art in Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível na Internet: [http://www.infopedia.pt/\\$land-art](http://www.infopedia.pt/$land-art)
- Minimalismo in Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível na Internet: [http://www.infopedia.pt/\\$minimalismo](http://www.infopedia.pt/$minimalismo)

Anexos

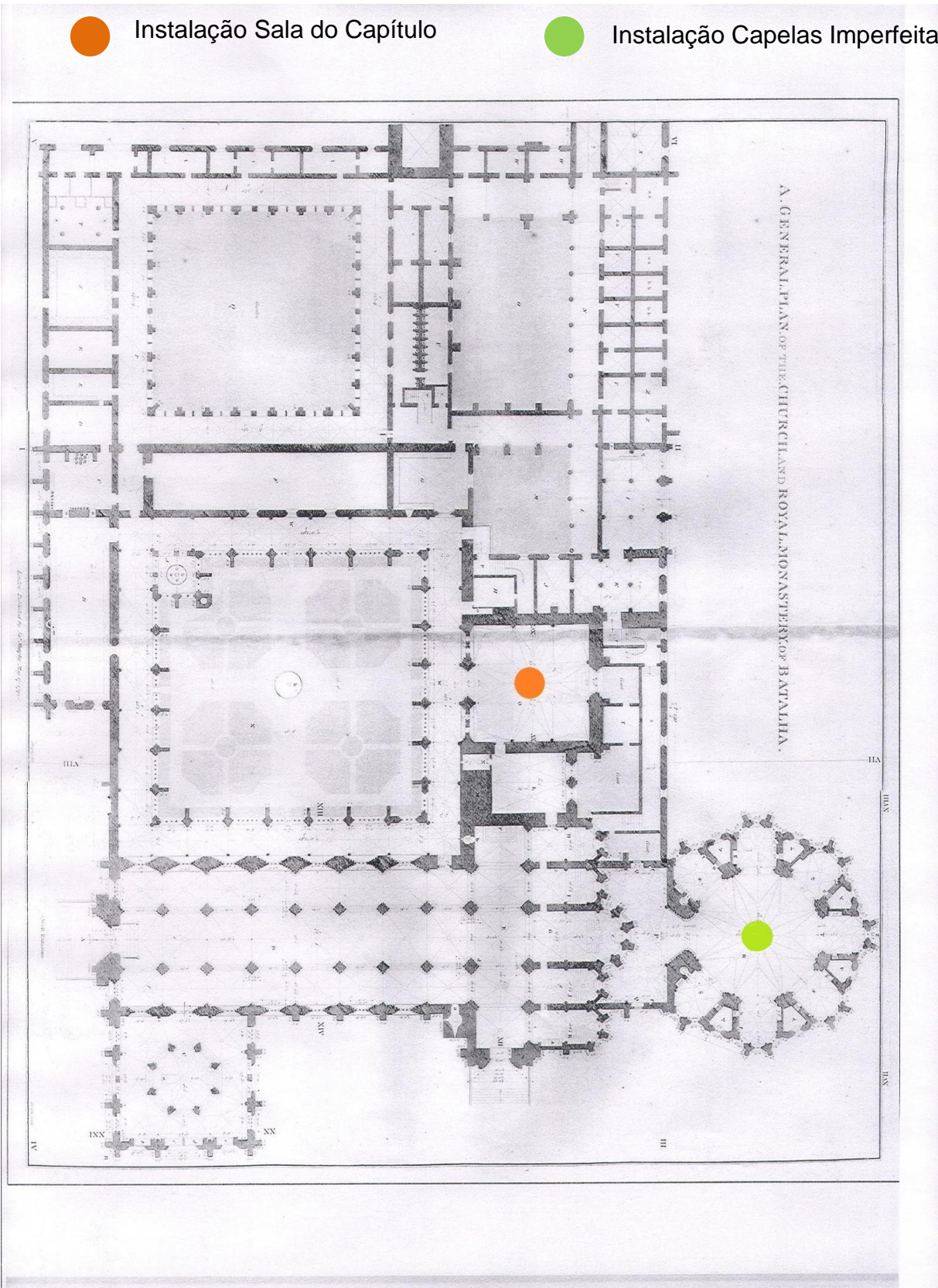
Anexo I



Instalação Sala do Capitulo



Instalação Capelas Imperfeitas



Anexo II

Tendo em conta que o programa arquitetónico religioso da Idade Média é pensado em redor de uma ideia metafísica de luz (MEMÓRIA-LUZ-SOMBRA), aquilo que iremos investigar é:

- Cada indivíduo/cultura possui um conceito diferente para a luz, criando por esse motivo imagens diferentes em torno dela, pressupondo associações distintas com elementos divergentes, tornando-se um conceito que se apresenta em constante mutação ao longo dos diferentes períodos da história.

- Tendo sido proposto um trabalho sobre a memória do Lugar, recorreremos a alguma documentação que é transversal ao Mosteiro da Batalha. Tanto documentação que comporta a história do Mosteiro desde a sua edificação até aos dias de hoje, assim como documentação científica sobre a luz, olhando-a sob a perspectiva de que esta é também uma história/memória. Trabalharemos na criação de objetos que pretendem investigar as convergências entre formas de perceção da realidade do Mosteiro que aparentemente se encontram separadas, criando uma linguagem poética específica para o Lugar estendendo o conceito de site-specific não apenas ao objeto mas também à linguagem utilizada.

- Luz enquanto modelador de espaço/Espaço enquanto modelador de luz.

- Investigação sobre o Ritual como uma matéria passível de modelação e potência de reflexão, tanto da sua linguagem matérica (performance) assim como a interferência que o Ritual estabelece com as questões que ele próprio explora, o seu conteúdo.

Mónica Garcia e Rafael Faria
24 de Abril de 2015

Anexo III: Reuniões / Processo de construção – maquetes

