

Terra, Água, Ar e Fogo

Em torno desta clássica e sempre actual epígrafe, se reúnem artistas de formações e origens diversas assim como de distintas atitudes discursivas e estéticas.

Trata-se de uma exposição de evocação dos quatro elementos que, na história da humanidade, acompanham sinais de manifestação artística dos mais inusitados quadros geográficos em todos os tempos e latitudes.

Em módulos meticulosamente pensados pela comissária desta exposição, a Professora Teresa Almeida que cumprimento e felicito, se constrói um mosaico de abordagens, tantas quanto os artistas e quanto eles foram capazes de entender as respostas que cada um em cada quarta parte de um todo, quer cada um com o seu interlocutor vizinho e em conjunto, se apresenta ao espectador atento e ao menos atento.

Assim, esse mosaico que se configura como réplica de réplicas, eco de outros ecos, se vai articulando em caleidoscópicas insinuações de figuras, de metáforas, de paisagens e de matérias, que valem tanto de per si como de constante entre cruzamento de diálogos propostos e nem sempre de fácil articulação. Como seria previsível, como sabemos a vida é.

Deparamo-nos com um painel tão extenso quanto os participantes, numa extensão aleatória na exacta medida do sentido e do número de todas as respostas afirmativas à feliz convocatória e desafio.

Francisco Laranjo

Director da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto







Artes do Fogo

O poder transformador do fogo é conhecido pela humanidade desde tempos imemoriais. Aquecer, iluminar e purificar, propriedades deste elemento relacionado a primitivos meios de sobrevivência como o nutrir-se, o conforto e a cura, gerando representações simbólicas assentadas em conteúdos arcaicos da psique individual e do inconsciente coletivo.

O fogo na Arte acolhe a alquimia que une o tangível ao intangível na transformação da matéria. Presente na preparação de pigmentos em técnicas de pintura muito antigas como a encáustica e também na fundição de esculturas de bronze, entre outros metais, mostra-se elemento utilitário dominado para oferecer como resultado final a forma esperada. Nas artes da cerâmica e do vidro, porém, o fogo se reinventa como elemento fundamental à linguagem, transparece na obra criada e revela, muito além da forma, a história de transformação daquela matéria.

Os quatro elementos unidos: terra molhada na água, seca exposta ao ar, queimada pelo fogo, vira cerâmica. Areia que caminha com o vento e escorre com a água, queimada pelo fogo, se converte em vidro. As artes do fogo exigem destreza e conhecimentos técnicos para dominar as reações químicas durante o processo criativo, ao mesmo tempo em que impõem ao artista uma necessidade de aceitar o acaso, de absorver ocorrências surpreendentes. A argila modelada seca e vai ao fogo, trazendo consigo uma incógnita que só se revela ao sair do forno: forma, textura e cores novas como peças únicas, sempre inigualáveis. A massa vítrea suspensa na ponta de uma canula metálica estabelece um diálogo com o criador, que interfere imediatamente na cor, forma e textura, em rápidos movimentos para driblar a densidade da matéria, que ainda pode ser soprada em volumes internos pouco visíveis durante o processo de fabricação. Nas artes do fogo, ainda que o artista possa antever o resultado, este será sempre aproximado, com algo de imprevisível.

Aquecer, iluminar e purificar, ações com inúmeras representações simbólicas na cultura e na arte, desde Prometeu na mitologia grega, o fogo disputado em guerras como um verdadeiro tesouro, pinturas que retratam incêndios históricos e devastadores, ou bem populares, como a chama eternizada em bronze num ícone reconhecido mundialmente como a Estátua da Liberdade, que recebe os visitantes em Nova York portando uma tocha acesa.

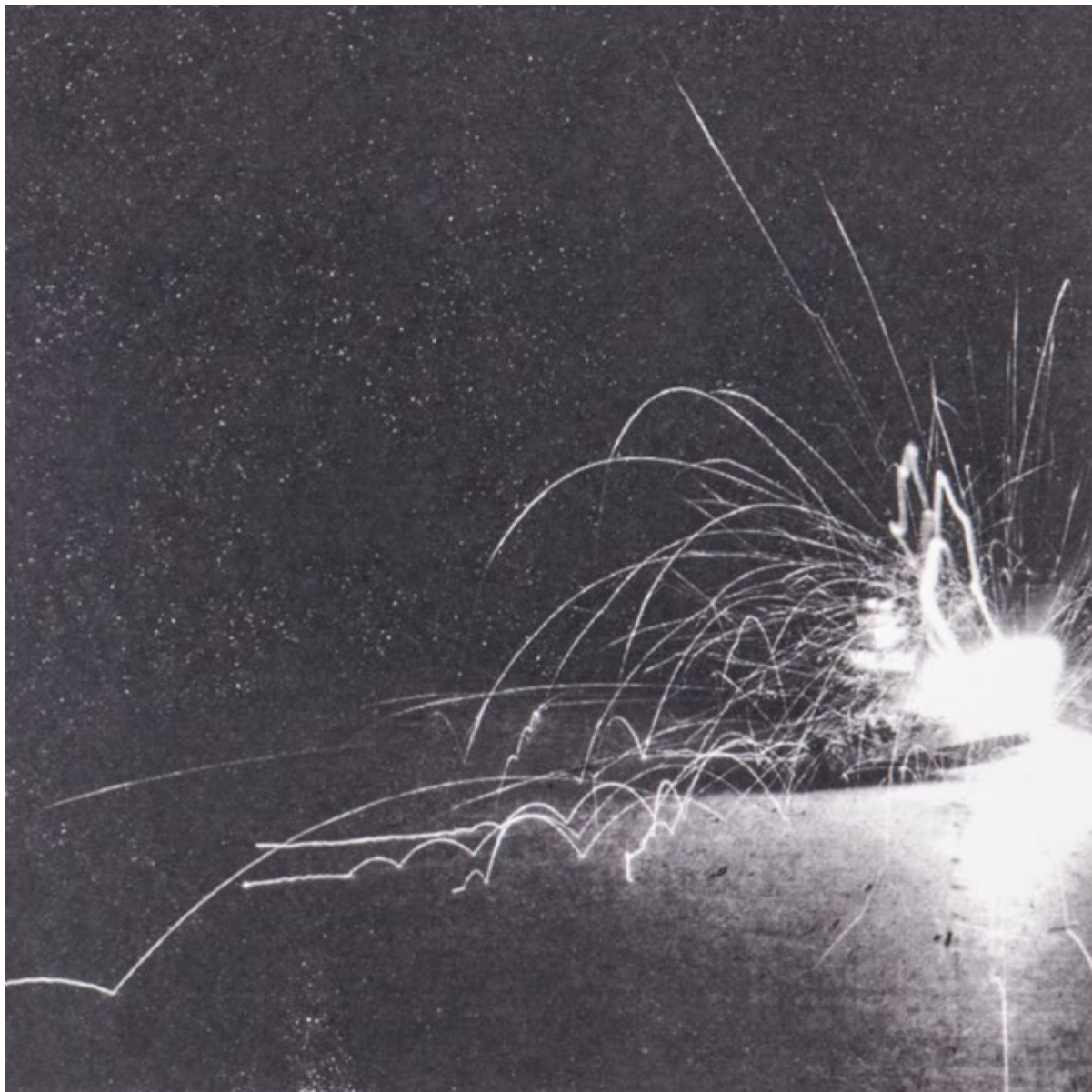




Ou ainda a sutil presença do fogo sugerida pelo ato de iluminar, a magia da luz e da sombra que encantou pintores e desafiou fotógrafos. Obras inquietantes eclodem quando a luz faz ressaltar ou esconder planos, acentuar contornos e sombras em busca da dimensão simbólica da imagem, no *Chiaroscuro* de Caravaggio, na luz expressiva de Rembrandt ou nas fascinantes gravuras de Góia.

O elemento fogo se faz presente até hoje num eterno desafio que deslumbra ao mesmo tempo em que intimida, seduzindo criadores ao longo da história da arte.

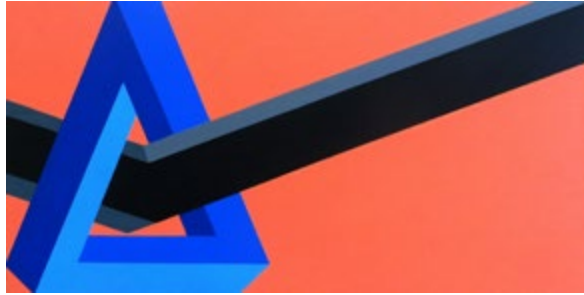
Regina Lara





EM CIMA
Francisco Laranjo
Susana Piteira

PÁGINA SEGUINTE
Fernando Durão
Márcia Tiburi
Sofia Torres



Acerca do fogo

O estudo do fogo de um ponto de vista antropológico¹ avança com os conceitos de produção e controlo que dão ao universo da cerâmica condições de entendimento não só do fenómeno como de si própria. Num contexto técnico não podemos deixar de inscrever o fogo na vertente de controlo, mas se procurarmos significados para as acções e deixando que a maturidade simbólica cristalize a partir da produção original do fogo - quando o homem toma consciência da sua capacidade de reproduzir um fenómeno natural, transformando-o num acto técnico - o acto em si torna-se significante.

Jean-Jacques Annaud realizou em 1981 "A Guerra do Fogo" (Fra / Can) inspirado no romance de J.H. Rosny Aîné, 1909, ao qual volto de quando em vez. A necessidade de atribuir um significado a um certo protocolo técnico coloca-nos face à experiência elementar com 500.000 anos de idade, desequipados dos variados recursos técnicos, que não têm que ser justificados, mas que inúmeras vezes se interpõem entre nós e o mundo. Apesar da construção social destes significados, a necessidade da sua experimentação e conhecimento permanece pertinente².

Embora fácil de atear, o acto tem carácter intencional, com as devidas excepções naturais, e embora familiarizados com as respectivas explicações químicas e físicas, as suas propriedades têm um potencial ilustrativo e polissémico que serve múltiplas ligações culturais³.

A nossa aprendizagem do fogo e seu controlo é diferente em termos históricos, geográficos e culturais, sendo que nas sociedades ocidentais e urbanas, a aprendizagem tem lugar mais tarde sem satisfazer completamente as razões que a poderiam justificar e colocando-o quase sempre num contexto lúdico ou num quadro de fascinação.

O uso do fogo no contexto da cerâmica, mais do que preenche uma solução técnica e formal. Particularmente na cozedura a lenha, o fogo toma a forma da troca e a lenha a massa de matéria reivindicada para criar aquela matéria nova, numa domesticação sofisticada em direcção ao fogo absoluto em que o "fogueiro" se supera a si próprio. A consciência de estar na convergência de diversos factores (desenho do forno, meteorologia, condição e tipo da lenha, características as peças, curva de cozedura...) dá ao ceramista a percepção da permanente contingência e do efémero, interiorizando estes valores e passando à obra essa autoridade. Pelo



fogo se institui de modo tangível as referências multissensoriais⁴, marcando as obras não só com os atributos físicos e pessoais, mas igualmente na forma de uma simbiose física e cultural que nos invade requerendo uma percepção e acolhimento particulares.

O resultado de cada fogo/ fornada não é apenas o conjunto das peças aprovadas, é também o resultado de um compromisso físico, de um controle e condução da temperatura e do tempo como um requisito colocado pela matéria para a sua transformação, ao mesmo tempo que a energia que a transcende⁵ se projecta na própria acção em si. Marina Abramović (Belgrade, 1946) refere que acredita no poder transformador da performance e no fluxo de energia produzido em cada "peça". Individual e intimamente, o fogo prolonga-se durante várias horas, por vezes dias, sem nenhum público ou registo enquanto parte de uma performance projectada interiormente e assumindo uma existência interior, que se dá a ler ao próprio autor.

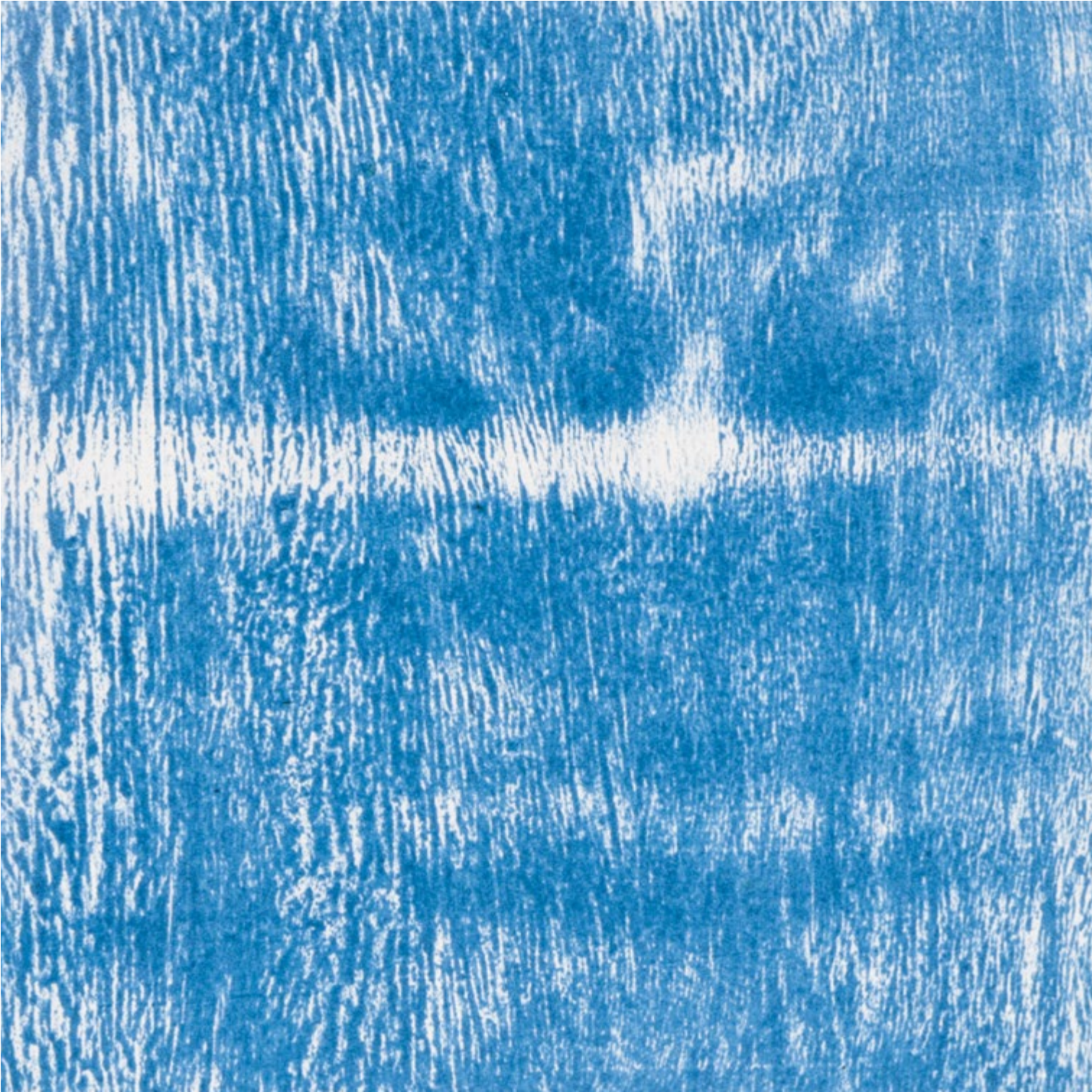
Pedro Fortuna

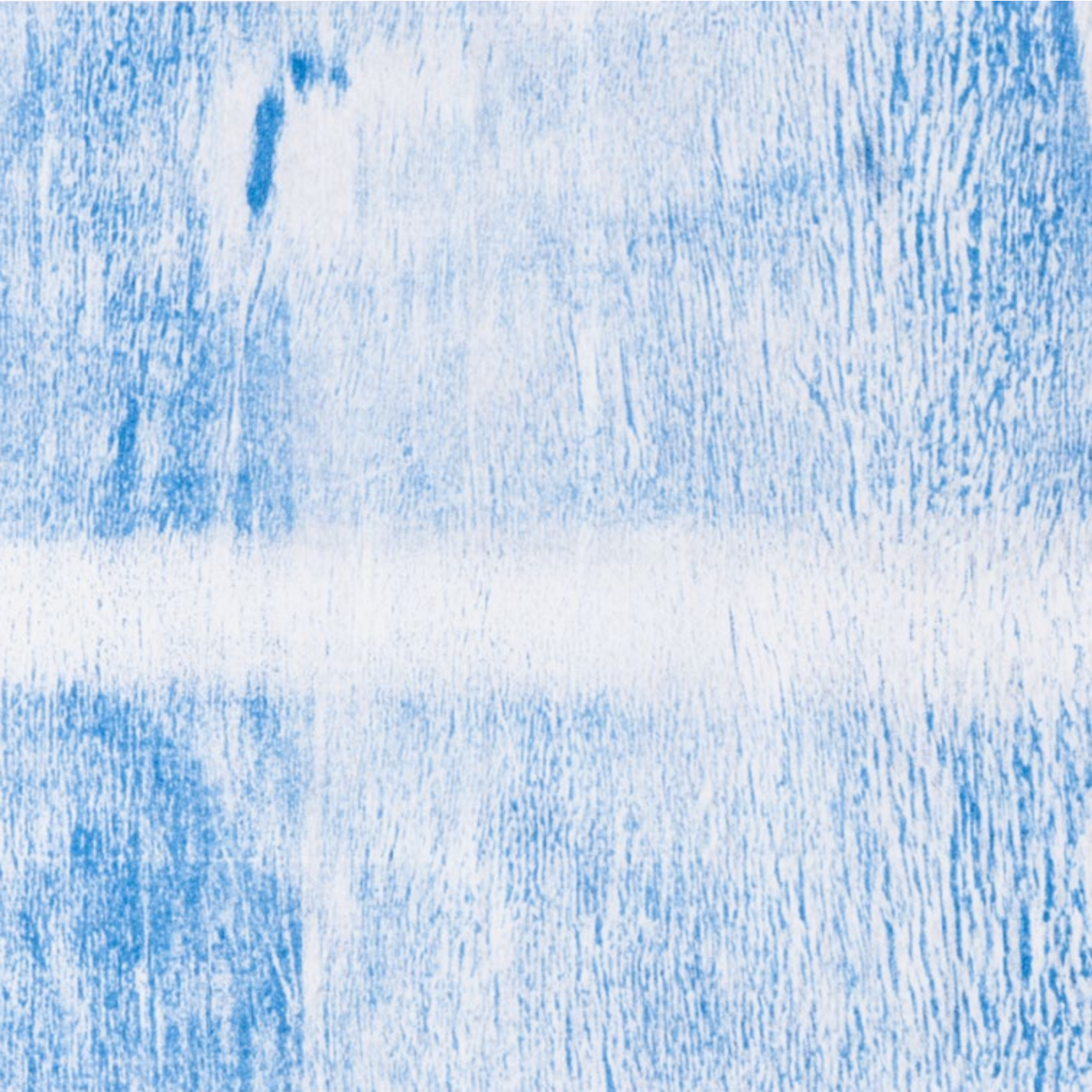
REFERÊNCIAS

1. LEROI-GOURMAN, André - *L'homme et la matière*. Paris: Albin Michel, 1971.
2. DISSANAYAKE, Ellen - *Art and Intimacy - How the Arts Began*. Seattle: University of Washington Press, 2000. ISBN 0-295-97911-9
3. BACHELARD, Gaston - *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1949 (ed. 1989). ISBN: 2-07-032325-0
4. MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945. ISBN 978-2-07-029337-7
5. DEWEY, John - *Art as Experience*. New York: Penguin Group, ed. 2005. ISBN: 0-399-53197-1









Água

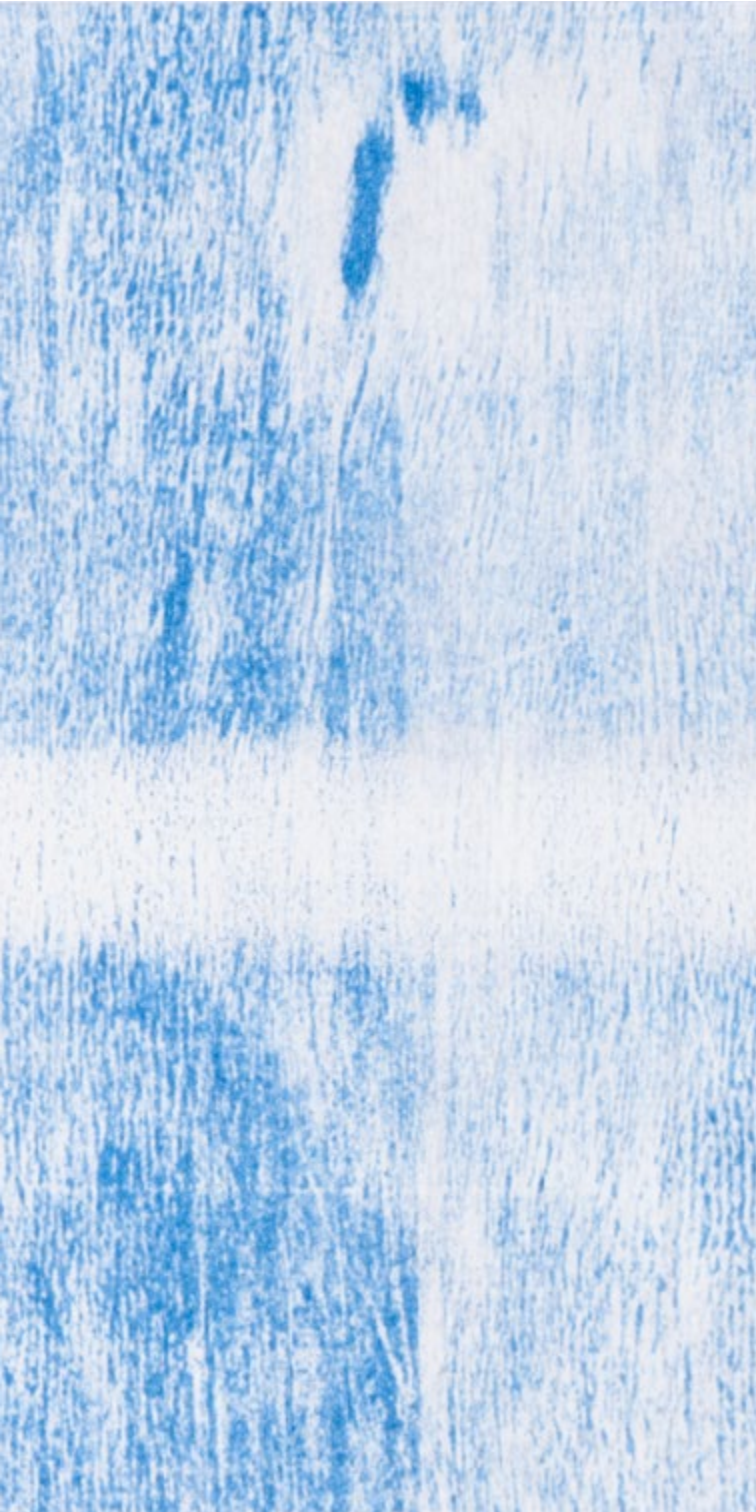
Água, um dos quatro elementos da natureza é de vital importância e significado da vida na terra como os outros demais elementos. Acompanha o homem na sua história e concomitantemente na história da arte como tema e simbologia, representada artisticamente principalmente nos processos pictóricos e também como o próprio elemento estético nas diversas linguagens, passando pelos mais significativos acontecimentos artísticos onde a água foi e vem sendo representada como pintura de rios, mares, lagos, cachoeiras, chuva, etc., e na contemporaneidade como elemento plástico expressivo, como o próprio objeto artístico, com o seu início a partir da década de 1960 do século XX, com acontecimentos artísticos como a *Land Art*, acontecimento artístico no qual artistas sentiram a necessidade de trabalhar no próprio ambiente natural, diretamente na paisagem.

A água, participa também na arte como diluente de materiais pictóricos como a aquarela, o guache, a tinta acrílica, a têmpera a ovo ou vinílica, de processos de gravação artística, como: água-forte, água-tinta e do processo litográfico desde a granitagem da pedra litográfica até a sua tintagem para impressão.

Percorrendo a história da arte e dos processos pictóricos, voltamos ao período da Revolução Industrial, século XVIII/XIX na Inglaterra, principalmente na sua capital-Londres, considerado como o pior período com relação à poluição do meio ambiente, período do Romantismo na arte com o seu artista mais representativo, o pintor Joseph Mallord William Turner (1775-1851), considerado por historiadores e estudiosos da arte como um dos precursores da modernidade na pintura, pelas suas obras elaboradas tanto na técnica da aquarela como na da tinta a óleo representando luzes e reflexos na água nas suas cenas pictóricas do rio Tâmisa, tirando proveito da poluição industrial para conseguir uma quase abstração formal, estimulado visualmente pelos elementos da paisagem urbana e natural envoltos pela intensa névoa de poluição.

Outro artista que também representou a água em suas pinturas, foi o francês Claude Monet (1840-1926), cuja pintura *Impressão, nascer do sol*, de 1872 deu origem ao nome Impressionismo e, portanto ao início da arte moderna. Nas suas pinturas onde há a água representada, há os reflexos de luzes, sombras, formas e cores como acontece nas obras da série *Nenúfares* ou *Ninféias*.

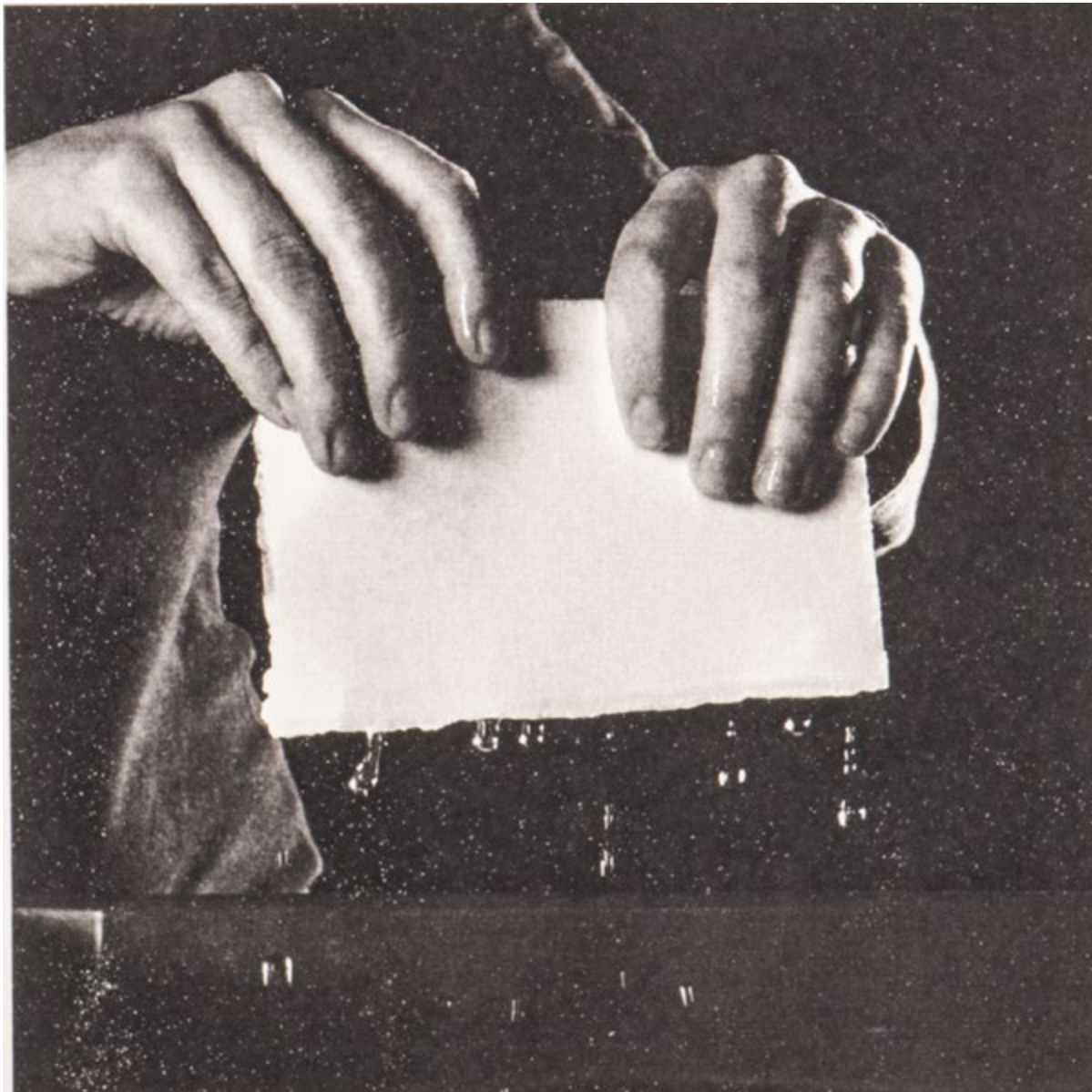


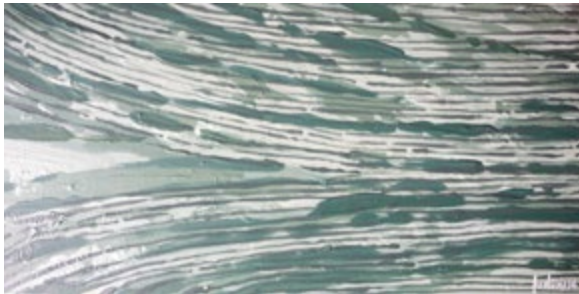


Na Arte Contemporânea, a partir da década de 1960, surgem vários acontecimentos artísticos a partir da Arte Conceitual, como a *Land Art*, em que o artista interfere na própria natureza para elaborar a sua obra como fez o casal de artistas Christo (1935-) e Jeanne-Claude (1935-2009), precursores desta modalidade de arte pelas interferências no próprio meio ambiente, tanto na terra como na água, como exemplo a obra *Surrounded-Islands*, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-1983.

Outro artista que trabalhou a água como elemento expressivo na obra foi Robert Smithson (1928-1973), artista estadunidense, que é reconhecido como um dos precursores da *Land Art*, principalmente pela obra *Spiral Jetty*, ganhando reconhecimento internacional por esta obra inovadora, considerada por uns como escultura e por outros como uma instalação, construída em abril de 1970. O próprio artista documentou a sua construção em um filme colorido de 32 minutos, também intitulado *Spiral Jetty*.

Norberto Stori





EM CIMA

Graciela Machado
Pedro Fortuna

PÁGINA ANTERIOR

Maria Augusta Justi Pisani
Lúcia Castanho
António Quadros Ferreira



Uma simples tinta

“A mixture of three parts of wax with one part of common tallow soap, melted over fire, mixed with some fine lampblack, and then dissolved in rainwater, gave me a sort of black ink with which I could correct faulty spots more easily”.¹

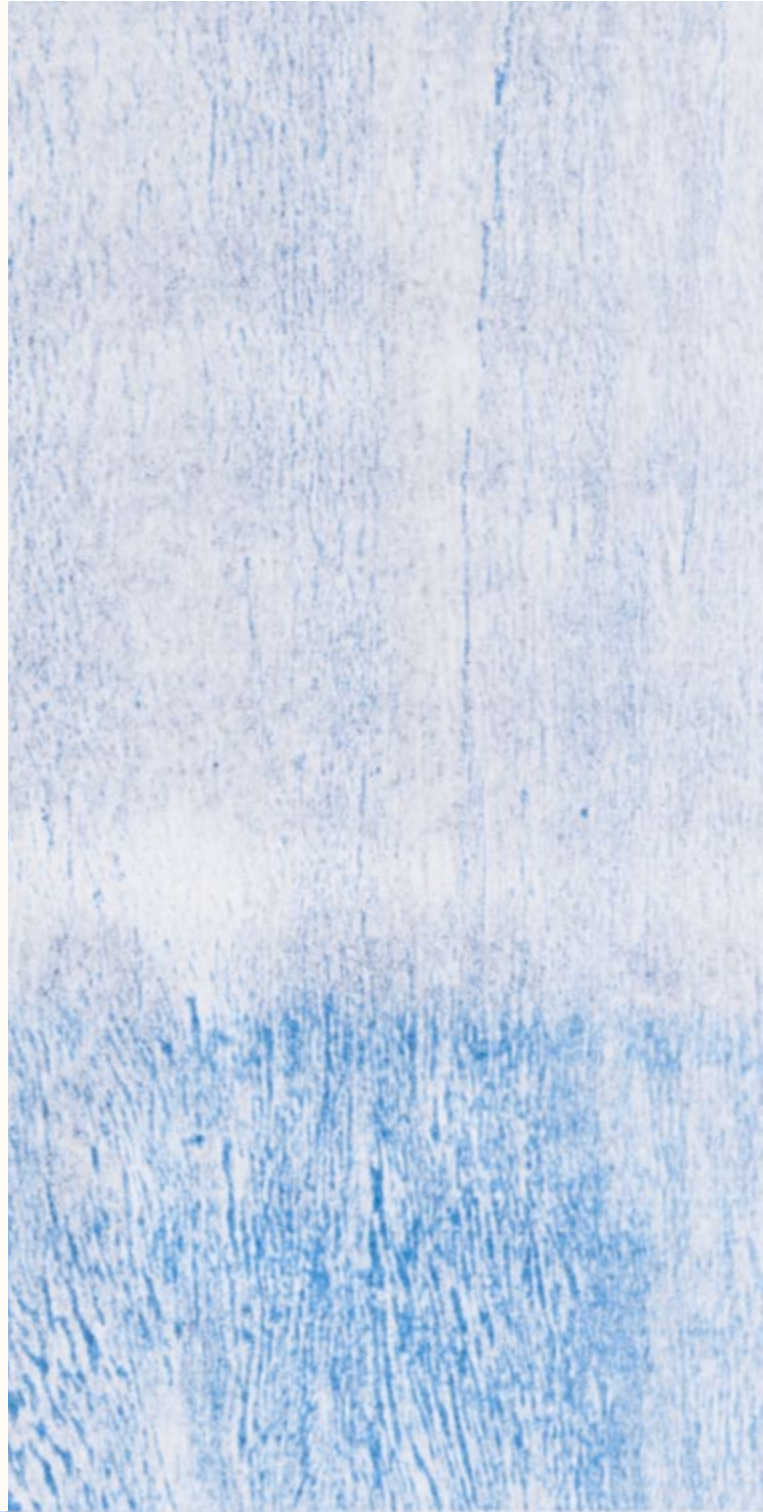
Começamos por incluir a referência ao desenvolvimento de uma tinta, inicialmente pensada com o propósito de ser aplicada a cobre, logo como base para um novo processo de impressão a partir da pedra. Entretanto, numa receita que revela ser o novo processo da litografia, descodificamos, pelo fogo, pela adição de matéria terra do negro de fumo, ou pela diluição, em água da chuva, se torna possível ancorar uma imagem.

A hipótese agora formulada, podem meios mecânicos de fazer imagens serem permeáveis à subjetividade e assim responderem entre a peculiaridade tradutiva, à abertura especulativa de um processo de representação? Podem estes capturar os elementos água, ar, terra, fogo?

A objetividade mecânica não existe. Subentende-se nas distorções subjetivas daquilo a que nos tornamos sensíveis ao tocarmos num processo e com este ensaiarmos: desenhar, a água, quando esta se arrasta sobre superfície, a invisibilidade de um sopro que altera a distribuição do grão sobre uma superfície, a matéria ou carga de terra numa tinta oleosa, o calor dos corpos e do modo como películas aderem entre si. Não somos cegos, surdos, desprovidos de olfato, ou tacto. Pensamos, e inquietamo-nos com o ver. E a litografia é desenho e é gravura.

Estranho ter que se repetir, demasiadas vezes, sobre um método reprodutivo: cabe ao autor a responsabilidade em definir a dimensão específica do corpo autoral e do processo de reprodução. Decidimos que aqui, como exercício demonstrativo, tudo poder-se-ia centrar num só princípio tecnológico, o da litografia, a partir do momento de fixação de um desenho feito a tinta, depositado sobre uma pedra escavada horizontalmente em Solenhofen.²

A seguir, constatar que é a pedra com a porosidade certa, quimicamente composta por lama, agora com diferentes graus de dureza, que acolhe o desenho. Logo, observar a matéria sólida tornada permeável ao ácido nítrico e outros, acético, fosfórico, tânico, com o carbonato a libertar-se em forma gasosa e a desaparecer no ar. Reiterar que a pedra ao ser usada, pode revelar pelo polimento os inconvenientes do seu processo de formação, veias, manchas,



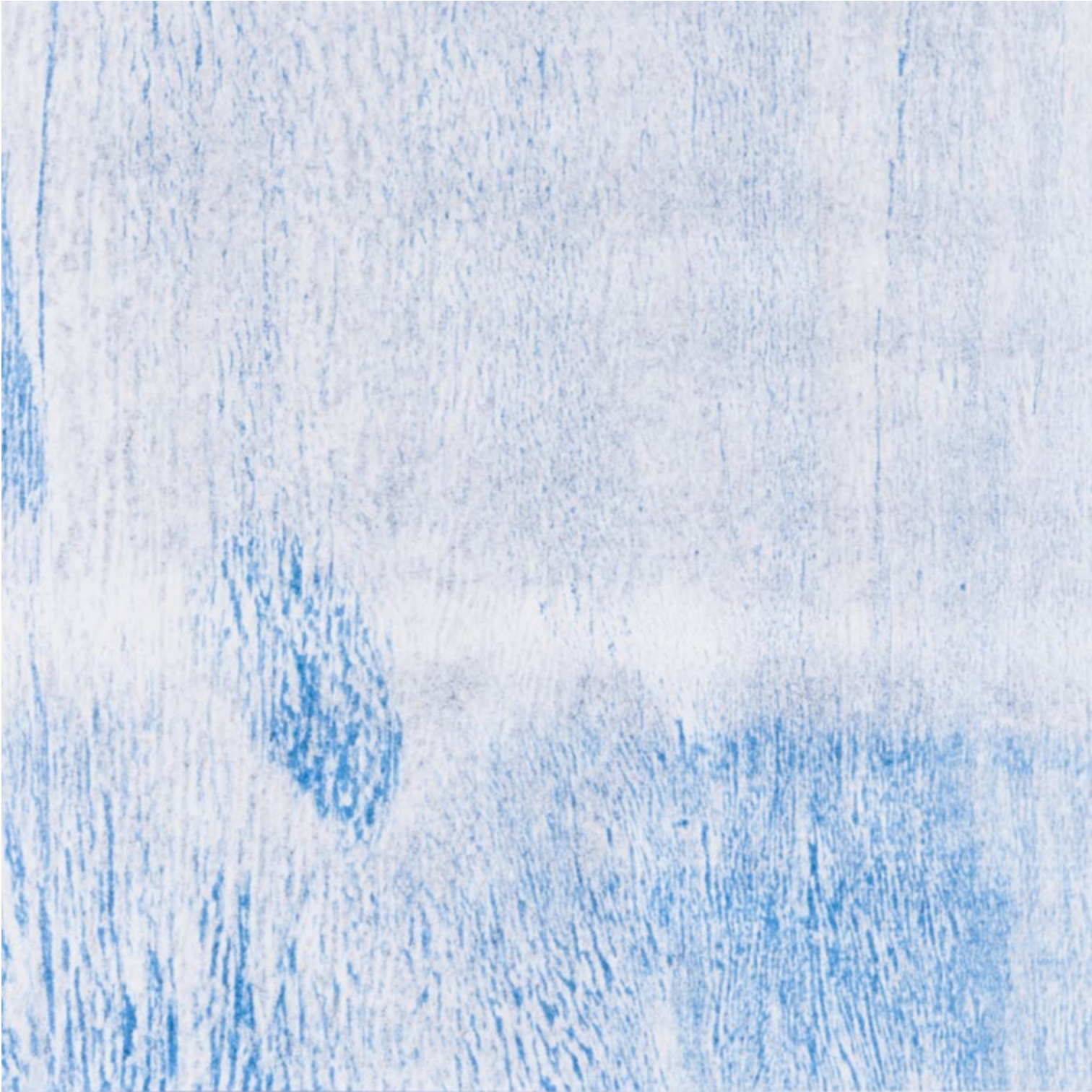


fósseis de plantas e peixes, ou manter-se na neutralidade de substrato excepcional para a transferência de uma imagem. Depois, como a tinta alcalina com que desenhamos, incute um forte sentido ao desenho, mas não sobrevive intacta ao processo de processamento e desmultiplicação da imagem. Sobre tudo isto, latente, e de como ocorre com maior ou menor sonoridade para quem pela litografia representa.

Afetados por esta experiência particular, e sendo este o ponto de partida para as quatro litografias, outra vez repetimos o que nos intriga numa tecnologia cuja literalidade processual determina o universo das imagens. Ácidos e outros materiais, efeitos indiretos de uma série de ações, o imponderável desse elemento móvel, que nos ultrapassa, e de como tudo isso também se converte em imagem: água. E uma frase agora solta emerge: a litografia é aguada, depositada sobre a pedra, nessas camadas puras ainda sem nenhuma inscrição artística⁹. Não há vontade em anular o lugar natural que os elementos da litografia impõem, nem o subsequente mergulho nesse espaço pictural metamórfico. Deseja-se que os gestos de intrusão daquele que procura o desenho sejam oportunos. Despreza-se o dogma do novo, porque é precisamente na atenção à superfície material, a recuperação de uma atenção fragilizada sobre as marcas, a entropia, as ações criadas e geradas, que se sabe encontrar a única hipótese de criação.

Arte e artifício, fenômenos domesticados para produzirem imagem. Foi o desejo de imprimir uma peça de teatro que determinou a invenção de Senefelder. Para nós, a deposição acelerada de um desenho, aquela que convive com os desvios matéricos e processuais, escora-se no que de mais efêmero se encontra na permanência enganadora. E nesse circuito invisível da litografia, entre as imagens mantidas na sua visibilidade e o invisível das perdas, a consciência dos componentes do processo, plasma-se a transitoriedade.

Água, palavra forte, representa o postulado em atrito, com a terra, e a litografia não é mais do que a expressão final desse fluxo interrompido, quase que fotografado diríamos. Todos os outros processos elegidos noutros trabalhos parecem sublinhar esse princípio fundamental que determina a inquietação pela Gravura. Em oposição aos relatos que a mecanizam, fixam, Gravura é água, *aqua fortis* representa pois essa identidade escondida enunciada nas palavras de um inventor, como princípio para um novo método de impressão com pedras. As soluções ácidas varrem as superfícies, fixam quimicamente um desenho coberto por matéria gorda

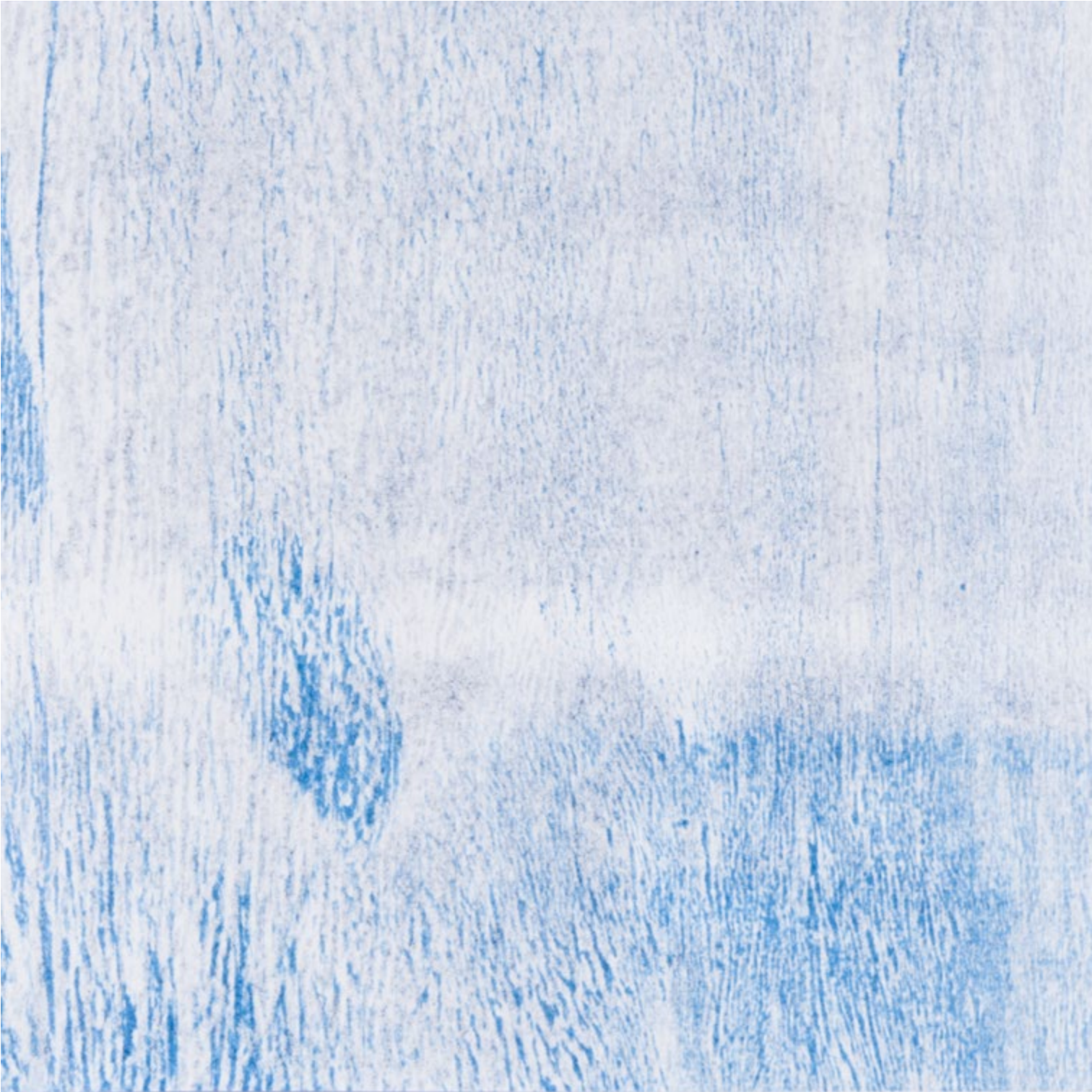


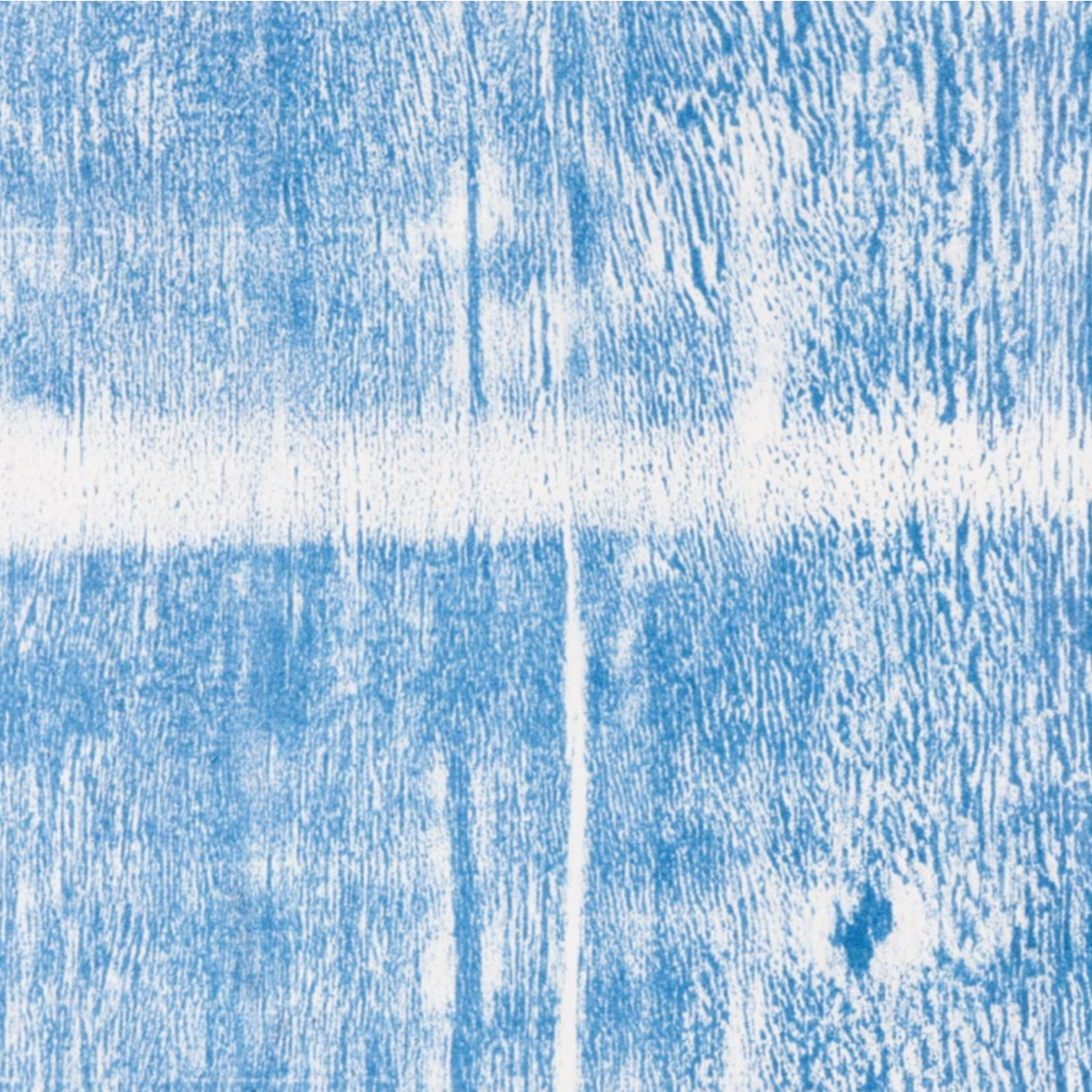
que resiste. Sobre esta, objetiva-se agora o elemento terra, na já citada pedra, mas também na goma-arábica⁴, essa matéria resinosa delicada e doce, suficiente para proteger como uma pele a pedra, e garantir esse amontoamento de delicadas camadas de gordura e pigmento conferidas por uma tinta. No final, essa espécie de magia que a litografia oferece ao repórter o sentido de profundidade possível nessa superfície abissal plana de um modo tão literal. Uma observação atenta e a consciência desse processo leva-nos a entender de que forma são geradas as compensações entre os dois elementos em jogo, terra e água: um representa a estabilidade, outro a fluidez de um pensamento que se enuncia tentativamente.

Graciela Machado

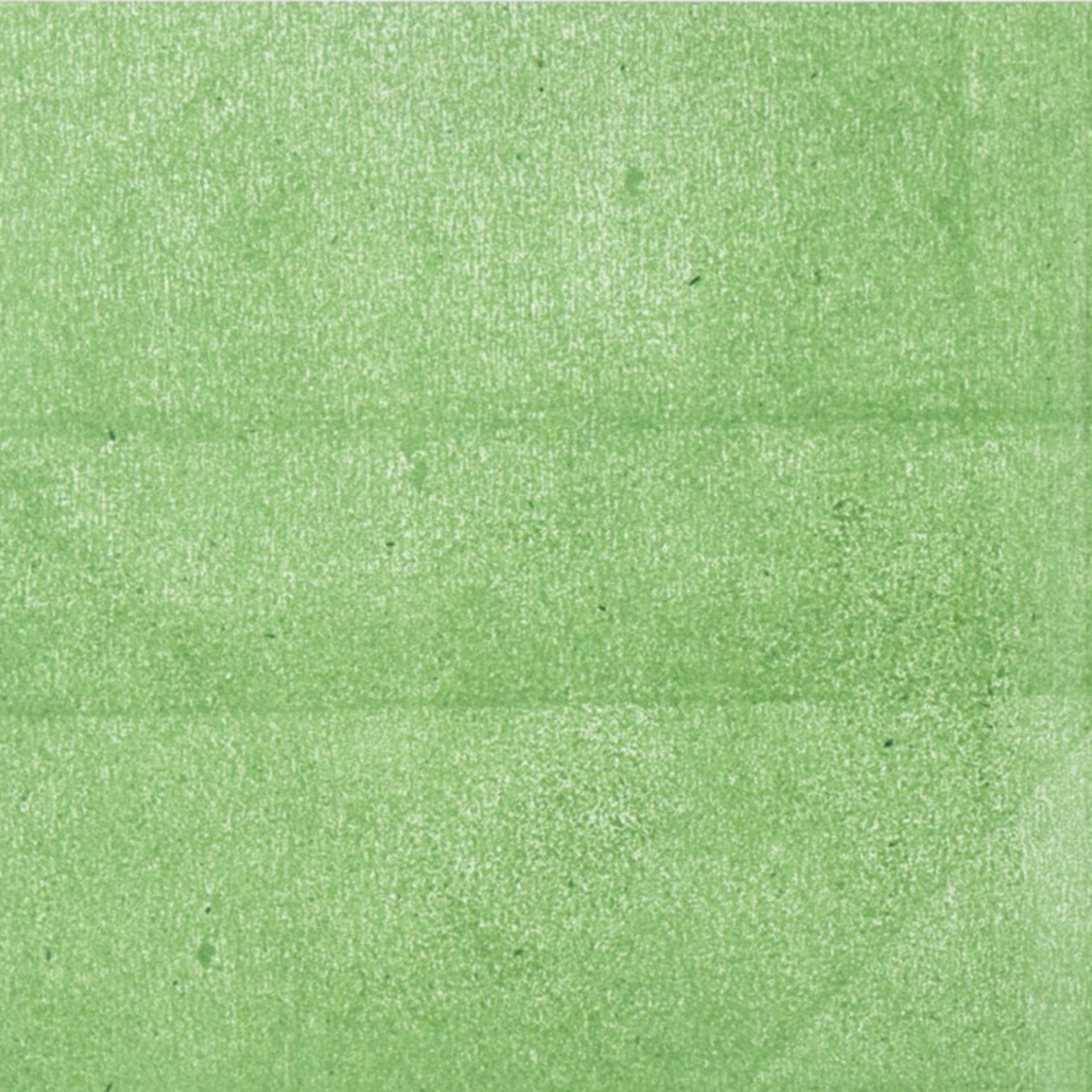
REFERÊNCIAS

1. Fórmula descrita por Alois Senefelder, pág.5, em *The invention of lithography*, Alois Senefelder, translated from the original by J.W.Muller, New York: the Fuchs & Lang Manufacturing company, 1911.
2. As pedras da litografia são extraídas de pedreiras de Solenhofen, Alemanha.
3. Em conversa com Stanley Jones, o mestre que nos introduziu à litografia, na Slade School of Fine Art, Londres em 1994.
4. Goma arábica é uma resina natural extraída de duas espécies de acácia da região subsaariana. Em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Goma-ar%C3%A1bica>










Terra. A Terra. Estar por terra. Sem-terra.

Estamos semiconscientes, deitados por terra. O pó entra-nos pelas narinas, a língua toca a terra, o corpo contorce-se num manto amaciado pelo seu próprio peso, o suor cria pequenos lagos onde se refletem as nuvens e o avião que a uma distância segura se dirige para outras paisagens. A mão faz um esforço, abre-se e acolhe, em concha, um montículo humedecido de pedras, ervas, raízes e folhas. As unhas sulcam a terra, deixando marcas profundas na crosta que se distende sobre um vasto campo. Sonolentos, sentimos os cheiros que as recentes chuvas destilaram e exalam, criando finas nuvens que se espriam até à base da montanha mais próxima, onde manchas puras de neve criam padrões irregulares que se vão tornando uniformes assim que a altitude acentua os abruptos desníveis. A chuva volta a cair. Da boca, um fio de sangue começa a rasgar caminho em direção a uma folha de eucalipto. Misturando-se com a terra, o cheiro alacre da folha acentua a textura do sangue, fazendo-nos mergulhar nas memórias dos tempos arcadianos, em que felizes e inconscientes, deambulávamos junto aos lagos e navegávamos apaixonados em pequenas barcaças. O sabor transporta-nos para as profundezas das cavernas dos deuses pagãos, que celebram em permanente júbilo a frenética dança dionisiaca, onde uma mistura de sangue, sêmen, ervas e bagas são servidas em taças de ouro. A imagem de Tebas é agora uma fusão de sons, aromas, cores e texturas, que se materializam num último bago de uva que tinha ficado esquecido, perdido entre as armas quebradas da batalha corpo a corpo que tinha acontecido. Esticamos a língua. Esticamos ainda mais. Mas temos de fazer um último movimento para agarrar o bago, a derradeira recordação com que ficaríamos antes de partir em busca de Perséfone, que Hades tinha há muito raptado e envolvido no seu negro manto.

Partiu com um sorriso, saboreando a baga que se tinha alojado na sua boca húmida e fértil. Com o tempo, o seu sangue, assim como o de outros companheiros de armas, iria fertilizar a terra, onde novas gerações colheriam os seus frutos e cereais, quem sabe com a ajuda direta de Deméter. Séculos mais tarde, um agricultor sem-terra que se encontrava numa manifestação em Brasília viu o seu reflexo num belo edifício desenhado por Niemeyer. As formas da arquitetura lembravam-lhe as mulheres que tinha conhecido e o cheiro que se desprendia das suas barrigas quando, felizes, lhe comunicavam que estavam novamente grávidas. Uma a uma tinham

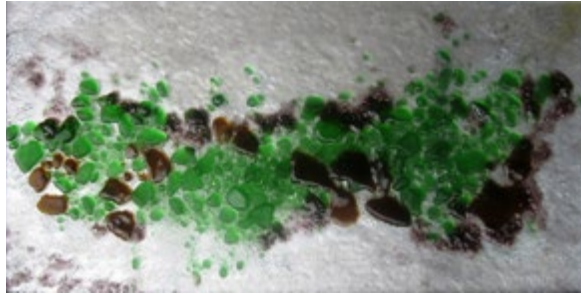




sido levadas por Hades. Não tinham voltado. À sua volta o ruído dos manifestantes entorpecia-lhe o pensamento, a dor da ausência dos corpos perdidos no tempo doía-lhe no peito, como se uma pedra diamantina ali se tivesse alojado. Parou. Ficou imóvel sentindo-se sufocar. Na sua garganta a voz ficava presa. Não conseguia gritar a frase de guerra contra aqueles que destroem a paisagem e os ecossistemas na sua voragem consumista. Contorceu-se e caiu por terra. Ainda conseguiu ver os passos apressados e decididos dos companheiros de luta. Da sua boca desprendeu-se um bago de uva que Perséfone, encenando os seus cíclicos jogos de sedução, paixão, amor e morte, aí tinha colocado. Depois partiu.

Fernando Quintas



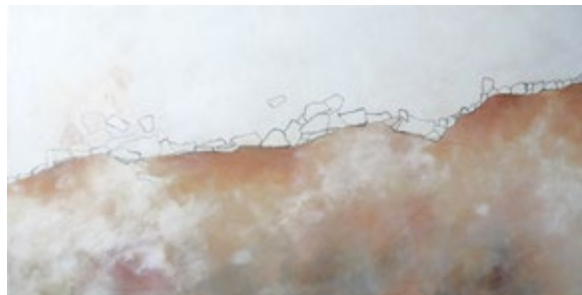


EM CIMA

Regina Lara
Norberto Stori

PÁGINA ANTERIOR

Flávio Abuhab
João Bosco
Teresa Almeida



Em terra

Terra, substantivo feminino, palavra de origem latina, **1** parte sólida da superfície terrestre por oposição ao mar; **2** solo; **3** parte do solo que é possível cultivar; **4** designação de certos pigmentos usados na preparação de tintas com eles preparados (como a terra-de-sombra, etc.); **5** localidade; **6** região; **7** país, pátria; território; **8** propriedade; fazenda; herdade; **9** campo; planície;;¹

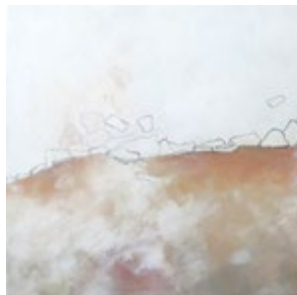
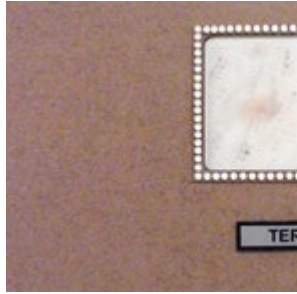
Numa acepção feminina, a Terra forma-nos, compõe-nos, alimenta os nossos corpos e dá-lhe abrigo, permite-nos ter a segurança da pertença na definição da nossa identidade, moldada pela especificidade de um território. Por fim, tradicionalmente, é ela que nos acolhe, quando terminarmos o nosso percurso pela sua superfície.

Cada vez menos condicionados pela Natureza, por isso menos conscientes da terra que pisamos, por via da artificialidade a que chegaram dos nossos hábitos e acções quotidianos, pautamo-nos ainda, por uma dualidade traiçoeira que opõe a cidade ao campo, ou, melhor dizendo que opõe a capital à província. Não sendo este um fenómeno singular de Portugal, é, contudo, factor determinante num país ricamente diversificado em que o território ainda é o elemento permanente de identidade. Por isso não podemos esquecer a *terra*².

Se atendermos ao território enquanto determinante cultural, cartografamos Portugal através da cerâmica, que de forma inequívoca, nos conta sobre os modos que a(s) terra(s) deram, transformadas em objectos de eficiente design, no apoio aos hábitos do quotidiano, Crua ou cozida, a terra conformou construções, suportando arquitecturas mais ou menos elaboradas, mais ou menos perenes ou efémeras, num gesto de assumida eficiência ecológica, durante o seu uso, ou já no avanço da sua ruína. De alguma forma, tal como os humanos são pó e a pó voltarão, também a arquitectura da terra sai da terra e a ela volta. A paleta de cores que detém, enquanto crua, desdobra-se do negro ao branco, apresentando amarelos claros, pardos ou vivos, laranjas, tijolo, vermelhos, castanhos quentes e frios (terras, terra de sombra), que logo que passadas pelo calor do forno, se tornam outras igualmente diversas e caprichosas, porque nunca as conseguimos exactamente iguais, duas vezes que seja.

Matéria de origem mineral sobejamente plástica, por vezes mais gorda que outras, permite ser modelada apenas pela mão, deixando-se abandonar em bonecos, cântaros, loiça vária, e tudo aquilo que a imaginação do Homem for capaz de criar.





Com as tecnologias destinadas à sua densificação, a terra dada à cerâmica, transforma-se em formas tridimensionais, pintadas, gravadas, ainda por enquanto também rodadas (pois os oleiros faltam agora), na tal convergência entre a plasticidade primordial e a acção humana, em que o quotidiano desejo dos sentidos sentirem, a eleva por vezes ao estatuto de arte. E, nessa dimensão - a da arte, tem sido argumento e género criativo, meio, portanto também processo, e igualmente fim, tão significativa, que questionou ontologicamente a arte do Século XX. Em especial o domínio da escultura que, amplamente teorizado e questionado, a partir dos anos 60 do Século passado, admite hoje, uma complexidade, por vezes de difícil categorização.

A terra, enquanto território, matéria e localidade, esteve no centro da alteração paradigmática, "causada pelos movimentos da Minimal Art, da Land Art e dos Earthworks³", "produziu uma emergência do conceito public, no interior da linguagem escultórica"⁴ abrindo em paralelo, um "processo para a reconsideração do conceito do monumento, intrinsecamente ligado à prática da escultura nos espaços públicos"⁵. Instaurou a dimensão do tempo na escultura contemporânea, que lhe permitiu aceder à condição de construção, conquistando espaços antes dominados por outras disciplinas, nomeadamente pela arquitectura, ou muito mais tarde, pela arquitectura paisagista, acrescentando à sua tradicional possibilidade de incorporar elementos no espaço (o volume e/ou objecto), a capacidade de definir (construindo) o próprio espaço, constituindo-se assim em site e, também, por vezes em lugar.

Susana Piteira

REFERÊNCIAS

1. AA.VV. (2002). *Dicionário da Língua Portuguesa 2003*. Porto: Porto Editora. Pág. 1612.
2. Matoso, J.; Daveau, S; Belo, D. (2010). *Portugal. O Sabor da terra: um retrato histórico e geográfico por regiões*. Lisboa: Circulo de Leitores e Temas e Debates. Pag. 6.
3. Utilizo os termos em inglês por terem surgido neste idioma.
4. Piteira, S (2003), "Monumento e Anti-Monumento: A simbologia da escultura publica", *Arte e Espaço Público, Boletim interactivo da APHA*, 1, 7p. <http://www.apha.pt/boletim/boletim1/default.htm> Consultado em 4-12-2013,
5. *Idem*





Artes do Ar

O elemento essencial Ar parece estar presente desde a gênese do pensamento sobre arte. Na antiguidade ocidental já existia no senso comum o referir-se aos processos de criação na arte à ideia de sopro criativo.

O sopro criativo sempre esteve vinculado ao conceito de deslocamento (alusivo aos ventos que, por si só, geram uma energia natural) que propiciava a transformação, por determinação humana, da matéria – em revolução – em signo.

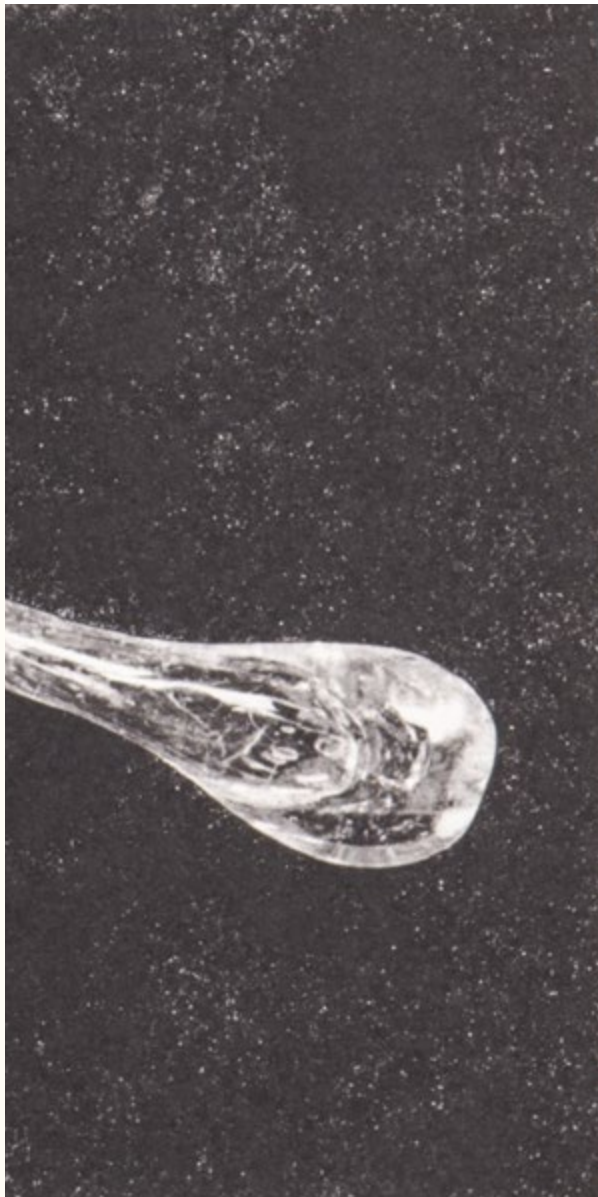
Assim, como a Terra, o Fogo e a Água, o Ar se apresenta como importante veículo amalgamador dos processos de produção artística. Sendo ele, por evaporação, um secante natural – da modelagem aos processos pictóricos – tornou-se, na cultura da visualidade, também, um importante argumento: tema de arte.


Dos tensionados panejamentos que configuram a estatuária clássica (como o vento que bem afronta a Nike de Samotrácia); das nuvens em revolução nas paisagens (assim como aparece em *A Noite Estrelada*, de van Gogh); aos céus, plenos de estruturas projetivas, do surrealismo de Dalí).

Para além da dimensão material, como elemento essencial, e das representações visuais, como elemento figurativo, que o transformaram em argumento universal, o Ar se inclui como significativa instância em uma das mais agudas tendências das artes do século XX – a saber: as Instalações e a *Land Art*.

Instalações são ocupações: do espaço saturado na *MerzBau* de Kurt Schwitters, perpassando as geométricas disposições de birutas apresentadas pelo francês Daniel Buren, para a indefectível Bienal do Vazio, ocorrida em 2008, em São Paulo – Brasil. A *Land Art*, estabelece a artisticidade em ambientes abertos, como tão bem souberam explorar: em lugar remoto, Dennis Oppenheim, com o seu *Whirlpool-eye of the storm*, apresentou linhas de fumaça que se espiralavam no céu; Eduardo Srur, artista brasileiro, surpreendeu a paisagem urbana com suas bicicletas suspensas.

Ou, também: as muralhas que compreendem o vazio, do norteamericano Richard Serra; as estruturas suspensas do argentino Tomás Saraceno; e os organismos dinâmicos do holandês Theo Jansen. Há, ainda, a referência ao Ar no universo das imagens digitais – particularmente aquelas cuja circulação se dá em rede – alocadas na *Cloud*.





Por fim, de elemento essencial – da natureza à cultura – o Ar se transformou em elemento conceitual. Um dos argumentos que, de tão orgânicos, compõem o mito da abstração humana que, de forma ancestralmente imediata, historicamente mediada e contemporaneamente imediata, outra vez, definem as linguagens. Em especial, o universo das linguagens artísticas.

Marcos Rizoli





EM CIMA
Paula Tavares
Fernando Quintas

PÁGINA ANTERIOR
Wilton Azevedo
Marcos Rizolli
Domingos Loureiro



AR

O ar, é o elemento que sentimos sem se ver

No ar, a protecção, modelação, respiração.

No ar, a vida.

No ar, os cheiros, aromas das coisas que nos abrigam.

No ar, os sons, sussurros, ruídos, falas e melodias.

Sustentação, voou, movimento.

"O vento é bom bailador,

Baila, baila, e assobia.

Baila, baila e redopia

E tudo baila em redor."¹

O ar transporta, vai e vem....

"A cada sopro do vento

Muda de folha

A borboleta no salgueiro."²

O ar é energia, impulso, dinâmica.

O ar agita, levita, sustem.

O ar agita, mexe, transforma.

Correntes eólicas,

Cores atmosféricas, azuis

Todas as cores

E um sopro contínuo

Vindo da lonjura dos tempos

Um sopro que as mãos trabalham

Concentradas e leves

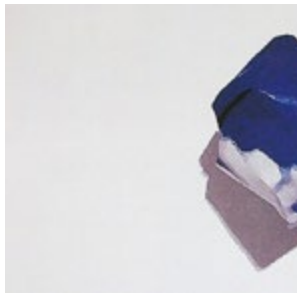
Na matéria transparente

O vidro.

E no vidro soprado

O ar é a alma da obra.

...



A invenção do vidro foi um dos acontecimentos importante na história da humanidade. As suas qualidades como a transparência, translucidez, brilho e versatilidade para as variáveis aplicações práticas e estéticas, fazem do vidro um material peculiar no campo da criação artística.

A arte do vidro progrediu ao longo de milénios. A sua fabricação e utilização evoluiu com o decorrer dos tempos, acompanhando as civilizações. Primeiro com formas simples, rudimentares. Depois mais complexas, com mais valências e aplicações. Segundo Hero, a fabricação do vidro remonta à Idade do Bronze e do Ferro³. O historiador Plínio fala do surgimento do vidro e da sua descoberta acidental por parte dos mercadores fenícios, o que colocaria o seu descobrimento cerca do ano de 2000 a.C.⁴, uma lenda que ficou para a história. Keith Cummings indica-nos que a origem do vidro remonta aos 3000 anos a.C., tendo sido, provavelmente, o primeiro vidro fabricado na Mesopotâmia⁵. Este material era utilizado para a realização de objectos preciosos. Com o surgimento da técnica de vidro soprado no primeiro século antes da Era Cristã⁶, o vidro começa a ser utilizado em objectos de uso quotidiano. A civilização Romana viria a dar primazia a esta técnica, uma vez que a sua produção era rápida e também mais rentável economicamente.

Hoje, a arte em vidro apresenta-se, inovadora na técnica e aplicações, e contemporânea na forma e conteúdo. Tal como o ar, que nas suas variáveis térmicas e dinâmicas, adquire partículas, e com elas, novas matizes e formas, o vidro, graças aos avanços da ciência, experimentalismo e criatividade artística, adquire propriedades, que sendo novas, lhe dão valências. O mundo agradece.

O vidro, matéria sólida, tem a leveza do ar, no olhar, na aparência.

O vidro, matéria sólida, tem a leveza do ar, no olhar, na aparência. E tal como o ar que respiramos e nos envolve, a obra de vidro respira liberdade, na envolverência translúcida.

Teresa Almeida

REFERÊNCIAS

1. Afonso Lopes Vieira in *Antologia Poética*. Guimarães Editores, Coleção Poesia e verdade (Lisboa, 1966)
2. Matsuo Bashô, *O gosto solitário do orvalho*. Assirio&Alvim, Ed. 2013
3. Hero, A. *Elaboracion y trabajo del vidrio*. Editorial Osso, Barcelona: 1948
4. Navarro, J. *El Vidrio*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 3rd edition, 2003
5. Cummings, Keith. *A history of glassforming*. Londres: A&C Black (Publishers) Limited, 2002
6. Mentasti, Rosa Barovier. *Glass Collection: della Diageo a Santa Vittoria d'Alba*. L'Artistica Editrice, 2005





FICHA TÉCNICA EXPOSIÇÃO

EXPOSIÇÃO *Elements Camp*

LOCAL E DATA

Galeria do 1º Andar – FBAUP

Avenida Rodrigues de Freitas, 265 Porto

10 de Dezembro de 2014 a 16 de Janeiro de 2015

INICIATIVA

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal

Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

COORDENAÇÃO

Teresa Almeida

Graciela Machado

COMISSARIADO

Teresa Almeida

Marcos Rizolli

ARTISTAS

António Quadros Ferreira

Domingos Loureiro

Fernando Durão

Fernando Quintas

Flávio Abuhab

Francisco Laranjo

Graciela Machado

João Bosco

Lúcia Castanho

Márcia Tiburi

Marcos Rizolli

Maria Augusta Justi Pisani

Norberto Stori

Paula Tavares

Pedro Fortuna

Regina Lara

Sofia Torres

Susana Piteira

Teresa Almeida

Wilton Azevedo



PRODUÇÃO E MONTAGEM

Joaquim Tato

Isabel Gonçalves

Luís Nunes

Tiago Cruz

DOCUMENTAÇÃO E PREPARAÇÃO DE OBJECTOS

Teresa Almeida

DESIGN DE COMUNICAÇÃO

Márcia Novais

Mariana Marques

FOTOGRAFIA

Artistas em exposição

DIVULGAÇÃO

Joana Cunha

FICHA TÉCNICA

LIVRO DOS ELEMENTOS

INICIATIVA

Pure print elements

COORDENAÇÃO

Graciela Machado

Teresa Almeida

DESIGN EDITORIAL

Lisa Penedo

COORDENAÇÃO TÉCNICA

Graciela machado

PRODUÇÃO OFICINAL

Oficinas Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Agostinha Moreira

Catarina Marques

Graciela Machado

Isabel Trábulo

Lisa Penedo

ENCADERNAÇÃO

Lisa Penedo

FOTOGRAFIA

João Lima

Artistas em exposição

Monotipia: 4 cores

Transferência: impressão electrostática

Impressão digital

TIRAGEM

12 Exemplares

Munken Pure 240gr

Munken Pure 90 gr

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO, 2014.

