

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

Projecto sem título!

Escultura e portabilidade na instalação / intervenção:

Objectos antes das imagens e imagens depois dos objectos

Manuel Horta

Projecto com componente escrita para obtenção do Grau de Mestre

Orientador Professor Doutor Fernando Amaral da Cunha

Porto, 19 de Julho de 2011

Dedicatória

A quem se interessar por *Escultura* e coisas portáteis.

Às Professoras e Professores que tive até hoje.

À minha família.

Agradecimentos

Ao meu Orientador do Curso de Mestrado.

Às pessoas que colaboraram na realização deste projecto teórico-prático.

Às pessoas que me têm dado o seu apoio ao longo da vida.

Índice

Nota ao Leitor	4
Abstract / Resumo	5
Abreviaturas, siglas e sinais	6
Introdução	7
Capítulo I - Objectos antes das imagens.....	9
Capítulo II - Objectos e imagens	17
Capítulo III - Imagens depois dos objectos	24
Capítulo IV - Sem título	31
Capítulo V - Projecto sem título.....	36
Conclusão	50
Figuras	53
Lista geral de autores mencionados no projecto	79
Lista de sites consultados para os capítulos I,II,III,IV,V	80
Lista geral de sites consultados	81
Referências Bibliográficas	82
Apêndice 1	824
Apêndice 2	825

Nota ao Leitor

Informa-se o leitor que, neste objecto, as referências bibliográficas foram elaboradas com base na norma portuguesa NP 405-1 para os documentos impressos e segundo a norma NP 425-4 para os documentos electrónicos. No objecto que se apresenta, estrangeirismos (como por exemplo *internet*), termos técnicos do universo da informática (como por exemplo ligação *USB*) e conceitos de largo espectro para serem definidos (como por exemplo *Escultura*), são escritos em *itálico*. Títulos de obras e outros objectos da *História da Arte* e títulos de livros também se encontram escritos em *itálico*. As citações são feitas na língua editada na fonte de pesquisa e escritas entre aspas. Optou-se por colocar as figuras em capítulo separado porque permite ao leitor construir uma narrativa complementar ao texto dos capítulos antecedentes. Este objecto foi redigido no tipo de letra *Arial*, corpo: 14, 12, 9 e 8. No desenvolvimento deste projecto foram utilizados os seguintes *software's* informáticos: *Adobe Photoshop CS*. Versão 8.0.0.0. 2003 Adobe Systems Inc.; *Adobe Premiere Pro*. Versão 7, 0, 0, 0. 1991-2003, Adobe Systems Inc.; Audacity. Versão 1.3 Beta (Unicode), (?); Logitech Webcam Software. Versão 1996-2009. Logitech.; *Macromedia Freehand*. Versão 10.0.0.235. 1988-2001 Macromedia, Inc.; *Microsoft Office*. Versão 2007. Microsoft.

Abstract

The purpose of this research within the 2nd cycle of studies (Master's Course in Sculpture at the Faculty of Fine Arts, University of Porto), relates to the issue of *portability*, that is, portable objects which, by their characteristics, it is easy to transport and install.

The portable objects were the reason for a collection of images on objects of artistic production of XX and XXI centuries (*Art History* as a research base).

The study and the research methods adopted result, in turn, mobile elements (linked with a hammer and semantic games), that these elements in sequence to provide the organization and structure to a garage space for urban building. This action results audio visual material can be worked like clay and designed. ... Subject matter that generates a project that leads to another.

Resumo

O objecto da presente investigação, no âmbito do 2.º Ciclo de Estudos (do Curso de Mestrado em *Escultura* na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), prende-se com a questão da *portabilidade*, isto é, objectos portáteis que, pelas suas características, facilmente se transportam e instalam.

Os objectos portáteis foram a razão para uma colecção de imagens relativas a objectos da produção artística dos séculos XX e XXI (a *História da Arte* como uma base de pesquisa).

Do estudo e dos métodos de pesquisa adoptados resultam, por sua vez, elementos portáteis (relacionados com um martelo e com jogos semânticos), elementos esses que, em sequência, se disponibilizam a organizar e estruturar num lugar de garagem. Desta acção resulta matéria áudio-visual possível de ser trabalhada e projectada como barro. Matéria que gera matéria ... Um projecto que leva a outro.

Abreviaturas, siglas e sinais

Anon. – Anónimo

Art. – Artigo (leis e similares)

Cap. – Capítulo, plural capp.

[ca.] – quando o livro não está paginado referenciamos a existência de [ca. 10] p.

Cf. – Confrontar, ver também, referir-se a

cit. por – Citado por

et. Alt – e outros

Ed. – edição, editor

e.g – (nos textos ingleses) *exempli gratia*, por exemplo

EUA. - Estados Unidos da América do Norte

ex. – por exemplo

FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

fig. – Figura

fl. – folha

ibid – ou também *ibidem*, no mesmo lugar (ou seja, mesma obra e mesma página; se for a mesma obra mas não a mesma página, então é *op. cit.*, seguido da página)

i.e. – (nos textos ingleses) *id est*, isto é, quer dizer

infra – ver abaixo

in – em

idem-igual

loc. cit – lugar citado

MH – Manuel Horta

MS – manuscrito, plural MSS

NB – *Note bene* (esta é uma lista das abreviaturas mais comuns)

NS – Nova Série

op. cit. – obra já citada anteriormente pelo mesmo autor

p. – página, também pág., plural pp.

par. – parágrafo

S.l. – *sine loco* (sem local) sempre entre parênteses recto

s.n. – *sine nomine* (sem editor), sempre entre parênteses recto

s.d. – não utilizar, fazer referência pelo menos ao século [19--]

sic – assim (escrito assim mesmo pelo autor que estou a citar)

NdA – nota do autor (habitualmente entre parênteses rectos; também N. A.)

NdT – Nota do tradutor (habitualmente entre parênteses rectos; também N. T.)

tab. – Tabela

V. – ver

vs. *versus*, em oposição a (ex. branco vs preto)

vol. - volume, plural vols. (vol. significa geralmente um dado volume de uma obra em vários volumes, enquanto

vols. significa o número de volumes de que se compõe a obra).

«(...) Marcel Duchamp has declared
readymade objects as art, and the futurists
declared noise as art – it is an important
characteristic of my efforts and those of my
colleagues to declare as art the total event,
compromising noise/ object / movement/ color/
psychology – a merging of elements, so that life
(man) can be art (...)»
Wolf Vostell¹

Introdução

Projecto sem título Escultura e portabilidade na instalação/intervenção: objectos antes das imagens e imagens depois dos objectos, teve como fonte de problematização a constatação de imagens que, no contexto da *Escultura*, revelam a existência de múltiplas práticas de diferentes autores, a seguir designadas como práticas autorais e práticas artísticas. Práticas essas que se relacionam com objectos que facilmente podem ser transportados de um lado para o outro (portáteis) e que contrastam com outros de grandes dimensões físicas associados a complexos meios de logística e instalação (pouco portáteis).

Desta forma, pretendeu-se reflectir sobre a portabilidade na prática artística no contexto da *Escultura* como objecto de instalação e intervenção nos séculos XX e XXI.

Assim, partiu-se da problematização: podem as práticas autorais e os objectos serem relacionados com a portabilidade? Por sua vez, essa problematização revelou outras questões associadas: que espaços e lugares podem estar relacionados com a portabilidade? A ideia de portabilidade pode propor outras narrativas?

Optou-se por uma pesquisa, selecção e colecção de imagens de obras integradas na *História da Arte* dos séculos XX e XXI, que pelas suas características físicas e conceptuais pudessem ser observadas e entendidas como portáteis. A pesquisa de imagens decorreu em meios de difusão e contextos que estão

¹ RUSH, Michael - *New Media in late 20th-century art*. London: Thames & Hudson, 2002. p.117. O autor do livro consultado cita o autor Wolf Vostell, quando este se refere ao trabalho do autor Marcel Duchamp e à matéria sonora, como algo de novo que entrou no domínio da arte.

vinculados às artes plásticas e a sua selecção teve como referência o facto de algumas terem sido objecto de casos de estudo.

O título dado ao presente projecto indicia um jogo de palavras que é orientado pelo seu subtítulo *Escultura e portabilidade na instalação/intervenção: objectos antes das imagens e imagens depois dos objectos*, como fruto da própria investigação, encarando-se a *Escultura* como instalação/intervenção temporária que estabelece um compromisso com os meios de registo áudio visuais e posteriormente com meios de edição digital e de impressão da matéria.

A investigação agora apresentada foi realizada em três fases, ao longo de dois anos lectivos. No primeiro ano lectivo, realizaram-se em simultâneo as duas primeiras fases: a pesquisa teórica e a realização de elementos portáteis em contexto multidisciplinar que se define, neste projecto, como *Atelier de Escultura*. No segundo ano lectivo, decorreu a terceira fase: a instalação/intervenção dos elementos portáteis, num lugar externo aos contextos institucionais e alternativos institucionalizados (espaços que resultam de protocolos entre instituições ou entre instituições e privados). Dessas acções sucessivas, resultou matéria áudio-visual que foi simultânea à organização e escrita do objecto teórico que se apresenta. No desenvolvimento do projecto foi utilizado um martelo de ferro, instrumento de acção em diferentes processos e meios tecnológicos e matriz de diferentes elementos de instalação/intervenção num lugar de garagem.

A elaboração do projecto recorreu a uma complexa gestão de tempo que contribuiu para o realizar no prazo acima mencionado. A estrutura deste documento está dividida em capítulos que nos organizam no tempo e no entendimento da portabilidade através de práticas autorais que são exemplos da *História da Arte*.

Decidiu-se pela não classificação histórica que integra as práticas e obras em terminologias (rótulos) generalistas, pois mencioná-las condicionaria a pesquisa a diluir-se na busca de definições.

«(...) Parece-me cada vez mais evidente
que nós, os portáteis,.....Estamos
integrados na transição no fluxo (...)»
Aleister Crowley².

Capítulo I

Objectos antes das imagens

As múltiplas práticas artísticas que caracterizam a produção artística do século XX integraram o texto, o som, objectos já feitos de produção industrial, a fotografia e a imagem em movimento como matéria (pouco convencional) que se relacionou com os materiais mais tradicionais no âmbito das artes plásticas (como por exemplo barro, pedra, madeira, metal).

A fotografia e a imagem em movimento contribuíram para uma alteração na percepção do próprio conceito de obra plástica, aspectos focados pelo autor Walter Benjamim (1892-1940)³. Alteração já pressentida na aproximação entre as diferentes linguagens e formas de expressão, sendo exemplo dessa situação os seguintes autores e objectos que se podem transportar (entre outros possíveis):

- Luigi Russolo (1885-1947) e Ugo Piatti (?) e o instrumento *Intonarumori*, de 1913, instrumento para produzir sonoridades relacionadas com uma sociedade industrializada. «Russolo propunha uma definição mais precisa de ruído: explicava que na Antiguidade só havia o silêncio, mas que, com a invenção da máquina no século XIX, “nasceu o ruído”. Agora, dizia, o ruído chegara para reinar “soberano sobre a sensibilidade humana”. (...) Caixas de madeira rectangulares que chegavam quase a ter um metro de altura, com amplificadores em forma de funil, continham vários motores que produziam uma “família de ruídos”: a orquestra futurista»⁴;

- Raoul Hausmann (1886-1971), autor de *Mechanical Head* (Spirit of Our Age) de 1922, uma cabeça de manequim em madeira é suporte para uma fita métrica, uma parte de um telescópio, uma chapa com o n.º 22, um mecanismo de relógio,

² O nome Aleister Crowley é citado por Enrique Vila Matas, *História Abreviada da Literatura Portátil*, Porto, Campo das Letras Editores, 2006. pp. 69 a 76, (nota 1).

³ BENJAMIN, Walter - *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

⁴ GOLDBERG, Roselee - *A Arte da performance do futurismo ao presente*. 1ª ed. Portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. pp. 25, 26.

parafusos, uma bolsa de couro e um rolo de impressão dentro de um estojo. Este objecto, segundo Raoul Hausmann, está relacionado com a consciência humana e com apêndices insignificantes que se fixam dentro e fora, como um penteado na cabeça de um boneco;

- Alexander Calder (1898-1976), *Circus* de 1926-33, produziu pequenos elementos feitos em arame, madeira e outros materiais. Figuras que formavam o seu próprio circo, que transportava dentro de uma maleta. Este conjunto de elementos pode ser também caracterizado por explorar o ar e o som.

De algum modo, devido aos fenómenos migratórios, cidades como Paris, Roma Zurique, Berlim, Munique, Moscovo, S. Petersburgo constituíram-se como metrópoles e focos de produção e difusão cultural, pontos de encontro para autores, públicos e mecenas. Mais tarde, e como consequência da Segunda Guerra Mundial, também Nova Iorque.

Também a produção artística e o ambiente cosmopolita do período compreendido entre 1917 e 1930 pode ser entendido metaforicamente, na *História abreviada da literatura portátil*, de Enrique Vila – Matas, como uma espécie de transporte do facto histórico para a literatura, transporte que ajuda a entender e a explorar o objecto portátil.

As aproximações das diferentes artes (literatura, música, teatro) foram factores importantes para a prática de autores que estiveram envolvidos em processos de uma *Escultura* que abandona o conceito do pedestal e da cerca, aproximando-a do público. «Towards the end of the first decade of the century, Brancusi's progressive simplification of the sleeping human head, from a realistically carved marble to a simple ovoid, led His sculptures to acquire the status of an object.(...)»⁵. A título de exemplo referira-se o Escultor, Constantin Brancusi (1876-1957) e a obra *Sculpture for the Blind*⁶, de 1920, uma ovóide em pedra mármore polida, que prescinde do pedestal para ser elevada; o objecto integra-se no espaço do público, uma *Escultura* mais portátil⁷, uma obra que pelo título invoca outro sentido além da visão.

No contexto de pesquisa sobre portabilidade, as obras de Marcel Duchamp

⁵ CURTIS, Penelope - *Sculpture: 1900-1945*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 141.

⁶ «(...)The provocative title indicates that Brancusi intended this sculpture not only to be seen but to be touched as well, perhaps even touched instead of seen. However, no record of this unusual showing has yet been found. The actual use of this title may derive from a later work, slightly larger and made in alabaster (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), that was shown in Paris at the Salon in 1926 with the title Sleeping Muse (Sculpture for the Blind) and in New York at the 1933 Brummer Gallery exhibition as Sculpture for the Blind(...)» no site: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51125.html>

⁷ Conceito que a historiadora Rosalind Kraus propõe como *ateritorialidade* e *campo expandido*, conceitos que se prendem na perda de um território conceptual e tecnológico específico para o objecto categorizado como *Escultura*. Entende-se aqui uma relação outras formas de expressão, relacionamento que integra diferentes meios tecnológicos e conceptuais.

(1887-1968) colocam em questão valores considerados fundamentais no contexto das artes plásticas, desde logo o de autoria, mas também o objecto de produção industrial e da linguagem como matéria para a construção de objectos. «Em 1913 j' eus l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner.»⁸ No caso de *Roue de Bicyclette*, Paris 1913, uma matéria não nobre no sentido mais tradicional em artes plásticas, encontra-se uma proposta que foi uma anti-proposta de prática artística e objectos transportados do pensamento (interior), voltando para o meio (exterior), integrados no circuito entre ver, pensar, dizer e escrever. O objecto acabado, a que Marcel Duchamp designou *ready-made*⁹ por uma conveniência linguística entre a língua francesa e a língua inglesa, pode ser entendido como um portátil que foi do exterior para o interior do *atelier* do autor. Sente-se uma certa irreverência por parte do autor ao pretender questionar a própria assinatura e conceito de autor tal como acontece na obra *Fontaine*, de 1917, urinol de porcelana branca, um objecto de produção industrial recusado na exposição da “Society of Independent Artists”, assinado R. Mutt. «(...)escrevi o nome Mutt para evitar quaisquer relações com coisas pessoais(...)»¹⁰. E ainda na obra *Why not Sneeze Rose Selavy?*, de 1921, «(...) ready made assistido, gaiola de pássaros em metal pintado de branco, cubos de mármore, termómetro e osso de choco(...)»¹¹.

Na obra geral de Marcel Duchamp, os objectos assumem-se como formas portáteis¹², que se relacionam com jogos semânticos, geram um fluxo entre texto, som e imagem. Exploram a oralidade e a escrita como matéria, objectos já feitos¹³, que se reorganizam pela ideia do autor. Desta dupla apropriação material e conceptual resulta o contextualizar de referências quanto ao título e ao sentido das palavras e o não sentido das palavras: uma relação com o jogo fonético (os calembur), o som que é provocado para quebrar ou a integrar os ruídos, o que pode ser entendido como uma matriz de origem. «(...)Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces *ready-mades* ne me fut jamais dicté par quelque d'lectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortir au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût...(...)»¹⁴, o *ready-made* é descrito por Marcel Duchamp como um objecto sem emoção estética,

⁸ DUCHAMP, Marcel - *Duchamp du signe: écrits*. Paris: Flammarion, 1994. p. 191.

⁹ DUCHAMP, Marcel - O engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002, p.69.

¹⁰ DUCHAMP, Marcel, *op.cit.*, p.84.

¹¹ DUCHAMP, Marcel, *op.cit.*, p.221.

¹² DUCHAMP, Marcel, *op.cit.*, p.91.

¹³ DUCHAMP, Marcel, *op.cit.*, p.96.

¹⁴ DUCHAMP, Marcel - *Duchamp du sign: écrits*. Paris: Flammarion. 1994. p. 191.

escolhido com frieza¹⁵ como uma unidade abstracta transversal no tempo visto como um exemplo de um tempo vivido, experimental, trocadilho, objecto que não o é, e que foi integrado no contexto institucionalizado da arte.

Aquando da análise à prática de Marcel Duchamp, do ponto de vista de produtor de objectos portáteis, foi interessante encontrar no livro de Juan Antonio Ramirez, *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, não só a classificação dos *ready-made* quanto ao grau de rectificação, complexidade, tipos de matérias, relação com o público e o espaço, mas também a questão da sua interacção ou apenas visualização.

O *ready-made*, como objecto de fruição ou objecto de manipulação, funde espaços distintos no momento de fruição, «(...) Se considerarmos os três espaços aqui destacados -o espaço de exposição, espaço plástico (ou de composição), espaço exterior objectivo-, apercebemo-nos de que o *ready-made* os imbrica uns nos outros, de tal maneira que se torna impossível descrever um deles sem descrever os outros (...)»¹⁶. Entende-se aqui que o objecto já feito pode ser uma espécie de ligação que activa uma rede de referências que podem resultar da descontextualização do objecto, e do seu referente no espaço e, lugar expositivo, de diferente interacção com o público; a integração do espectador coloca-o, como parte integrante da obra que ao acaso, ou não, entra em contacto com a série, a data e o registo.

Os espaços explorados em diferentes práticas foram igualmente aceites como lugares, que foram transformados, (sentido em que o espaço não é um espaço expositivo) temporariamente segundo conceitos predefinidos como em *Twelve Hundred Suspended from the Ceiling Over a Stove*, montagem (porque o termo instalação começou a ser utilizado décadas depois) que ocorreu na galeria Beaux-Arts, em Paris em Janeiro de 1938, e *First papers of surrealism* que ocorreu na galeria Whitelaw Maison, em Nova Iorque, no ano de 1942, «(...) Esses lugares são, então, metáforas de consciência e revolução(...)»¹⁷.

Marcel Duchamp, ao nível linguístico explorou e utilizou o texto e expressões de linguagem para criar figuras literárias, que não se entendem como uma forma poética e plástica tradicional, mas como uma conexão entre as formas visuais e o

¹⁵ DUCHAMP, Marcel, *op. cit.*, 191-192.

¹⁶ José Gil, *A Imagem Nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*, 2.ª ed. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1996, p.89.

¹⁷ O'DOHERTY, Brian - *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007. p. 83.

significado das palavras, aspectos que são observáveis na recepção (o público, o observador)¹⁸. De acordo com Marcel Duchamp, em *Duchamp du Signe*, e Pierre Cabanne¹⁹ as palavras e os conceitos, são invenção humana. Neste contexto, a linguagem encontra-se também como matéria pronta, portátil. Como cultura que se transporta com o indivíduo e que constrói as referências sócio culturais. A banalidade e sua potencialidade simbólica nos objectos e nos conceitos são abordados também pelo autor António Olaio quando refere a frase «(...) a rose is a rose (...)» da escritora Gertrude Stein (1874-1946), uma autora relacionada com a obra de Marcel Duchamp²⁰.

A literatura e o vocábulo foram matérias de interesse para Marcel Duchamp conforme se depreende da entrevista a Pierre Cabanne²¹. A mesma banalidade dos termos linguísticos explorados pelo autor pode estar relacionada com a frieza na escolha do objecto acabado como matéria da obra. Apresenta-se na prática do autor como matéria-prima que provém da relação entre o Homem e o meio que o envolve; um meio como matéria que resulta de um fluxo entre fazer e pensar, a habilidade que formaliza a ideia; a ideia que se torna matéria já feita. Neste contexto podemos observar que a proposta do autor de *Why not sneeze Rose Selavy*, poderá ter sido uma mais-valia para a integração dos seus objectos conotados como uma negação da arte²², objectos com aceitação e integração no contexto da inscrição do objecto histórico, dado como exemplo de arte no sentido de uma reformulação de significados e de referências num determinado contexto espaço-temporal que o autor propõe com o seu museu portátil, que se monta e desmonta, que se amplia e contrai no meio envolvente, quase como a obra *Sculpture de voyage* de 1918 (obra feita com borrachas de toucas de banho); o portátil aberto e o portátil fechado mostra-nos diferentes estados para o mesmo corpo. «The *Boîte* exemplifies the transition between two worlds: the old Europe of the museum and the connoisseur, and the young America of the commercial gallery and the artistic commodity.(...)»²³, a mesma ideia de objecto portátil que se abre e se expande no espaço está presente na caixa-mala portátil, que contraria a ideia de livro, que leva a entender a

¹⁸ DUCHAMP, Marcel - *O engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002, pp. 22. e 137.

¹⁹ DUCHAMP, Marcel - *op.cit.*, p. 23.

²⁰ *ibidem.*, p. 23.

²¹ DUCHAMP, Marcel, *op. cit.*, p.61.

²² Visitou-se no Fórum Eugénio de Almeida, em Évora, a exposição "Duchamp - A Arte de Negar a Arte" que decorreu entre dezoito de Fevereiro a doze de Junho de 2011.

²³ HOPKINS, David - *After Modern Art: 1945 - 2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 37.

portabilidade do objecto como contentor de outros elementos, cópias bidimensionais e tridimensionais de outros trabalhos do autor. Numa relação com o registo e o múltiplo, a obra *La Boîte-en-valise*, de 1936-41, entra assim no contexto da portabilidade, da réplica, e da miniatura como objecto de pequeno formato²⁴. Entende-se o conceito de *portfolio* que o autor explora como um museu operativo que se abre ao observador, comparável a um mostruário de vendedor ambulante, que o aproxima do coleccionismo e dos artigos das feiras de coisas já prontas e por vezes já usadas, numa espécie de arqueologia do consumo.

Importante foi a relação de Marcel Duchamp com o Escultor Constantin Brancusi, uma ligação que demonstra não só o lado comercial²⁵, mas também o contacto com práticas e espaços que colocam os objectos dentro e fora de espaços institucionais, ou específicos como os museu e galerias. Neste contexto, o estúdio do Escultor Constantin Brancusi, no Impasse Ronsin, situado em Paris, foi um lugar relevante que se pode relacionar com a ideia de envolvimento espacial, com a instalação e com a fotografia. «Brancusi s'intéressait aux machines modernes qui pouvaient lui permettre de travailler mieux et plus vite. Il se montra aussi très intéressé par l'appareil-photo. Man Ray lui apprit à prendre des photographies avec un gros appareil en bois, à plaque de verre, qu'il avait acheté spécialement pour lui(...)»²⁶. O *atelier* foi objecto transportado para a imagem fotográfica *L'enfant au monde, groupe mobile*, Paris 1917. Imagem que Brancusi enviou a John Quinn²⁷. Como tecnologia a fotografia foi objecto de aprendizagem para Constantin Brancusi, que passou a produzir as suas fotografias no seu *atelier*. A fotografia na obra de Marcel Duchamp resulta da colaboração com outros autores²⁸ mas também, e especialmente Man Ray (1890-1976) de que é exemplo a imagem com o nome *Élevage de poussière*, Nova Iorque, 1920. «(...)Since its birth in the first half of the nineteenth century, photography has offered an unprecedented way to analyze works of art for further study. Though crop, focus, angle of view, degree of close-up, and lighting, as well as through ex post facto techniques of darkroom manipulation, collage, montage, and assemblage, photographers not only interpret the works they record but create stunning reinventions(...)», como se lê no texto de apresentação da

²⁴ Foram consultados os livros: DUCHAMP, Marcel, *op.cit.*, pp. 122-123. E o livro de RAMIREZ, Juan Antonio - *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000. pp. 186; 190-192.

²⁵ DUCHAMP, Marcel, *op.cit.*, p.174.

²⁶ HULTEN, Pontus - *Brancusi*. London: Faber & Faber, 1988. p.22.

²⁷ John Quinn mecenas e coleccionador nova iorquino, falecido em 1924-25 (?). DUCHAMP, Marcel, *op.cit.*, p.114.

²⁸ Como Alfred Stieglitz (1864-1946), fotógrafo e editor da revista "Camera Work" editada nas primeiras décadas do séc. XX. DUCHAMP, Marcel, *op.cit.*, p. 82.

exposição “The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today”²⁹. A exposição é apresentada como um objecto que faz uma relação histórica entre *Escultura* e *Fotografia*. Assim, a imagem surge com um registo e como objecto além do documento que tem sido continuamente explorado nas práticas artísticas³⁰.

As viagens intercontinentais entre a Europa e o Continente Americano podem ser entendidas como significativas para a prática de Marcel Duchamp, autor que transportou da Europa uma experimentação que se instalou e integrou na condição sócio-económica dos EUA com condições que favoreceram um mercado cultural transcontinental³¹.

Marcel Duchamp foi um produtor de objectos polémicos que deram uma espécie de martelada num universo que tinha uma linguagem formatada pela história. Esses objectos não tinham um território definido e não eram apenas *Escultura*, eram objectos que na sua produção e recepção se afastavam do espaço da crítica para obter a filiação do objecto como arte, mas que foram recebidos, transaccionados³² como arte. Matrizes que foram mais tarde replicadas (reedições de 1964 - Galleria Schwarz em Milão), entendendo-se nesta acção uma espécie de ironia comercial. Os objectos perderam o anonimato, foram editados, seriados, comercializados e integrados num circuito de objectos e colecções, que podem transcender o próprio autor (caso da venda e da revenda de *Why not sneeze Rose Selavy*)³³.

Actualmente pode observar-se pela história que Marcel Duchamp propôs uma prática atemporal, como um legado que deixou institucionalizado, inscrito numa colecção de objectos museológicos com um destino que pode ter um circuito entre o lugar de fruição, a cave, sótão, as prateleiras de armazéns e garagens, lugares temporariamente disponíveis.

A portabilidade relacionada com o conceito de viagem, apresenta-se subtilmente como uma constante no discurso do autor, mesmo quando se refere a obras menos portáteis, estas estão relacionadas com algo que se transporta, que é portátil e banal³⁴.

²⁹ Exposição que decorreu entre o dia um de Agosto ao dia um de Novembro de 2010 – MOMA (Museum of Modern Art) – New York. Foi consultado o site: www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/970.

³⁰ CURTIS, Penelope - *Sculpture: 1900-1945*. pp.147 e 173.

³¹ DUCHAMP, Marcel, *op.cit.*, pp. 4; 78; 85-87, 89; 165.

³² DUCHAMP, Marcel, *Idem, ibidem*.

³³ Foram intervenientes neste processo Katherine Dreier (1877-1952) e Walter Conrad Arensberg (1878-1954), ambos coleccionadores de arte e dos objectos produzidos por Duchamp. DUCHAMP, Marcel, *op. cit.*, pp. 78; 88; 165.

³⁴ DUCHAMP, Marcel, *op. cit.*, pp. 120-121 e 133.

No decorrer dos anos 60, do século XX, verifica-se que a influência de Marcel Duchamp, na apropriação da simbologia dos objectos de consumo e a sua replicação, foi reflectida em práticas artísticas nomeadamente na de Jasper Johns «In 1960, as part of a then ongoing sequence of small –scaled sculptures, Johns produced *Painted Bronze (Ale cans)*, in which casts taken from two beer cans apper on a plinth.(...)»³⁵

Esta obra indica também que as tecnologias de reprodução ancestrais continuavam activas e estavam relacionadas com outros processos como a imagem, o objecto de consumo, de colecção.

Qual o futuro dos objectos? O armazém, a colecção, ou imagens depois dos objectos? Verificou-se a existência de uma conexão entre objectos e espaços de depósito temporários e espaços institucionais que o próprio Marcel Duchamp referiu quando deixou o seu legado ao Museu de Filadélfia, nos E.U.A³⁶. Neste contexto cabe à instituição museológica o destino, o melhor lugar para arrumar as obras fora de circulação. (De um modo geral esta situação pode ser banal para as instituições de legitimação do objecto produto da experiência plástica).

³⁵ HOPKINS, David, *op. cit.*, p.62

³⁶ Site do Philadelphia Museum: <http://www.philamuseum.org>

«(...) Os indivíduos Fluxus, afirma Owen Smith, devem obter as suas experiências “artísticas” a partir das experiências do dia a dia: comer, trabalhar, etc. – Não os concertos, etc.” Trata-se de uma ritualização das circunstâncias, dos gestos e das acções da vida num enquadramento musical (...)»
Ana Paula Almeida³⁷

Capítulo II

Objectos e imagens

Há cerca de 50 anos iniciou-se um período de progresso científico e tecnológico que permitiu transportar para o espaço satélites e seres humanos. A Humanidade desenvolveu uma tecnologia com a qual pôde contemplar-se a si própria e ao meio envolvente.

Na reflexão sobre o conceito de portabilidade procurou-se uma prática de fusão da tecnologia áudio-visual com a *Escultura* e a ideia transcontinental de explorar e considerar o meio envolvente, o acontecimento, o momento da experiência, o registo áudio-visual como matéria transportável para outros contextos. Foram identificados autores como Nam June Paik (1932-2006) e Wolf Vostell (1932-1998), pela relação que tiveram com a tecnologia áudio-visual para explorar o meio como parte do objecto que se apresenta ao público e o inclui. O objecto de consumo e a sua simbologia, a imagem e o texto comum integrou-se nas práticas de autores como: Claes Oldenburg, *The store*, de 1961; Allan Kaprow (1927 - 2006), *Environment*, de 1960; Wolf Vostell, *De-collages*, de 1958; Nam June Paik, *Zen for Walking*, imagem da revista *Dé-collage* n.º 3, de 1962; George Maciunas (1931-1978), *Manifesto Fluxus*, de 1963; Joseph Kosuth, *one and Three hammers*, de 1965; George Brecht (1926 - 2008), *Water Yam* de 1963 - 65; Bruce Nauman, *Hot* de 1967; Richard Serra, *Hand Catching Lead*, de 1968. Diferentes práticas que se relacionam com a ideia, com o texto, com a acção, com a imagem. «(...) In these photographs, sculptural

³⁷ ALMEIDA, Ana Paula – *O universo dos sons nas artes plásticas*. Lisboa: Edições Colibri, 2007. p. 99. A autora cita Owen Smith.

form and linguistic expression are fused as a result of play-acting, which involves plays on words carried out in literal fashion.(...)»³⁸. A integração de diferentes práticas que exploram e relacionam o objecto com a imagem e com a linguagem, está presente na obra *Hot*, onde o registo (a imagem) faz parte da experimentação que re-contextualiza a linguagem já existente. Na produção de *Hot*, o autor recorreu a elementos pequenos, de fácil transporte, elementos que deram origem a imagens. A obra integrou a exposição “The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today”.

Num contexto que se entende como experimental e crítico, a tecnologia áudio-visual assumiu-se nas décadas de 60/70, do século passado, como um médium do tempo e da percepção, paralelamente à fotografia e ao cinema³⁹.

Verifica-se que Wolf Vostell assume a importância, na sua obra, da prática de Marcel Duchamp e de outros autores que participaram na exposição em Dusseldorf, em 1958, «(...)The DAAD exhibition in 1958 organised by the Kunstverein together with Hanna Höch, Max Ernst und Man Ray was not only an event of international importance, but was also to provide a decisive impulse for the Fluxus movement, itself initiated in Düsseldorf. During the past decades the Kunstverein has made a name for itself with international solo exhibitions and themed group shows, here too with the focus clearly upon the search for salient trends and tendencies. In keeping with this long tradition, the scope for experiment and the space for new discoveries of pioneering positions are extremely important to us.”(...)»⁴⁰. Percebe-se essa influência pela utilização de uma maleta, tal como Marcel Duchamp, com revistas que o autor editava e uma máscara de elefante que o autor transportou para Nova Iorque, em 1963, onde apresentou na Galeria Smolli⁴¹, o trabalho *6TV Dé-coll//age*. «(...) No obstante el artista había sido el primero que dio a la televisión una nueva dimensión, que la elevo a “objecto artístico” y la introdujo e la Historia del Arte por medio de ciertas prácticas iniciadas en Europa a finales de los años cincuenta, experiencias todas que abrieron la brecha de lo que la imagen tecnológica llegaría a suponer un poco más tarde para un sociedad y una nueva generación de

³⁸ RORIMER, Anne - *New art in the 60s and 70s redefining reality*. London: Thames & Hudson, 2001. pp. 23-33 e 73,74,75; Consultaram-se também os livros: BUSKIRK, Martha; MIGNON, Nixon (ed.)- *The Duchamp effect*, Cambridge, The MIT Press, 1996; O'DOHERTY, Brian - *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007. p. 49.

³⁹ SICHEL, Berta (dir.) - *Primera generación: arte e imagen en movimiento [1963-1986]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006. pp. 21-29.

⁴⁰ <http://www.kunstverein-duesseldorf.de/lang-en/institution-/geschichte.html>

⁴¹ *Idem*, ob. cit., pp. 21; 145; 330-343.

artistas(...)»⁴², neste contexto, a obra *Deutscher Ausblick aus dem Zyklus Schwarzes Zimmer (German View from the Black Room Cycle)*⁴³, de 1958 - 1963, que actualmente integra a colecção da Berlinische Galerie, em Berlim, é um exemplo da acção no espaço exterior e matéria transportada, integrada no espaço institucional. O autor pode ser entendido como inscrito na proposta de crítica ao consumo de massas, crítica à arte, à televisão comercial. As ideias convergem com o manifesto de George Maciunas, *Manifesto Fluxus*, 1963.

No âmbito da pesquisa realizada identificou-se o autor Ernesto de Sousa (1921-1988)⁴⁴ como um autor envolvido em práticas artísticas que revelam o contacto com Wolf Vostell. « (...) Os primeiros passos de uma criança são experimentais e por isso começam algo absolutamente novo(...)»⁴⁵. O autor, no contexto português, esteve relacionado com práticas multidisciplinares e diferentes *media* que englobaram as tecnologias áudio-visuais como o vídeo *To a Poet I & II* que apresentou em 1981, no E.U.A.⁴⁶. O autor demonstrou ter um olhar diferente, internacional, para o meio e para o conceito de *Escultura*, quando reflecte o seu trabalho «(...) O meu interesse pela escultura vai nele de par com o interesse por uma definição viva, estética e não etnográfica da nossa arte popular, e resulta em parte de uma óptica que ganhei com o cinema e a fotografia. Com efeito, a fotografia da escultura conduziu-me a uma atitude que raiava da estética do fragmento (...)»⁴⁷. O autor explorou ideias, acções e objectos que propunham uma proposta crítica ao formalismo e disfunção do sistema de validação social do objecto artístico, presente na exposição “Alternativa zero - tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea”, que decorreu na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa, em 1977. A linguagem e o texto impresso foram matéria do interesse do autor: «(...)Comecei a experiência da apropriação de textos literários-tipográficos em 1977 (Alternativa Zero)(...)»⁴⁸. Atitudes que integram o contexto da acção no sujeito, isto é, os elementos da obra que se fundem com o público e com os outros objectos e artefactos são o meio envolvente da acção. Como refere Marshall McLuhan (1911-

⁴² SICHEL, Berta (dir.) - *Primera generación: arte e imagen en movimiento [1963-1986]*.op. cit., p.332.

⁴³ Consultou-se o site: <http://www.medienkunstnetz.de/works/deutscher-ausblick/>

⁴⁴ Para este assunto consultou-se os sites:

<http://www.ernestodesousa.com/?cat=5>; <http://www.ernestodesousa.com/?cat=6>; <http://www.ernestodesousa.com/?p=102>; <http://www.ernestodesousa.com/?p=112>; <http://www.ernestodesousa.com/?p=281>; <http://www.ernestodesousa.com/?p=154>; <http://www.ernestodesousa.com/?p=238>; <http://www.triplov.com/ernesto/pics/chuva.jpg>.

⁴⁵ Ernesto de Sousa, *ibidem*.

⁴⁶ Conforme publicado no site: <http://www.ernestodesousa.com/?p=112> “Participa na mostra Portuguesa Video Art, organizada por José Manuel Vasconcelos, na Universidade de Iowa, em Abril e Maio, com o vídeo *To a Poet I & II*.”

⁴⁷ Ernesto de Sousa, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Porto : Ecma, 1965, em <http://www.ernestodesousa.com>.

⁴⁸ <http://www.ernestodesousa.com>.

1980) em *Medium Is the Message: An Inventory of Effects* de 1967, os novos media podem ser meio de fragmentar um mundo já existente, de modo a torná-lo possivelmente mais portátil. Neste contexto, a banalização da câmara de vídeo e da televisão assumiu-se como meio distinto do cinema. Os equipamentos portáteis de vídeo foram integrados nas práticas artísticas, «(...) When the Portapak was introduced in 1965, it was impossible to predict to what extent video would be an effective means of artistic expression. Of the artists who initially explored the medium, many found it crude and did not persist. Others persevered, though they could not have foreseen the technological advances that in time would enable them to realize whatever they imagined. (...) These artists searched for and found the forms most suited to the medium, often in combination with other disciplines (...)»⁴⁹, uma tecnologia áudio-visual portátil que foi relevante para a prática de Nam June Paik, um autor que no seu percurso de vida se deslocou de oriente para ocidente. Na passagem pela Alemanha⁵⁰, contactou com os compositores Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e John Cage (1912-1992), e também esteve em contacto com autores como Joseph Beuys (1921-1986), Wolf Vostell e Dick Higgins (1938-1998), com quem participou no primeiro festival internacional “Fluxus. Internationale Festspiele neuester Musik”, em Wiesbaden, e também na “Exposition of Musik / Electronic Television” na Galeria Parnass, em Wuppertal, na Alemanha, em 1963. Em 1964, já em Nova Iorque, Nam June Paik integrou-se num meio cultural, onde era explorada a acção, a matéria sonora e visual, e destacou-se pela utilização da então recente tecnologia vídeo portátil, o *Porta-Pack* (câmara de vídeo portátil). Em 1974, apresentou em Nova Iorque, na Galeria Bonino⁵¹, a obra *TV Buddha*, que consiste numa estátua em bronze de *Buda* (ícone religioso oriental) contemplando a sua própria imagem num pequeno aparelho de televisão. A imagem é captada por uma pequena câmara de circuito fechado de vídeo e mostra fragmentos do espaço e meio envolvente à figura de *Buda*. A obra *TV Buddha* é composta por um conjunto de elementos distintos na matéria, que se apresenta num corpo tridimensional, produto de uma tecnologia de produção de réplicas e múltiplos elementos indicadores de uma sociedade altamente industrializada; a obra relaciona-se com o

⁴⁹ Barbara London, curadora da exposição “Introduction-Video Spaces: Eight installations” - The Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna), New York, de vinte e dois de Junho a doze de Setembro de 1995. Consultou-se o site: <http://www.moma.org/noteractives/exhibitions/1995/videospaces/london.html>

⁵⁰ A biografia do autor Nam June Paik foi consultada no site: <http://www.paikstudios.com/bio.html>

⁵¹ Conforme se retirou do site <http://www.paikstudios.com/bio.html>: Galeria Bonino, “Nam June Paik: T. V. Sea: Electronic Art IV, New York, Jan. 15 Feb 2 ; Hilton Kramer. “A Fast Sequence of Forms Changing Color and Shape”, The New York Times, Feb. 3, p. D 25.

meio, com o espaço do observador, integra o tempo e o espaço fora e dentro do circuito de vídeo, dentro e fora do monitor. A referência a *Buddha* que se transportou para o ocidente e que apontou uma filosofia de vida, uma marca da cultura que se transporta, que na obra referida pode estar relacionada com o eu e a auto percepção. Aspecto que se observa também na obra *TV Rodin* de 1976-1978, do mesmo autor; o monitor, *Sony watchman television*, parece concentrar um estado pictórico fechado em si. A imagem é convertida em objecto e a estátua de *Le Penseur* pode indicar uma progressiva diminuição de formato, mais portátil, o caminho da ideia, do pensamento. A ideia, que se transforma em projecto, que se transporta e instala num espaço, (museu, galeria, ...) num lugar, pode implicar a transposição da obra, o refazer, o montar e desmontar, o contextualizar e o descontextualizar da obra. A ideia e o projecto podem ter uma relação com a indicação de operatividade, o esquema de montagem. Os anos 70 revelaram uma maior experimentação e improvisação que pode ser relacionada com a difusão e utilização dos equipamentos portáteis de vídeo. O movimento crítico que se apoia na tecnologia e que introduz o vídeo e o áudio assumiu-se como promotor de disciplinas que se fundem com as tradicionais práticas plásticas⁵². *TV Buddha* reforça a ideia, de aproximação entre oriente e ocidente que Nam June Paik explorou e utilizou na sua obra como o pragmatismo da palavra *Zen* e a simbologia da imagem de *Buda*. A obra pode ser relacionada com uma viagem, com a cultura portátil, como acontece na exposição temporária *Los mundos de Nam June Paik* que esteve no Museu Guggenheim de Bilbao, em 2001⁵³. As diferentes referências culturais que caracterizaram as décadas de 60 e 70⁵⁴ do século XX, indicam práticas interdisciplinares que relacionam os meios áudio-visuais com a apresentação de resultados da prática produtora de objectos que se transportam e instalam, «(...) Installation art's association with sculpture has also eased its acceptance in museums and among critics. - Perhaps, U.S. critic Cynthia Chris suggest, video installations have been gracefully annexed into lexicon visual art criticism because of

⁵² RORIMER, Anne - *New art in the 60s and 70s redefining reality*. London: Thames & Hudson, 2001. pp.71; 73-75;111;113;150;175; 195.

⁵³ Foi consultado o site: http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica/nombre_exposicion_descripcion.php?idioma=es&id_exposicion=39.

⁵⁴ As várias linguagens plásticas e diferentes referências culturais que caracterizaram os anos 60 e 70, encontram-se sintetizadas na palavra *Intermédia*, conceito proposto por Dick Higgins para caracterizar o contexto interdisciplinar da prática artística. Dick Higgins fundador da editora *Something Else Press*, que editou *Store days* de Claes Oldenburg em 1968 e *Verbi-Voco-Visual Explorations* de Marshall McLuhan em 1967; Informação consultada nos sites: <http://www.ubu.com/historical/higgins/nodex.html>; http://primaryinformation.org/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf.

certain of their ties to sculpture and other familiar practices (...)»⁵⁵. A tecnologia vídeo em fusão com a *Escultura* pode ser entendida e explorada como portátil? Mesmo sendo matéria resultante de um projecto, ou como um objecto que se transporta, instala e que pode ou não ter uma relação mais vinculada ao espaço, ao lugar, e ao contexto do meio expositivo, a obra afasta-se da grandiosidade de meios tecnológicos e matéria utilizados noutras obras de Nam June Paik.

A tecnologia fotográfica e vídeo são exemplo de uma cultura de consumo massificado relacionado com a expansão de processos mecânicos, analógicos e digitais que implicam o tempo da acção, o tempo de emissão, o tempo de fruição. No entanto, essa mesma tecnologia foi utilizada como meio de construção de um discurso crítico a essa mesma cultura. Aconteceu, então um choque com a indústria estabelecida que absorveu as práticas e sínteses num espaço arquitectónico construído e limpo, quase imaculado, transformável para receber, e ser parte da obra. O circuito vídeo relaciona-se com a percepção do tempo e depende de coordenadas subjectivas, uma ideia também presente no livro *Dentro do cubo branco* de O' Dorothey. A manipulação do vídeo contém diferentes possibilidades técnicas de saída (*out put*), de visualização, de distorção da imagem, tal como proposto por Keith Sonnier, com o uso do projector de vídeo. Colocou o público, a projecção e a gravação em directo (1972, Galeria Castelli em New York) em dois espaços: o espaço da galeria (espaço arquitectónico) e o espaço do vídeo em circuito fechado. Na projecção, o espaço suporta a imagem, a projecção está na obra. Aspecto que marca uma posição diferente quanto ao uso do monitor na obra *TV Buddha*, em que o monitor concentra um estado pictórico fechado em si, a imagem é como que convertida em objecto.

Assim sendo, concluiu-se que Nam June Paik explorou a tecnologia vídeo portátil como matéria e Wolf Vostell explorou o portátil aparelho de televisão, enquanto momento e espaço da acção como matéria. Diferentes formas de tratar o *médium* e a mensagem foram integradas na *História da Arte*.

A percepção da experiência artística dos anos 80 pode estar relacionada com as tecnologias híbridas que se tornaram mais mediáticas. A cultura contém também o resultado das experimentações plásticas realizadas nos anos anteriores e que foram exploradas como práticas que se podem relacionar com propostas que se difundiram no meio artístico internacional.

⁵⁵ RUSH, Michael - *New Media in late 20th-century art*, op cit., p.78.

Observou-se no decorrer da pesquisa que os museus e galerias (espaços institucionais) inscreveram práticas autónomas externas aos contextos institucionais, e relançaram o fluxo, difundido numa linguagem formatada que contribui para a criação de quebras que permitiram ampliar a cultura que o indivíduo transporta. Neste contexto os sons, o espaço, os lugares, apresentaram-se como uma matéria disponível ao registo e ao suporte, na tecnologia e na divulgação. Um registo que se inscreve num quotidiano que se prolonga para além da tecnologia digital como suporte e matéria da sua construção, (*internet* por exemplo), facto que se comprova actualmente pela maior portabilidade dos meios tecnológicos áudio-visuais.

« (...) What does the term “installation art” mean?
Does it apply to big dark rooms that you stumble
into watch videos?
Or empty rooms in which the lights go on and off?
Or chaotic spaces brimming with photocopied
newspapers, books, pictures and slogans? (...)»
Claire Bishop⁵⁶

Capítulo III

Imagens depois dos objectos

Este percurso de pesquisa, que assinalou práticas artísticas relacionadas com ideias e produção de objectos portáteis, levou ao entendimento e significado de *instalação*, e qual a importância da terminologia para o contexto da *Escultura*.

De acordo com o dicionário de língua portuguesa⁵⁷, instalação é: «acção de colocar no seu lugar os diferentes objectos», mas como foi integrado este conceito no contexto da prática artística?

O conceito de instalação em arte relaciona-se com um fluxo entre o contexto expositivo (galeria e museu, por exemplo) e a escrita (a questão de linguagem, de semântica). Nas décadas de 60, 70, do século XX, tornou-se relevante o conceito de *Instalação* no contexto das artes plásticas, existindo actualmente dicionários de arte na *internet* que o definem «(...) A term that can be applied very generally to the disposition of objects in an exhibition (the hanging of paintings, the arrangement of sculptures, and so on), but which also has the more specific meaning of a one-off work (often a large-scale assemblage) conceived for and usually more or less filling a specific interior (generally that of a gallery). This type of work has various precedents, including the room-filling Merz constructions of Kurt Schwitters, but it was not until the 1970s that the term came into common use and not until the 1980s that certain artists started to specialize in this kind of work, creating a genre of ‘Installation art’. In the

⁵⁶ Citando a autora Claire Bishop em *But is it installation Art*. Para o efeito consultou-se o site: www.tate.org.uk/tateetc/issue3/butisitinstallationart.html.

⁵⁷ Texto Editora - *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*. 1.^a Ed. Lisboa - Texto Editora, 1995. p. 845.

1970s installations were often impermanent and could be seen as part of the movement against the collectable art 'object' that was so fashionable at the time. However, many installations are now intended for permanent display, and even some of the most unlikely works have proved collectable(...)»⁵⁸. A *instalação* é uma terminologia ou rótulo para ideias, experiências e sínteses, que integra diferentes materiais e meios tecnológicos na formalização de objectos e de imagens que os sucedem.

O termo *instalação* ou *instalar*⁵⁹, como conceito aplicado no contexto das artes plásticas, pode entender-se como uma expressão relacionada com o espaço, com o marcar um lugar (expositivo, interventivo, o espaço de fruição) e com o observador. À prática da instalação não é possível indicar o ponto zero, ou o começo deste *médium*,⁶⁰ como refere Mark Rosenthal em *Understanding installation art*.

No âmbito das artes plásticas, o conceito de instalação pode ser desenhado, pensado como uma organização/programação da matéria em compromisso com o meio envolvente, com o espaço de fruição, uma condição que compromete o observador e que o coloca no mesmo espaço e tempo da obra. No contexto do século anterior, pode entender-se como precursores deste conceito (instalação em arte) autores como Kurt Schwitters que, na obra *Merzbau* de 1919 -37, fez do seu *atelier*, em Hanôver, o suporte da colagem de elementos que modelavam o espaço e rodeavam o observador.

Marcel Duchamp também teve uma atitude que se entende como precursora no âmbito do conceito de instalação. Como representante comercial de Constantin Brancusi, nos E.U.A., Marcel Duchamp foi responsável pela disposição no espaço expositivo das obras de Constantin Brancusi, obras enviadas da Europa para o Continente Americano. A exposição ocorreu em Janeiro de 1927, em Chicago, no Arts Clube. Na carta que Marcel Duchamp, (em Chicago) enviou a Constantin Brancusi, (em Paris), relata que fez a disposição das obras num espaço 13 x 7 metros⁶¹. Esta exposição ocorreu no seguimento de uma outra exposição também individual que se realizou na Brummer Gallery, em Nova Iorque, de 17 de Novembro a 15 Dezembro de 1926.

⁵⁸ Consultou-se o site: <http://www.oxfordartonline.com/public/>, para aceder ao *The Oxford Dictionary of Art*.

⁵⁹ *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*. 1.ª ed. Lisboa: Texto Editora, 1995. p. 845.

⁶⁰ ROSENTHAL, Mark – *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*. Munich: Prestel, 2003. p.61., classifica a instalação como suporte para uma ideia.

⁶¹ Chicago Arts Club, em 1927. Informação retirada do livro de HULTEN, Pontus - *Brancusi*. London: Faber & Faber, 1988. p. 180. Posteriormente a esta exposição foi realizada uma outra na Brummer Gallery, para a qual a disposição das peças foi estudada por ambos, em Paris.

Posteriormente, nos anos 60, houve um distanciamento da atitude comercial, tendo Allan Kaprow integrado nesta tendência as suas obras que envolveram acções, objectos numa relação com espaço e com a ideia de lugar. O meio, o contexto da acção foram matéria para acções programadas que tinham um tempo concentrado. Podendo ter um ponto de ocorrência, de origem em locais externos (espaços como o *atelier*, a rua, lugares do quotidiano, espaços alternativos, ou protocolares, espaços sem um vínculo estritamente comercial, espaços que permitiam uma liberdade expressiva distante dos formalismos institucionais). Colagens e diferentes objectos que se prolongavam para além do plano da parede podiam propor um estímulo de diferentes sentidos e uma dispersão temporal. A obra instalada podia conter o afastamento do autor ao plano institucional, como uma possível crítica à função dos museus, das galerias como espaços institucionais construídos, remodelados, espaços transformáveis, imaculados, espaços protocolares. Espaços expositivos, sacralizados para a fruição dos objectos portáteis que estabeleciam, assim, uma relação temporária com o espaço arquitectónico, e com o público que podia ou não ser envolvido nos registos fotográficos da instalação, *installation shot*, como refere Claire Bishop, em *But is it Installation Art*.

Actualmente, a instalação em arte apresenta-se como um conceito de difícil contorno, possível de ser relacionado com a terminologia utilizada por Daniel Buren⁶², nos seus textos sobre o contexto da obra e o local de desenvolvimento e fruição, aspectos que se relacionam com a funcionalidade das instituições na relação com o público/observador; uma terminologia relacionada com uma reflexão e reactualização conceptual e histórica de uma acção comum calculada, que pode implicar também as orientações de montagem do objecto instalado como refere Julie H. Reiss⁶³, que relaciona também esta prática de instalação com as acções desenvolvidas por Allan Kaprow. Qual a importância da terminologia, será apenas uma questão de linguagem, à qual se procura dar um contexto dentro de um espaço formatado pelos museus e pela indústria da cultura? Estão os títulos e a crítica, implicados neste processo de validação? De acordo com Julie H. Reiss «(...) Institutional context has the power to validate Works or relegate them to the margin.

⁶² ROSENTHAL, Mark – *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*. *op. cit.*, p.61. Conforme refere o autor o termo instalação foi referido em matéria escrita pelo autor Daniel Buren. Afim de obter informação complementar consultou-se o site: http://www.danielburen.com/_db1/4_biblio_ecrits/ecrits_acceuil.php. A pesquisa na *internet* facultou a informação e recolha de textos do autor Daniel Buren, relacionados com o conceito de instalação.

⁶³ REISS, Julie H., *op.cit.*, p. XVI. A autora refere-se à atitude dos curadores no processo de montagem das exposições.

The spaces are an important part of installation art's history (...)»⁶⁴, ou seja, as instituições museológicas e galerias de arte e outras instituições similares privadas e públicas abrem-se ao autor e ao público, a experiência plástica é colocada num centro, é um objecto absorvido por instituições detentoras de uma espécie de carimbo validador, conotado com uma certificação social das práticas e dos objectos que se integram numa crítica institucional, quase irónica, como o exemplo *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, de 1972, de Marcel Broodthaers (1924–1976). A obra apresenta-se como uma colecção de objectos portáteis implicados com o conceito de colecção e com as colecções difundidas em catálogos, livros e outro tipo de edições e publicações que integram ideias objectos e imagens no quotidiano (matéria de difusão cultural).

A galeria, como espaço expositivo e de comércio, absorveu a proposta do conceito de *instalação*, passou a difundir e a criar um circuito comercial e a ter a *instalação* como um objecto de colecção. O objecto museológico tem lugar no centro da cultura, um lugar na colecção de momentos. Da relativa dimensão comercial passa a uma dimensão cultural mais operativa, como a obra *TV Buddha*, de Nam June Paik. Como elemento de instalação, a obra permite-se à mudança de lugar, tem uma condição física que a torna portátil e que se propõe ser mutável na relação com o espaço⁶⁵. A obra apresenta um núcleo central, ou foco de relação com exterior, um processo que não se reduz ao servilismo tecnológico aparente. Nam June Paik, contemporâneo de uma possibilidade técnica, explorou a capacidade tecnológica do equipamento de vídeo portátil, distanciou-se do cinema e integrou características do objecto escultórico (na relação com o espaço), explorou espaços e tempos que se relacionam com os ambientes tecnológicos que manipulou na formalização de uma prática institucionalizada, difundida, inserida na História.

Os meios de registo áudio-visuais podem ser entendidos como parte de um processo da acção, podem ser suportes de matéria que expandem a ideia, como na obra *Splitting*, de 1974, de Gordon Matta Clark (1943-1978). A apropriação de um lugar com fim previsto, foi matéria e suporte para uma acção de demolição controlada que deu origem a matéria que se sintetizou e expandiu, difundiu pela fotografia, pelo vídeo e pela escrita⁶⁶.

⁶⁴ REISS, Julie H., *op.cit.*, p. XIX.

⁶⁵ *TV Buddha* esteve no Museu Stedelijk, "Scenes and Traces – From the collection vídeo, photography & installations", entre sete de Abril de 2007, a vinte cinco de Novembro de 2007, Museu Stedelijk, Amesterdão. Consultou-se o site: <http://www.stedelijkmuseum.nl>

⁶⁶ Foi consultado o site da instituição na *internet* - <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/107491>.

O termo instalação, até à actualidade, tem vindo a ser aplicado em escritos de autores, em revistas, catálogos de exposições e publicações de museus. O termo instalação foi institucionalizado, e reconhecido como uma categoria com direito a prémios; as instituições (museus, galerias, fundações) abriram-se para serem lugares de intervenção e instalação de objectos que se inserem na disponibilidade programática do espaço e que o têm (o espaço institucional) como matéria-prima validadora da obra. Esta matéria arquitectónica foi explorada por Martin Creed, com a obra *Work No. 227 Lights going on and off 2000 5 seconds on / 5 seconds off* (instalação na Tate Britan - prémio Turner em 2001, Londres). Nesta obra, o autor utilizou uma sala com as suas características arquitectónicas e o automatismo que condicionava o acender e o apagar da luz eléctrica no espaço. Nada foi transportado para o espaço de intervenção, apenas a ideia, o conceito que provocava o observador e relançava a questão sobre a importância da linguagem formatada e automática dos espaços institucionais como infra-estruturas culturais certificadoras do objecto de fruição (a marca registada) e como locais simbólicos, espaços de recepção e emissão cultural, locais que podiam estar relacionados com diferentes perspectivas da história (espaços quase religiosos).

Lugares relacionados com histórias, em que o objecto transportado para o interior da instituição se assume como proposta de quebra da lógica institucional, uma espécie de martelada que confronta o público, a crítica. A obra produz uma marca no espaço arquitectónico que contribuiu para evidenciar a importância social e cultural desse mesmo espaço. «(...) For six months, Shibboleth opens a critical space for engagement with these difficult issues. Thereafter, a scar in the Turbine Hall's concrete floor will be all that will remain. Shibboleth will be gone (...)»⁶⁷, de Doris Salcedo⁶⁸, autora de origem colombiana que, ao longo do seu percurso como escultora, tem proposto trabalhos que se relacionam com o conceito de Instalação, com a reflexão sobre a violência de massas, sobre a ausência, a humanidade e a desumanização, conceitos relacionados com falhas na História. A prática da autora explora diferentes materiais e meios tecnológicos, que pelas características contrastam com a portabilidade do objecto de instalação e intervenção temporária. *Shibboleth*, uma proposta que visualmente propõe uma quebra no chão da instituição, como uma provocação, que faz lembrar as quebras, o estalar, o abrir dos

⁶⁷ BORCHARDT- HUME [et. Alt.] - *Doris Salcedo: Shibboleth*. London: Tate Publishing, 2007. p. 21.

⁶⁸ Consultou-se a biografia da autora no site: <http://www.whitecube.com/artists/salcedo/>

diferentes materiais que nos envolvem no quotidiano, como as marcas de linguagem que fazem parte do meio e que contribuíram para separar a humanidade ao longo da sua História.

A imagem de *Shibboleth* surge reforçada pelo nome da obra (a chave, a marca na oralidade que leva ao silêncio ou à separação) e pela carga simbólica, cultural e geográfica (e geopolítica), do espaço da antiga turbina eléctrica (*Turbine Hall*) que forneceu energia à cidade de Londres após a Segunda Guerra Mundial. Desactivada em 1982, está actualmente convertida desde o ano 2000 numa infra-estrutura urbana destinada à actividade cultural sob a responsabilidade da Tate Modern⁶⁹. A obra *Shibboleth* apresentou-se como ideia, como projecto que atenta contra a linguagem que separa humanidade, uma ideia que abriu (e subtraiu) o espaço arquitectónico da instituição. A ideia como instrumento de acção pode estar relacionada na sua formalização com uma logística estudada, calculada e orçamentada. O projecto tem como matéria a ferramenta, como um martelo, que se transporta facilmente e se agride a superfície, de que resulta a marca da martelada. A superfície estalada, fendida, invoca um som que se propaga no espaço, no dizer o nome da obra, o corte. O espaço da instituição é aberto a um objecto com uma presença temporária no lugar de intervenção, um objecto destinado à ausência, num lugar de passagem. Como ideia, *Shibboleth*⁷⁰, quando transportada para o contexto expositivo, assumiu uma dupla validação que a integrou no espaço da história recente. Uma dupla validação porque a obra ocorreu no espaço da instituição Tate Modern, e de ter sido objecto premiado (*Unilever series* - prémio promovido pela empresa Unilever uma multinacional da indústria alimentar e química). Observou-se a integração de uma prática artística que atentou contra uma cultura que estereotipava, classificava e formatava a linguagem no contexto das práticas artísticas. Como obra temporária, *Shibboleth* relacionou-se também com uma apropriação do espaço arquitectónico e com todas as suas referências que o convertem em lugar suporte, matéria que se fendeu, que foi martelada (metaforicamente). A falha, temporariamente aberta no chão, desapareceu. Resta o registo, como o documento, como a conversa com o autor e a conversa de autor (*artist talk*). A obra passou de um estado físico temporário para uma existência que se expande e se fragmenta e se apoia na tecnologia áudio-visual relacionada com

⁶⁹ BORCHARDT- HUME [et. Alt.], *op. cit.*, p. 36.

⁷⁰ BORCHARDT- HUME [et. Alt.], *op. cit.*, p. 65.

as actuais tecnologias digitais de informação e comunicação, (como o exemplo do site da TATE)⁷¹. Matéria escrita e impressa (livros, catálogos, outras edições) matéria (como barro) que entra no circuito que constrói e desmonta o quotidiano, reforça a existência dos lugares institucionais como legitimadores de um discurso produto que se enquadra nos padrões da indústria cultural que fomenta uma necessidade de objectos (como por exemplo a série de fotografias, a edição de autor, o caderno de projecto, impressões em suportes e formatos variáveis, entre outros produtos derivados prováveis de serem objecto de comércio de troca). Neste contexto, as imagens estão também depois do objecto, estão além do tempo da acção matriz, induzem a obra numa direcção ao futuro. Imagens que existem depois dos objectos, imagens que fazem a metáfora entre as diferentes realidades e os diferentes imaginários que contribuem para a construção do meio que nos rodeia. As imagens como elementos que provocam e prolongam as referências culturais do observador. Imagens que podem ser relacionadas com uma linguagem plural. O texto que não se fecha em si próprio; uma linguagem que permite outras narrativas, outra lógica que se pode transportar facilmente para outros lugares.

⁷¹ Consultou-se o site: <http://channel.tate.org.uk/channel/#media:/media/28291797001&context:/channel/search?searchQuery=dORIS+ SALCEDO>

(...) os lugares e os espaços, os lugares e os
não - lugares, emaranham-se, interpenetram-se.
A possibilidade do não lugar
nunca está ausente seja de que lugar for. (...)»
Marc Augé⁷²

Capítulo IV

Sem título

No decorrer da pesquisa sobre portabilidade, procurou-se reflectir sobre os conceitos de espaço e lugar relacionados com práticas artísticas que os integram como matéria.

O espaço como conceito, por exemplo, a distância entre dois pontos, contém os lugares (um terceiro ou mais pontos no espaço) que podem ser ordenados e relacionados com a acção temporária que os marca e os integra em contextos que, inversamente, os retira de uma condição anónima. Lugares que no quotidiano proliferam discretamente e que podem estar dentro e fora dos contextos institucionais, locais com uma existência paralela aos dos museus e de outras instituições; espaços e lugares (laboratório) que podem contribuir para uma espécie de pré legitimação institucional da obra (espaços de dinamização cultural, espaços associativos, espaços cooperativos, espaços de formação, palacetes recuperados, ...). Lugares de estudo, lugares temporários de acção, sujeitos ao esquecimento, até que uma outra acção posterior os possa expandir, daí resultando novas conexões culturais. Neste contexto, os lugares relacionados com a mobilidade e portabilidade do objecto, integrado com as vivências de passagem, como os espaços arquitectónicos convertidos em espaços de experimentação plástica e de fruição (armazéns devolutos e outras infra-estruturas em espera de valorização no mercado imobiliário, zonas degradadas, ou abandonadas, ou galerias tubo de ensaio para a experimentação plástica, espaços expositivos sem grande pretensão ou afirmação comercial) em contraste com espaços institucionais, construídos (espaços como por

⁷² AUGÉ, Marc - *Não-lugares: introdução a uma Antropologia da Sobre modernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora, 2007. p. 90.

exemplo o Museu Guggenheim de Bilbao, ou o Cento Cultural de Belém em Lisboa, ou o Museu de Serralves no Porto, o Fórum Eugénio de Almeida, em Évora) são receptores e emissores de ideias, objectos e imagens, envolvidas na dinâmica de certificação e difusão.

De volta a Constantin Brancusi, e ao Impasse Ronsin, constata-se que o seu *atelier* conteve e fez parte da sua obra, como lugar de diálogo para os objectos realizados e dispostos por si, (disposição que se relaciona com a fruição dos volumes no espaço) um lugar que foi transportado pela fotografia, tecnologia que utilizou para registar e estudar o seu trabalho. As fotografias, que se entendem como ser algo mais que um plano de difusão dos objectos dispostos no espaço, indicam que o sujeito da imagem é o meio que envolve os objectos. O autor sugere a reflexão sobre o meio e o contexto de fruição da obra como parte integrante da própria obra. Um lugar que se expandiu do carácter logístico e entrou no campo da matéria que compõe o objecto⁷³. Esta vivência, transmitida pela história, coloca o *atelier* de Constantin Brancusi como um lugar de referência na cronologia das práticas artísticas e na construção da ideia de lugar. Espaços, lugares e objectos que, em imagens, foram integrados na História, como também o foi o *atelier* de Kurt Schwitters, em Hanôver (*Merzbau*). Galerias como a Green Gallery ou a Leo Castelli, nas décadas de 60 / 70 do século passado, em Nova Iorque, foram também suporte e matéria para a prática artística deslocada das instituições. As galerias experimentais e os estúdios situavam-se em edifícios vagos na malha urbana, pelo que a cidade poderia ser entendida como uma enorme galeria, com lugares disponíveis para acções, como a realizada por Allan Kaprow, em *Pose (Carring Chairs Trought the City...)* a 22, 23 Março de 1969⁷⁴, acção protagonizada com uma cadeira transportada pela cidade. Entende-se o objecto cadeira como um objecto portátil integrado numa prática artística experimental e crítica do objecto comercial. Desta acção construtora de referências resultaram imagens e textos que a difundiram e a prolongaram no tempo.

Os lugares particulares tornaram-se comuns, públicos e entraram noutros mapas de referências culturais com práticas no domínio da experimentação em arte. Exemplo disso é Marcel Broodthaers que utilizou o piso inferior da sua casa⁷⁵ para

⁷³ As referências ao *atelier* do autor Constantin Brancusi foram retiradas dos livros: c 22; 26; 28-49.; Centre Georges Pompidou - *L'atelier Brancusi: album*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. pp. 28; 32-33.

⁷⁴ RORIMER, Anne, *op. cit.*, p. 31. A autora refere-se aos acontecimentos promovidos pelo autor Allan Kaprow, como uma prática que continha o meio envolvente. Prática que se relacionava com o registo fotográfico e com o texto como imagem.

⁷⁵ RORIMER, Anne, *Idem*, p. 241.

apresentar *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de 1972, uma colecção de objectos.

Como lugar (re)construído, inscrito no vasto espaço global e actual, temos o lugar de ocorrência de *Sibboleth*, de Doris Salcedo. A Tate Modern, um espaço institucional (e internacional do ponto de vista da difusão cultural) receptor e emissor da ideia, do objecto de instalação temporário, mantém a sua existência como infraestrutura, característica que contrasta e reforça a portabilidade de *Sibboleth*, que actualmente apresenta-se como imagem portátil e disponível na *internet* e em imagem impressa em livros. *Sibboleth* pode ser um objecto disponível para ocupar um lugar na colecção de imagens que circulam no quotidiano.

A procura de espaço arquitectónico externo em alternativa aos espaços museológicos, expositivo-comercial, alternativo-institucionalizado, conduz a um lugar externo ainda mais afastado relativamente a estes. Deste ponto de vista, pode considerar-se o lugar de garagem de prédio urbano, como um lugar legítimo para a prática artística?

A palavra garagem⁷⁶ define um espaço arquitectónico (fig.1) com uma função definida, que se expande como um termo e um espaço já explorado e integrado no contexto das artes plásticas como lugar de acontecimentos temporários. Foram localizados exemplos destas práticas na *internet*⁷⁷.

A garagem pode ser também, ainda, entendida como local onde se podem guardar colecções, objectos fora de circulação que aguardam a partida para outro lugar, e também como depósito para o que sobra das incitativas privadas, e de protocolos com instituições públicas ou associações que se abrem à experiência artística. Com todas as suas conexões e referências, a garagem contém o lugar de garagem, lugar marcado num domínio colectivo, o condomínio (a garagem, fraccionada em lugares conforme o número de fogos/habitações). Lugar que pode estar disponível temporariamente para objectos que chegam e partem e, relacionado com a ausência ou presença humana, a iluminação, os acessos, o chegar e o partir.

A garagem do edifício sede da Câmara Municipal de Matosinhos, é explorada desde a década de 1980, como lugar de fruição de objectos de produção artística, organizados em mostras colectivas e individuais e também depósito de colecções

⁷⁶ Palavra consultada no dicionário de língua portuguesa p. 736, para melhor entender o seu significado e possíveis relações semânticas. O dicionário consultado encontra-se mencionado na bibliografia.

⁷⁷ A pesquisa na *internet* realizou-se, tendo como palavras-chave – Garagem e Artes plásticas. Foram seleccionados alguns sites que integram a lista de sites consultados.

institucionalizadas, como revelou o texto publicado no Jornal de Notícias «(...) Fundação de Serralves vai guardar parte da sua colecção na garagem do edifício da Câmara de Matosinhos(...)»⁷⁸. A garagem passa a ser, assim, um lugar que alberga objectos e também um lugar de fruição, de vivências de imagens para a construção cultural individual e colectiva; lugares como matéria em imagens, que, como banais instrumentos portáteis, podem ser transportados de um lado para o outro, sujeitos a diferentes contextos, lugares possíveis para outras narrativas e outras práticas que se desenvolveram, experimentaram e sintetizaram neste projecto e estão relatadas no capítulo seguinte.

Desta forma, o lugar é apresentado não só como o resultado das múltiplas relações entre o espectador e que é instalado, como também pelas diferentes vivências do quotidiano.

Ainda sobre o lugar como objecto construído pela relação com a prática artística veja-se o caso de Marta Traquitino que no livro *A construção do lugar pela arte contemporânea*, dá uma perspectiva da construção de *lugar* desde a década de 50, do século XX, até à actualidade. Uma ideia de lugar construída também pelo conceito de instalação «(...) A instalação tem sido um dos meios mais explorados pelos artistas que investigam novas recombinações no espaço e no tempo como alternativa ao seu desencontro(...)»⁷⁹: A autora descreve diferentes contextos que nos revelam práticas artísticas distintas e envolvidas em processos que socialmente contribuíram para reformular os conceitos de espaço e de lugar até à actualidade. «(...) Ao trabalhar com o Espaço, os artistas colocam em evidência a estrutura tridimensional e os parâmetros arquitecturais que os envolvem, a que correspondemos física e mentalmente. (...)»⁸⁰

Deste ponto de vista, são identificadas práticas artísticas que procuraram uma solução mais filosófica do que técnica para abordar questões que envolviam a dessincronização entre tempo e espaço, soluções que estabeleciam um compromisso com o observador e lhe propunham uma transposição de referências, provocadoras de múltiplas imagens que construíam o lugar e o destacavam como um ponto no espaço individual, social, urbano, cultural, dentro e fora das instituições. «(...) Vinte anos passados sobre o nascimento de Fluxus, Dick Higgins dizia que

⁷⁸ Jornal de Noticias, 29 de Março de 2010 ou no site:

http://www.jn.pt/paginainicial/pais/concelho.aspx?Distrito=Porto&Concelho=Matosinhos&Option=Interior&content_id=1530805

⁷⁹ Traquitino, Marta - *A construção do lugar pela arte contemporânea*. 1.ª Ed. Edições Húmus, 2010. p. 22.

⁸⁰ ⁸⁰ Traquitino, Marta. *idem. op. cit.* p. 51.

Fluxus tinha alcançado vida própria continuava para além dos seus protagonistas e das palavras porque tem a ver com o essencial das coisas simples(...)»⁸¹. A autora refere ainda experiências e projectos que socialmente integravam o lugar como matéria produzida pelas múltiplas vivências que se inscreviam nas infra-estruturas urbanas e naturais.

Entende-se, assim, o lugar como uma matéria do passado que se reutiliza no presente para se projectar no futuro.

⁸¹ Idem, p. 108.

martelo (Lat. *martellu*), s. m. instrumento de ferro, com cabo de madeira utilizado para aplicar forças sobre os corpos (tal como pregar um prego numa madeira) ou para arrancar pregos; peça do piano para percutir as cordas; um dos ossículos do ouvido médio; peça que bate na campainha para ouvir dar as horas; género de peixes seláceos esqualiformes; (*fig.*) pessoa maçadora.

Dicionário Universal da Língua Portuguesa ⁸²

Capítulo V

Projecto sem título

Descreve-se, neste capítulo, a prática desenvolvida em *Atelier de Escultura*, no projecto construído simultaneamente em teoria e em prática, sob o motivo da *portabilidade*. Inicialmente procedeu-se à pesquisa e, posteriormente, à organização de uma colecção com imagens de objectos da produção artística do século XX e XXI, imagens de obras entendidas como portáteis. As imagens foram pesquisadas e copiadas de livros e *sites* de instituições na *internet*. Simultaneamente foi solicitada a colaboração de algumas pessoas externas ao projecto, por *e-mail*, para contribuírem com imagens.

As imagens seleccionadas são exemplos da *História da Arte*, relacionadas com diferentes conceitos, suportes e contextos tecnológicos. Imagens de obras que, embora fisicamente portáteis, deixaram de ser artefactos e passaram a ser conceitos, espaço e tempo, imagens depois dos objectos, ideias que se transportam de um lado para outro. Esta colecção (apêndice 1) embora sendo um objecto autónomo foi também importante para a construção deste projecto.

Durante o primeiro ano do plano curricular do curso de mestrado, a reflexão e a prática, orientadas pela motivação da pesquisa sobre a *portabilidade*, pesquisa teórica e experimentação em *atelier de Escultura*, possibilitaram desenvolver elementos portáteis para instalação/intervenção, relacionados também com expressões de linguagem.

Como ferramenta de experimentação para o *Projecto sem título*, foi escolhido,

⁸² *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*. Lisboa: texto Editora, 1995, p. 945. Digitalização da palavra martelo e seu significado - Figura 2.

pelas suas características, um martelo, um objecto já feito (fig. 3), encontrado num contexto de arqueologia doméstica (reorganização espacial). Como objecto, o martelo é um instrumento universal, presente na *História da Humanidade* e na *História da Arte*. Foi possível na bibliografia consultada identificar imagens de obras em que o objecto martelo está presente. Estas imagens originaram uma pequena colecção a que se chamou imagens com martelo (apêndice 2).

Este instrumento, o martelo, foi utilizado, em contexto de *atelier de Escultura*, na experimentação e exploração de meios tradicionais da *Escultura* (moldagem, fundição, e tecnologia da pedra) numa conexão com meios áudio-visuais convencionais para a produção de elementos portáteis de instalação/intervenção.

A experimentação em *Atelier de Escultura* iniciou-se com o encontro casual com um martelo, pequeno, disponível. Obtida a autorização verbal para a sua utilização, foi transportado dentro de sacos de papel para pão, numa acção de reutilização de matéria. A ferramenta foi objecto numa acção de digitalização de imagem com um *desck-scan*⁸³. Desta acção resultaram imagens, ficheiros digitais que foram posteriormente organizados e impressos (fig. 4); resultou também um vídeo de processo.

Pesquisou-se, no dicionário de língua portuguesa o significado da palavra martelo, tendo o texto⁸⁴ sido convertido em imagem digital e posteriormente impresso e projectado. Prática que se aplicou a outras palavras, produtora de matéria que utilizou no projecto. No contexto da prática em *Atelier de Escultura*, a utilização do objecto martelo revelou ser objecto de interesse para sondar a interpenetração semântica com outros objectos portáteis. Acções que exploraram o objecto como martelo e como conceito, possibilitando a construção de um percurso no qual o martelo foi utilizado como matriz em meios tecnológicos dos quais resultaram elementos portáteis (que na sua totalidade cabem numa banal mochila de 15 litros) para instalação/intervenção que se relacionam temporariamente com um espaço arquitectónico. À síntese produzida atribuiu-se o nome: *Acções com martelo de ferro, ou uma história recente de um martelo de ferro*. (fig. 5).

Dando continuidade a alguns processos tecnológicos como a moldagem em barro e a utilização do silicone termo-fusível, pretendeu-se desenvolver um projecto resultante de uma relação entre diferentes elementos, com propriedades semânticas

⁸³ Digitalizador de mesa, equipamento informático de digitalização de objectos bidimensionais. Este processo já foi explorado em práticas anteriores ao projecto que se apresenta.

⁸⁴ *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*, op. cit., p. 945.

e visuais distintas, uma resposta específica de trabalho para uma área curricular. Um processo de estudo que envolveu a metodologia retórica no explorar e aplicar de operações de retórica para produzir um objecto de intervenção; um objecto facilmente portátil, com possibilidades de ser instalado, e de poder intervir temporariamente, e realizar uma anomalia no convencional.

Foi produzido um molde artesanal em que o martelo foi utilizado como matriz. O barro, material tradicional da Escultura, como molde rudimentar (figura 6), e o silicone termo-fusível, o múltiplo. Estes materiais salientaram-se não só pela sua versatilidade na experimentação, como também pela economia e fácil transporte. Com esta produção, propôs-se uma alteração na matéria, mantendo a estrutura da matriz.

Da sua utilização com um elemento torneira, resultou uma nova possibilidade física e semântica: um elemento portátil para a intervenção no espaço público, a rua, o piso com alcatrão.

A necessidade de criar uma embalagem para o seu transporte introduziu novas relações de materiais, tecnológicas e económicas que contribuíram para novas imagens, que fazem parte do processo.

De seguida, o elemento *Torneira/martelo* (martelo de silicone termo-fusível) foi instalado temporariamente no espaço público, em ruas com alcatrão, obtendo-se um registo fotográfico (figuras 7 e 8), que documenta a acção realizada. A fim de explorar o objecto produzido e os conceitos de fragmento e descontextualização, foram-lhe incorporados bocados de alcatrão como elementos de intervenção.

Ao corpo de fácil transporte deu-se o nome de *Alcatrão, Torneira/Martelo*. Resultado de um reconhecimento, uma ligação que contribui para um despertar de signos e associações visuais convertidas em palavras e por sua vez em imagens. Um processo ao nível cultural, psicológico, social e individual. A interpenetração de dois universos semânticos (torneira e martelo em silicone termo fusível) resulta numa possibilidade de reflexão e de nova acção que forma um discurso linguístico e visual. Imagens que transformam o verbal em não verbal e o não verbal em verbal. No âmbito do estudo das questões que se prendem com a imagem, com a simbologia, conotações e referências provocadas pelas conexões entre termos de linguística – significado – conceito – representação – metalinguagem – cultural-individual/social, a investigação aproximou-se dos escritos de Roland Barthes⁸⁵

⁸⁵ BARTHES, Roland – O Óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, Maio 2009.

sobre questões que se prendem na relação entre língua e a fala como elementos que são de origem social (língua) e individual (fala), um fluxo que se acentua com a fusão de meios tecnológicos e com a aproximação de diferentes linguagens e práticas artísticas.

A metodologia retórica revelou-se como uma ferramenta a ser usada, uma ferramenta que interfere com o processo de abordagem e desenvolvimento de projectos, uma metodologia que neste projecto contribuiu para revelar a capacidade de associação de ideias. O que vemos, o que conhecemos, como se fala e como escrevemos. Uma lógica que interfere com o grau de abstracção e contextualização de relacionar, introduzir e transferir conceitos como estímulo para o fluxo entre imagem e linguagem.

Como reflexo disto, foi a exploração de aspectos que não estavam inicialmente previstos, como o contacto prático e teórico com fundição em bronze⁸⁶. A tecnologia de fundição em bronze revelou-se de extrema importância para o projecto, não só aspecto pedagógico, como também na contribuição de expressões de linguagem que foram matéria determinante para nomear os objectos editados em bronze. Uma edição que se aproximou dos métodos de fundição ancestrais relacionados com a prática da *Escultura*, em processos utilizados, no universo da *Escultura*, desde a antiguidade clássica e descritos por Plínio, o Velho, nos seus livros de *Historia Natural*⁸⁷, uma descrição reveladora da proximidade dos métodos experimentados e descritos neste projecto.

Foram utilizados na edição dos diferentes martelos, três processos distintos de fundição em bronze. O primeiro processo, o da caixa de “areia de Lisboa”, o segundo processo, o da caixa de “areia vermelha”, o terceiro processo foi o da fundição por cera perdida. Para o terceiro processo de fundição realizou-se, com base no martelo matriz, um molde em gesso que deu origem à edição de um protótipo alterado em cera para o processo de fundição por cera perdida (figuras 9, 10, 11, 12).

Os processos de fundição foram objecto de registo com meios áudio-visuais, resultando matéria visual em estado bruto.

Este processo de fundição foi co-orientado pelo docente da unidade curricular de Meios Tecnológicos e pelos técnicos de fundição, responsáveis pelo processo da

⁸⁶ CARDOSO, Armando - *Manual do fundidor*. [Lisboa]: Bertrand, [19-?].

⁸⁷ Plínio l'Ancien - *Histoire naturelle livre XXXIV*. Paris: Les Belles Lettres, 1981-1983.; Plínio l'Ancien - *Histoire naturelle livre XXXVI*. Paris: Les Belles Lettres, 1981-1983.

edição em metal dos múltiplos alterados do objecto matriz.

No contexto da tecnologia da fundição são utilizadas expressões de linguagem que têm um significado num determinado contexto nomeadamente no processo de fundição de cera perdida e pertencem a uma espécie de código que está relacionado com as diferentes etapas do processo, como por exemplo a árvore de fundição (núcleo e canais de jitage e respiro para vazamento do metal no molde). Deste contacto com a tecnologia da fundição em bronze resultaram elementos distintos, únicos.

O primeiro martelo, produzido pelo processo da caixa de areia “vermelha”, foi liberto da árvore de fundição, a estrutura formada pelo objecto fundido ou núcleo e pelo metal que preencheu os canais de respiro e de vazamento do metal no molde. Posteriormente, foi polido, removendo-se a capa de fundição (marcas na superfície do metal provocadas pela areia queimada pelo contacto com o metal líquido e incandescente), preservando-se uma cicatriz da fundição numa parte menos visível da sua cabeça. Não se pretendeu anular esta marca que o caracteriza, que o torna único. (fig. 13). Neste processo de fundição foi relevante o fácil transporte do martelo matriz e dos objectos editados, os papéis utilizados, o ambiente da fundição e os seus procedimentos e sons, um conjunto de diferentes acções e matérias que possibilitaram a síntese portátil, que se denominou de *Propagação do martelo de bronze*. Ou seja, um elemento portátil que deriva de uma acção que leva a outra. O martelo de bronze produzido propaga-se, está relacionado com meios tecnológicos áudio (microfone de contacto ligado a um sistema e colocado na chapa) que amplificam a batida do martelo de bronze na chapa enrolada.

Desta acção no espaço laboratório (FBAUP) resultou matéria áudio-visual que documentou e divulgou o desenvolvimento do projecto. *Propagação do martelo de bronze*, (fig. 14), decorreu em momentos distintos num espaço laboratório, na sala da Torre da FBAUP, a cargo da Associação de Estudantes que cedeu também o equipamento áudio (amplificador e colunas). Esta situação tornou-se relevante para a confirmação da condição de portabilidade e autonomia do elemento produzido em relação aos diferentes equipamentos áudio com que se venha a cruzar no futuro. Com o recurso a equipamento áudio-visual foi possível recolher matéria visual e sonora que contribuiu para documentar o processo como substância manipulável.

O segundo elemento foi produzido pelo processo da caixa de areia “Lisboa”, conforme a orientação do Fundidor. Foi designado por *O martelo está na árvore* (fig. 15), porque o martelo não foi destacado da sua árvore de fundição e manteve as

características do objecto liberto do molde de areia calcada e queimada pelo metal líquido. O elemento produzido foi embrulhado e posteriormente transportado em papel vegetal, branco. A acção de transporte foi reveladora de matéria, areia queimada que se libertou e acumulou no papel vegetal. Resíduo que se registou em imagens que foram organizadas posteriormente num programa informático para edição de imagem. Os ficheiros produzidos foram impressos em suporte papel por meios digitais (fig. 16). Este elemento portátil em bronze sintetiza a linguagem e a tecnologia, uma relação que cria expressões com significados particulares, próprios, isolados do contexto universal, continuando a ser universais. O processo e o resíduo que facilmente se transportam para um lugar disponível temporariamente.

O terceiro martelo foi produzido pelo processo de fundição em cera perdida. Processo que implicou a realização de um molde e de um modelo em cera para protótipo num molde em gesso refractário. Molde onde se verteu o metal (bronze) em estado líquido. Depois de arrefecer, o molde em gesso refractário foi martelado e partido. Extraiu-se o objecto fundido, de que resultou um elemento que foi retirado da árvore de fundição. Esta acção contribuiu para a designação de *Martelo fora da árvore* (fig. 17).

O elemento portátil *Martelo fora da árvore* foi utilizado posteriormente numa acção produtora de matéria sonora e visual, uma acção controlada, que decorreu num lugar de garagem disponível para o receber.

No sentido de explorar a portabilidade e o pequeno formato, foi desenvolvido um processo que consiste na modelação em plasticina de figuras de pequena dimensão, relacionadas com contos, histórias, mitologias entre outras possibilidades. As figuras foram realizadas e posteriormente colocadas na parte interior da tampa de pequenos frascos, reutilizados, descaracterizados e limpos do conteúdo anterior; quando o frasco foi fechado e invertido, o elemento de plasticina ficou no seu interior e a tampa passou a ser a base. Prolongou-se a experiência no sentido de envolver uma comunidade escolar de forma temporária (Escola EB 2.3 Óscar Lopes, em Matosinhos, ano lectivo 2009-2010). Na prática de princípios relacionados com os processos da *Escultura*, desenvolveu-se um projecto que envolveu a reutilização de frascos de vidro transparente com tampa, uma sobra massificada do consumo de produtos de conserva de fabrico industrial e de plasticina, como matéria relacionada com a modelação e o contexto escolar. Os frascos de vidro, sobra do consumo de produtos em conserva, adquiriram um novo valor com a reutilização. O vidro permite uma deformação aparente (efeito de óptica) no conteúdo, amplia, distorce e distrai a

leitura (o que nos desvia deste projecto). Isolou-se um elemento como exemplo. Em seguida, o *martelo fora da árvore* quebrou o vidro que isolava a plasticina. O frasco de vidro partiu com uma martelada! Ao resultado final deste processo chamou-se *Frascos e modelação* (fig. 18) que é facilmente transportado, liberto dos vidros e embrulhado numa tira de papel vegetal que o suporta e eleva no plano do local de instalação temporário. A quebra produzida invocou a imagem da superfície quebrada⁸⁸ que foi explorada em diferentes acções realizadas com o martelo matriz, grafite, carvão, água, gelo, têmpera, em suporte papel, acções que deram corpo a matéria autónoma, desenhos, fotografias do processo.

O conceito de reutilização de matéria de consumo banal como os frascos mencionados e a reutilização frequente de sacos de papel são prática de um quotidiano individual e social.

A prática de reutilização dos sacos que sobram do transporte de pão possibilitou o revestimento do martelo matriz; A sobra (saco de papel) tornou-se matéria que pelas suas características chegou a assumir a forma de martelo, processo que originou uma forma modelo que se assumiu como objecto transportado e suporte do transporte. Pretendendo-se dar continuidade a este processo, numa tecnologia tradicional da *Escultura*, utilizou-se a pedra. O modelo em papel foi matéria que orientou o trabalho na pedra mármore.

A escolha da pedra foi feita no parque da pedra da FBAUP. Sinalizada a pedra, utilizou-se o empilhador para o seu transporte; foi pousada sobre barrotes de madeira para a estabilizar e facilitar os processos seguintes de forma segura.

Com o lápis de grafite, desenhou-se a linha orientadora do corte da pedra em duas partes e assinalaram-se os pontos de perfuração. Depois, com a marreta e ponteiro foram vincados os pontos assinalados a fim de facilitar a perfuração com a broca de dezoito milímetros colocada na máquina de furar eléctrica com percussão (efeito martelo).

Perfurada a pedra, foi efectuado um corte com a rebarbadora e com um disco diamantado para mármore de corte a seco e seguiu-se a colocação das cunhas nos orifícios abertos pela broca ao longo da linha do corte (visualizando-se uma linha como que picotada), para concluir a separação da pedra em duas partes.

As cunhas foram marteladas com ritmo, e por forma ordenada, até a pedra

⁸⁸ Na procura da representação da superfície estalada, salientam-se imagens das obras: *The House with Cracked Walls* de Paul Cezanne; *Splitting* de Gordon Matta-Clark ; *White Walls* de Andy Goldsworthy; *Shibboleth* de Doris Salcedo. Ver apêndice 1.

estar dividida. Separadas as duas partes da pedra inicial, uma foi colocada sobre a banca de trabalho, com o auxílio de um guincho móvel. A outra parte ficou para outro objecto derivado deste processo.

Na pedra colocada na banca de trabalho foram feitos, a grafite e disco de rebarbadora, os primeiros riscos orientadores do processo substractivo. Neste processo foram utilizadas duas rebarbadoras com diferentes tamanhos de disco: 230mm e 125mm. O ponteiro, o cinzel e a maceta foram utilizados para subtrair os bocados de pedra salientes provocados pelos cortes feitos a rebarbadora. O desenho, com a grafite, de uma malha quadriculada na pedra facilitou o trabalho com a rebarbadora. Seguiu-se a utilização da mó para pedra (que funciona a ar comprimido), que limpou o excesso de informação, obtendo-se uma espécie de limpeza que clarificou o trabalho. A pedra foi novamente marcada e trabalhada a disco de rebarbadora, tendo sido cortada, torcida e alongada.

Trabalhada em toda superfície, a pedra sofreu um acidente que, embora não a tenha destruído, a partiu, facto que permitiu explorar o sucedido do ponto de vista tecnológico e plástico.

Foi aplicada a solução convencional neste tipo de tecnologia. As partes a juntar foram marcadas (marcas de acerto) no exterior e no interior e depois perfuradas de forma faseada (aumentado o diâmetro do furo gradualmente, até ao tamanho pretendido). Aplicou-se a cola nas duas superfícies e nos orifícios para o espigão em aço inox texturado que estabilizou as partes a unir; em seguida, verificou-se o acerto. As partes foram juntas seguindo as marcas de acerto no exterior. Mais de um dia de secagem garantiu o endurecimento total da cola. Com a rectificadora e um disco diamantado para mármore, um esmeril (ou lima para pedra), removeu-se o excedente de cola. A cicatriz ou marca do acidente é visível, não foi pretendido realizar qualquer operação de disfarce ou camuflagem. A solução tecnológica aplicada permitiu a expressão final. O martelo ficou em pé mesmo depois do acidente.

Na realização deste elemento síntese não se pretendeu uma transferência formal e hiper-realista do objecto realizado em sacos de papel para transporte de pão. O ponto de partida foi uma matéria pobre, uma sobra da sociedade de consumo, relacionada com o conceito de saco e de transporte. Pretendeu-se realizar na pedra mármore a relação de manipulação dos sacos de papel que se torcem e envolvem o martelo no interior. O relacionamento de duas matérias, saco de papel de transporte de pão e pedra mármore, com valores e contextos diferentes no

domínio das tecnologias relacionadas com a *Escultura*, provocou uma pesquisa sobre um autor que utiliza materiais pobres e nobres, de um ponto de vista plástico e conceptual no âmbito da *Escultura/instalação/intervenção*⁸⁹ como uma prática já categorizada.

O registo foto digital diário do trabalho na pedra permitiu construir uma narrativa visual em formato digital que foi impressa em meios de impressão digital, tipo de impressão que concilia o aspecto e plástico, na folha branca em papel formato A4.

O elemento *Martelo em pé mesmo depois do acidente* (fig. 19) contribuiu como elemento de contraste (pelo fazer e pelo próprio peso) em relação aos outros elementos, de intervenção/instalação no espaço que se desenvolveram no decorrer deste projecto.

A pesquisa de autores e obras salientou o valor cultural e plástico que a matéria pode ter, no âmbito da prática da *Escultura*.

A tecnologia utilizada no trabalho em pedra e o tamanho e formato da ferramenta eléctrica – rebarbadora e disco de corte – relacionam-se com a finalidade e resultados, o manuseamento, a portabilidade e a amplitude de movimentos da pessoa que utiliza a ferramenta. Também o formato e a possibilidade de facilidade de movimento do instrumento de subtracção da matéria foram facilitadores da acção do fazer. A possibilidade logística e os recursos humanos de orientação e apoio tecnológico da FBAUP foram importantes para o desenvolvimento prático do trabalho em pedra, circunstância facilitadora da exploração do lado conceptual, mental em que o *atelier* está na nossa cabeça e que a logística e os recursos levam à formalização da ideia no espaço físico.

O registo áudio-visual e o trabalho posterior com meios digitais para imagem e vídeo neste projecto foram importantes porque possibilitou estudar o desenvolvimento do objecto em pedra, a partir das imagens realizadas no fim de cada sessão de trabalho.

Os processos utilizados neste projecto dão, por um lado, continuidade a conceitos explorados noutros projectos anteriores, como em *Danos colaterais e Propagação*, de 2007-2008, que exploraram o efeito da temperatura, cor, fundiram

⁸⁹ KOUNELIS, Janis - *Kounellis*. Milano: Edizione Charta, 2002. Jannis Kounellis (1936-) Autor relacionado com alteração de valores na expressão plástica e nos materiais utilizados, a matéria é proveniente de um contexto sócio cultural, que se desviou da atitude comercial de consumo. A matéria nobre no contexto da Escultura mais tradicional e ancestral como é a pedra, o autor utiliza-a em fragmentos. Jannis Kounellis pode ser relacionado com uma cultura que se desenvolveu na Europa pós 2.ª Guerra Mundial, uma Europa saída dos escombros da guerra. A cicatriz da guerra na sociedade e cultura europeia.

meios tecnológicos distintos como a cerâmica e o áudio-visual. Ou ainda em *Propagação 2010*, onde se produziu e integrou dois martelos em cerâmica a fim de os integrar num processo de produção de calor e de luz, associado à imagem do forno incandescente da fundição em bronze. Neste projecto os martelos cerâmicos foram envolvidos em fio eléctrico (resistência de incandescência), solução tecnológica que explora a relação da temperatura e da luz, o laranja e o vermelho como frequência de cor de rápida propagação⁹⁰, uma espécie de fonte de calor e de luz portátil. Os martelos cerâmicos em incandescência, temporária, geraram imagens que se registaram e propagaram. A imagem depois do objecto reforçou a autonomia da imagem e do suporte em relação a uma matriz. Assim, a presença humana activou a intervenção/installação, acção registada em fotografia e vídeo, que criaram novas possibilidades, numa relação com as tecnologias digitais de edição e tratamento de imagem fixa e animada. A propagação aconteceu! Resultou um vídeo e uma imagem impressa em suporte papel, que é objecto portátil de instalação/intervenção e que facilmente se transporta para o local da acção (fig. 20).

Paralelamente aos elementos produzidos em *atelier de Escultura* desenvolveu-se uma prática que produziu um conjunto de pensamentos, registos, desenhos, intervenções, *em torno de um martelo*, matéria visual que se caracteriza pelo suporte papel e pela portabilidade e versatilidade de instalação/intervenção (fig. 21). A prática de sistematização relacionada com desenvolvimento do projecto originou diferentes registos em cadernos (fig. 22 e 22a) que são suporte de pensamentos, esboços, desenhos, registos e documentos, imagens de objectos portáteis processuais e não processuais, textos, matéria com lugar nos cadernos do *Projecto sem título*, objectos de construção de um corpo autónomo e uma espécie de matriz que pode contribuir para a propagação do projecto. Juntos os cadernos dão corpo a um bloco que sintetiza todo o projecto⁹¹, um bloco de fácil transporte (fig.23).

Os elementos portáteis seguiram posteriormente para o lugar de garagem disponível temporariamente. A acção de instalação/intervenção só aconteceu no segundo ano lectivo. Com os registos desta acção, produziu-se matéria áudio-visual de fácil transporte que permite explorar diferentes meios tecnológicos para ser fruída.

⁹⁰ Facto comprovado pela ciência. Conhecimento científico explorado pelo autor Mark Rothko (1903 - 1970). Informação retirada de: AREAL, Zita - *A cor*. Porto. Areal Editores, 1995. p. 15.

⁹¹ Embalagem de cartão prensado cinzento que contém a totalidade dos cadernos, a embalagem é fechada com três cintas de borracha negra.

O Lugar de garagem sugeriu uma reflexão sobre o que é um lugar banal no quotidiano urbano, um lugar com presença humana de passagem, um lugar quase cénico, um lugar relacionado com dispositivos de iluminação temporária activados pela presença humana; o lugar de garagem revelou-se um espaço/lugar a registar com as possibilidades de um espaço disponível temporariamente, relacionado com os contextos: viagem, percurso, ritmo. Aspectos que podem permitir ao elemento portátil uma intervenção temporária, propor uma espécie de alteração no quotidiano do espaço arquitectónico pouco revelado, um espaço de transição. Espaço/lugar arquitectónico que se relaciona também com tamanho, é pensado para ter uma dimensão de raiz que não se destina a ser ampliado ou reduzido, tem a medida que tem. Neste contexto de prática e pesquisa, a referência à obra do autor Edgar Martins⁹² é disso exemplo, uma espécie de contributo para esta pesquisa, uma prática que integra a fotografia como meio além do processo de transferência ou de divulgação da obra, a imagem fotográfica como meio de integração, expressão de uma ideia que está também relacionada com lugar e não lugar de legitimação do objecto resultante de uma experimentação plástica, o lugar vazio.

O projecto tem um carácter portátil, desviou-se de questões que o ancoravam em formatos e relações tecnológicas que propunham a dispersão. Como projecto portátil não se vincula exclusivamente ao lugar de garagem da primeira ocorrência. Tal como a linguagem e a cultura, este projecto não pretende fixar-se na geografia de um lugar, o projecto pode movimentar-se para outro lugar de garagem, para outros lugares disponíveis temporariamente.

Os dispositivos complementares de registo desenvolvidos em contexto de *Atelier de Escultura*, o *Cata-imagens*⁹³ e o *Cata-sons*⁹⁴ (fig. 24), são produto da adaptação e utilização de tecnologias áudio-visuais portáteis que contribuíram para

⁹² “O meu trabalho é uma forma de eu fazer sentido e de a minha relação com o mundo fazer sentido. Sou uma pessoa completamente desenraizada, uma condição comum ao pós modernismo e que reflecte a incapacidade de as pessoas se integrarem totalmente nas sociedades e comunicarem...” Edgar Martins, *citado em* CARITA, Alexandra – *Capa Exposições*, *In*: Revista Atual, n.º 1985, suplemento do Jornal Expresso, de 13 de Novembro de 2010. Lisboa, pp. 8-11. O autor Edgar Martins (Évora-1977), fotógrafo, no seu trabalho *La Ligne Volage –The way ward...* (sete series de fotografias) aborda a questão de uma relação com o espaço e com o tempo, o espaço arquitectónico, lugares que regista como cenários ausentes da figura humana, lugares com alguma escuridão envolvente. A fotografia como suporte de uma ideia que integra lugares desactivados, disponíveis, que na imagem proposta pelo autor remetem o despertar de referências ao observador, referências que partem de um mundo que se imobiliza entre o real e o virtual, uma paragem no tempo, uma quebra, que propõe um registo fotográfico. Imagens de lugares externos, matéria vaga, comum, que é incluída no discurso plástico do autor que se suporta na fotografia para criar um corpo externo (quanto ao formato do suporte), que se distancia de ser objecto portátil na forma de exposição. O circuito realidade-imagem-ficção - realidade, proposto pelo autor esta relacionado com ideia apresentada pelo filósofo Jacques Rancière (1940-), em que o real é ficcionado para se voltar a construir de uma forma traduzida, compreensível. Neste contexto que o lugar vago, desactivado, disponível é integrado como matéria na construção da ideia do autor, que procura uma resistência à fluidez do tempo.

⁹³ *Cata-imagens*, objecto desenvolvido no processo do projecto, em metal, madeira e câmara web com ligação *usb*, permite captar imagem vídeo digital e fotografia digital.

⁹⁴ *Cata-sons*, objecto processual, em metal, madeira e câmara web com ligação *usb*, permite captar e reproduzir som em suporte digital.

explorar e questionar a portabilidade e o que sobrou da acção, receptores e geradores de estímulos, imagens, de um contexto de intervenção em que a dimensão se tornou variável pela interferência da linguagem específica da tecnologia digital (o sinal ou impulso eléctrico diferente da luz que imprime a película). A experimentação desenvolvida em contexto de *atelier* permitiu realizar uma trajectória por diferentes meios tecnológicos e materiais, que se relacionaram directamente e indirectamente com uma matriz, o martelo, elemento de acção transversal no projecto.

Os diferentes materiais e meios tecnológicos utilizados enquadraram-se numa fusão entre moldagem, cerâmica, modelação, fundição, vídeo, desenho, pedra (materiais que podem também ser como pensamentos em torno de um martelo), fotografia digital, áudio e meios digitais de desenho, tratamento de imagem estática e animada e texto.

O projecto desenvolvido explorou a ideia menos comercial “faz tu mesmo”, contemplando uma necessidade de informação técnica específica e teve a agradecida colaboração e apoio de técnicos especializados nas áreas. Colaborações que permitiram formalizar o projecto.

No decorrer do projecto foram realizados e editados objectos em suporte papel (A5) e relatórios (A4) com um carácter informativo e de apresentação, dos elementos de instalação/intervenção produzidos no âmbito do projecto. Foram também editados DVD com apresentação de objectos de processo e apresentação dos elementos de intervenção produzidos no âmbito do projecto e que se apresentam em anexo (fig.s 25, 26). Os conceitos de portabilidade e as expressões de oralidade indicaram um caminho para uma abordagem plástica, formal e conceptual que se formalizam no projecto.

Entende-se a importância das imagens como matéria, objectos de mediação entre a ideia e o objecto de consumo, imagens já feitas que entram num fluxo que constrói e destrói (provoca-as) referências culturais colectivas e individuais, um circuito que culmina no mostrar algo que se transporta pela imagem, pelos meios áudio-visuais, tal como Kutlung Atamam, Prémio Turner⁹⁵ que, em 2004, instalou um documentário (que invocava a distância de outros quotidianos) em diferentes monitores, que como telas, prendiam a atenção do espectador em rostos que num primeiro plano descreviam para câmara, aspectos da sua cultura e que se tornou

⁹⁵ Prémio Britânico consagrado das Artes Plásticas.

centro de atenção na cultura “ocidental”, uma obra inscrita pelo prémio.

Este projecto formalizou-se em elementos portáteis, sem um vínculo posterior restrito ao lugar de garagem, propondo-se, desta forma, uma possível relação futura com públicos e espaços de intervenção externos ao contexto expositivo e até das artes plásticas de uma forma centralizada. Entendeu-se a imagem como algo que deixou de ter um campo definido pela pluralidade da sua aplicação na prática artística, «(...) imagens que criam um campo retórico autónomo heterogéneo, anacrónico e contraditório (...)»⁹⁶. As palavras que descrevem as imagens apresentaram-se como objectos abertos, texto, matéria plural que descreve o que é visível pelo processo da visão e o que não é visível pelo processo neurofisiológico da visão.

Foi possível encontrar uma ligação entre portabilidade e cultura móvel, objectos nómadas⁹⁷ que são sujeitos a registos contribuindo e explorando para uma banalização da imagem e do texto numa relação com o espaço e lugares vagos que proliferam no espaço urbano⁹⁸ e no espaço das novas tecnologias digitais de comunicação.

Como nos diz o escritor Jaqués Rancière, «(...) as imagens da arte não fornecem armas para os combates. Contribuem, sim, para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e por essa via, uma nova paisagem do possível (...)»⁹⁹. Neste sentido os elementos portáteis ao passarem no lugar de garagem deram origem a matéria áudio-visual a que se chamou *Projecto sem título no lugar de garagem* (fig.s 27 a 47).

Para o efeito, foi, em primeiro lugar, solicitada autorização do condomínio, num procedimento regular para a utilização atípica dos espaços comuns de um condomínio. Numa segunda etapa, foi realizado um levantamento fotográfico, vídeo, sonoro e métrico do lugar de garagem. Em seguida, o lugar foi marcado e perfurado em cinco pontos pré- determinados.

Procedimentos considerados necessários para receber alguns dos portáteis produzidos. Na preparação do lugar foram utilizados objectos, acessórios portáteis, como: uma máquina de furar com percussão; uma broca de dez milímetros de

⁹⁶ RANCIÈRE, Jacques - *O espectador emancipado*. 1.ª ed . Lisboa: Orfeu Negro, 2010. p.35.

⁹⁷ Consultou-se e copiou-se do site: CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO - *Ambulantes. Cultura portátil. Actitudes y prototipos en el espacio público: el museo y la ciudad*. Sevilha, 2004. [Em linha]. Disponível em WWW: URL: <http://www.caac.es/programa/ambulantes00/frame.htm>.

⁹⁸ Consultou-se o site: <http://www.spaceandculture.org/2010/01/28/portable-cities>

⁹⁹ RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p. 151.

diâmetro, para betão; cinco buchas de pressão M6; cinco ganchos/olhais M6; uma extensão eléctrica com seis metros; um adaptador de casquilho em tomada eléctrica; uma aparelhagem de som portátil, com entrada de microfone e com saída de som em duas colunas.

O lugar de garagem utilizado tinha iluminação natural, quando se abria a porta de acesso. A iluminação artificial era feita com luz fluorescente alimentada por um circuito eléctrico temporizado, as fontes de iluminação artificial eram activadas numa única série ou fase, activadas por pressão sobre um interruptor. A iluminação artificial ficava activa durante dois minutos, não tendo sido alterado o tempo já predefinido no dispositivo.

Em seguida, os diferentes elementos portáteis produzidos em *atelier de Escultura* foram instalados consecutivamente. Cada elemento teve uma ficha técnica e um texto que se fixaram temporariamente na estrutura do lugar. A instalação/intervenção integrou como matéria o lugar de garagem. Esta série de acções possibilitou registos com uma câmara fotográfica/vídeo digital e com os objectos processuais: o *cata-imagens* para vídeo e o *cata-sons* para registo áudio. Elementos realizados com meio tecnológicos banais de captação de imagem e som. Matéria que pelas suas características contribuiu para o processo de reconhecimento do representado (uma certa educação, habituação dos sensores humanos ao estímulo visual e sonoro).

Os restantes elementos portáteis como *O martelo está na árvore*; *Martelo em pé depois do acidente*; *Alcatrão, torneira / Martelo*; *Frascos e modelação*, foram colocados fora do centro geométrico do lugar de garagem, não tendo um lugar fixo que necessitasse de medida exacta para ser instalado nesse lugar. Desta prática, resultaram imagens para outras acções noutros lugares. Matéria áudio-visual que se filtrou e organizou com meios digitais para edição de imagem e vídeo, da justa posição dos fotogramas resultaram ritmos visuais que concentram diferentes pontos de vista, uma espécie de martelada ou vinco numa tira que se prolonga, desdobra. Matéria passível de ser mostrada através de meios tecnológicos de projecção da imagem no espaço. Um projecto que levou a outro.

Conclusão

Apresentam-se agora as conclusões do estudo e métodos de pesquisa adoptados, que permitiram aprofundar conhecimentos em diferentes meios relacionados com a prática da *Escultura*. Facto que possibilitou traçar uma linha orientadora no tempo onde se destacaram pontos relevantes para este projecto.

No projecto desenvolvido pretendeu-se estudar e explorar o conceito de portabilidade, inicialmente relacionando-o com imagens de objectos que se centram em práticas de autores que se propagaram no tempo e fazem parte da *História*. Centrou-se a pesquisa no universo da prática artística dos séculos XX e XXI, da qual foram identificadas imagens de obras que formam uma espécie de padrão que contrasta com objectos de grandes dimensões físicas. Imagens que deram origem a uma colecção virtual que se imprimiu em suporte papel. A dificuldade de informação específica sobre o assunto de pesquisa obrigou à recolha e relacionamento de informação de fontes de fácil e generalizado acesso. No decorrer da pesquisa efectuada observou-se que o conceito de *Escultura* fundiu-se com outras práticas artísticas, como os meios áudio visuais. Situação que contribuiu para uma vasta experimentação que levou a prática da *Escultura* a outros caminhos, em que o objecto é a ideia, o processo, o momento, o registo visual e sonoro.

O contacto com a tecnologia da fundição em bronze foi pedagógico e determinante pelo contributo material e conceptual. Algumas expressões de linguagem associadas a esta tecnologia contribuíram para salientar as relações de semântica que provocam imagens que povoam o imaginário do observador. A experimentação em contexto de *Atelier de Escultura* produziu sínteses portáteis que resultaram da relação entre um martelo, meios tradicionais da *Escultura* como a fundição em bronze, a pedra mármore, a cerâmica, e outros materiais comuns do quotidiano como silicone termo - fusível, alcatrão, gelo, papel, madeira, chapa metálica.

A sistematização realizada em meios digitais e em cadernos formato A5 foi uma prática que permitiu a construção de um objecto autónomo, que exteriorizou uma lógica de pensar e de recolha de informação de todo o projecto. Os cadernos formam um bloco que se transporta facilmente.

Reflectiu-se e experienciou-se a portabilidade e o objecto de raiz escultórica, dando relevo a relações de semântica e a contextos que exploram a ideia, a linguagem, a imagem (vídeo e fotografia), meios que transportam e documentam a acção e o espaço arquitectónico. Com o objectivo de explorar um lugar disponível temporariamente, o lugar de garagem respondeu a essa pesquisa.

Observou-se o objecto escultórico como estímulo de outros sentidos além do da visão, que se relaciona com o dizer e o escrever, com o som, como chave para uma constante acção de adição e subtracção que explora e propõe imagens. As imagens que a tecnologia tende a banalizar e compromete com as possibilidades de *out-put*, de saída, de visualização dessas mesmas imagens que, como o som, se propagam na rede tecnológica, e também noutros *media* massificados, explorados na difusão sociocultural da experimentação artística. Objectos portáteis que vagueiam com as pessoas, objectos que podem ter acidentes de percurso, mas com pretensões de continuar a explorar outros lugares disponíveis.

A portabilidade do objecto relaciona-se com a *ideia* e com diferentes meios tecnológicos que a formalizam, como uma acção num contexto afastado do centro de recepção, as imagens são o sucedâneo do acontecimento, o conceito volta ao estado sem corpo definido, passa a ser matéria de projecção ou matéria dependente das características do monitor e da logística.

O *meta-projecto*, o projecto que leva a outro. O procurar e fazer novas associações de ideias, novas metáforas que sugerem novas imagens, novos registos. Um circuito com matéria disponível para a experimentação. Matéria que pode ser utilizada, como um martelo relacionado com a adição e a subtracção da matéria que constrói o banal, o quotidiano transversal a diferentes culturas. Objectos portáteis em circulação entre os espaços expositivos e os locais de depósito, objectos institucionalizados, coleccionáveis e integrados na *História*.

Ideias, objectos, imagens e sons resultantes de práticas autorais distintas, que cronologicamente contribuíram para relacionar o conceito de portabilidade com *Escultura* e com diferentes *media*, acções, espaços e lugares estão sobre a mesma área.

Portáteis que confrontam o sentido de depósito associado ao lugar e a sua função para um público de passagem no ritmo do quotidiano. Ficam os lugares, as infra-estruturas externas aos locais institucionais e comerciais entre outros ambientes e meios que transformam lugares e se assumem também como projectos temporários ou como projectos que se prolongam no tempo. Sendo o tempo criador

de símbolos, esses lugares experimentais tornam-se institucionais, podendo estar disponíveis para serem portáteis que não se fixam no lugar, antes circulam, geram matéria áudio-visual. Matéria didáctica que facilmente se transporta e se prolonga na transferência tecnológica.

As novas tecnologias digitais contribuem para que os objectos deixem de ter um aspecto definido e passem a ser imagens que se propagam, que se difundem por diferentes meios. Esta situação faz reflectir sobre o posar para a fotografia, a *performance* para a fotografia, o consumo pela imagem, a imagem comercial e depois mental, as imagens como objectos, que se consomem.

Com este projecto conclui-se o *desenho*, como meio de pensar e de expressão complementar à *escultura*, possibilitou entender o suporte papel como meio versátil e de fácil transporte, mas de cuidada conservação. Uma prática que possibilitou uma síntese autónoma de registos com ferramentas digitais e com colagens, com grafite entre outros. O conjunto de acções deu origem a matéria processual que veio propor outra possibilidade futura de estudo, a prática e a importância do *desenho* e do suporte papel na *Escultura* contemporânea.

Figuras

Capítulo 4



Fig.1 - Digitalização de um recorte retirado da secção “aluga-se” de um jornal diário; pesquisa sobre o termo “lugar de garagem”. Março de 2010. Porto. MH.

Capítulo 5

martelo (Lat. *martellu*), *s. m.* instrumento de ferro, com cabo de madeira utilizado para aplicar forças sobre os corpos (tal como pregar um prego numa madeira) ou para arrancar pregos; peça do piano para percutir as cordas; um dos ossículos do ouvido médio; peça que bate na campainha para ouvir dar as horas; género de peixes seláceos esqualiformes; (*fig.*) pessoa maçadora.

Fig. 2 - Digitalização de texto, palavra martelo e o significado em língua portuguesa - *Dicionário Universal da Língua Portuguesa* – 1.^a Ed. Lisboa - Texto Editora, 1995. p. 945. Outubro de 2009. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 3 - Martelo objecto já feito, utilizado nos meios tecnológicos envolvidos no processo. Setembro/Outubro de 2009. Leça da Palmeira. MH.

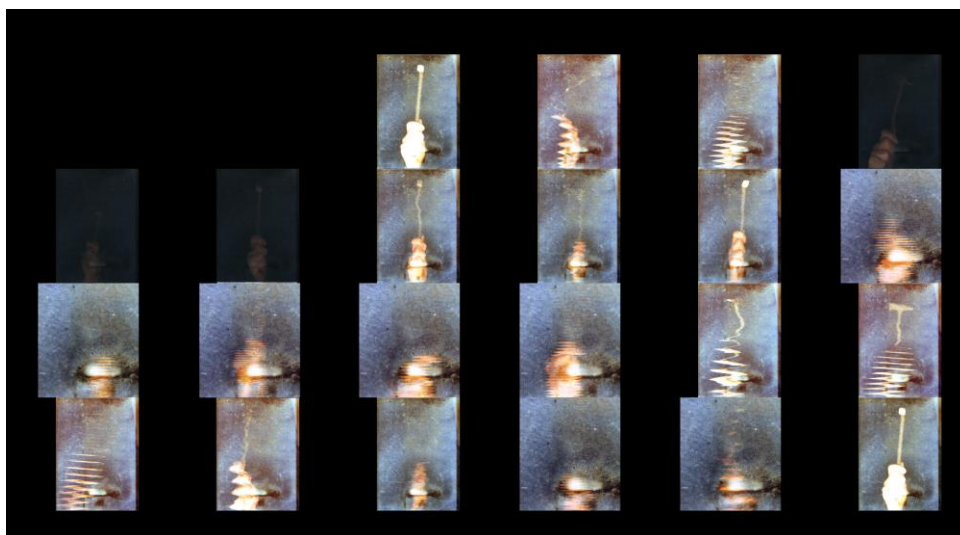


Fig. 4 - Acção com martelo sobre “desk-scan” (digitalizador de mesa). Desta acção resultaram imagens digitais, posteriormente organizadas com programa informático de edição de imagem digital. Outubro de 2009. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 5 - *Acções com martelo de ferro, ou uma história recente de um martelo de ferro.* Materiais: Cabo de aço, grampos/ esticadores e serra cabos, molas para papel de desenho, impressões digitais formato A4 cor e preto branco, colagem, papel vegetal, metal, silicone termo fusível, barro, cartão, atilhos plastificados, caixa de cartão, gesso, plástico, pregos, gravador k7, capas dossier A4 cor cinza. Dimensão: Variável. Em transporte cabe numa mochila de 15 litros. Ano 2009/2010. Instalação/ intervenção no Pavilhão Central da FBAUP. Março de 2010. Porto. MH.



Fig. 6 - *Molde rudimentar*, imagem do objecto processual. Molde em barro utilizado para reproduzir elementos em silicone termo fusível. Novembro de 2009. Póvoa de Varzim. MH.

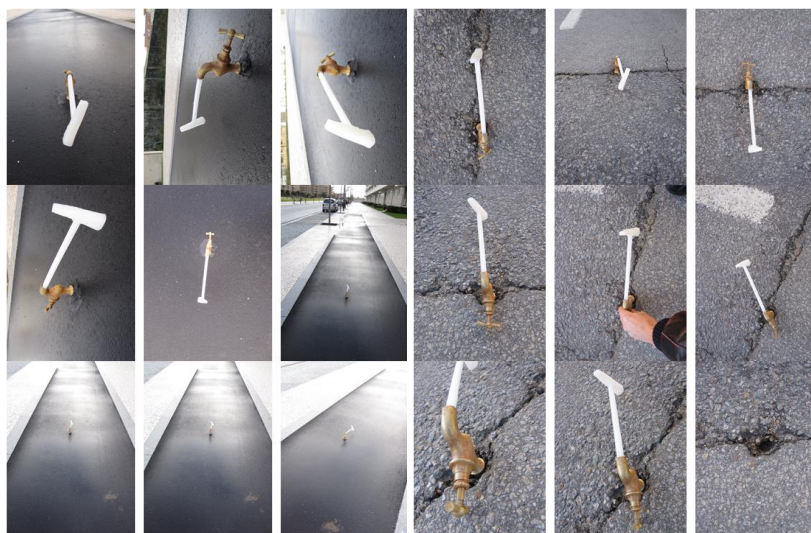


Fig. 7 - *Acção com Torneira/martelo* em Vila do Conde, 2010. Imagens editadas com programa informático para edição de imagem digital, posteriormente impressas com meios digitais. Fevereiro de 2010. Póvoa de Varzim. MH.

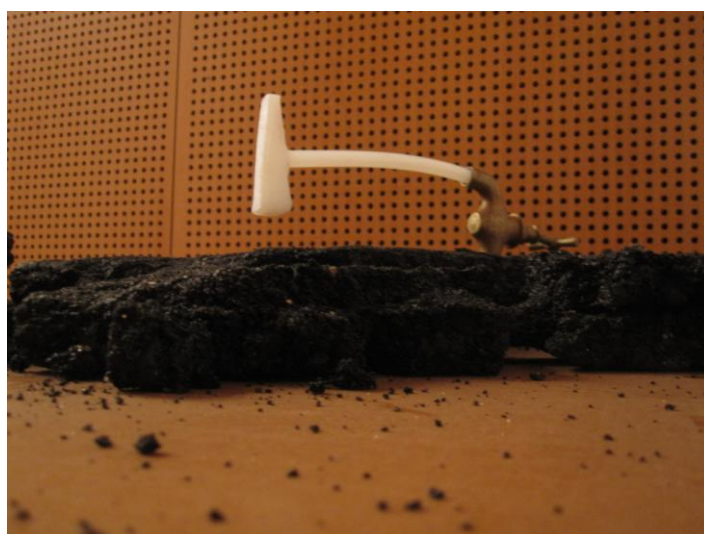


Fig. 8 - *Alcatrão, Torneira/Martelo*. Materiais: Alcatrão, torneira / martelo termo - fusível, estojo de transporte, impressões digitais. Dimensão: Variável; em transporte cabe numa caixa: 33,5x25,5x12 cm. Ano: 2010. Auditório do Pavilhão Sul, FBAUP Março de 2010. Porto. MH.



Fig. 9 - Processo de moldagem e fundição "caixa de areia Lisboa", processo de fundição realizado em Gulpilhares. Janeiro de 2010. Imagens posteriormente editadas e impressas com meio digitais. MH. Póvoa de Varzim, Abril 2010.



Fig. 10 - Processo de moldagem e fundição em caixa de areia “vermelha”, um tipo de areia mais fino, permite mais detalhe da superfície do objecto matriz. Fundição em Gulpilhares, Janeiro de 2010. Imagens editadas e impressas com meios digitais. Póvoa de Varzim, Março de 2010. MH.



Fig. 11 - Execução de molde em gesso do martelo já feito. Molde utilizado para a edição do protótipo em cera para o processo de fundição por cera perdida e para a edição de réplicas do objecto matriz em pasta cerâmica refractária. Pavilhão de *Escultura*, FBAUP Janeiro de 2010. Porto. Imagens captadas por Professor Dr.º Fernando Amaral da Cunha. Imagens editadas e organizadas com programa de edição de imagem digital. Junho de 2010. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 12 - Processo de moldagem e fundição por cera perdida, protótipo em cera para fundição, árvore de fundição, molde cilíndrico em metal com gesso refractário, vazamento do metal, extracção do elemento em bronze do interior do núcleo molde em gesso (molde perdido), limpeza da capa de fundição e retirar o martelo produzido da árvore de fundição. Gulpilhares, Fevereiro de 2010. Imagens editadas e impressas com meio digitais. Março de 2010. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 13 - Martelo editado pelo processo de moldagem e fundição em caixa de areia “vermelha”. No processo de limpeza e polimento foi mantida a marca resultante do processo de fundição, marca existente numa parte menos visível da cabeça do martelo editado. Março de 2010. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 14 - *Propagação do martelo de bronze*. Materiais: martelo de bronze, cordão de couro, microfone de contacto, arame ferro zincado, plano de chapa enrolado, cabo de aço, serra cabos, vara metálica (diâmetro 1cm, altura até 170 cm), Impressão digital, colagem, papel vegetal, capa arquivo A4 cinza, cartão, grafite, atilhos, amplificador e colunas, cabos de áudio, tomadas e interruptores eléctricos do espaço de intervenção, espaço de intervenção. Variável. Em transporte cabe numa capa A4 ou caixa 33,5x22,5x12 cm. Ano 2010. Instalação/intervenção temporária na Sala da Torre da FBAUP; equipamento áudio cedido pela Associação de Estudantes da FBAUP; o equipamento áudio já se encontrava no edifício. Fotomontagem produzida com programa de edição de digital. Maio de 2010. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 15 - *O martelo está na árvore*. Materiais, Bronze (fundido pelo processo de caixa de areia/terra), papel vegetal. Dimensão variável, Dimensão: Variável. Em transporte cabe numa caixa: 33,5x25,5x12 cm. Ano 2010. Elemento de bronze produzido pelo processo de fundição caixa de «areia de Lisboa». Fundição em Gulpilhares. Fevereiro de 2010. MH.



Fig. 16 - A acção de transporte do elemento portátil, *O martelo está na árvore*, produziu matéria (areia/terra queimada que se libertou e acumulou no papel vegetal) em imagens organizadas com programa informático para edição de imagem. Fevereiro de 2010. MH



Fig. 17 - *Martelo fora da árvore*. Materiais: bronze (fundido pelo processo de cera perdida), grafite, cartão, atilhos, capa cinzenta de elásticos no formato A4. Dimensão variável, Dimensão: Variável. Em transporte cabe numa caixa: 33,5x25,5x12 cm. Ano 2010. Martelo editado pelo processo de cera perdida, na fundição em Gulpilhares. Fevereiro de 2010. Imagens. FBAUP Março de 2010.



Fig. 18 - *Fracos e modelação*. Materiais Plasticina, frasco de vidro com tampa, cola, papel vegetal. Dimensão: Variável. Em transporte cabe numa caixa: 33,5 x 25,5 x 12 cm. Ano 2009/2010. Os frascos partem com uma martelada! Póvoa de Varzim. Março de 2010. MH.



Fig. 19 - *Martelo em pé mesmo depois do acidente.*
Materiais Pedra mármore.
Dimensão: Variável. Em transporte cabe numa caixa 50x50x70 cm. Ano 2010.
FBAUP, Junho de 2010.
MH.



Fig. 20 - *Propagação 2011* Materiais: Pasta cerâmica; resistência eléctrica; ligadores; fio eléctrico; energia eléctrica a 220v; meios áudio visuais; meios digitais para vídeo e fotografia; impressão fotográfica; vídeo; papel fotográfico; vidro anti-reflexo; k-line; molas pretas de desenho; papel vegetal. Dimensão: variável, Dimensão: variável; em transporte cabe numa caixa:33,5x25,5x12 cm. Ano 2010. Fotografia digital de martelos de cerâmica, electrificados e incandescentes. Desta acção resultou um vídeo e uma fotomontagem impressa. Póvoa de Varzim. Maio de 2010. MH.



Fig. 21 - Pensamentos em volta de um martelo. Matéria que se caracteriza pelo suporte papel e pela portabilidade e versatilidade de instalação/intervenção. Pavilhão de madeiras e metais da FBAUP, Junho de 2010. MH.



Fig. 22 - Imagem de um dos cadernos do projecto. Abril de 2011. Póvoa de Varzim. MH.

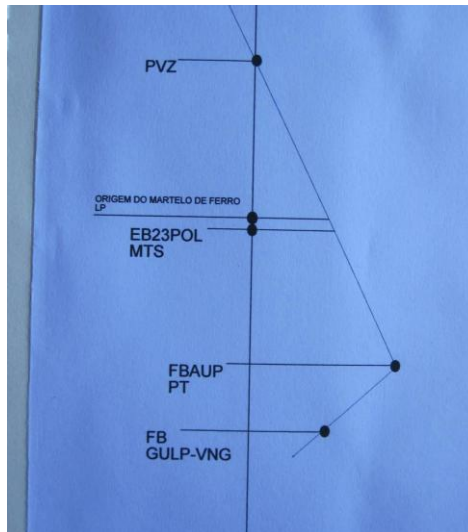


Fig. 22a - Locais que se relacionam com o desenvolvimento do projecto. Leça da Palmeira (LP); Póvoa de Varzim (PVZ); E.B.2.3. Prof. Óscar Lopes, em Matosinhos (EB23POL MTS); Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP PT); Bernardino - Fundição em Gulpilhares – Vila Nova de Gaia. Imagem colada num dos cadernos do projecto; Póvoa de Varzim. Janeiro de 2010. MH.



Fig. 23 - Bloco em cartão prensado, fechado com cintas de borracha negra; contentor dos cadernos, objecto autónomo que contém o projecto desenvolvido. Março de 2011. Póvoa de Varzim. MH.

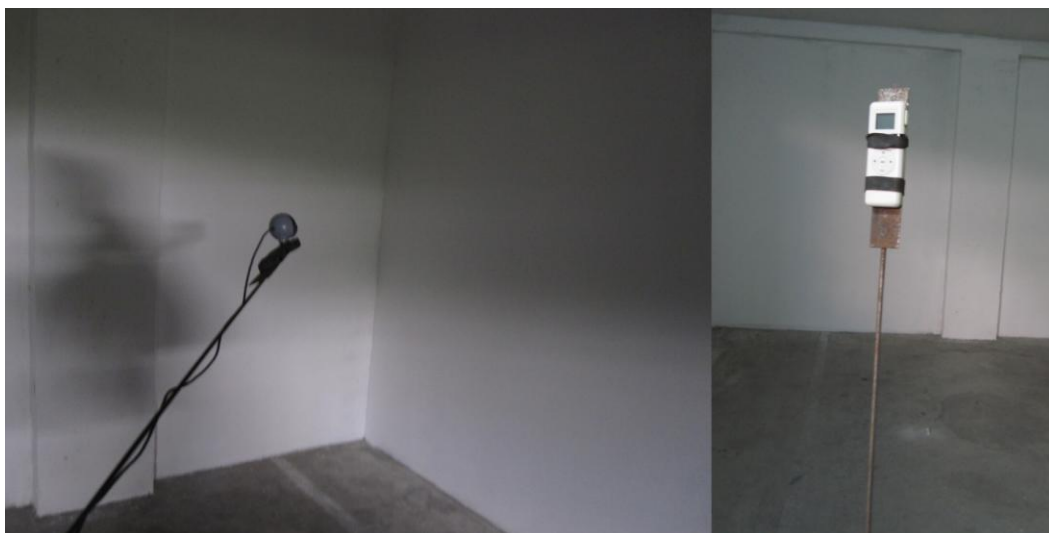


Fig. 24 – *Cata imagens* e *Cata sons* no levantamento vídeo e sonoro do lugar de garagem. Outubro de 2010. Póvoa de Varzim. MH.

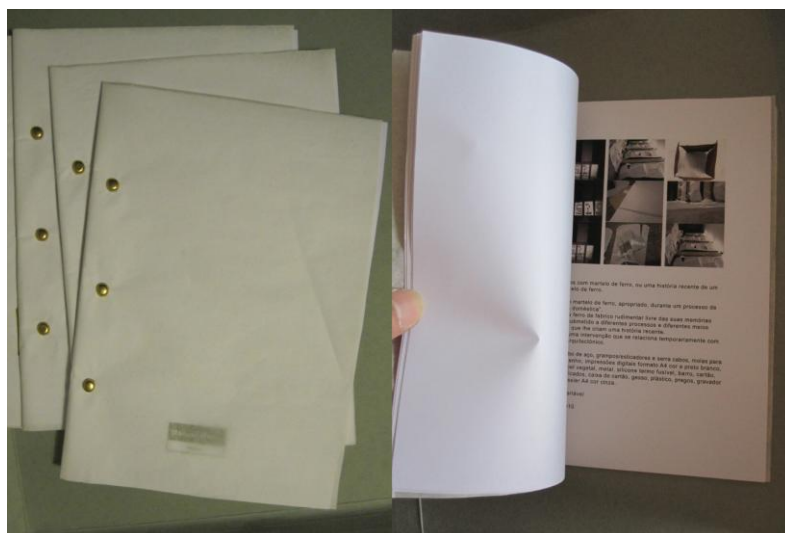


Fig. 25 - Fotomontagem com imagens das edições em papel. Edições com um carácter informativo e de apresentação do projecto Março, Maio, Junho de 2010 e Maio de 2011. Edições produzidas e editadas com meios digitais e acabamentos manuais. Póvoa de Varzim, Outubro de 2011. MH.



Fig. 26 - Estojo com DVD's editados no decorrer do projecto. Junho de 2011. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 27 - Lugar de garagem, lugar disponível temporariamente. Lugar que recebeu os elementos portáteis produzidos em *Atelier*. Outubro 2010. Póvoa de Varzim. MH.

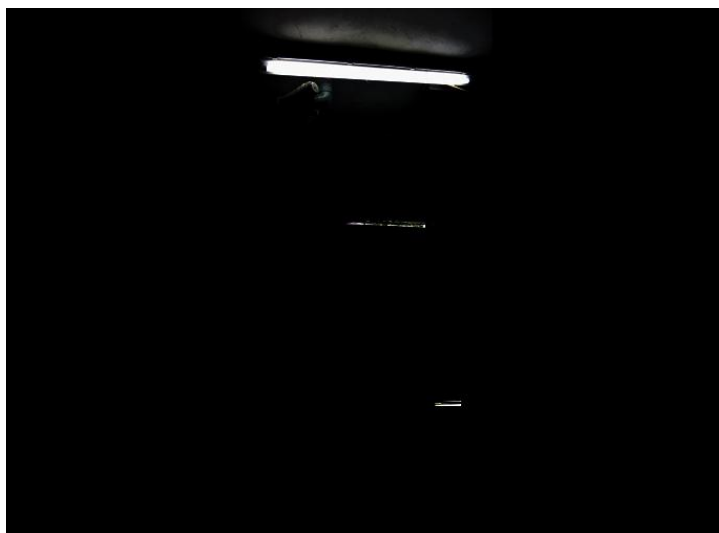


Fig. 28 - A iluminação artificial é activada pelo interruptor que é activado pela presença humana. Fotomontagem realizada e impressa com meios digitais de edição de imagem. Abril de 2011. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 296 - Lugar de garagem, processo de medida e marcação de pontos. 2010-2011- Póvoa de Varzim. MH.

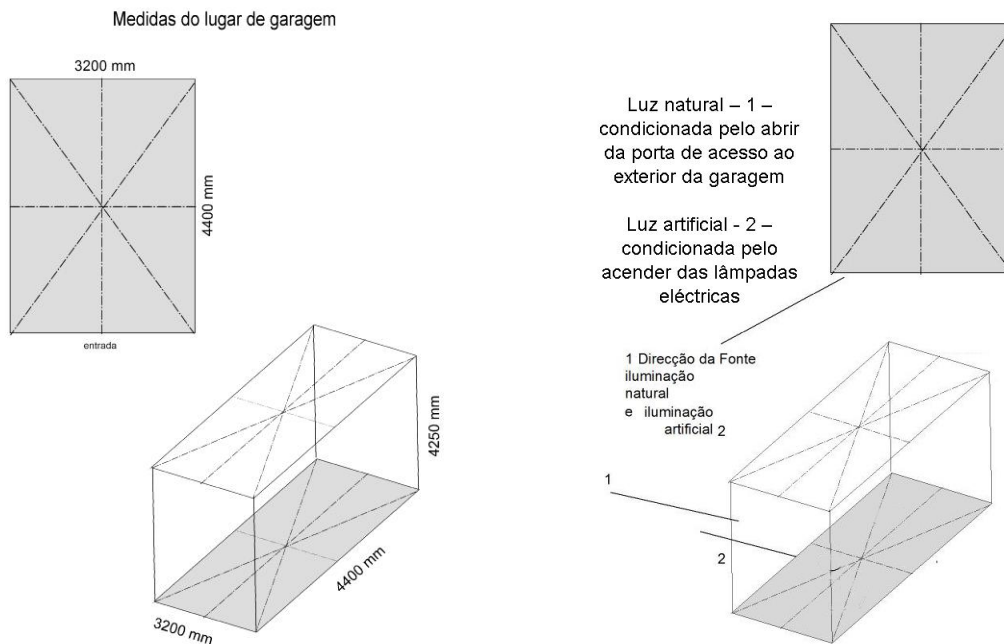


Fig. 30 - Lugar de garagem, medidas e orientação luminosa. 2010-2011. Póvoa de Varzim. MH.

Ações com um martelo de ferro, ou breve história de um martelo.

Instruções para a montagem num lugar de garagem

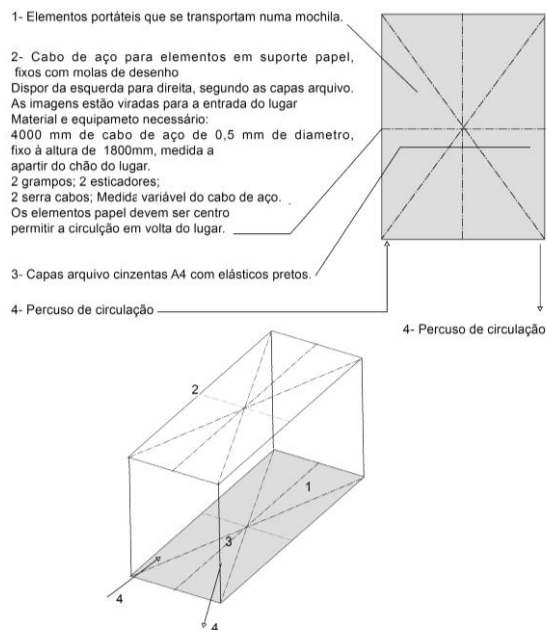


Fig. 31 - Instruções para montagem de Ações com martelo de ferro, ou breve história de um martelo. Novembro de 2010. Póvoa de Varzim. MH.

Instruções para a montagem de Propagação 2010 num lugar de garagem

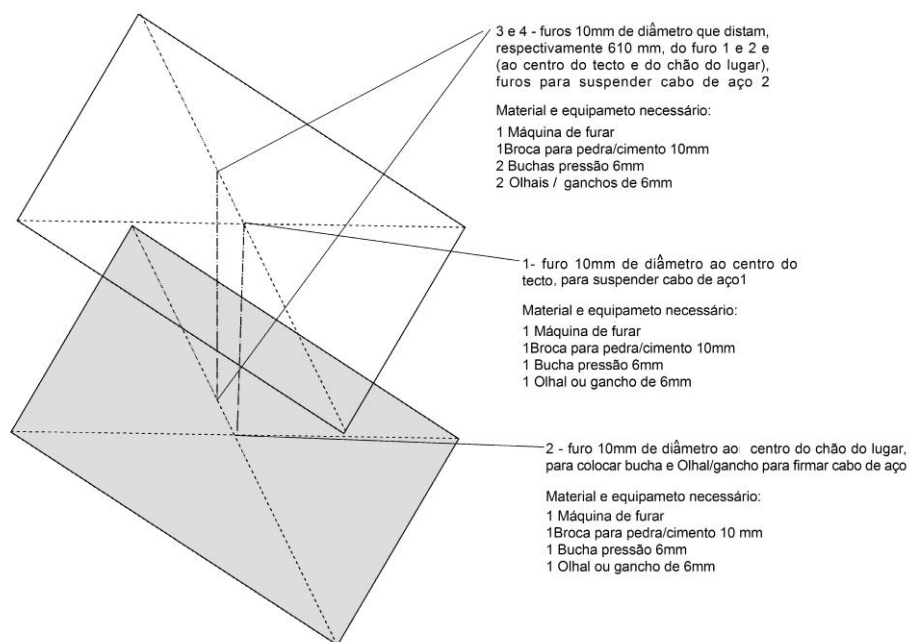


Fig. 32 - Instruções para montagem de *Propagação do martelo de bronze*. Novembro de 2010. Póvoa de Varzim. MH.

Martelo fora da árvore.

Instruções para a montagem num lugar de garagem

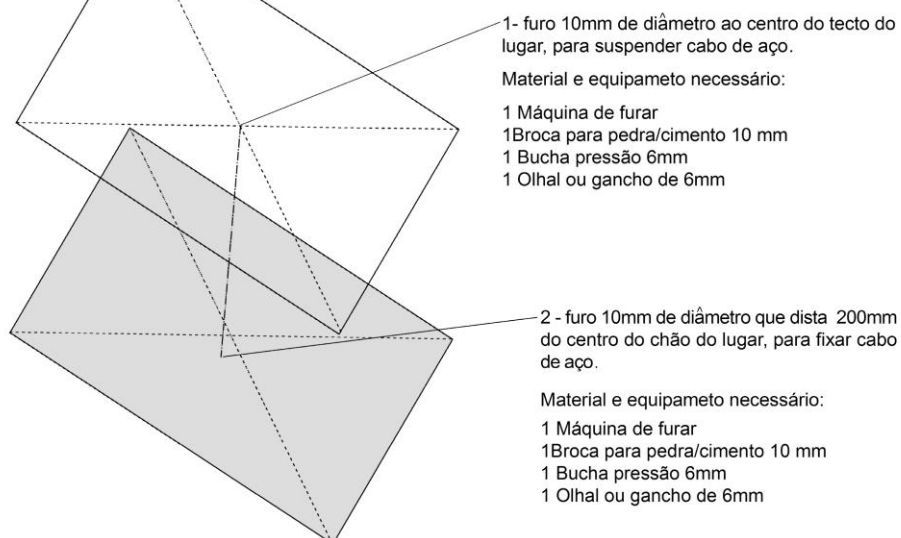


Fig. 33 - Instruções para montagem de *Martelo fora da árvore*. Novembro de 2010. Póvoa de Varzim. MH.

Instruções para portáteis que não precisam
de preparação prévia do lugar de garagem

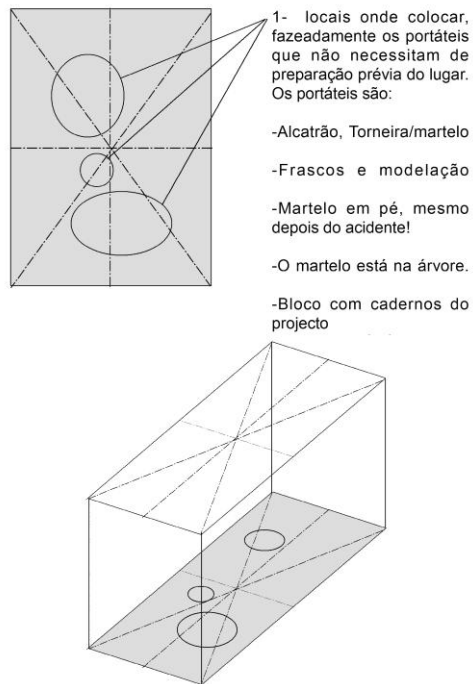


Fig. 34 - Lugar de garagem, instruções de instalação para os elementos portáteis produzidos em *atelier*. E Abril de 2011. Póvoa de Varzim. MH.

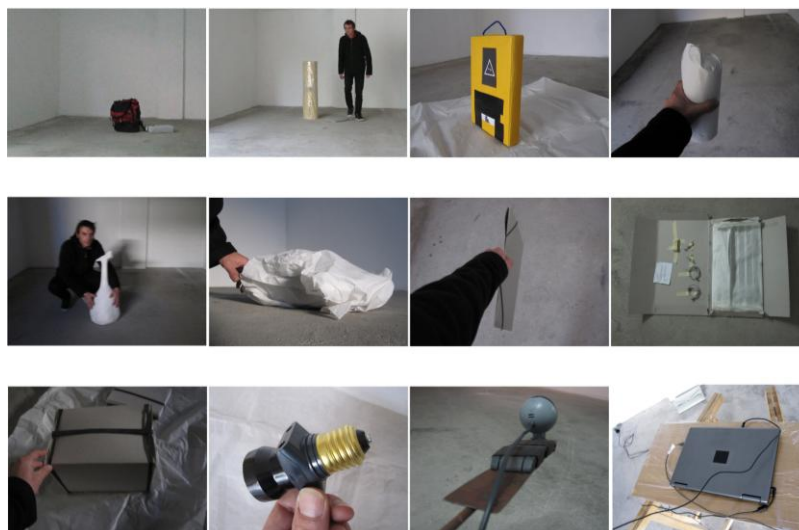


Fig. 35 - Elementos portáteis em transporte para o lugar de garagem Outubro de 2010 a Março 2011. Montagem realizada com meios digitais. Março de 2011. Póvoa de Varzim. MH



Fig. 36 - Instalar *Acções com martelo de ferro, ou breve história de um martelo* no lugar de garagem. Outubro de 2010. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 37 - Montagem digital com imagens da acção de Instalar *Acções com martelo de ferro, ou breve história de um martelo* no lugar de garagem. Outubro de 2010. Póvoa de Varzim. MH

Projecto sem título, no lugar de garagem	Acções com martelo de ferro, ou breve história de um martelo, no lugar de garagem	Propagação do martelo de bronze, no lugar de garagem
Alcatrão, torneira/martelo, no lugar de garagem	O martelo está na árvore, no lugar de garagem	Martelo fora da árvore, no lugar de garagem
Frascos e modelação, no lugar de garagem	Martelo em pé mesmo depois do acidente! no lugar de garagem	Propagação 2010, no lugar de garagem

Fig. 38 - Montagem digital com o nome do projecto e com o nome dos elementos produzidos em atelier. Matéria resultante da instalação/intervenção no lugar de garagem. Abril de 2011. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 39 - Montagem digital com o nome do projecto e com o nome dos elementos produzidos em atelier. Matéria resultante da instalação/intervenção no lugar de garagem. Abril de 2011. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 40 – Montagem digital com fotogramas de *Acções com martelo de ferro, ou breve história de um martelo*, no lugar de garagem. Março de 2011. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 41 - Montagem digital com fotogramas de *Propagação do martelo de bronze*, no lugar de garagem. Março de 2011. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 42 - Montagem digital com fotogramas de *Alcatrão, Torneira/Martelo*, no lugar de garagem. Março de 2011. Póvoa de Varzim. MH.



Figura 43 - Montagem digital com fotogramas de *O martelo está na árvore*, no lugar de garagem. Março de 2011. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 44 - Montagem digital com fotogramas de *Martelo fora da árvore, no lugar de garagem*. Março de 2011. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 45 - Montagem digital com fotogramas de *Frascos e modelação*, no lugar de garagem. Março de 2011. Póvoa de Varzim. MH.

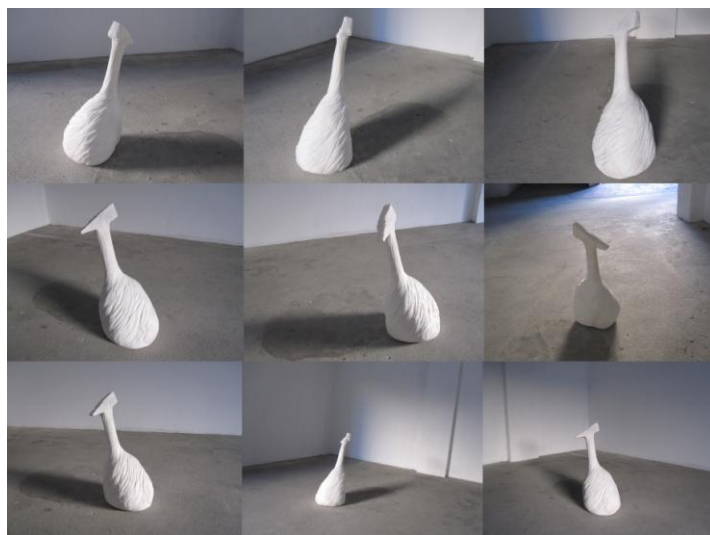


Fig. 46 - Montagem digital com fotogramas de *Martelo em pé mesmo depois do acidente!* no lugar de garagem. Março de 2011. Póvoa de Varzim. MH.



Fig. 47 - Montagem digital com fotogramas de *Propagação 2010*, no lugar de garagem. Abril de 2011. Póvoa de Varzim. MH.

Lista geral de autores mencionados no projecto

Alfred Stieglitz (1864-1946)	Joseph Kosuth (1945 -)
Allan Kaprow (1927 - 2006)	Joseph Beuys (1921 - 1986)
António Olaio (1963 -)	Júlio González (1876 - 1942)
Artur Bárrio (1945 -)	Kurt Schwitters (1887 - 1948)
Auguste Rodin (1840 -1917)	Kutlung Atamam (1961-)
Bruce Nauman (1941-)	Luigi Russolo (1885 - 1947)
Carl Andre (1935-)	Man Ray (1890 - 1976)
Cildo Meireles (1948 -)	Marcel Broodthaers (1924 - 1976)
Claes Oldenburg (1929 -)	Marcel Duchamp (1887 - 1988)
Christo (1935-)	Mário Merz (1924 – 1976)
Constantin Brancusi (1876 - 1957)	Meret Oppenheim (1913 - 1985)
David Smith (1906 - 1965)	Nam June Paik (1932 - 2006)
Dick Higgins (1938 -1998)	Otto Piene (1928 -)
Doris Salcedo (1958 -)	Pablo Picasso (1881 - 1973)
Edgar Martins (1977 -)	Paul Gauguin (1848 - 1903)
Ernesto de Sousa (1921 - 1988)	Paul Cezane (1839 - 1906)
Enrique Vila-Matas (1948 -)	Pierre Cabanne (1921 - 2007)
Ernst Barlach (1870 - 1938)	Raoul Housman (1886 - 1971)
George Brecht (1926 - 2008)	Richard Serra (1939 -)
George Maciunas (1931 - 1978)	Robert Filliou (1926 - 1987)
Georges Vantongerloo (1886 - 1955)	Rosalind Kraus (1941 -)
Gertrude Stein (1874 - 1946)	Salvador Dali (1913 - 1985)
Golan Levin (1972 -)	Stanley-Bostitch (1843 -)
Gordon Matta-Clark (1943 - 1978)	Ugo Piatti (?)
Henri Laurens (Paris, 1885 - 1954)	Walter Benjamim (1892 - 1940)
Jacques Rancière (1940 -)	Wolf Vostell (1932 – 1998)
Jaques Lipchitz (1891 - 1973)	Yoko Ono (1961 -)
Jasper Jones (1930 -)	

Lista de sites consultados especificamente para:

Capítulo I

Exposição que decorreu entre um de Agosto a um de Novembro de 2010- MOMA – New York. Consultou-se o site: www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/970

Capítulo II

Consultou-o site : <http://www.medienkunstnetz.de/werke/deutscher-ausblick/>

Consultou-se o site: www.kunstverein-dusseldorf.de/dorf.de/lang-en/institution-geschichte.html

Consultou-se o site: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1995/videospaces/london.html>

Consultou-se o site: http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica/nombre-exposicion_descripcion.php?idioma=es&id_exposicion=39

Consultou-se o site: http://primaryinformation.org/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf

01-72_BULLETIN3-2007- pp. 46 - Stedelijk Museum (em Amesterdão). Consultou-se o site :
<http://www.stedelijkmuseum.nl>

Capítulo III

Consultou-se na Internet - *The Oxford Dictionary of Art*

Consultou-se o site: http://www.danielburen.com/_db1/4_biblio_ecrits/ecrits_acceuil.php

Consultou-se e retirou-se a bibliografia de Doris Salcedo do site: <http://www.whitecube.com/artists/salcedo/>

Capítulo IV

A pesquisa na Internet realizou-se, tendo como palavras-chave – Garagem e Artes plásticas. Consultou-se os sites:

[http://www.google.pt/#q=festas+de+garagem++porto&hl=pt-](http://www.google.pt/#q=festas+de+garagem++porto&hl=pt-PT&biw=1280&bih=709&sa=2&fp=25db291e0a8ce1b0)

[PT&biw=1280&bih=709&sa=2&fp=25db291e0a8ce1b0](http://www.google.pt/#q=festas+de+garagem++porto&hl=pt-PT&biw=1280&bih=709&sa=2&fp=25db291e0a8ce1b0)

<http://wikimapia.org/4934547/pt/Museu-de-Arte-Contempor%C3%A2nea-Edif%C3%ADcio-Garagem-Parthenon-Center>

<http://www.idealixa.com/tag/projetos-de-garagem/page/2/>

http://www.apav.pt/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=177:arte-contemporanea-na-garagem-da-vizinha&catid=51:noticias-apav&Itemid=1

<http://nucleoarteriachos.blogspot.com/2011/02/exposicao-colectiva-de-artes-plasticas.html>

<http://www.custojusto.pt/Lisboa/1932686-Garagem+ou+T0+para+Atelier+de+artes+plasticas.htm>

<http://rafaelclodmiro.wordpress.com/2010/07/10/arte-garagem-2010-um-espaco-para-a-experimentacao-artistica/>

A Fundação de Serralves guarda obras da sua colecção na garagem da Câmara Municipal de Matosinhos.

Informação retirada do site do Jornal de Notícias :

http://www.jn.pt/paginainicial/pais/concelho.aspx?Distrito=Porto&Concelho=Matosinhos&Option=Interior&content_id=1530805

[=Matosinhos&Option=Interior&content_id=1530805](http://www.jn.pt/paginainicial/pais/concelho.aspx?Distrito=Porto&Concelho=Matosinhos&Option=Interior&content_id=1530805)

Lista geral de sites consultados entre 9/2009 e 4/ 2011

- http://sigarra.up.pt/fbaup/web_base.gera_pagina?p_pagina=2458
- <http://www.tate.org.uk>
- www.galerieelong.com
- <http://www.macniteroi.com.br>
- www.marcovigo.com
- <http://www.moma.org>
- <http://www.sfmoma.org>
- <http://www.stedelijk.nl>
- <http://www.medienkunstnetz.de>
- <http://www.christies.com>
- <http://www.sothebys.com>
- <http://www.christojeanneclaude.net>
- <http://www.hauserwirth.com>
- <http://masp.art.br>
- www.gmurzynska.com
- <http://www.gagosian.com>
- <http://www.ludwigstiftung.de/>
- <http://www.philamuseum.org>
- <http://www.centrepompidou.fr>
- <http://www.duisburg.de>
- <http://www.serralves.pt/>
- <http://www.gulbenkian.pt/>
- www.barlach-haus.de
- <http://www.famsf.org>
- <http://www.moca.org>
- <http://www.metmuseum.org>
- <http://www.mfa.org>
- <http://www.frieze.com>
- <http://artforum.com>
- <http://www.artforum.com/archive/id=18962>
- <http://www.caac.es>
- www.tate.org.uk/tateetc/issue3/butisiinstallationart.htm
- <http://www.bradshawfoundation.com/sculpture/gallery.php>
- <http://www.ernestodesousa.com/?cat=5>
- <http://www.ernestodesousa.com/?cat=6>
- <http://www.ernestodesousa.com/?p=102>
- <http://www.ernestodesousa.com/?p=112>
- <http://www.ernestodesousa.com/?p=281>
- <http://www.ernestodesousa.com/?p=154>
- <http://www.ernestodesousa.com/?p=238>
- <http://www.triplov.com/ernesto/pics/chuva.jpg>
- <http://www.owenfsmith.com>
- <http://www.altarts.org/ofs/ofsfiles/ofstxt.htm#>
- http://wn.com/Alfred_Stieglitz
- www.paikstudios.com/
- <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51125.html>
- www.museum.tv/eotvsection.php
- http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica
- <http://www.thing.net/~grist/ld/smith-fl.htm>
- <http://www.throbbing-gristle.com>
- <http://www.gristleism.com>
- <http://www.e-vai.net/content/view/1704/44/>
- <http://cuartel-headquarters.blogspot.com/2010/06/22-may-2010-doris-salcedo-interviewed.html>
- <http://www.edgarmartins.com/>
- <http://channel.tate.org.uk/media/24872157001>
- <http://symposiumc6.com/speakers/rondeau/>
- http://www.frieze.com/issue/article/thinking_space/
- http://primaryinformation.org/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf
- <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1995/videospaces/london.html>
- http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/programacion_artistica/nombreexposicion_descripcion.php?idioma=es&id_exposicion=39
- http://primaryinformation.org/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf
- http://www.danielburen.com/_db1/4_biblio_ecrits/ecrits_acceuil.php
- <http://www.enotes.com/oxford-art-encyclopedia>
- <http://www.whitecube.com/artists/salcedo/>
- <http://www.google.pt/#q=festas+de+garagem++porto&hl=pt-PT&biw=1280&bih=709&sa=2&fp=25db291e0a8ce1b0>
- <http://wikimapia.org/4934547/pt/Museu-de-Arte-Contempor%C3%A2nea-Edif%C3%ADcio-Garagem-Parthenon-Center>
- <http://www.ideafixa.com/tag/projetos-de-garagem/page/2/>
- http://www.apav.pt/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=177:arte-contemporanea-na-garagem-da-vizinha&catid=51:noticias-apav&Itemid=1
- <http://nucleoarteriachos.blogspot.com/2011/02/exposicao-colectiva-de-artes-plasticas.html>
- <http://www.custojusto.pt/Lisboa/1932686-Garagem+ou+T0+para+Atelier+de+artes+plasticas.htm>
- <http://rafaelclodomiro.wordpress.com/2010/07/10/arte-garagem-2010-um-espaco-para-a-experimentacao-artistica/>

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Ana Paula – O universo dos sons nas artes plásticas. Lisboa: Edições Colibri, 2007. ISBN 978-972-772-707-0.
- ANDRÉ, J. - Pline l'Ancien - Histoire naturelle livre XXXVI. Paris: Les Belles Lettres, 1981. ISBN 2-251-11186-7.
- AUGÉ, Marc – Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: 90 Graus Editora. 2007. ISBN 972-8964-02-1.
- AREAL, Zita – A cor. Porto: Areal Editores, 1995. ISBN 972-627-342-0.
- BARTHES, Roland – O Óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, Maio 2009. ISBN – 978-972-44-1575-8.
- BENJAMIN, Walter - Sobre arte, técnica, linguagem e política. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. ISBN 972-708-1770.
- BISHOP, Claire - But is it Installation Art. In: Tate Etc. Londres, issue 3, Spring 2005. [Em linha]. [Consult. 30 Mar.]. Disponível em WWW: URL: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue3/butisitinstallationart.htm>.
- BONNIEC, H. - Pline l'Ancien: histoire naturelle livre XXXIV. Paris: Les Belles Lettres, 1983. ISBN 2-251-01184-6.
- BORCHARDT-HUME, Achim [et al.] – Doris Salcedo: Shibboleth. London: Tate Publishing, 2007. ISBN 978-1-85437-719-7.
- BUSKIRK, Matha; Nixon, Mignon (ed.) – The Duchamp effect. 2.^a ed. Massachusetts Institute of Technology and October Magazine, 1999. ISBN 0-262-52217-9.
- CARITA, Alexandra – Capa Exposições. In: Revista Atual, n.º 1985, suplemento do Jornal Expresso, 13 de Novembro 2010. Lisboa: pp. 8,9,10,11.
- CARDOSO, Armando - Manual do fundidor. [Lisboa]: Bertrand, [19-?].
- CENTRE GEORGES POMPIDOU - L' atelier Brancusi: album. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. ISBN 2-85850-914-X.
- CENTRE GEORGE POMPIDOU – New media installations: collection. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006. ISBN 978-2-84426-319-3.
- COBREIRA, Dario (ed.) – Construir...o deconstruir: textos sobre Gordon Matta-Clark .1.^a ed. Salamanca: 2008. ISBN- 84 -7800-909-4.
- CURTIS, Penelope - Sculpture: 1900-1945. Oxford: Oxford University Press, 1999. ISBN 0-19-284228-5.
- Dicionário Universal da Língua Portuguesa – 1.^a ed. Lisboa: Texto Editora, 1995. ISBN - 972-47-0662-1.
- DUCHAMP, Marcel – Duchamp du signe: écrits. Paris: Flammarion, 1994. ISBN 2-08-081614-4.
- DUCHAMP, Marcel - O engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0257-6.
- ECO, Humberto – Como se faz uma tese em ciências humanas. 6.^a Ed. Lisboa: Editorial Presença, 1995. ISBN 972-23-1351-7.
- GIL, José – A Imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia. 2.^a ed. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1996. ISBN 972-708-299-8.
- GOLDBERG, Roselee - A Arte da performance do futurismo ao presente. 1.^a ed. Portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. ISBN 978-989-95565-0-8.

HARRISON, Charles and Wood, Paul - Art in Theory 1900-2000: anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell Publishing, 2008. ISBN 978-0-631-22708-3.

HOPKINS, David – After Modern Art: 1945 - 2000. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-978-0-19-284234-3.

HULTEN, Pontus - Brancusi. London: Faber & Faber, 1988. ISBN 0-571-15075-6.

HULTEN, Pontus - Constantin Brancusi. Paris: Flammarion, 1995. ISBN 2-08-012455-2.

KOUNELIS, Janis - Kounellis. Milano: Edizione Charta, 2002. ISBN 88-8158-386-0.

MATAS, Enrique Vila - História Abreviada da Literatura Portátil. 1.ª ed. Porto: Campo das Letras Editores, 2006. ISBN 989-625-074-X.

O'DOHERTY, Brian – No Interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007. ISBN 85-336-1686-4.

OLAIO, António – Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp. Porto: Dafne Editora, 2005. ISBN 972-99019-7-X.

Pline l'Ancien: histoire naturelle livre XXXV. Paris: Les Belles Lettres, 1997. ISBN 2-251-79911-7.

PLINIO EL VIEJO - Textos de historia del arte. Madrid: Visor, 1987. ISBN 84-7774-007-0.

Primera generación: arte e imagen en movimiento [1963-1986]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006. ISBN 84-8026-308-3.

RANCIÈRE, Jacques – O espectador emancipado. 1.ª ed. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. ISBN 978-989-832706-2.

RAMIREZ, Juan Antonio – Duchamp: el amor y la muerte, incluso. 3.ª ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2000. ISBN 84-7844-147-6.

REISS, Julie H. – From margin to center: the spaces of installation art. Cambridge: The MIT Press. 1999. ISBN 0-262-18196-7.

RORIMER, Anne – New art in the 60s and 70s redefining reality. London: Thames & Hudson, 2001. ISBN 0-500-28471-7.

ROSENTHAL, Mark – Understanding installation art: from Duchamp to Holzer. Munich: Prestel, 2003. ISBN 3-7913-2984-7.

RUSH, Michael - New Media in late 20th-century art. London: Thames & Hudson, 2002. ISBN 0-500-20329-6.

TRAQUITINO, Marta - A construção do lugar pela arte contemporânea. 1.ª Ed. Edições Húmus, 2010. ISBN 978 989-8139-32-0

WILLIAMS, Richard J. - After modern sculpture - Art in the United States and Europe 1965-70. Manchester: Manchester University Press, 2000. ISBN 0-7190-5651-9.

WITTKOWER, Rudolf – La escultura: procesos y principios. Madrid: Alianza Editorial, 2006. ISBN 84-206-7008-1.

Apêndice 1

Apêndice 2