O Lugar da Natureza

Componente Escrita da Tese do Mestrado em Artes Plásticas

Candidato: André Brígida Ramos
Número: 3120016

Orientador: Emanuel Brás

Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha

Setembro 2015

Palavras-chave: entropia; natureza; tempo, deslocamento; controlo; *performance da natureza*; *microcosmos*, *lugares de fermentação*.

Sinopse:

A problemática que esta tese explora encontra-se em estreita relação com a natureza. O princípio estruturante de todos os trabalhos é a instauração de um espaço onde a natureza tem lugar para intervir. A acção da natureza sobre as peças aconteceu de duas formas: a primeira é no momento em que estiveram expostos no exterior, onde se encontravam sujeitas às intempéries; a segunda está presente ao longo da passagem do tempo sobre o objecto em estudo. Com isto, assistia-se a um processo dinâmico que considero como *performance da natureza*. Com esta tese pretendi explorar o modo como a matéria está em constante transformação. A matéria é algo que não permanece em repouso, pelo contrário está em constante mutação (entropia- transferência de energia), desenvolvendo-se, evoluindo e transformando-se através de diferentes etapas, adquirindo diferentes atributos visuais ao longo dos diversos estados.

Durante o processo de trabalho transportei elementos naturais para o ateliê, explorando o seu potencial plástico através da escultura, fotografia e gravura; a escultura é o meio de preferência porque a manifestação da natureza é sentida e vivida de forma mais directa e, consequentemente, mais intensa.

Na primeira parte da tese deslocam-se, literalmente, para o interior do espaço de ateliê pedaços de terra que designo de *microcosmos*. Com este deslocamento pretendo que as esculturas suscitem um envolvimento estético com o espectador. Nas últimas intervenções da tese o espaço de atelier acaba por coincidir com os próprios trabalhos que existem no exterior – *lugares de fermentação*.

Para esta tese é importante que o observador sinta a experiência evolutiva que proponho, de forma a estabelecer uma conexão e harmonia com a natureza.

Keywords: entropy; nature; time; displacement; control; *nature performance*; *microcosmos*, *fermentation places*.

Abstract:

The thesis I am working on is in close relationship with nature. The working process establishes an area where nature is able to intervene. The nature's action upon the works is twofold: firstly when the works are outdoors, subject to the weather, and secondly as time passes by. I consider this dynamic process to be a *natural performance*. With this thesis I intend to explore how matter is in constant change. The matter does not remain at rest, but is in constant mutation, developing, evolving and transforming itself throughout different stages, while acquiring different visual attributes.

In the first part of the thesis, blocks of earth I call "microcosms" are moved into the studio. This displacement aims to inspire an aestethic involvement in the viewer. In the last interventions, the works inside the space of the studio reflect the works outside – *fermentation places*.

For this thesis it is important that the viewer feel the evolutionary experience that I propose, in order to establish a connection and harmony with nature.

Índice

I. Introdução……..……..2

II. Percurso
III. 1. Início…...…….....…5
III. 2. Etapas (breve retrospectiva do percurso da licenciatura) …….....5

III. Conceitos operatórios e referências……..……...……11
Entropia / Robert Smithson: ……11
Deslocamento / Robert Smithson: ……16
Nonsite / Robert Smithson……..…18
Tempo /Andy Goldsworthy……...……21
Deslocamento / Gabriela Albergaria……26
Deslocamento / Joseph Beuys……...29
Deslocamento / Michael Heizer…….……33
Natureza, resíduo / Gilles Clément……34
Natureza / Alberto Carneiro……...44
Controlo / Herman de Vries……..…….48

IV. Projecto: Análise retrospectiva das peças da tese……..…….54

Interpretação do lugar, 2013…….54
Na Eminência, 2013……..57
Encontros Sinceros, 2013……..59
Contrastes similares, 2014……62
Momento-Tempo, 2014…...…….64

Na memória do Cortiço, 2014……...66
Fragmentos da memória, 2014
Um lugar, 2014
Outra coisa hoje, 2014

Investigação no exterior. 2014..……76
Entre o céu e a terra. 2015
Laboratório arqueológico. 2015

Conclusão…….……80

Bibliografia…….…..83

Anexos: Um ensaio sobre o trabalho ……..…...85

CD com ficheiros de: Portefólio e Componente Escrita da Tese……89

I. Introdução

O princípio fundamental desta tese é um processo de coautoria entre mim e a natureza. A natureza tem um papel preponderante no desenvolvimento das peças, digo isto porque há disponibilidade da minha parte para que ela interfira. A acção da natureza sobre as peças sente-se de duas formas: no processo de realização, através dos fenómenos naturais, e com a mudança da aparência original à medida que o tempo passa. Natureza é um conceito bastante amplo na medida em que, de acordo com a definição de dicionário designa: *conjunto de todos os seres e forças que formam o Universo e dos fenómenos que nele se produzem; força activa que estabeleceu e conserva a ordem natural de tudo o que existe; conjunto de coisas visíveis enquanto meio onde o homem vive; ordem natural do Universo […] conjunto de propriedades que definem um ser ou uma coisa concreta ou abstracta; essência ou condição própria de um ser ou de uma coisa* […][1]. Nesta tese o termo é utilizado para designar pequenos seres vivos, plantas, terra, água.

O meu gesto criativo passa por modelar áreas onde a natureza se manifesta. Durante o desenvolvimento da tese destaco três fases de exploração. A primeira fase é distinta pela construção de trabalhos onde existe a apropriação de materiais do quotidiano; a segunda fase é relevante pelo aparecimento de um conjunto de trabalhos que designo por *microcosmos* e a terceira fase é pertinente pelo começo de uma nova etapa, os trabalhos no exterior – *lugares de fermentação*. Os trabalhos a que dediquei mais importância são os *microcosmos*, tendo, inicialmente, começado por explorar tipos de solo tanto através da superfície das peças como através de diferentes camadas. Num período posterior explorei processos de vitalidade das plantas. Por estas se manifestarem em intervalos muito curtos fui dando conta de outro tipo de manifestações orgânicas, refiro-me ao momento em que o artifício das peças sofre alterações morfológicas, quando o interior começa a aparecer. Nesta fase, a estabilidade da aparência das peças começou a ser posta em causa porque os *microcosmos* começaram a apresentar traços fortes de erosão, de dissolução. Enquanto as peças atravessavam esta fase de transformação/degeneração dei início ao primeiro trabalho no exterior. No fundo, *Lugares de fermentação*, intervenções realizados no exterior, são trabalhos que partilham da mesma lógica de pensamento, no sentido em que também construo uma área onde a natureza tem liberdade para se manifestar.

A estrutura da componente escrita da tese centra-se na análise do trabalho prático desenvolvido. O objectivo essencial é descrever e esclarecer a linguagem desenvolvida nesta tese, permitindo assim que o espectador se sinta mais próximo e, portanto, que a experiência preceptiva/sensorial seja mais intensa. A componente escrita da tese é dividida por três capítulos:

[1] 1997. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora, LDA (2º Edição).

II-*Percurso*; **III**-*Conceitos operatórios e referências* e **IV**-*Projecto,* concluindo com a reflexão *Um ensaio sobre o trabalho*. No capítulo **II**-*Percurso* são destacados alguns trabalhos realizados durante a Licenciatura, de modo a contextualizar a origem de interesses subjacentes à tese: imprevisibilidade e irreversibilidade de acontecimentos; controlo/não-controlo e a simbiose entre materiais naturais e industriais (apropriação). Para aprofundar alguns assuntos do meu interesse irei mencionar, no capítulo **IV**-*Conceitos operatórios e referências,* alguns autores com os quais considero haver especial afinidade. Os autores são referidos porque encontro nas suas obras proximidades com os métodos processuais, métodos expositivos ou com determinadas ideias/conceitos. Decidi separar o capítulo para a atenção ser mais dedicada e direccionada para os pontos de interesse confluentes. Este método ajudará a esclarecer de forma precisa alguns assuntos fundantes do meu trabalho. Os trabalhos que apresento no capítulo **IV**-*Projecto* são o resultado da exploração feita durante os dois anos de Mestrado. Neste capítulo, descrevo as decisões processuais e analiso os interesses conceptuais. Os trabalhos que me debruço com mais atenção são os *microcosmos*, termino, analisando as intervenções *Lugares de fermentação.*

Ao realizar trabalhos onde há espaço para a manifestação da natureza, estou a par de um processo/método de trabalho entusiasmante porque a participação da natureza na construção das peças acontece de forma imprevisível. O carácter transitório das peças não se resume a um controlo de qualquer espectativa. Existe uma margem elevada para o inesperado, para a surpresa; o efêmero e o inconstante são dois factos predominantes. Para compreender a vitalidade da natureza nada melhor que trabalhar em conjunto com ela. A vontade de estar perto da origem das coisas é uma característica patente ao longo dos diferentes trabalhos. É uma forma de me por à prova e de me envolver com a aprendizagem da repetição e do inesperado do mundo. Sinto que ao envolver-me na criação com coração as respostas vão despontando. Eu e as peças iniciamos uma partilha mútua onde o seu sentido próprio começa a ganhar forma como parte de uma identidade.

Na minha infância, recordo-me de apanhar vegetais e animais e brincar com eles, sujeitá-los a uma espécie de histórias da minha imaginação. Creio, que esta forma de ver e experimentar as coisas deve-se muito ao facto de ter vivido toda a minha infância no meio rural. Agora penso que esta forma de me encantar por descobrir e perceber a origem das coisas talvez tenha sido arrastada até aos dias de hoje. Como nos diz Eugene Herrigel:

> *Após longos anos de treino na arte do esquecimento-de-si, o objectivo é o de recuperar o «estádio de infância». Uma vez atingido, a pessoa pensa, embora não pensando. Pensa como a chuva que cai do céu; pensa como as vagas que se levantam no mar; pensa como as estrelas que iluminam o céu nocturno; como a folhagem*

verde que rebenta sob doçura da aragem primaveril. Na verdade, ele próprio é a chuva, o mar, as estrelas, o verde.[2]

A identidade da obra é, para mim, o que se ergue e o que fica. A **pesquisa** é, para mim, um meio de encontro de diferentes e semelhantes pluralidades. A minha forma ou base de exploração funciona à semelhança de um processo de sucessivas relações. A pesquisa aparece no meu projecto como processo de aprendizagem que permite dar ânimo ao entusiasmo com o aparecer das diversas descobertas. Do ponto de vista do contexto teórico/prático, proposto nesta tese, torna-se fundamental insistir na minha análise enquanto ser – criador. É com agrado que dou a entender o que penso que me conheço, dando ao leitor as bases para participar no meu envolvimento com o mundo. Considero que o meu trajecto vital experiencia-se e afunda-se pelo meio de vários **caminhos.** Enquanto ser racional e sensível experimento-me e ponho-me à prova. Sigo os meus interesses que me guiam a caminhos que até então me eram desconhecidos. Assim compreendo e compreendo-me, conheço e conheço-me do ponto de vista que acho que é mais sincero e próximo da realidade. Por assim ser, o meu caminho vai sendo tecido por inúmeros encontros e desencontros, por várias conexões e desconexões, por diferentes tipos de harmonia com o que me rodeia. Esta forma de estar e de encarar o mundo é visto por mim como uma um processo de encontro. Se por um lado o trabalho desenvolvido no âmbito do mestrado é importante porque permitiu aprofundar o campo de interesses da minha prática artística, por outro lado o conjunto das peças e intervenções têm, julgo, uma coerência própria, a consistência do que poderá ser uma tese em artes plásticas.

[2] HERRIGEL, Eugene., 2011. *Zen e a Arte de Tiro com Arco*. Lisboa: Assírio & Alvim; p. n.d.

II. Percurso

III. 1. Início

Quando ingressei na Licenciatura despertei para a construção, para o encontro da minha identidade pessoal. Logo nessa altura senti que ser artista é algo belo e que criar é uma forma de saborear o mérito por cada decisão. Na busca de uma linguagem que pudesse sentir como própria, comecei a explorar os meus interesses por via dos materiais, com os quais estabeleci relações e laços de amizade que perduram até hoje. À semelhança de outras amizades, o tempo ditou o desvanecimento ou reforço das minhas ligações com os materiais trabalhados.

Por esta altura os meus interesses mais íntimos iniciaram uma luta vigorosa pela sobrevivência - tive que alimentá-los, exigindo fundamento para existirem. Para tal, a minha única solução foi procurar o alimento na fonte. Por outro lado foi também nesses anos que comecei a encontrar a obra de artistas me fascinavam: Alberto Carneiro, Andy Goldsworthy, Gabriela Albergaria, Joseph Beuys, Robert Smithson.

III. 2. Etapas (breve retrospectiva do percurso da licenciatura)

Fig.1 Registo Fotográfico, 2014.

Fig.2 – Registo Fotográfico, 2014.

Considerando que a mudança de um trabalho para outro, acontece por mérito do anterior, ao envolver-me com um determinado trabalho, vou aperfeiçoando o aspecto técnico e polindo ideias que considero centrais. Pelo que as decisões processuais levadas a cabo são fruto da intimidade criada entre mim e o objecto.

No caso dos materiais naturais, a procura é realizada no seu local de "raiz" onde são portadores de um sentido de identidade natural muito forte e a influência do homem é praticamente nula (Fig.1). Nestes lugares recorro a um trabalho sensorial, onde observação, textura, cheiro e som – corpo e lugar – são essenciais para criar uma empatia afectuosa que me transporta para a selecção e extracção dos materiais.

Na recolha de materiais industriais o procedimento é diferente. Dirijo-me a espaços onde a natureza aparece de forma controlada, quase sempre dominada. Onde a arquitectura começou a ganhar formas que, por algum motivo, a natureza foi suspensa ou desprezada (Fig.2), reforçando a artificialidade destes lugares. É nestes lugares, que através do confronto e exploração do potencial de cada objeto abandonado, selecciono os materiais que pressinto com potencial interesse para integrar nas minhas peças. De facto, esses materiais acabam por me segredar ideias para novos trabalhos, quase sempre distanciadas da sua funcionalidade, da sua condição de artefacto.

Fig.3 *Interpretação do Lugar*, 2013.
Terra e plantas, 190 x 75 cm.

Os métodos expositivos são trabalhados de acordo com o local de exposição. Algumas peças construídas para um local específico (*site-specific*). A título ilustrativo refiro aqui a intervenção no antigo Hotel Madrid – Caldas da Rainha, 2013 -, na qual "preenchi" uma divisão, interrompi uma zona de circulação. O constrangimento do movimento corporal do espectador vedava o acesso ao interior da sala. Suscitando no espectador a impressão que esta estava totalmente preenchida com terra.

No caso das peças que não têm como finalidade um local específico, como os *microcosmos*, tenho um cuidado especial com as condições de exposição. Para isso, é importante que o espaço se mantenha bem organizado, rodeada por uma zona de circulação, permitindo a aproximação e o afastamento, de modo a que propicie ao espectador um envolvimento, físico e mental, mais amplo.

O meu interesse inicial pelas texturas, levou-me a explorar as plantas através da técnica de decalcar, em que a pressão corporal definia a densidade e formas de cada planta. Perante os resultados obtidos fui transportado para a gravura, onde entusiasmado pela versatilidade e capacidade experimental realizei diversas impressões a partir do mesmo suporte.

Através da exploração plástica da monotipia, fui desenvolvendo um processo de trabalho que incorporava elementos vegetais para tomarem parte no processo criativo da peça final. Os resultados que conseguia eram diversificados. Dependiam do tipo de plantas, da pressão utilizada ou a disposição dos elementos vegetais. (Fig.4). Com base nesta abordagem, desenvolvi a série *Ensaio Botânico.*

Fig.4 *Ensaio botânico II,*. 2010
Tinta plástica e elementos orgânicos em gravura cega, 150 x 55 cm.

Ensaio Botânico, revelou-se fundamental pela importância da imprevisibilidade dos acontecimentos durante o processo criativo, e consciência da possibilidade de produção do objecto sem controlo total do mesmo.

Paralelamente às gravuras tradicionais, comecei uma fase de exploração artística onde as experiências começaram a ter raízes industriais. Utilizando placas de poliuretano com diluente (devido à sua componente altamente corrosiva) - comecei por carimbar tijolos manualmente, de forma sistemática e repetitiva interessando-me pelas alusões orgânicas obtidas a partir de uma forma geométrica.

Posteriormente recorri a pneus embebidos com diluente, com os quais procurava obter texturas espontâneas e irreversíveis, que evocassem o imaginário de representações cósmicas (Fig.6). Ao longo deste processo, a corrosão revelou-se um meio com imenso potencial plástico e criativo, e acima de tudo interessava-me uma tensão entre o controlo e o não-controlo do processo de impressão, onde sobreposições de imagens, de camadas, surgem e são recompostas, às vezes ocultas, a cada movimento circular do pneu.

No meu terceiro e último ano de licenciatura continuei a produzir novas experiências. Mesclava materiais naturais e industriais. Resolvi distribuir argamassa em troncos de forma a obter camadas de cores e texturas diferenciadas. Este processo trouxe consigo a dificuldade de saber quando parar de adicionar camadas, pelo que optei por equilibrar as cores mediante a espessura das texturas. Esta dinâmica foi importante para mim, pois foi com ela que comecei a ficar atento à ideia de harmonia, mediante uma lógica própria, evidente mediante a presença de uma aparência geral no objecto, autónoma e ao mesmo tempo conectada (Fig.6).

Fig.5. *Coagulação astral IV*, 2012. Diluente e tinta plástica sobre placas de poliuretano, 200 x 200 cm.

Os trabalhos realizados nesta fase foram marcantes porque comecei a estar atento ao fenómeno do tempo. O tempo manifestado na forma de objectos significativos da quebra de um momento específico e simultaneamente do começo de um novo, o princípio e o fim. No fascínio pela ideia de passagem que centrada na percepção de um ciclo efêmero, que se renova e adapta. O produto desta consciencialização permitiu que se abrisse uma nova etapa, onde a importância da escala deu lugar à contemplação.

Posteriormente e por via acidental, irrompeu uma nova lógica na abordagem do meu projeto artístico. Ao colocar alguns trabalhos no exterior, num ambiente favorável à interferência das intempéries, surgiu uma simbiose entre seres vivos de origem vegetal e animal com o artifício dos meus objetos. Interferência esta que, à *priori*, não tinha qualquer propósito começou a ser parte fundamental do projecto (Fig.7).

Fig.6 *Camadas Interpeladas V*, 2010.
Cimento, gesso, elementos orgânicos e outros elementos sobre madeira,
45 x 45 cm.

Fig.7 *Camadas Interpeladas VIII*, 2011.
Cimento, gesso, elementos orgânicos e outros elementos sobre madeira, 45 x 45 cm.

III. Conceitos operatórios e referências

No presente capítulo irei debruçar-me sobre a obra de sete artistas e do arquitecto paisagista Gilles Clément. Os artistas que vou referir são: Robert Smithson, Alberto Carneiro, Andy Goldsworthy, Gabriela Albergaria, Joseph Beuys, Michael Heizer e Herman de Vries.

A estrutura do capítulo consiste em seções identificadas por conceitos fundamentais à obra de cada um dos autores escolhidos. Primeiro, assinala-se os conceitos/palavras-chave e, de seguida, apresento os artistas que trabalham as problemáticas em questão.

Entropia / Robert Smithson

Durante os anos 70 do Séc. XX, um grupo de artistas começam a levantar questões coerentes, contestando a vulgaridade do espaço de exposição – galeria. O artista – produtor – começa a reagir ao sentido mercantil da arte. A rejeição da galeria e a procura de novos métodos de criação e de exposição começam a ganhar força, contribuindo para o aparecimento de um novo movimento que se iniciou nos E.U.A., *Land Art*/*Earthworks*.

Robert Smithson realizou obras ao ar livre, denominadas de *earthworks,* assim como peças apresentadas em galerias, nas quais o artista explorava a dimensão de *não-lugar* (*non-site)*. *Earthworks* designava as intervenções realizadas no espaço exterior.

> *All of the works posed an explicit challenge to conventional notions of exhibition and sales, in that they were either too large or too unwieldy to be collected; most were represented only by photographs, further emphasizing their resistance to acquisition.*[3]
>
> *(…) The 'Earthworks' exhibition was clearly oppositional in that demonstrated an intention to move the conception of art beyond the spatial confinements of the studio and the gallery.* [4]

[3] WALLIS, B. e KASTNER, J., 1998. *Land and environmental*. Phaidon Press Limited: London; p. 23. Tradução: *Todos os trabalhos baseiam-se no desafio claro de noções convencionais de exposição e venda, em que estes ou seriam demasiado grandes ou demasiado pesados para recolha; a maioria foi representada apenas fotograficamente, enfatizando ainda mais a sua resistência à aquisição.*

[4] *Ibidem*., p. 24. Tradução: (...) *A exposição "Earthworks" foi claramente contracorrente ao evidenciar a intenção de deslocar a concepção da arte para lá dos confinamentos espaciais do atelier e da galeria.*

Fig.8. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

A partir da obra *Spiral Jetty* (1970), realizada por Smithson, tentarei justificar algumas das minhas questões no contexto das problemáticas da tese.

Spiral Jetty foi construída num lago em Utah, Great Salt Lake. Smithson implementou uma plataforma de terra, em forma de espiral, no interior do lago num espaço utilizado como escombreira. A quantidade de matéria deslocada para o interior do lago é o equivalente a 6,783[5] toneladas. A construção, em forma de espiral, tem ligação para o exterior do lago, permitindo, desta forma, que o espectador caminhe sobre a obra quando o nível de água assim o permita. Tendo em consideração a documentação visual da Spiral Jetty, parece evidente que o espectador, para além de poder caminhar sobre a peça, poderia também envolver-se com a *Spiral Jetty*. Actualmente, devido à subida do nível das águas está intervenção está submersa. A obra tem estado sujeita aos fenómenos que a rodeiam, torna-se mutável, pelo que me parece será como se não pertencesse a um tempo específico. Deste modo, o espectador ao dirigir-se até à *Spiral Jetty* em diferentes momentos do ano poderá acompanhar o resultado de um processo de transformação de grande dinâmica, sem um fim determinado.

A água é o elemento principal para se assistir a uma obra em constante metamorfose. Devido à precipitação, à contaminação química do solo proveniente da agricultura, e à alta concentração de sal presente no Great Salt lake, a obra encontra-se sujeita a constantes alterações da matéria. Destaco, relembro os montes cristalinos de sal que se formam por cima das camadas de terra. O sal molda-se às formas térreas que se encontram na superfície.

[5] *Ibidem.*, p. 58.

.

Fig.9. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

Os fenómenos naturais acabam por ser parte integrante da *Spiral Jetty.* Robert Smithson realizou a obra e entregou-a ao meio ambiente. Neste sentido, uma vez que a aparência da obra vai sendo alterada, parece-me que o estar em processo será também uma condição da obra. Ou melhor, a efemeridade da obra é uma ideia que lhe é própria. A matéria é remexida a todo o momento. A *Spiral Jetty* suscita ideias como: tempo, transfiguração, transformação; deslocamento; construção/destruição de campos de identidade da matéria, etc. Os corpos nunca permanece em repouso, mantêm-se em constante desenvolvimento. As formas e as cores mudam ininterruptamente. A irreversibilidade de acontecimentos e a transferência de energia constante permite levantar questões sobre o ponto de vista da noção de entropia. A entropia tem um papel relevante no campo da ciência e da arte.

> ***1. Entropy***
>
> *A. Equal units approaching divisibility.*
>
> *B. Something inconsistent with common experience or having contradictory qualities.*
>
> *C. Hollow blocks in a windowless room.*
>
> *D. Militant laziness.*
>
> Robert Smithson "Minus Twelve" (1968) [6]

[6] FLAM, J. ed., 1996. *Robert Smithson: the collected Writings*. Berkley: University of California Press; p.114.

Entropia é um conceito proveniente da segunda lei da termodinâmica. Corresponde à indicação quantitativa de aleatoriedade ou desordem de um sistema. Aborda as influências físicas e químicas interiores e exteriores de um sistema fechado. A entropia pode ser analisada a partir de diferentes níveis. Os níveis de entropia são mais baixos ou mais altos consoante o nível de casualidade e de confusão existente no sistema em estudo. Por vezes os níveis de desordem são tão altos que o sistema entrópico acaba por colapsar, dando origem a um sistema diferente. Gradualmente o sistema vai-se deteriorando, neste momento a irreversibilidade vai ser de algum modo metamorfizado, é evolucionário, mas sem perseguir nenhum tipo de idealismo. *You have a closed system which eventually deteriorates and starts to break apart and there's no way that you can really piece it back together again.*[7] Passo a passo vão sendo estabelecidas novas raízes no sistema. Por influência intrínseca e extrínseca o novo sistema vai aparecendo. O princípio de entropia analisa-se a partir dos níveis de desordem e de causalidade que acontecem num sistema fechado, poderia englobar-se todo o planeta terra como um sistema, tal como, de igual forma, pode analisar-se como sistema fechado uma caixa com areia de duas cores diferentes no seu interior. A única coisa que varia é a escala, os parâmetros de análise mantêm-se. Um exemplo dado por R. Smithson é bastante ilustrativo:

> *I should now like to prove the irreversibility of eternity by using a jejune experimente for proving entropy. Picture in your mind's eue the sand box divided in half with black sand on one side white sando n the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to return grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy.*[8]

Na natureza tal fenómeno acontece a todo o momento. Com a luta de espécies constante que acontece na disputa de um território (sistema), existem organismos que morrem ou acabam por enfraquecer para dar lugar a organismos mais férteis e fortes. É um processo em que a desordem intrínseca ao sistema acontece para se criar a ordem ou hierarquias. No entanto o nível de entropia poderá aumentar se, nesse sistema, houver influência exterior por parte de espécies mais fortes. Aspecto preponderante para se assistir a fenómenos de aleatoriedade que influenciam

[7] Smithson, R. 1973 "Entopy made visable" in FLAM, J. ed., 1996. *Robert Smithson: the collected Writings*. Berkley: University of California Press; p.301. Tradução: *Tu tens um sistema fechado que eventualmente deteriora-se e começa a desfazer-se, impossível de ser reconstruído de modo a ter o mesmo sistema.*

[8] Smithson, R. 1977 "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey" in *Ibidem*; p.74.Tradução: *Gostaria agora de provar a irreversibilidade da eternidade usando uma experiência simples para provar a ideia de entropia. Imaginem uma caixa de areia dividida metade com areia preta e a outra metade com areia branca. Leva-se uma criança a brincar no seu interior pedindo-lhe para remexer a areia no sentido dos ponteiros do relógio até se tornar cinzenta. De seguida pede-se à criança para remexer no sentido inverso. Nunca se conseguirá restaurar a divisão original, a areia transforma-se num cinzento mais carregado, numa maior entropia.*

de maneira global com o equilíbrio do sistema. No fundo, a entropia é um conjunto de processos imprevisíveis e inteligentes de adaptação pela sobrevivência. *On the whole I would say entropy contradicts the usual notion of a mechanistic world view. In other words it's a condition that's irreversible, it's a condition that's moving towards a gradual equilibrium and it's suggested in many ways.*[9]

Qualquer que seja o rumo reservado a um sistema isolado, tudo o que se julga como "lixo" ou perdido é transformado. A natureza é económica, não existe desperdício. A informação mais fraca é transformada e aproveitada em constante reciclagem. A perda de informação que acontece num sistema entrópico, na verdade não é uma perda mas sim uma nova forma de criação e de aproveitamento segundo uma lógica de economia constante.

O carácter entrópico da intervenção – *Spiral Jetty* – despertou interesse porque a matéria altera de estado em estado sob influência do meio ambiente. A actividade da peça encontra-se interdependente do ciclo natural, sendo indispensável analisar os acontecimentos que se manifestam na obra a partir da relação com o envolvente. Uma vez que a influência exterior acontece permanentemente nunca mais se conseguirá recuperar o estado da matéria anterior,[10] É uma experiência que se vai desenrolando por camadas, sobrepondo e alterando a camada anterior, tendo como principal objectivo o restabelecimento do sistema. À medida que o sistema progride, a informação anterior altera-se por via da sobreposição de nova informação. Experiencia-se a mudança de uma situação para outra, sem haver retorno, *And there's no stopping it; consider the image that Nobert Weiner give us - Niagara Falls.*[11] A entropia funciona então como uma história que se vai construindo. Enquanto se constrói, as ramificações dividem-se e constroem-se novas histórias. Uma constante sobreposição de histórias que ecoa no tempo da matéria.

No trabalho artístico de Smithson é importante entender os mecanismos da natureza para compreender a presença da entropia. Assim, torna-se mais simples a compreensão do seu contexto criativo. A partir deste ponto de vista, as forças que influenciam o desenrolar da obra são sentidas – corpo – e imaginadas – espírito – de forma mais genuína e fértil. A compreensão da obra torna-se mais fácil e o nível de envolvência aumenta. As experiências vivas e irreversíveis tornam-se parte do ser imaginante que decide experimentar a obra. *Smithson was initially attracted because of the red colourations of the salt lake. The work was changed by its environment, reflecting Smithson's fascination with entropy, the inevitable transformative forces of nature. Subsequently submerged underwater, this monumental structure is a hollow testimonial to man's dominance of*

[9] Smithson, R. 1973 "Entopy made visable" in *Ibidem*, p.301. Tradução: *De modo geral, eu diria que a entropia contradiz a noção normal a partir de um ponto de vista mecânico. Por outras palavras, é uma condição que é irreversível, é uma condição que se move em direcção a um equilíbrio gradual e que é sugerido de muitas formas.*
[10] *Ibidem*, p. 309.
[11] *Ibidem*,p.307. Tradução: *E não há como pará-lo. Considerem a imagem que Nobert Weiner nos deu: as catarátas do Niágara.*

the landscape and a comment on his relationship to monuments. The work periodically re-emerges from the lake [12]

Deslocamento / Robert Smithson

Na continuidade da série de *earthworks Mirror Displacement que* Robert Smithson fez na América central, ele publicou o texto " Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan" (1969) [13]. Neste ensaio, que é um relato de viagem e também de criação, o artista reflecte sobre a forma como a inserção de espelhos num determinado local suscita a ideia de deslocamento. Deslocamento no sentido de espaço e tempo, sendo que nessa viagem foram também realizados trabalhos com espelhos que abordam efectivamente essa noção.

Algures no decorrer da viagem, o horizonte desperta o interesse do artista. Uma linha em que a terra e o céu se unem, apenas isso. Os objectos deixam de ser vistos em detrimento da distância a que se encontram. "(…). *Time is devoid of objects when one displaces all destinations.*[14] Apenas céu e terra. O horizonte despoletou uma certa estranheza no artista, a distância que ele invoca não estava ao nível do alcance. Por mais que se aproximasse mantinha-se sempre distante. Com a aproximação, o espaço que anteriormente era uniforme, começa a ganhar formas pelos objectos a que lhe pertencem. Ao deslocar-se pelo ambiente natural acabava por existir aproximações aos espaços, mas o tempo continuava distante, havia a sensação de estarem sempre suspensos na linha do horizonte.

Deteta-se várias relações entre a análise feita da linha do horizonte, no parágrafo anterior, com os espelhos inseridos em diversos locais da paisagem. Os espelhos foram colocados em nove pontos diferentes, sendo enumerados consoante o novo lugar de inserção.

Robert Smithson, na série de trabalhos que envolve espelhos, *Mirror displacement* explora ideias que questionam a existência do lugar. Uma vez dispostos os espelhos num determinado sítio, interfere-se com a sua aparência normal. A realidade do lugar é alterada pela presença de novas imagens que aparecem por via do reflexo. Mediante as imagens espelhadas, recria-se um pedaço do mundo. Uma secção de visão que revela a realidade envolvente. Os limites do espelho impõe os limites para a percepção do "novo mundo". Um novo espaço surge na presença de um outro. Pólos geográficos que parecem deslocar-se do centro do mundo. Como relata o artista : […]. *Scraps of sight accumulated until the eyes were engulfed by scrambled reflections. What*

---

[12] WALLIS, B. e KASTNER, J., 1998. *Land and environmental*. Phaidon Press Limited: London. Pag.58. Tradução: *Smitshon foi inicialmente atraído pelas colorações vermelhas do lago de sal. O trabalho foi alterado pelo seu ambiente, o que reflecte o fascínio de Smitshon pela entropia, as forças transformadoras inexoráveis da natureza. Posteriormente submersa na água, esta estrutura monumental é um vão testemunho ao domínio do homem sobre a paisagem e um comentário à sua relação com a monumentalidade. O trabalho re-emerge periodicamente do lago.*

[13] Revista Artforum, September (1969) in FLAM, J. ed., 1996. *Robert Smithson: the collected Writings*. Berkley: University of California Press; pp.119-133.

[14] *Ibidem*, Pag.119. Tradução: *O tempo é desprovido de objectos quando todos este se desloca para todos os lados.*

was seen reeled off into indecisive zones. The eyes seemed to look. Were they looking? Perhaps. Other eyes were looking. […][15] Os limites da experiência viva são determinados pelos limites da percepção. Para o artista nesta série de *earthworks*, ao contrário do que acontece com a perda da noção de tempo ao avistar o horizonte, o tempo é posto em evidência. […]. *A scale in terms of "time" rather than "space" took place.* […][16] Uma fonte de vitalidade emerge através dos espelhos. O tempo das imagens altera frequentemente, as cores, as formas, o movimento, etc., são voláteis e inconstantes à semelhança do que se vê na Natureza. O deslocamento potenciado pelo reflexo anula a aproximação com o espaço e eleva os inúmeros acontecimentos. Parece que o tempo fica marcado pelos acontecimentos que são vividos a cada momento, vive-se uma experiência intensificada em que a atenção é o meio para sua convivência. Consegue-se viajar no tempo das imagens mas não se consegue alcançar o espaço. O espaço físico onde os espelhos estão inseridos comunica com os espaços impalpáveis que se abrem através dos espelhos, repercutindo-se como parte do mesmo[17].

Fig.10. Robert Smithson, *Thrid mirror displacement*, 1969

Fig.11. Robert Smithson, *Seventh mirror displacement*, 1969

A descontextualização da imagem espelhada carrega uma carga simbólica que atravessa e desperta o campo mental do artista e do espectador. Os espelhos criam espaços que possibilitam inúmeras imaginações. À medida que se olha, mais possibilidades emergem por nada ser certo. A partir dos espelhos abrem-se janelas de uma realidade temporal que actua sobre o inconsciente humano. *The mind shored up thoughts and memories, that shored up points of view, that shored up the swaying glances of the eyes.* [18] Os acontecimentos visíveis através das janelas espelhadas

[15] *Ibidem*, Pag.129. Tradução: *Pedaços de visões acumuladas, até que o olhar ficou confuso pelos inúmeros reflexos. O que era visto era incerto. Os olhos pareciam olhar.*
[16] *Ibidem*, p.122. Tradução: *Em vez da escala em termos de "espaço", uma escala em termos de "tempo" tomou lugar*.
[17] *Ibidem*, p.123. Tradução: *A verdadeira ficção erradica a falsa realidade*.
[18] *Ibidem* p.130. Tradução: *A mente encheu-se de pensamentos e memórias, que se enchem de pontos de vista, que se enchem de pequenas visões.*

potenciam a experiência sensorial, o corpo e os espelhos revelam-se como parte de um só. Desta forma, o íntimo do espectador é activado por influência dos fenómenos que acontecem numa escala em termos de tempo. *Tinges, stains, tints, and stones crumbled into the eyes. The eyes became two wastebaskets filled with diverse colors, variegations, ashy hues, blotches and subburned chromatics. To reconstruct what the eyes see in words, in an "ideal language" is a vain exploit. Why not reconstruct one's inability to see? Let us give passing shape to the unconsolided views that surround a work of art , and develop a type of "anti-vision" or negative seeing.* [19]

Nonsite / Robert Smithson

Robert Smithson realiza uma série de trabalhos que designa por *Non-sites*. Tratam-se de obras realizadas com materiais recolhidos no espaço exterior que depois são deslocados para o espaço interior de exposição (galeria). O *Non-site* é o resultado do retirar de determinados materiais de um lugar concreto com vista ao reagrupamento dos mesmos no espaço de exibição. Estas obras existem como uma espécie de mapa tridimensional que confronta o espectador com a ausência do *Site* (sítio onde foi realizada a busca). Para o artista, gera-se, deste modo, uma dialéctica entre o "sítio" o "não-sítio" e o próprio artista. Como o próprio distingue:

I. Dialectic of site and Nonsite

Site	*Nonsite*
1. Open Limits	*Closed Limits*
2. A Series of Points	*An Array of Matter*
3. Outer Coordinates	*Inner Coordinates*
4. Substraction	*Addition*
5. Inderterminate Certainty	*Determinate Uncertainty*
6. Scattered Information	*Contained Information*
7. Reflection	*Mirror*
8. Edge	*Center*
9. Some Place (pysical)	*No Place (abstract)*
10.Many	*One*

Robert Smithson "The Spiral Jetty" (1972) [20]

[19] *Ibidem*, pp.129 e 130. Tradução: *Cores, tons, etc, invadem os olhos, os olhos transformam-se em centros que se enchem de cores, cores queimadas pelo sol. Para reconstruir o que os olhos vêem por palavras, uma "linguagem ideal", e uma exploração vazia. Porque não reconstruir aquilo que não se vê? Vamos dar forma às visões incosolidadas que andam à volta de uma obra de arte, e desenvolver um tipo de "anti-visão" ou o negativo da vista.*
[20] *Ibidem*, pp. 152-153.

Fig.12. Robert Smithson, *Nonsite*, 1969.

Fig.13. Robert Smithson, *Nonsit, Franklin*, New Jersey, 1968. Bottom:16 ½ incheshigh. Each of the trapezoidal wood bins corresponds to a sector of the aerial photo-map of the site (top), and contains ore from, and proportional in amount to, the área.

Existem diferenças essenciais entre a noção de *Site* e de *Nonsite*. O *Site* é um espaço de encontro, onde a matéria se revela como parte do artista. Um lugar aberto e sem fronteiras, sob a influência do exterior (intempéries). […]. *The site, in a sense, is the physical, raw reality – the earth or the ground that we are really not aware of when we are in na interior room or studio or something like that – and so I decided that I would set limits in terms of this dialogue (it's a back and forth rhythm that goes between indoors and outdoors), and as a result I went and instead od putting something on the landscape I decided it would be interesting to transfer the land indoors, to the nonsite, which in a sense are part of my art.*[21] O ambiente exterior (envolvente) é parte fundadora do *Site*, as interferências acontecem em permanente richecotear. Smithson vê no *Site* as subtileza do lugar, a seu ver, os objectos em questão (*Site*) têm a capacidade de evocar a sua origem. *My interest in the site was really a return to the origins of material, sort of a dematerialization of refined* matter.[22] As propriedades do material e o seu estado de intervenção humana, cru (inicial) ou refinado (intervencionado), são parte crucial para se entender a forma como a sua escolha/selecção é feita. Do enamoro entre o artista e o *Site* nasce a ideia de *Nonsite.* Por assim ser os *Nonsites* são, para Robert Smithson, reminiscências da sua alma.

[21] Robert Smithson "The Spiral Jetty" (1972) in *Ibidem*. pp. 152-153. Tradução: *O sitio é, de certo modo, o fisico, a realidade crua – a terra ou o chão que nós temos noção da sua existência quando estamos dentro de um quarto, de um estudio ou de algo semelhant – então eu decidi que iria impor limites neste diálogo (um ritmo de diálogo que está entre o espaço interior e exterior), e como resultado, em vez de colocar alguma coisa na paisagem, decidi que seria interessante transferir a terra para o interior, para o nonsite, que é um contentor abstracto.*

[22] Robert Smithson "Fragments of na interview with P.A. [Patsy] Norvell" in *Ibidem*., p.192. Tradução: *O meu interesse no sitio está no retornar às origens do material, como a desmaterialização de material refinado.*

Smithson transpõe a matéria do local de encontro (*Site*) para o interior sob uma nova forma de disposição/apresentação. A matéria é remexida, transportada e disposta num novo contexto. Ao inserir-se a matéria no espaço interior de exibição, a obra conduz o espectador aos vários significados propostos pelo artista. Nesta fase os *Non-sites* começam a falar e a comunicar com o envolvente. Devido ao modo de exposição os objectos propõe a ideia de limite, passam a ideia de estar confinados e organizados, sob o efeito da condição humana. Um amontoado de matéria, normalmente orgânica, cujos limites do chão interferem com os limites da obra. A fronteira é o que os separa. Um dos aspectos que o artista refere como parte fulcral da obra é o confronto do espectador com o *Site*, esse confronto resulta na ausência do mesmo. A distância que existe entre o lugar exterior e o interior e a pouca referência que existe ao *Site* são os aspectos que provocam esta sensação. *What you are really confronted with in a nonsite is the absence of the site. I tis a contraction rather than an expansion of scale. One is confronted with a very ponderous, weighty absence*.[23] A informação é contida, existe apenas no lugar de exibição, não existe extensão da escala, ao contrário do que acontece no lugar onde foi feita a subtracção da matéria. Enquanto no exterior a escala do *Site* é o reflexo do lugar onde se encontra os objectos, no interior acontece o oposto, tudo é abstracto e indeterminado, no entanto é impossível dissocia-lo do *Site*. Essa é a maior certeza que existe, a presença de uma indício que outrora pertenceu aos cosmos e que agora o convoca. Por exemplo, a propósito do *Non-Site #1* o artista afirma: *The Non-site (an indoor earthwork) is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents na actual site* (…) [24]

Com o deslocamento dos materiais para o espaço de exibição, o espectador mergulha numa espécie de viagem artificial entre o espaço interior e exterior. A viagem é fictícia mas é possível que a sua história seja inventada/imaginada. É do interesse do artista explorar uma prática em que o espectador esteja próximo do espaço onde foi efectuado o deslocamento, um diálogo entre o interior e o exterior. Propor uma viagem e a mistura com o lugar de origem. *The Non-site itself exists a space of metaphoric significance. It could be that "travel" in this space is a vast metaphor. (…) Let us say that one goes on a fictitious trip if one decides to go to the site of the Non-site. The "trip" becomes invented, devised, artificial; therefore, one might call it a non-trip to a site from a Non-site.*[25]. Fazer com que o espectador questione os materiais e o sitio em questão. Normalmente, os *Non-sites* são acompanhados por mapas e fotografias, como referido

[23] Robert Smithson (1969) "Fragments Of An Interview with P.A. [Patsy] Norvell" in *Ibidem*., p.193. Tradução: *Aquilo que estás realmente confrontado no não-sítio, é com a ausência do sítio. É uma contracção em vez de uma expansão de escala. Tu estas confrontado com uma pesada e ponderosa ausência.*

[24] Robert Smithson (1968) "A Provisional Theory of Non-Sites" in *Ibidem*., p.364. Tradução: *O Non-site (um trabalho de terra feito no interior) é uma imagem tridimensional lógica que é abstracta, no entanto representa o sitio em questão*.

[25] Robert Smithson (1968) "A provisional Theory of Non-Sites" in *Ibidem*, p.364. Tradução: *Entre o sítio e o non-site existe um espaço de metáfora significativa. Pode ser essa viagem que é uma metáfora. (…) Uma viagem ficticia entre o site e o non-site. A viagem torna-se inventiva, idealizada, artificial; assim pode-se chamar de uma non-viagem de ou sitio para um non-site.*

atrás - o artista pretende que o espectador se aproxime do *Site*, por isso utiliza meios para que a experiência de proximidade se torne mais intensa. O espectador é convidado a pesquisar, através do mapa, as coordenadas do sítio, ou a contemplar, através das fotografias, a aparência do lugar. Os *Non-sites*, implementados em diferentes *media*, possibilitam que se criem relações intensas com o espaço exterior.

Tempo / Andy Goldsworthy

Goldsworthy é um artista de nacionalidade inglesa, nascido em 1956. Andy Goldsworthy é escultor, fotógrafo e ambientalista. Um dos trabalhos que se vai analisar foi realizado no espaço de galeria, os outros dois foram realizados no espaço exterior. As suas intervenções são construídas com materiais orgânicos (pedras, argila, plantas, etc.). Com o passar do tempo as intervenções revelam o lado em que o artista não tem controlo no desenrolar da obra.

> *Goldsworthy create works in the landscape using found materials and natural processes, as well as his own physical manipulation of the materials through breathing, handling or holding, to create new forms* [26].

O tempo de existência das obras no espaço exterior depende de três factores: do artista; dos fenómenos naturais (intempéries) e da resistência dos materiais. Do artista porque as decisões processuais são tomadas por ele; dos fenómenos naturais porque as obras estão expostas à sua interferência – tempo da natureza; dos materiais orgânicos porque a sua resistência influência o tempo de existência da obra.

A performance *Started to rain laid down waited left a dry shadow* (1984), foi uma performance realizada em Haarlemmerhout, Holanda, no ano de 1984. Para a realização da performance, Goldsworthy desloca-se a uma praia onde se deita em cima de seixos no momento em que começa a chover. Quando o artista se levanta é visível a silhueta do corpo que foi desenhada pela chuva. O contraste entre o molhado e o seco é evidente, salienta-se a existência do corpo do artista demarcado nos seixos. A marca do corpo persiste até ao momento em que o fenómeno natural (precipitação) cobre a área. O desenho do corpo é delineado pela fronteira/limite entre dois espaços cuja interferência da chuva aconteceu de forma diferente. O

[26] WALLIS, Brian e KASTNER, Jeffrey., 1998. *Land and environmental*. Phaidon Press Limited: London; p.69. Tradução: *Goldsworthy cria obras na paisagem usando materiais encontrados e processos naturais, bem como a sua própria manipulação física destes materiais através da respiração, manuseando ou agarrando a matéria, para criar novas formas.*

tempo da natureza foi posto em evidência pelo próprio corpo do artista. É evidente o gesto artificial do artista, ele interfere com o processo natural; cobre o solo, quebra, momentaneamente, com o aparecimento normal da chuva no espaço delimitado.

Por outro lado é provável que, ao analisar-se a performance, se tenha outro tipo de abordagem. Goldsworthy deita-se, durante um período, em cima de seixos, o corpo do artista fica ao nível do chão. Acaba-se por assistir a uma experiência em que o artista se posiciona em contacto com os seixos. A ligação entre corpo-natureza é realçada pelo seu contacto na plenitude. Uma experiência que mescla o corpo do artista com o espaço natural, sujeitando-o à interferência do ambiente. Um corpo sensível que mistura com os processos próprios da natureza, inscreve-se no lugar.

> *Me fascinan estos processos que se desarrollan a lo largo del tiempo en la natureza en relación con el sol, la luz, las estaciones…el crecimiento.*[27]

Fig.14 e Fig.15. Andy Goldsworthy, *Started to rain laid down waited left a dry shadow*, 1984.

A maioria das obras construídas por Goldsworthy no espaço exterior acabam por se destruir. Um processo de repetida mutação até ao estado mais rudimentar. O artista entrega as obras ao tempo da natureza. Mais tarde ou mais cedo os elementos orgânicos, apropriados pelo artista, acabam por perder o estatuto de obra e misturam-se com o ambiente. As suas intervenções destacam-se como tal durante um período difícil de determinar, após a sua destruição os elementos misturam-se novamente com o espaço natural. Acabam por seguir o rumo que a natureza lhe impõe. São obras de existência efémera, exaustivamente documentadas através de vídeos e de registos fotográficos. *The works are often very short-lived and are recorded as photographs*

[27] Andy Goldsworthy: Ríos y Mareas la obra del tiempo. 2001. [FILM-Youtube] Hiperligação: «https://www.youtube.com/watch?v=m2JAV7g_gbM» Consultado em: 8 de Agosto de 2015. Thomas Riedelsheimer. Londond: Skyline Productiones. Tradução: *Fascinam-me os processos que se desenrolam ao longo do tempo da natureza, em relação com o sol, a luz, as estações … o crescimento.*

Goldsworthy's interventions in nature heighten our awareness of the beauty of nature, as well as of its enduring and also ephemeral qualities.[28] As obras realizadas no exterior por Goldsworthy são, na grande maioria das vezes, mostradas ao espectador através de documentação fotográfica, desenhos, diagramas, escrita e vídeos. É através destes diferentes media que o espectador questiona e presencia a efemeridade da obra. As peças ou performances sobrevivem ao seu carácter efémero porque o artista trá-las para o espectador através de diferentes formas de registo/documentação.

Com a análise da instalação *West Coast Sea Cairn* (2009), realizada em Pigeon Point, Half Moon Bay, California, continua a análise das obras escolhidas para trabalhar as problemáticas consideradas imprescindíveis.

Fig.16. Andy Goldsworthy, *West Coast Sea Cairn*. 2001

West Coast Sea Cairn é uma construção realizada por Andy Goldsworthy numa praia na Califórnia. Nesta intervenção, o artista recolhe várias pedras, espalhadas ao longo da praia, com a finalidade de criar uma pilha. As pedras são empilhadas, uma após outra, à medida que se vai delineando uma peça de forma cónica. Depois de finalizada a composição geométrica a obra sugere uma certa estranheza pela tensão que transmite. A representação de intervenções/objectos com formas geométricas, criadas com elementos naturais, são frequentes no seu trabalho. Este

[28] WALLIS, Brian e KASTNER, Jeffrey., 1998. *Land and environmental*. Phaidon Press Limited: London; Pag.69. Tradução: *Por vezes os trabalhos existem durante pouco tempo e são recordados através da fotografia. As intervenções de Goldsworthy na natureza realçam a nossa ideia da beleza que nela existe, bem como as suas qualidades duradouras ou efémeras.*

tipo de organização criada a partir de elementos naturais realça a sua presença no local. Existe um rigor humano presente nos objectos que contrasta com os demais elementos à sua volta. Neste sentido, tudo o que percorre a peça revela a parte integral da história do local, os elementos que agora fazem a obra em tempos foram parte do lugar e no futuro voltarão a ser parte do lugar. Reposto e reorganizado pela natureza.

À medida que a maré vai subindo é realizado um registo fotográfico que documenta as várias fases em que a água interage com a peça. Esse registo continua enquanto a maré sobe, até à submersão da peça. O tempo da peça é determinado pelos movimentos da maré. A maior ou menor força exercida pela água irá determinar a menor ou maior duração da intervenção, respectivamente. A peça está exposta às forças da natureza, assim sendo, a obra existe naquele local até ao momento em que a natureza acaba por destrui-la. O desaparecimento da obra não é sentido como uma perda total, mas sim como um processo de profunda continuação.

Clay dome (2012) é uma obra realizada por Goldsworthy no Cais do Porto - Rio de Janeiro, Brasil. É uma intervenção *site-specific*, concretizada na sala interior do Centro Cultural da Acção da Cidadania. Deste modo, as particularidades da obra são diferentes das intervenções, realizadas no exterior, descritas anteriormente. A ideia, para a realização de *Clay dome, s*urge através de um passeio pela cidade do Rio de Janeiro. A presença da natureza, na cidade, foi sentida por Goldsworthy com grande intensidade, a sua manifestação é frequente em vários locais, é um território onde existe espaço para a natureza se manifestar. O vídeo[29], realizado a propósito da exposição, ilustra as influências do artista e consecutivamente a relação forte que a cidade mantém com o meio ambiente.

Fig.17. Andy Goldsworthy, *Domo de argila*, 2012

[29] *HSBC – OIR – Andy Goldsworthy – Domo de Argila*. 2012. [Video – Vimeo] Hiperligação: «https://vimeo.com/60744142» Consultado em: 15 de Agosto, 2015. Brasil: Globo Rio: O Globo.

Como indica o título (*domo de argila*), as características físicas da obra são fiéis ao mesmo, representando precisamente um domo de argila. Domo é um género de uma cúpula que é utilizada na arquitectura. Mas nesta peça, ou por decisão do artista, ou devido à argila se desprender da estrutura de suporte, a cúpula aparece invertida, como podemos constatar na fotografia em anexo. Para a realização da instalação, foi construída uma estrutura de madeira no interior, que serve para suster a argila. À medida que se preenche/camufla o domo de madeira, com argila, o aspecto da obra varia. O resultado final ocorre quando a estrutura de madeira é totalmente preenchida. A intervenção levada a cabo dá uso do pequeno corredor de entrada para o edifício como ponte de passagem directa para o interior do domo. O corredor que liga o exterior da galeria ao interior serve de intermédio para se presenciar uma nova realidade. Quando se entra no edifício o espectador participa de imediato na envolvência da obra, ele é engolido por um espaço bruto e intenso. As dimensões da cúpula são de aproximadamente 5 metros de altura por 5 metros de diâmetro, mostrando o interesse de Goldsworthy em criar uma obra com tamanho suficiente para ser experimentada no seu interior. Tudo indica que o corpo do espectador seja submetido à força imponente da obra, tudo à sua volta é vivo e estranho. Através do vídeo e fotos imagina-se que a sensação de colapso suspenso, que o tecto da cúpula sugere, é um dos elementos que o tempo vem trazer à obra. A tensão existe porque o tempo a conduz – a manifestação da argila é, deste modo, o ponto de partida para se assistir, num espaço limitado, a uma experiência telúrica. Um processo que se revela, convidando o espectador a ser parte dele.[30]

Clay dome esteve no local de exibição durante o período aproximado de um mês. Trata-se de uma obra que, com o passar do tempo, começa a "falar". O artista decidiu realizar uma intervenção que dialogasse com as paredes exteriores do prédio da exposição. As paredes, no exterior, encontram-se num estado de decomposição avançado, são parte do processo de degradação imposto pelo meio exterior. A forte deterioração revela a geologia da parede, o que por sua vez mostra o interior dos tijolos. A origem da parede vai sendo descodificada. Desta forma, o que anteriormente se encontrava por debaixo da "pele" torna-se perceptível. Foi a partir das características achadas nas paredes que Goldsworthy se inspirou para a criação de uma obra que repercutisse as manifestações da argila [31].O espectador assiste à metamorfose da matéria, ela vai alterando de estado. O craquelê que vai surgindo com a secagem da argila é mais evidente a cada dia que passa. A argila vai criando a sua história, vai sendo tecido um caminho que revela o que está por debaixo da superfície. O interior do domo começa a ser visível, vai-se revelando a prática de construção utilizada - a origem começa a ser descodificada. O processo de criação é posto a nu, talvez o "esqueleto" da obra se tenha tornado evidente. O aparecer das frestas realça a transformação. É um processo temporal em que se cria as circunstancias para acontecer. É

[30] *Ibidem*., Consultado em: 15 de Agosto, 2015.
[31] *Ibidem*., Consultado em: 15 de Agosto, 2015.

possível imaginar o rumo da obra, mas torna-se impossível concretizar face à imprevisibilidade dos acontecimentos. Goldsworthy beneficia, constantemente, da sua criação porque utiliza-a como forma de inovação e de conhecimento. O seu trabalho é uma fonte inesgotável de novidade, traz sempre algo da ordem do desconhecido. Desta forma o estatuto de Goldsworthy é determinado como alguém que não se apoia apenas no que sabe, dá espaço para o trabalho se revelar e para se descobrir através dele. *Para mi, el arte es una forma de alimento (…) Para mi, es una maneira de compreender.* [32]

Deslocamento / Gabriela Albergaria

Gabriela Albergaria é uma artista Portuguesa nascida em 1965. Actualmente circula em Lisboa, Nova York e Berlim. O seu trabalho é explorado através de diferentes media, sendo a escultura, a fotografia, o desenho e a instalação os de sua predilecção. Abordo aqui as obras escultóricas Á*rvore com parafuso* e *Couche sourde* (2010), realizadas na exposição *Térmico*, no Museu da Cidade, em Lisboa.

É nos elementos de origem orgânica que Gabriela Albergaria encontra referente, matéria para o seu fazer. As formas de exploração aparecem, mais especificamente, por intermédio da inspiração que os jardins lhe transmitem. *Para mim é uma espécie de substituto da natureza pura.*[33] O jardim é, para a artista um espaço de vivência física e emocional. *Usa-os como como uma ferramenta simultaneamente narrativa, estética, antropológica e mnemónica*.[34] É um espaço onde a natureza evolui sob o olhar atento do homem. Acima de tudo é um espaço intervencionado pelo homem, onde ele deposita as variadas formas de controlo. O que lhe interessa ~~importar~~ para o seu trabalho é a ideia de natureza artificial. O jardim como lugar que possibilita diferentes abordagens de nível histórico e cultural. A vontade é de mergulhar na origem do jardim, conhecê-lo, a partir de métodos utilizados pelo homem sobre a natureza. Desta forma descobre-se a cultura inerente ao jardim, a sua história é acordada e sintonizada com o espaço e tempo presente. *O seu método é o de compreender a mecânica operativa desse micro-cosmos e promover uma*

[32] Andy Goldsworthy: Ríos y Mareas la obra del tiempo. 2001. [Video – Youtube] Hiperligação: «https://www.youtube.com/watch?v=m2JAV7g_gbM» Consultado em: 16 de Agosto de 2015. Thomas Riedelsheimer. London: Skyline Productiones. Tradução: *Para mim a arte é uma forma de alimento (…) Para mim é uma maneira de compreender.*

[33] Albergaria, G. in Marmeleira, J., 2010. Os paraísos artificiais de Gabriela Albergaria, [online] Hiperligação: «http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/os-paraisos-artificiais-de-gabriela-albergaria-256707» Consultado em: 20 de Julho de 2015.

[34] Sardo, D., 2010. Térmico, Hiperligação: «http://www.veracortes.com/userfiles/exhibitions/termico.pdf» Consultado em: 20 de Maio de 2015.

intervenção que glosa procedimentos botânicos que definem um léxico, uma gramática a partir destas metodologias que possuem nomes: enxertias, biocenose, classificação, truncagem. [35]

Gabriela Albergaria trabalha assuntos relacionados com a reparação, a evolução, o enxerto, a reconfiguração, a colonização, a transplantação, realçando, muitas vezes, a natureza híbrida das espécies naturais, adaptadas pela mão humana, definindo situações que ligam o observador a experiências pessoais e a processos documentais de descoberta. A sua obra aparece como uma complementação do mundo, por via de experiências directas e sensoriais. Quando a artista transporta elementos orgânicos (plantas, terra, etc.) para o espaço de galeria, é criada uma ponte que torna a ligação entre a obra e o espectador mais próxima. Os elementos orgânicos escolhidos pela artista, pela sua presença e contraste com o envolvente, provocam o espectador, fazendo com que a atenção sobre os materiais em questão aconteça de outra forma.

Para a exposição *Térmico*[36], a artista resolve deslocar alguns elementos orgânicos para o espaço de galeria. A montagem dos elementos naturais foram realizados no espaço de exposição. Através de documentação fotográfica, na obra *arvore com parafuso*, consegue-se assistir ao processo de 'desmembramento' da árvore e posterior reconfiguração através de técnicas agrícolas e de materiais industriais. Este trabalho mostra-nos um ulmeiro, uma árvore que iria ser abatida, cortada em vários pontos com precisão cirúrgica, com a intenção de a repor no espaço interior. A instalação alude ao enxerto e à reconfiguração. A obra remete para a fronteira existente entre o natural e o artificial. A substituição da raiz por um parafuso de aço galvanizado demonstra o tom da organização violenta e artificial que é criada. A artista apresenta-nos uma obra que se situa no limbo entre os materiais da natureza e os materiais implicados nas técnicas da adaptação da mesma. A transposição de um elemento morto para uma existência poética, parece-me matéria que pode ser descrita como um acto de apropriação e de reparação estética, tendo, como efeito, uma determinada alusão e aproximação ao exterior. Neste sentido, Gabriela Albergaria salienta os modos de transformação da natureza através da sua apropriação.

[35] Sardo, D., 2010. Térmico. Hiperligação: «http://www.veracortes.com/userfiles/exhibitions/termico.pdf» Consultado em: 20 de Maio de 2015.
[36] Térmico é uma exposição, proporcionada por Gabriela Albergaria, realizada no Pavilhão Branco do Museu da Cidade, em Lisboa, Portugal. A parte da curadoria foi feita por Delfim Sardo.

Fig.18. Gabriela Albergaria, *Árvore com parafuso*, 2010

A peça *Couche sourde* faz parte do conjunto de obras que constitui-o a exposição *Térmico*. Também esta obra sugere problemáticas importantes para a pesquisa que é desenvolvida nesta Componente escrita da tese. Gabriela Albergaria leva para o interior da galeria uma grande quantidade de terra.

Fig.19. Gabriela Albergaria, *Couche sourde.* 2010

Couche sourde é uma peça que levanta outro tipo de problemáticas. Gabriela Albergaria inspira-se num método de germinação de sementes para criar camadas com diferentes tipos de terra. As sementes, no seu processo normal, germinariam por consequência do adubo e do calor produzido pelo composto que se forma na terra, processo que forçaria as sementes a desabrochar. Quando a artista adiciona e calca terra sem sementes por de cima da terra que tem sementes e adubo retira-lhes o oxigénio. Aquilo que poderia ser sinónimo de vitalidade é sufocado. A fertilidade que poderia acontecer é subvertida pela decisão da artista. A artista rompe com a evolução da representação artificial que criou. Reforçando, mais uma vez, o interesse em que o trabalho se situe na fronteira entre o artificial e natural. Um trabalho que conjuga, constantemente, o homem com a natureza. Lembrado que a relação entre ambos é o ponto de partida para conhecer a natureza do homem, que é a cultura.

A natureza que a artista trabalha é aquela que sofre algum tipo de manipulação, normalmente aquela que é adaptada e modificada pelo homem, segundo G. Clément é classificada como aquela que se situa à margem do espaço onde acontece a *diversidade* (ver adiante p.40). Uma Natureza que demonstra a sua impotência face à mão do homem, uma Natureza adestrada.

Deslocamento / Joseph Beuys

Na obra de Joseph Beuys destaco a performance *I Like America and America Likes Me,* realizada em 1974 no espaço, recém-inaugurado, Rene Block Gallery - 409 West Broadway em Nova Iorque.

Fig.20. Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me.* 1974.

Para a realização da performance [37] Beuys retira um coiote selvagem do seu habitat natural e desloca-o para o interior da galeria. A passagem do exterior para o interior, afastando o animal da influência da natureza (habitat natural) é o primeiro ponto que justifica a reflexão sobre a performance de Beuys, i.e. perceber o modo como o animal reage e se adapta a essa mudança. O segundo ponto de abordagem é sobre a relação de proximidade que se foi criando entre o artista e o coiote quando inseridos num mesmo espaço. No fundo, analisar e perceber de que modo a experiência entre o artista e o animal transita para o campo de estudo artístico – campo das significações.

Joseph Beuys permaneceu oito horas diárias, durante três dias, numa sala partilhada com o coiote selvagem. Para a realização da performance foram colocados no interior da sala de galeria uma lanterna, dois pedaços de feltro, um monte de feno e pilhas do mediático Wall Street Journal, para além destes artefactos o seu traje habitual (colete de pesca e chapéu de feltro) e uma bengala faziam parte dos objectos/materiais utilizados no acto performativo. Os objectos que permaneceram na galeria salientam-se pelo simbolismo que cada um representa. A bengala utilizada como forma de defesa e de poder sobre o coiote. O feltro, no qual se manteve enrolado, serviu como forma de intimidação e, simultaneamente, de (semi) ocultação da identidade humana. A pilha de jornal foi usado de forma crítica como o diário dos Estados Unidos, foram criadas associações/simbolismos no momento em que coiote urinou sobre eles. A lanterna…

Fig.21. Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me.* 1974

As primeiras reacções do coiote, quando inserido no interior da galeria, são de estranheza. Ele é deslocado do seu ambiente natural, do lugar onde cresceu e criou os seus laços identitários, o sentimento de um animal selvagem quando afastado do lugar habitual imagina-se que seja de desconfiança. É necessário que resista ao espaço inserido e se adapte, face a esta descontextualização. A sua nova casa passa a ser a sala de galeria, espaço que condiciona a

[37] Um evento realizado no interior de uma sala da galeria René Block Gallery at 409 West Broadway.

movimentação do coiote para além dos limites definidos pelas paredes. São criadas condições, pelo artista, que submetem o coiote selvagem a um género de teste em que são postos à prova os seus níveis de tolerância.

O coiote selvagem, visto por muitos como uma ameaça ao gado, tornou-se um menos agressivo com Joseph Beuys. Quanto mais tempo passa com o animal, maior é a relação de compreensão entre ambos. Estabeleceram-se laços próximos. Durante os três dias, Beuys realiza uma sequência orquestrada de acções que repete várias vezes, cada fase da performance termina com o artista libertado do feltro e deitado na palha disposta para o coiote. Algumas das vezes o coiote acabava por se deitar, ao lado do artista, em cima do feltro com que o artista se envolvia. A performance é marcada por ritmos que variam à medida que o artista circula pela sala. No final da performance aprecia-se uma certa cumplicidade, visível quando alguns objectos são atirados ao coiote e este agarra-os com satisfação. A cumplicidade faz parte de um processo que se desenvolve com o envolvimento. No entanto a identidade selvagem do coiote permanece. Durante os três dias, o temperamento do coiote oscila por diferentes estados, reflectindo-se no seu comportamento: cauteloso, individual, agressivo e às vezes sociável. O pouco tempo de adaptação ao novo ambiente não permite extinguir o instinto agressivo (selvagem). A identidade selvagem está presente, a sua raiz atravessa gerações, sendo impossível comprometer as suas acções a um estado específico.

As atitudes e gestos de Beuys passam a ter um papel fundamental na ligação criada com o coiote. A performance possibilita o pensamento em torno da distância/aproximação entre dois seres de origens e características diferentes. O ser humano e o animal selvagem envolvem-se numa troca mútua estabelecendo a sua forma de entendimento. Edward Hall refere-se ao estudo das distâncias no ser humano, da *proxémia*. Distingue quatro distâncias que ilustram o grau de intimidade, sendo variáveis consoante o espectro social, passo a enumerar: 1 – Distância íntima (15-45 cm); 2 – distância pessoal (45-120 cm); 3 – distância social (1,2-3,5m) e distância pública (superior a 3,5m)[38]. Ao analisar-se a relação entre Beuys e o coiote, e situando a génese desta análise no estudo realizado por Edward Hall, é notável que o tempo de partilha revela-se o factor essencial para se criarem variados tipos de proximidade no espaço. Partindo deste ponto de vista, torna-se mais coerente perceber as relações de proximidade e de distância que vão sendo disputadas entre o artista e o animal. O território disponível -a galeria- deixa de ser disputado e com o passar do tempo passa a ser partilhado. É essencial perceber que o próprio corpo e espírito do artista são os dois agentes fundamentais para que a aproximação com o ser selvagem aconteça - *O uno é o múltiplo e o múltiplo é o uno*.

A capacidade de adaptação do animal e o modo como se relaciona com o artista são dois assuntos a que se deram especial atenção na análise da performance *I like America and America*

[38] HALL, E.T., 1986.*A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água. pp. 136-148.

likes me. No entanto, a presença do animal no espaço de galeria permite que o artista trabalhe assuntos problemáticos que questionam o estatuto do coiote na América do Norte. O simbolismo representado pelo coiote é preenchido por uma história envolvida em questões de carácter social e politico.

O estatuto do coiote na América do Norte, desde o crescimento da indústria agrícola e pecuária sempre foi controverso para os habitantes, alcançando repercussões sociais e políticas. O coiote é uma espécie animal que tem uma enorme capacidade de sobrevivência e, por isso, de adaptação. O seu crescimento é rápido, ampliando o seu território facilmente. É um sobrevivente exemplar da mudança evolutiva. As suas capacidades são enormes, para além do homo sapiens, é o mamífero da América do Norte mais funcional e bem-sucedido [39]. No entanto, para o homem, que depende de dominar e adaptar o território, o instinto de sobrevivência e capacidade de adaptação não são vistos com bons olhos. O ser selvagem indomável simboliza uma ameaça inaceitável para a criação e domesticidade. Há vários anos que a guerra entre o homem e o coiote é um ponto de discussão e de acção. Na urgência em combate-los foram utilizados métodos atrozes, desde de venenos altamente mortíferos a iscas que esterilizam ou até uns engenhos explosivos que explodem na boca. Uma disputa pelo território acesa em que o homem, apesar de todas as formas de organização para dizimá-lo, saiu derrotado.

I like America and America Likes me, é o nome que Joseph Beuys dá à performance, sendo, o título, representativo de uma enorme ironia. Quando o artista chega a Nova Iorque apresenta-se como um ser ferido, um ser fraco e sensível, tal como o coiote perante a atitude exterminadora do homem, atitude de perfeita compaixão para com o coiote. A performance tem inicio quando o artista decide não pisar o chão da América. Assim sendo, Beuys é transportado numa maca até a uma ambulância e desta até à galeria, passados os três dias o artista abandona Nova Iorque da mesma forma. A sua acção acaba por ser uma crítica directa à identidade dos Estados Unidos, isto porque o coiote é para Beuys um elemento fulcral da história da América. Querer dizimar a espécie significa, de um ponto de vista social, não compreender a história do seu país, significa permanecer um estrangeiro. O coiote ultrapassou gerações como um vigor abalador, não deixando margem para dúvidas acerca do potencial que a espécie representa. A intervenção realizada por Beuys traz de volta ao presente o historial do coiote, a evolução, o impacto no meio social e as consequências desse impacto. Desta forma, destaca-se a sua atitude ecológica, a importância de agir em conformidade com a natureza.

[39] Hiperligação: «https://pt.wikipedia.org/wiki/Coiote» Consultado em: 18 de Agosto de 2015.

Deslocamento / Michael Heizer

A propósito da ideia de deslocamento e manipulação de elementos orgânicos não posso deixar de mencionar a obra de Michael Heizer. Artista de nacionalidade norte-americana, reconhecido como um dos artistas importantes da *land art*. Para trabalhar o conceito são referidas as obras *Levitaded Mass* (2012) e *Double Negative* (1969).

Levitaded Mass é uma escultura feita para o campus do Los Angeles Country Museum of Art, na cidade de Los Angeles. Heizer transferiu uma pedra de 320 toneladas para o meio urbano. O espaço onde foi inserida é de relativa importância, uma passagem inferior, a céu aberto, onde os peões podem circular. As pessoas ao deslocarem-se pela passagem assistem a uma experiência única. A meio deste está colocada a pedra, apoiada em duas estruturas fixas às paredes laterais. *Levitaded Mass* é uma instalação com características peculiares. A escala impressiona, leva-nos a querer experimentá-la. A sensação de pequenez do homem quando confrontado e equiparado à escala de um elemento inerte (rochedo) é evidentemente brutal. O contraste entre o formal da construção humana e o informe do rochedo apresentado em bruto parece notável. A diferença entre as superfícies realça a presença da prática artista de Heizer. Um elemento em bruto, a rocha, aparentemente virgem, normalmente aceite como hirto e fiel à superfície terrestre, encontra-se apoiada na estrutura do túnel oferecendo resistência sem que esta ceda às toneladas da enorme rocha – é evidente a intenção da atitude criativa, uma certa eminência é uma ideia que o rochedo trespassa e potencia. O posicionamento da pedra no local inserido tem particular importância. Aquela pedra que normalmente existe apenas nas zonas isoladas ou nas entranhas das pedreiras, transposta para o centro da cidade, traz ao de cima uma certa dicotomia entre o lugar totalmente construído – a cidade – e a matéria inerte em bruto. A deslocação que tem sido abordada neste capítulo, aparece-se nesta escultura de M. Heizer de forma muito evidente..

Fig.22. Michael Heizer, *Levitaded Mass.* 2012

Relativamente à peça *Double Negative* (1969) existem outras características relevantes. Neste trabalho de *land art* Heizer trabalhou literalmente no ambiente natural, o lugar foi a matéria, o deserto de Overton, Nevada, Estados Unidos da América. Para a construção da obra foi necessário remover 244000 toneladas de rocha. *Double Negative* alude ao espaço natural, manipulado e transformado pelo homem. O trabalho consiste e existe, essencialmente, pela terra que foi retirada, e pela forma precisa do corte no solo. Como é possível imaginar, a acção desenvolveu-se à medida que a retroescavadora ia aprofundando o buraco de grandes dimensões (9m x 15m x 457 m). Depois de concluída a perfuração, o corte é evidente.

Fig.23. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969

A atitude criativa torna-se parte um processo artificial que incide sobre o desenvolvimento normal da natureza. No entanto, com a passagem do tempo, é possível assistir a várias experiências: a influência dos fenómenos meteorológicos (chuva, sol, vento); o crescimento e impacto de seres vivos na peça e, ainda, acontecimentos como a erosão. Estes factores são determinantes para realçar a importância da peça. Ao referir-se *Double Negative* há que relacionar construção/evolução.

Natureza / Gilles Clément

Gilles Clément é arquitecto paisagista de origem Holandesa. No seu trabalho são exploradas várias ideias que vão de encontro com o estudo que desenvolvo. A norma que seguirei para analisar os conceitos é semelhante à instituída no livro *Manifesto del Tercer paisaje*. Primeiro indica-se a ideia a trabalhar, a negrito, e depois esclarece-se a sua importância.

I Origen

Tercer paisaje remite a Tercer estado (no a Tercer mundo).[40]

A extensão da Terceira paisagem, território da diversidade, pode acontecer com menor ou maior intensidade variando de acordo com o nível de intervenção humana no envolvente.

A Terceira paisagem pode ter múltiplas origens mas, no fundo, todas elas representam o mesmo estado. O que a define é o território onde existe liberdade para a mistura de espécies. *Sólo tienen una cosa en común:todo ellos constituyen un territorio de refugio para la diversidade*.[41] A *Tercer paisaje* existe porque há espaço disponível para a diversidade. É o lugar onde as espécies proliferam ao seu próprio ritmo sem interferência do homem. *El carácter irresoluto del Tercer paisaje se debe a la evolución que sigue el conjunto de los seres biológicos que foman el territorio, a falta de cualquier clase de decisión humana*.[42] Para o arquitecto paisagista existem lugares capazes de parecer que não houve influência humana. No entanto, se houver vontade de perceber a sua origem percebe-se que pode ser uma conclusão precipitada. No livro dá-se como exemplo a extensão da água de uma rede hidroelétrica. Quando não é visível a barragem o aspecto do lugar camufla a sua história, o espaço pode ser associado a um lugar virgem ou não explorado. No entanto, a sua o conhecimento da história revela o artifício. O nível de água e o seu ciclo foi alterado. A construção esconde o ciclo natural, ela foi um marco na história do lugar e abriu uma nova fase no seu rumo. Estes espaços, criados pelo homem, constituem lugares para a natureza se reposicionar. O equilíbrio da flora e fauna é modificado e reequilibrado porque o homem intervém no espaço. O homem contribui para o término de um ciclo e para a abertura de outro.

II Extensión

O *resíduo* [43] é o elemento que dá origem aos espaços que se designam por *Terceiro estado* ou *diversidad* [44]. *Todo ordenamento genera un resíduo*.[45] O *resíduo* é o elemento que revela as características naturais do terreno. Integra o conjunto de seres vivos que surgem num espaço onde anteriormente existiu intervenção humana. *Los resíduos son el resultado del abandono de una*

---

[40] Clément, G., 2007. *Manifesto da terceira paisagem*. Barcelona: Gustavo Gili; p. 11. Tradução: *A Terceira paisagem remete a um Terceiro estado (não a um Terceiro mundo)*

[41] *Ibidem*., p. 10. Tradução: *Apenas têm uma coisa em comum: todos eles constituem um território de refúgio para a diversidade.*

[42] *Ibidem*., p. 6. Tradução: *O caracter irresoluto da Terceira paisagem deve-se à evolução que segue o conjunto dos seres biológicos que formam o território, sem qualquer classe de decisão humana.*

[43] *Ibidem*., p. 6; Tradução: *O resíduo é o resultado de um terreno anteriormente explorado. A sua origem é múltipla: agrícola, industrial, urbano, turístico, etc. O resíduo é o significado de um terreno deserto.*

[44] *Ibidem*., p. 6: Tradução: *O termo diversidade refere-se ao numero de espécies vivas que podem ser distinguidas entre animais, plantas e seres elementares (bactérias, vírus, etc.), de modo que os homens estão incluídos num conjunto cuja diversidade se expressa através das variedades étnicas e culturais.*

[45] *Ibidem*., p. 12. Tradução: *Todo o ordenamento surge de um resíduo.*

actividad.[46] Os *resíduos* fazem parte do conjunto de seres vivos que se adaptam a uma determinada área. Apesar de muitas vezes existir pouco espaço para a sua evolução, a sua condição é determinada pela sua capacidade de adaptação. *El residuo es deudor de una forma de gestión, pero, en tanto que espacio abandonado, por lo general procede del princípio de ordenamiento*.[47]

Gille Clémment explica o modo como os resíduos se propagam no sector urbano e no sector rural. Basicamente, no sector rural desenvolvem-se onde as máquinas não conseguem chegar. Normalmente onde existem limites ou objectos que se interpõem, por exemplo. Na cidade o resíduo aparece de uma forma diferente. Normalmente o seu surgimento acontece em terrenos em que a actividade humana está suspensa devido a aspectos burocráticos. Através destes dados conclui-se que quando se dá espaço e tempo à natureza ela irrompe com toda a sua força. A natureza é portador de uma fonte de vitalidade capaz de habitar ambientes praticamente inóspitos.

> *9 La importância de los territórios que son refúgios para la diversidade está directamente vinculada com la posibilidad:*
> *-de explotar el suelo mecanicamente, en los factores rurales*
> *-de cubrir el suelo eficazmente, en los sectores urbanos.* [48]

Tanto o espaço urbano como o rural contribuem para extensão da diversidade, e portanto da *Tercer paisaje*. Nos espaços onde o homem se mantem activo é difícil que exista lugar para a diversidade, no entanto a natureza procura os seus refúgios para a diversidade. Os refúgios são lugares onde existe liberdade para que a mescla das espécies aconteça, onde se salvaguarda a continuidade biológica dos resíduos. Nesse espaço os resíduos podem evoluir ou simplesmente não evoluir, dependendo da capacidade de adaptação de cada espécie e também da relação de domínio entre elas.

> *La mayoria de las especies de un sistema biológico libre (Tercer paisaje) son el resultado de una evolución inconstante operada por adaptaciones sucessivas (transformismo). Las especies (o sistemas) en evolución constante cuya*

[46] *Ibidem*., p. 18. Tradução: *Os resíduos são o resultado do abandono de uma actividade.*
[47] *Ibidem*., p. 12. Tradução: *O resíduo é devedor de uma forma de gestão, mas, enquanto o espaço abandonado, geralmente provém do princípio de ordenamento.*
[48] *Ibidem*., p.19. Tradução: *A importância dos territórios que são refúgios para a diversidade está directamente ligada com a possibilidade: - da exploração do solo mecanicamente, nos factores rurais; - da cobertura do solo eficazmente, nos sectores urbanos.*

configuración se endurece com el paso del tiempo quedan sometidas a la presión selectiva del medio en transformación.[49]

III Carácter

Por naturaleza, el Tercer paisaje constituye un territorio para las numerosas especies que no encuentram un lugar en otras partes.[50]

Clément separa as zonas de diversidade em três conjuntos: os conjuntos primários, os resíduos e as reservas. Cada espaço é diferenciado pelos seus traços identitários.

Los conjuntos primarios son espácios que jamás han estado sometidos a explotación.[51]

A flora dos conjuntos primários é estável e modifica-se pouco com o passar do tempo, a sua dinâmica é lenta, podendo muitas das vezes parecer estática. O seu aspecto é semelhante ao das reservas. Ambos beneficiam do estatuto de uma flora firme e intransigente. As espécies destes lugares constituiem um território de resistência às demais espécies. É um território que não permite o acesso de seres exterior porque o seu equilíbrio não o permite.

Los resíduos son el resultado del abandono de una actividade.[52]

Os resíduos são constituídos pelo conjunto de seres que se desenvolvem numa dinâmica poderosa. Evoluem em ciclos rápidos e muitas da vezes voláteis. Caracterizam-se essencialmente pela sua capacidade de adaptação. É difícil que favoreçam do estatuto de uma reserva. No entanto, é possível que o espaço habitado pelo resíduo beneficie de um estatuto mais vigoroso durante um determinado período. A flora dos resíduos pode modificar-se lentamente ou simplesmente não modificar-se. Estes casos são raros porque com o aparecimento de espécies pioneiras interfere-se facilmente e rapidamente com o estatuto do resíduo no local. Dá-se início a uma nova dinâmica que marca um novo ciclo. As espécies pioneiras, mais fortes, não possibilitam que perdure um

[49] *Ibidem*., p.50. Tradução: *A maioria das espécies de um sistema biológico livre (Terceira Paisagem) são o resultado de uma evolução inconstante que surge por adaptações sucessivas (transformismo). As espécies (o sistema) em evolução constante cuja configuração se afirma com o passar do tempo quando submetidas à pressão à pressão selectiva do meio de transformação.*
[50] *Ibidem*., p.16. Tradução: *Por natureza, a Terceira paisagem constitui o território para a quantidade de espécies que não encontra lugar noutras partes.*
[51] *Ibidem*., p.16. Tradução: *Os conjuntos primários são espaços que jamais estiveram submetidos à exploração.*
[52] *Ibidem*., p.18. Tradução: *Os resíduos são o resultado do abandono de uma actividade.*

estado de inércia, elas estimulam a diversidade. "*A medida que "cierra" el tereno se atenua la dinâmica de conquista. La vida de los residuos es breve.*[53] Tudo se transforma. Assiste-se a ciclos que se renovam até que se instala o equilíbrio. "*La aparición rápida y la posterior desaparición de las especies pioneras en provecho de las especies estables es un elemento constitutivo del resíduo: es necesario un terreno desnudo, desprovisto de concurrencia para que se instalen en él las especies pioneras.*[54] A seu tempo as espécies pioneiras também vão desaparecer para dar lugar a espécies mais estáveis. Cada espécie prepara o terreno para a que há-de vir. Estão em harmonia umas com as outras. Este é o mecanismo da natureza que retrata praticamente todas as áreas onde se presencia a luta de espécies. As espécies mais fortes acabam por prevalecer.

Las reservas son conjuntos protegidos de la actividad humana, por decisión.[55]

A flora das reservas e dos conjuntos primários é idêntica. As reservas são considerados espaços cuja diversidade está em perigo, por isso são conjuntos protegidos da intervenção humana. As suas características mantêm-se estáveis porque é um território com raízes estabelecidas onde o homem não o influencia. São espaços em que a flora é portadora de características estáveis e estruturadas: " *Los reservas y los conjuntos primarios son parecidos. Se trata de un climaz, de unos niveles estables cuyo aspecto se modifica poco com el paso del tiempo*.[56] (pag.19) São os únicos territórios que criam resistência à diversidade. Quanto mais denso é o território menor é a possibilidade de se propagarem novas espécies. Não existe lugar para a entrada de outro tipo de espécies, o território está preenchido e equilibrado, sendo constituído por espécies fortes e feitas ao espaço.

IV Estatuto

Neste capítulo Gille Clément alerta para a importância de preservar os territórios onde acontece a dinâmica da Terceira paisagem. No fundo, desperta os leitores, apelando a uma consciência colectiva, para a protecção e participação do homem em conjunto com a natureza, respeitando o seu rumo. É necessário que os cidadãos comecem a agir com a natureza e não contra ela, respeitando as suas características essenciais, porque o território da diversidade também

[53] *Ibidem.*, p.20. Tradução: *À medida que se "cerra" o terreno a dinâmica de conquista aumenta. A vida dos resíduos é breve.*
[54] *Ibidem.*, pp. 19 - 20. Tradução: *O rápido aparecimento e posterior desaparecimento das espécies pioneiras em proveito das espécies estáveis é um elemento constitutivo do resíduo: é necessário um terreno limpo, desprovido de concorrência para que se instalem as espécies pioneiras.*
[55] *Ibidem.*, p.18. Tradução: *As reservas são conjuntos protegidos da actividade humana, por decisão.*
[56] *Ibidem.*, p.19. Tradução: *As reservas e os conjuntos primários são parecidos. Trata-se de um clima, de níveis estáveis cujo aspecto de modifica pouco com o passar do tempo.*

representa as reservas biológicas. É importante que existam planos mais intensos de conhecimento da natureza, para que se possa realizar uma história de coexistência saudável entre natureza e cultura.

O estatuto da Terceira paisagem está inflacionada pela dimensão política, sendo menosprezada e muitas vezes ameaçada pelas imposições administrativas. A sua realidade passou a ser uma questão mental, podendo variar facilmente com o nível de decisões que se tomam no território onde a Terceira paisagem acontece. Existe uma espécie de rivalidade entre o homem e o Terceiro estado (Terceira paisagem). *El manteniemento de su existencia no depende de unos sabio, sino de una conciencia colectiva*.[57]

V Retos

Los retos del Tercer paisaje son los retos de la diversidad.[58]

Os desafios da Terceira paisagem, para Clément, estão na capacidade das espécies se adaptarem ao meio e, também, na distância que existe entre cada espécie (liberdade). *La variedad de las conductas depende de la latitude oferecida a cada espécie (liberdad de acción), pero también de la amplitude biológica de cada espécie (capacidade de adaptación).*[59] A aptidão de cada espécie revela-se através do modo como se relaciona com o envolvente. *El número, la cantidad de especies o de conductas, aumenta o disminuye en función de las modificaciones del medio.*[60] A sua força/domínio demonstra-se pela capacidade de ultrapassar as dificuldades propostas pelos outros seres vivos e pelas intempéries.

No entanto, o maior obstáculo das espécies, e o que mais contribui para a sua diminuição é a grande extensão e uniformização das práticas humanas. Face a estes factores a Terceira paisagem presenteia-se como um território de refúgio. Vai-se posicionando em busca da sua possibilidade de vingar. Quando se interfere com a Terceira paisagem de forma letal a evolução biológica sofre consequências, o seu processo natural atrasa-se. A possibilidade de evolução das espécies também diminui. O homem não age em conformidade com as espécies, pelo contrário transgride os limites de convívio. *La diversidade – y, por tanto, la evolución de los seres vivos – es directamente deudora del número de seres humanos, asi como de la actividad y las prácticas*

[57] *Ibidem*., p.26. Tradução: *O mantimento da sua existência não depende de um sábio, mas sim de uma consciência colectiva.*
[58] *Ibidem*., p.27. Tradução: *Os desafios da Terceira paisagem são os desafios da diversidade.*
[59] *Ibidem*., p.27. Tradução: *A variedade de condutas depende da latitude oferecida a cada espécie (liberdade de acção), mas também da amplitude biológica de cada espécie (capacidade de adaptação).*
[60] *Ibidem*., p.27. Tradução: *Os números, a quantidade de espécies e de comportamentos, aumenta e diminui em função das modificações do meio.*

humanas.[61] Cada vez mais as acções humanas, em detrimento das culturas estabelecidas, vive em atrito com os seres vivos, contribuindo para a diminuição de territórios que se oferecem à *diversidad*. Desta forma, o crescimento da população contribui para a escassez de territórios reservados para a Terceira paisagem. Conclui-se que a continuidade da Terceira paisagem está dependente do nível de crescimento da população e do bom ou mau uso que fizerem da diversidade, isto é, das práticas levadas a cabo.

VI Movilidad

El Tercer paisaje, espacio de poderosas dinâmicas, cambia de forma con el paso del tiempo.[62]

A dinâmica da Terceira paisagem evolui por três períodos. Na primeira fase assiste-se a um território com diversidade mediana, normalmente com vários resíduos a desenvolverem-se. Na segunda fase as espécies evoluem e estabelecem outro tipo de solidez no espaço – diversidade máxima. A terceira fase é composta por uma diversidade elevada, determinada pelas várias espécies que formam o bosque.

A Terceira paisagem move-se consoante a maior ou menor pressão do território humano. Quando há uma pressão elevada por parte do homem na exploração do território, a diversidade da terceira paisagem sofre alterações. A terceira paisagem é contaminada por execuções esterilizadoras, assiste-se à perda da diversidade. Pelo contrário, quando a pressão do território explorado é débil presencia-se o avanço/propagação da diversidade equilibrada, e portanto da Terceira paisagem. Assiste-se às manifestações normais da natureza no ambiente.

VII Evolución

Quanto maior é o crescimento da área urbana (cidades) e das suas formas de ligação (estradas) maior é a fragmentação do espaço possível para a Terceira paisagem, portanto o crescimento de resíduos aumenta. Com a modificação do espaço, por via humana, criam-se divisões e é dessa transformação que deriva a fragmentação do resíduo que proporciona a diversidade. O caracter das espécies torna-se mais débil. Derivado a este tipo de intervenções é modificado o caracter biológico das espécies e sua relação com o lugar. Elas só resistem em sintonia com o espaço onde

[61] *Ibidem*., p.32. Tradução: *A diversidade, e portanto, a evolução dos seres vivos – é directamente devedor do número de seres humanos, assim como da actividade e das práticas humanas.*

[62] *Ibidem*., p.34. Tradução: *A Terceira paisagem, espaço de poderosas dinâmicas, muda de forma com a passagem do tempo.*

surgem. Para o crescimento da diversidade é necessário que o território biológico seja compatível com o fragmento. Assim é possível que continue a evolução: Apenas desta forma se presencia a sobrevivência/existência de cada resíduo.

Conclui-se que quanto maior a fragmentação dos espaços, menor a diversidade das espécies. Porém os espaços vazios, nos centros urbanos, acabam por funcionar como um meio de comunicação ou de ligação entre as espécies, permitindo que, num processo lento, elas se encontrem e formem uma Terceira paisagem mais diversificada. *Toda ruptura en el tejido de las mallas pude ser considerada como una possibilidade de comunicación entre los ''vacuolos*.[63]

VIII Escala

Sobre a escala da Tercer Paisagem, Clément afirma que não há escala definida, ela forma-se por conjuntos de ecossistemas. Para a sua permanência é necessário que cada ecossistema mantenha a diversidade. *Cubre el conjunto de ecosistemas capazes de garantira el mantenimiento de una diversidad.*[64] Os ecossistemas podem existir em partículas pequeníssimas, originando micro ecossistemas. Nestes casos, a existência da diversidade pode até ser possível de ver através do microscópio. Partículas pequeníssimas que conseguem reunir tanta informação como a que se consegue albergar no estudo de uma floresta. Por outro lado, a apreciação da Terceira paisagem vista de um satélite possibilita ver o conjunto de continentes e de oceanos, cria-se uma uniformidade capaz de ver tudo como parte do mesmo ecossistema, mesmo que se saiba que ali existe um grande número de ecossistemas. A análise da Terceira paisagem depende da intensidade de foco e zoom que se dá a um determinado conjunto. *Todos los instrumentos de mediación permitem realizar un inventario de los habitats y, por tanto, de los habitantes*.[65] Deste modo, cada ecossistema é capaz de agrupar conjuntos de ecossistemas. É um espaço infinito de inúmeras possibilidades de processos naturais.

IX Representación e limites

> *La representación del Tercer paisaje depende de la posibilidad de fijar sus limites geográficos.*[66]

[63] *Ibidem*., p. 40. Tradução: *Toda a ruptura do tecido das malhas pode ser considerado uma possibilidade de comunicação entre os "vacúolos".*
[64] *Ibidem*., p.41. Tradução: *Cobre o conjunto de ecossistemas capazes de garantir o mantimento de uma diversidade.*
[65] *Ibidem*., p.42. Tradução: *Todos os instrumentos de mediação permitem realizar um inventário dos habitats, e portanto, dos habitantes.*
[66] *Ibidem*., p.43. Tradução: *A representação da Terceira paisagem depende da posibilidad de fixar os seus limites geográficos.*

Na terceira paisagem não existem limites ou fronteiras entre resíduos antigos e resíduos. Clément refere que os limites para a sua evolução são impostos pelos espaços administrativos. Sem esta imposição a sua capacidade de propagação também seria maior. Os limites ou fronteiras que se encontram na Terceira paisagem são diferentes quando se encontra um bosque administrado ou um bosque sem intervenção do homem. Enquanto que no bosque administrado existe um atrito para a improvável diversidade, num bosque sem intervenção do homem existe espaço para a diversidade acontecer sem limites. *Los limites aparecem en las fronteras entre los resíduos y los territórios explotados*.[67] Isto acontece porque a diferença de diversidade entre os dois bosques é notável. O bosque sob a pressão do homem é o equivalente a um espaço protegido, quer dizer que a organização de diversidade está circunscrevida. Pelo contrário, um bosque que surge de um resíduo pertence à Terceira paisagem, não existindo barreiras entre o bosque antigo e o bosque recente. São parte do mesmo desenvolvimento, são parte da sua evolução normal. Estes territórios, por não sofrerem alterações de origem humana, são considerados refúgios para a diversidade. Os conjuntos primários também são espaços que permitem a continuidade da diversidade, as espécies misturam-se e evoluem biologicamente, sem interrupções. Ao invés disso, as reservas criam descontinuidade biológica, as espécies. A representação dos limites da Terceira paisagem traduz o modo como existe maior ou menor número de espécies com menor ou maior força.

X Relación con el tiempo

El Tercer paisaje evoluciona dentro de la dependencia biológica.[68]

Clemént analisa a relação da Terceira paisagem com o tempo. Descreve-a como um processo inconstante, de regulares adaptações ao meio. As características biológicas de cada espécie interfere, na totalidade, com a evolução e sua dependência com o ambiente envolvente. O tempo de evolução das espécies é variável, não depende de um calendário fixo. As intempéries surgem a cada momento, um processo imprevisível, que faz com que a evolução biológica também seja imprevisível. Não é possível determinar o modo como ela vai evoluir. Rege-se pela necessidade da espécie se adaptar ao meio. *La evolución de un sistema sometido a la dependência biológica no es el resultado de un programa con un calendário estabelecido, sino de las necesidades de adaptación al medio.*[69]

[67] *Ibidem*., p.43. Tradução: *Os limites aparecem na fronteira entre os resíduos e os territórios explorados.*
[68] *Ibidem*., p.48. Tradução: *A Terceira paisagem evolui dentro da dependência biológica.*
[69] *Ibidem*., pp.48-49. Tradução: *A evolução de um sistema submetido à dependência biológica não é o resultado de um programa com um calendário estabelecido, mas sim das necessidades de adaptação ao meio*.

A realização de um sistema depende da configuração de cada espécie e da sua necessidade de adaptação ao meio. Uma relação entre as intempéries e a configuração pessoal de cada organismo. Assim, a terceira paisagem evoluí consoante as características biológicas do meio (espécie e intempérie). É importante referir a influência das intempéries na transformação dos organismos. Para melhor compreender estes sistemas de trocas mútuas e constantes imagina-se uma planta isolada. Depois percorre-se a planta desde do seu início (raiz) até ao seu fim (folhagem). A partir das imagens criadas é possível imaginar as inúmeras ligações entre a planta e o envolvente. Qualquer que seja a transformação, tudo o que toca na planta fala e ouve. O ambiente que a circunda dá-lhe sentido pela existência de trocas mútuas.

A existência das espécies depende da sua realização, da resistência que cria ao passo do tempo. *La dimensión temporal propia de los procesos lamarckianos permite que los seres enfrentados a las transformaciones del medio busquen nuevas soluciones de vida*.[70] Um processo, normalmente, inconstante que segue uma linha temporal atribulada, num processo de fenómenos constantes e de várias adaptações. Fenómenos breves com consequências, geralmente lentas. *El Tercer paisaje es el espacio de una evolución globalmente inconstante.*[71] Se pelo contrário a evolução de cada espécie for constante, sem grandes adaptações ao meio, quando se encontra sobre pressão das transformações é provável que não resista. Isto acontece porque as espécies desenvolvem-se a par de poucas modificações que se modelam ao ambiente que as circunda. O desconforto das transformações no meio cria formas de sobrevivência mais eficientes.

XI Relação com a sociedade

A Terceira paisagem é olhada pela sociedade a partir de diferentes pontos de vista. Tanto pode ser considerado um espaço sagrado como um lugar improdutivo e sem sentido.

Os mecanismos de evolução inerente à Terceira paisagem não são compatíveis com a noção de património, esta condu-la ao seu desaparecimento. *La fijación del modelo erigido en patrimonio condena al Tercer paisaje a su propia desaparición (…) Las modificación de las formas, la sucesión de las especies, los mecanismos de la evolución propios del Tercer paisaje son incompatibles con la noción de patrimonio*.[72]

A Terceira paisagem é, geralmente, avaliada pelas instituições exploradoras com o fim de retirar o melhor uso dela, normalmente está relacionado com a rentabilidade que o terreno pode proporcionar. Ao interferir-se com uma área deste género modifica-se as características próprias

[70] *Ibidem*., p.52. Tradução: *A dimensão temporal própria dos processos lamarckianos permite que os seres que enfrentem as transformações do meio busquem novas soluções de vida.*
[71] *Ibidem*., p.50. Tradução: *A Terceira paisagem é o espaço de uma evolução globalmente inconstante.*
[72] *Ibidem*., p.54. Tradução: *A fixação do modelo erigido no património condena a Terceira paisagem ao seu desaparecimento (…) As modificações das formas, a sucessão de espécies, os mecanismos de evolução próprios da Terceira paisagem são incompatíveis com a noção de património.*

da continuidade biológica e, portanto, da diversidade. Estabelecem-se regras e fixam-se limites. O manuseamento da mão humana sobre a terceira paisagem contraria os mecanismos de evolução próprios da Terceira paisagem, sendo a primeira incompatível com a segunda. *El abandono del Tercer passaje por parte de la institución garantia el mantenimiento y el despliegue de la diversidade.*[73]

O conceito de lucro existente dentro de um sistema económico é incompatível com o conceito de evolução existente num sistema biológico. Os seus princípios opõem-se e oferecem resistências entre si. Quando o poder económico se instala numa determinada área oferece-lhe acumulação, quando o poder biológico se desenvolve numa determinada área oferece-lhe transformação. O sistema designado de *Tercer paisaje* alberga todos os acontecimentos que se opões à acumulação, ela faz parte de um sistema que beneficia da invenção biológica. Um sistema de constantes conquistas e de constantes descobertas.

XII Relación con la cultura

Clément refere que a Terceira paisagem pode ser parte da cultura de um lugar. É um fragmento da consciência de todos. É a história do lugar. Ela adapta-se, reagindo às características do lugar cultural (lugar organizado). A Terceira paisagem mistura-se de tal forma com o lugar organizado que, inconscientemente, está presente no coração do habitante. Ela faz parte de quem a habita quer seja para o bem ou para o mal.

Natureza / Alberto Carneiro

> *A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que hoje é uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou um bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser.*
>
> Alberto Carneiro, *Das Notas para Um Diário,* 5 de Maio de 1965 [74]

[73] *Ibidem*., p.27. Tradução: *O abandono da Terceira paisagem por parte da instituição garantia o mantimento e o desdobramento da diversidade.*
[74] Carneiro. A., 2007. *Das notas para um diário e outros textos*. Lisboa: Assírio & Alvim. p.

A ligação entre Alberto Carneiro e a natureza estende-se desde a sua infância. A partilha com matérias de origem natural sempre foi acentuada. Alberto Carneiro nasceu em 1937 e viveu toda a sua vida no meio rural, na aldeia de S. Mamede de Coronado. A actividade agrícola e a proximidade com a terra marcou a sua vida e obra. A aprendizagem numa oficina de santeiros, onde trabalhou durante alguns anos, foi essencial para adquirir o conhecimento e a técnica que acabou, anos depois, por utilizar no seu trabalho. A relação sensual e aprumada que tem com a madeira advém da técnica que apreendeu e da sua própria sensibilidade. Quando Carneiro trabalha os pedaços de madeira que se apropria é notável uma enorme afeição pela prática que desenvolve. A natureza, arte e corpo confluem num discurso simultaneamente universal e pessoal. A relação humana com o mundo é evidente a partir das suas construções. O artista evidencia a acção do corpo sobre a matéria, reinventado a possibilidade de formas quanto à apropriação e transformação de elementos naturais por intermédio da sua acção. O seu trabalho é o resultado da sua relação com o mundo e da consciência que este lhe incute. As criações são o espelho da sua interpretação do mundo, em constante transformação. *A natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos.*[75]

> *A criação e a percepção da obra de arte cruzam-se na obra de Alberto Carneiro numa matriz indistinta. A dimensão genésica da primeira advém de um programa de apropriação e nomeação de materiais, processos e referências metafóricas que jamais encerram o espectador num contexto denotativo restrito: antes, pelo contrário lhe estendem as possibilidades de uma aproximação cúmplice, partilhada numa ampliação da experiência dos sentidos em associações cognitivas abstractas que lhes sublinham a sua materialidade. Corpo e natureza apresentam-se e autodefinem-se reciprocamente enquanto instâncias mediúnicas da relação estética, a qual se desenvolve em programas precisos onde a acção e a reflexão se indissociam, na coincidência entre o trabalho dos materiais e das situações com um mapa conceptual entre a vida e a arte.*[76]

A sua obra foi exibida em várias exposições, em diversas partes do mundo, e rapidamente associada e referenciada como sendo de cunho minimalista ou ecologista ou identificada como *land art*. No entanto continuamos a dever ao próprio artista os textos, nos quais a sua voz enquadra a obra no tempo e no espaço. Os seus textos funcionam como extensão do homem e da sua obra,

[75] Carneiro, A., 1968-1972. *Notas para um Manifesto de arte ecológica,* Pag.62. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian;
[76] Fernandes, J., 2001. Catálogo de Alberto Carneiro para a exposição no Centro de Arte Contemporânea: Xunta da Galicia.

sempre em constante reflexo. Os escritos e a sua obra plástica traduzem e revelam um ser que cresceu, aprendeu e apreendeu um entendimento cada vez mais alargado do mundo, dando espaço para as interpretações e relações que cada um cria. Por outro lado, os títulos das obras funcionam como uma espécie de devaneio poético com vista a orientar o espectador para uma viagem clara e elucidativa, em constante comunhão com a natureza.

As obras são realizadas pelo artista como um momento em que a obra se revela no próprio corpo. Um ciclo de trabalho que se completa, ao completar-se contempla-se, e pela contemplação abre e reabre inúmeras variações do mundo físico e psíquico. A natureza que Carneiro apresenta não é um conceito, mas a instância a partir do qual ele e a sua obra advém. Por isso, é reforçado pelo artista que o intuito é apresentá-la e não representá-la. A obra, e posterior contemplação, acontecem através de experiências vivenciadas. *A arte ecológica virá repor na memória das sensações estéticas os valores que da terra no homem se definiram e estruturaram na sequência dos tempos.*[77]

Abordamos aqui a instalação *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1995) para explicar os assuntos de interesse. Com a instalação construída por Carneiro no CAM – Centro de Arte Moderna, assiste-se à representação/transposição de um campo após o trabalho da colheita, atitude artística que sublinha o seu sentido de apropriação. Nesta instalação Carneiro desloca para o interior da galeria diferentes plantas secas. Algumas encontram-se espalhadas pelo chão, outras dispostas em molhos verticais. Com a representação dos molhos verticais, Carneiro convoca as medas, essa técnica de secagem dos cereais utilizada na agricultura. O posicionamento dos montes na vertical acondicionam o alimento para o gado. Desta forma a palha permanece capaz de servir os animais porque não apodrece com a chuva ou com a geada. É disposta verticalmente para a água escorrer em vez de se acumular e entranhar.

Fig.24. Alberto Carneiro, *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo*, 1995.

[77] Carneiro, A., 5 de Maio de 1965. *Das notas para um diário e outros textos*. Lisboa: Assírio & Alvim; p. n.d.

A experiência estética proposta por Alberto Carneiro convida o espectador a emergir numa viagem que activa os diferentes sentidos. É realizada a reprodução de uma realidade presente no sazonalidade rural. Através da obra, Carneiro oferece-nos os instrumentos para a experiência, levando o espectador a recordar ou pensar o que habita a memória, por outro lado pode levar o espectador a questionar o modo de amostragem e a existência da obra, como acontecerá por exemplo às pessoas que não têm um contacto directo e constante com a natureza. O espectador é confrontado com a obra. O corpo 'embarca' num movimento de sucessivas e mútuas trocas, questiona o seu lugar no mundo e envolve-se com a natureza consoante o modo como se posiciona com o que o rodeia. Num mundo onde reina o materialismo, ao invés de uma aproximação às raízes essenciais que decifram a nossa existência no mundo. Um mundo em que estamos cada vez menos próximos dos elementos naturais e das raízes agrícolas; Carneiro propõe uma experiência que aproxime o espectador do meio rural e das suas actividades no interior da Gulbenkian, em pleno centro de Lisboa. Transporta para a realidade urbana uma realidade rural. A existência da obra naquele lugar torna-se mais eficaz por haver um distanciamento maior do trabalho em contacto com a natureza.

Para Alberto Carneiro o espaço de exposição é visto como local que possibilita a experiência da expansão da consciência. Um espaço que existe para a fermentação e intensificação dos sentidos. Um sítio pensado como lugar de oportunidade para reencontros e encontros entre corpos; corpos inanimados – esculturas com natureza – e corpos vitais – observador. O corpo vital se se apresentar disponível e sensível para a experiência proposta, certamente abrirá um espaço em que os objectos falam e trocam informações de uma arte que é uma comunhão, uma integração da terra enquanto algo de sensorial e fundador da humanidade. É importante assistir a esta experiência porque é imposta uma tomada de consciência, ensina-nos que aquilo que está por cima é igual àquilo que está em baixo, que tudo é uno e que juntos aprendemos e somos mais – *(…) cuja ideia central é a demonstração de que a arte é o artista e também o espectador*. [78]

Não de trata de investir na transformação do mundo, mas na transformação da consciência ou seja, é importante encontrar planos mais intensos da realidade e da experiência da realidade. Ser um corpo sensível que investe na procura do mundo enquanto reflexo dos interesses a que pertence. Uma experiência cada vez mais intensificada, o que deverá corresponder um novo tipo de consciência da relação ancestral com a terra, com uma existência mais próxima com a natureza. É evidente o intuito de querer envolver o espectador numa observação que activa os órgãos sensoriais. Uma espécie de osmose entre o corpo do espectador e a obra. Não se estranhará portanto que sinta a "frescura" dos molhos de palha que são expostos na instalação *Um campo*

[78] Produção: Fundação Serralves., 2013. *Alberto Carneiro: Arte Vida/ Vida Arte – revelações de energias e movimentos da matéria.* [online]. Hiperligação: «http://www.serralves.pt/pt/actividades/alberto-carneiro-arte-vida-vida-arte-revelacoes-de-energias-e-movimentos-da-materia» Consultado em: 8 de Julho de 2015.

depois da colheita para deleite estético do nosso corpo, onde se possibilita um envolvimento/imersão total na obra, deixando espaço para espectador decidir o critério de fruição, se é que existe um critério. *Sobre a quarta pedra ele encontrou o entendimento de que tudo tem o seu contrário e só se é único na igualdade revelada.*[79]

Controlo / Herman de Vries

> *Almost every day I spend between one end five hours outside. If i have, unfortunately, to do other things, I still go out for a short time, so that I can keep my relationship with my surroundings going and experience the changes that happen in them.* [80]

O interesse que Herman de Vries demonstra pelo acontecer na natureza é evidente no seu percurso. O artista/ambientalista trabalha o seu fascínio pela botânica. As suas obras surgem como resultado da investigação dedicada a um determinado sítio ou a uma determinada coisa. Existe, em parte do seu trabalho, trabalhos que investem toda a sua atenção na compreensão de organismos vegetais. O fruto da sua investigação é trazido para o espectador. Herman de Vries designa a natureza de *realidade primária*, [81] isto porque, através dela revelam-se os primeiros traços identitários de um local. O interesse em sentir-se próximo da origem mantêm o artista em constante atitude de revelação com a natureza. Essa é a sua forma de se envolver e de dar a ver – deixar a *realidade primária* trabalhar.

> *But most people don't know anything about the trees and I want to give the people who live in this new part of the city the opportunity of having a relationship with trees again (…)* [82]

Para explorar a prática do artista Herman de Vries começo por dar o exemplo da obra *Sanctuarium* (1997), construída num jardim em Münster, Westfalen, Alemanha. *Sanctuarium* vem do latim *Sanctus* que significa: "sagrado"; "intocável".

---

[79] Carneiro, A., 8 de Dezembro de 1964. *Notas para um diário*. Lisboa: Assírio & Alvim. p.

[80] WALLIS, Brian e KASTNER, Jeffrey., 1998. *Land and environmental*. Phaidon Press Limited: London; Pag.63. Tradução: *Quase todos os dias passo entre uma a cinco horas no exterior. Se tenho, infelizmente, outras coisas para fazer, tenho mesmo que sair para um curto período de tempo, para que possa manter a minha relação com o que me rodeia e experimentar as alterações que lhe acontecem.*

[81] [81] Excerto de entrevista feita por William Furlong in GOODING, Mel e FURLONG, William., 2002. *Artists Land Nature*. Harry N. Abrams. New York; pp.48-70.

[82] Excerto de entrevista feita por William Furlong in *Ibidem*., Pag.67.Tradução: *Mas a maioria das pessoas não sabe nada sobre as árvores, e quero dar a quem que vive nesta nova parte da cidade a oportunidade de voltarem a ter um relacionamento com as árvores (…)*

Herman de Vries construiu uma parede de tijolo em que as duas bases da construção assentam sobre formas circulares, resultando numa escultura de forma cilíndrica, com 3 m de altura e 14 m de diâmetro. A construção apresenta quatro pequenas entradas de forma circular que apontam para os 4 pontos cardeais. Através das entradas é permitido ao espectador observar o interior do espaço que foi delimitado. É a única forma de o espectador ter contacto com o que acontece no interior. Através das quatro aberturas o artista permite que haja uma relação de proximidade entre o espectador e a *realidade primária*. No entanto, as manifestações da natureza, no interior, estão protegidas pela barreira que se impõe ao corpo do espectador. Isto porque o artista pretende salvaguardar a existência de um microcosmos que se propaga e evolui segundo as próprias influências.

Fig.25. Herman de Vries, *Sanctuarium*, 1997.

Fig.26. Herman de Vries, *Sanctuarium*, (Vista para o interior da obra) 1997.

Ao analisar a intervenção noto que existe uma dicotomia entre o artificial (parede) e o natural (plantas). O muro é um elemento hirto e inerte, os seres vivos representam toda a sua vitalidade e mutabilidade. A construção de tijolos estabelece a divisão entre o espaço interior e

exterior. Com a obra *Sanctuarium* é da vontade do artista criar e manter a área interior protegida da intervenção humana e de qualquer tipo de contaminação exterior. Os seres tem liberdade total para se desenvolverem até ao limite (muro) criado por Herman de Vries. O imponente muro quebra com um possível alastramento da natureza. Existe liberdade para a sua reprodução mas não para a sua propagação. Tudo acontece num espaço controlado. Deste ponto de vista poderá achar-se que o artista criou o equivalente a um espaço doméstico por estarmos perante um espaço protegido e controlado.

Com o passar do tempo, no interior do muro, surgem vários seres vivos que contrastam com aqueles que se vêm no exterior. No exterior vê-se um terreno relvado cuidado, enquanto que no interior vêm-se plantas de diferentes espécies e tamanhos. É criada uma barreira de modo que a natureza, presente no interior, dependa apenas de si durante a sua evolução. O artista cria um espaço de modo que as manifestações da natureza ocorram ao ritmo natural. O tempo da natureza não é interrompido, tudo acontece sem interferências. O brotar das diversas plantas acontece a partir dos *resíduos* presentes no local, como por exemplo as raízes, sementes, etc. A natureza busca a sua própria vitalidade. A área é detentora de uma fonte de vitalidade que estimula o aparecimento e crescimento de diferentes seres orgânicos. Assiste-se aquilo a que denomino de performance da natureza. O que H. de Vries fez, foi dar espaço e tempo. A partir dai a natureza vai-se manifestando, propiciando uma observação da vitalidade. É quase como se pudéssemos encontrar os seus segredos mais íntimos da natureza.

A ideia trabalhada no parágrafo acima e estudada também por Gille Clément no *Manifiesto del Tercer paisaje*. O arquitecto paisagista refere-se à *Tercer paisaje* como um terceiro estado. O conceito é definido como um território que está livre das interferências do contexto humano. A natureza sob influência do homem está fora da sua definição. Os espaços naturais distantes do controlo do homem podem ser vistos como um ambiente sagrado porque não se altera a mecânica própria da natureza. Existe espaço para a diversidade. É precisamente pela evolução sem o discernimento do homem que encontro semelhanças entre o *Sanctuarium* criado por Herman de Vries e o conceito de *Tercer paisaje* defendido por Gille Clément.

The meadow/die Wiesse é uma obra instaurada por Vries em 1987, em Eschenan, Áustria, que desde então tem estado em processo, desencadeado pela … natureza. O trabalho *site-specific*, de forma rectangular, compreende uma área de 4000 m^2. Foi comprado um terreno, ao ar livre, e, como forma de delimitar a propriedade e espaço de intervenção foi vedado com rede metálica. O espaço circunscrevido situa-se na extremidade de um campo utilizado para fins agrícolas e faz fronteira com uma floresta local.

Fig.27 e 28. Herman de Vries, *The meadow/die Wiesse*, 1987, 2013.

No interior da vedação foram plantados alguns arbustos e árvores de fruta. No início, a plantação foi seguida sob o olhar atento de Herman de Vries. O intuito do acompanhamento era salvaguardar a evolução inicial das várias espécies plantadas. Assim o artista manteve uma relação próxima com as espécies em florescimento. Ao visitar o lugar várias vezes Herman de Vries confronta-se e toma consciência da luta, da vitalidade e do equilíbrio de espécies que foram transfigurando aquela campina. Um trabalho de observação e de ver crescer as plantas. Do meu ponto de vista, *The meadow/die Wiesse* é uma obra que deu ao artista uma espécie de laboratório onde o artista se mistura e sente as variadas formas de manifestação das espécies. Calma e disponibilidade para observar fortalece aquilo a que o artista chama de 'consciência'.

Herman de Vries cria uma área que vai sendo modificada, com a passagem do tempo, por influência do ambiente que lhe é próximo (floresta). Através dos registos fotográficos é possível verificar que a ocupação dos espaços livres, por parte dos seres vivos, é cada vez maior. Onde

existe lugar para o florescimento, a natureza vai ocupando de forma cada vez mais 'autoritária'. Observa-se uma série de transformações sucessivas mostrando as formas naturais alastrando-se cada vez com mais densidade. Com o passar do tempo vai existindo uma luta em que as espécies mais fortes oprimem as mais fracas: a campina transformou-se num denso arvoredo.

Recordo o conceito de *resíduo* trabalhado por Gille Clément. O arquiteto paisagista refere que o *resíduo* só aparece num terreno desnudo e desprovido de concorrência, só assim é possível que se transformem em espécies pioneiras que vivem segundo uma dinâmica de conquista – *Un residuo joven acoge rápidamente a especies pioneras que pronto desaparecerán en provecho de otras especies cada vez más estables, hasta que se alcanza un equilíbrio.*[83]. Ao aprofundar a intervenção de Herman de Vries a partir do conceito defendido por Gille Clément começo por realçar a modificação/criação realizada quando são plantadas as árvores e arbustos, ou seja num terreno desnudo cria aquilo a que Clément chamaria de *resíduo*, isto porque, os seres plantados foram abandonadas e a evolução acontece por intermédio do ciclo natural. A partir desse momento a intervenção ficou entregue ao tempo da natureza, estando o seu desenvolvimento completamente influenciado pelas características indígenas da área do terreno, pela influência da floresta e pela plantação. Todos os seres que ali se afirmam surgem por influência desses 3 factores – "*La flora de los resíduos no excluye su cortejo natural indígena. Probablemente reúne todas las floras exóticas pioneras compatibles com el medio (bioma)* [84].

A floresta, situada na extremidade de *the meadow/the wiesse* equivale ao que Clément denomina de *conjunto primário*, definido pelo arquitecto como um espaço em que a harmonia entre seres biológicos está estabelecida, sendo por isso um espaço pouco dinâmico. Um local em que os seres evoluem de acordo com o espaço que lhes é facultado pelos seres mais fortes. Acima de tudo um espaço harmonioso. A análise da flora da floresta revela-se bastante importante para se entender como a área da intervenção (4000 m^2) delimitada por Herman de Vries se modifica ao longo dos anos. A proximidade da floresta influência de forma evidente a transformação da área. Herman de Vries cria/reserva um lugar para se assistir à performance da natureza. A única acção do artista, o seu gesto é a negação da acção: deixar apenas acontecer, aspecto que demonstra o modo como a natureza é coautora com o artista na construção da obra. Assim que a obra está entregue ao tempo da natureza, com o passar dos anos, percebe-se que a obra desenvolve-se, repercutindo os diversos seres presentes na floresta. A contaminação da floresta sente-se com formas cada vez mais evidentes. Os limites criados pelo artista a delimitar a área são atravessados pela força imponente da floresta.

---

[83] Clément, G., 2007. *Manifesto da terceira paisagem*. Barcelona: Gustavo Gili; Pag. 18. Tradução: *Um resíduo jovem aceita rapidamente a espécies pioneiras que de seguida desaparecem em proveito de outras espécies cada vez mais estáveis, até que se alcança um equilíbrio.*

[84] *Ibidem*., p. 21. Tradução: *A flora dos resíduos não exclui o seu cortejo natural indígena. Provavelmente reúne todas as floras exóticas pioneiras compatíveis com o meio (bioma)*

Ao analisar *The meadow/the wiess* é indispensável que debruce a atenção sobre a existência do lugar. A meu ver, o trabalho carrega um peso social e politico que acaba por ser questionado e transformado pelo artista. À volta da intervenção existem campos agrícolas que são adubados para a rápida produção de cereal. Ao vedar o terreno, Herman de Vries adquire uma propriedade que contrasta com a função anterior do terreno, assiste-se ao recomeço de um ciclo novo e sistematicamente à quebra de outro. Abre-se um novo capítulo na história do lugar. Nesse novo capítulo perde-se a força sociopolítica que anteriormente existia e ganha-se a imunidade do terreno que outrora à natureza pertenceu. *The meadow/the wiess* é uma obra com carga poética e ecológica. O artista devolve uma parcela de terreno à natureza, acorda as características anestesiadas pela mão do homem durante um determinado período. A diversidade de espécies existente na floresta, até então nula no lugar da intervenção, renasce por intermédio do artista. Dá-se ênfase ao ciclo de evolução natural ao invés do espaço explorado pelo homem.

Síntese

Este capítulo procurou delimitar conceitos operatórios da minha tese. Os conceitos são: natureza, tempo, entropia, deslocamento e controlo. Serão aplicados sempre que necessário no capítulo seguinte quando analisar os trabalhos realizados durante o Mestrado.

IV. Projecto: Análise retrospectiva das peças da tese

Este capítulo é composto pelos trabalhos desenvolvidos durante o Mestrado em Artes Plásticas. O projecto prático que vai ser apresentado representa a linha de investigação que propus explorar no período determinado. A análise dos trabalhos é feita individualmente, segundo a ordem cronológica, desde o mais antigo até ao mais recente. No total vão ser analisadas 12 obras.

À medida que apresento o projecto teórico-prático, paralelamente, refiro alguns dos conceitos que trabalhei no capítulo anterior – *III Conceitos Operatórios*. Assim sendo, vou de encontro com as problemáticas que estão em comum. Os trabalhos irão ser analisados segundo a perspectiva do autor, um processo de pesquisa em que o diário de imagens serve de suporte para o diário de palavras, assim dou respostas aos meus interesses e anseios.

Interpretação do lugar, 2013

Fig.29. *Interpretação do lugar*, 2013.
Madeira, metal e argila, 187 x 75cm (Registo fotográfico de 3 semanas)
Intervenção *site-specific* no Hotel Madrid.

Processo

A intervenção é constituída por duas estruturas de madeira encaixadas no vão da porta. Para a construção do miolo da estrutura utilizam-se pregos e rede para sustentar a terra. Depois do "esqueleto" (estrutura) finalizado, acrescentou-se três tipos de terra diferentes, até se cobrir por completo. Por fim alisei a terra.

Projecto (Descrição e Interpretação)

Interpretação do lugar é uma instalação *site-specific* realizada no Hotel Madrid, em Caldas da Rainha. Para este trabalho, surgiu a ideia de preencher, com terra, os dois espaços (portas) de acesso ao interior de uma das salas do edifício. Como finalidade, havia a espectativa que a intervenção causa-se a impressão (ilusão) que todo o interior da sala estivesse repleto de terra, e que, por algum motivo, a sua propagação tivesse sido bloqueada à entrada de cada uma das portas. Recordo as camadas criadas com dois tipos de argila e com um tipo areia. Situação que dá enfase às camadas estratigráficas, logo à transformação/mudança de ciclos que acontece num determinado local na natureza. O assunto – camadas – vai ser explorado mais à frente com especial foco quando for analisada outra intervenção. A referência serve, essencialmente, para sublinhar o interesse no que acontece com a formação de camadas, isto é, o que se torna visível – ou seja: a sobreposição de diferentes elementos (formação das camadas); a divisão/separação que se observa entre esses elementos (limite que delineia as camadas), quer seja pela diferença tonal ou pelos diferentes materiais. Como ilustra a figura acima - *Intervenção do lugar* – com as 3 camadas criadas. Aproveita-se, deste modo, para realçar o interesse pelo estudo/análise de sistemas que, com o passar do tempo, é possível aceder e decifrar a sua existência através da presença do seu rastro – o histórico do sistema – as camadas. Por intermédio da matéria orgânica, apresentada em bruto no espaço interior, formam-se ideias que dão enfase à descontextualização. Imagino que a experiência provoque elações que vão de encontro com a noção de deslocamento, questionando o estatuto da terra no local de galeria e sua interferência com o envolvente. Num espaço limitado, estimula-se uma experiência telúrica que acompanha o sentido normal da passagem do tempo, com foco nas duas portas.

A pretensão para imaginar é uma das características potenciadas pela intervenção. Para além da relação/imposição física que ela estabelece, comprometendo o movimento do espectador para o interior da sala, também a sua existência no lugar é questionada. O espectador é estimulado psíquica e fisicamente. A intervenção denominada *Interpretação do lugar* coloca lado a lado as características da natureza (solo, terra) e da arquitectura. Abre-se uma "porta" em que as características rígidas da arquitectura dialogam com as características efémeras e instáveis dos elementos orgânicos. Isto acontece porque o branco da parede entra em oposição com as várias cores da matéria orgânica, as associações são diversas dependendo da intensidade com que se emerge na experiência. Por outro lado, outro tipo de análise pode ser feita. Ao observar-se a instalação, a ideia de continuidade da parede pode ser tida em conta, como se tivesse sido escavada. Assim, a história da parede é trazida ao de cima, o seu interior torna-se visível. Visto deste prisma, reforça-se a evidência dos materiais e do método de construção que se encontram por detrás, existe um confronto directo entre o interior e exterior da parede, o escondido e o que a camufla (tinta e cimento), respectivamente. Uma espécie de reviver o passado através da lógica

de tempo intrínseca à parede. O tempo do edifício começa a ser analisado em conjunto com o tempo da obra que se vai definindo, durante os 16 dias, pelo aumento do craquelê [85]. O interesse em explorar a temática de tempo é igualmente visível em *Clay dome* de Andy Goldsworthy. À semelhança do que acontece no trabalho do artista, também em *Interpretação do lugar* a argila começa a "falar". O craquelê, a cada dia que passa, torna-se mais evidente, demonstrando o interesse por uma prática efêmera. Uma prática em que a obra se revela nela própria, o modo como as formas se modificam são parte ilustrativa de um trabalho que mistura limites (impostos pela arquitectura) com "liberdade" (espaço para acontecer).

Fig.30 *Interpretação do lugar*, 2013.
Madeira, metal e argila, 187 x 75cm

[85] A dimensão de tempo da intervenção é visível, com o aumento gradual do craquelê, ao longo dos 16 dias que se mantém no espaço de exposição. No entanto, não se sabe se o espectador acompanhou a mudança de dia para dia.

Na Eminência, 2013

Fig.31. *Na Eminência*, 2013.
Metal, elementos orgânicos e objectos de cerâmica, 250x250x200cm

Projecto (Descrição e Interpretação)

Na eminência é uma intervenção realizada no primeiro ano de mestrado. O trabalho foi exposto no átrio de exposições da Esad.cr. O procedimento utilizado para a realização da instalação – *Na eminência* foi simples. Primeiramente recolheram-se objectos sanitários de um local em ruina. De seguida, recortaram-se pedaços de metal de maneira a delimitar o espaço onde se posicionaram os objectos deslocados (sanita e lavatório). Para a concretização do objecto dispus a sanita, o depósito e o lavatório com a distância paradigmática de uma casa de banho. Os elementos de cerâmica são expostos no espaço de dentro da armação de metal. O interior de cada objecto de cerâmica existe como uma espécie de contentor, onde o solo possibilita a fertilidade das plantas.

Ao observar o trabalho *Na eminência* a vitalidade dos seres vivos é um dos aspectos que sobressai. Espécies vegetais que transbordam o verde para o exterior do seu microcosmos, talvez na procura da sua extensão. Com a passagem para o exterior, dos objectos, as espécies demonstram força e capacidade de poderem vir a ser sucedidas noutro território. A vitalidade que as espécies potenciam permite que o diálogo se dirija para a fronteira "ilimitada" que se consegue

com a armação de ferro. Uma fronteira que, na verdade, não se revela ultrapassável. Ela delimita mas não limita. Aspecto/associação de importância, porque com o aparecimento normal de um novo trabalho identifica-se com maior ou menor intensidade a vontade que a natureza goze e se propague com espaço. Dá-se espaço para acontecer sem qualquer impedimento para o ver.

A principal função da armação é delimitar a área da instalação, no entanto, no meio artístico os objectos estimulam o espectador e novos significados são criados. Propõe-se, através das linhas criadas pela estrutura metálica, que a visão do espectador oscile enquanto se movimenta no espaço da exposição. A estrutura metálica é interessante sobre o ponto de vista das associações ao desenho. A armação, através das suas linhas geométricas, sugere e torna possível a formação de novas composições, a estrutura parece flutuar no espaço. Para mim, a armação aparece como referência ao lugar onde foi efectuada a busca (ruina), associações de nível pessoal que têm as sua razão de existir. Se repararmos, a armação metálica encontra-se mais reforçada em baixo do que em cima, por assim o ser, muitas vezes há a sensação que certos movimentos percorrem as verticais da armação. De forma semelhante, nota-se, na presença das ruinas, que os primeiros sinais de deterioração começam a surgir de cima (telhados e paredes altas). Deste modo, é pertinente que existam associações entre a instabilidade da estrutura da instalação e a instabilidade que as ruinas desafiam. Assim sendo, a referência ao estado da deterioração da ruina é posto em evidência.

Quando a atenção é direccionada para os objectos de cerâmica, frequentemente presentes nas casas de banho do nosso dia-a-dia, a análise é diferente. É possível imaginar novos significados. A atitude do autor torna-se polémica quando os objectos sanitários são deslocados para o espaço de galeria. Isto porque, as peças são produzidas com um sentido específico e para um lugar específico, têm uma função que acaba por ser perdida com a descontextualização. Portanto, ao usar-se objectos concebidos com uma finalidade, que não o fim artístico, o seu estatuto inicial é questionado. Prática que permite particulares semelhanças com o conceito *nonsense*[86]. Desta forma, a intervenção permite pensar sobre a ideia de apropriação ou sobre a noção de *ready-made*[87], conceito desenvolvido por Marcel Duchamp na obra *La fontaine*. Neste sentido, sobressai a ideia de que os artefactos são alvos de uma transferência directa de sítio.

Assume-se uma prática em que a função se perde com a inserção no contexto artística, realçando, por outro lado a ideia de um contentor onde a botânica pode emergir. As espécies visíveis, maioritariamente vegetais, que se encontram no interior dos objectos de cerâmica são o

[86] Nonsense é uma expressão/conceito inglês que se aplica em situações em que predomina a falta de sentido ou Não-sentido. O termo *Non* significa Não e *Sense* significa sentido. A expressão é utilizada em diversas artes, servindo para indicar algo que não tem lógica ou algo absurdo. Normalmente situações em que a normalidade é posta em causa, por uma espécie de contrassenso.

[87] Marcel Duchamp, no início do pós-modernismo, deslocou um urinol para o espaço de galeria. O urinol foi produzido por uma empresa industrial da época e sem o intuito de se tornar um objecto de arte. Basicamente, o artista deslocou o objecto para uma galeria e alterou a sua posição normal ou seja, objecto foi invertido. Para além desta mudança substancial o objecto foi também assinado com nome e data e deu-se o nome de *La fontain*.

fruto do processo natural de evolução, distante de qualquer intervenção humana. Ideia trabalhada por Gille Clément quando alude à noção de resíduo – um espaço abandonado, anteriormente explorado pelo homem, espécies naturais começam a emergir numa dinâmica de sobrevivência[88]. O desenvolvimento das espécies num lugar determinado depende da sua capacidade de adaptação e da sua liberdade de acção. Os traços intrínsecos de cada espécie começam a revelar a sua capacidade de adaptação em detrimento do meio ambiente que as circunda. A natureza que as peças transportam é sentida, por mim, como reminiscências que a ligam ao local de origem (ruina). Ali, está presente os vestígios de um ciclo, interrompido, de um dado sistema.

Encontros Sinceros, 2013

Fig.32. *Encontros Sinceros*, 2013.
Vidro, tinta plástica e elementos orgânicos, 100x200x50 cm.

Processo

Durante o processo de limpeza da chaminé de uma máquina de pintar, de uma fábrica de curtumes, retirou-se um aglomerado de tinta (seca) com formas e cores que se revelaram do agrado. O mesmo aglomerado de tinta foi exposto no espaço exterior durante algum tempo até que começaram a surgir alguns seres vivos na sua superfície. Depois de algum tempo no exterior, encontraram-se algumas janelas de vidro duplo que intuitivamente deram a sensação que, a justaposição dos dois elementos, podiam complementar-se.

[88] Clément, G., 2007. *Manifesto da terceira paisagem*. Barcelona: Gustavo Gilli; p. 6.

Projecto (Descrição e Interpretação)

O projecto *Encontros Sinceros* junta materiais que na primeira impressão parecem distintos na sua origem. O pedaço de tinta, muito devido à influência que sofreu no exterior, dá a sensação que se trata, por exemplo, da casca de uma árvore. No entanto, por detrás da aparência esconde-se a sua origem meramente artificial. Na peça, os únicos elementos orgânicos que persistem, brotam por entre os interstícios que a natureza vai encontrando no amontoado de tinta. O objecto passa a ser alterado segundo a norma a que é sujeito. A extensão dos seres vivos que aparecem no objecto, numa luta pela sobrevivência, revela a parte da intervenção que se mantém oculta – o processo de evolução/adaptação natural sobre a superfície artificial. O aglomerado de tinta é sujeito a um género de teste em que a força dinâmica da natureza vai alterando a sua aparência.

A seu tempo a natureza prepara o seu território para irromper. Clément trabalha sobre esta ideia quando se refere à noção de *resíduo* como espécies em propagação que se arrogam num território que sofreu alterações humanas e foi, posteriormente, abandonado. Realça-se, deste modo, o poder de adaptação e expansão das espécies naturais a um território que poderá transmitir a ideia de ser pouco fértil. A tinta do trabalho *Contrastes silmilares* mantém-se mas vários elementos vão-se sobrepondo, num processo que se desenvolve em camadas. A existência da peça, enquanto unidade, só se mantém porque o processo de transformação, no exterior, é proporcionado (inserção da peça em sítios estratégicos) e acompanhado mim, de modo a assistir à sua vitalidade e a salvaguardar a sua durabilidade. Existe, nesta obra, uma espécie de "vencedor". A Natureza demonstra a sua veia ganhadora, numa batalha entre artificial e natural, pela capacidade de se sobrepor e até de camuflar uma matéria que transmuta de inerte para um objecto com energia (vitalidade). Assiste-se a um processo natural em que as formas artificiais vão sendo esculpidas numa autêntica performance da natureza.

Fig.33. Encontros Sinceros, 2013 (pormenor).
Vidro, tinta plástica e elementos orgânicos, 100x200x50 cm.

A dúvida, relativamente ao que fazer com o pedaço de tinta, foi sempre colocada no sentido do método de exposição. Quando encontrei os vidros, enquanto fotografava num espaço abandonado, senti que ambos os elementos, juntos, podiam formar uma boa "companhia". Algo despertou no sentido de poderem serem conjugados e assim foi, decidi experimentar modos de exposição. O resultado final é três vidros duplos sobrepostos com o aglomerado de tinta (modificado pelos elementos orgânicos) em cima. Ao colocar o amontoado de tinta em cima dos vidros o trabalho ganha uma força que acho particular. As suas formas e cores são realçadas pela transparência espelhada que o conjunto de vidros evocam. Assiste-se a uma experiência em que o aglomerado de tinta dialoga com a profundidade que os vidros trespassam. Várias são as camadas reflectidas da peça nos vidros. O efeito espelhado dos vidros acontece por entre formas pouco delineadas que se dissipam numa espécie de névoa. O género de um prolongamento ou afundamento para um lugar que não transmite a sensação de fim. Assim sendo, ao caminhar junto de *Encontros sinceros* a noção de profundidade é um dos aspectos que pretendo que o trabalho proponha, a sensação de precipício evade o espectador. Ao mesmo tempo, os vidros ora puxam para dentro ora puxam para fora, uma certa tensão habita a peça. O reflexo que é visto vai para além da peça de tinta, é clara a presença da arquitectura do espaço de exposição, por exemplo, ou mesmo a presença do próprio espectador, a visão é maleável dependendo do ponto que é observada. Concretização que me agrada pela relação criada com o envolvente. O aglomerado de tinta acaba por existir como uma realidade física e os vidros como uma realidade falseante ou misteriosa. Ao analisar o trabalho imagino que as camadas de tinta que aparecem, com os reflexos, de algum modo dialogam com o processo de crescimento da espessura da tinta. Um conjunto de camadas que aludem ao modo como se foi tecendo a história do objecto (amontoado de tinta). A partir deste ponto de vista, torna-se difícil não associar os reflexos do aglomerado de tinta ao seu processo de crescimento. Ao estar próximo da origem do aglomerado de tinta, o trabalho acaba por propor uma relação com a sua origem, estimulando a criação de associações que vão de encontro com a forma como a tinta se acumulou. O resultado final do objecto é favorável, no entanto acredito que as calhas pretas que delimitam os vidros, a nível estético, podem não ser a melhor solução. Provavelmente, se existisse uma maior neutralidade, em vez de limites, a obra poderia potenciar uma experiência mais próxima do que se pretende. No entanto, por razões de nível financeiro não foi possível concretizar essa vontade.

Contrastes similares, 2014

Fig.34. *Contrastes Similares*, 2014.
Bidão de metal, madeira e terra.
40 cm diâmetro, 140 cm altura.

Processo

Ao passear numa das praias de Peniche recolhi um bidão que se encontrava abandonado na areia. Depois de recolher o bidão para o atelier, e cortar uma das bases, decidi preenche-lo com argila retirada da lagoa da Foz do Arelho. Para finalizar inseri um pedaço de madeira no centro do enchimento.

Projecto (Descrição e Interpretação)

Na continuidade do meu interesse (linha de pesquisa) em construir peças que justapusessem manifestações do natural com artefactos desenvolvi o trabalho *Contrastes similares*. O enchimento do bidão é feito com argila, na diagonal, de uma base à base oposta (ilustrado na figura abaixo). Foi com agradável inquietação que se explorou a combinação de um elemento artificial e inorgânico (bidão) com um elemento volátil e orgânico (argila). Dois materiais dispares nas suas características, no entanto capazes de um encontro "amoroso" de longa data. O interesse pela união de ambos os materiais é mais empolgante quando se começa a observar e pensar acerca das "limitações" e "liberdades" de cada um. No contexto artístico, quando se realiza um trabalho

que une matérias diferentes, ambos começam a dialogar. A argila, apesar de se ir transformando no interior do bidão, o mesmo impõe-lhe limites através das suas paredes. Paralelamente a esta ideia relembro a obra *Sanctuarium* de Herman de Vries; nesta intervenção realizada no exterior cria-se uma parede (barreira/fronteira) que impede a natureza de evoluir para além dos limites impostos. No entanto, o principal objectivo do artista passa por manter um espaço sagrado, distante da imposição do homem. Assim sendo, cria-se um espaço delimitado onde existe lugar para o desenvolvimento natural das espécies orgânicas sem se interferir com a sua transformação.

Fig.35 *Contrastes Similares*, 2014.
Bidão de metal, madeira e terra,
40 cm diâmetro, 140 cm altura.

Em contacto com a argila, inserida no interior do bidão, apercebo-me que passados dois dias a cor mudou. Após uma breve pesquisa, percebi que os micro-organismos que davam a tonalidade preta à argila tinham morrido com a sua secagem, o que originou uma cor acastanhada uniforme. A seu tempo a abertura do craquelê também começa a revelar-se. O bidão, mesmo sendo um objecto inorgânico, mostrou que o tempo é o factor essencial para se despertarem as suas características mutáveis, refiro-me à ferrugem. A fim ao cabo, nenhum dos elementos demonstra falta de vitalidade. O bidão por via da ferrugem que se alastra e modifica a sua pintura exterior. A terra por via do craquelê, que ia sendo possível ver aumentar. Estas características revelam ser o veículo para a ampliação da experiência material. Por outro lado, é de interesse que a intervenção *Contrastes Similares* proponha uma experiência física, a nível de corpo e objecto. Ao aproximarmo-nos do objecto o seu interior torna-se visível. A presença do interior transmite um certo efeito surpreso, de repente outra dimensão é espectável e posta em evidência. Com a aproximação, o que salta à vista é a plataforma criada com argila, no interior do bidão. A verticalidade do bidão em proporção com a verticalidade do homem é o factor essencial para o trabalho ostentar a sua estranheza, tal estranheza acontece porque o fundo do bidão não é

perceptivel. Assim, a presença da plataforma geométrica desafia a gravidade, alude a uma espécie de continuidade. Desta forma, o movimento do espectador é atrofiado/interpelado, sendo o seu corpo percorrido pela sensação de precipício que o trabalho sugere. Assim sendo, acredito que *Contrastes similar* é uma peça que desafia/interfere com os sentidos humanos. Esta problemática considera-se essencial enquanto método de exploração e expositivo, estimulando, deste modo, a conexão entre corpo e objecto numa troca de sensações intensa. Espera-se do outro lado que exista disponibilidade para a experiencia acontecer.

Momento-tempo, 2014

Fig.36. *Momento-tempo*, 2014.
Impressão a jato de tinta, dimensões variáveis.

Processo

Vários frutos e legumes em estado avançado de deterioração são aproveitados para a realização de um registo fotográfico, com iluminação direcionada.

Projecto - Descrição e Interpretação

O projecto fotográfico *Em transformação* é composto por um conjunto de imagens de alimentos em estado avançado de deterioração. As fotografias são o resultado de um trabalho de laboratório, com iluminação artificial. A aparência das imagens é idêntica de fotografia para fotografia. Usa-se o fundo preto, e por cima dele aparecem elementos que pelas suas formas e cores diversas contrastam com o fundo. Deste modo, assiste-se a fotografias que se destacam pelo seu lado misterioso. A escala do objecto, a identidade, a vitalidade, etc., são alguns factores que mantém a análise em aberto.

Em transformação é um projecto fotográfico que teve início quando começou a existir uma determinada atracção por alimentos que, com o tempo, começaram a assumir novas formas. É, essencialmente, pela vitalidade que apresentam que cresce o entusiasmo pelo registo de um momento que faz parte de um ciclo de metamorfose. É de importância trabalhar em torno de um elemento que pelas suas características orgânicas assenta na ideia de efemeridade. A ideia de entropia, trabalhada em Robert Smithson no capítulo anterior, é um factor preponderante para a análise deste trabalho. A transformação/degradação dos elementos acontece dentro do sistema inerente a cada um, com a transformação nunca se consegue alcançar o estado anterior ao actual. As formas da matéria metamorfoseiam seguindo a sua própria lógica, consoante os níveis de confusão e de aleatoriedade existente no sistema em estudo. O processo de transformação dos elementos inicia-se no momento em que começam a brotar na árvore, planta ou arbusto. Os elementos orgânicos que utilizo são, para mim, formados por dois períodos vitais: o primeiro representa o crescimento dos alimentos; o segundo período vital é portador de uma energia contrária ao primeiro, neste período os alimentos modificam a sua aparência seguindo e sugerindo a ideia de declínio. As suas qualidades vão sendo perdidas adquirindo outras opostas. É no meio do segundo período que utilizo os alimentos da forma que me parece favorável, quando os níveis de putrefação são altos. Nestas circunstâncias, surgem novas formas e cores que modificam a aparência dos objectos, as alterações acontecem de tal forma que em alguns casos a identidade do objecto é perdida.

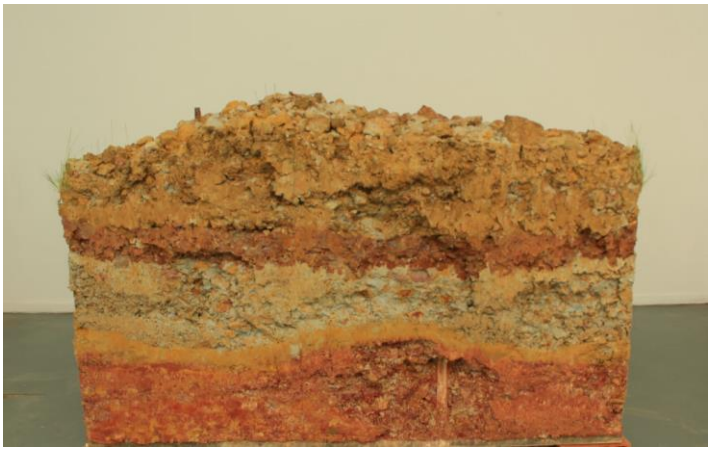
A fotografia é o meio utilizado para se captar o momento específico. Através dela, a informação dos alimentos é transferida para o papel, transita-se de uma dimensão tridimensional para uma dimensão bidimensional. Assim, imortaliza-se/preserva-se uma imagem que pertence a um estado particular, realçando-se o interesse pelo registo de um objecto cujas características nunca mais existirá nenhum. Com o registo fotográfico, oferece-se o olhar aproximado do estado momentâneo de um determinado sistema (alimento). As formas da matéria que mudam e alastram são evidenciadas pela veracidade fotográfica, mostrando, num olhar próximo do real, a aparência de um elemento orgânico que se encontra em transformação. Prática semelhante é realizada por Andy Goldsworthy. O artista Norte-americano realiza as suas peças no exterior e deixa-as à mercê das forças naturais – dá-se espaço para a natureza tomar conta, prevalecendo o desejo pelo não-controlo. A exposição total ao meio ambiente e a influência das intempéries acabam por modificar a aparência da obra, sendo possível assistir ao processo de degradação/destruição das mesmas, através da documentação fotográfica. As semelhanças estão patentes em algumas obras, quando começam a ser habitadas e determinadas pela sensação de declínio. Novas ordens e estados vão ocupando a obra, sendo o registo fotográfico o médio utilizado para trazer a obra até ao público. As fotografias, parte demonstrante do processo de transição, são a única forma de perdurar a peça.

***Na memória do Cortiço*, 2014** (Fig.37 e 38)

***Fragmentos da memória*, 2014** (Fig.39)

***Um lugar*, 2014** (Fig.40)

***Outra coisa hoje*, 2014** (Fig.41)



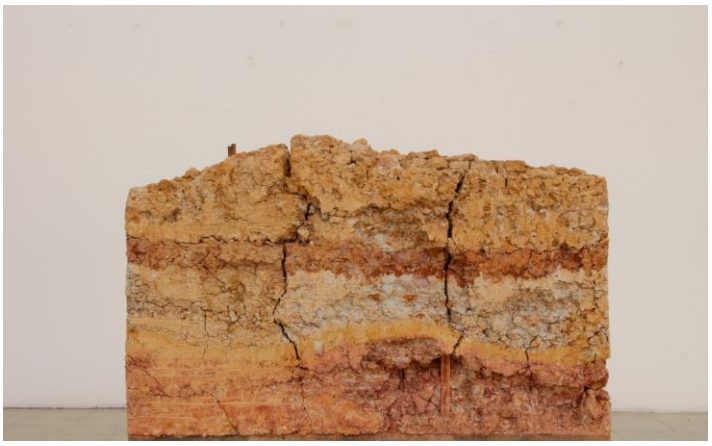


Fig.37 e 38. *Na memória do cortiço*, 2014.
Argila, madeira, metal e tijolos, 160x200x40 cm.

Projecto - Descrição e Interpretação

No segundo ano de desenvolvimento da tese há dois núcleos centrais que estão sempre presentes, são **1)** *Performance da Natureza* e **2)** Apropriação de processos construtivos. Os quatros trabalhos que analiso fazem parte de um conjunto cujas problemáticas são idênticas. O procedimento de construção é semelhante. Com materiais e artefactos que reciclei do meio industrial comecei por construir a estrutura interior. De seguida, recolhia terra, argila ou areia para encher a cofragem assente sobre uma base. Depois disto, submetia as peças ao exterior, sendo

sujeitas à interferência dos fenómenos da natureza. Por fim, deslocam-se as peças para o espaço de exposição (interior), local onde se apresentam sem cofragem.

A série de trabalho que vou analisar de seguida dá início a uma fase em que já existe uma maior clareza no rumo do trabalho. Os trabalhos que analisei anteriormente foram alvos de uma reflexão *a posteriori*, são objectos marcantes de uma fase em que a intuição tinha um papel fundamental, quer na busca dos materiais quer na montagem/criação das peças. Nota-se que, ao passar de peça para peça não existia um problema formal a resolver, no entanto, ao mesmo tempo, revelam ser a flor que fazem brotar e crescer uma fase de trabalho mais incisiva e consciente.

1) De seguida serão analisados que partilham de uma lógica interna. São trabalhos de dimensões variáveis, sendo os limites da palete o que define os limites do trabalho. O objecto *Outra coisa hoje* (Fig.4) é a excepção. Para a realização desta peça, aproveitei uma estrutura de forma mais ou menos cónica para edificar uma peça de areia. A técnica utilizada na maioria dos trabalhos foi a cofragem, uma técnica recorrente na construção civil. Como resultado final as peças criam um diálogo de diferentes formas: geométricas e orgânicas. As formas geométricas, das superfícies laterais das peças criam um contraste acentuado com as formas serpenteadas, irregulares, do topo. Deste modo, a aparência do objecto permitirá evocar impressões de corte, deslocamento, controlo, limites. Para mim estas impressões são muito importantes porque é com elas que o diálogo entre o natural e artifício poderá existir. Ao longo do projecto, estas duas ideias, natural e artifício, andam lado a lado, procurando estimular experiências preceptivas em que o espectador se envolve pelo meio de descodificações e significações. Procurava o artifício através da geometria do rigor dos limites laterais que apresentam e tornam visível o perfil do solo. De certa forma, esse rigor sobressai a ideia de corte[89]. O corte que se realiza na natureza é um feito humano que existe com a pretensão de modifica-la em seu proveito. Esta dinâmica do homem aplica-se em terrenos irregulares com o fim de os nivelar para construções, influenciando directamente com o espaço natural. Como resultado, as camadas internas do solo são colocadas à vista – o subsolo é posto em evidência. As peças que analiso são interessantes sobre o ponto de vista do que é dado a ver, ou seja – a parte do solo que anteriormente estava camuflada e que é trazida ao de cima. Propõe-se que o espectador embarque numa experiência sensorial em que as camadas estratigráficas é o meio para se evocar o tempo do objecto (Fig.1). Os trabalhos sugerem ainda, através da escala e do corte, a dimensão de amostra [90] (laboratório de acontecimentos), como se de um ensaio ou experiência se tratasse (Fig.2). Por outro lado, a superfície irregular do topo das peças tem a aparência de uma superfície terrestre de uma representação topográfica[91].

[89] A aparência de corte das peças é influenciada pelo método utilizado (cofragem).
[90] *Amostra (de amostrar), s. f. espécime; sinal; indicio; pequena porção de um objecto; padrão; modelo;* exposição. EDITORA, Texto., 1997. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora, LDA (2º Edição).
[91] *Topografia (Lat. Topographia < Gr. Topographía < tópos, lugar + gráphein, descrever), s. f. arte de representar em papel a configuração de um terreno, de uma localidade, com todos os seus incidentes geográficos, descrição exacta e minuciosa de um lugar; (Anat.) descriação circunstanciada de qualquer parte do organismo.* EDITORA, Texto., 1997. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora, LDA (2º Edição).

Quando os trabalhos estão mais próximos do nível do chão colocam o ponto de vista do espectador como se fosse uma vista aérea, explorando ilusões de escala. Análise que poderá acontecer porque estamos a par de uma prática que junta a aparência do molde com uma acção que sujeita os trabalhos a um desenvolvimento impreciso, um diálogo entre o artifício e os acontecimentos da natureza, respectivamente.

Fig.39. *Fragmentos da memória,* 2014.
Madeira e areia, 65x160x65 cm.

Um princípio vital da minha tese é trabalhar com a natureza, a *Performance da natureza*. Durante o processo de criação/de vidas das peças, existe um período em que ficam sujeitas ao exterior, expostas à interferência das intempéries. Em algumas destas peças surgiram plantas, mas devido à aridez ou à compactação do solo elas não se desenvolveram. O modo como a influência da natureza é sentida sobre o trabalho, depende de um conjunto de decisões que tomo durante o processo de trabalho: **a)** a escolha dos materiais; **b)** os limites impostos pela cofragem; **c)** o tempo que permanecem no exterior e **d)** o sítio onde são expostos.

a) As peças são produzidas com diferentes elementos naturais (com maior ou menor grau de resistência). Ao experimentar as características de cada material os resultados também são variáveis. A reacção de cada matéria orgânica[92] às intempéries varia consoante as suas propriedades argiláceas ou areosas. Por exemplo, se usar um elemento leve como a areia fina, ficar exposto ao vento sofre muito mais erosão do que se fosse uma peça feita de argila. Desta forma, a matéria orgânica é um factor essencial para imaginar/prever a

[92] A recolha dos elementos orgânicos é realizada em praias, espaços rurais (lagoas, florestas, campos), espaços urbanos (espaços onde a natureza evolui com vitalidade (recantos)), etc. Normalmente, espaços onde a mão do homem se sente com menor intensidade.

durabilidade e as transformações de uma peça – a sua vida. Com o passar do tempo, a afinidade que existe entre mim e os diferentes solos torna-se mais profunda.

b) Enquanto as peças estão expostas à mercê do ambiente exterior, as suas laterais encontram-se protegidas pela cofragem, de modo a conservar as formas que dão a aparência geométrica. As peças encontram-se enformadas. Portanto, a interferência das intempéries é mais evidente à superfície e em profundidade (no interior da peça). A natureza é confinada, evolui e alastra-se apenas no espaço que lhe concedo.

c) O tempo que as peças estão no exterior é controlado. Na maioria das vezes as peças encontram-se expostas no exterior. São transportadas para o interior quando é necessário realizar um registo fotográfico ou quando são exibidas. Eu decido o tempo que se mantêm no exterior, a natureza determina o modo como modela a superfície e se impregna em profundidade. A natureza é coautora, é um trabalho mútuo. Eu dou-lhe tempo e espaço e ela faz acontecer.

d) A identidade dos trabalhos é formada, em certa parte, em detrimento do espaço onde são colocados. A transformação, que os invade, está dependente do ambiente que os rodeia: sombra-luz, quente-frio (ambiente húmido), sol-chuva, vegetação densa – vegetação dispersa, etc. Por exemplo, um trabalho exposto debaixo de uma árvore de copa grande vai sendo modificado de forma diferente do que um trabalho posto num lugar sem qualquer tipo de protecção. Normalmente, estas decisões não são premeditadas porque, por causa do peso, os meios necessários para o transporte acabam por comprometer os movimentos da peça. No entanto, é importante ter em conta que a vitalidade presente nos trabalhos é, também, fruto da influência do sítio onde são expostos.

O modo como a condição efêmera das peças é influenciada pelo semi-controlo é um assunto que merece reflexão. As manifestações (comportamentos) das matérias não permitem um tipo de previsão definida. Face à imprevisibilidade da acção do tempo sobre os materiais da natureza (peças), torna-se difícil adivinhar, na totalidade, o modo como determinada realidade (acção) vai acontecer. Com a metamorfose, os trabalhos seguem um sentido de surpresa que me atrai e estimula. O avanço das formas (transformação) desperta a novidade, através de acontecimentos que seguem em ciclos de tempo reduzidos. A atenção sobre os trabalhos segue o processo de transformação. No entanto, se criar as circunstâncias certas, mesmo sem haver controlo, há uma série de coisas que posso trabalhar (controlar). Para o conjunto de trabalhos que analiso, tomo as decisões com abertura para o sentido efémero da obra se manifestar, fase marcada pela abdicação de controlo. Os trabalhos são realizados com consciência que a sua própria condição caminha para um determinado tipo de tensão. Por exemplo, quando realizo a intervenção *Outra coisa hoje* (Fig.4), com areia, mesmo sabendo que a estrutura iria suportar parte do trabalho, havia a noção que a erosão do mesmo poderia surgir a qualquer momento. Nesta fase, é premeditado que as

peças sigam um sentido de autodestruição em que as próprias manifestações entrem no campo do inexplicável. A imprevisibilidade torna-se parte integral das peças. O tempo revela-se o condutor essencial para se experienciar as dinâmicas de transformação que envolvem os trabalhos.

No contexto da minha tese, a intervenção Spiral Jetty, de Robert Smithson, permite pensar sobre o conceito de *entropia*. Ao analisar a obra Spiral Jetty, como um sistema, noto que a matéria depositada no interior do lago de Utah está exposta à condição imprevisível do tempo. As suas formas orgânicas transitam de estado em estado, quer seja por influência da passagem do tempo quer seja pela influência das intempéries (Ex: acima e a baixo do nível da água, chuva, sol, etc.). Uma vez as formas transfiguradas, atingir o estado anterior é uma acção irreversível. O sistema segue um caminho que busca o seu próprio equilíbrio. Reconheço a afinidade e influencias na minha tese. Por exemplo, quando as formas geométricas da cofragem se destroem, por vezes mostrando a aparência de "acidente geológico" (Fig.3), é impossível que a geometria das paredes laterais volte ao seu estado original. Também este processo de transformação/destruição é irreversível. As obras perdem a qualidade do rigor do molde mas ganham a erosão da passagem do tempo.

Fig.40. *Um Lugar*, 2014, (Pormenor do interior)
Areia e Madeira, 65x70x120 cm.

A condição efémera inerente às peças existe ainda antes de remover a cofragem. Durante o processo de construção, a *Performance da natureza* é evidente, em profunda sintonia com o envolvente. Refiro-me ao período em que as peças são submetidas ao exterior. Nesta fase, analiso o modo como os microcosmos reagem à interferência das intempéries quando há liberdade para a natureza ser genuína no modo como se adapta e evolui. Da minha parte, o procedimento resume-se a retirar a matéria orgânica de um local (extracção) para, depois de criar a peça, inseri-la num contexto diferente da sua origem. Com este deslocamento sujeito uma área delimitada à

fermentação de experiências, dando início a um ciclo de vitalidade ou dinamismo na peça que acompanho com curiosidade.

Os *microcosmos* construídos com areia terra ou argila são parte integrante do local onde são expostos[93], isto é, do envolvente. A identidade de cada microcosmos forma-se ao passo da metamorfose que acontece na realidade que os rodeia. Ao estarem sujeitas à influência do meio ambiente as suas formas térreas alteram de estado. A metamorfose que vai sendo possível observar é presente à superfície de cada peça, no entanto interfere com todo o interior. As formas que a natureza esculpe na superfície variam consoante o grau de intensidade das oscilações meteorológicas (sol, vento, chuva, etc.). A aparência da superfície varia em maior ou menor grau conforme a dureza e a moleza dos materiais. A matéria usada para construir os microcosmos é sujeita ao começo de um ciclo de transformação. As formas são modificadas segundo a lógica intrínseca à natureza[94], ali gera-se um fragmento dela. Com o passar do tempo, começa-se a sentir a presença de seres vivos. O seu crescimento na área delimitada é influenciado pelas raízes ou sementes que se deslocaram juntamente com o solo ou pelas sementes que o vento leva até à peça. A adaptação das espécies a um pedaço de solo que foi deslocado de um local longínquo por vezes pode não parecer um feito fácil. No entanto, há sempre algumas que pela sua facilidade de adaptação conseguem vingar. Ao trabalhar este assunto relembro o conceito de *Terceira paisagem* referido por Gille Clément como um espaço diferente dos demais. Num terreno anteriormente explorado que, por algum motivo foi abandonado, surgem diferentes espécies vegetais em busca do seu espaço para se alastrarem, numa dinâmica poderosa lutam e evoluem pelo domínio e equilíbrio de um terreno. Basicamente, é uma área onde a fermentação natural se sente com muita energia. Um terreno, onde a ausência da mão humana dá lugar à manifestação de espécies. Também nos *microcosmos* que produzo observo a dinâmica definida por Clément de *Terceira paisagem.* Com o tempo, alguns seres vão-se adaptando à área que preparei e ofereci/devolvi ao ciclo de trabalho da natureza – *Performance da natureza*. Os *microcosmos* são espaços onde a energia de evolução natural se sente pela transformação de formas e pela acção das espécies. Com o tempo, estes fragmentos da natureza (peças) são modulados segundo o ritmo do ciclo natural, tornam-se esculturas vivas e habitadas por uma força renovadora.

Como fase marcante do processo construtivo realço o período em que os *microcosmos* são expostos à interferência do exterior, fase em que o controlo sobre a modulação da peça é reduzido. O gesto criativo passa pela criação de uma área onde há espaço para a vitalidade acontecer. O

[93] No contexto de uma prática artística efémera e com espaço para acontecer, destaco Jason De Caires (1974). O artista criou uma espécie de museu subaquático intitulado *A Evolução Silenciosa* (2006), em que estão expostas esculturas de forma humana em tamanho real no fundo do oceano. Com o passar do tempo, estas esculturas vão sendo cobertas de algas e corais, criando, assim, um espaço "útil" para a fauna marinha.

[94] *Natureza (Lat. Natura), s. f. conjunto de todos os seres e forças que formam o Universo e dos fenómenos que nele se produzem; força activa que estabeleceu e conserva a ordem natural de tudo o que existe; conjunto de coisas visíveis enquanto meio onde o homem vive; ordem natural do Universo […] conjunto de propriedades que definem um ser ou uma coisa concreta ou abstracta; essência ou condição própria de um ser ou de uma coisa* […] EDITORA, Texto., 1997. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora, LDA (2º Edição).

meu papel enquanto autor passa por adoptar uma posição passiva. As manifestações da natureza são acompanhadas mas não interfiro com o seu processo de desenvolvimento. O rigor e o controlo quebram-se assim que as peças estão entregues aos acontecimentos da natureza. O conjunto de acontecimento são o factor preponderante para se assistir a um processo sempre em aberto. Um ciclo que nunca é encerrado, pelo contrário, é definido por fases que se renovam de forma a existir novos estados de equilíbrio. Com o aparecimento/crescimento de vida vegetal ou com a adaptação/aclimatação de vida animal ou com a erosão, as esculturas vão modificando a sua forma inicial. Ocorre uma transformação que estimula associações entre o passado, o presente e o futuro. Trata-se de um processo entusiasmante porque as decisões são tomadas pela natureza, logo existe uma grande abertura para a novidade face à imprevisibilidade dos acontecimentos. Quanto aos acontecimentos que são possíveis experienciar – dão a conhecer e põem a nu o processo de evolução natural e os seus mecanismos. No fundo, são "instrumentos" que considero importantes enquanto formas de manifestação. As coisas acontecem e são vistas tal e qual como a realidade natural as traz até mim. Deslumbro-me com cada mudança como um explorador perante uma nova descoberta. Como uma criança que ao encontrar-se com uma planta, pétala a pétala, folha a folha, pedaço a pedaço, a vai desfazendo até ao seu estado mais rudimentar, de forma a conhecer e perceber o modo como as coisas aparecem e estão no mundo. Interessa-me pensar a presença do ciclo efêmero nos *microcosmos*, como um lugar de encanto e de descoberta. Um lugar onde a manifestação da natureza desvenda os seus segredos íntimos, propondo experiências de encontro entre mim e a matéria orgânica, em proximidade e com interesse pela origem. Enfim, um lugar onde as formas orgânicas sugerem um campo infinito e inesgotável.

2) Abordei até aqui em detalhe a *Performance da Natureza*, de seguida vou falar no modo como ela desvela a conduta de apropriação dos processos construtivos ou o artifício dos *microcosmos*. Com o passar do tempo, as peças no interior, independente da cofragem, começam a manifestar a sua condição efêmera. O estado de destruição/transformação das peças varia consoante o nível de congregação da matéria durante a secagem. Por exemplo, no trabalho *Outra coisa hoje* (Fig.4) nota-se que o grau de desagregação resulta sobretudo da fraca aderência da areia. Para além disso, a relação entre altura o peso e a largura são, também, factores que determinam a consistência e a estabilidade da peça. Nestes casos, a aparência de corte modelada pela cofragem dá lugar a formas irregulares. O desvelar do interior da peça começa a acontecer. A manifestação do tempo nas peças é interessante, sobre o ponto de vista da passagem de um estado a outro. Existe a quebra de uma fase e o começo de uma nova. O princípio e o fim. É no aparecimento de uma nova aparência que me vou concentrar, quando a estrutura metálica[95] (esqueleto) se torna visível.

[95] A estrutura, tornada visível no interior da peça, é feita à semelhança da técnica utilizada na construção civil para a construção de pilares. A sua função é oferecer resistência quando se põe a argamassa no interior da cofragem.

Fig.41. *Outra coisa hoje*, 2014.
Areia, metal, madeira e seres vivos, 70x70x250 cm.

Quando iniciei a análise deste conjunto de trabalhos, no princípio da parte **1)** *Performance da Natureza*, referi o artifício das bordas da peça. Quando a estrutura metálica fica presente essa ideia é reforçada. O rigor geométrico da superfície das laterias fazem referência à prática industrial – cofragem, no entanto essa prática só está presente através da aparência. Não existe nenhum vestígio físico que indique ou revele a prática. As peças encontram-se modeladas pelo artifício mas o processo e os materiais estão ausentes. Quando o esqueleto da peça se torna visível é diferente, existe a presença assumida de uma prática provocada pelo homem. Num espaço reservado para a singeleza do natural acontecer e aparecer, surgem indícios de materiais rígidos e inertes. A presença de elementos com características e plasticidade diferentes provocam um diálogo entre o artifício[96] e o natural[97]. As características duras, frias, robustas, geométricas etc. dos materiais industriais entram em confronto com as características, quentes, dinâmicas, enérgicas, rugosas etc. da matéria orgânica. A nível estético, repara-se nas formas rugosas e coloridas da matéria orgânica em contraste com as formas geométricas e monocromáticas dos materiais industriais. Elementos opostos no seu sentido real que se complementam enquanto peça

[96] *Artificio (Lat. Artificio), s. m. meios com que se obtém um artefacto; emprego de meios ou processos engenhosos; sagacidade perspicácia; ardil; habilidade; trabalho pirotécnico.* EDITORA, Texto., 1997. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora, LDA (2º Edição).
[97] *Natural (Lat. naturale), adj. relativo ou pertencente à Natureza; produzido pela Natureza ou conforme as leis da Natureza; não provocado pelo homem, espontâneo; ingénito; peculiar; inato; conforme à índole humana* […] EDITORA, Texto., 1997. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora, LDA (2º Edição).

escultórica. A estrutura metálica surge subtilmente ou abruptamente, seguindo o ritmo natural do tempo. As peças exploram essa dinâmica entre o controlo do artista e a abertura à performance, por um lado crio uma estrutura para suster a terra por outro dá-se liberdade total para a peça se manifestar, como um processo entrópico, degenerativo. Poderá-se estabelecer relações próximas com a arqueologia, o artefacto aparece como um indício que se encontra subterrado. No meio natural, um artefacto depositado num espaço térreo, com o tempo iria sendo coberto por camadas, na lógica normal da natureza só o homem voltaria a trazê-lo ao de cima. Pelo contrário, nas peças apresentadas é o tempo que decide até quando o desvendar do artefacto. Quanto menos oculto maior a sua força e menos embutido está na matéria orgânica. A sua presença sugere uma relação próxima com a "história" do *microcosmos*. O tempo é o agente decisivo para a "história" continuar a ser contada. Sabe-se lá quando terminará o processo de desvelar. Mais tarde ou mais cedo o que restará será apenas a estrutura.

Numa análise mais realista, com o destapar da estrutura a peça revela o processo construtivo. O que anteriormente era um mistério agora é colocado frente-a-frente com o espectador, o artifício da construção é posto a nu. Por um lado, o esqueleto da escultura mostra a sua capacidade de suster o resto da areia, por outro alude à apropriação de técnicas industriais e às suas fragilidades quando sujeitas a determinadas circunstâncias fenomenológicas. Ao trabalhar em torno desta ideia, e como exemplo de semelhança da passagem do tempo, lembro os muros e paredes em situação de degeneração. Mesmo as construções arquitetónicas revelam não ser capazes de manter a sua condição. Com o tempo, as paredes vão revelando o seu interior, também a sua estrutura e o que se encontrava camuflado é trazido para perto do olhar do homem. A meu ver, as paredes, nestas circunstâncias, são capazes de evocar a sua história, origem, geologia, etc. Numa experiencia deste género, o valor estético da parede original é questionado, no entanto, voltar atrás é um feito irreversível. Assim sendo, o tempo revela ser uma das armas que a natureza dispõe para marcar a sucessão de momentos, envolvendo o homem na noção de presente, passado e futuro. O tempo como condição da entropia ser perceptivel.

Com o aparecimento do esqueleto dos microcosmos o valor estético da escultura é redirecionado. O tempo histórico da escultura altera as percepções do espectador que assim encontrará novos significados e questões. Propõe-se que a análise do fruidor reconstrua uma experiência que articule os diferentes elementos presentes (industriais e naturais).

A ideia de deslocamento já foi referida com alguma ênfase no capítulo III – Conceitos Operatórios. Chegou a altura do conceito ser aplicado na análise desta tese. Quando introduzo as esculturas realizadas com materiais orgânicos no espaço de exposição (galeria) as suas formas e cores sobressaem. Isto acontece porque as peças estão circundadas por um espaço neutro, por isso contrastam. Ao trazer os *microcosmos* para o interior do espaço expositivo (interior) há a impressão que a presença das diferentes camadas de tipo de solo e das plantas é inusitado/a. Ao deslocar os fragmentos orgânicos para o interior dou-lhes importância, crio um frente-a-frente

entre o espectador e uma realidade que pertence à natureza, ao mundo exterior. Realidade esta sem limites definidos. O acto de deslocar, a descontextualização, ganha uma presença especial na medida em que o espectador, situado num contexto de exposição de arte, se depara com a normalidade dos fenómenos botânicos e dos fenómenos geológicos.

Pelas características orgânicas dos *microcosmos* a referência ao exterior é inevitável. Existe a pretensão que as peças convoquem uma certa sensação de estranheza quer seja pelas formas geométricas, que poderão aludir à ideia de extracção, ou por estarem afastadas do seu "habitat" natural. Pretendo que os *microcosmos* sejam um objecto de confronto, onde duas realidades (interior e exterior) são invocadas, através de objectos naturalmente vivos com uma presença que pode ser considerada jocosa, irónica ou descontextualizada. Existe uma fronteira que estimula o espectador a atravessar os limites que liga os dois espaços. O espectador pode transgredir a fronteira por via da imaginação ou simplesmente agarrar a oportunidade de observar e sentir o trabalho com um olhar-corpo calmo/atento. Com o deslocamento de um fragmento da natureza realço a sua presença enquanto área de limites. O espectador é confrontado com a ausência do sítio. O fragmento da natureza no espaço de galeria cria uma área ambígua porque a sua presença não se sente da mesma forma do que no exterior, por exemplo não se ouve som ou não se sente o corpo penetrado pelo envolvente natural. Uma certa estranheza percorre o corpo do espectador pela falta de algo que pertence ao ambiente natural.

Reconheço influências nas operações que faço de descontextualização dos microcosmos com a obra de Robert Smithson, em especial na dialéctica *Site/Nonsite*. Na minha tese procuro um diálogo entre o espaço interior (*nonsite*) e exterior (*site*), o exterior entendido não como um lugar em concreto, o lugar onde a matéria foi retirada, mas sim como reconhecimento do lugar comum: a espontaneidade da vegetação no baldio –o *resíduo*– as camadas estratigráficas em erosão numa falésia, etc. Ao contrário do que acontece na obra de Smithson, os *microcosmos* não são acompanhados por mapas ou fotografias que acentuem a referência a um espaço exterior especifico. Para mim, os *Nonsites* são peculiares, precisamente porque o sentido estético da obra projecta-se para o exterior do espaço de exibição. Parece-me que face aos *nonsites* o espectador experiencia a obra no espaço interior mas é convidado a pensar sobre o local de origem, onde os materiais foram recolhidos, um lugar assinalado com mapas, indiciado com fotografias. Nos *microcosmos*, aquilo que procuro não é uma invocação do lugar mas sim a dinâmica da natureza.

***Investigação no exterior*. 2014** (Fig.43)

***Entre o céu e a terra*. 2015** (Fig.42)

***Laboratório arqueológico*. 2015** (Fig.44)

Fig. 42. Entre o céu e a terra, 2015.
Intervenção ao ar livre (terra e pedras), 300 x 300 cm.

Processo

Dirijo-me ao espaço exterior, equipado com o material necessário e inicio um trabalho na terra em que cavo áreas de formas geométricas, com vista ao nivelamento do terreno.

Projecto (Descrição e Interpretação)

Para terminar o capítulo *V. Projecto* vou analisar os últimos trabalhos da tese. Tratam-se de intervenções realizadas no espaço exterior. Os trabalhos são feitos directamente no meio ambiente, em terrenos com declive. Para a sua idealização delimita-se a área a intervir e, consoante os espaços, começa-se a retirar ou adicionar terra segundo uma técnica de nivelamento semelhante à utilizada na construção civil.

O primeiro trabalho que realizei chama-se *Investigação no exterior* (Fig.5) e foi construído no espaço exterior da Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha. A ideia inicial começou por ser diferente do resultado final. O que tinha em mente era somente delinear um quadrado em que retirava todos os elementos orgânicos, de origem vegetal, do espaço de intervenção. Assim, como resultado final, a peça seria circunscrevida pela fronteira entre a

existência e não-existência vegetal. Depois do espaço delimitado e num dia diferente decidi intervir novamente sobre a peça. Construi uma cofragem[98] na área delimitada inferior que acabou por ser retirada, posteriormente, para a apresentação; depois nivelei o terreno com base na horizontalidade da superfície. Na realidade, o resultado não foi mais do que um estudo para intervenções subsequentes. A peça não resultou porque a expressão da arquitectura envolvente do edifício (janelas, planos, passeios, etc.) anulavam qualquer possibilidade de presença visual da intervenção.

Fig.43. *Investigação no exterior*, 2014.
Intervenção ao ar livre (terra e outros elementos orgânicos), 300 x 300 cm.

Mais tarde, baseado no estudo, descrito anteriormente, realizei mais duas intervenções em espaços onde a intervenção do homem não era perceptivel: *Entre o céu e a terra* (Fig.43) e *Laboratório arqueológico* (Fig.45). Foram realizadas numa falésia que se situa entre a Foz do Arelho e Salir do Porto. Para a realização do trabalho *Entre o céu e a terra* decidi nivelar uma área do terreno escolhida para interferir. Seleccionada a área de trabalho, comecei a intervir: de um lado surribei e do outro depositava a terra removida. No final resultou como uma superfície que poderá aludir a um miradouro, virado para o mar. Foram utilizadas pedras, que encontrei no espaço circundante, como estratégia de suporte de modo a evitar a cofragem. Não queria que fosse sentida a presença de materiais industriais, as pedras que utilizei são o exemplo de materiais naturais que são modelados pela natureza. A sua função é suportar a parte inferior da intervenção, ou seja, oferecer-lhe alguma estabilidade.

[98] Como é visível em *Investigação no exterior*, a cofragem foi mantida de forma a conservar as formas geométricas. Os trabalhos que analiso de seguida já não se utilizou a técnica cofragem para a sua construção. Deste modo, os trabalhos não estão dependentes do meu gesto para serem mostrados. Estão sempre prontos para ser experienciados.

Para a realização do trabalho *Laboratório arqueológico* (Fig.45) o procedimento foi semelhante. Na mesma zona, nas encostas da Foz do Arelho, trabalhei em duas áreas diferentes, suficientemente distantes entre si, daí resultaram duas intervenções autónomas a partir do surribar e nivelar do solo: *Entre o céu e a terra* e *Laboratório arqueológico*.

Em *Laboratório arqueológico* decidi nivelar o terreno utilizando apenas a matéria do local – terra. Depois de delimitar a área de intervenção, de secção quadrada, iniciei a escavação com vista ao aplanamento da área que circunscrevi. À medida que retirava a terra deslocava-a para a área adjacente, também na encosta onde anteriormente teria ocorrido uma derrocada, preenchendo assim o espaço que se encontrava erodido – com o preenchimento desse lugar surge uma intervenção efêmera com o nome de *Depósito*. No final, percebi que *Laboratório arqueológico* aparece como um recorte na paisagem. Como se pode ver na fotografia, o rigor geométrico contrasta com o irregular do envolvente.

Fig.44. Laboratório arqueológico, 2015.
Intervenção ao ar livre. Terra e outros elementos orgânicos, 300 x 250 x 100 cm.

Quando decidi trabalhar no exterior estava ciente de que me aventurava por um caminho distinto daquele que explorei nos *microcosmos*. A diferença principal reside no modo e no local de apresentação/exibição. Enquanto que anteriormente realizei trabalhos, cuja condição era existir no espaço interior – apesar de estarem temporariamente sujeitos aos efeitos do exterior -, quando iniciei esta ultima fase, o trabalho no exterior, que designo por *Lugares de fermentação*, as intervenções são feitas para acontecerem/existirem no lugar de acção. Um outro critério de distinção reside no modo como os trabalhos estão sujeitos à influência das intempéries. Como referi atrás, os *microcosmos* são trabalhos que, por decisão, são colocados no exterior e depois deslocados para o interior para serem exibidos. Com os *Lugares de fermentação* as interferências acontecem de forma diferente. São trabalhos que estão permanentemente sujeitos às intempéries,

ou seja, a sua condição está influenciada pelas interferências inerentes aos fenómenos que acontecem no exterior. Deste modo, os trabalhos estão entregues ao tempo da natureza. São intervenções que, a seu tempo, vão sendo modificadas pelo sol, chuva, homem, animais, plantas, etc. As suas formas vão sendo metamorfoseadas através de vários factores. As transformações são irreversíveis. As formas vão dando lugar a outras, espaços que anteriormente estavam disponíveis agora encontram-se preenchidos, aquilo que anteriormente não existia agora está à vista. A configuração das peças está sujeita a um processo de transformação mais rápido. A duração dos estados, das aparências, das peças é imprecisa. Tudo vai acontecendo sem um fim determinado, obedecendo à inexorável passagem do tempo, da erosão, assim como as marcas dos espectadores que os vão experienciando. Provavelmente, chegará uma altura em que as intervenções acabarão por desaparecer, dissolvendo-se no meio ambiente envolvente. O seu caminho é traçado pelas oscilações da Natureza, e as suas repercussões sentem-se no seu rumo. Após a construção, a minha posição enquanto criador passa por acompanhar a transformação. Em pleno ambiente natural, crio uma ordem que rompe com o ciclo da natureza daquela área. A natureza encarregar-se-á de reafirmar o seu estatuto: a vitalidade, a entropia e a imprevisibilidade. Passado pouco tempo a precisão da fronteira esbateu-se, causada pela passagem dos animais, pelo aparecimento das plantas, pelo surgir das fissuras na superfície, etc. É com agrado que construo um espaço para ser devolvido à natureza, o meu fazer só é pleno com o seu fazer. Eu dou o primeiro passo, ela dá as respostas para as minhas inquietações. Quando construo, sonho com um rumo para os trabalhos, aos poucos, aquilo que permanecia incógnita a natureza revela, no entanto os trabalhos continuam a ser habitados por um infinito misterioso. Isto porque, a compreensão total dos fenómenos que proveem das várias manifestações do cosmos, por vezes, permanecem distantes da percepção. Há sempre algo que escapa, é esse mistério, fruto do não-controlo, que me entusiasma e deslumbra. No fundo, o que se torna espectável com os *Lugares de fermentação* é a minha interferência sobre um determinado espaço da natureza para, de seguida, tornar possível que os ritmos da natureza sejam vistos a ocupar a área. A minha mão opera com o espaço como uma espécie de volta ao "ponto zero" ou de *reset*. O recomeço de um novo ciclo é proporcionado por mim. Eu quebro com a ordem da natureza e a natureza quebra com a minha.

A precisão inicial que enforma as intervenções é semelhante ao rigor que modela os *microcosmos*. A presença de formas geométricas contrasta com o envolvente e demarca a existência do trabalho. As intervenções ganham força pela diferença morfológica que se faz sentir com a construção. Nas intervenções realizadas no exterior, o rigor da construção contrasta com o irregular do envolvente, com as modulações criadas pelas intempéries. Nos *microcosmos* o rigor geométrico, conseguido com o molde da cofragem, é definido pelo limite das laterais da própria peça. Em *Lugares de fermentação*, os limites são circunstâncias, permeáveis, existe um espaço construído que estabelece uma espécie de fronteira. Porém, não existe uma barreira que estabeleça uma divisão física, com a exposição ao ambiente natural os limites são abertos.

Conclusão

Como vimos, a componente escrita da tese articula uma descrição do trabalho desenvolvido com uma reflexão da problemática da tese enquadrada num conjunto de referências da arte contemporânea. A componente escrita da tese é constituída por três capítulos chave. O capítulo **II**. **Percurso** permite esclarecer e contextualizar o surgimento e a origem de algumas ideias; de seguida, abordo, no capítulo posterior, referências que trabalham conceitos em comum – **III**. **Referências e conceitos operatórios**; por fim, abre-se um capítulo onde reflicto sobre as ideias principais do projecto e sobre os processos/métodos que o envolve – **IV**. **Projecto: Análise retrospectiva das peças da tese**.

No capítulo **II.** Percurso procurei analisar alguns trabalhos que realizei no período em que frequentei a licenciatura. O principal objectivo da análise foi elucidar o leitor da origem de algumas ideias e interesses que por essa altura me fui apercebendo. Foi importante debruçar-me sobre os trabalhos realizados para que o historial do projecto prático seja trazido ao de cima para que, de algum modo, se aceda a ligações/conexões que penso existirem com a tese.

No capítulo **III**. *Conceitos operatórios e referências* referi alguns autores que trabalharam interesses em comum. Foram referidos porque encontro nas problemáticas trabalhadas por eles especiais afinidades. Estar próximo do meio de produção artística contemporânea é útil por vários motivos. No meu caso ajudou-me a compreender a prática artística que andava a explorar e, progressivamente, a acreditar no meu trabalho. Ao estudar diferentes autores percebi de que modo os interesses podem ser sustentados pelo fazer. A pesquisa trouxe conhecimento. A prática artística desenvolvida começou a ser alicerçada por ideias como tempo, entropia, *performance da natureza*, controlo, deslocamento e natureza. Os trabalhos foram realizados sem pensar em responder a um determinado conceito. No entanto, quando utilizei determinados materiais ou quando trabalhei com métodos construtivos como a cofragem era possível sentir e imaginar que um determinado trabalho poderia evocar uma determinada ideia. Imaginar o rumo da peça é um assunto que dificilmente possa ser pré-determinado. Eu crio a base para a experiência e os resultados surgem à medida que a *entropia* vai acontecendo. A experiência é tão efémera quanto a própria condição das intervenções.

No último capítulo, **IV**, propus-me a explorar e descrever alguns trabalhos que desenvolvi durante o mestrado em Artes Plásticas. Olhando retrospetivamente, o núcleo chave da minha tese pode ser descrito como um trabalho de coautoria com a natureza, um projecto onde se exploram modos de conjugação entre o artifício e a liberdade para a peça acontecer ou transformar-se – um resultado da *performance da natureza*. Um projecto onde existe abertura para a novidade e, inevitavelmente para a aprendizagem. Identifico três fases de exploração: uma primeira fase de delimitação do campo de exploração da tese; uma segunda fase onde desenvolvi uma série de

trabalhos *microcosmos*, e, por fim, uma terceira fase das últimas intervenções *Lugares de fermentação.*

Na primeira fase, explorei uma prática que junta materiais do meio industrial e natural. O processo criativo recorrente baseou-se na recolha de materiais do meio industrial e natural. A partir deste processo de trabalho, de busca, fui acumulando um depósito de materiais nos quais encontrava imensas potencialidades e possibilidades de desenvolvimento. O artifício e o natural começaram a ser duas ideias centrais e inseparáveis. A conjugação de matérias de existências e características opostas no dia-a-dia permitiram a minha exploração de noções de: espaço, limites, controlo, apropriação e descontextualização.

A segunda fase é composta por um conjunto de trabalhos que designo por *microcosmos*. Nesta fase, explorei práticas onde o meu fazer deixava espaço para a natureza se manifestar; tratava-se de uma confluência entre mim e a natureza. Esta era sentida de duas formas, quando os *microcosmos* estavam expostos no exterior, sujeitos à influência das intempéries (momento marcante pelo não-controlo), e quando as peças começaram a revelar indícios da passagem do tempo, no momento em que se encontram sem cofragem. A vulnerabilidade das peças, quando sujeitas a determinadas condições, permitiu que eu explorasse a não permanência, a mutabilidade. As peças foram mudando de aparência, a sua condição é temporal, um processo que continua. Trabalhar com a natureza é uma mais-valia mas, ao mesmo tempo, pode ser um risco no sentido em que todas as intervenções são muito efémeras.

Relativamente aos trabalhos da segunda fase sinto que não tenho distanciamento suficiente para analisar criticamente o estado de desintegração actual de algumas peças, isto é, quando a *performance da natureza* se manifesta na dissolução das mesmas. Os trabalhos continuam a existir mas, alguns, sem o rigor inicial que as suas laterais assinalavam. A capacidade para analisar o valor estético dos *microcosmos* ou a perda dele quando o irregular começa a invadir e a prevalecer é um assunto que prefiro dar tempo para perceber; até porque são manifestações que só há pouco tempo começaram a aparecer. Por enquanto, aceito a perda de vitalidade como parte integrante dos trabalhos e assumo a sua presença, intensidade, na forma como poderá apelar ao espectador. Uma coisa é certa: não faz parte do meu método de trabalho, nem do meu interesse, agir sobre os trabalhos como uma espécie de restaurador do trabalho de degeneração da natureza. Pretendo que a sua influência seja sentida de forma sincera e fiel, sem que o meu gesto se sobreponha à sua *performance*. O meu procedimento de trabalho consiste em criar uma área onde a *entropia* ou o processo de degeneração têm lugar para acontecer. Neste momento, a aparência das peças poderá evocar um certo rigor no momento inicial ou a perda dele quando a o interior da peça se torna visível.

Paralelamente ao período em que trabalhei com os microcosmos destaco a terceira fase de exploração que foi constituída por um conjunto de trabalhos que realizei no exterior, designados por *Lugares de fermentação*. Estas intervenções foram realizadas no meio ambiente e

permanecem expostas aos fenómenos da natureza, seguem o caminho que é imposto pelo cosmos que as envolve. Ao transitar para um ciclo de trabalhos realizados no exterior, inconscientemente, senti que a transformação, às vezes a dissolução pode vista como parte integrante do processo criativo. A perda de rigor do artifício que aceito nos *microcosmos* ainda que com algumas reservas, em *Lugares de fermentação* torna-se um assunto de interesse e um foco de exploração

Post-scriptum

O desenvolvimento da tese foi importante para que certas ideias começassem a ser organizadas. Com ela, as ideias cresceram e a tornarem-se mais claras. A partir daí, emirjo num mundo de relações em busca do sentido próprio. As relações que crio sugerem e apontam para as respostas; com as respostas surgem novas relações. Como um movimento em espiral sem fim. Neste sentido, construo o mundo que acredito fazer mais sentido. A concepção do "mundo" é edificado através do fazer. Com o fazer, surgem as noções essenciais que dirigem o caminho a seguir. No momento em que encontro um caminho, exploro o território de modo a encontrar novos trilhos. É, através desta lógica processual, que surgiu uma fase marcada pelo começo de uma linguagem que acredito fazer sentido. Por via da percepção comecei a questionar e a interpretar com outros olhos, dando início a uma fase importante no meu crescimento e construção enquanto individuo. A análise sobre o que me rodeia (coisas, pessoas e animais) tornou-se mais focada e, por isso, mais próxima. A atenção começou a ser utilizada de forma mais consciente, portanto, mais direccionada. Com o desenvolvimento desta tese ganhei aptidão e segurança para enfrentar um futuro período de produção com maior clareza. A tese funciona, para mim, como ponto de partida para o desdobrar de um processo continuado. Há um conjunto de interesses definidos, a partir deles novas formas de expressão e de compreensão irão surgir. Os trabalhos são o reflexo dos meus interesses, eles são uma das formas de manifestação e transmissão de conhecimento entre autor e espectador.

Bibliografia

Bibliogafia utilizada:

BACHELARD, Gaston., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes.
CARNEIRO. A., 2007. *Das notas para um diário e outros textos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
CARNEIRO, A., 1968-1972. *Notas para um Manifesto de arte ecológica.* Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.
CLÉMENT, Gille., 2007. *Manifesto da terceira paisagem*. Barcelona: Gustavo Gili.
FERNANDES, J., 2001. Catálogo de Alberto Carneiro para a exposição no Centro de Arte Contemporânea: Xunta da Galicia.
FLAM, J. ed., 1996. *Robert Smithson: the collected Writings*. Berkley: University of California Press.
GOMBRICH. E.H., 1970. Aby Warburg, *An intellectual Biography*. Chicago: University of Chicago Press.
GOODING, Mel e FURLONG, William., 2002. *Artists Land Nature*. Harry N. Abrams. New York.
HALL, E.T., 1986. *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água.
HERRIGEL, Eugene., 2011. *Zen e a Arte de Tiro com Arco*. Lisboa: Assírio & Alvim.
WALLIS, Brian e KASTNER, Jeffrey., 1998. *Land and environmental*. Phaidon Press Limited: London.

Bibliografia consultada:

BERGSON, Henri., 1999. *Matéria e Memória, Ensaios sobre a relação do corpo com o espirito*. São Paulo: Martins Fontes.
BENJAMIN, Walter., 2006. *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
BUβMANN, Klaus e KÖNIG, Kasper e MATZNER, Florian. Eds., 1997. *Sculpture Projects in Münster 1997.* Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje.
CANETTI, Elias., 2014. *Massa e Poder*. Lisboa: Cavalo de ferro.
ECO, Humberto., 1976. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
MEYER, James., 2000. *Minimalism*. London: Phaidon Press Limited.
OPARINE,A., 1972. *A Origem da Vida*. Porto: Brasília Editora.
PEREIRA, P. N., 1998. *O Espaço e o Tempo: Intraligações*. Lisboa: Fim de Século.
S.JOHNSON, William e RICE, Mark e WILLIAMS, Carla., 2012. *A History of Photography*. 2º ed. Los Angeles: Taschen.
TRAQUINO, Marta., 2010. *A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmus.

Webgrafia:

http://www.robertsmithson.com/
http://www.gabrielaalbergaria.com/
http://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-beuys-747
http://www.hainesgallery.com/artists/Goldsworthy_Andy/Goldsworthy_commissions_29.html

Marmeleira, J., 2010. Os paraísos artificiais de Gabriela Albergaria, [online] Disponível em: http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/os-paraisos-artificiais-de-gabriela-albergaria-256707 [20-07-2015]
Sardo, D., 2010. Térmico, Disponível em: http://www.veracortes.com/userfiles/exhibitions/termico.pdf [20-05-2015].
Fundação Serralves., 2013. *Alberto Carneiro: Arte Vida/ Vida Arte – revelações de energias e movimentos da matéria.* [online]. Disponível em: «http://www.serralves.pt/pt/actividades/alberto-carneiro-arte-vida-vida-arte-revelacoes-de-energias-e-movimentos-da-materia» [08-07-2015]

Vídeo:

Andy Goldsworthy: Ríos y Mareas la obra del tiempo. 2001. [Video – Youtube] Thomas Riedelsheimer. London: Skyline Productiones.

Coyote. Joseph Beuys in America, 1974. [Video – Vimeo] Joseph Beuys. Nova Iorque.

HSBC – OIR – Andy Goldsworthy – Domo de Argila. 2012. [Video – Vimeo] Brasil: Globo Rio: O Globo.

Anexos: Um ensaio sobre o trabalho

No presente capítulo vou estudar o conceito – trabalho. A forma como o Homem se relaciona com as matérias com que se envolve, ao fazer, assevera mudanças profundas no íntimo do seu ser. A meu ver, o princípio do bom trabalho e do seu reflexo - o bem-estar - passa por acompanhar de perto o engrandecer das imagens que vão surgindo; ir de encontro com o que figura cada imagem e do que a envolve. Quando envolvido na acção de criação, com afecto, os sonhos vão sendo descobertos; a ambição e predisposição rege a forma como os sonhos se tornam mais próximos.

A matéria alicia o homem e o homem retribui com a técnica afectuosa que lhe dirige. Assim, está-se a par de uma experiência em que se dá e em que se recebe, é reciproca. Com o passar do tempo, desenvolvem-se capacidades corporais que, anteriormente, não existiam - técnica. Penso que o importante é habitar as imagens que se vão revelando, a cada acção, por intermédio da matéria, com a calma e vontade de as conhecer, assim percebe-se que nenhuma imagem é ocasional e permanece o gosto pela curiosidade.

> *No trabalho o homem satisfaz uma potência de criação que se multiplica por numerosas metáforas* [99].

Penso que trabalhar em algo ou com algo faz-me sentir mais próximo das particularidades e das características das matérias e, também, dos sonhos imagéticos que estas proporcionam – *(…) o homem quer cavar a terra, furar a pedra, talhar a madeira. Então o homem não é mais um simples filósofo* ***diante do universo****, é uma força infatigável* ***contra*** *o universo,* ***contra*** *a substância das coisas* [100]. No trabalho existe ligação e cooperação entre o corpo do sujeito (trabalhador) e o objecto (matéria); é um meio de envolvência e de foco. Quando realizado com a atenção, toda a energia emanada pelo sujeito é concentrada no desenrolar da acção. É uma luta acesa entre o homem e o objecto. Para mim, o trabalho não é visto apenas como uma ocupação, é visto e sentido como um meio de criação e um método criativo. Trabalhar com coração é ir mais além, é abrir espaço para sonhar e, consecutivamente, para a concretização dos mesmos. O ser humano que se envolve no trabalho com gosto e dedicação torna-se um ser mais sensível e capaz. Ao trabalhar, vão-se desenvolvendo várias capacidades técnicas e mentais. Por via das capacidades que se adquirem, e em simultâneo, vai-se construindo as idiossincrasias de cada um. O trabalho forma a personalidade do individuo que se envolve. A personalidade torna-se mais ou

[99] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; p.24.
[100] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; p.24

menos vincada consoante o interesse e boa vontade que se demonstra ao fazer, criando. Assim, desenvolve-se o sentimento de união e de compreensão entre o Ser e os objectos (matérias/corpos). A lógica começa a dominar o trabalhador, a conexão entre as coisas começa a ser mais sincera e verdadeira, a percepção e interpretação sobre as coisas é mais acertada, a vontade de descobrir invade o trabalhador, as decisões tomadas para resolver o que poderá existir como problema passa a ser um gosto comandado pela vontade, etc; a clareza e transparência é a arma da boa percepção. Tudo fica mais próximo e exacto, como Bachelard realça no seu ensaio: *(…) há um maior poder de integração* [101]. O trabalho afectuosamente amigável aumenta o cogito da massa, não só ao nível da consciência mas também da metafísica do Eu-Tu – *Assim a matéria nos revela as nossas forças* [102]. Ao trabalhar-se, com gosto, permite-se o desenvolvimento de valores como: a entrega, o sentido de compromisso, a responsabilidade, a ambição, a objectividade, a coerência, a calma, a formação identitária e a capacidade evolutiva, o profissionalismo, etc. Há a sensação que ao trabalhar-se com a realidade material corresponde ao reflexo das capacidades de um determinado ser humano.

> *A consciência do trabalho aí se precisa simultaneamente nos músculos e nas articulações do trabalhador e nos progressos regulares da tarefa* [103].

A objectividade é para mim um valor que é possível nutrir a partir do trabalho. A sua importância é bastante clara para mim. Passo a explicar, a objectividade é, para mim, um valor que se encontra no homem, a atitude objectiva revela-se com a tomada de decisões de um determinado individuo sobre algo. O meu interesse pela objectividade foca-se no gosto pela tomada de decisões, de forma pragmática. No fundo, acontece, porque existe ligação entre dois corpos com afinidade e compreensão. Por via da objectividade, movem-se e misturam-se ideias mais confusas e mal resolvidas com a finalidade de traçar um caminho objectivo. É um valor tão importante tanto no autoconhecimento como no conhecimento. É indispensável fazer um bom uso da objectividade, uma vez que ela move e trilha caminhos que anteriormente eram mais densos, difíceis e imprevistos. O homem que se interessa fermenta e apura a sua sensibilidade. Por via da sua consciência, tocar no grão das substâncias torna-se uma tarefa mais fácil – *De imediato a matéria recebe dos nossos sonhos todo um futuro de trabalho; queremos vencê-la trabalhando* [104]. O sujeito e o objecto começam a tocar-se e a partilhar segredos íntimos. A aproximação coloca-nos no âmago da reciprocidade em que as imagens se tornam pulsionais. As

[101] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; p.19.
[102] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; p.29.
[103] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; pp.18 e 19.
[104] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; p.19

imagens estimulam-nos, aumentam-nos, partilham connosco o seu devir e participam no crescimento do ser.

Penso, sinceramente, que as experiências entre o sujeito e o objectivo, a que se propõem, são férteis e intensas, influenciando de forma completa o trabalhador. São experiências afundadas em significados. Para existir afecção com a potencialidade da experiência é necessário mergulhar nelas com a atenção do momento presente; é assim que o bem-estar vai sendo coordenado.

A atenção é uma arma que se torna possível afinar através da ligação com o acto de fazer. Quanto maior a conexão maior a atenção. São duas variáveis que existem inseparáveis uma da outra. O que falo aqui, de grosso modo, é do grau de empenho e dedicação. A intensidade da conexão entre coisas/pessoas aumenta ou diminui de acordo com o esforço focal dedicado ao momento presente. Para esse esforço focal ser útil é necessário disponibilidade para aceitar o outro lado. Com disponibilidade tudo se torna de mais fácil interpretação. Existe a sensação do todo como parte do uno. O sentido racional cresce e torna-se mais forte; o sentimento de pertença também é mais acentuado. A experiência material faz-nos seres mais profundos e compreensivos. A imagem é o acelerador do psiquismo – *(…) é a percepção das imagens que determina os processos de imaginação* [105]. A imagem, como referi no capítulo anterior, é a fonte que potencia novas imagens e que estabelece novos significados.

A realidade e a metáfora são parte essencial do sujeito. Através da realidade percebermos que a técnica adquire-se com a prática, e que os valores humanos surgem com a experiência vivida.

> *O ser que vivência as imagens na sua força primordial, sente que nenhuma imagem é ocasional*.[106]

O trabalho da mão com/contra os materiais acorda as qualidades adormecidas quer do sujeito quer do material. A matéria e a mão vão-se conhecendo de forma mútua à medida que trabalham juntas. Assim que ambos estiverem à vontade iniciam um namoro fulgurante. O encontro/choque entre o homem e a coisa formam o ponto essencial do realismo energético, Bachelard descreve muito bem esta ideia – *Matéria e mão devem estar unidas para formar o ponto essencial do dualismo energético, dualismo activo (…)*[107]. Para que o fenómeno energético seja "produtivo", requer-se que o caminho até ao objectivo seja sincero, tanto do sujeito para o objecto como do objecto para o sujeito. Presencia-se uma luta em diálogo constante. A força e vivacidade ressaltam numa dialéctica multiplicada e em contínuo ricochetear. É uma busca

[105] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; p.2.
[106] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; p. n.d.
[107] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; p.21

constante por alimento. O mundo da metáfora desenvolve-se incessantemente. A disponibilidade revela-se o ingrediente secreto de um jogo imagético que se anima pela sua novidade.

> *O onirismo do trabalho é a própria condição da integridade mental do trabalhador*. [108]

A experiência matérica conecta o Homem com os materiais diversos, cujas características são únicas dependendo de um para outro. Em conformidade com a identidade de cada material adapta-se a forma de trabalhar e a relação que se estabelece com ele; realço como exemplo os diferentes materiais que utilizo no meu processo de trabalho: madeira, metal, terra, vidros, elementos encontrados (sanita e lavatório). A relação que se cria com cada um é independente e única, as estratégias de trabalhos e os procedimentos utilizados variam consoante a dureza ou moleza dos materiais, acerca do *duro* e do *mole* Bachelard diz: ***Duro** e **mole** são os primeiros qualificativos recebidos pela resistência da matéria, a primeira **existência dinâmica** do **mundo resistente*** [109]. A minha intenção processual passa por perceber o bom funcionamento dos materiais para poder conjuga-los e tirar o melhor partido deles; funciona à semelhança de um *Lego*, estuda-se as peças e depois utilizam-se da forma que parece ser a mais vigorosa. Com os materiais que referi em cima acontece da mesma forma, o propósito deles nas minhas peças é acrescentar, acontece por via da evidência do gesto artificial ou através das estruturas, construídas, que sustentam o objecto final. Os materiais encontram-se em relação uns com os outros, seguindo uma lógica funcional. Ao envolver-me com as suas potencialidades da matéria, adquire-se diferentes formas de agir com decisão e flexibilidade. A margem de manobra (flexibilidade), que se revela com o fazer, surge na montagem das estruturas e da cofragem com bastante agrado e satisfação. Nesta fase, tomam-se decisões consoante o que se pretende para cada trabalho. Utilizam-se técnicas conhecidas no meio industrial em constante improviso. O resultado final da construção de estruturas são entusiasmantes porque as decisões são tomadas de forma diferente, variando de trabalho para trabalho.

> *Quanto necessário é petrificar-se, tornar-se duro lentamente, lentamente como a pedra preciosa- e finalmente permanecer ali tranquilamente para a alegria da eternidade* [110].

[108] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; p.
[109] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; p.15
[110] Bachelard, G., 1991. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes; p.246

CD com ficheiros de: Portefólio e Componente Escrita da Tese