

# **SUR FACE**

Tese de Mestrado de Artes Plásticas

Luis Paixão

Caldas da Rainha, 2014



Tese de Mestrado realizada na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha para a obtenção do grau de Mestre.



**Orientação:** Professor Doutor António Rebelo Delgado Tomás

**Orientando:** Luis Gomes da Paixão

Agradecimentos:

*Agradeço em primeiro lugar ao meu orientador pela disponibilidade em todo o acompanhamento, salientado o rigor da sua orientação; A todos os meus colegas, professores/as, funcionários e técnicos superiores da Esad.cr com os quais partilhei ideias, pensamentos e projetos ao longo destes cinco anos; a todas a pessoas que de uma forma direta ou indireta me incentivaram a realizar esta componente escrita da tese e à minha família.*

## **Sinopse**

A relação de proximidade com a “maqueta” tem a ver com a minha relação com a prática da fotografia, pois estas permitem-me, de uma forma intuitiva e rápida, ensaiar a relação entre o objeto, a luz incidente e a forma como este é percebido no espaço.

## **Abstract**

The close relationship with the "mock" has to do with my relationship with the practice of photography as they enable me, in an intuitive and quickly rehearse the relationship between the object and the incident light and the way this is the perceived space.

**Palavras-chave: escultura, desenho, fotografia, maqueta, ambiguidade, espaço e forma**

# Índice

<b>Introdução</b> .....	5
<b>Cap. 1 <u>Projeto e percurso</u></b>	
1a- Percurso.....	7
1b- Em continuidade.....	15
1.1b Fotografia e maquetas, uma relação útil.....	16
<b>Cap. 2 - <u>Léxico de artistas, qual a sua importância.</u></b>	
2a - Pertinência na contemporaneidade.....	23
2b - Eles produziram, eu produzo.....	28
<b>Cap. 3 - <u>Da matéria à forma</u></b>	
3a - Maquetas e cruzamentos de matéria, qual a sua razão.....	32
3b - Do irregular ao geométrico.....	41
<b>Conclusão</b> .....	42
<b>Bibliografia</b> .....	43
<b>Webgrafia</b> .....	44
<b>Índice de imagens</b> .....	45

## Introdução

O nosso projeto para o mestrado em Artes Plásticas tem como objetivo principal dar continuidade ao trabalho desenvolvido na licenciatura, tendo por interesses procurar traçar um caminho mais conciso de investigação no contexto da minha prática artística. O nosso trabalho nutre atualmente da escultura, da fotografia e das maquetas<sup>1</sup>. Pretendo sedimentar conhecimentos que adquiri ao longo da licenciatura e reforçá-los através da investigação realizada no mestrado continuando a produzir trabalho com recursos a vários meios, assumindo também que o progresso da nossa produção nos levou a caminhos mais pessoais. A escolha deste título (SUR FACE) deve-se ao fato de achar relevante o aspeto exterior das minhas esculturas bem como outras características que vou desenvolver ao longo deste documento. Neste momento considero que há no nosso trabalho uma sustentabilidade técnica, prática e teórica mais consistente uma vez que o autor domina melhor as técnicas bem como centrando se num trabalho mais pessoal e é isso que procurou demonstrar ao longo desta componente teórica da tese mas também com a componente prática do projeto Este trabalho que sustenta a nossa prática artística está organizado em três capítulos e cada um deles terá sub-capítulos onde aspetos mais concretos do que foi referido será abordado:

No primeiro capítulo, o autor proponho-se falar sobre o percurso e projeto que desenvolve, bem como questionar-se é possível ocupar um espaço ambíguo (sendo esse no contexto deste trabalho um espaço que é criado através da união dos elementos que compõem a maqueta através do desenho sobre fotografias onde se pretende fomentar no espectador a dúvida e o questionamento sobre a natureza do que está a ver) e caso seja possível, de que maneira o autor determina como o faz; de que forma é que a luz interfere na leitura plástica da sua obra.

No segundo capítulo procura-se demonstrar porque que é são utilizados autores como referencia (Donald Judd, Ronald Bladen e Jorge Oteiza) como referência para o trabalho que desenvolvi.

No terceiro e ultimo capítulo procura-se analisar as questões mais específicas deste trabalho referentes ao processo, às questões da forma e ao uso da maqueta. Nesta nossa, pesquisa o processo de trabalho é importante e salienta-se a utilização de

---

<sup>1</sup> A partir de agora quando falo de maquetas, estas são objetos escultóricos / esculturas em si mesmas.

maquetas por ajudarem a explorar outras questões inerentes à escultura nomeadamente a questão da luz nas suas múltiplas variantes e que são registadas através da fotografia.

# Cap 1: Processo e percurso

## 1a) Percurso

Daquilo que hoje pode englobar os diversos campos artísticos: foi o desenho, a fotografia e a escultura aqueles que mais recorri para consolidar o nosso trabalho. O desenho ao ser bidimensional e ao ser fotografado, não permite que certos aspetos tridimensionais que estão neles, possam ser visíveis, pelo que necessito de criar pequenas formas tridimensionais para estudar a passagem da luz sobre elas. Desde o primeiro ano da licenciatura, tive a oportunidade de poder estar em contacto com os trabalhos que iam sendo desenvolvidos por alunos dos outros anos para interagir com eles e perceber o que se realizávamos. Também desde esse período, a pesquisa de obras que nos interessavam para o trabalho e a visita a museus foram uma constante para reforçar o conhecimento que pretendíamos adquirir.

O desenho foi inicialmente também uma das nossas ferramentas de trabalho adotando-o como fase de pesquisa e mais tarde como obra em si. Com desenho, pudemos observar na fase de experimentação que todas as formas que concebíamos, tinham um lado geométrico e uma simplicidade visual e formal. Começamos a perceber neste processo e ao utilizar materiais

como tinta-da-china e papel de várias gramagens, como estes materiais eram propícios



Fig. 1 Trabalho realizado na disciplina de laboratório de desenho



Fig. 2 Trabalho realizado na disciplina de laboratório de desenho

para fazer surgir obras de carácter mais orgânico<sup>2</sup>, fato que entendemos como um enriquecimento da minha linguagem plástica nesta fase. Estes trabalhos/experiências, eram feitos usando papel e tinta-da-china (Fig. 1 e 2). No caso em análise, o papel tem a dupla função de suporte e de recurso plástico<sup>3</sup> tal como mostra a Fig. 1. Cada trabalho foi ainda elaborado com pequenos cortes e vincos onde eram inscritas formas executadas racionalmente e outras que surgiam de forma aleatória e espontânea. Ambas as formas sobrepunham-se aos vincos e cortes (Fig. 3A, 3B, 3C). As marcas intensificavam a ideia do desenho associado a um suporte tridimensional e tinham a intenção de enriquecer o mesmo com outra plasticidade. Ao questionarmos estes primeiros trabalhos,

percebemos que ao utilizar um meio líquido como a tinta-da-china, estávamos perante um recurso plástico que permitia inúmeros resultados possíveis devido à quantidade de tinta que se depositava no papel, bem como a textura do papel utilizado. Neste processo entendi que um dos aspetos que condicionava o resultado final destes trabalhos era o pigmento lançado. Outra situação era recorrer a que a tinta secasse naturalmente o que permitia que os pigmentos da tinta continuassem a agir de forma



Fig. 3D Trabalho realizado na disciplina de laboratório de desenho

espontânea sobre o papel. Por outro lado noutros casos éramos nós que absorvíamos o excesso de tinta com recurso a uma esponja e deste modo intervínhamos de novo no trabalho. Aspetos como plano, linha e superfície (todos de carácter bidimensional) estavam presentes nestas obras. Sendo certo que desejávamos continuar a

---

<sup>2</sup> Quero que se entenda por orgânico no meu trabalho a naturalidade com que as tinta se comportavam quando chegam ao papel

<sup>3</sup> Forma irregular, dobragens, cortes e vincos



Fig.3 A



Fig. 3 B



Fig. 3 B

Fig 3A, 3B, 3C - Frames de um video de registo processual realizado aquando a execuo dos trabalhos

atuar neles para obter resultados mais tridimensionais pela ilusão ótica que a pintura e o desenho podem ter. No seguimento deste processo e da execução de várias experiências evoluímos para conceções mais tridimensionais usando outro tipo de materiais cuja manipulação acentuavam mais estas características tridimensionais <sup>4</sup>. No fim do segundo ano da licenciatura e início do terceiro ano, começamos então por construir pequenos objetos com formas simples e materiais de vários tipos com maior incidência para os de carácter mais industrial tais como rede, cimento e calhas metálicas (Fig. 4, 5, 6). Procurávamos fazer conjuntos de objetos idênticos mas com algumas modificações. Eram formas simples que nos davam variados e múltiplos resultados seguindo essa mesma linha de simplicidade visual e formal dos materiais que referimos para conseguir resultados pouco previsíveis e procurar neles juntamente com a nossa manipulação aspetos que surpreendessem a nossa atenção plástica.

Estes aspetos suscitaram novas questões que iriam ser introduzidas no nosso trabalho tais como: o aumento da escala<sup>5</sup> destes objetos e equacionar a possibilidade de utilizar também o plano do chão. Esta ideia desenvolveu-se

recorrendo a um processo em que utilizamos calhas metálicas de maiores dimensões e a

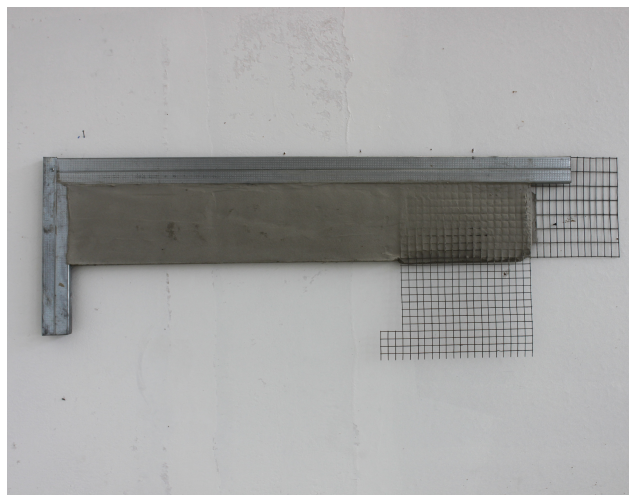


Fig. 4 *S/ titulo #3*, 2010. Cimento e calhas, 70x60 cm



Fig. 5 *S/ titulo #4*, 2010. Cimento e calhas, 70x60 cm



Fig. 6 *S/ titulo #5*, 2010. Cimento e calhas, 70x60 cm

<sup>4</sup> sair do suporte bidimensional e começar a fazer objetos tridimensionais

<sup>5</sup> Neste caso específico, aumento de escala corresponde especificamente ao fato de utilizar objetos de maior dimensão uma vez que o trabalho assim o pedia.

inclusão do plano do chão e da parede (Fig. 7A, 7B, 7C, 7D). Desta forma o resultado final das peças tinha outra leitura e possibilitava uma maior interação do espectador com a obra (Fig. 8). Foi a partir desta relação do plano vertical / plano horizontal, utilizando peças de características mais tridimensionais que deriva todo o nosso processo de trabalho que consideramos laboratorial e que tem fundamentado e substanciado nossa pesquisa até ao presente.



Fig. 7A



Fig. 7 B



Fig. 7C

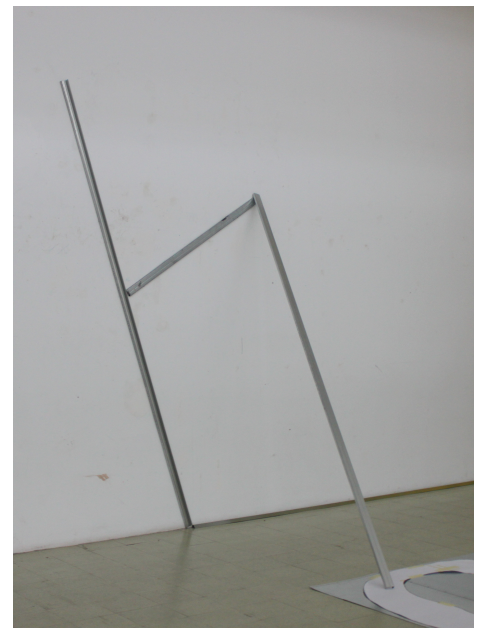


Fig. 7D

Fig. 7 A, 7 B, 7 C, 7 D Fotografias de processo aquando a realização de experiências com calhas metálicas

Este processo de pesquisa levou-nos a experimentar várias associações de materiais em cada nova peça originando soluções plásticas diversas. Esta experiência levou-nos ainda à ideia de maquete como elemento de ensaio com o qual pudéssemos fazer as alterações oportunas e necessárias para antever um resultado final. O registo fotográfico das maquetas feito de várias posições, despertou-nos para



Fig 8 Fotografia de processo aquando a realização de experiências com calhas metálicas

o espaço ambíguo<sup>6</sup> criado através de uma forma mesmo que esta fosse feita do mesmo material ou não (Fig. 9 A, B, C, D, E, F, H). Necessitamos de simular um espaço de exposição através da construção de um dispositivo<sup>7</sup> para testar e simular no plano da parede e do chão as várias posições das peças finais no caso dessas virem a serem construídas num tamanho maior.

Paralelamente ao processo do uso da fotografia e da maquete, surgiu uma experiência visual muito associada ao desenho que teve por base a maquete na sua simplicidade e formavam conjuntos de linhas (Fig. 9 A, B, C, D, E). Foi com este processo que a fotografia ganhou destaque no meu trabalho por representar/concentrar/registar vários aspetos da forma. A variedade que possibilitou estes dois meios (maquete e fotografia) e as várias possibilidades do registo, veio reforçar essa ideia de



Fig 9 A Maquete pertencente a um conjunto de várias maquetas, construídas numa fase posterior onde integrava dois materiais distintos

<sup>6</sup> No meu trabalho por espaço ambíguo entende-se: espaço que é criado através da união dos elementos que compõem a maquete através do desenho sobre fotografias; Fomentar no espectador a dúvida e o questionamento sobre a natureza do que está a ver.

<sup>7</sup> Este dispositivo consiste numa construção em mdf de pequenas dimensões onde pretendo simular um espaço de exposição, simulando o plano do chão e da parede. Este dispositivo é todo pintado de branco por dentro.

espaço ambíguo<sup>8</sup> (Fig. 10) inerente ao nosso trabalho. Com este processo tivemos a possibilidade de obter resultados diferentes mas foi-nos dando em simultâneo a possibilidade de escolher a forma que se aproximava à que tinha imaginado.



Fig. 9 A



Fig. 9 B



Fig. 9 C



Fig. 9 D

Fig. 9 A, B, C, D, E, F, G, H Maquetas diversas pertencentes a um conjunto de várias maquetas, construídas numa primeira fase onde integrava somente um material.

---

<sup>8</sup>No meu trabalho por espaço ambíguo entende-se: espaço que é criado através da união dos elementos que compõem a maqueta através do desenho sobre fotografias; Fomentar no espectador a dúvida e o questionamento sobre a natureza do que está a ver.



Fig. 9 E



Fig. 9 F



Fig. 9 G



Fig. 9 H

Fig 9 E, F, G, H Maquetas diversas pertencentes a um conjunto de várias maquetas, construídas numa fase posterior onde integrava dois materiais distintos

## 1b) Em Continuidade

No início do mestrado tínhamos a certeza de querer continuar com a mesma linha de trabalho que referimos no capítulo anterior. Contudo, após a reflexão sobre o mesmo procuramos dar resposta a várias questões que achava pertinente e suscitadas na última peça que construímos na licenciatura (Fig. 10 A, 10 B, 10 C). Estas questões centravam-se em: Como ocupar o *espaço da escultura*<sup>9</sup> que designamos no nosso trabalho como ambíguo? É possível materializar fisicamente um espaço ambíguo? De que maneira é que materializamos essa ambiguidade? De que forma é que a luz interage na leitura plásticas das minhas esculturas?



Fig .10 A *Tension between* , 2012. Barras de metal, 280x270cm. Peça presente na exposição final de Licenciatura



Fig .10 B *Tension between* , 2012.  
Barras de metal,  
280x270cm.



Fig .10 C *Tension between* , 2012.  
Barras de metal,  
280x270cm.

<sup>9</sup> Tradução do autor. “En su sentido más amplio, entendemos el espacio como extensión. Este concepto integra multitud de puntos de vista: el espacio físico, el geográfico, el geométrico, el astronómico y otros muchos”. GONZÁLEZ, E.B, *Espacio, aproximación al espacio*. In *Conceptos fundamentales de lenguaje escultórico*. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, S.A 2006. p7

### 1.1.b) Fotografia e maquetas, uma relação útil

Com as questões referidas anteriormente, iniciamos um novo corpo de trabalho com uma metodologia já com recurso à fotografia. A fotografia como campo de trabalho é muito importante dado que nos permitiu desenhar e criar sobre elas uma série de peças. Com base em fotografias das maquetas procuramos dar volume ao espaço interior definido pelas suas linhas através dos desenhos feitos sobre as fotografias conforme se pode ver na Fig. 11 A, 11 B e 11 C. Com a forma já mentalmente estruturada fizemos uma maqueta para antever a possibilidade dessa forma tridimensional (Fig. 12). A descoberta da maqueta possibilitou-nos de fazer uma enorme variação de formas e modelos.

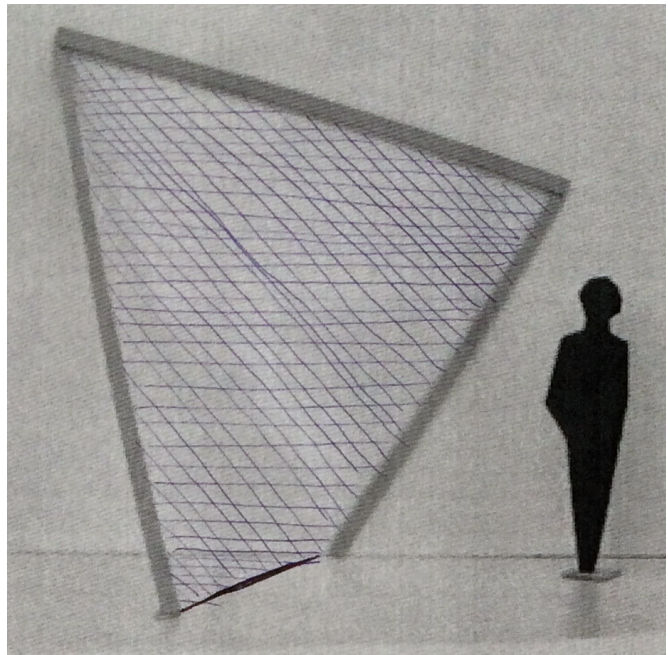


Fig.11 A Fotografia da maqueta onde recorro ao desenho de linhas para preencher o espaço que é delimitado pelos elementos que compõem a maqueta, contudo acabo por fechar esse espaço com uma linha desenhada para que consiga delimitar o espaço na totalidade.

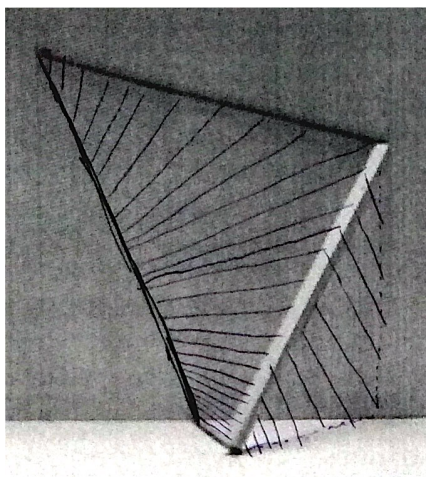


Fig. 11B

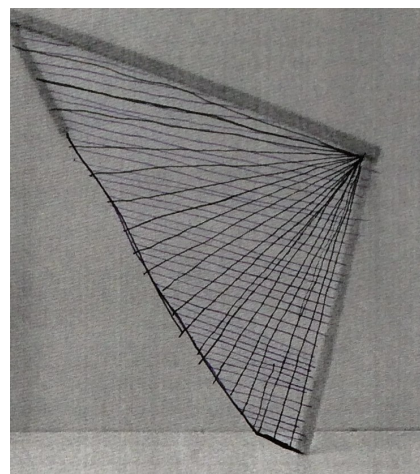


Fig. 11C

Fig. 11 B e 11C Fotografias da maqueta onde recorro ao desenho de linhas para preencher o espaço que é delimitado pelos elementos que compõem a maqueta, contudo acabo por fechar esse espaço com uma linha desenhada para que consiga delimitar o espaço na totalidade.

Com o trabalho desenvolvido no primeiro semestre, devo dizer que definimos quais eram as questões mais pertinentes da investigação do nosso trabalho e propomo-nos elaborar conseqüentemente dentro de algumas premissas previamente estabelecidas nomeadamente: forma<sup>10</sup>, ambigüidade, aliadas à ideia de bloco<sup>11</sup>. Conseqüentemente a luminosidade surge como uma questão essencial associada ao uso da fotografia. Com ela surge uma questão essencial que é entender a relação entre a escultura e a luz<sup>12</sup>. À medida que vamos construindo as maquetas e dando atenção à presença da luz, procuramos selecionar qual é a melhor possibilidade que esta atmosfera de luz e matéria funcione numa escala mais próxima à humana.



Fig. 12 Vista lateral de uma das maquetas utilizando o white cube como suporte para fotografar



Fig. 13 Dispositivo criado na sala de aula anterior ao *white cube* para fotografar as maquetas

<sup>10</sup> No caso específico do meu trabalho o conceito de forma prende-se com o facto da importância da forma que cada objeto que construímos tem. Esta forma não obedece a nenhum critério específico.

<sup>11</sup> O conceito/ideia de bloco/massa neste caso está associado aquela escultura que não é construída em perda.

<sup>12</sup> No caso específico do meu trabalho, referimo-nos à luz natural e artificial. Considero que a luz artificial é também a maneira como se colocam pequenos focos de modo a orientar a luz nas zonas de sombra ou quando pretendo iluminar zonas específicas. Fig 13

A fotografia é importante para o nosso trabalho ao ponto de nos ajudar a entender a importância da luz e a sua influência na leitura das nossas esculturas (Fig. 11, 12, 13 e 14). Concentrando-nos igualmente em aspetos luminosos e que têm uma relação forte com o nosso trabalho tais como sombras projetadas pela luz que incide sobre os objetos de uma forma particular (Fig. 15 A, 15B, 15 C, 15, D, 15E, 15 F, 15 G).

A nossa produção artística tem uma forte relação visual e formal com a escultura minimalista pelo fato de possuir igualmente uma simplicidade no uso de materiais com características industriais e pelo caráter estrutural presente nas peças. A luz determina a leitura das esculturas que concebemos e que dão a sensação de robustas, contudo são construídas com materiais leves de características contrárias a essa ideia de robustez<sup>13</sup>. Em relação às maquetas consideramo-las muito importantes na medida em que se assemelham à obra que se irá reproduzir e ao olhar fotográfico que é produto de uma visão atenta à luz que incide sobre as coisas. Associado a esta atenção, destacamos aquilo que nos interessa e que está presente no meu trabalho<sup>14</sup>.

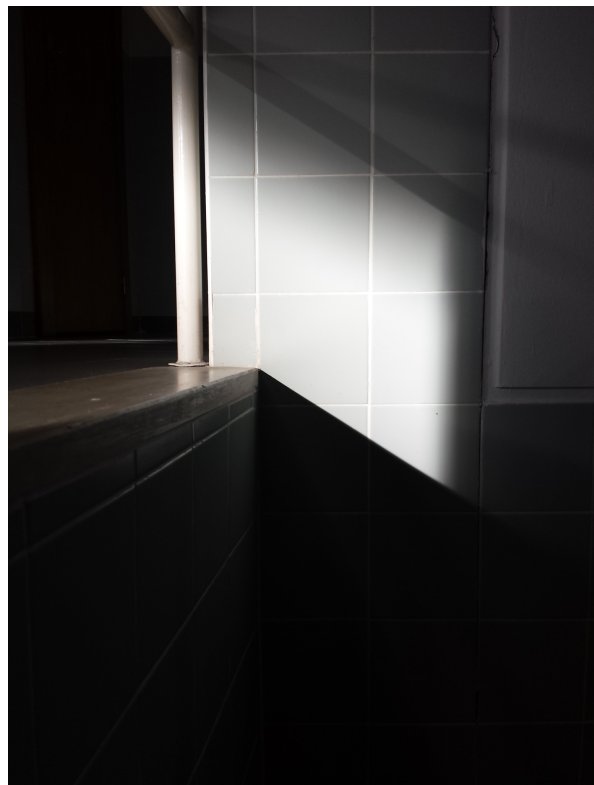


Fig. 14 Fotografia com telemóvel de uma das maquetas utilizando a luz natural e uma mesa branca como suporte aproveitando também as sombras para a composição da imagem

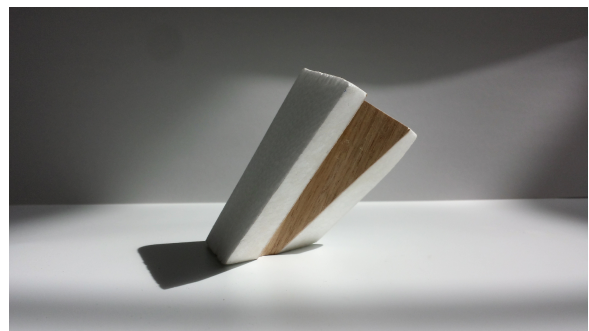


Fig. 15 A Fotografia a uma situação do quotidiano de projeção de sombra num determinado objeto.

<sup>13</sup> A escultura em si não é robusta, no entanto a sua configuração confere-lhe um aspeto mais robusto através dos materiais que uso tais como: esferovite, esponja de isolamento térmico, mdf...

<sup>14</sup> Linha oblíqua, escolha de ângulos, reflexo da luz que incide sobre os materiais.

Em síntese, com a fotografia, com o desenho e com a escultura pretendemos salientar formas de trabalho de uma linha condutora em termos constante em todo o meu trabalho. Por outro lado quanto mais subtil for a relação da peça com a luz, mais esta se torna subversiva. Algumas situações do quotidiano que fotografo sentimos por analogia ao nosso trabalho e sugerem de certa forma elementos escultóricos pela maneira como os tratamos de forma a criarem visualmente uma ambiguidade bi-tridimensional.



Fig. 15 B Fotografia a uma situação do quotidiano de projeção de sombra num determinado objeto.

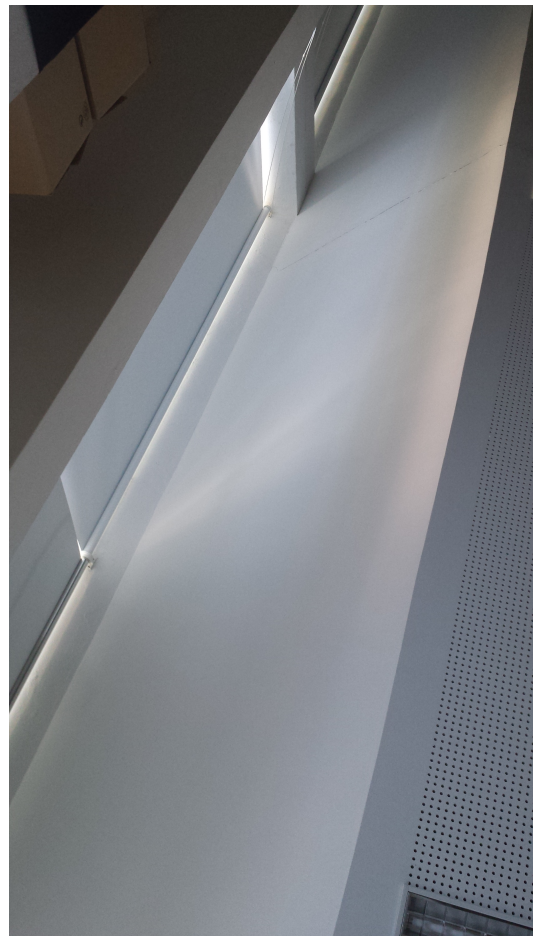


Fig. 15 C Fotografia a uma situação do quotidiano de projeção de sombra num determinado objeto.



Fig. 15 D Fotografia a uma situação do quotidiano de projeção de luz e respectiva sombra num determinado objeto.

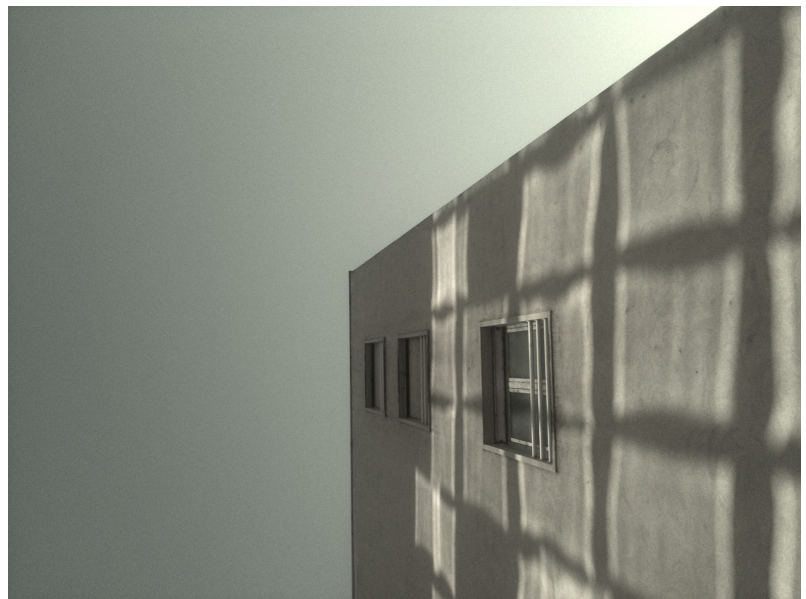


Fig. 15 E Fotografia a uma situação do quotidiano de projeção de sombra num determinado objeto

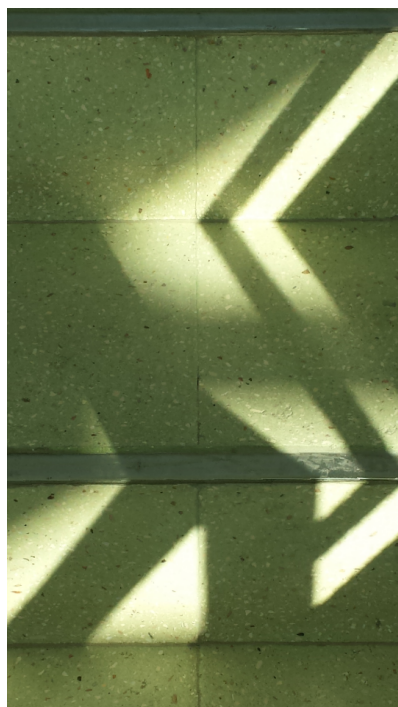


Fig. 15 F Fotografia a uma situação do quotidiano de projeção de luz num determinado objeto.



Fig. 15 G Fotografia a uma situação do quotidiano da passagem de luz num determinado objeto.

A relação entre escultura e fotografia é um dos temas que exploro, uma vez que são dois aspetos centrais do nosso trabalho. Estas zonas de fronteira e a cumplicidade entre elas<sup>15</sup> são dos motivos mais importantes que consideramos no nosso trabalho.

*“Estas últimas décadas caracterizam-se por uma hibridação dos meios sobretudo devido a uma necessidade de superar as categorias artísticas tradicionais. Com isto a definição de arte deslocou-se para um campo mais conceptual onde pode ser utilizado qualquer meio para produzir trabalho, levando assim à fusão de vários meios num só.”*<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Fotografia e escultura.

<sup>16</sup> Tradução do autor. *“La hibridación de medios que caracteriza estas últimas décadas surge, sobre todo, de una necesidad de superar las categorías artísticas tradicionales. Situada fuera de los límites de los medios tradicionales, si algo caracteriza esta nueva Kunstanschauung, es que su definición del arte se ha desplazado hacia un campo conceptual donde cualquier medio puede ser utilizado en función de las ideas para constituir la obra, dando lugar a infinidad de migraciones entre diversas disciplinas”.* PRADAS, M.M. *Consideraciones previas acerca del contexto histórico, teórico-práctico e institucional, en relación a los medios fotografía y escultura: Híbridos entre escultura y fotografía.* In *La experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta.* Valencia, 1965. p23

## Cap. 2 - Léxico de artistas, qual a sua importância...

### 2a - Pertinência na contemporaneidade

Desde o início da nossa produção artística, deparamo-nos com uma certa geometrização e simplificação dos trabalhos. Foi então que percebi que poderíamos estabelecer alguns pontos de ligação com o minimalismo (Art Minimal). Sendo o nosso trabalho de características abstratas devido a uma simplicidade na escolha dos materiais com características industriais devemos referir a este propósito que artistas como Donald Judd, Ronald Bladen, Robert Morris, Frank Stella entre outros



Fig. 16 Fotografia de Jackson Pollock a pintar.

*“ (...) decidiram usar materiais industriais - utilizados da forma mais neutra possível, sem alterar a sua identidade específica - como aço galvanizado, aço laminado a frio , lâmpadas fluorescentes, tijolos refratários, blocos de espuma de borracha , folhas de cobre e pintura industrial; preferem uma forma geométrica simples e unitária, utilizadas sozinhas, como “gestalt” puro, ou como uma série de unidades iguais.”<sup>17</sup>*



Fig. 17 Reprodução da obra Painting de Willem de Kooning. Painting, 1948. Esmalte e óleo sobre tela.

<sup>17</sup> Tradução do autor. “*Todos estos artistas se decidieron por materiales industriales — utilizados de la manera más neutral posible, sin alterar su identidad específica —, tales como el hierro galvanizado, el acero laminado em frío, los tubos fluorescentes, los ladrillos refractarios, los cubos de goma-espuma, las láminas de cobre, y la pintura industrial; y todos ellos preferían forma geométricas simples y unitarias, utilizadas por sí solas, como pura gestalt, o como una serie de unidades idénticas repetidas*”. Gablik, S. *Minimalismo*. In STANGOS, N. & FORMA, A. *Conceptos de arte moderno*. Ed. Alianza Editorial, S.A, Madrid, 2000.p 203

Por isso procuramos perceber até que ponto esta característica fazia sentido na nossa produção e que tipo de materiais se coadunavam mais com essa ideia. Contudo está também presente uma abordagem do espaço<sup>18</sup> escultural.

De modo geral o espaço é:

*“ (...) uma forma de percepção sensorial, necessária para o reconhecimento de outros conceitos, e funciona de maneira pessoal. Assim, os seres humanos apreendem o ambiente e o lugar que ocupam bem como o que está ao seu redor”*<sup>19</sup>

Ao falarmos de escultura não nos podemos abstrair do conceito de espaço escultórico que lhe está inteiramente subjacente. Para uma boa leitura, a escultura necessita de um espaço. Em arte o conceito de espaço,

*“...tem vindo a mudar-se com o surgimento de avanços científicos e correntes de pensamento atual.”*<sup>20</sup>

Para os artistas minimalistas o espaço é muito importante uma vez que:

*“...é também configurador da obra. A escultura ocupa um espaço, que por sua vez faz parte da peça..”*<sup>21</sup>

O minimalismo foi um movimento que surgiu nos finais dos anos 50 e início dos anos 60 e surge como reação ao expressionismo abstrato da *action painting* - Jackson Pollock e Willem de Kooning (Fig. 16 e 17). Os objetos produzidos pelos artistas minimalistas estavam preferencialmente localizados num terreno ambíguo entre a pintura e a escultura.

---

<sup>18</sup>Tradução do autor. *“En su sentido más amplio, entendemos el espacio como extensión. Este concepto integra multitud de puntos de vista: el espacio físico, el geográfico, el geométrico, el astronómico y otros muchos”*. GONZÁLEZ, E.B, *Espacio, aproximación al espacio*. In *Conceptos fundamentales de lenguaje escultórico*. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, S.A 2006. p7

<sup>19</sup> Tradução do autor. *“ (...)es una forma de percepción sensitiva, necesaria para el reconocimiento de otros conceptos, y que realiza de una manera personal. De este modo, los humanos aprehenden el entorno y toman consciencia del lugar que ocupan, de lo que les rodea.”* GONZÁLEZ, B. E., *Aproximación al espacio : La percepción humana del espacio*. In *Conceptos fundamentales de lenguaje escultórico*, AA.VV. Madrid, Espanha. Ediciones Akal, S.A. , 2006. p9

<sup>20</sup> Tradução do autor. *“ (...)“ha ido modificándose con la aparición de los avances científicos y de las corrientes de pensamiento”*. GONZÁLEZ, B. E., *El espacio escultórico : El espacio escultórico*. In *Conceptos fundamentales de lenguaje escultórico*, AA.VV. Madrid, Espanha. Ediciones Akal, S.A. , 2006. p13”

<sup>21</sup>Tradução do autor. *“es configurador de la propia obra. La escultura ocupa un espacio que a su vez es parte de la pieza.”* GONZÁLEZ, B. E., *El espacio escultórico : Espacio interior y espacio exterior*. In *Conceptos fundamentales de lenguaje escultórico*, AA.VV. Madrid, Espanha. Ediciones Akal, S.A. , 2006. p21

A sua essência residia principalmente na realidade física visível ao espectador que contribui para a apreensão das obras. Neste contexto as obras passam a ser simples objetos desprovidos de suscitar ideias ou emoções. Artistas como Donald Judd, Robert Morris e Ronald Bladen foram alguns dos grandes mentores deste movimento.

A década de 80 foi um período bastante interessante sobre o ponto de vista de procurar respostas teóricas e práticas mais específicas para o campo da arte e mais especificamente para a área da escultura. Deste modo a escultura começa a focar-se essencialmente sobre aspetos que a definem passando ela a ter um campo de intervenção muito mais amplo. Partindo de questões mais direccionadas com a arte e ao fazer artístico contemporâneo, Rosalind E. Krauss<sup>22</sup> cria o conceito do campo expandido para a escultura. Conceito esse que tem por base a autonomia dos meios artísticos e a sua multiplicidade semântica e simbólica na escultura e na sua relação intrínseca com a arquitetura, paisagem e o meio ambiente de tal forma que a pintura e o desenho não acompanharam este campo artístico. A arte que ia sendo criada e que por sua vez era produzida tendo por base novas experiências, técnica com manipulação de meios, materiais e recorrendo às mais diversas áreas do conhecimento (Fig.18).

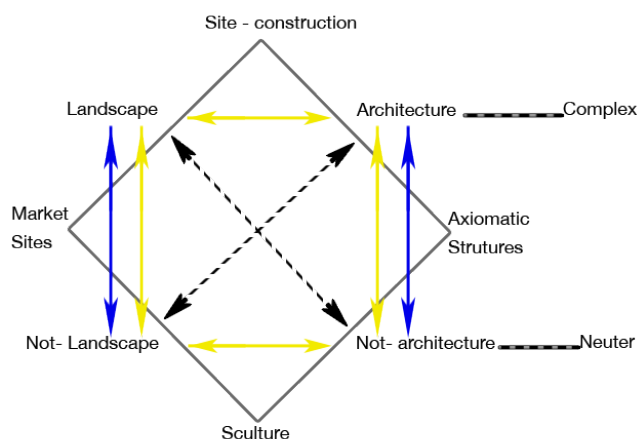


Fig. 18 Quadro comparativo que resume o conceito de campo expandido da Rosalind Krauss.

Os anos 60 acentuaram os encontros dos meios, havendo um elo com a multiplicidade de meios que uniam as diversas linguagens o que originou a dissolução de fronteiras, por isso Krauss repara que a

“ (...)especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio...”<sup>23</sup> ocorreu

“(...)obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão. Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a praxis

<sup>22</sup> Rosalind Krauss é crítica de arte contemporânea, professora na Universidade de Columbia e historiadora de arte.

<sup>23</sup> KRAUS, R. *Escultura no campo ampliado*, (2010). Web site. Acedido Junho 6, 2014, em <http://pt.scribd.com/doc/26896290/A-Escultura-No-Campo-Ampliado> p.136

*não é definida em relação a um determinado meio de expressão escultural — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita possam ser usados*<sup>24</sup>.

Este conceito levou também a uma procura mais específica sobre a verdadeira natureza da escultura. Como tal, a introdução do conceito de híbrido veio ajudar a clarificar a relação entre a escultura e a fotografia. O aparecimento do conceito de híbrido teve por base uma exposição organizada por Douglas Crimp em Nova York

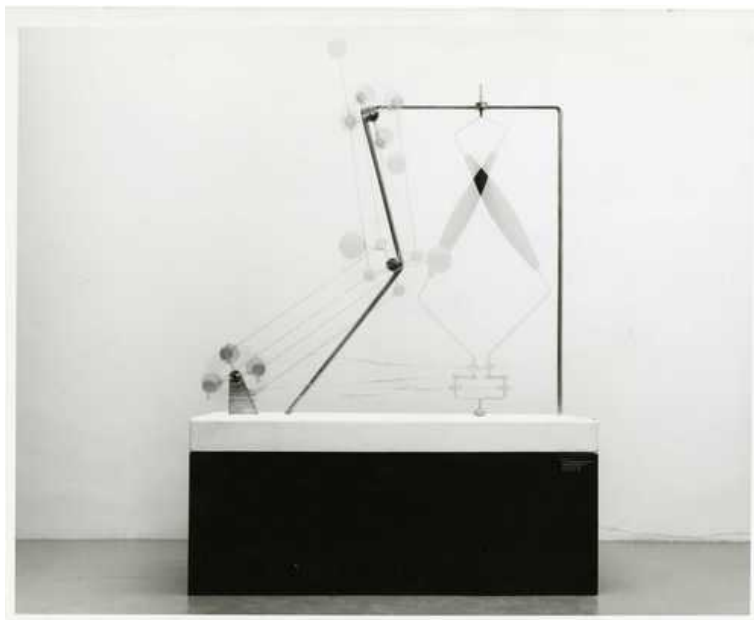


Fig. 19 Imagem da peça *The Bicycle*, 1968. Wood, metal, motor, cord and steel wire, 11.9 x 149.7 x 63.3 cm.

*“(...)para agrupar os fenómenos artísticos que procuraram na arte híbrida situar a sua experiência nos limites dos géneros artísticos tradicionais e propõem-se a eliminar fronteiras e a sobrepor-se à sua própria natureza conduzida por um campo completo de mutações”*<sup>25</sup>.

São exemplo esta realidade algumas escultura de Alexander Calder onde as suas esculturas não têm uma forma constante (Fig. 20, 21, 22, 23)

<sup>24</sup> KRAUS, R. *Escultura no campo ampliado*, (2010). Web site. Acedido Junho 6, 2014, em <http://pt.scribd.com/doc/26896290/A-Escultura-No-Campo-Ampliado> p.136

<sup>25</sup> Tradução do autor. *“(...)surge, sobre todo, de una necesidad de superar las categorías artísticas tradicionales. Situada fuera de los límites de los medios tradicionales, si algo caracteriza esta nueva Kunstschauung, es que su definición del arte se ha desplazado hacia un campo conceptual donde cualquier medio puede ser utilizado en función de las ideas constituir la obra, dando lugar a infinidad de migraciones entre diversas disciplinas”*. PRADAS, M.M, Consideraciones previas acerca del contexto histórico, teórico-práctico e institucional, en relación a los medios fotografía y escultura : *Híbridos entre escultura y fotografía*. In Pradas, M.M, La experiencia de los límites, Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta. València: Institución Alfons el Magnànim ,1965. p 23

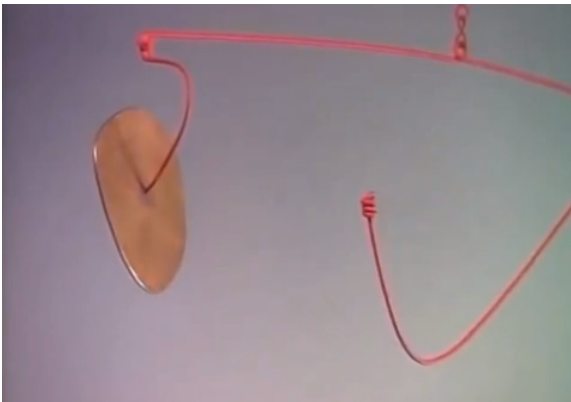


Fig. 20 Frames retirados de um video de Alexandre Calder publicado no youtube por Roger Sherman

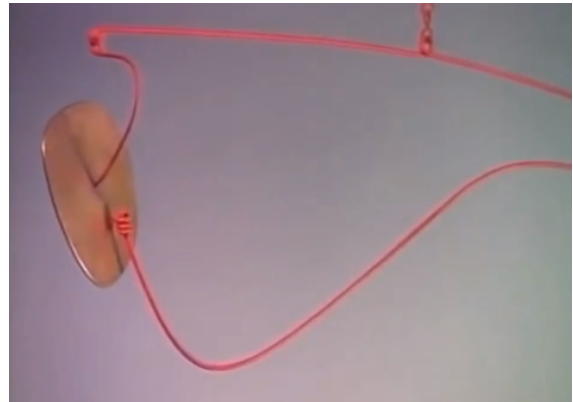


Fig. 21 Frames retirados de um video de Alexandre Calder publicado no youtube por Roger Sherman

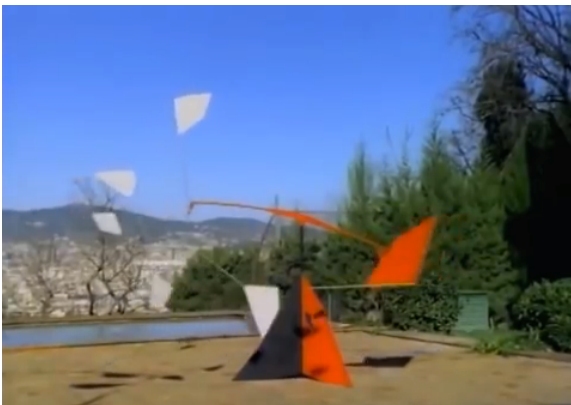


Fig. 22 Frames retirados de um video de Alexandre Calder publicado no youtube por Roger Sherman



Fig. 23 Frames retirados de um video de Alexandre Calder publicado no youtube por Roger Sherman

*“ Alexandre Calder definiu um novo conceito de escultura sem massa cujos que se expande incorpora no espaço juntamente com o seu movimento. Através de Ambas as peças equilibram-se de uma forma dinâmica e oscilam com as correntes de ar ou com pequenos motores elétricos ”<sup>26</sup> (Fig. 22, 23)*

<sup>26</sup> Tradução do autor. “Alexandre Calder definió un nuevo concepto de escultura sin massa que se expande por el espacio incorporado en la misma el movimiento real y, por lo tanto, tiempo. Sus delicadas piezas, con un increíble equilibrio dinámico, oscilam elegantemente con las suaves corrientes de aire o con pequeños motores eléctricos”. in GONZÁLEZ, B. E., El espacio real y el espacio virtual, *Dimensión espacio-temporal*. In AA. VV, *Conceptos fundamentales de lenguaje escultórico*. Madrid, Espanha: Ediciones Akal, S.A. 2006. p 30.

## 2b - Eles produziram, eu produzo

O nosso percurso tem sido marcado por influências artísticas de várias correntes e estilos. Contudo artistas como Donald Judd, Ronald Bladen, Jorge Oteiza e Robert Morris são as nossas referências. Cada um tem trabalho muito próprio e uma visão pessoal, que crescem à corrente artística que pertencem. Poderei referir as minhas influências para justificar o nosso trabalho? Devo dizer que não uma vez que é nossa preocupação não seguir formulas de trabalho de outros artistas mas descobrir e criar formulas através de estratégias e técnicas que acabam por refletir a nossa cosmovisão<sup>27</sup> do mundo em que vivo. No entanto não negamos que algumas obras destes artistas possam eventualmente influenciar um ou outro trabalho.

Com o minimalismo a escultura ganha um novo estatuto no âmbito das artes. É neste período que a escultura figurativa fica regelada para segundo plano dando lugar a um tipo de escultura que corporiza as conceções modernas do objeto escultórico e que Rosalind Krauss definiu deste modo

*“Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é representação comemorativa — se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado do uso deste local”.*<sup>28</sup>

A partir do séc IX com o aparecimento dos materiais industriais (ferro, cimento), os artistas começaram a utilizar esses materiais na conceção de esculturas. No séc IX a escultura era figurativa e tinha um sentido de representação simbólica. A partir dos movimentos artísticos do início do séc XX, o campo da escultura deixou de representar temas de carácter simbólico comemorativo e monumental para se representar a ela própria. Partindo desta nova conceção Donald Judd (1928-1994) tornar-se-ia um dos nomes de maior referência dos escultores associados ao minimalismo. Este foi um dos artistas americanos mais relevantes, contudo rejeitava esta catalogação artística.

---

<sup>27</sup> Percepção da realidade.

<sup>28</sup> KRAUSS, R., *La escultura en el campo expandido*. In *Lá posmodernidad*, edición a cargo de Hall Foster, editorial Kairós, Barcelona, IV edición, 1998. p63

*“Judd, viu em particular a sua atividade como uma alternativa para as convenções da pintura e da escultura. Para ele toda a pintura era ilusionista, perdendo a sua credibilidade. Para ele era importante abstrair-se da noção de espaço e para tal a única maneira de o conseguir era eliminar as relações figura-fundo...”*<sup>29</sup>

Donald Judd (Fig. 24) foi dos meus primeiros artistas de referencia no uso da geometrização das formas. Em termos pessoais, encontramos ideias que se assemelhavam a aspetos formais do nosso trabalho como por exemplo o interesse pela forma geométrica, pelo espaço exterior e pelos materiais que usava. São estas ideias que estão presentes e vincadas na sua obra, colocando de lado os aspetos que predominavam na escultura até então.

Noutro momento do nosso percurso plástico, tomamos consciência da importância das maquetas<sup>30</sup>. Um artista que nos despertou para este campo foi Jorge Oteiza<sup>31</sup>. Este escultor optava por este recurso à maquete para estudar as suas esculturas e foi com este seu trabalho que encontrei afinidade em relação ao trabalho considerando este lado laboratorial que desenvolve no seu *atelier*, explorando formas, ensaiando espaços e experimentando materiais (Fig. 25, 26, 27, 28)



Fig. 24 Escultura de Donald Judd. Dados da obra desconhecidos.

*“Oteiza, da mesma forma, trabalhou na procura do espaço vazio bem como eliminar a matéria que este ocupava. Ao processo de escavar um bloco para obter a sua totalidade,*

---

<sup>29</sup> Tradução do autor. *“Judd, en especial, consideró su actividad como una alternativa a las convenciones de la pintura y de la escultura. Toda pintura, era para él ilusionista, lo que la convertía en “no creíble” . Parecía importante librarse de la ilusión de espacio, y el único modo de conseguirlo era eliminar las relaciones figura fondo .”* In FORMA, A., Stangos, N., *Conceptos de arte moderno, Minimalismo*. Ed. cast.: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2000. p206

<sup>30</sup> Mais à frente falarei desalmadamente das maquetas.

<sup>31</sup> Jorge Oteiza Enbil, n. 1908 em Orío, Gipuzkoa, m. 2003 em Donostia, Gipuzkoa. Escultor, Desenhador pintor e escritor.

*ele chamou-lhe desocupação do espaço. Oteiza define este processo como esvaziar o interior de um corpo mantendo o seu volume...*<sup>32</sup>



Fig. 25 Escultura de Jorge Oteiza: *Caja vacía*, 1958. Aço cortado soldado, 53,5 x 46 x 46 cm.



Fig. 26 Escultura de Jorge Oteiza: *Macla conjuntiva (a partir de maqueta con dos cuboides)*, 1973. Marmore talhado, 29,7 x 45,5 x 27,3 cm



Fig. 27 Escultura de Jorge Oteiza: *Caja metafísica*, 1958. Hierro 30x30x30 cm.



Fig. 28 Escultura de Jorge Oteiza: *Apertura o desocupación del cilindro*. Acero, forja y soldadura 1957. 57,5 x 64,5 x 35 cm

<sup>32</sup> Tradução do autor. "Oteiza, del mismo modo, trabajaba en la búsqueda del espacio vacío, para ello debía de eliminar la materia que éste ocupada. A base de excavar en el interior del bloque llegó a penetrar en su totalidad, mediante un proceso que llamó "desocupación del espacio"... Oteiza lo define de este modo, vacía el interior del cuerpo y mantiene el volumen la escultura...".

GONZÁLEZ, B., E., *El espacio escultórico, Espacio interior y espacio exterior*. In AA.VV. Madrid, Espanha. Ediciones Akal, S.A. , 2006. p 21

À semelhança dos artistas que referimos, Ronald Bladen <sup>33</sup> é outro dos artistas de referência no meu trabalho. A predominância da sua produção artística, baseia-se essencialmente na escultura, contudo Bladen iniciou primeiramente a sua atividade na pintura. O seu trabalho ganhou destaque quando uma das suas esculturas foi apresentada em “Primary Structures”<sup>34</sup> em Nova Iorque no Jewish Museum em 1966. O motivo para tal destaque foi a peça “*Three Elements, 1965*” (Fig. 29) ser composta por três trapezoides em que todos estavam inclinados 65° e cujos centros de gravidade ao estarem deslocados pareciam estar em desequilíbrio.

Consideramos este artista, o mais completo com respeito às minhas referências artísticas. É um artista fundamental na nossa investigação devido aos seguintes aspetos: o reflexo de luz dos materiais que usava na construção das suas esculturas; o interesse por fenómenos naturais no que respeita à projeção de luz; a forte tensão e instabilidade presente nas suas esculturas. São estes aspetos com os quais nos revemos e que estão próximos das obras que concebemos. Para além dos aspetos referidos, há ainda outro que está associado à escala e complexidade do qual o meu trabalho também partilha. Prova da complexidade do trabalho deste artista foi a obra que mostrou na galeria em 1970 (Fig. 30).

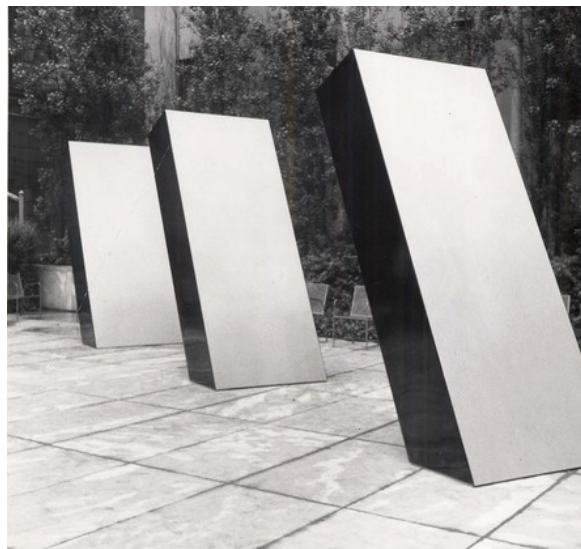


Fig. 29 Escultura de Ronald Bladen: *Three Elements, 1965*. Contraplacado pintado, alumínio. 284x122x53cm (três peças).



Fig. 30 Escultura de Ronald Bladen: *Coltrane (modelo estrutural), 1970*. Madeira e construção de unhas, 30x17x17cm

<sup>33</sup> Ronald Bladen, n.1939 em Vancouver, m.1988 em Nova Iorque.

<sup>34</sup> Esta exposição foi a primeira realizada na América e que por sua vez concentrou somente artistas minimalistas de referência como: Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Anne Truitt e Ronald Bladen.

## Cap 3 Da matéria á forma

### 3a - Maquetas e cruzamentos de matéria, qual a sua razão

Iniciamos este capítulo com esta citação que pode orientar a nossa ideia sobre a matéria e a forma:

*“ Este conceito de escultura no qual eu me centrei para desenvolver os aspetos da forma e matéria, reivindicam a matéria como ponto de partida da presença como sinal da identidade formal. Procura também relacionar a matéria com o tato, implicando a mão na criação como símbolo de proximidade das linguagens do conhecimento e da intuição que tendem a escapar ao sentido mais conceptual da vista — âmbito dentro do qual desenvolvo de maneira inquietante a desmaterialização da escultura”.*<sup>35</sup>

As maquetas que concebemos como mais um campo de trabalho, são feitas de materiais diversos dos quais destaco: esferovite, placas de isolamento térmico, espuma de poliuretano entre outros... Escolhemos este materiais por possuírem características tais como: texturas homogéneas, transparência, ductilidade, leveza, resistência... O uso deste tipo de materiais deve-se a motivos relacionados com a nossa sensibilidade e por outro lado tem que ver com o efeito plástico e com a ideia que se pretende transmitir. A execução das maquetas que podem antever tipos de escultura concebidas em formas geométricas com recurso à linha reta e em alguns casos a linha curva, salientamos estas formas, que apesar das pequenas dimensões são compactas e maciças. Esta conceção visa utilizar em certa medida um discurso plástico característico de proximidade ao minimalismo como já foi referido e no qual tento através das características da nossa

---

<sup>35</sup> Tradução do autor. *“Este concepto de escultura en el que me centré para desarrollar los aspectos de forma y materia en la misma, reivindica la materia como punto de partida de la presencia, como seña de identidad formal. Busca abarcar la materia con el tacto, implicar la mano en la creación, como símbolo de la cercanía a los lenguajes del sentimiento y de la intuición que suelen escapar al más conceptual sentido de la vista, ámbito dentro del que desarrollaré el sugerente e inquietante camino de la desmaterialización en la escultura.”*

MENESES González, C.de la C., *Forma y materia, Desmaterialización de la forma*. In AA.VV.Madrid, Espanha. Ediciones Akal, S.A. , 2006. p 66

escultura promover a instabilidade, robustez e dureza que certa forma escultórica<sup>36</sup> tem: a instabilidade pela linha oblíqua, a robustez e dureza pela conceção monolítica e dura que a forma esculturas sempre teve. Desde o início da nossa prática artística executamos maquetas como formas complementares que nos permitiam antever as peças finais. Estas serviam também para testar materiais numa escala menor, e que pudessem ajudar a resolver problemas na construção de qualquer peça. Consideramos este trabalho muito laboratorial. No segundo da UC projeto, a execução de maquetas como elementos projetuais, ganharam preponderância sobre todo o corpo de trabalho desenvolvido anteriormente, uma vez que elas como ensaios conjugavam muito com a ideia da disciplina de projeto.

Tivemos necessidade de construir um dispositivo para visualizar as maquetas de forma a que nos permitisse ter uma ideia de como poderia dar uma noção de obra final<sup>37</sup>. Para isso construímos um simulador do espaço expositivo onde a maqueta era integrada para depois ser fotografada em vários ângulos, com luzes diferentes bem como várias incidências de



Fig. 31 Escultura de Claes Oldenburg: *Floor Cake*, 1962. Polímero sintético e látex sobre tela preenchida com espuma de borracha e a caixa de cartão, 148,2x290,2x148,2 cm.



Fig. 32 Dispositivo construído no início do primeiro ano do mestrado. MDF colado, 45x45x45cm.

<sup>36</sup> Como referi anteriormente, devo salientar que esta ideia de oposição á dureza do objecto, Claes Oldenburg explorou este conceito com as esculturas feitas de matérias moles por oposição à ideia de dureza e massa que se encontra na escultura tradicional feita por exemplo em pedra, bronze, madeira, etc. (FIG 31)

<sup>37</sup> A obra final seria a mesma peça mas numa escala maior e de preferencia com os mesmo materiais.

luz sobre a maquete. Este dispositivo<sup>38</sup> pode ver-se na Fig. 32. Doravante, no processo de construção em que desenvolvemos estes trabalhos, íamos observando e registando determinados aspetos plásticos das maquetas tais como: volumetria, plasticidade, reflexo de cor dos materiais, textura e o próprio posicionamento da maquete no dispositivo. Neste cenário, ao fotografarmos as várias posições das maquetas, pudemos analisar de forma mais objetiva as possibilidades que nos davam em termos plásticos e as ideias que futuras esculturas noutras poderiam ter dimensões (Fig. 33, 34, 35, 36, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 e 45 ).



Fig. 33

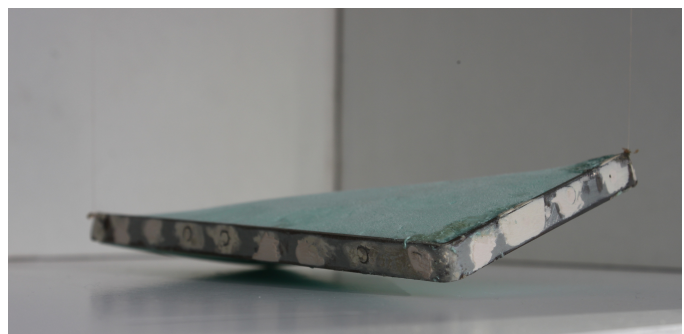


Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

---

<sup>38</sup> Este dispositivo consiste numa construção em mdf de pequenas dimensões onde pretendo simular um espaço de exposição, simulando o plano do chão e da parede. Este dispositivo é todo pintado de branco por dentro.



Fig. 37

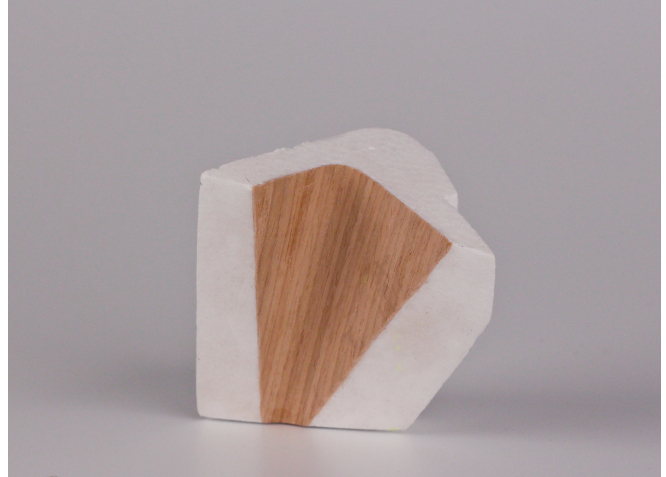


Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45

Todas estas imagens (33 a 45) correspondem ao registo fotográfico previamente selecionado para este trabalho. Estas fotografias tiveram por objetivo registar os vários momentos das maquetas no meu *atelier*. Várias vistas.

Como referi, as maquetas começaram a ganhar um estatuto autónomo e de obra final, possuindo assim características com o mesmo grau de interesse que tem qualquer escultura. Estas características são acompanhadas com um conjunto de questões inerentes ao processo de construção tais como: a escolha dos materiais, e o próprio registo fotográfico. Estas razões levaram a que a partir de determinado momento, pensássemos em definir outra terminologia para a mesma uma vez que lhe passamos a dar um estatuto de obra final. Passei a designar no âmbito exclusivo do meu trabalho por “maquetas escultóricas”.

Um dos aspetos importantes em torno a este, foi a atenção dada aos materiais com que concebíamos as maquetas e à forma final que cada uma teria depois. Por isso, existe uma relação de cumplicidade entre os materiais (Fig. 46, 47 e 48). Relações essas que podem ser muito amplas, contudo pretendemos clarificá-las e justificá-las de modo a que se entendam como mais um recurso plástico do meu trabalho. A cumplicidade entre matéria e forma é na minha opinião uma ideia ligada permanentemente à escultura:



Fig. 46 Maqueta que demonstra a relação de dois materiais distintos cuja relação de cumplicidade de ambos é foco de interesse no meu trabalho.



Fig. 47 Maqueta que demonstra a relação de dois matérias distintos cuja relação de cumplicidade de ambos é foco de interesse no meu trabalho



Fig. 48 Maqueta que demonstra a relação de dois matérias distintos cuja relação de cumplicidade de ambos é foco de interesse no meu trabalho

As figuras 46, 47 e 48 demonstram a relação de materiais distintos cuja relação de cumplicidade de ambos é foco de interesse no meu trabalho.

*“Tal como acontece com todas as obras minimalistas, a composição é um fator menos importante do que a escala, a luz, a cor, a superfície ou forma, ou a relação com o ambiente...”*<sup>39</sup>,

porém nem todos os tipos de escultura contêm em si esta característica.

A conjugação de vários materiais é importante para o nosso trabalho e foi sendo acompanhado por um recurso processual constante. Com a construção das primeiras maquetas escultóricas<sup>40</sup>, comprovamos que a presença de materiais diferentes e trabalhados de maneiras diferentes proporcionavam resultados plásticos interessantes tais como o reflexo da cor dos materiais no espaço envolvente consoante a sua posição no mesmo (Fig. 49, 50 e 51)

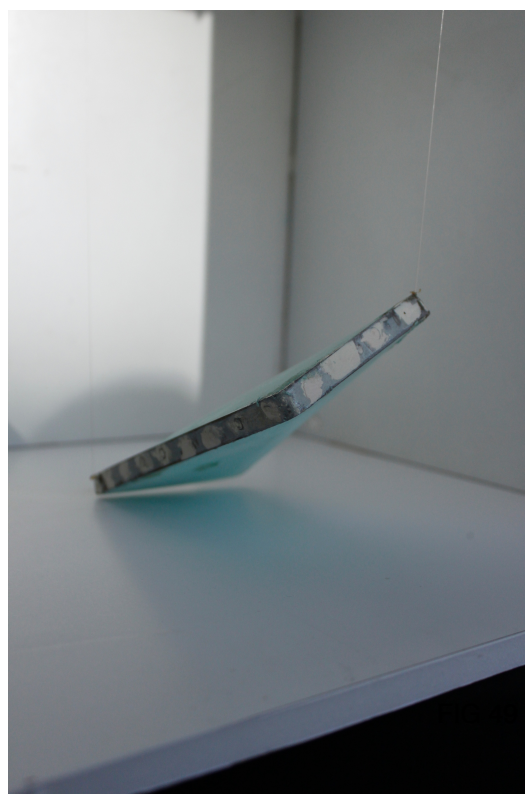


Fig. 49 Fotografia da maqueta onde é visível o reflexo da cor do material com que é construída.

---

<sup>39</sup> Tradução do autor. *“Como ocurre con todas las obras minimalistas, la composición es un factor menos importante que la escala, la luz, el color, la superficie o la forma, o la relación con el entorno.”*. In FORMA, A., Stangos, N., *Conceptos de arte moderno, Minimalismo*. Ed. cast.: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2000. p 208

<sup>40</sup> Nova designação para as maquetas.



Fig. 50 Fotografia da maquetas onde é visível o reflexo da cor do material com que é construída.

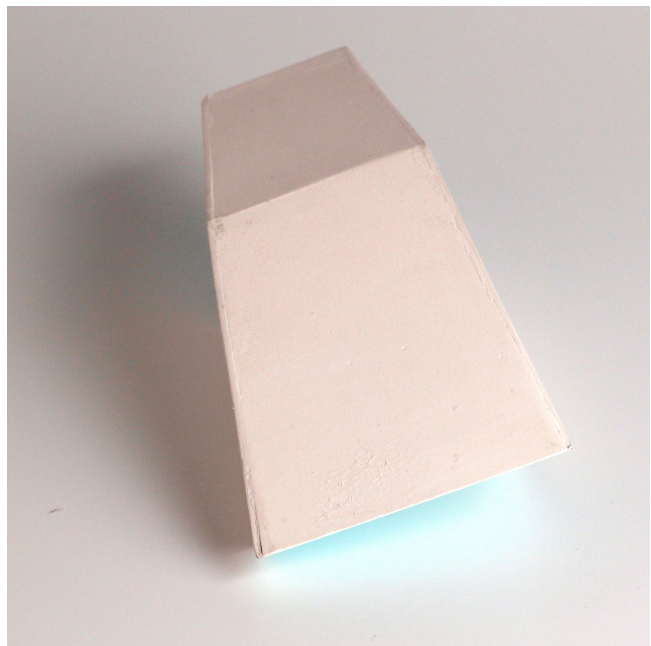


Fig. 51 Fotografia da maquetas onde é visível o reflexo da cor do material com que é construída.

As figuras 49, 50 e 51 pretendem igualmente demonstrar os reflexos produzidos pelos materiais que uso na construção das maquetas.

### 3.1.b – Do irregular ao geométrico

Tanto as maquetas escultóricas como as esculturas finais<sup>41</sup> acabam por nunca ser simétricas, considerando este fator como uma das principais características importantes das minhas esculturas, daí utilizarmos o léxico de palavras chave referido na componente escrita da tese. No processo inicial da construção das maquetas escultóricas, a nossa primeira preocupação é a escolha dos materiais fazendo uma análise deles para testar as suas propriedades preferindo os de natureza dúcteis<sup>42</sup> pelo fato de ir ao encontro da mediocridade dos termos que utilizei quando me referi aos materiais leves. A forma final é definida durante o processo de construção da mesma podendo sofrer pequenas alterações.



Fig. 52 Imagem do conjunto de algumas maquetas escultóricas construídas ao longo do mestrado

---

<sup>41</sup> No meu trabalho entende-se por escultura final, as esculturas construídas ao longo do mestrado que também estão presentes na exposição final.

<sup>42</sup> Quero que natureza dúctil, o fato de poder testar a capacidade de torção e elasticidade desses materiais.

## **Conclusão**

O facto de possuímos uma linha de trabalho já definida antes do ingressarmos no mestrado, ajudou-nos a prosseguir com uma investigação mais aprofundada tendo por base uma metodologia teórico-prática. No início desta componente escrita da tese, propusemo-nos responder a questões centrais do meu trabalho e justificar o mesmo tendo por base as referências dadas. Essas questões resultaram de uma reflexão atenta sobre trabalho. Com esta investigação baseada na experimentação e produção de trabalhos, percebi de facto, que no caso específico do nosso trabalho, é possível materializar um espaço ambíguo conforme referi no primeiro capítulo, contudo estabelecemos algumas premissas que foram essenciais para o desenvolvimento do processo de trabalho e que foram respondidas no mesmo capítulo. A estas premissas juntaram-se as maquetas que foram inicialmente um conjunto importante de trabalhos para ter outra visão das esculturas finais e conseqüentemente ganharam um estatuto de obra final pela importância que vieram a ter em toda a investigação e disso demos conta no terceiro capítulo. A fotografia tem também um papel importante no nosso trabalho na medida em que permite ter uma visão mais pormenorizada e registar momentos de luz sobre as maquetas suscitando-nos novas ideias que podem dar origem a novas peças.

As conclusões retiradas nesta investigação e no processo artístico descritos no documento, originaram novas questões acompanhadas de ideias, algumas já materializadas, que fazem parte desta investigação uma vez que esta não termina aqui. Pretendemos futuramente continuar a desenvolver campos de investigação relacionados com todos estes temas que já iniciámos.

## Bibliografía

- GONZÁLEZ, E.B, *Espacio, aproximación al espacio*. In *Conceptos fundamentales de lenguaje escultórico*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A 2006.
- FOSTER, H., *Lá posmodernidad*. Editorial Kairós, Barcelona, IV edición, 1998
- MATÍA,P, Blanch,E., Cuarda de la, C., Arriba de, P., Casas de las, J. & Gutiérrez, L.J. . *Conceptos fundamentales de lenguaje escultórico*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A. . 2006.
- MENESES González, C.de la C., *Forma y materia, Desmaterialización de la forma*. In AA.VV.Madrid, España. Ediciones Akal, S.A. , 2006.
- PRADAS, M.M., *La experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. València: Institució Alfons el Magnànim. 1965
- STANGOS, N. 2000. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial. Thames & Hudson Ltd., Londres

## Webgrafia Consultada para extrair imagens:

- <http://pt.scribd.com/doc/26896290/A-Escultura-No-Campo-Ampliado>
- <http://www.archdaily.com.br/br/01-59270/campo-expandido-da-arquitetura-anthony-vidler>
- <http://www.moma.org/search/collection?&page=1&query=Donald+Judd>
- [http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&keyword=Donald+Judd&f%5B100%5D=&fecha=&items\\_per\\_page=15&pasados=1&sort=rel](http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&keyword=Donald+Judd&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&pasados=1&sort=rel)
- <http://www.tate.org.uk/search/Donald%20Judd>
- [http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&keyword=Jorge+Oteiza&f%5B100%5D=&fecha=&items\\_per\\_page=15&pasados=1](http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&keyword=Jorge+Oteiza&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&pasados=1)
- <http://www.brooklynrail.org/2008/12/artseen/ronald-bladen-sculpture-of-the-1960s-and-70s>
- <http://www.moma.org/search/collection?query=Ronald+Bladen&page=1>

## Índice de imagens

Fig 1- Trabalho realizado na disciplina de laboratório de desenho

Fig 2- Trabalho realizado na disciplina de laboratório de desenho

Fig 3a, 3b, 3c - Frames de um video de registo processual realizado aquando a execução dos trabalho

Fig 3d- Trabalho realizado na disciplina de laboratório de desenho

Fig 4 - *S/ titulo #3* , 2010. Cimento e calhas, 70x60 cm

Fig 5 - *S/ titulo #4* , 2010. Cimento e calhas, 70x60 cm

Fig 6 - *S/ titulo #5* , 2010. Cimento e calhas, 70x60 cm

Fig 7 - Fotografias de processo aquando a realização de experiências com calhas metálicas

Fig 8 - Fotografias de processo aquando a realização de experiências com calhas metálicas

Fig 9 -Fotografias de processo aquando a realização de experiências com calhas metálicas

Fig 10 - Maqueta pertencente a um conjunto de várias maquetas, construídas numa fase posterior onde integrava dois materiais distintos

Fig 11 -*Tension between* , 2012. Barras de metal, 280x270cm. Peça presente na exposição final de Licenciatura

Fig 12 - Vista lateral de uma das maquetas utilizando o *white cube* como suporte para fotografar

Fig 13 - Dispositivo criado na sala de aula anterior ao *white cube* para fotografar as maquetas

Fig 14 - Fotografia com telemóvel de uma das maquetas utilizando a luz natural e uma mesa branca como suporte aproveitando também as sombras para a composição da imagem

Fig 15 A - Fotografia a uma situação do quotidiano de projeção de sombra num determinado objeto.

Fig 15 - Fotografia com telemóvel

Fig 16 - Fotografia de Jackson Pollock a pintar. Acedido Junho 9, 2014 em [:http://jacksonpollocksigloxx.files.wordpress.com/2008/06/pollocktrabajo1.jpg](http://jacksonpollocksigloxx.files.wordpress.com/2008/06/pollocktrabajo1.jpg)

Fig 17 - Reprodução da obra *Painting* de Willem de Kooning. *Painting*, 1948. Esmalte e óleo sobre tela. Acedido Junho 9, 2014 em [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3213&page\\_number=3&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3213&page_number=3&template_id=1&sort_order=1)

Fig 18 - Quadro comparativo que resume o conceito de campo expandido da Rosalind Krauss. Acedido Julho, 24, 2014 em <http://fernandozanforlin.blogspot.pt/2010/03/escultura-no-campo-expandido.html>

Fig 19 - Imagem da peça *The Bicycle*, 1968. Wood, metal, motor, cord and steel wire, 11.9 x 149.7 x 63.3 cm. Alexandre Calder. Acedido Junho, 9, 2014 em [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A922&page\\_number=70&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A922&page_number=70&template_id=1&sort_order=1).

Fig 20 - Frames retirados de um video de Alexandre Calder publicado no youtube por Roger Sherman. Acedido Agosto, 2, 2014 em <https://www.youtube.com/watch?v=fI5PRaTSMUI>

Fig 21 - Frames retirados de um video de Alexandre Calder publicado no youtube por Roger Sherman. Acedido Agosto, 2, 2014 em <https://www.youtube.com/watch?v=fI5PRaTSMUI>

Fig 22 - Frames retirados de um video de Alexandre Calder publicado no youtube por Roger Sherman. Acedido Agosto, 2, 2014 em <https://www.youtube.com/watch?v=fI5PRaTSMUI>

Fig 23 - Frames retirados de um video de Alexandre Calder publicado no youtube por Roger Sherman. Acedido Agosto, 2, 2014 em <https://www.youtube.com/watch?v=fI5PRaTSMUI>

Fig 24 - Escultura de Donald Judd. Dados da obra desconhecidos. Acedido Julho, 14, 2014 em [http://lauraelizabethdavidson.com/wp-content/uploads/2012/05/tumblr\\_m1kmu1S6zc1qcm58co1\\_1280.jpg](http://lauraelizabethdavidson.com/wp-content/uploads/2012/05/tumblr_m1kmu1S6zc1qcm58co1_1280.jpg)

Fig 25 - Escultura de Jorge Oteiza: *Caja vacía*, 1958. Aço cortado soldado, 53,5 x 46 x 46 cm. Acedido Agosto, 13, 2014 em <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/caja-vacia>)

Fig 26 - Escultura de Jorge Oteiza: *Macla conjuntiva (a partir de maqueta con dos cuboides)*, 1973. Marmore talhado, 29,7 x 45,5 x 27,3 cm. Acedido Agosto, 13, 2014 em <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/caja-vacia>

Fig 27 - Escultura de Jorge Oteiza: *Caja metafísica*, 1958. Hierro 30x30x30 cm. Acedido Setembro, 23, 2014 em <http://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=11&l=1>

Fig 28 - Escultura de Jorge Oteiza: *Apertura o desocupación del cilindro*. Acero, forja y soldadura 1957. 57,5 x 64,5 x 35 cm

Fig 29 - Obra de Ronald Bladen: *Three Elements*, 1965. Contraplacado pintado, alumínio. 284x122x53cm (três peças). Acedido Agosto, 15, 2014 em [:http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=80896](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80896)

Fig 30 - Obra de Ronald Blade: *Coltrane (modelo estrutural)*, 1970. Madeira e construção de unhas, 30×17×17cm. Acedido Agosto, 16, 2014 em [:http://artsketch.files.wordpress.com/2010/01/rb-coltrane.jpg](http://artsketch.files.wordpress.com/2010/01/rb-coltrane.jpg)

Fig 31- Escultura de Claes Oldenbur: *Floor Cake*, 1962. Polímero sintético e látex sobre tela preenchida com espuma de borracha e a caixa de cartão, 148,2x290,2x148,2 cm. Acedido Setembro, 24, 2014 em <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/oldenburg/>

Fig 32 - Dispositivo construído no início do primeiro ano do mestrado. MDF colado, 45x45x45cm.

Fig 33, 34 , 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45 - Fotografias de várias maquetas construídas ao longo do mestrado. ( várias vistas)

Fig 46, 47 e 48 - Maquetas que demonstra a relação de dois materiais distintos cuja relação de ambos é foco de interesse no meu trabalho

Fig 49, 50 e 51 - Imagens das maquetas que demonstram os reflexos produzidos pelos materiais que uso na construção das mesmas.

Fig. 52 Imagem do conjunto de algumas maquetas escultóricas construídas ao longo do mestrado.



