



**IPL**  
instituto politécnico  
de leiria

# O QUE FAZER COM TUDO ISTO?

**ANA BATTAGLIA ABREU**

ORIENTADORA:  
**MARTA SOARES**

Componente escrita da Tese de Mestrado  
Artes Plásticas

ESAD.CR 2019

Este documento é relativo ao período de dois anos de trabalho artístico pessoal decorrido no Mestrado de Artes Plásticas; deste modo, deve ser entendido como uma reflexão escrita sobre o desenvolvimento prático do mesmo e não como um produto teórico autónomo e independente.

## **Agradecimentos,**

A Marta Soares pela preciosa orientação, pela amizade, pela partilha de conhecimentos, pelas bonitas conversas, por contribuir para o meu desenvolvimento pessoal e artístico, pelo rigor e pelo encorajamento.

A todos os professores que me ajudaram neste percurso, obrigada pelo conhecimento que me transmitiram.

Ao Pedro Campos Rosado, por me ter mostrado novas possibilidades e aberto caminhos para o meu percurso dentro das artes plásticas.

A toda a família pelo amor, pela paciência, apoio e dedicação ao longo de todos estes anos e ainda por tudo o que me proporcionaram.

Ao Tiago, pelo permanente amor, apoio e paciência, pela ajuda e por me mostrar a leveza da vida.

Ao meu tio João Luís, pela permanente ajuda, por tudo o que me ensinou, pelo mundo da arte que me mostrou e pela confiança e força que depositou em mim.

À minha mãe Alexandra, pelo exemplo de luta e conquista, por todas as portas que me abriu, pela eterna força e luz enquanto mulher e pessoa.

Ao meu pai Luís, pelo amor, pela dedicação, pelas oportunidades, pela paciência e pela incrível ajuda que sempre me deu.

À minha irmã Francisca, pelas confidências, pelo companheirismo e por tão bem me entender.

Aos meus amigos e colegas, por me inspirarem, pela amizade, pelos desabafos, em especial a Mafalda, Inês, Sofia, Brum e Bruno pelo grupo e por me lembrarem que, com foco, força e dedicação, conseguimos fazer tudo.

A todos, um obrigada.

*“A man climbs a mountain because it is there. An artist makes  
a work of art because it is not there”<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Carl Andre em 1968, no catálogo da exposição editado por Johannes Cladders, no Museu Estatal de Mönchengladbach, Alemanha.

## **RESUMO**

Na presente dissertação proponho-me apresentar os resultados de uma investigação teórico-prática desenvolvida continuamente ao longo dos últimos dois anos. A partir da consciência do corpo e de reflexões sobre o espaço, procurei evocar as tipologias da organização, relacionando e colocando em diálogo as peças com o novo lugar que lhes proponho, bem como o espaço envolvente.

Essas peças são o resultado do diálogo entre materiais, espaços e pessoas.

Palavras-chave: objetos, organização, recontextualização, ordem, corpo.

## **ABSTRACT**

In this essay I propose to present the results of a theoretical/practical investigation developed continuously over the past two years. From the consciousness of the body and reflections about space, I sought to evoke the types of organization, relating and putting in a dialogue the works with the place that I propose, as well as the surrounding space. These works are the result of the dialogue between materials, spaces and people.

Keywords: objects, organization, recontextualization, order, body.

## ÍNDICE

<b>O QUE FAZER COM TUDO ISTO? – UMA INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1 PROCESSO E PERCURSO</b>	<b>9</b>
RESPIGAR	11
ARQUIVAR	12
COLECIONAR	13
ATELIER	14
IMPROVISO	15
MONTAGEM	16
<b>CAPÍTULO 2 ARTISTAS E OUTRAS AFINIDADES</b>	<b>19</b>
CARL ANDRE	20
ROBERT MORRIS	25
PEDRO CABRITA REIS	29
OUTROS ARTISTAS AFINS	33
GEORGES DIDI-HUBERMAN	36
ROSALIND KRAUSS	37
RICHARD WOLLHEIM	38
<b>CAPÍTULO 3 O PROJETO</b>	<b>41</b>
<b>O QUE FAZER COM TUDO ISTO?</b>	<b>54</b>
<b>ÍNDICE DE IMAGENS</b>	<b>59</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>65</b>

## O QUE FAZER COM TUDO ISTO? – UMA INTRODUÇÃO

O presente documento relata o desenvolvimento de uma investigação teórico-prática individual, procurando abordar as principais questões que foram despontando a partir da experiência e do fazer artísticos. A minha dissertação cumpre-se na relação estreita entre o texto reflexivo que a seguir apresento e a indispensável exposição do trabalho prático desenvolvido. Estes, são naturalmente indissociáveis um do outro.

A estrutura do texto será simples: No *Capítulo 1, O Processo e o Percurso*, apresento pressupostos e resultados da minha investigação artística, revelando o pensamento e a intenção que suportam os objetos e projetos desenvolvidos em atelier<sup>2</sup>. Este capítulo apresenta, no contexto do meu trabalho, o desenrolar de todo o processo de *fazer* e o percurso dos materiais antes de se tornarem “objetos artísticos”. Procurarei aqui expor os assuntos principais e os métodos operativos que, ao longo de um percurso, se tornaram recorrentes; faço ainda uma descrição dos processos de construção e das opções recorrentes no meu percurso. Aqui, evocarei pontos de partida e a razão de utilização dos diferentes materiais, acompanhando com uma breve reflexão sobre os resultados obtidos.

Ao longo do *Capítulo 2, Artistas e outras afinidades*, demonstro algumas influências - chave ao longo do meu percurso. Selecionei três artistas com os quais me identifico particularmente, que constituem uma referência fundamental para o desenvolvimento global do meu trabalho e, sobretudo, que têm principal relevância no que concerne ao projeto que apresento: Carl Andre (Massachusetts 1935- ), Robert Morris (Kansas City, 1931-2018) e Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956- ). Neste capítulo menciono ainda outros artistas com os quais sinto afinidade, no contexto específico da relação entre o lugar, a paisagem e o universo dos objetos industriais que na sua obra se encontra presente; evoco também três autores com obra teórica relevante que se debruçaram, de uma forma ou de outra, sobre questões próximas ao meu trabalho tais como: Didi-Huberman (Saint-Etienne, 1953-), Rosalind Krauss (Washington D.C. , 1941- ) ou Wollheim (Londres, 1923-2003).

---

<sup>2</sup> Por atelier, entendo o lugar/momento onde se trabalha e se desenvolve e materializa uma ideia, não importando o lugar físico em si, pois trata-se de um lugar quase ambulante que se adequa aos projetos em “mão”; seja interior ou exterior este atelier é sempre observado como um espaço aberto.

No *Capítulo 3, O Projeto*, falo do trabalho prático desenvolvido no contexto do Mestrado, abordando, a partir da minha experiência artística, a relação fazedor-objeto-observador bem como o discurso plástico que os objetos em si mesmos contém e podem gerar.

Todos os materiais surgem aqui como precursores de projetos práticos que levantam questões como: Quantos materiais? Equilibram-se? Como organizá-los no espaço? Para onde vão? Quantos podem dialogar no mesmo espaço?

Neste contexto, proponho-me falar do gesto que os organiza, das relações e dos diálogos que surgem de uma forma específica e que aproximam cada peça do seu lugar, respeitando e reinventando os materiais encontrados. Seguidamente instalo-os como quem coreografa, criando um diálogo poético entre a presença dos objetos e a forma como estes povoam os espaços. Abordo também a particular relação entre o ato de registar alguns momentos e o gesto interventivo, com a efemeridade do mesmo que se transporta para os projetos, sendo estes criadores de diálogos particulares entre o fazedor, a obra e a respectiva performance que neste contexto existe.

Finalizando este documento, faço uma reflexão final onde procurarei dar sentido - a partir das referências artísticas, teóricas, do meu percurso em geral e do projeto em particular que apresento - à hipótese que melhor condensa todas estas questões, e que dá o mote a esta dissertação: *o que fazer com tudo isto?*

## CAPITULO 1 – O PROCESSO E O PERCURSO

“ (...)

*Volume as volume – (mass)*

*Volume as plane – (configuration)*

*Volume as line – (direction)”<sup>3</sup>*

*“ Order: making sense by pattern. The quality of relationship. Measure; the order of dimension and the diagnosis of cause and effect in the physical world. Intensity; the degree of pattern and control that we can disperse around us. The only means by which we can reduce physical property to a comprehensible mental structure (idea).”<sup>4</sup>*

---

<sup>3</sup> William Tucker (Egito, 1935- ), “Reflections on Sculpture”, *NUMBER AND ORDER*, *Art in Theory*, p. 785

<sup>4</sup> Tim Scott (Londes, 1937- ) *ibidem*.

Posso começar por dizer que me interessa, numa abordagem inicial, explorar as mais variadas formas de instalar no espaço materiais que encontro e recolho: esses materiais, os que me são mais apelativos, têm geralmente um carácter industrial, tais como canos de pvc, tubos de drenagem, tubos de drenagem flexíveis, varas de aço, varões roscados, entre outros semelhantes.

O que fazer com tudo isto?

*Respiga-se, arquiva-se e colecciona-se em atelier; depois improvisa-se e monta-se.*

### *Respigar.*

Os lugares que mais me cativam são os montes, os montes de coisas.

O olhar para a rua fez-me estar atenta aos materiais que se encontram agrupados instintivamente por família, por função ou por forma, criando as mais primárias e orgânicas de todas as formas: os “montes de coisas”. Estes montes ou pilhas de coisas surgem no meu imaginário como oriundos de gestos quase automáticos de quem quer juntar o mesmo assunto ocupando o mínimo de espaço possível.

Desde setembro de 2017 que passei a fazer registos fotográficos a preto e branco de montes de coisas encontradas ou empilhadas. O registo a preto e branco é evocativo do meu interesse nesta fase do processo de trabalho, pois a generalidade da forma está acima da plasticidade individual dos objetos amontoados: pensar o “monte” como uma forma de despejo de algo que não se pensa voltar a possuir; pensar a “pilha” como uma forma de arrumar e organizar algo que se possa voltar a utilizar, leva-me a pensar num “gesto ordenador” naquilo que o aproxima de um ato de construção plástica, através do agrupamento de múltiplos objetos semelhantes entre si.



1. Ana Battaglia Abreu - monte, 2017



2. Ana Battaglia Abreu - pilha, 2017

*Amontoamos porque não sabemos onde arrumar ou porque não nos conseguimos desfazer das coisas? Não será antes porque cremos que as podemos sempre usar mais tarde?*

Tornou-se para mim um hábito dar um passeio atento, recolhendo e arrumando materiais com que possa trabalhar e instalar. Confesso que são raras as semanas em que não recolha alguma coisa para acrescentar à minha “coleção” de materiais, sendo estes pensados e olhados como matéria de construção. Frequentemente, em

contexto de atelier, se nada acontece positivamente e nenhum impulso é suficientemente forte para uma tentativa de instalação ou de produção, retomo o “método” de ir recolher algo, tal como uma respigadora urbana, acreditando que a mudança de contexto e novos encontros trarão novas possibilidades. Às vezes há coisas, outras vezes não.

*“If I now collect pictures it is because I want to categorize those dreams. Or at least filter out the main groups. And like in statistics, you can only do that when you have a large number of pictures. Only then, can you find ‘lines’ [...]”<sup>5</sup>*

#### *Arquivar.*

Quando, na introdução ao meu projeto prático, falo em recolher materiais e dar-lhes um novo contexto, é impossível não falar das camadas de memórias que neste processo habitam. Quando este material<sup>6</sup> é deslocado do contexto em que é encontrado, geralmente num monte, lixeira ou restos de obra, tornam-se visíveis os traços de uso, de trabalho e de ação que cada objeto transporta e que o desloca de uma forma íntegra inicial. É nestes registos de uma “memória de ação” sobre os materiais encontrados que encontro potencial plástico bem como na forma como estes se oferecem a uma posterior recontextualização. Nesta recontextualização, à perda de função inicial, sucede-se a memória das superfícies como expressiva de uma história particular de cada objeto; esta história particular irá aliar-se ao gesto de composição, e ao diálogo com o espaço envolvente, para ganhar autonomia plástica enquanto objeto artístico.

Dá-se, recorrentemente, no meu processo criativo, um primeiro impulso instintivo de acumulação. A este impulso sucede-se a necessidade de selecionar e arquivar.

“Arquivar” é a fase de trabalho em que se organiza o material acumulado, onde um gesto ordenador prevalece, tendo como método e premissa de arquivamento o acesso fácil aos materiais, a funcionalidade e uma lógica particular em que inscrevo cada um.

Esta é a fase na qual chego ao atelier com os materiais recolhidos e tenho de transformar a *desordem* ( estado naturalmente afeto ao meu gesto intuitivo inicial) em *ordem*, já que não conseguir aceder a qualquer informação guardada num

---

<sup>5</sup> SCHAFFNER, I. & WINZEN, M. (1998) Deep Storage, Collecting, Storing and Archiving in Art, Prestel-Verlag, Munique, p.133

<sup>6</sup> O material constitui-se muitas vezes como um objeto pré-fabricado, isto é, já possuidor de uma forma definida.

arquivo, significa “um arquivo falhado”. Esta ordenação corresponde a uma triagem prévia e posterior arrumação de materiais por grupos de formas, cores, dimensão, dureza, ductilidade e lugar de arrumação (exemplos: caixas, prateleiras, armários, etc..), ou seja, as estruturas e lugares relativos de arquivamento serão também relevantes para a composição final que irá suceder-se, à semelhança de uma paleta tal como um “programador de gesto”.



3. Ana Battaglia Abreu - arrumar no atelier, 2017 4. Ana Battaglia Abreu - arrumar no atelier, 2018

### *Colecionar.*

Ao lugar onde este conjunto de objetos pré-fabricados coexistem chamo um “acervo”, pois no tempo da sua coexistência reside um sentido de “coleção”.

Este sentido de “coleção” é específico, pois a ideia não é a permanência numa coexistência mas a *circulação*. Desta circulação — que consiste em entradas e saídas de novos materiais para a composição de instalações — nasce um potencial criador e vital para a minha produção artística: também o dialogo criado entre materiais na fase de acervo me dão mote para novas composições.

Posso dizer que o colecionador é alguém que seleciona meticulosamente os elementos da sua coleção, sendo que cada objeto pertence ao seu conjunto, existindo vários conjuntos numa só seleção. A seleção dos objetos e a sua ordenação é uma parte do processo, esperada tão ansiosamente como a sensação de os possuir. Cada objeto que se coleciona é pensado e selecionado como algo que melhora ou acrescenta algo à coleção, porque pressupõe possuir características inigualáveis a outro; logo, pressupõe que é possuidor uma *aura que é intransmissível*, como diria Walter Benjamin. Este autor viria a descrever essa

necessidade de posse como “uma caçada, onde a perda de identidade se torna insuportável ao ponto de só ser recuperável com a aquisição desse mesmo objeto”<sup>7</sup>. Em suma, quando se compreende o valor singular de cada objeto, o que se segue, na ótica do colecionador, é entender como integrá-lo nesta sua nova “realidade”, não o deixando como que abandonado ou perdido a habitar um caos. Se este foi selecionado, isto pressupõe que, de alguma forma, ainda que dentro da sua singularidade, foram visualizados um lugar e uma identidade para ele.

Ora, no meu percurso, distancio-me desta visão de colecionador pois a minha relação com o arquivamento de objetos é que estes sigam o destino de pertencerem a um outro sentido, plástico, a uma família em permanente reequacionamento de formas e sentidos. Este reequacionamento pressupõe uma fluidez operativa que não se prende com questões de identidade ou posse mas questões propriamente expressivas.

No meu trabalho, todo e qualquer objeto constitui-se como um recurso expressivo pelo que ele é sempre, em última instância, reinventado enquanto material de construção plástica.



5. 6. Ana Battaglia Abreu – organização da coleção, 2018

#### *Atelier.*

O meu espaço de atelier é o ponto de partida de todos os projetos.

Normalmente, é um lugar de pensar e de manter as coisas arrumadas: é como se fosse a minha “loja preferida”, onde eu vou várias vezes, na qual sei onde estão as coisas e na qual consigo observar e localizar todas, caso queira combinar umas com as outras. Caso haja alguma outra coisa que falte para a realização de um projeto, vou a outra “loja” buscar: normalmente, será a rua.

---

<sup>7</sup> BENJAMIN, W. (1936) A Obra De Arte Na Era De Sua Reprodutibilidade Técnica, Zouk.

“O atelier desempenha, pois, a função de lugar de produção, por um lado; de lugar de espera, por outro; e, por fim, — se tudo correr bem — de difusão. É, portanto, uma espécie de triagem”<sup>8</sup>

Estas imagens (6. e 7.) mostram que há interesse na organização do espaço e que é aqui que começa o primeiro olhar sobre os materiais com um intuito diferenciador ou agregador. Talvez possa chamar-lhe o primeiro olhar verdadeiramente *compositivo* — tentando ver que dimensão ocupam, como se podem agrupar e que força têm juntos.



7. Ana Battaglia Abreu - pensar fazendo em contexto de atelier, 2017

### *Improviso.*

Pude constatar, ao longo deste projeto de investigação, que o meu trabalho se inicia quase sempre da mesma forma: recorrendo a uma certa disciplina preestabelecida e cumprindo alguns passos premeditados, acabando por seguir amiúde caminhos da família do improviso, quer pelo reconhecimento e contemplação dos espaços onde quero intervir quer pela recolha de informações necessárias para pensar e projetar a ocupação dos mesmos.

Quando falo de “improviso”, considero também que é aplicável a palavra “intuitivo”, pelo menos relativamente ao método de trabalho que utilizo. Neste contexto, *intuição* significaria “a faculdade de perceber, discernir ou pressentir coisas, independente de raciocínio ou de análise; uma forma direta, clara e imediata, capaz de investigar

---

<sup>8</sup> BUREN, Daniel (1979), A função do Atelier. LOOCK, Ulrich, Ed. Anarquitectura de Andre a Zittel, Porto, Público/Fundação de Serralves, 2005 p. 49

objetos pertencentes ao âmbito intelectual; uma dimensão metafísica ou uma realidade concreta.”<sup>9</sup>

Esta *intuição*, que se apresenta como um ponto de partida para a ação sobre os materiais seria, a par com a abertura ao inesperável, produto de uma familiaridade oriunda da experiência anterior. Pode ser apenas um gesto inicial, ou a escolha inicial de um material: não se trata aqui de “um ato inspirado” mas sim do resultado de diversas experiências, ao longo de um percurso de trabalho, que se repercutem numa maior capacidade de discernir, tanto ao nível da ação sobre o material como ao nível da revelação do seu potencial expressivo.

### *Montagem.*

Durante a montagem das peças no momento da exposição também é pensado o lugar como se de um grande “armário” se tratasse, pois a distribuição dos materiais e a sua inserção no espaço é trabalhada sempre de forma ordenada, única e particular. Esta arrumação na paisagem é tão séria num trabalho no exterior como num interior.

No exterior, interessam-me os lugares com pouca informação urbanística. Nestes, procuro instalar materiais recolhidos e observar o diálogo entre opostos, nomeadamente o confronto entre os materiais industriais que utilizo e a natureza selvagem.



8. Ana Battaglia Abreu - *Daqui para a frente ou por entre*, 2017



9. Ana Battaglia Abreu - *Muitos iguais dá um*, 2017

---

<sup>9</sup> HOUAISS, A., & VILLAR, M.S. (2003), Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 2127

Considerando que os trabalhos se desenvolvem uns posteriormente a outros, e que a sua variação é consequência do “mérito” do anterior, vou aperfeiçoando o que me interessa tanto a nível técnico como das ideias, ainda que as decisões finais sejam fruto da intimidade criada entre mim e o objeto.

Com estas instalações, combino o regresso à natureza com o uso de materiais industriais que já foram colocados no mundo, e que, quando estes são aplicados no exterior, encontram-se sujeitos a algumas alterações climatéricas (ainda que de poucas se trate, pois a qualidade industrial garante uma durabilidade superior à de um material pobre). Sabendo eu que, nestas situações, o movimento funciona de “fora para fora”, isto é, encontram-se os materiais “lá fora” e realiza-se o projeto “fora”, utilizo dois caminhos: uma opção mais efémera - na qual nada se repete e a durabilidade da peça é finita - e uma opção mais permanente, na qual nada sendo garantido, são pensadas condições com durabilidade.

No caso da opção efémera, (imagem 9) esta acontece quando eu já tenho comigo alguns materiais e quando, durante um passeio, encontro um lugar com o qual relaciono esses materiais. Nesse momento é trabalhado um projeto em *site-specific* que, à priori, devido à fragilidade do material ou à instabilidade do lugar, terá um tempo de observação reduzido.

No caso da opção mais permanente (imagem 8) esta dá-se quando existe uma proposta específica para um lugar pré-determinado. Caso possa escolher, interessame sobretudo intervir nos espaços urbanos mais próximos da natureza, espaços que permitam criar diálogos entre o natural e o que é produzido artificial e/ou industrialmente, espaços que permitam realçar as formas geométricas que transporto comigo (os meus objetos) por oposição às formas orgânicas na envolvente.

Os métodos do *fazer* e os métodos expositivos ligam-se intuitivamente no meu trabalho pois, na elaboração de cada peça, não é somente pensada a sua construção material, mas também a opção de como e onde expor; a escala que vários trabalhos adquirem, acaba por impedir a sua constante mudança de lugar e/ou a tentativa de os experimentar em diferentes sítios. Uma vez montados, *ali* permanecem.

Nestas ocasiões, através do confronto e das potencialidades do lugar, seleciono os materiais que me interessa colocar em interação – cada instalação realizada acaba por me “confidenciar” ideias para novos trabalhos e os materiais utilizados

distanciam-se da sua condição de artefactos para regressarem ao seu estado inicial de “matéria-prima”.

Para os trabalhos realizados no interior, um gesto operativo inicial de objetos movimenta-os de “fora” para “dentro”: uma vez que a recolha dos materiais é feita, geralmente na rua, estes são transportados para o interior do espaço expositivo para a montagem do projeto.

## CAPITULO 2 – ARTISTAS E OUTRAS AFINIDADES

*“Simplicity of form is not necessarily simplicity of experience”<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> Robert Morris in MARZONA, D. (2005) Minimal Art, Taschen GmbH , contra-capá.

Sendo que o meu percurso se tem caracterizado por um método operativo que evoca as tipologias da organização, relacionando e colocando em diálogo os objetos encontrados com um novo lugar que lhes proponho, bem como com o gesto que os ordena e recontextualiza e as pessoas que com eles dialogam, procurarei aqui citar a obra de artistas que se relacionam com estas premissas e que, de uma forma ou de outra, dão fundamento ao meu trabalho.

Neste contexto, os artistas Carl Andre (Massachusetts, 1935- ), Robert Morris (Kansas City, 1931- 2018) e Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956- ), apresentam-se como três referências incontornáveis, quer pela simplicidade formal, a recorrência de um gesto mínimo de construção aliado ao mínimo de manufactura, quer pelo diálogo que as suas esculturas e instalações estabelecem com os lugares que as envolvem e com a relevância que dão ao observador que, coexistindo com elas como um performer, as prolonga indeterminadamente num espaço que poderia dizer-se “virtual”.

### *CARL ANDRE*

Carl Andre, um artista que considero muito importante no meu percurso, nasceu em Quincy, Massachusetts em 1935. Trabalhou como ferroviário nos comboios da Pensilvânia, com a função de encadear os grandes vagões de carga - unidades quase sempre iguais e intercambiáveis – antes de se afirmar como artista. É interessante observar como isso se viria, na minha opinião, a manifestar formal e processualmente no seu trabalho artístico.

Foi em 1958, após ter conhecido Frank Stella (Massachusetts 1936 - ), com quem dividiu atelier, que se concentrou na escultura. A partir de 1965, juntamente com vários outros artistas tais como Donald Judd, Sol Lewitt, Dan Flavin e Robert Morris, foi associado a uma corrente artística que procurava a “redução formal” e a produção de “objetos em série”, expandindo os campos da pintura e da escultura – O Minimalismo<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Em 1965, o filósofo Richard Wollheim (Londres, 1923-2003) inventou a designação de Minimalismo. Vivia-se uma fase difícil de identificar, sendo que, neste contexto, um novo e radical movimento despontou em Nova Iorque. As ruas estavam cheias de objetos e de coisas que podiam ser potencializadoras de trabalho. Os artistas começaram a ir às lixeiras ou lojas de velharias para trabalharem com objetos encontrados. Nunca se havia escrito tanto sobre escultura e sobre o objeto tridimensional, especialmente sobre “estes” objetos expressamente acessíveis e sem a necessidade de introduções verbais. Os trabalhos aqui desenvolvidos situavam-se entre a arte do discurso prático e o teórico. Este movimento, tão polémico como simples, foi considerado a culminação da redução



10. Carl Andre - Trabum (Element Series) ,1960    11. Carl Andre - Stile (Element Series) ,1960

Em *Element Series*, de 1960, Andre concebeu um conjunto de trabalhos que consistia numa série de desenhos que rapidamente passaram a construções em blocos de madeira, e que apresentavam diferentes configurações e olhares sobre o mesmo material.

Andre preocupava-se com a contextualização do seu trabalho na tradição histórica da escultura. Interessou-se por alguns artistas do chamado “construtivismo russo” tais como El Lissitzky, Vladimir Tatlin e Alexander Rodchenko. Andre mostrou também particular interesse pelo trabalho do escultor Constantin Brancusi<sup>12</sup>, que viria a tornar-se uma importante referência no seu percurso. Ao observar a *Endless Column* de Brancusi, Andre teve uma grande vontade de a “trazer” para a terra e deitá-la, imaginando-a como uma escultura horizontal:

*“Andre has said the origin of his sculpture was his decision to lay Brancusi’s column on the ground.”*<sup>13</sup>

André dizia ainda que Brancusi tinha uma ligação especial com a terra e que esta sua obra era “o culminar absoluto dessa relação”.<sup>14</sup>

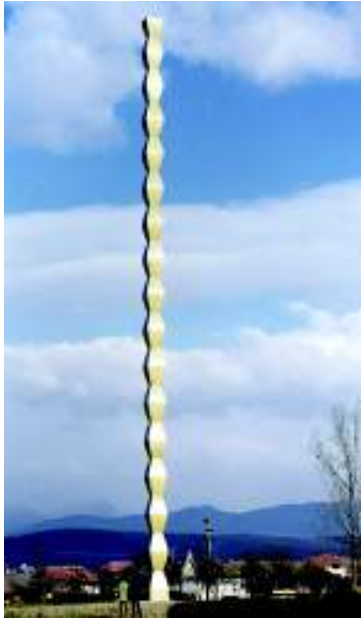
---

modernista que começara com Manet e com os *Fauves* e que encontrava agora nos materiais industriais (como o aço, plástico, cimento ou madeira) a geometria das formas e o tamanho das construções. “Menos” viria a significar “mais” para o minimalismo [ROSE, B., (1965) ABC Art, pg.277].

<sup>12</sup> Constantin Brancusi (1876 -1957) escultor romeno e vanguardista moderno.

<sup>13</sup> ROSE, Barbara (2014) – The Nature of Carl Andre, in *The Brooklyn Rail disponível em <https://brooklynrail.org/2014/07/artseen/the-nature-of-carl-andre> consultado a 10-01-2019.*

<sup>14</sup> Citação original “ So Brancusi, to me, is the great link into the Earth and the Endless Column is, of course, the absolute culmination of the experience. TUCHMAN P. “An Interview with Carl Andre”, Artform, 1970 , p.61



12. C.Brancusi, *The Endless Column*, 1938



13. Carl Andre, *Last Ladder*, 1959

Como podemos observar nas imagens acima, a obra de Andre trata-se, não de uma coluna, mas de uma “escada” - *Last Ladder* - que consiste numa peça de madeira encontrada e posteriormente entalhada com cortes simétricos. Embora possa encontrar semelhanças entre as duas peças, nomeadamente quanto à sua verticalidade e modularidade, posso considerar que, contrariamente a Brancusi - cujos modelos são oriundos do universo dos objetos arquitectónicos, perenes e de escala monumental - Andre regia-se pelo modelo oriundo do universo dos objetos utilitários, efémeros e de escala humana. O artista acreditava que, para se observar o seu trabalho, “não deveríamos olhar para cima, mas sim para baixo.”<sup>15</sup>

Ainda assim, pensando na diferença entre a perenidade dinâmica de Brancusi e o dinamismo subtil de Andre, reforço esta ideia com a seguinte descrição do que viria a significar a escultura para si:

*“(...) an unattached organization of modular elements in a predetermined configuration, often a grid, rather than a fixed immutability.”<sup>16</sup>*

Andre, inicialmente um coletor de materiais descartados no mundo e, mais tarde, um utilizador de unidades produzidas industrialmente para criar as suas peças, usa, por norma, blocos de madeira idênticos, que de nada mais dependem além da sua

<sup>15</sup> “To see his work, you must look neither straight ahead nor up, as colossal public sculpture forces you to do, but down. This can be a disorienting experience. You are, in a sense, up to your ankles (and more occasionally your knees) in Carl Andre.” In ROSE, B. (2013) - *Carl Andre. Interview Magazine*, disponível em <https://www.interviewmagazine.com/art/carl-andre> a 10-01-2019.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

própria gravidade; tudo o que precisam é de um chão e, ordenados em pilha ou simplesmente dispostos no espaço, resultam em combinados de estruturas simples. Em 1967, na exposição *Ontologische Plastik*, Andre cobriu por completo o pavimento fazendo com que a maioria dos visitantes perguntassem ansiosamente pela peça. Este trabalho encontrava-se despercebido sob os pés dos visitantes, parecendo que tomava conta do lugar, redefinindo-o. Desprovido de muito volume, uma característica considerada até então essencial na escultura, o material é apresentado exatamente como o que é, sem pretensões de se afirmar como qualquer outra coisa. A escultura redefine-se e Andre descreve-a desta forma: *O percurso do desenvolvimento / Escultura como forma / Escultura como estrutura / Escultura como lugar.*

O trabalho de Carl Andre iniciou-se com esculturas feitas à mão, passando posteriormente para trabalhos relacionados com as características do lugar (chão) que envolviam por completo o espectador e o espaço ao seu redor. Nas suas primeiras entrevistas, Andre dizia estar interessado na “escultura como lugar. Deste modo, integra inevitavelmente o ambiente nos seus trabalhos e o observador é convidado a colaborar de uma forma mais ativa do que até aí era habitual, pois assim que entra na sala de exposição não consegue contornar as suas peças; estas devem ser “percorridas” já que são pousadas no chão ou colocadas a uma altura confortável para quem observa.



14. Carl Andre, 10 x 10 Altstadt Copper Square, 1967



15. Carl Andre., Secant, 1977

Em *10 x 10 Altstadt Copper Square*, as placas foram feitas à máquina, sem qualquer manufactura do artista, e a sua colocação no espaço seria observada como uma extensão da instalação. Andre entendia que a ideia de escultura devia transcender

os materiais e ser lida pelo espectador em termos puramente pictóricos e figurativos — sem início ou fim. Cada placa possui a importância da peça na sua totalidade.

*“O meu trabalho é ateístico, materialístico e comunístico. É ateístico porque não tem forma transcendental, nem qualidade espiritual ou intelectual. Materialístico porque é feito dos seus próprios materiais sem pretensão a outros. E comunístico porque a forma é igualmente acessível a todos os homens”<sup>17</sup> - afirma Carl Andre.*

Em 1977 com a peça *Secant*, percorreu o campo com um linha que veio atravessar a paisagem e separá-la em dois. Madeira após madeira. Impondo uma geometria na natureza que não só nos aproxima da obra como nos desperta para o lugar onde esta se instala. Uma linha que viaja e que transforma a escultura numa peça horizontal, onde essa mesma escultura é tanto lugar como caminho (*imagem 15*).

---

<sup>17</sup> Tradução de Manuel Neto in *Minimal Art*, (2005) Daniel Marzona, p.30

## ROBERT MORRIS

Robert Morris foi escultor e escritor. Nasceu em Kansas City, Missouri, em 1931 e faleceu em Kingston, Nova Iorque, em 2018. Considerado um dos artistas mais proeminentes que teorizaram sobre o Minimalismo e a Arte Conceptual como prática e pensamento, foi também um dos artistas que mais contribuiu para o desenvolvimento da Performance e da *Land Art*. Em Nova Iorque, Morris estudou dança e escultura. No meu entender, a relação com a dança foi fundamental na proximidade relacional e interação com o corpo que se sentem no seu trabalho, e que se exprimem através do convite à interação com o público, bem como da coexistência de peças diferentes em diálogo num espaço comum.



16. Robert Morris, *Two Columns*, 1961-1973



17. Robert Morris, *Untitled (Corner Piece)*, 1964

Em 1973 com *Two Columns*, Morris desenvolve uma disposição das peças no espaço e apresenta diferentes opções para a sua visualização. Podem ser apresentadas tanto em pé como deitadas, sendo fruto da sua teatralidade e do seu poder relacional. Esculturas como a *Untitled (Corner Piece)* procuram delimitar o espaço em que estão localizadas, definindo assim a relação temporal e física do espectador com o objeto tridimensional / escultural que encontra.

As suas esculturas são maioritariamente construídas em materiais industriais fabricados em série de acordo com as suas especificações, afastando qualquer expressão da “mão” do artista; Morris explica que estes materiais industriais ajudam a romper com uma relação íntima quando a escultura não é entendida como um todo.

Deste modo, para Morris, passou a ser possível criar e destruir uma peça sempre que necessário: *Untitled (Corner Piece)* é um exemplo de uma peça que pode ser re-fabricada cada vez que é exposta.

Para Morris, as obras não devem ser entendidas como um produto final, mas sim como um ponto de partida para uma arte em processo aberto.



18. Robert Morris - *One Man Exhibition*, Dwan Gallery, Los Angeles, 1966

Através de formas simples, unitárias e à escala humana, as suas peças dispõem-se de forma a lidar e interagir com a arquitetura, alterando por vezes certos ângulos das salas, modificando perspectivas e acima de tudo interagindo com os espectadores. Espera-se que o espectador percorra o espaço em redor das obras para compreendê-las, relacionando o seu próprio corpo e o espaço expositivo e com a obra. A maioria das suas peças, com cariz industrial, modifica a percepção do espaço — quer através da sua colocação, quer através da sua dimensão — parecendo constituir-se simplesmente como obstáculos “arquitectónicos” na sua circulação.

Robert Morris, com o seu trabalho propõe a eliminação de ilusões, impondo objetos específicos, como objetos a serem vistos apenas como são, na sua constituição e presença física. A construção de um objeto não possui representações nem invocações de tempo ou espaço além do visível porque, para si, estar no espaço é igual a trabalhar sobre a tela, procurando assim a valorização do todo num espaço comum.

Estes trabalhos originam objetos desprovidos de imagens, sem elementos de crença, simples volumes, normalmente simétricos, paralelepípedos tautológicos, objetos irrefutáveis, onde se observa e se identifica imediatamente o que se trata, eliminando a sua temporalidade e/ou aura.

Morris, para além do seu trabalho prático, escreveu muitos textos que foram de encontro ao que se estava a produzir na altura; um deles foi *Notes on Sculpture*, de

1966, onde Morris escreve sobre estas formas monocromáticas e unitárias que o incluíam no grupo dos minimalistas. O artista entende que os poliedros são os volumes que maior compreensão da unidade comportam em si, pois não se relacionam através de informações extra, como a cor e a textura, criando assim três grupos: regulares simples, regulares complexos e irregulares, em que cada grupo corresponde a uma diferente reação e apreensão por parte do espectador.

*“Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience. Unitary forms do not reduce relationships. They order them.”*<sup>18</sup>

Segundo Morris, o mais importante da escultura é a forma (*shape*); esta distingue-se pela unificação e integração dos valores essenciais anteriormente pensados para a escultura<sup>19</sup>. A procura da ordem era ditada por estas formas simples e integradas, onde já tinha sido enunciada pelos artistas Frank Stella e Donald Judd em *Specific Objects* de 1965.

Desta forma anulam-se as ideias de gesto artístico expressivo e inimitável, originador de objetos únicos e autorreferenciais e, assim sendo, os trabalhos revestem-se de aparências anónimas com arranjos não-compositivos e simétricos. Esta aparência é reforçada pelo uso dos materiais da família industrial e dos seus processos (normalmente retos), o que evita o pensamento sobre a composição relacional, pois a forma industrial é, por si só, auto-suficiente. Afirma Morris:

*“ (...) in the case of object-type art have the forms of the cubic and the rectangular been brought so far forward into the final definition of the work. That is, it stands as a self-sufficient whole shape rather than as a relational element. To achieve a cubic or rectangular form is to build in the simplest, most reasonable way, but it is also to build well.”*<sup>20</sup>

Ainda sobre os materiais que usa: *“O uso da matéria industrial não é uma questão ideológica, mas sim prática”*, palavras de Morris (das quais me aproprio), que realçam a experiência do “fazer”, não necessariamente como quem é responsável por produzir o trabalho na sua totalidade, mas como quem acompanha, pensa e projeta uma ideia.

---

<sup>18</sup> MORRIS, R. (1993) Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris, MIT Press, Nova Iorque, p. 8

<sup>19</sup> Por um lado, implica que os formatos multipartidos e inflectidos da escultura do passado pareçam estranhos e, por outro, estabelece um novo limite e uma nova liberdade à escultura MORRIS, R. (1966) Notes on Sculpture, p.228

<sup>20</sup> MORRIS, R. (1960) Anti form, p.42

“Não acredito que o fato de fabricarmos mesmo o trabalho ou mandar fabricá-lo tenha a ver com fazer arte. O meu interesse é fazer com que o trabalho seja executado da melhor maneira possível.”<sup>21</sup> [ T. da R. ]

Morris, além destes volumes semelhantes uns aos outros, desenvolveu um trabalho muito interessante ao nível de pensar os objetos para estes serem utilizados pelo espectador e pensar o espaço expositivo como uma “sala de experiência”.

*Bodyspacemotionthings*, é uma exposição realizada pelo artista em 1971 e recriada em 2009 na Tate Modern Turbine Hall. O requisito específico é o relacionamento com as peças. A observação desta exposição (e ação), será como assistir a uma coreografia de gestos e de sucessões de movimentos onde todos são *performers*, sendo o tempo um elemento do processo.



19. 20. Robert Morris, *Bodyspacemotionthings*, Tate Gallery, 1971

---

<sup>21</sup> frase de COLPITT, F.,(1993) *Minimal Art: The critical perspective*, p. 19

## PEDRO CABRITA REIS

Pedro Cabrita Reis, artista plástico português (Lisboa, 1956) com obra internacional reconhecida através de exposições como *Metropolis* (Berlim, 1991), *Documenta IX* (Kassel, 1992), 24ª Bienal de São Paulo e na *Aperto* em 1995; em 2003 representou Portugal na Bienal de Veneza e em 2009 participou na *Xème Biennale de Lyon*, “*The Spectacle of the Everyday*” e “*One after Another, a few silent steps*” Kunsthalle (Hamburg, 2009). O seu trabalho foi fundamental para um novo entendimento da escultura em Portugal a partir da década de 1980.

Tem trabalhado com o “espaço” como totalidade, desde o mesmo enquanto construção (no sentido literal) até ao espaço no sentido virtual, isto é, o espaço pictórico.

Para “habitar” este espaço tão global, Cabrita Reis veio a utilizar todo o tipo de materiais de construção, habitualmente associados à construção civil, que toma como meios para a construção “escultórica”, o que o aproximou de uma linguagem *povera*. Utiliza diversos materiais que se conjugam entre si, a maior parte das vezes recorrendo às gramáticas habituais da construção [civil, entenda-se. (N. da R.)] e não tanto à composição aleatória ou de ordenação no espaço. Cada elemento é parte de um organismo: o objeto escultórico exprime-se no conjunto de elementos que o compõem, muitas vezes atingindo a grande escala, criando instalações de cariz arquitectónico. Cabrita trabalha as suas instalações como se de uma composição pictórica se tratasse: um conjunto de elementos que se relacionam entre si dentro de um mesmo espaço.



21. Pedro Cabrita Reis, *Echo der Welf*, 1993

22. Pedro Cabrita Reis, *Os Observadores / Atlas Coelestis VI*, 2004

Deste modo, Cabrita Reis considera-se um pintor e diz que realiza diferentes tipos de pinturas, umas mais leves (obras bidimensionais, que são montadas na parede), outras mais pesadas (bi ou tridimensionais que podem até ocupar espaços inteiros); o seu trabalho nasce da pintura e para ela remete. A necessidade de começar a mexer fisicamente, a construir, a martelar, a pregar, a serrar coisas, foi aumentando, correspondendo à sua necessidade de expandir o campo “físico” da pintura na ótica convencional.

Cabrita Reis vai encontrando objetos (materiais do quotidiano) na rua e transporta-os para o atelier. Começou com vestígios de animais mortos e passou a objetos que a “*vox publica*” viria a ler como “arquitectónicos”: tanques, caixas, portas, aquedutos e outros materiais de uso na construção urbana. Estes objetos posteriormente viriam a ser fixados nas telas que vão aumentando de escala e contendo em si uma seleção de materiais potencializadores de novas imagens; numa ultima fase do processo estes são pintados. Atualmente trabalha com peças de metal pintadas.

Às vezes observa-se no trabalho de P.C.R. uma imagem um pouco mais dramática, outras vezes mais teatral mas onde um pensamento se foi alinhando e tornando cada vez mais rigoroso. A teatralidade e a envolvimento do observador são importantes na sua obra.



23. Pedro Cabrita Reis – Absent Names , 2003 (vista interior)  
24. Pedro Cabrita Reis – Absent Names , 2003 (vista exterior)

Os materiais que utiliza, provenientes de recolhas — desperdícios da construção civil, móveis despejados e coisas partidas — foram dando origem a novas construções que se manifestam em pintura, escultura, desenho e fotografia. Para Cabrita a fotografia não é uma reprodução da realidade, tal como a pintura não é uma janela para o mundo; também o desenho pode manifestar-se no papel ou num espaço tridimensional. É um colecionador atento de destroços que se encontram à deriva no mundo – objetos do quotidiano abandonados.

Cabrita Reis por trabalhar de uma forma interdisciplinar, considera-se um “*diretor de orquestra*”<sup>22</sup>, como alguém que comanda vários assuntos que acontecem ao mesmo tempo — desta forma, vai observando e completando as suas obras até considerá-las concluídas.

Desde o início da década de 90 que Cabrita centra o seu trabalho na temática da casa, da habitação, da construção e do território. Nas suas instalações utiliza os objetos que encontra, colocando-os em diálogo com os espaços expositivos através da criação de objetos simples ou composições complexas.

Nos espaços brancos expositivos (*white cube*) contrapõe materiais pobres como tijolos, materiais industriais e da construção civil com lâmpadas fluorescentes, criando estruturas que habitam dentro destes espaços e que envolvem o espectador numa experiência de interpenetração. Existem também trabalhos que refletem situações de construções inacessíveis, isto é, as portas não abrem, as janelas são cegas ou tapadas com tábuas, as escadas conduzem ao vazio e as paredes não têm chão. Aqui, a sua “utilidade” não está em questão.

Estes diálogos entre materiais e espaços levantam questões com as quais sinto afinidade: Onde pertencem as coisas? Qual o seu lugar?

*“Cabrita está no mundo. Sentimos e percebemos que retira coisas do mundo, colocando-as num tipo de contexto orientado pelo modelo da casa, o habitat”*<sup>23</sup>



25. Pedro Cabrita Reis, *Blind Cities* #5, 1999



26. Pedro Cabrita Reis, *Blind Cities* #6, 1999

<sup>22</sup> Pedro Cabrita Reis em entrevista concedida ao *Expresso: Pedro Cabrita Reis. Artista Total*, 2018

<sup>23</sup> Ulrich Loock, numa conversa com João Fernandes – *Serralves 2009 A Coleção Textos*, p.36

Cabrita Reis desenvolveu diversos trabalhos sobre a temática da “casa”, *Blind Cities* são um conjunto de construções feitas a partir de gesso e madeira, que sugerem abrigos, criadas como lugares que existem no limite das necessidades de sobrevivência. Nestas “casas”, pouco convidativas, domina o silêncio e a ausência. Este é o título de um conjunto de obras com uma impressão de total despojamento, versando a condição de “sem abrigo” do ser humano que remete para a natureza primordial da condição humana — à imagem de um homem primitivo, como se cada indivíduo construísse o seu abrigo com os materiais que encontra.

Estas estruturas assemelham-se a uma ideia “de construção sem projeto” que se vai desenvolvendo paralelamente a uma ideia um pouco anterior à de arquitetura: urbanidade. Os “lixos” das cidades são, neste caso, o equivalente ao esboços que se projetam para os habituais materiais de construção convencionais. Ao mesmo tempo, essas estruturas aproximam-se de um ideal de “cidade” pois geram a possibilidade de imaginar uma sem pessoas e sem marcas de autor e podendo ser começadas do zero a qualquer momento, parecendo objetos encontrados e não feitos.

Talvez o termo “lugar” seja de facto o mais indicado como metáfora para descrever o trabalho de Pedro Cabrita Reis. Lugares que se encontram, que se constroem, que se frequentam ou que se guardam na memória. Será não só a partir do “lugar” que se trabalha como também sobre ele. Este “lugar” não é necessariamente arquitetura no sentido de espaço urbano organizado, mas sim um território que se constrói:

*“(…) a arquitetura está longe de ser uma fonte de inspiração para mim. Aquilo que é realmente um desafio para mim é a infinita complexidade do primordial e, no entanto, sempre presente (eterno?) ato humano de construir. A arquitetura surge muito depois deste gesto fundador da humanidade.”<sup>24</sup>*

Chegada a este ponto, posso afirmar que a habitação é também um tema central do seu trabalho escultórico sendo que, aqui, a ligação entre arte e vida termina quando se adiciona um terceiro elemento: a paisagem.

A sua obra pretende, no fundo, ser inteligível pelo espectador através de processos de composição e de escrita. É desta constância da linguagem formal e poética presente nas obras de Cabrita Reis, que resulta num acervo com as características mais que evidentes de uma intenção materializada.

---

<sup>24</sup> “MACRO Attrazioni iptinotiche per l’instabilità”. (entrevista conduzida por Virginia Teri, in GIOIA, Claudia; TIERI, Virginia; GORETTI, Barbara [et.al] – Pedro Cabrita Reis. Roma: Macro; Electa, 2007, pp.26-37.

### OUTROS ARTISTAS AFINS

Existem ainda muitas outras afinidades com que me relacionei ao longo deste trabalho-pesquisa, das quais gostaria de deixar aqui alguns nomes com as respectivas observações que considero cruzarem-se com o que produzo e observo também no meu trabalho — nem que seja com um assunto apenas.

#### **DONALD JUDD** (Excelsior Springs 1928 – Manhattan, 1994)

Donald Judd, utiliza recorrentemente no seu trabalho plástico volumes ocós e geométricos (maioritariamente cúbicos) criando formas inteiras e unificadas.



27. Donald Judd, *Minimal Myth*, 2012,  
28. Donald Judd, Chinati Foundation *MARFA*, 1980-1984

#### **WALTER DE MARIA** (Albany 1935 – Los Angeles 2013 )

O seu trabalho insere-se dentro das correntes Minimalista e Land Art. Walter de Maria utilizava tanto o tradicional espaço expositivo como a paisagem, como um espaço de trabalho no qual dispunha materiais com formas simples.



29. Walter de Maria, *Meter Rows*, 1985  
30. Walter de Maria, *The Lightning field*, 1977

**RICHARD SERRA** (San Francisco 1938)

R.S. um escultor conhecido pela sua irreverência e pelas suas peças (maioritariamente em ferro) em grande escala, de aparência formal minimal. Estas são colocadas no espaço através do mero equilíbrio entre elementos, em diálogo com a arquitetura urbana, com os espaços naturais amplos e naturalmente, vivendo da experiência avassaladora que envolve diretamente o observador, como parte integrante da mesma.



31. Richard Serra - *Equal (Corner Prop Piece)*, 1969–70; *5:30*, 1969; *V+5: To Michael Heizer*, 1969; *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969

**EVA HESSE** (Hamburgo 1936- Nova Iorque 1970)

Eva Hesse, artista criadora de sequências e grupos de formas geométricas construídas, sobretudo, com materiais orgânicos (látex) e plásticos. Estes materiais atribuem às obras de Hesse uma notável delicadeza, voluptuosidade e aspeto orgânico, aliados à simplicidade formal minimalista em diálogo com o espaço envolvente.



32. Eva Hesse - *Expanded Expansion*, 1969  
33. Eva Hesse - *Accretion*, 1968

**FELIX GONZALEZ TORRES ( Guáimaro 1957- Miami 1996)**

Felix G.Torres criava esculturas e instalações através da combinação de elementos empilhados ou amontoados no espaço, formalmente minimalistas embora utilizando materiais que evocam temas como o amor e a perda, a doença e o rejuvenescimento, o género e a sexualidade.



34. Felix Gonzalez Torres - Untitled (Passport #2) , 1993  
35. Felix Gonzalez Torres - Untitled (Placebo), 1991

**BERND LOHAUS (Dusseldorf 1940- Antuérpia 2010)**

O trabalho plástico de Bernd Lohaus ( ex-aluno de Joseph Beuys) centrava-se numa poética de posicionamento e equilíbrio preciso de formas no espaço. Utiliza materiais pobres, oriundos do universo natural (madeiras não nobres) em composições que remetem para o universo industrial.



36. Bernd Lohaus, noch-als, 2000  
37. Bernd Lohaus, Untitled,

## DIDI-HUBERMAN

Georges Didi-Hurberman, nasceu em Saint-Étienne, França, em 1953. É historiador de arte, filósofo, crítico e professor em Paris. Dos vários livros que escreveu, interessa-me refletir sobre o capítulo *O objeto mais simples a ver*, do seu livro *O que nós vemos, o que nos olha*<sup>25</sup> que fala do paralelepípedo<sup>26</sup> da arte minimalista — volumes desprovidos de qualquer informação, a não ser a sua geométrica forma que se multiplica no espaço.

*“O que vemos não vale – não vive – aos nossos olhos senão pelo que nos olha. Inelutável é porém a cisão que separa em nós o que vemos do que nos olha.”*<sup>27</sup>

Diz Didi-Hurberman, que *ver* é o primeiro contacto que podemos ter com algo; a forma imediata de como nos relacionamos com um objeto é uma experiência de tipo “visual” onde os objetos se “desvelam” ao olhar: é a partir daqui que cada indivíduo constroi uma visão singular e própria sobre o objeto observado.

Para Didi-Hurberman, este olhar é composto por dois movimentos: do sujeito para o objeto e do objeto para o sujeito. Neste contexto, Huberman concebe dois sujeitos: o *homem da crença* (aquele que vê sempre mais do que a matéria visível) e o *homem da tautologia* (que unicamente se remete para a matéria visível). Ambos negam o vazio, pois assim evitam a angústia do confronto das imagens, acreditando, o *homem tautológico*, que as coisas são nada mais do que o que vemos: quando o sujeito nega essa “resposta” (poderia eventualmente caracterizá-la como um conjunto de sentidos em potência, que assaltam o observador quando este experiencia o objeto) estamos diante do homem da tautologia<sup>28</sup>.

*[...] Ele terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objecto, afirmando, triunfante, a manifesta identidade minimal, tautológica desse mesmo objecto: Este objecto que vejo é aquilo que vejo, ponto final e pronto. [...]*<sup>29</sup>

Já o *homem da crença* acredita que tudo se amplifica num outro tempo e num outro lugar do invisível, pretendendo [...] *fixar as nossas memórias, os nossos medos e os nossos desejos.*<sup>30</sup>

<sup>25</sup> HUBERMAN, G.D. (2011) *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne Editora.

<sup>26</sup> Citado em HUBERMAN, G.D. (2011) *paralelepípedo minimalista é uma referência feita por Huberman aos puros e simples volumes (...) desprovidos de qualquer imagem (...) reduzidos voluntariamente a essa espécie de aridez geométrica que davam a ver*. p.9

<sup>27</sup> *Ibidem*

<sup>28</sup> Tautologia, significa repetição desnecessária de uma mesma ideia usando termos diferentes.

<sup>29</sup> HUBERMAN, G.D. (2011) *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne Editora. p.20

Didi-Huberman vai recorrer às obras minimalistas, aos objetos com um *mínimo de conteúdo de arte*<sup>31</sup>, para desafiar o homem tautológico, pretendendo demonstrar que o sentido de um objeto não se pode limitar à sua auto referenciação: tudo o que é físico transporta, virtualmente, uma miríade de sentidos em permanente devir.

### ROSALIND KRAUSS

Rosalind Epstein Krauss, nasceu em Washington, D.C. em 1941. É crítica, teórica e professora de História da Arte Moderna e Contemporânea na Columbia University, Nova Iorque. Rosalind K. publicou inúmeros artigos sobre arte moderna e destacou-se pelo seu conhecimento em pintura, escultura e fotografia do século XX.

Em 1978 é publicado o seu ensaio *Sculpture in the Expanded Field*, onde a autora escreve sobre uma ampliação, uma expansão do conceito de escultura e da evolução da mesma, desde a segunda metade do séc. XX, pondo em causa este conceito e questionando a arte tridimensional — a escultura.

Com um olhar atento sobre o passado, a sua definição de arte e, especialmente, a de escultura, tornou-se cada vez mais elástica e a “tradicional” lógica da escultura como objeto isolado do seu contexto foi desaparecendo a partir do séc. XIX. São citadas a estátua de *Balzac* e a *Porta do Inferno* de Rodin como exemplos transitórios, de obras concebidas como monumentos que fracassaram de alguma forma, pois não foi aceite o grau de subjetividade com que foram executadas.

Krauss, com este texto, vai salientar as relações que vão ser criadas entre a escultura e esses lugares (arquitetura e paisagem) e como isso foi um factor que influenciou a definição do *campo ampliado da escultura*, neste território do pós-modernismo. Devido a esta tendente transgressão disciplinar, tornou-se difícil de identificar e definir o “objeto escultórico”, pois passou a abranger um leque de possibilidades muito vastas. Seria, a partir de agora, mais fácil definir “escultura” pelo que esta “não era”, processo ao qual Rosalind chama de “combinação de exclusões”.

*“era algo em frente a um edifício mas não era um edifício; era algo na paisagem mas não era a paisagem”<sup>32</sup>.*

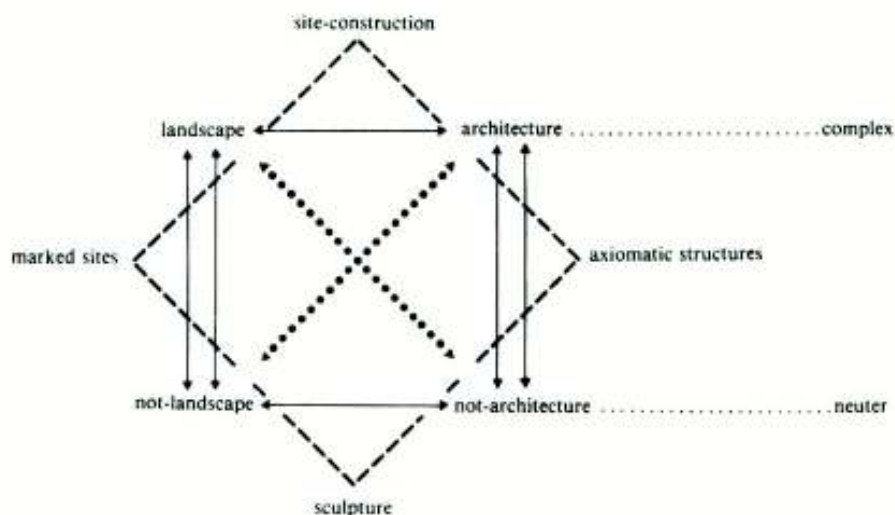
---

<sup>30</sup> Ibidem, p.27

<sup>31</sup> Wollheim, 1965 citado por Huberman, 1992, p. 29

<sup>32</sup> Krauss, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, 1978, p.36

Para explicar esta sua teoria, Rosalind K. desenvolve o seguinte conjunto de relações, sob uma perspectiva diagramática:



38. Diagrama de Rosalind Krauss, 1979

Krauss realiza este diagrama e é nele que conseguimos entender que “escultura” poderia agora definir-se pela categoria que resulta da adição da não-paisagem com a não-arquitetura. No fundo, o objeto escultórico passa a ser todo aquele que, existindo no espaço tridimensional, não se confunde com paisagem nem com arquitetura.

Rosalind Krauss transforma o objeto específico num conjunto de relações específicas. O objeto torna-se susceptível de se relacionar ao nível do espaço, do tempo e da experiência do observador, passando a aceitar e a compreender em si diferentes componentes relacionais.

### *RICHARD WOLLHEIM*

Richard Wollheim nasceu em Londres em 1923. É um historiador e filósofo britânico que deixou vários contributos para o pensamento e prática artísticos, nomeadamente associados à corrente “minimalista”.

Em 1965, num texto intitulado de “Minimal Art”<sup>33</sup>, defende que existe, na obra de Marcel Duchamp<sup>34</sup>, uma inversão do trabalho artístico, ou da manufactura, em

<sup>33</sup> Publicado originalmente na *Art Magazine* de Janeiro de 1965, pp. 26-32.

função de um processo de decisão. Esta redução da “artisticidade” do objeto de arte (entendido convencionalmente como indissociável de um processo de manufactura), tal como presente na obra de Duchamp seria, para Wollheim, o ponto extremo do surgimento de uma classe de objetos que têm em comum um “conteúdo artístico mínimo”. Este “conteúdo artístico mínimo”, viria a ser o mote para a posterior teorização do “Minimalismo” como movimento artístico.

*“Se olharmos a situação da arte nos tempos mais recentes, tal como ela se veio a formar, digamos, nos últimos cinquenta anos, encontramos uma crescente aceitação que tem sido outorgada a uma classe de objetos que, embora díspares em muitos sentidos – no seu aspeto, na sua intenção, no seu impacto moral – possuem, no entanto, um aspeto em comum. Este aspeto comum pode ser expresso dizendo que possuem um conteúdo artístico mínimo.”<sup>35</sup>*

Além da questão do *fazer* como dissociável da manufatura ou antes, do *craft*, neste contexto abre-se caminho para que uma “decisão” se possa afirmar enquanto processo e enquanto assunto.

A partir desta “decisão” como gesto mínimo suficiente ou enquanto assunto ( que viria a encontrar algumas resistências por parte do público através da sensação que o artista não teria trabalhado o suficiente ou que não se esforçou o suficiente na sua obra) Wollheim viria a afirmar que todas as “decisões”, no fundo, representam esse “trabalho” [artístico, entenda-se. (N. da R.)] aparentemente invisível. Daqui, o autor viria a depreender que o que se pode afirmar como verdadeiro em arte é que esta é, sobretudo, *intenção*.

*“If we wanted to say something about art that we could be quite certain was true, we might settle for the assertion that art is intencional.”<sup>36</sup>*

Mas esta sua teoria só se pode consubstanciar no facto de a arte moderna – na visão teórica do autor – ter dado um salto significativo no sentido da valorização da materialidade física dos objetos, sem a qual uma mera “intenção” não bastaria para considerar um qualquer objeto como artístico.

---

<sup>34</sup> Marcel Duchamp (França a 1887-1968), um dos grandes expoentes do Dadaísmo e é considerado também um precursor do Minimalismo e do Conceptualismo. Foi o criador do ready-made – um objeto comum, retirado do seu contexto habitual e tratado como um objeto artístico.

<sup>35</sup> *idem, ibidem.*

<sup>36</sup> Wollheim, R in “The Work of Art as Object. Art in Theory, VIB Modernism Art, pp. 787 - 788.

*“we can postulate a theory that emphasizes the material character of art, a theory according to which a work of art is importantly or significantly, and not just peripherally, a physical object.”<sup>37</sup>*

Wollheim servir-se-ia sobretudo da pintura como um bom modelo para exemplificar alguns dos fundamentos desta crescente ênfase na materialidade do objeto de arte, tais como: a importância da textura e das qualidades físicas das superfícies; o abandono da perspectiva linear como grelha estruturadora, dentro da qual o quadro se organiza; a preferência por áreas indiferenciadas e/ou uniformidade de cor; a indiferença perante a figuração; a justaposição física de elementos diferenciados ou encontrados (às vezes presos outras vezes simplesmente colocados no corpo central do trabalho, como no caso da *collage* e da *assemblage*).

---

<sup>37</sup> *ididem.*

## CAPITULO 3 - O PROJETO

*Existem normas que ao serem repetidas para diferentes situações específicas, dão origem a novas possibilidades.<sup>38</sup>*

---

<sup>38</sup> Ana Battaglia Abreu

Tal como referido no capítulo *O processo e o percurso*, o meu trabalho tem-se desenvolvido em torno da recontextualização de materiais, em diálogos entre estes e os respectivos espaços envolventes, bem como com os corpos que os visitam.

As minhas peças formam-se a partir da união de materiais diversos ou semelhantes, e estas formulações surgem num estilo de pensamento rápido do espaço, sendo a necessidade de “construir” a condição básica de acesso aos possíveis resultados.

Aqui, parto da distinção entre “grupos” e “séries”, identificando-os no meu trabalho.

Neste, proponho instalações (estas entendidas como construções, ensaios ou ambientes) que procuram, através da ordem, do ritmo ou da relação com os lugares, criar um espaço próprio e de circulação.

Estas instalações procuram dar lugar a uma nova perspetiva sobre o espaço, oferecendo também novas amplitudes na compreensão das dinâmicas e sentido do lugar, promovendo sensações que integram o público numa performatividade que o envolve. Nesta lógica de um fazer experimental e incessante, todos os equacionamentos e tentativas estão documentados por vídeo e fotografia, já que a prática é variável, adaptável e efémera. Assim, em simultâneo com a construção tridimensional de objetos, são realizadas performances que as documentam e que demonstram o diálogo dos materiais com os espaços, bem como do fazedor com as peças.

Os diferentes tipos de projetos que realizo são, por vezes, bastante óbvios de identificar e separar, mas por outras (e cada vez mais) estas categorizações esbatem-se e passa a ser importante observar o trabalho como uma totalidade — uma espécie de amálgama onde estes não se anulam, mas se completam; no contexto de um espaço comum, todos os assuntos lá acorrem, os objetos relacionam-se com os espaços e entre si, os tempos misturam-se com o do espectador que experiencia. A totalidade é aqui entendida como uma mistura de factores ecléticos, não uniformes.

Tudo começa com o encontro de objetos no lixo e um primeiro gesto organizador.

Tudo tem o seu lugar, ainda que provisório.

Um gesto ordenador, no contexto do meu trabalho, mais especificamente na arrumação dos materiais em atelier, é imperativo; pretendo que o uso dos elementos organizados seja o mais eficaz possível, prático, funcional e lógico. Esta ação funciona para uma organização em atelier, mas também no ato criativo.

Relaciono objetos entre si, recolhendo e reconstruindo diferentes possibilidades, experienciadas com o tempo, sem ter necessariamente um projeto do início ao fim em mente; assim, o meu trabalho vai se desenvolvendo sob uma forma sequencial, de repetição, ou de ritmo (com um ou mais materiais), distribuindo e arrumando no espaço seja este qual for — interior ou exterior — um diálogo entre diferentes materiais, diferentes tempos e ainda com o espaço e os seus observadores.

Assim, vão sendo trabalhadas instalações que se constituem em “grupos” isolados - — quando uma peça habita o espaço expositivo, possuindo um ou mais materiais — ou em “séries”, quando diversos grupos apresentam diferentes possibilidades de se dispor no espaço expositivo.

Genericamente, considera-se um grupo “um conjunto de pessoas ou coisas que se abrangem no mesmo lance de vista; conjunto de coisas que formam um todo; pequena associação”<sup>39</sup>. Considera-se uma série uma sucessão de coisas que se continuam ou se observam umas após outras, sem interrupção, em série. Consequentemente, não podemos falar destas duas formas de “famílias” sem falar de ordem<sup>40</sup>.

*[...] a distância nada significa e tudo se resume à cumplicidade.*<sup>41</sup>

É importante, no contexto do meu trabalho, também falar de distâncias e de proximidades, ou melhor, de relações de proximidade física entre objetos.

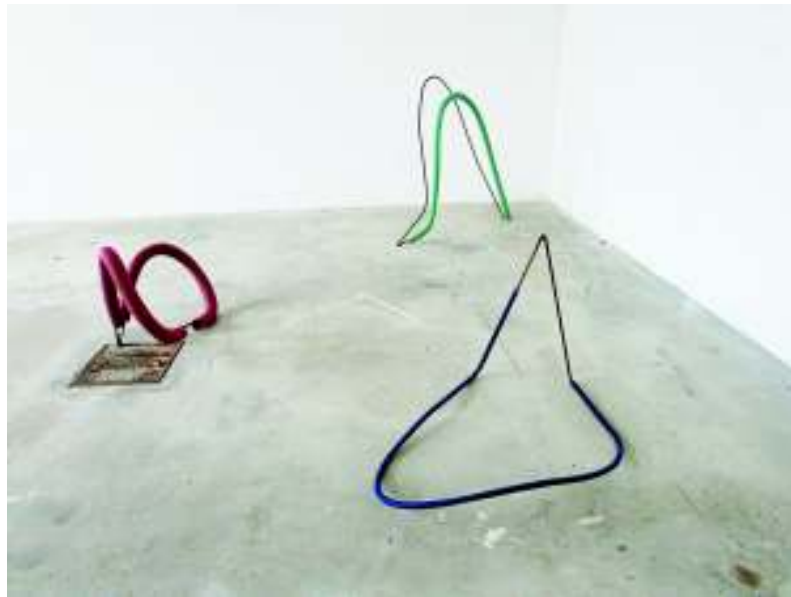
Quando construo um grupo e disponho vários grupos de coisas num mesmo lugar, é visível a dimensão relacional entre todos os objetos. Há coisas que se respeitam e se igualam; há coisas diversas que se complementam; essas coisas são os objetos criados com materiais encontrados, onde podemos encontrar em cada grupo um prolongamento, ou completamento, do outro.

---

<sup>39</sup> in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP), disponível em <https://dicionario.priberam.org/grupo>, consultado a 4-03-2019.

<sup>40</sup> “A ordem pode ser compreendida, muito genericamente, como uma disposição regular e metódica, como uma capacidade que o pensamento possui de lutar contra o caos ou a confusão” de Luísa Abreu, in *Porquê ser um quando podemos ser vários?*, Tese de Mestrado de Artes Plásticas, p. 21, 2014

<sup>41</sup> RAJCHMAN, J. (2002) *Construções, Filosofia*, tradução de Margarida Vale de Gato, Relógio D'Água, Lisboa.



39. Ana Battaglia Abreu – *Circuitos e encaixes #1*, 2018

No contexto do meu trabalho, um “grupo” forma-se pela organização de elementos da mesma natureza e cada conjunto de elementos que compõem o “grupo” tem os seus possíveis resultados. Posso ainda considerar um “grupo” aquilo que é agrupado através de uma simples conexão de elementos iguais. Numa fase seguinte, quando um conjunto de “grupos” pode apresentar uma multiplicidade de variações possíveis, dispostas em simultâneo, chamo-lhe uma “série”. Neste caso, um mesmo ponto de partida (um determinado “grupo” selecionado de materiais que funcionará como matriz) origina uma multiplicidade de resultados plásticos todos diferentes, todos originais, cada um gerando novas possibilidades de sentido<sup>42</sup>.

Desta forma, a globalidade do conjunto de “grupos” que compõem a “série” representa, também ela, uma visão alargada e dialogante de todo o potencial plástico de uma determinada formulação de partida.

A contínua experimentação e interatividade com os materiais obriga-me a um treino visual e perceptivo sobre a relação entre objetos e sobre a sua observação e receptividade colectiva num espaço comum.

Desta forma, quando observo uma “série” em que estou a trabalhar, interessa-me pensá-la na sua totalidade, isto é, interessa-me pensar a “série” como unidade. A unidade, neste contexto, será sempre algo singular, no sentido em que não se

---

<sup>42</sup> “Matriz (Belas – Artes): imagem, objeto, programa ou processo que servem como ponto de partida e elemento modulador na construção de um número indeterminado de imagens originais e autónomas em pintura ou noutros campos das belas-artes.” (2003) de Marta Soares, Publicação de Matrizes – “a Tela como Metáfora” in A.A., (Org. Pintora Isabel Sabino) - *Com ou sem tintas*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2013.

presta a generalizações mas pede ao observador que se concentre numa proposta unificadora das múltiplas variantes.

De uma forma geral, cada proposta de trabalho que começo a desenvolver nunca vem só, ou seja, nunca me é suficiente trabalhar para apenas uma única “composição” formal no espaço; opto, sim, por colocar o observador perante todos os equacionamentos que vou materializando, criando assim uma espécie de “mapeamento” dos espaços ou até uma possibilidade de um percurso sem direção programada.



40. Ana Battaglia Abreu - *Equal Opportunity*, 2017

*Equal Opportunity*, é um exemplo de como uma “série” pode conter “grupos” indeterminados. *Oportunidade* significa aqui um conjunto de circunstâncias propícias a um fim, num determinado tempo e espaço. Esta instalação pretende alterar a nossa percepção do espaço: é composta por um conjunto de tubos em PVC, colocados em equilíbrio sob a forma de pirâmide. Cada “grupo” é formado por três elementos e a “série” constitui-se por um número indeterminado de “grupos”, dependendo do espaço. O uso de materiais de construção, quando dispostos modularmente no espaço, trazem ordem ao lugar. Se cada “grupo” se constitui como uma estrutura simples e leve, quando estes “grupos” são distribuídos simétrica e geometricamente no espaço, em “série”, apreende-se um sentimento de repetição como um módulo que se replica indefinidamente. Aqui estabelece-se um “confronto”: a simultaneidade da diferença e da repetição de cada grupo singular *versus* a série plural — contribuindo para uma totalidade da instalação que encontra aqui o seu

sentido poético. O espaço entre cada grupo que compõe a “série” define-se, normalmente, pelo vazio circulável de um corpo deambulante.



41. Ana Battaglia Abreu – *No one way in*, 2017



42. Ana Battaglia Abreu - *One way in*, 2017

Relativamente aos materiais, um só material pode ser utilizado inúmeras vezes e para diferentes trabalhos. Quando surgem diferentes materiais num só trabalho, existe uma ideia prévia de conexão no mesmo espaço e tempo, em que se desenrola o *fazer*. Este *fazer* é mínimo, resumindo-se a uma simples disposição no espaço. Podem existir resistências ou afinidades entre os materiais, mas quando eles singularmente comunicam uns com os outros facilmente podem ser agrupados. Devido ao quão “imprevisível” esta ação possa ser, normalmente documento o processo para mais tarde observar as possibilidades que foram testadas.

Os materiais que utilizo são uma ferramenta com que preencho o espaço, através da sua homogeneidade e distribuição de uma forma quase mecânica. Existem processos de composição que evocam a presença de regras geométricas, como o uso de “linhas diretrizes”. Estas funcionam sobre a disposição dos materiais, dependendo das suas formas e cores, a partir das quais se podem à priori intuir “figuras”. Geralmente estas peças, quando apresentadas, resultam num formato de instalação que se adapta ao espaço expositivo.

Do processo até ao objeto corro a uma velocidade relativamente rápida, pois as peças são provenientes de um processo “mecânico-orgânico”, que comparo a uma linha de montagem, cujo programa é por mim estabelecido. Contudo, como em qualquer máquina, por vezes existem erros e, muitas vezes, esses erros resultam de movimentos que não foram suficientemente controlados ou de algum material que

não se submete a qualquer tipo de equilíbrio planeado (entre outras situações deste tipo), provocando variações no trabalho que dão azo a novos diálogos e questões: estes movimentos resultam de gestos intuitivos que se reproduzem de uma forma não planeada. Os mesmos, quando aplicados a uma escala um pouco maior, tornam-se difíceis de gerir devido à carga e à quantidade de materiais envolvidos.



43. Ana Battaglia Abreu - *Parcial Cubes*, 2016



44. Ana Battaglia Abreu - *Properly Spaced*, 2017

Tanto num “grupo” como numa “série” nada se pode descartar, pois todos os materiais presentes funcionam como uma “equipa”, um conjunto que trabalha para o mesmo fim, sendo que cada elemento tem a sua importância específica. Neste contexto, surgem outras situações (peças) que são expressivas da contínua reprodução de um assunto que se transporta de umas para as outras. Observando-as, sinto a existência de uma norma que as une.



45. 46. Ana Battaglia Abreu – *Do Suporte ao Suportar #1 , #3*, 2017

Nas imagens acima, constatamos que a “norma” está não só no uso obsessivo dos mesmos materiais, mas num processo de re-combinação de elementos que se repetem.

Em *Do suporte ao suportar*, quis trabalhar a linguagem entre a vara de aço e o tubo de pvc, sendo que, de peça para peça, a responsabilidade é alterada, isto é, às vezes o que suporta é o tubo, outras o ferro. Foram construídas várias peças inseridas neste projeto, e a partir daqui fui (mais uma vez) selecionando de uma forma “orgânica” outros materiais que pertencessem mais a um diálogo de diferentes soluções formais do que a um conjunto de coisas semelhantes.

Desta forma, não de propósito mas com o intuito de explorar melhor estes diálogos, surgiu a cor e novos materiais plásticos — alguns construídos outros até comprados.



47. Ana Battaglia Abreu – *Circuitos e encaixes* #6, #7, 2018

É neste momento que o espaço ganha outra importância para o meu trabalho. Com a expansão do leque de materiais que comecei a utilizar, e com um olhar mais vivo ou vibrante sobre os mesmos, o espaço passou a ser entendido como matéria poética de trabalho. Assim, comecei a trabalhar não só *no* espaço mas também *sobre* ele.

*Umas lá outras aqui*<sup>43</sup>, é um exemplo de uma instalação onde isso pode ser observado. Foi realizada pela primeira vez em 2017 e ao longo do tempo tem-se desenvolvido e alterado, lembrando um pouco um processo de *mise en abyme*<sup>44</sup>. Esta obra é composta por fotografias que retratam uma instalação previamente concebida as quais se “prolongam” com varas de aço nelas se apoiando, e são expostas no lugar onde foram fotografadas.

Esta série de obras consiste na apresentação de instalações com dimensões variadas e que funcionam exatamente como uma ponte entre diferentes tempos e lugares, fundindo o espaço concreto em que se encontra o espectador com o espaço virtual.

O meu modo operativo funciona da seguinte forma: quando os materiais de criação são descarregados no lugar de montagem, é observado atentamente esse espaço e começo com pequenos movimentos a relacionar-me com o que se encontra presente: os materiais e o chão, os materiais e a parede, os materiais distribuídos no espaço vazio. Tudo se concentra numa ação de informal aparência.<sup>45</sup>



48. Ana Battaglia Abreu - *Umas lá outras aqui* #1, 2017



49. Ana Battaglia Abreu - *Umas lá outras aqui* #4, 2017

Esta operação mais uma vez desperta inúmeras hipóteses ou situações. Estas são documentadas e fotografadas, pois a probabilidade de se repetirem é quase nula, e

<sup>43</sup> ver imagens 48. e 49.

<sup>44</sup> A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. In DÄLLENBACH, Lucien . “*Intertexte et autotexte*”, *Poétique* (27) (1976); Id.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977). Consultado em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/> a 27-03-2019.

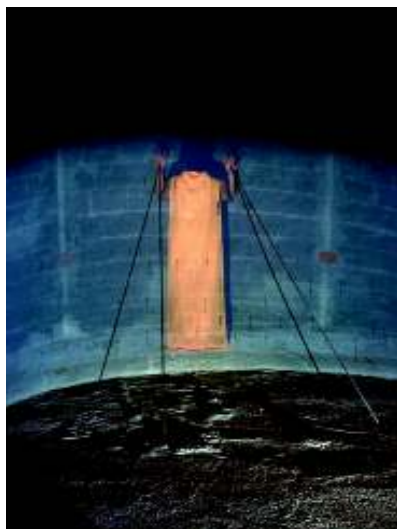
<sup>45</sup> Ver capítulo 1 – *O processo e o percurso, Montagem*, pp.15-16.

a necessidade de continuar a experimentar mais hipóteses é quase incontável, até ao momento em que o objeto se clarifica e uma proposta se destaca. São observadas e selecionadas as imagens fotografadas; estas ganham vida ao saírem do computador e passam a habitar o espaço expositivo tal como as peças que se encontram fotografadas. Deste modo ambas as situações habitam o lugar, criando ligações e pontes entre o que vemos em duas dimensões (a impressão) e em três dimensões (o assunto fotografado), entre o passado e o presente e entre lugares que não acabam e tempos que se prolongam.

Há trabalhos que têm ritmos de construção e de montagem mais rápidos do que outros; nestes trabalhos a visualização pode ser mais ou menos rápida e a instalação da fotografia ou do vídeo requer um pouco mais de atenção. Estes trabalhos são também muito propícios a que surjam novas reformulações de outros similares — um exemplo de uma coleção de peças que tendencialmente não tem fim.

Estas instalações foram crescendo e o uso da fotografia foi substituído pelo vídeo (com a mesma finalidade, mas acrescentando o elemento “tempo” ao trabalho). Também aqui se desenvolvem experiências que geram conexões e discursos que potenciam a linguagem de diferentes meios unidos entre si num único espaço — instalação interdisciplinar.

A imagem que trago para a instalação é a ausência do seu conteúdo, seja este uma fotografia ou um vídeo — o que pretendo é misturar esse momento em que as atenções se concentram na captação do assunto que é transportado para outro tempo e para outro lugar.



50. Ana Battaglia Abreu - *Por norma dois*, 2018



51. Ana Battaglia Abreu – *Seguram-se os montes*, 2017

Intervir nos lugares falando deles mesmos. Muitas vezes o foco não está só nos materiais escolhidos (pois normalmente são os mais neutros e que ocupam menor área, como varas de aço) mas também no ciclo de algo que se prolonga: algo que viaja até á imagem e volta para o espaço expositivo, fazendo com que o observador possa viajar também. O observador passa a estar incluído na obra desde o momento em que as peças são instaladas a pensar que ele as vai “viver”.

Considero este “passeio” uma performance, tal como considero a minha relação física com o meu trabalho uma performance — enquanto corpo presente que explora a concepção das peças e a sua instalação no espaço. Este momento só existe porque é documentada esta exploração — tenho sempre comigo uma máquina de filmar onde efetuo registos, ainda que se trate só de uma pequena manipulação de um objeto.

Desta forma as primeiras explorações para qualquer instalação que realizo estão documentadas num só plano e em tempo real. Estas performances demonstram as minhas formas de manipular os objetos. Por esta razão são observadas maioritariamente através de uma projeção ou da visualização de um vídeo.



52. Ana Battaglia Abreu – *As Formas do Ar*, 2018 (captura de ecrã de vídeo performativo)

Para além das performances que protagonizo, realizo algumas onde os observadores é que são os performers, pois pretendo envolvê-los mesmo que se sintam apenas visitantes — propondo um percurso específico ou uma certa movimentação “dentro” das peças instaladas.

Uma outra opção é convidar alguém (um modelo) para se relacionar com os objetos enquanto eu coordeno a ação “de fora”.

Considerando o papel do espectador tão importante como o de quem cria, cabe-lhe usufruir da experiência real do objeto proposto e relacionar-se com ele através de uma experiência única. Assim, possui um papel ativo que é partilhado com os artistas (pois são eles os primeiros espectadores da obra) — o artista observa a peça enquanto a cria, transforma e se deixa transformar.

Pretendo que o observador se sinta quase como um fazedor, que possa circular pelo espaço e descobrir os diferentes olhares e os pormenores que eu própria nas mesmas circunstâncias vou descobrindo também. Trata-se de influenciarmos e de nos deixarmos influenciar pelo que vemos — às vezes é algo inconsciente, outras vezes não.

Muitas das minhas criações, são estruturas possíveis de movimentar (devido aos encaixes entre os materiais) e que podiam ser aliadas a corpos dançantes, pensados para uma coreografia específica.

Foram realizadas diversas filmagens das quais não só eu como outros bailarinos pudemos intervir enquanto *performers* de um objeto criado para ser manipulado.

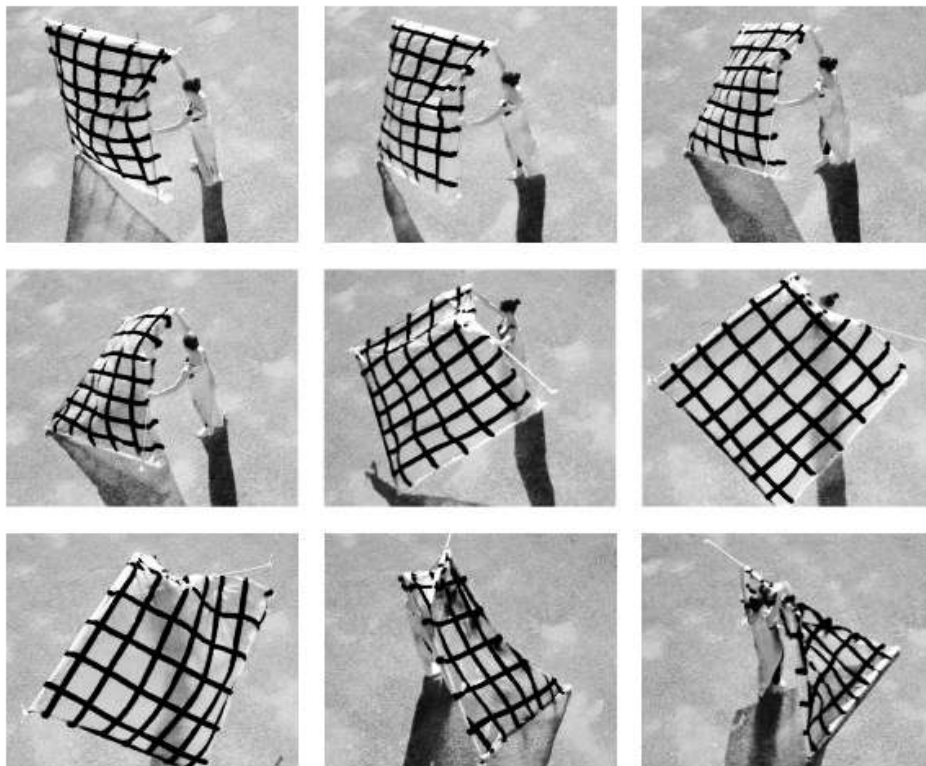


53. Ana Battaglia Abreu – Corpos, 2016 (performance coletiva)

Aliar o corpo humano com estruturas de uma escala compatível sempre me pareceu algo tão genuíno como se algumas delas até fossem feitas para serem manuseadas

e interpretadas. Em alguns momentos, quando decido usar o corpo como objeto de estudo de forma a dialogar com uma construção criada por mim, tenho vontade de “entrar” nela e descobrir todos os possíveis encaixes entre ela e o meu corpo — que em algumas situações, poderão parecer ter sido feitos propositadamente.

Exemplos como este foram-se sucedendo: eu não só tinha interesse em estar lá naquele momento a improvisar com o objeto (como se dançássemos) como também, após esse momento filmado, me interessava entender e estudar o poder da imagem — alguém (não identificado) a movimentar-se com uma estrutura como se esta fosse um prolongamento do corpo. Muitas vezes trata-se de um assunto que está sujeito ao acaso, pois este é um elo de transmissão entre o que é visível e invisível, e entre o que se controla e o que se improvisa.



54. Ana Battaglia Abreu - *Metamorfose*, 2016 (captura de ecrã de vídeo performativo)

## ***O QUE FAZER COM TUDO ISTO?***

Não querendo responder à questão que levanto com este projeto teórico-prático, proponho antes que este sirva como uma reflexão minimamente aprofundada sobre as preocupações e os métodos expressivos desenvolvidos no meu trabalho. Proponho aqui, mais do que dar uma resposta ou fazer a demonstração de uma hipótese, deixar em aberto as possibilidades plásticas e novas questões que o processo artístico dos últimos anos aventou.

Servirá o presente, de forma mais abrangente, para chamar a atenção sobre uma margem desprovida de explicações e de contornos definidores que, afinal, constitui o fazer artístico na sua essência.

Como pude observar e relativamente aos exemplos que expus, considero Carl Andre, uma afinidade em diversos aspetos. Andre desenvolve o seu trabalho em torno de um dos assuntos que considero principais no meu trabalho artístico: a evocação de tipologias de organização. Aproximo Carl Andre à ordem que falo no meu trabalho — tanto dos materiais entre si, dos materiais com o espaço e da sua arrumação. Andre transforma a repetição de elementos aparentemente iguais numa viagem inesperada, existindo na globalidade da sua obra um subtil dinamismo que mantém as suas peças a respirar. A forma como interage e instala os materiais que lhe são queridos, é a meu ver muito interessante e atual. Trata o seu trabalho com uma leveza um tanto lógica e agarra-se à terra (horizontalidade) dizendo que é dela que vem. Identifico-me com Andre, através da sua sensibilidade com os materiais, da forma como os trabalha e essencialmente na sua procura em relacionar os objetos modulares que utiliza entre si — criando imagens através da disposição no espaço (ordem). Ele transforma os materiais como se fossem ressonadores de corporalidade e confronta-os em diferentes cenários, apresentando-os como “elementos de construção” que são. Se no trabalho de Andre considero existir um racionalismo repetitivo industrial, então poderei pensar o meu como um dinamismo progressivo orgânico: se no primeiro reside o valor atribuído às características da superfície enquanto material, no meu caso, reside o valor dado ao tempo e experiência que nestas o uso imprimiu.

Relativamente a Robert Morris, interessa-me também observar outra forma de relacionar múltiplos objetos distribuídos no espaço, entre si e com o espectador.

É fundamental pensar o espectador como uma continuação do que se produz. Haverão porém objetos mais desafiantes e inquietantes que outros, uns mais

enigmáticos, outros mais provocadores, mas a proposta será semelhante: a de cativar o espectador, afastando-o do cómodo olhar frontal.

Comprovo, através do meu trabalho prático, que materiais de carácter industrial facilitam a linguagem referente à “unicidade de um todo”, sem diferenças de sentido fraturantes entre si, pois não se pretende realçar as qualidades poéticas do material como matéria prima e, usando a distribuição uniforme no espaço, posso anular qualquer relação ou pretensão de hierarquia entre o que é apresentado. Essa forma inteira (*wholistic*) como escreve Morris, ou única (*single*) como escreve Judd, transferem a percepção da escultura para um outro lugar — para o espaço exterior; para um espaço existente entre o objeto e o espectador.

Este momento onde nos deixamos ser conduzidos numa exposição, coloca-nos também como parte da obra. Para o meu trabalho interessa-me também incluir corporalmente o observador, através de uma experiência e participação física, e assim, o espaço da obra torna-se público e a experiência do trabalho é captada através desta distância (entre um e outro, espaço do objeto e observador). Desta forma, a obra é colocada num patamar de energia que altera a nossa percepção através da presença do corpo diante dela.

Relativamente a Pedro Cabrita Reis, a conversa é viva e atual. Encontro nele e no seu fazer, situações processuais semelhantes e com as quais me identifico: o uso de materiais com carácter industrial bem como a sua recontextualização.

Cabrita Reis desenvolve esculturas, construções e instalações por vezes interiores por outras exteriores, e nelas mantém visível todo o processo ao qual os materiais que utiliza estão sujeitos. Para si, o tempo do fazer e os materiais que o exprimem são importantes: os materiais industriais, como encontramos em Andre ou Morris ou Judd ganham aqui, acima dessa sua condição inicial, a dimensão de “materiais de construção”. Em proximidade com o trabalho plástico de Cabrita Reis, o meu virá a convocar, sobre o material industrial desprovido de algum outro olhar senão o da proposta de uma nova reorganização do espaço com objetos encontrados, a história desses materiais. No meu trabalho, os materiais industriais são propostos como expressivos nas superfícies que denotam tempo, uso e trabalho. O gesto que os organiza no espaço, no entanto, é minimal.

Fazendo também justiça a outros exemplos que foram evocados para o presente documento, utilizo de uma forma sintética, uma frase para aproxima-los do meu trabalho prático. Em Donald Judd, sublinho o interesse pela reprodução do mesmo módulo pensando o grupo como uma unidade; em Walter de Maria as suas instalações no geral, especialmente a semelhante forma como relaciona materiais; em Richard Serra as diferentes sensações que provoca com um só material (o

ferro); em Eva Hesse a sua organicidade na série, conseguindo usar materiais orgânicos que dispõe de modo igualmente serialista mas abrindo caminho a outras propostas pós-minimalistas que lidam com a relação entre natureza e repetição; em Felix Gonzalez Torres interessam-me a quantidade de objetos iguais que utiliza para criar uma forma e como o partilha com quem observa ,e por último, em Bernd Lohaus a exploração do material o “grupo” e a relação direta que cria com o espaço nas suas instalações.

Durante a minha tese falei de teóricos que utilizam conceitos que vão ao encontro de aspectos que o meu trabalho artístico se pode, de alguma forma, aproximar. Selecionei Didi-Huberman, Rosalind Krauss e Richard Wollheim.

A propósito da investigação de Didi-Huberman interessa-me quando fala de um “olhar” — o do sujeito para o objeto e do objeto para o sujeito que o observa. Enquanto artista observo e aceito os dois sujeitos que o autor cria: o homem da crença e o da tautologia. O *sujeito tautológico* será talvez com que mais me identifico, pois quando trabalho com materiais “minimais” a sua escolha é obviamente propositada e eles remetem-se para si mesmos. Porém, também aceito e interessa-me que esteja presente o *sujeito da crença*, pois as instalações que crio não se definem em si próprias, cumprem-se na relação com o observador que abre todo um universo de sentidos que eu não pretendo fechar. Desta forma, também se transcende aqui a literalidade do objeto.

Quanto a Rosalind Krauss e ao seu texto *Sculpture in the Expanded Field*, comprovo que cada objeto específico cria as suas relações específicas e muitas vezes, o lugar onde se coloca não é “definível” entre parâmetros ou campos que não se relacionem entre si. A este ponto, considero ter trabalhos que se relacionem com esta “expansão” do pensamento da escultura — ainda assim, são escultura, “paisagem” e “arquitetura”, dependendo da instalação que proponho. Escultura enquanto criação, paisagem e arquitetura enquanto produto artístico que os habita e que a eles pertence (sejam estes espaços abertos, paisagem ou fechados, arquitetura).

Quanto a Richard Wollheim, identifico-me especialmente quando afirma que qualquer objeto artístico é constituído por intenções — um gesto mínimo incluindo todas as, e ainda que pequenas, decisões — existindo estas, no meu trabalho em vários momentos, como o recolher, o colecionar, o organizar e o montar. Todos os gestos partem de uma relação física com os objetos encontrados e a aceitação das suas características inerentes: não há da minha parte uma manufactura transformadora mas sobretudo um processo de decisão.

Trabalhar num objeto ou instalação, engloba em si todos os momentos que ocorrem desde uma intenção à sua materialização, sendo que esta materialização supõe

apenas e sobretudo a recolha de elementos encontrados, a aceitação das características das superfícies tal como encontradas e um gesto de ordenação no espaço, dispensando outras formas de ação ou manufactura dos mesmos. Neste sentido, posso considerar que existe um encontro entre o meu trabalho e “um conteúdo artístico mínimo” (Wollheim).

Posso, em jeito de reflexão final, concluir que, no meu trabalho, existe uma profunda simbiose entre instalações desenvolvidas a partir de materiais industriais e a intrínseca performance que habita nos inumeráveis ensaios sobre as possíveis formas de construir e fruir, também através do espectador, os objetos.

Todas as ideias e questões vão-se alterando com o tempo e com a experiência e desta forma posso também concluir que o hoje será diferente do amanhã.

Sendo assim este processo de reflexão que constitui uma tese teórico-prática, mudou a forma como percepciono determinados aspectos do meu processo criativo e dos outros que o contextualizam. Este objeto-tese surge também como algo permeável ao tempo, não se encerrando no presente documento ou conjunto de trabalhos apresentado, mas deixando questões em aberto, deixando um projeto em devir.

A elaboração deste documento aumentou o meu desejo de tornar ao espaço do atelier para trabalhar – pois a clareza trouxe novas ideias, novas vontades e novos olhares.

Refleti sobre os movimentos do processo que desenvolvo, desde o colher, à seleção, e das tentativas de montagem até às relações com os lugares. O objeto isolado e os objetos de grupo e sobre a ordem. Refleti sobre a diferença entre um “material industrial” e um “material de construção”, enquanto plasticidade, enquanto sentido poético e expressivo. Refleti sobre a importância da superfície dos materiais como matéria expressiva no meu trabalho.

Ocupei-me das relações, dos diálogos e dos ciclos, desde o modo como nos relacionamos com os objetos e como estes se relacionam entre si, com o espaço que os circunda. Ocupei-me de refletir sobre a forma como os objetos nos devolvem o sentido através da relação que estabelecemos com eles.

Esta dissertação, que tem como título uma pergunta “O que fazer com tudo isto?”, remete para um processo de dúvida e ação. E para o que posteriormente sei que irá acontecer: no mínimo, um *fazer*.

É na verdade aqui que posso concluir que existe um verbo, o *fazer*, que conduz a minha ação criadora como sujeito que vive atento a “tudo isto”, multiplicando e materializando incessantemente, as suas possibilidades plásticas infinitas...



## ÍNDICE DE IMAGENS

1. Ana Battaglia Abreu - monte, 2017 p. 11
2. Ana Battaglia Abreu - pilha, 2017 p. 11
3. Ana Battaglia Abreu - arrumar no atelier, 2017 p. 13
4. Ana Battaglia Abreu - arrumar no atelier, 2018 p. 13
5. Ana Battaglia Abreu – organização da coleção, 2018 p. 14
6. Ana Battaglia Abreu – organização da coleção, 2018 p. 14
7. Ana Battaglia Abreu - pensar fazendo em contexto de atelier, 2017 p. 15
8. Ana Battaglia Abreu - *Daqui para a frente ou por entre*, 2017 p. 16  
ferro e pedra (da calçada), 200x100x100cm
9. Ana Battaglia Abreu – *Muitos iguais dá um*, 2017 p. 16  
tubos de pvc, dimensões variáveis.
10. Carl Andre – *Trabum (Element Series)* ,1960 p. 21  
madeira de pinheiro, 213 x 122 x 122 (cada)  
<https://www.guggenheim.org/artwork/5374>
11. Carl Andre – *Stile (Element Series)* ,1960 p. 21  
madeira de pinheiro, 213 x 122 x 122 (cada)  
<http://www.minusspace.com/2011/08/carl-andre-museion-of-modern-and-contemporary-art-bolzano-italy/>
12. Constantin Brancusi - *The Endless Column*, 1938 p. 22  
ferro forjado e aço, 2935 cm  
<http://artemodernaartistas.blogspot.com/2016/01/constantin-brancusi-1876-1957.html>

13. Carl Andre - *Last Ladder*, 1959 p. 22  
madeira de pinho, 2140 x 156 x 156 cm  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-last-ladder-t01533>
14. Carl Andre - *10 x 10 Altstadt Copper Square*, 1967 p. 23  
placas de cobre, 197 x 197 cm  
<https://www.guggenheim.org/artwork/214>
15. Carl Andre - *Secant*, 1977 p. 23  
madeira de pinheiro, 30 x 30 x 90 cm (cada)  
<https://seek.rs/image/65410/pcarl-andre-secant-douglas-fir-new-york-1977p>
16. Robert Morris - *Two Columns*, 1961-1973 p. 25  
madeira contraplacado, 5,33 x 5.33  
<https://theartstack.com/artist/robert-morris/two-columns>
17. Robert Morris - *Untitled (Corner Piece)*, 1964 p. 25  
madeira contraplacado, 198 x 274 cm  
<https://frieze.com/article/robert-morris>
18. Robert Morris - *One Man Exhibition*, Dwan Gallery, L.A., 1966 p. 26  
madeira contraplacado, dimensões variáveis.  
<https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/robert-morris>
19. Robert Morris, *Bodyspacemotionsthings*, Tate Gallery, 1971 p. 28  
<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>  
(Tate Archive Photographic Collection)
20. Robert Morris, *Bodyspacemotionsthings*, Tate Gallery, 1971 p. 28  
<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/resources/photographs/robert-morris-robert-morris>  
(Tate Archive Photographic Collection)

21. Pedro Cabrita Reis – *Echo der Welf*, 1993 p. 29  
madeira, gesso cartonado, tijolos, serapilheira, cadeira e mesa de madeira encontradas, radiador, jarro de água, óleo sobre cartão, desenho sobre papel vegetal, livro, tubos de cobre, mangueira de borracha, cabos elétricos, lâmpadas.  
304 x 500 x 133 cm.  
<https://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/obras-por-decada/?d=90&p=3>
22. Pedro Cabrita Reis - *Os Observadores / Atlas Coelestis VI*, 2004 p. 29  
técnica mista, dimensões variáveis.  
<http://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/126>
23. Pedro Cabrita Reis – *Absent Names* , 2003 (vista interior) p. 30  
alumínio pintado, cobertura para telhados em alcatrão, ar condicionado e lâmpadas fluorescentes, dimensões desconhecidas em:  
<http://dasartesplasticas.blogspot.com/2008/02/pedro-cabrita-reis-lisboa-portugal-arte.html>
24. Pedro Cabrita Reis – *Absent Names* , 2003 (vista exterior) p. 30  
contentor, dimensões desconhecidas  
<http://dasartesplasticas.blogspot.com/2008/02/pedro-cabrita-reis-lisboa-portugal-arte.html>
25. Pedro Cabrita Reis, *Blind Cities #5*, 1999 p. 31  
técnica mista, dimensões variáveis.  
<https://www.sculpture.org/documents/scmag03/sept03/reis/reis.shtml>
26. Pedro Cabrita Reis, *Blind Cities #6*, 1999 p. 31  
técnica mista, dimensões variáveis.  
<https://www.sculpture.org/documents/scmag03/sept03/reis/reis.shtml>
27. Donald Judd - *Minimal Myth*, 2012 p. 33  
aço galvanizado, medidas desconhecidas  
<http://www.contemporaryartdaily.com/2012/07/minimal-myth-at-boijmans-van-beuningen/05-donald-judd/>

28. Donald Judd - Chinati Foundation, Marfa, 1980-1984 p. 33  
betão, dimensões desconhecidas  
[http://www.artnet.com/magazineus/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp4-19-06\\_detail.asp?picnum=2](http://www.artnet.com/magazineus/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp4-19-06_detail.asp?picnum=2)
29. Walter de Maria - *Meter Rows*, 1985 p. 33  
42 cilindros de ferro, diâmetro 8.9cms comprimento 100cms  
<https://farticulate.wordpress.com/2011/02/03/3-february-2011-post-walter-de-maria-selected-works-interview/>
30. Walter de Maria - *The Lightning Field*, 1977 p. 33  
400 postes de aço inoxidável, dimensões variáveis.  
<https://www.artsalonnederland.nl/grote-meesters-kunstgeschiedenis/walter-de-maria>
31. Richard Serra - *Equal (Corner Prop Piece)*, 1969–70; 5:30, 1969; V+5: To Michael Heizer, 1969; *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969 p. 34  
placas de chumbo, dimensões variáveis.  
<https://www.artforum.com/print/reviews/201306/richard-serra-41277>
32. Eva Hesse - *Expanded Expansion*, 1969 p. 34  
Fibra de vidro, resina de polyester, latex e gaze, 310 x 762 cm  
<https://www.guggenheim.org/artwork/1648>
33. Eva Hesse - *Accretion*, 1968 p. 34  
Resina de polyester e fibra de vidro, dimensões desconhecidas  
<https://www.flashartonline.com/article/eva-hesse/>
34. Felix Gonzalez Torres - *Untitled (Passport #II)*, 1993 p. 35  
Papel, 15 x 10, 8 páginas  
[http://www.artealdia.com/International/Contents/News/Felix\\_Gonzalez-Torres](http://www.artealdia.com/International/Contents/News/Felix_Gonzalez-Torres)
35. Felix Gonzalez Torres - *Untitled (Placebo)*, 1991 p. 35  
velas e papel de prata, 375 x 5 x 619 cm  
<http://www.writingfordesigners.com/?p=21621>

36. Bernd Lohaus, *noch – als*, 2000 p. 35  
madeira, dimensões desconhecidas  
<http://www.danielmarzona.com/artists/bernd-lohaus/>
37. Bernd Lohaus, *Untitled* p. 35  
técnica e dimensões desconhecidas  
<http://henrijacobsjournaldrawings.blogspot.com/2013/10/friday-13-september-2013.html>
38. Diagrama de Rosalind Krauss, p. 38  
Disponível em: *Sculpture in the Expanded Field*, 1979, p.37
39. Ana Battaglia Abreu – *Circuitos e encaixes #1*, 2018 p. 44  
ferro e tubos flexíveis, dimensões variáveis.
40. Ana Battaglia Abreu - *Equal Opportunity*, 2017 p. 45  
tubos de pvc (5cm diâmetro), dimensões variáveis.
41. Ana Battaglia Abreu – *No one way in*, 2017 p. 46  
tubos de pvc (20cm diâmetro), 350 x 200 x 20 cm.
42. Ana Battaglia Abreu - *One way in*, 2017 p. 46  
tubos de pvc (20cm diâmetro), dimensões variáveis.
43. Ana Battaglia Abreu - *Parcial Cubes*, 2016 p. 47  
fita gafe e azulejo sobre esponja, 200 x 200 x 5 cm.
44. Ana Battaglia Abreu - *Properly Spaced*, 2017 p. 47  
cartão, tubos de pvc e gravilha, dimensões variáveis.
45. Ana Battaglia Abreu – *Do Suporte ao Suportar #1*, 2017 p. 47  
ferro e tubos de pvc, 100 x 50 x 80 cm
46. Ana Battaglia Abreu – *Do Suporte ao Suportar #3*, 2017 p. 47  
ferro e tubos de pvc, 20 x 80 x 200 cm

47. Ana Battaglia Abreu – *Circuitos e encaixes #6, #7*, 2018 p. 48  
tubo pvc, tubo flexível, tecido e esferovite, dimensões variáveis.
48. Ana Battaglia Abreu - *Umas lá outras aqui* , #1, 2017 p. 49  
ferro e impressão sobre papel, dimensões variáveis.
49. Ana Battaglia Abreu - *Umas lá outras aqui* , #4, 2017 p. 49  
ferro e impressão sobre papel, dimensões variáveis.
50. Ana Battaglia Abreu - *Por norma dois*, 2018 p. 50  
vídeo-projeção e varões de ferro roscado, dimensões variáveis.
51. Ana Battaglia Abreu – *Seguram-se os montes*, 2017 p. 50  
vídeo-projeção e varões de ferro roscado, dimensões variáveis.
52. Ana Battaglia Abreu – *As Formas do Ar*, 2018 p. 51  
captura de ecrã de vídeo performativo, dimensões variáveis.
53. Ana Battaglia Abreu – *Corpos*, 2016 p. 52  
tubos pvc, fita-cola, performance coletiva, dimensões variáveis.
54. Ana Battaglia Abreu - *Metamorfose*, 2016 p. 53  
captura de ecrã de vídeo performativo, dimensões variáveis.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, L. (2014) *Porquê ser um quando podemos ser vários?*, Tese de Mestrado de Artes Plásticas, Esad.cr, Caldas da Rainha

ALELUIA CC. (2012) *A Poética do Site-Specific: De Bachelard às Artes Visuais*.

BACHELARD, G., (1996) *A Poética do Espaço*; Livraria Martins Fontes Editora Lda.; São Paulo.

BATCHELOR, D. (1997) *Minimalism, Movement In Modern Art*, Tate Gallery.

BERGER, J. (2006) *Modos de ver*. Lisboa: Ed. Edições 70.

BUREN, Daniel (1979), *A função do Atelier*. LOOCK, Ulrich, Ed. Anarquitectura de Andre a Zittel, , Público/ Fundação de Serralves, Porto.

CANTZ, H. (2010) *PEDRO CABRITA REIS, one after another a few silence steps*, Hatje cantz verlag, Ostfildern, Hamburger.

COLPITT, F. (1993) *Minimal Art: The critical perspective*, University of Washington press.

DIDI-HUBERMAN, G. (2011) *O que nós vemos, O que nos olha*. Dafne, Editora Porto.

DUCHAMP, M. (2002) *Engenheiro do tempo perdido*, entrevista com Pierre Cabanne. 2ªedição. Lisboa: Assírio & Alvin.

ECO, U.(1989) *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.

HARRISON, C. & WOOD, P. (1992) *Art In Theory 1900- 1990 – An Anthology of changing ideas*, Blackwell Editions, Oxford UK, & Cambridge.

HOUAISS, A., & VILLAR, M.S (2003) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

KRAUSS, R. (1978) *Sculpture in the Expanded Field*.

MARZONA, D. (2005) *Minimal Art*, Taschen GmbH.

MATOS, S. A. & FARO, P. (2017) *Cabrita Reis A VORAGEM DO MUNDO*, conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro, Atelier-Museu Júlio Pomar, Sistema Solar, Documenta, Maia.

MEYER, J. (2000) *Minimalism - Themes and Movements*, Phaidon Press Limited, London.

MORRIS, R. (1993) *Continuous Project Altered Daily*, The Writings of Robert Morris, MIT Press, Nova Iorque.

MORRIS, R. (1960) *Anti form*.

MORRIS, R. (1966) *Notes on Sculpture*.

RAJCHMAN, J. (2002) *Construções*, Filosofia, tradução de Margarida Vale de Gato, Relógio D'Água, Lisboa.

ROSE, B., (1965) *ABC Art*, Art in America.

ROSE, B. (2004) *Monochromes, from malevich to the presente*, documenta artes, Madrid.

RUHRBERG, K., Schneckenburger, M., Fricke, C., Honnef, K. (2005) Volume II - *Escultura, Novos Média e Fotografia*, Taschen, Lisboa.

SANTAELLA, L. (2007) *Linguagens Líquidas, na Era da Mobilidade*, São Paulo: Paulus.

SCHAFFNER, I. & WINZEN, M. (1998) *Deep Storage, Collecting, Storing and Archiving in Art*, Prestel-Verlag, Munique.

SEEL, Martin, (2010) *Estética del Aparecer*, Katz editores, Madrid.

SOARES, M. (2016) *Matriz, modo de fazer*, Tese de Doutoramento, Belas-Artes, Especialidade Pintura, Lisboa

SOARES, M. (2013) Glossário. In A.A., (Org. Pintora Isabel Sabino) - *Com ou sem tintas*. Faculdade de Belas Artes, Lisboa

TEIXEIRA, MB (2004) *Dressing up Nature: Projecto Site-Specific*. Museu Nacional do Traje, parque do Monteiro-mor , Arbustos, Editora Elivreiros, Torres Vedras.

ULRICH, L. & FERNANDES, J. (2009) *Serralves, A Coleção Textos*, Fundação Serralves, Porto.

WALLIS, B. & KASTNER, J., (1998) *Land and Environmental*, Phaidon Press Limited: London.

WOLLHEIM, R. (1965) Minimal Art, Arts Magazine.

WOLLHEIM, R. (1980) Art and its Objects: With Six Supplementary Essays, Cambridge University Press.

## **WEBGRAFIA**

REIS, Pedro Cabrita, (entrevista). Disponível em:  
<https://expresso.pt/multimedia/video/2018-08-07-Pedro-Cabrita-Reis.-Artista-total#gs.2v6yr6>, consultado a 7-02-2019.

ANDRE, Carl, (entrevista). Disponível em:  
<https://www.widewalls.ch/artist/carl-andre/>, consultado a 23-11-2018.

MORRIS, Robert – *Body spacemotionthings*. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=leUjL5vzSZA>, consultado a 12-01-2019.

