



Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha

Jéssica Pereira Gaspar

Arte para o Simbioceno

**Orientadores: Prof. Teresa Fradique
Prof. Susana Gaudêncio**

Mestrado em Artes Plásticas | 2020/21

Jéssica Pereira Gaspar

Arte para o *Simbioceno*

Trabalho de Mestrado de Artes Plásticas apresentado à Escola de Artes e Design das Caldas da Rainha como requisito para a conclusão do Mestrado em Artes Plásticas.

**Orientadores: Prof. Teresa Fradique
Prof. Susana Gaudêncio**

Caldas da Rainha

2020/21

Agradecimentos

A todas as naturezas que me sustentam, um sentimento de profunda gratidão.

Um agradecimento interminável aos meus pais por todo o apoio e carinho.

Ao Guilherme Henriques, por todo o amor, compreensão e auxílio nas diversas fases dos projetos.

Aos meus amigos, pela companhia nos passeios pela natureza e por todas as aventuras que me vão inspirando.

Às Professoras Teresa Fradique e Susana Gaudêncio, pela disponibilidade, paciência e partilha de conhecimentos.

A todos aqueles os que de algum modo me apoiaram, escutaram, orientaram e me fizeram evoluir durante estes dois anos do mestrado. A todos, um muito obrigada.

“O que as plantas expiram silenciosamente, nós, animais, inspiramos; o que expiramos, as plantas inspiram. O ar, podemos dizer, é a alma da paisagem visível, o reino secreto de onde todos os seres tiram seu alimento”

(Abram, 1996: p.226)¹.

¹ “What the plants are quietly breathing out, we animals are breathing in; what we breathe out, the plants are breathing in. The air, we might say, is the soul of the visible landscape, the secret realm from whence all beings draw their nourishment.” (Abram, 1996: p.226).

Resumo

Partindo de um pensamento sobre os conceitos e as matérias que movem o meu trabalho artístico e de uma discussão sobre os efeitos dos agentes antropogênicos que moldam a nossa era, procurarei perceber possíveis respostas da arte para abordar estas questões e de que forma esta pode contribuir para a alteração da percepção e da consciência coletiva.

Irei apresentar a ideia de uma dinâmica simbiótica entre a experiência, o conhecimento e a construção do eu, através de um olhar mais atento sobre contribuições de Maurice Merleau-Ponty e de Hannah Arendt acerca da importância das aparências e dos sentidos, utilizando este pensamento simbiótico para definir uma estratégia para o fazer artístico e para um futuro de reconciliação com a terra.

Esta reflexão procura assim olhar para a obra de arte como espaço de experiência ou de transformação, revelando as semelhanças existentes com os processos presentes em tradições xamânicas e o seu impulso para a transformação da comunidade. Desta forma, irei destacar a importância da criação de obras de arte que interagem com os diversos sentidos, proporcionando uma experiência imersiva que valoriza o papel do visitante e que promove o autoconhecimento.

Apresentarei diferentes abordagens à construção da imersividade, tomando como referência o trabalho de artistas contemporâneos tais como James Turrel, Olafur Eliasson e Anna Halprin. Artistas estes que exploram meios imateriais como o som, a luz, a água e o corpo na execução das suas obras, redefinindo o conceito de material e de observador, criando verdadeiras experiências sensoriais.

Ao longo desta reflexão identificarei a presença destes conceitos no meu trabalho e de que forma esta pesquisa proporcionou uma maior sensibilidade para explorar diferentes sentidos e produzir novas peças mais imersivas.

Palavras-chave: Arte imersiva, simbioceno, sensações, experiência, *solastalgia*, consciência.

Abstract

Starting from a thought about the concepts and matters that drive my artistic work and a discussion about the effects of anthropogenic agents that shape our era, I will try to understand how art is addressing these issues and how it can possibly contribute to change perception and collective consciousness.

I will present the idea of a symbiotic dynamic between experience, knowledge and the construction of the self, based mainly on the thought of Maurice Merleau-Ponty and Hannah Arendt about the importance of appearances and senses, using this symbiotic thought to define a strategy for artistic making and for a future of reconciliation with the land.

This reflection seeks to look at the work of art as a space of sensuous experience and transformation, revealing the similarities existing with the processes present in shamanic traditions and its impulse towards the transformation of the community. In this way, I will highlight the importance of creating works of art that interact with the different senses, providing an immersive experience that values the role of the visitor and promotes self-consciousness.

I will present different approaches to the construction of immersiveness, taking as reference the work of contemporary artists such as James Turrel, Olafur Eliasson and Anna Harpin. Artists who explore immaterial materials such as sound, light, water and the body in the execution of their works, redefining the concept of material and observer, creating true sensory experiences.

Throughout this reflection I will locate where these concepts are present in my work and how this research provided greater sensitivity to explore different meanings and produce new, more immersive pieces.

Keywords: Immersive art, symbiocene, sensations, experience, *solastalgia*, consciousness

Índice

Resumo / Abstract.....	4
Índice	6
<i>O Simbioceno</i>	7
A importância da sensorialidade.....	16
A cor	25
O artista-xamã e o sonho	51
Materiais Imateriais	69
Uma estética de contrastes.....	79
Para ultrapassar a <i>Solastalgia</i>	91
Conclusão	113
Referências.....	115
Índice de Imagens	122

O Simbioceno

“A condição terrena nunca foi qualidade exclusiva dos seres humanos. Amanhã, será muito menos ainda do que ontem... Eles acreditam que preservar, conservar e salvaguardar está agora no horizonte, é a própria condição de existir, numa altura em que tudo, outra vez, se rege pela lei da espada. Não existe nada, até a própria política, que não esteja ameaçada pela abolição.” (Mbembe, 2016/17: p.243).

Como evidenciado nesta citação por Achille Mbembe, vivemos numa época decisiva na qual os sufocantes efeitos do pensamento antropocêntrico não podem mais ser ignorados. À nossa passagem, temos vindo a imprimir uma pegada antinatural e inconsciente que rasga o meio para lá do recuperável, expondo as suas frágeis entranhas. A crescente falta de conexão com o que nos rodeia encaminha-nos para o mesmo destino de todas as formas de vida que profanamos e menosprezamos, a obliteração. A terra, cansada, e toda a biodiversidade que nos sustenta, necessitam agora da nossa providência e nutrição imediata, para que, caso ainda seja possível, recupere o seu delicado equilíbrio.

Em *Reset Modernity!* (2016), Dipesh Chakrabarty aborda o termo *Antropoceno* como uma possível designação para descrever a presente época. As irrefutáveis transformações geológicas, verificadas através da análise de camadas estratigráficas e de material fossilizado, começam a ser suficientemente drásticas para que se sinta a necessidade de distinguir esta época geológica da anterior, anunciado o fim do Holoceno (Chakrabarty, 2016: p.189).² Ao contrário das alterações que distinguem as restantes épocas, as transformações geológicas do *Antropoceno* derivam quase inteiramente de fatores antropogénicos.

Em “Art and Death” de Heather Davis e Etienne Turpin - ensaio que abre a obra *Art in the Anthropocene* (2015) - os autores descrevem alguns dos agentes que diferenciam esta época da anterior: o aumento da agricultura intensiva e da desflorestação daí resultante; a extração de

² “When we say that human-induced changes to the climate and to the body of this planet have ushered us into a new geological epoch called the Anthropocene, we announce, as it were, formal closure to the universally accepted period of geological time we were all supposed to be in, the Holocene epoch ... most importantly, it has to be defined following the same rules as were applied in defining other geological divisions of deep historical time of the planet: by looking at fossilized and other kinds of evidence in the earth’s strata.” (Chakrabarty, 2016: p.189).

carvão, petróleo e gás natural e as suas consequências atmosféricas; a combustão de combustíveis fósseis e as emissões de Co2; a perda de recifes de coral graças à acidificação e desoxigenação dos oceanos; a degradação dos solos; o aumento da velocidade da extinção de espécies; e a rápida propagação humana e a explosão no crescimento da população.³

Tal como apontam os autores, a presente condição do planeta surge de um conjunto de desequilíbrios em diversas, senão todas, as áreas das relações humanas e não humanas, maioritariamente incitados pelo sistema económico vigente, o capitalismo. Também Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) refere como este sistema “é mais do que uma ideologia, é uma construção do imaginário coletivo” (Krenak, 2019: p.29) que inevitavelmente nos molda e nos constrói enquanto seres sociais. Este modo de vida baseado no crescimento exponencial e desmedido em prol do capital e num pensamento que desrespeita os direitos de todos os seres vivos, está a *devorar* a terra — como afirma Krenak - acrescentando que, um dia, “Se sobrevivermos, vamos brigar pelos pedaços de planeta que a gente não comeu” (Krenak, 2019: p.8).

Assim, diversos autores sugerem, de forma muito pertinente, apelidar esta época de *Capitaloceno*, apontando este sistema económico como a raiz desde desequilíbrio:

O *Capitaloceno*, como articulado por Donna Haraway, aponta diretamente para o sistema económico voraz que não conhece limites, aquele onde as vidas humanas, as vidas de outras criaturas, e a beleza e prosperidade da terra em si são tidos como meros recursos. “Lucro acima de tudo”, a extensão lógica da mais-valia acumulada através do colonialismo e da escravidão, provou ser a força mais destrutiva que o mundo já viu. (Davis & Turpin, 2015: p.7).⁴

³ “(...) for a new geological epoch, stratigraphers and geologists are considering various anthropogenic effects, including, but certainly not limited to: “the rise of agriculture and attendant deforestation; the extraction of coal, oil, and gas, and their atmospheric consequences; the combustion of carbon-based fuels and emissions; coral reef loss; ocean acidification; soil degradation; a rate of life-form extinction occurring at thousands of times higher than throughout most of the last half-billion years; and, perhaps most surprisingly, a rate of human propagation – a completely unabated explosion in population growth – which, according to the renowned biologist E.O.Wilson, is “more bacterial than primate” .” (Davis & Turpin, 2015: p.4)

⁴ “The *Capitalocene*, as articulated by Donna Haraway, points directly to a voracious political economic system that knows no bounds, one where human lives, the lives of other creatures, and the beauty and wealth of the earth itself are figured as mere resources and externalities. “Profit above all else,” the logical extension of the surplus

Se, por um lado, o termo *Antropoceno* coloca a responsabilidade nas atividades extrativas sobre todos os seres humanos, de forma indiscriminada, já o termo *Capitaloceno* não oculta como estas atividades derivam de um “*nexus* de coalescências económicas, epistémicas, tecnológicas, sociais, políticas e económicas, figuradas na realidade contemporânea do petrocapitalismo.” (Davis & Turpin, 2015: p.7)⁵, atribuindo a responsabilidade ao sistema económico capitalista, maioritariamente adotado pelos países mais ricos e exportado para todo o planeta.

Como refere Krenak, com o surgimento das grandes metrópoles, morfologicamente iguais, que suportam o progresso capitalista, grande parte da humanidade vai sendo forçada a acostumar-se à sua separação da Terra, esquecendo-se de que somos parte integrante de um mesmo organismo (Krenak, 2019: p.11). A cidade passa a ser o habitat natural da maioria dos seres humanos, tanto para os que têm em vista uma vida mais cómoda, como para aqueles que são forçados a migrar em busca de melhores condições. Estas cidades de “ambientes artificiais produzidos pelas mesmas corporações que devoram florestas, montanhas e rios” (Krenak, 2019: p.11) propagam a ideia de que o ser humano deve existir separado da terra, numa redoma de vidro e betão intocável e que esse modo de vida deve ser aplicado sobre todos os coletivos humanos.

Como sugere Krenak, este sistema económico impõe-se sobre todos os valores de preservação natural, perfurando o coração das florestas, até começar a ter impacto mesmo nas comunidades indígenas mais protegidas, os últimos núcleos onde ainda se preserva uma intercomunicação ancestral entre o ser humano e a natureza (Krenak, 2019: p.11). Esses povos

value accumulated through colonialism and slavery, has proven to be the most destructive force the world has ever seen.” (Davis & Turpin, 2015: p.7).

⁵ “These effects derive from a particular nexus of epistemic, technological, social, and political economic coalescences figured in the contemporary reality of petrocapitalism.” (Davis & Turpin, 2015: p.7)

“são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade” (Krenak, 2019: p.11). Para eles “Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza.” (Krenak, 2019: pp.10), não existe distinção entre a humanidade e o meio. Nessas comunidades o modo de vida prendia-se permanente com a simbiose entre a nossa casa e todos os seus habitantes, no entanto, esses povos viram-se arrancados da sua relação com a terra, sendo forçados a viver em condições sub-humanas nas periferias das cidades.

Em a *Fenomenologia da Percepção* (1945), que explorarei em mais profundidade no próximo capítulo, Maurice Merleau-Ponty aborda, de uma perspectiva mais ocidental, esta ideia de mundo simbiótico, bem conhecida pelos povos indígenas ou ameríndios. Este autor aponta como “O corpo está no mundo assim como o coração está no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o interiormente, forma com ele um sistema” (Merleau-Ponty, 1945: p.273). Cada ser só existe e só se constrói no mundo e através da interação com o mundo. Da mesma forma, também o mundo se transforma e constrói com cada ação, sendo que esta inevitável simbiose se aplica a todas as relações entre seres vivos e a toda a matéria que constitui este planeta. É possível que a única forma de conseguirmos salvaguardar a nossa própria existência seja revisitando este modo de vida que olha para o eu e para o mundo como um todo, em constante conexão e transformação mútua.

Autores como Mark Everard em *The Ecosystems Revolution: Co-creating a Symbiotic Future* apontam a necessidade de tomar este modo de vida simbiótico como modelo, escolhendo recorrer ao termo *Symbioceno* (Everard, 2016) para se referirem à época que possivelmente sucederá o Antropoceno: Esta revolução direcionada para alcançar a simbiose entre os processos naturais que moldaram o Holoceno com as pressões humanas que

atualmente, em seu estado não reconstruído, moldam o Antropoceno, constituiria uma nova época sinérgica e sustentável: o Simbioceno. (Everard, 2016)⁶.

Como descrito em *When the exception becomes the rule: An integrative approach to symbiosis*, artigo por Silvana Munzi, Cristina Cruz e Ana Corrêa, o termo *Simbioceno* enfatiza a necessidade de criar um futuro em que o ser humano toma as suas decisões com base na sua imprescindível simbiose com o mundo e com os processos e forças naturais (Munzi et al., 2019: p.859)⁷. Se, do ponto de vista científico, este termo tem sido empregue para descrever uma característica peculiar em sistemas como líquenes, corais e mitocôndrias, hoje em dia, este termo tem sido cada vez mais fundamental para explicar o funcionamento de toda a vida na terra, sendo caracterizador da relação entre todos os sistemas e seres vivos (Munzi et al., 2019: p.860)⁸. Como referido neste artigo, todos os animais, plantas e outros seres vivos têm origem em diversas simbioses que contribuíram para o desenvolvimento de variações genéticas e que ainda hoje integram o funcionamento de certas funções fisiológicas. Funções corporais, como a digestão, admitem a interação entre diferentes micro-organismos, comprovando esta simbiose a um nível microscópico (Munzi et al., 2019: p. 859).

Da mesma forma, esta simbiose aplica-se também às interações entre o nosso corpo e o meio, sendo estas inconcebíveis sem a permeabilidade obrigatória do próprio corpo. O meio que nos envolve condiciona o nosso desenvolvimento, ao mesmo tempo que todas as ações que

⁶ “This directed revolution to achieve symbiosis between the natural processes that shaped the Holocene with the human pressures that currently, in their unreconstructed state, shape the Anthropocene, would constitute a new synergistic and sustainable epoch: the Symbiocene.” (Everard, 2016).

⁷ “Some authors theorize the existence of a new era, the Symbiocene, that we need to approach to ensure a decent future for humanity, where human decision-making processes are directed by a set of “artificial selection” criteria based on an increasing symbiosis with natural processes and “natural selection” forces” (Munzi et al., 2019: p.859)

⁸ “Symbiosis... is being increasingly acknowledged as fundamental to explain any aspect of life existence. Previously considered an exception, a peculiar characteristic of few systems like lichens, corals and mycorrhizas, symbiosis is nowadays recognized as the rule, with the microbiome being part of all living entities and systems” (Munzi et al., 2019: p.860).

afetam o meio envolvente têm também repercussões no nosso corpo e no nosso modo de vida, formando um circuito fechado de influência mútua e permanente. Como refere Flandroy et al. citado por Munzi et al., esta vivência simbiótica é inerente a todas as formas de vida, uma vez que nada existe isoladamente, nenhum organismo é um ser rigidamente compartimentalizado, mas sim um sistema aberto e permeável. (Flandroy et al., 2018 citado por Munzi et al., 2019: p. 859).⁹

É importante referir que reconhecer esta simbiose inevitável não é admitir que “somos todos iguais” (Krenak, 2019: p.16), mas sim reconhecer a diversidade e não propagar uma ideia generalista de “humanidade com o mesmo protocolo” (Krenak, 2019: p.16). O equívoco com a ideia de que pertencer à humanidade é sinónimo de seguir uma norma coletiva que se aplica a todos, vai contra a conceção da existência de uma simbiose obrigatória que rege o mundo. Cada núcleo tem as suas características próprias e modos de vida que se entrelaçam com os processos específicos de cada terra e de cada cultura, criando vários tipos de humanidade e diferentes modos de ação em simbiose. Simbiose significa, de uma forma abrangente, a associação entre dois seres vivos de espécies diferentes, com benefício mútuo e tem origem na junção de *syn* + *biosis*, em grego “viver junto”. Ao transitar do conhecimento científico para o pensamento sobre o mundo e as formas de o habitar, é um conceito útil na medida em que permite valorizar a diferença e a possibilidade de equilíbrio nessa copresença da diferença.

Este novo olhar sobre a relação entre o meio e os seres vivos vem enfatizar o modo como vivemos profundamente interligados a outros organismos e como, reflexivamente, as ações humanas têm influência sobre o meio, ressaltando a importância da alteração do pensamento capitalista e antropocentrista, para um pensamento que é consciente desta simbiose

⁹ “In this total living environment, we are intimately interlinked with and dependent on other organisms. Humans, animals, plants and the environment continuously exchange microbiota, and microbiotas are sensitive to a wide range of biotic and abiotic factors like antibiotics, agricultural/industrial chemicals, and life-style, making us more extensively affected by the environment than we previously thought (Flandroy L. et al., 2018 citado por Munzi et al., 2019: p. 859).

vital. Como aponta Munzi et al., este conceito de simbiose pode assim revelar-se uma estratégia de extrema importância para redefinir o tipo de abordagem a utilizar para sobreviver a esta época decisiva. (Munzi et al., 2019: p.860).

Como referido por Boetzkes, citado por Davis & Turpin, as transformações geológicas e, conseqüentemente, culturais, decorrentes do *Antropoceno*, influenciaram a estrutura e a dinâmica do planeta, bem como a sua estética, o que quer dizer que os parâmetros da nossa percepção também são alterados (Boetzkes, 2015, citado por Davis & Turpin, 2016: p. 272). À medida que o mundo se transforma, as condicionantes a que somos expostos definem as nossas experiências e assim, modificam o modo como percebemos e construímos o nosso conhecimento. Ao alterarmos o que nos rodeia, somos também modificados por esse novo meio em que nos colocamos, num movimento recíproco simbiótico. Este processo revela-se assim num evento estético, passível de ser abordado através de uma aproximação estética:

O *Antropoceno* está tão embutido nos nossos sentidos que determina as nossas percepções, portanto, é estético... O fato de termos ficado tão anestesiados com essas realidades exige uma reconsideração da vanguarda histórica. Além da valorização modernista do princípio do choque na arte, o nosso clima atual exige um tipo diferente de atenção estética e sensorial. (Davis & Turpin, 2016: p.11)¹⁰

O nosso sistema sensorial e perceptivo tem sido alterado drasticamente a par com o mundo que nos rodeia. O que era chocante e, conseqüentemente, estranho, começa agora a ser assimilado pela nossa percepção. O excesso de industrialização e a perda da diversidade natural começam também a deixar de ser temas recentes, tornando-se comuns os ambientes estéreis e modernizados ou, em contraste, os ambientes totalmente explorados e degradados.

Nestes aglomerados de betão, onde se encontra acantonada a maioria da humanidade, vivemos habituados à comida transgénica, ao ar irrespirável e à paisagem esventrada para dar lugar a megalómanos edifícios ou infundáveis campos agrícolas para alimentar os caprichos

¹⁰ “The Anthropocene is so built into our senses that it determines our perceptions, hence it is aesthetic... The fact that we have become so anaesthetized to these realities necessitates a reconsideration of the historical avant-garde. Beyond the modernist valorization of the principle of shock in art, our current climate demands a different kind of aesthetic and sensorial attention.” (Davis & Turpin, 2016: p.11)

desta máquina. Este passa a ser o nosso novo habitat, um mundo ao qual chamamos de “desenvolvido”, onde o excesso ou a pobreza extrema viraram normalidade. Verifico que neste presente clima paradoxal cremos que somos livres, mas na verdade encontramos-nos cada vez mais condicionados e menos conscientes. Observo um claro movimento de avanço-retrocesso onde, se por um lado, foi criada a possibilidade de uma melhoria na qualidade de vida em certos locais do planeta, por outro, verifico que a grande maioria das pessoas ainda vive em condições sub-humanas. Enquanto uns lutam para sobreviver, as minorias mais ricas continuam a exploração dos poucos lugares que ainda restam intocados, prolongando e apoiando a divisão desigual dos recursos.

Mas parece que já nada disso nos choca. Neste mundo supostamente civilizado, somos bombardeados com tanta violência gratuita e estímulos constantes que os nossos limites são completamente alienados, tornando-nos dormentes. Este excesso de informação contribui para uma população anestesiada e indiferente, uma “humanidade zumbi” (Krenak, 2019: p.13), onde são precisos estímulos cada vez mais atrativos para conseguir chamar a atenção do observador. Da mesma forma que Susan Sontag em *Regarding the pain of others* aponta como “o choque pode tornar-se familiar” (Sontag, 2003: pp.64/65)¹¹, também nós mesmos podemos ficar habituados às transformações drásticas da terra e à falta de empatia e de conexão para com o outro. Torna-se assim evidente a necessidade de uma mudança radical de paradigmas em relação à forma como nos inserimos no mundo e como o interpretamos bem como uma polarização nos comportamentos adotados face a estas questões.

De que forma é que esta paisagem estética gerada pelo *Capitaloceno* e a sua influência na percepção humana poderá afetar a própria fruição da obra de arte? Será que a própria arte tem agora mais dificuldade em chegar ao observador e em fazer-se sentir? Sugiro que esta

¹¹ “shock can become familiar. Shock can wear off” (Sontag, 2003: p.64/65)

dessensibilização emocional, agravada pelos constantes estímulos tecnológicos, esteja a obrigar os artistas a recorrerem a diferentes métodos para envolver o observador e prender a sua atenção, bem como exige uma reconsideração sobre a forma como nos inserimos no mundo e como interpretamos e valorizamos essa relação entre o corpo e o meio.

É meu objetivo refletir sobre o facto de que, se vivemos desconectados do mundo, vivemos também desconectados dos nossos sentidos, do nosso próprio corpo, e de nós mesmos, enquanto nos apelidamos de seres conscientes, bem como refletir sobre de que modo esta desconexão pode ser atenuada pela arte.

Para iniciar esta reflexão irei apoiar-me nas obras de Maurice-Merleu Ponty e de Hannah Arendt para melhor exemplificar a importância dos sentidos e a sua relação com o conhecimento e a consciência.

A importância da sensorialidade

A única realidade para mim são as minhas sensações. Eu sou uma sensação minha. Portanto nem da minha própria existência estou certo. Posso está-lo apenas daquelas sensações a que eu chamo minhas. A verdade? É uma coisa exterior? Não posso ter a certeza dela, porque não é uma sensação minha, e eu só destas tenho a certeza. (Pessoa, 1982: p.728)

O que entendemos por *consciência* ou *ser consciente*?

À priori, surge a necessidade de distinguir a *consciência*, como substância que anima o corpo, e o ser consciente, como faculdade. O primeiro conceito procura definir algo inefável, sendo por isso extremamente volátil e impreciso, enquanto o segundo termo se refere à consciência como uma faculdade que nos permite reconhecer o eu e distingui-lo do outro, que nos permite experienciar o mundo e efetuar escolhas, sendo por isso mais inteligível.

Em *A Fenomenologia da Percepção* (1945), Maurice Merleau-Ponty aponta como para a escola de filosofia de Viena o termo *consciência* “é uma significação tardia e complicada que só deveríamos utilizar com circunspeção e depois de ter explicitado as numerosas significações que contribuíram para determiná-la no decurso da evolução semântica da palavra.” (Merleau-Ponty, 1945: p.12). Assim, para explicitar de forma breve em que contexto proponho utilizar este conceito ou designação, irei apoiar-me em contribuições de Maurice Merleau-Ponty e de Hannah Arendt.

Para Merleau-Ponty a consciência de nós mesmos só é possível através da interação com o outro e com o mundo. É através deste processo que vamos constituindo a nossa ideia de realidade e de nós mesmos, em que o meio se realiza enquanto consciência (Merleau-Ponty, 1945: p.15). Também para Hannah Arendt “Every cogitare... is also a cogito me cogitare” (Arendt, 1977, p.75), propondo que a consciência de algo implica sempre a consciência de si, regressando sempre a si mesma, para afirmar o que é, em contraste com o que não é. Como referido por Vaneechoutte, “ (...) a consciência de si só é possível através da experiência do

que é o outro e do que é o mundo. Estar consciênte é, portanto, um ato reflexivo, que se efetua de forma diferente consoante a própria percepção do ser consciente em causa” (Vanechoutte, 2000, p.429). No caso do ser humano, o termo consciência está relacionado com a "a percepção de si mesmo como um agente dotado de intencionalidade e livre-arbítrio" (Singer, 2000, p.121)¹² e com a própria noção da existência da percepção e das sensações como basilares para a autoconsciência. Assim, enquanto conceito operativo do trabalho apresentado, entendo como consciência a faculdade intencional que permite conhecer e experienciar subjetivamente.

Posso afirmar que a consciência só é possível graças à experiência do mundo, que, por sua vez, se manifesta através das sensações. Todas as sensações são mediadas pelos órgãos sensoriais, estruturas próprias para receber estímulos vindos das aparências dos objetos (Arendt H., 1977: p.39). Para Merleau-Ponty, as aparências são próprias para serem sentidas e é a sua apreensão subjetiva que pinta o mundo: “O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como um lugar familiar de nossa vida” (Merleau-Ponty, 1945: p.84).

Na perspectiva platônica, o homem deve afastar-se do mundo dos sentidos ou das aparências, em direção ao mundo das ideias. Mas para Hannah Arendt a velha dicotomia metafísica do “(verdadeiro) Ser” e “(mera) Aparência” (Arendt, 1977: p.79) revela a primazia do sistema interno em prol do sistema externo (Arendt, 1977: p.2). A dicotomia entre mente e matéria cria a ideia de que um é superior ao outro, que existe um mundo da matéria e um mundo do espírito, independentes um do outro, quando na verdade o mundo interno, ou do ser, e o mundo externo, ou mundo das aparências, se sustentam um ao outro. Uma vez que tudo o que conhecemos tem como base o que experienciamos através dos nossos sentidos, também o mundo interno é criado com base nessas aparências. Assim, quando nos retiramos do mundo das aparências, continuamos a movimentar-nos entre cognições baseadas em aparências. Por

¹² “awareness of one’s perceptions and sensations to self-awareness, the perception of oneself as an agent endowed with intentionality and free will” (Singer, 2000, p.121)

mais que nos tentemos afastar do aparente, vamos estar sempre cativos do nosso parecer.

Qualquer cognição ou conceito é assim desenvolvido com base numa percepção exterior.

(...) parece não haver nenhum caso em que a alma possa agir ou receber a ação sem o corpo, por exemplo, raiva, coragem, apetite e sensação em geral.” (Ser ativo sem envolver o corpo) parece antes uma propriedade da mente (*noein*). Mas se a mente (*noein*) também é em parte imaginação (*phantasia*) ou impossível sem Imaginação, ela (*noein*) também não poderia existir sem o corpo. (Aristóteles, s.d., citado por Arendt, 1977: p.33).¹³

Da mesma forma que os órgãos internos e as suas dinâmicas sustentam a superfície, as aparências não são apenas “qualidades secundárias”, mas sim condições necessárias para a existência de qualquer organismo ou objeto (Arendt, 1977: p.27). Como referido por Arendt, essa superfície, para além de servir para ocultar e proteger o funcionamento do sistema interno que mantém a vida, é também emissora de estímulos visuais e tácteis, próprios para serem apreendidos pelos órgãos específicos dos outros seres (Arendt, 1977: p.29). Ou seja, o que é observado e os nossos órgãos da visão constituem um sistema que só funciona em conjunto. O mesmo acontece para os restantes sentidos.

Assim, as aparências servem para que possamos aparecer ao outro e ao eu. Para conseguirmos conhecer o outro “é preciso que apareçamos um ao outro, é preciso que eu tenha um exterior, e que exista, além da perspectiva do para si” (Merleau-Ponty, 1945: p.8). Como referido por Arendt, conhecemos o mundo por que o vemos, sentimos, ouvimos e provamos. Sem um destes sentidos, o mundo ganha uma configuração diferente, sendo experienciado e compensado pelos restantes sentidos. A forma como construímos a nossa ideia do mundo é inseparável da forma como o apreendemos. A ideia de realidade é assim construída através da

¹³ “Aristotle declares “...there seems to be no case In which the soul can act or be acted upon without the body, e.g., anger, courage, appetite, and sensation generally. “(To be active without involving the body) seems rather a property of the mind (*noein*). But if the mind (*noein*) too proves to be some imagination (*phantasia*) or impossible without Imagination, it (*noein*) too could not be without the body” (Aristóteles, s.d., citado por Arendt, 1977: p.33).

interação estímulo-sentidos que atravessa o filtro da nossa percepção, em conjunto com a sua conjugação com as percepções dos outros, ou o chamado senso comum (Arendt, 1977: p.50)¹⁴.

Também David Abram em *The Spell of the Sensuous* (1996) trabalha sobre esta visão do corpo, não como um corpo mecânico, automatizado e bem compartimentado, mas sim como um corpo que experiencia, que é uma ponte com o exterior e que não existe sem a simbiose necessária com o “*experiencing self*”. Perceber o facto de que eu sou este corpo, não reduz todas as atividades mentais a um conjunto de mecanismos físicos, mas na verdade afirma a “*uncanniness*” desta forma física e a sua permeabilidade. Este pensamento não procura aprisionar a consciência “dentro da densidade de um objeto fechado e limitado ... os limites de um corpo vivo são abertos e indeterminados; mais como membranas do que barreiras, eles definem uma superfície de metamorfose e troca.” (Abram, 1996: p.38)¹⁵.

A noção de que o corpo é o meio através do qual construímos e conhecemos a realidade é essencial para o trabalho aqui apresentado. Sobretudo no que diz respeito à ideia de que a realidade está intimamente relacionada com a forma subjetiva como percebemos os estímulos corporais vindos das aparências, próprias para serem conhecidas. É a partir dessa experiência sensorial do mundo que “se medem todas as significações” (Merleau-Ponty, 1976: p.12) pessoais e que se constrói a percepção individual e a ideia de realidade.

Assim como descreve Fernando Pessoa:

Verdade é, portanto, uma ideia ou sensação nossa, não sabemos de quê, sem significado, portanto sem valor, como qualquer outra sensação nossa. Ficamos, portanto, com as nossas sensações por única "realidade", realidade que "realmente" até tem aqui certo valor, mas é uma conveniência para frasear. De "real" temos apenas as nossas sensações, mas "real" (que é uma sensação nossa) não significa nada, nem mesmo “significa”, significa qualquer coisa, nem "sensação" tem um sentido, nem "tem um sentido" é coisa que tenha sentido algum. Tudo é o mesmo mistério. (Pessoa, 1982: p.731).

¹⁴ “The reality of what I perceive is guaranteed by its worldly context, which includes others who perceive as I do, on the one hand, and by the working together of my five senses on the other...To each of our five senses corresponds a specific, sensory perceptible property of the world” (Arendt, 1977: p.50).

¹⁵ “within the density of a closed and bounded object... the boundaries of a living body are open and indeterminate; more like membranes than barriers, they define a surface of metamorphosis and exchange.” (Abram, 1996: p.38)

A subjetividade é fundadora da existência, uma vez que a percepção de cada um se constrói através da experiência subjetiva do tempo e do espaço, mediada por um sistema, geneticamente variável e sujeito a diferentes sensibilidades. Assim, o conhecimento sobre o mundo constrói-se sempre como um parecer¹⁶ (Arendt, 1977: p.38), baseado em aparências suscetíveis a diferentes interpretações.

O ser (interior) e o parecer (exterior) são inseparáveis, erguem-se um ao outro e, em conjunto com o senso-comum, ou percepções partilhadas, criam a nossa ideia de verdade, que admite diversas verdades. Desta forma, dissolve-se a distinção entre um mundo interno (verdade) e um mundo externo (aparências), ambos são reais, existindo numa simbiose necessária entre duas faces do mesmo organismo.

Trata-se de um ciclo permeável e simbiótico onde somos construídos pelo mesmo mundo que vamos moldando. Este ambiente simbiótico parece assim estar sempre presente, quer nas relações entre sujeito e mundo, quer nos seus processos biológicos. Nada existe por si só, o mundo é feito da sua pluralidade. Da mesma forma que o ambiente nos define, nós definimos o ambiente, tudo participa de um organismo vivo interconectado entre todas as suas diversas partes constituintes, onde umas não existem sem as outras, e que se potenciam mutuamente. “Os seres vivos, homens e animais, não estão apenas no mundo, eles são do mundo” (Arendt, 1977: p.20)¹⁷, todos somos sujeitos e objetos, que observam e são observados.

O pensamento é alimentado pelas sensações externas e também pelas internas, transformando-as numa linguagem comunicável ao eu ou ao mundo, construindo o conhecimento e a consciência de mim e do outro, através da memória. Tal como afirma Merleau-Ponty “O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele

¹⁶ “The world appears in the mode of It: seems-to-me, depending on particular perspectives determined by location in the world as well as by particular organs of perception” (Arendt, 1977: p.38).

¹⁷ “Living beings, men and animals, are not just in the world, they are *of the world*” (Arendt, 1977: p.20).

mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema.” (Merleau-Ponty, 1945: p.270). São os estímulos que mantêm o funcionamento do indivíduo no mundo, são eles que alimentam o pensamento, fazendo com que este queira experienciar. O sistema aparências-sensações em conjunto com a memória, têm um papel fundamental na consciência de mim, na construção do eu e do conhecimento, bem como na ideia de realidade.

Na obra *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-consciousness* (1993), Paul Crowther aborda a necessidade de elaborar uma teoria da arte que tenha em conta as interações permeáveis entre o corpo, a autoconsciência e “*the Otherness*” (o outro e o mundo), para uma teoria ecológica da Arte. Abordando as áreas da estética e da fenomenologia da experiência, e apoiando-se inevitavelmente no pensamento de Merleau-Ponty, mas também, paradoxalmente, no de Kant e outros autores, Crowther elabora sobre como a autoconsciência e a ideia de mundo são inseparáveis uma da outra. O sujeito que observa, não observa um mundo externo de um ponto distante, mas, na verdade, ele encontra-se vinculado ao mundo. Mais uma vez, a noção de nós mesmos vai-se complexificando e construindo à medida que interagimos com o mundo através das nossas capacidades sensori-motoras em funcionamento como um “*unified field*”. Esta teoria evidencia que a noção de identidade se constrói numa base de reciprocidade entre o corpo e as circunstâncias físicas e sociais que experienciamos. É através da atribuição subjetiva de “*contour, direction, and meaning*” que constituímos a ideia de mundo e a ideia de nós mesmos, definindo as características essenciais do outro. “Esta reciprocidade é ontológica bem como causal” (Crowther, 1993, pp.1-2)¹⁸, afirma o autor.

Crowther, ao analisar a própria experiência do mundo, desfragmentando-a no conjunto das partes integrantes da mesma, em sensações e qualidades, apercebe-se que esta

¹⁸ “Their reciprocity is ontological as well as causal” (Crowther, 1993, pp.1-2).

simplificação resulta num cadáver desmembrado e abismalmente distinto da própria experiência em si. Assim, o autor chega à conclusão de que a criação e apreciação da arte é um caminho para analisar a experiência sem que esta perca a sua sensorialidade. Em última instância, este refere que “a essência da arte é nada mais do que a conservação da experiência humana” (Crowther, 1993: pp.7)¹⁹, ela “unifica o racional e o sensorial numa relação inseparável e mutuamente potenciadora” (Crowther, 1993, pp.5)²⁰, envolvendo e fomentando a interação e apropriação do mundo e daquilo que é natural, ou seja, implica a experiência e uma procura pela inteligibilidade e possibilidade de comunicação da mesma. As peças de arte resultam dessa inteligibilidade e da materialização da interação entre o sujeito e o mundo sem que se elimine o seu carácter concreto. Assim, a obra de arte dá a conhecer a minha relação corpórea com o mundo, e o mundo em si, bem como me dá a conhecer, a mim mesma e ao outro. Como afirma Crowther, a arte facilita ainda a identificação com o outro e a sua valorização através de uma relação não obrigatória ou coerciva, que implica a descoberta de algo sobre nós mesmos através do olhar para o outro (Crowther, 1993, pp.5)²¹. A obra de arte permite-nos ainda olhar para além dos métodos tradicionais de representação. Estas qualidades intrínsecas da obra de arte garantem-lhe a sua qualidade potenciadora da autoconsciência e da consciência ecológica, garantindo-lhe um papel essencial para o conhecimento e desenvolvimento da consciência coletiva.

Aplicando este pensamento ao meu trabalho artístico, proponho como estratégia a criação de arte como experiência sensorial, de forma a potenciar estas qualidades passíveis de

¹⁹ “essence of art is nothing less than the conservation of the human experience itself” (Crowther, 1993: pp.7).

²⁰ “Art... brings rational and sensuous material into an inseparable and mutually enhancing relation” (Crowther, 1993, pp.5).

²¹ “Ideally, through identifying with and appreciating the Other, we discover truths about our own self and its potential.” (Crowther, 1993, pp.7).

transmitir conhecimento e de alterar o coletivo, sendo sobre este centro que se desenvolve a minha prática artística.

Talvez seja possível criar instalações que usem as próprias sensações como forma de estimular os recetores do observador, criando uma cápsula que o envolve e que interage diretamente com o corpo e com a percepção. Desta forma, esta interação impossibilita que o observador ocupe uma posição distante ou não presente, tornando-o num visitante que habita a obra e a experiência ativamente.

O termo visitante parece-me mais adequado para descrever quem vê e vive a obra, uma vez que a denominação de espectador ou observador sugere uma certa distância e até mesmo indiferença. À semelhança dos lugares pelos quais passamos e habitamos, também as obras de arte são lugares habitáveis, que o sujeito experiencia e ocupa por momentos. Desta experiência pode ser retirada uma vivência pessoal e subjetiva, rica em sensações que detêm em si um impulso para a transformação.

Como descrito por Fanon, citado em *A ética do passante* ([2016] 2017) de Mbembe, um lugar é: toda a experiência de encontro aos outros que dá azo à autoconsciência, não necessariamente como indivíduo singular, mas como brilho seminal de uma humanidade, mais vasta, a braços com a fatalidade de um tempo que nunca pára, cujo principal atributo é o de fluir – a passagem por excelência” (Fanon, citado por Mbembe, 2016/17: p.248).

Desta forma, também a obra de arte é um lugar de experiência que promove a autoconsciência e o desenvolvimento do coletivo. O visitante é aquele que habita a obra de arte, que está presente, que explora, e vive, que se deixa transformar pela mesma. Uma vez que o objeto artístico revela uma pluralidade de significações, detendo em si diversas possibilidades de relação com o observador, é por isso capaz de atuar como catalisador para uma alteração de percepção, “a arte tem o poder de transformar, intrinsecamente, a nossa experiência da realidade” (Callender, 2005, citado por Silva, 2015, pp.5-16). Assim, a arte proporciona um

espaço de experiência transformativa, que envolve o observador e que o transporta, de dentro de si, para outros lugares.

A cor

A cor é o teclado, os olhos são as harmonias, a alma é o piano com muitas cordas. O artista é a mão que toca, tocando uma tecla ou outra, para causar vibrações na alma. (Kandinsky., 1912: p.160)²².

Em *Concerning the Spiritual in Art*, de 1912, Wassily Kandinsky procurou demonstrar o poder da forma e da cor para transmitir sensações, bem como para gerar uma transformação do sujeito, uma alteração da consciência, ou do estado de espírito. Este é o primeiro livro teórico sobre o qual se constrói a base do abstracionismo em relação com o crescimento espiritual e onde Kandinsky apela ao uso da arte como um movimento meditativo e de transformação.

Para Kandinsky “O pesadelo do materialismo, que transformou a vida do universo num jogo maquiavélico e inútil, ainda não passou; ele mantém as almas que tentam despertar nas suas garras” (Kandinsky, 1912: p.10)²³. Embora esta afirmação remonte às primeiras décadas do século passado, resultando do contexto específico dessa época, ela permanece útil para descrever os tempos de hoje. Desde então, este modo de vida centrado nas vontades materiais tem-se alastrado por quase todos os cantos do planeta, transformando “as pessoas em consumidores, e não em cidadãos.” (Mujica, s.d., citado por (Krenak, 2019: p.12).

Kandinsky considerava que a arte, neste caso, a arte abstrata, tem o poder de ajudar a minimizar os efeitos desta mentalidade capitalista. Para este artista, uma obra de arte é parte de um processo espiritual de autoconhecimento e autoexpressão, que detém em si “o poder de criar uma atmosfera espiritual” (Kandinsky, 1912: p.158)²⁴ capaz de ser utilizado de forma a

²² “Colour is the keyboard, the eyes are the harmonies, the soul is the piano with many strings. The artist is the hand that plays, touching one key or another, to cause vibrations in the soul.” (Kandinsky, 1912: p.160)

²³ “The nightmare of materialism, which has turned the life of the universe into an evil, useless game, is not yet past; it holds the awakening soul still in its grip.” (Kandinsky, 1912: p.10)

²⁴ “(...) has power to create spiritual atmosphere” (Kandinsky, 1912: p.158)

induzir estados de espírito mais conscientes. “A cor é um poder que influencia diretamente a alma” (Kandinsky, 1912: p.159)²⁵, tem a capacidade de produzir diversos efeitos psicológicos através das sensações intrínsecas que produz no observador.

Na obra de Kandinsky, tomando como exemplo o trabalho *Composition VIII*, (fig.1), é visível a constante preocupação com a conjugação harmoniosa das formas e das cores, seguindo a ideia de que “a harmonia das cores deve repousar apenas numa vibração correspondente na alma humana” (Kandinsky, 1912: p.160)²⁶, ou seja, as sensações que estas transmitem são a base para a sua conjugação, elas ditam a composição. A existência desta propriedade de produção de um eco ou vibração, deve-se a qualidades intrínsecas existentes na cor (e também na forma) e à maneira como se comportam em relação ao nosso olhar, ou seja, ao modo de funcionamento próprio da nossa percepção.

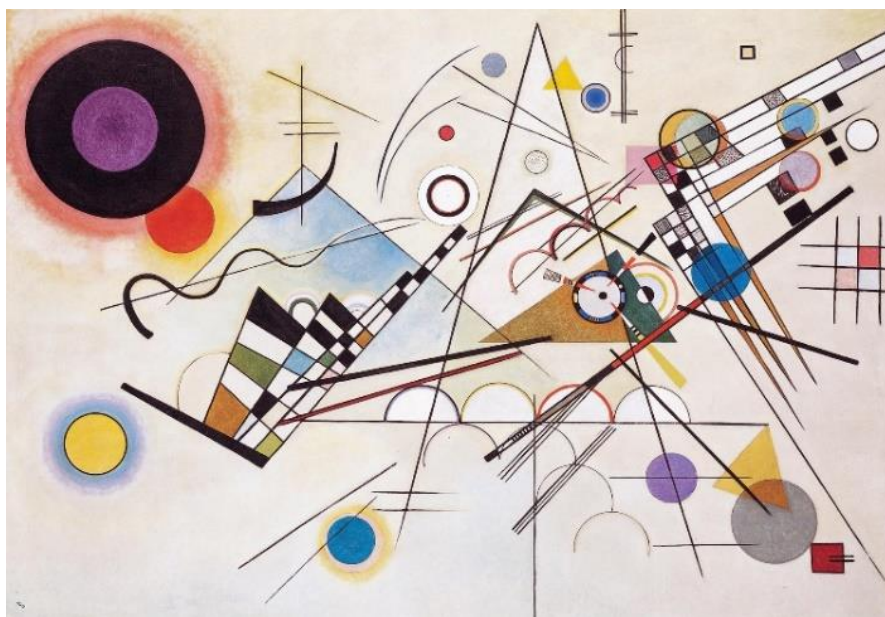


Figura 1 - Kandinsky W., 1923, *Composition VIII*, óleo s/ tela, 140.0 × 201.0 cm, Nova York, Museu Solomon R. Guggenheim.

²⁵ “Colour is a power which directly influences the soul” (Kandinsky, 1912: p.159)

²⁶ “It is evident ... that colour harmony must rest only on a corresponding vibration in the human soul” (Kandinsky, 1912: p.160).

Referindo-se a um exemplo mais concreto desse funcionamento oculto das cores, Kandinsky atribui ao vermelho e ao amarelo um carácter mais terreno, uma vez que têm menor frequência e sendo que aparentam aproximar-se do espectador e alastrar-se para fora dos seus limites.²⁷

Por outro lado, as cores admitem também associações pessoais e interpessoais como, por exemplo, as ligações entre o vermelho e o corpo, as vísceras e o sangue, uma vez que esta é a cor da matéria interna que nos constitui. Esta associação perceptual comum entre os seres humanos foi tida em conta e agiu como base para o projeto artístico que realizei com gelo e pigmento de beterraba, iniciado em 2019 e cuja exploração do material ainda continua em desenvolvimento. O uso deste pigmento surgiu da necessidade de encontrar uma tinta que fosse *não tóxica*, natural e fácil de obter, podendo ser usada em diferentes contextos, quer urbanos, como na calçada, quer em ambientes naturais, como no rio. Esta necessidade resultou também de uma crescente preocupação com a ecologia dos materiais que escolho utilizar para nos meus trabalhos.



Figura 2 - Jéssica Pereira Gaspar, 2018/19, processo de extração do pigmento, as várias concentrações.

²⁷ “The first movement of yellow, that of approach to the spectator (which can be increased by an intensification of the yellow), and also the second movement, that of over-spreading the boundaries” (Kandinsky, 1912: p.181).

Para obter este pigmento, a beterraba é cortada em pedaços pequenos para que liberte o máximo de pigmento possível e é cozinhada em água até que esta adquira um tom mais escuro e concentrado (fig.2). Em seguida, a beterraba é espremida e filtrada para que reste apenas o líquido colorido que, no meu caso, decidi congelar, de modo a que servisse como um marcador natural.

Realizei algumas experiências congelando uma mistura de corante alimentar preto e água e outra com o pigmento de beterraba. Verifiquei que o corante alimentar preto, apesar de não ser tóxico e de colorir a água, não é suficientemente forte para deixar uma marca visível (fig.3). Decidi então continuar apenas a explorar o pigmento de beterraba, de modo a obter um pigmento vermelho/magenta bastante intenso que garantisse uma associação com o sangue, enquanto cumpria o requisito de não causar qualquer contaminação química do meio ao derreter.



Figura 3 - Jéssica Pereira Gaspar, 2018/19, experiências com o cubo de gelo.

Realizei diferentes experiências congelando este pigmento em formato de cubo, colocando-o num rio para fotografar e filmar ou trabalhando em colaboração com uma colega de mestrado, a artista Carolina Lourenço, arrastando-o por diferentes superfícies, como calçada, chão liso ou papel (fig. 4).



Figura 4 - Jéssica Pereira Gaspar, 2018/19, experiências com o cubo de gelo.

Já em *In-cómodo* (2019), (fig.5)²⁸, uma das performances criada de modo colaborativo com Carolina Lourenço, o cubo de beterraba foi arrastado desde uma extremidade do campus da ESAD. CR até ao átrio principal, sendo usado como material de desenho que assinala um movimento, um caminho percorrido, sendo por isso uma marca temporal no espaço. E, porque o tempo corre e transforma, este cubo é deixado a derreter, sendo documentado todo este processo, bem como a interação entre a mancha que se alastra e as pessoas que passam. Esta mancha de cor cria um obstáculo do qual as pessoas tendem a desviar-se, raramente procurando interagir com o mesmo.



Figura 5 – Carolina Lourenço e Jéssica Pereira Gaspar, 2018, *In-cómodo*, performance, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha.

²⁸ Link para o vídeo *In-cómodo* (2018): <https://www.youtube.com/watch?v=ywqMnaFU924&t=663s>

Mais tarde, recorri ao uso deste cubo de pigmento de beterraba na performance *As árvores que choram* (2019/20), (fig. 6)²⁹. Nesta performance, à medida que esse fardo gelado, que carrego, vai sendo arrastado, o pigmento age como marcador e mancha o papel ou o chão intocado, deixando a marca deste movimento. Em seguida, o cubo é colocado sobre um coto de árvore, onde vai derretendo, como se esta sangrasse.



Figura 6 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019/20, *As árvores que choram*, performance, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha.

²⁹ Link para o vídeo *As árvores que choram* (2019/20): <https://www.youtube.com/watch?v=Uu4Glni4Lo0>

Nestes trabalhos é evidente a forma como a cor tem a capacidade de despertar associações, providenciando pistas sobre a natureza das peças. Assim, através do uso deste pigmento vermelho/magenta, é possível invocar uma sensação de violência ou gerar a ideia de que se trata de um processo ritualístico ou de sacrifício.

No lado oposto do espectro de cores, ao contrário do vermelho, o azul é uma cor com frequência mais alta e que, aparentemente, se expande para o centro (Kandinsky, 1912: p.182)³⁰, à qual Kandinsky atribui um carácter celestial e profundo.

No caso do azul-escuro, como o *International Klein Blue* (1960), (fig. 7), criado pelo artista Yves Klein, vemos claramente exemplificada essa característica de afastamento da cor em relação ao olho humano, criando um vazio em direção ao seu centro e a ilusão de profundidade. Como refere Weitermeier, a obra de Yves Klein explora a cor azul e a forma como esta “aparenta transmutar a substância material da pintura para uma qualidade incorpórea, tranquila e serena” (Weitermeier, 2001, citado por Brady, 2018: p.4)³¹.



Figura 7 - Yves Klein, 1960, *IKB* 45.27 x 46 cm, pigmento seco e resina sintética s/ tela sobreposto em painel, coleção privada.

³⁰ “The power of profound meaning is found in blue, and first in its physical movements (1) of retreat from the spectator, (2) of turning in upon its own center. The inclination of blue to depth is so strong that its inner appeal is stronger when its shade is deeper” (Kandinsky, 1912: p.182).

³¹ “(...) appears to transmute the material substance of the painting into an incorporeal quality, tranquil and serene.” (Weitermeier, 2001, citado por Brady, 2018: p.5)

Como aponta Klein, este tom invoca a imensidão e o vazio, formando uma espécie de vácuo capaz de transportar o visitante para uma dimensão imaterial (Klein, ([1974] 2004): p. 35)³² e de o colocar num estado próximo do estado meditativo.

Yves Klein começa assim a utilizar este campo de cor como forma de interagir com o visitante e de afirmar a ideia de que a “arte é esta experiência do público, de um espaço criado por um artista onde tais experiências são destituídas de um sentido claro de representação artística” (Brady, 2018: p.5)³³.

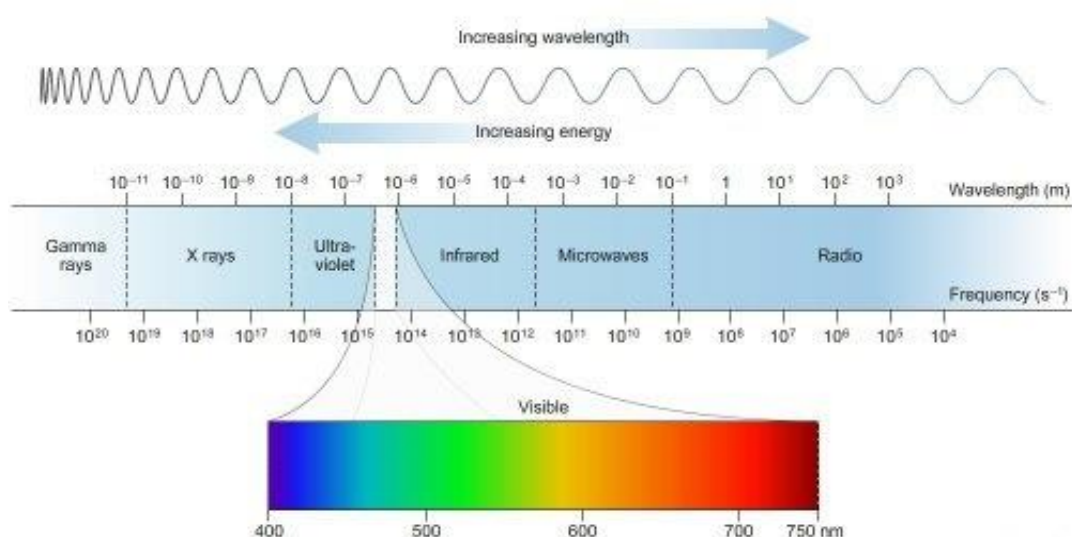


Figura 8 - Diagrama da frequência e comprimento da onda da luz.

Segundo Kumar, considerando as cores associadas às temperaturas de materiais incandescentes, verifica-se que estes passam de vermelho, para laranja, em seguida para amarelo, até chegar ao azul, à medida que a temperatura vai subindo (fig. 8). Ao contrário do que se poderia pensar, segundo este fenómeno físico visível a olho nu, independente de

³² “I had left the visible, physical blue at the door, outside, in the street. The real blue was inside, the blue of the profundity of space, the blue of my kingdom, of our kingdom! ... the immaterialisation of blue, the coloured space that cannot be seen but which we impregnate ourselves with ... A space of blue sensibility within the frame of the white walls of the gallery.” (Klein, ([1974] 2004): p. 35)

³³ “(...) art is this experience of the audience, of a space created by an artist where such experiences are devoid of clear sense of artistic representation.” (Brady, 2018: p.5)

qualquer investigação posterior, o azul é a cor a que corresponde uma temperatura mais elevada. Como verificado através do estudo do espectro da luz, as cores mais próximas do vermelho, correspondentes a temperaturas menores, emitem frequências menores, e as mais próximas do azul, correspondentes a temperaturas mais altas, emitem maior frequência, o que pode ser um fator que contribui para o seu grande poder visual (Kumar, 2007: p.4) a um nível subconsciente.

Por outro lado, como descrito por Kandinsky, na cromoterapia³⁴ verifica-se que luzes com cores diferentes manifestam um resultado diferente no corpo. O vermelho estimula o coração, enquanto o azul pode causar paralisia temporária, o que também afirma a existência de propriedades nas cores que nos são invisíveis. Uma vez que este efeito também influencia animais ou plantas, a ideia de que este fenómeno só ocorre graças à memória e associação humanas não é viável, garantindo a existência dessas propriedades intrínsecas e invisíveis (Kandinsky, 1912: p.159)³⁵.

Cada cor tem o poder de produzir em nós impressões e sensações, ou induzir estados de espírito, que são impossíveis de traduzir por palavras, quer através das suas propriedades intrínsecas, quer através da memória e associação. As cores possuem em si características que podem despertar outros sentidos como o cheiro, a audição ou o tato. Da mesma forma que um laranja intenso pode transportar o observador para memória do cheiro ou sabor de uma laranja, existem casos de pessoas que, ao comerem certos alimentos, não conseguem evitar que a sensação ou a ideia de uma certa cor lhes invada o pensamento. Este fenómeno, chamado de

³⁴ A cromoterapia é uma pseudociência que utiliza as ondas específicas emitidas pelas diferentes cores como tratamento complementar para condições físicas e emocionais.

³⁵ “Those who have heard of chromotherapy will know that coloured light can exercise very definite influences on the whole body. Attempts have been made with different colours in the treatment of various nervous ailments. They have shown that red light stimulates and excites the heart, while blue light can cause temporary paralysis. But when the experiments come to be tried on animals and even plants, the association theory falls to the ground. So one is bound to admit that the question is at present unexplored, but that colour can exercise enormous influence over the body as a physical organism.” (Kandinsky, 1912: p.159).

sinestesia, demonstra a forma íntima como todos os nossos sentidos estão interligados e a existência de uma espécie de eco ou reverberação interna que ativa diferentes sentidos, independentemente de estímulo ser visual ou não.

No ensaio de Kandinsky, este faz referência ao caso de pessoas que experienciam cores ao comerem certos alimentos ou ao ouvirem certos sons. Para o artista, estas evidências sugerem que, em pessoas extremamente sensíveis, “o caminho para a alma é tão direto e a própria alma tão impressionável, que qualquer impressão de gosto se comunica imediatamente à alma, e daí aos outros órgãos dos sentidos”³⁶ (Kandinsky, 1912: p.158). Kandinsky afirma que este movimento implica um eco ou reverberação produzida pelos estímulos, que ativa áreas sensoriais distintas (Kandinsky, 1912: p.158). Da mesma maneira, cada cor ou material transmite uma vibração ou eco que ativa diversos sentidos. Com base nesta proposição é possível prever que a cor seja capaz de ativar diversos sentidos e alterar o estado de quem a observa. A cor é capaz de simular sensações tácteis como, por exemplo, olhando para um tom rosa-claro, é possível ter a sensação de suavidade, ou como um tom verde-cobalto pode parecer ríspido (Kandinsky, 1912: p.159), ou ainda como azul-pálido se pode tornar frio. Desta mesma forma, as cores têm a capacidade de transmitir sensações mais complexas como tranquilidade, vitalidade, comodidade, imensidão, leveza, influenciando o estado do visitante.

Durante um dos projetos de mestrado, efetuei uma pesquisa visual sobre o contexto de contínua desintegração de fábricas abandonadas, no qual tomei como premissa a existência desta capacidade da cor para transmitir sensações e informações que não são apenas visuais (ver anexo 1). Comecei por recolher registos fotográficos das texturas e tonalidades presentes de forma a obter os tons predominantes e a poder organizá-los em grupos de semelhança (Fig.9). Seguidamente agrupei as diversas texturas e cores correspondentes consoante a sua

³⁶ “the way to the soul is so direct and the soul itself so impressionable, that any impression of taste communicates itself immediately to the soul, and thence to the other organs of sense” (Kandinsky, 1912: p.158).

relação visual, conforme foram recolhidas no interior ou exterior, uma vez que é visível uma clara distinção entre as tonalidades predominantes (fig.9). Em seguida, recorri a um método de simplificação de todas as imagens na sua cor mais evidente e agrupei as cores de cada paleta consoante as semelhanças de tonalidades. Finalmente procedi à associação livre de diversas palavras, (fig.10).

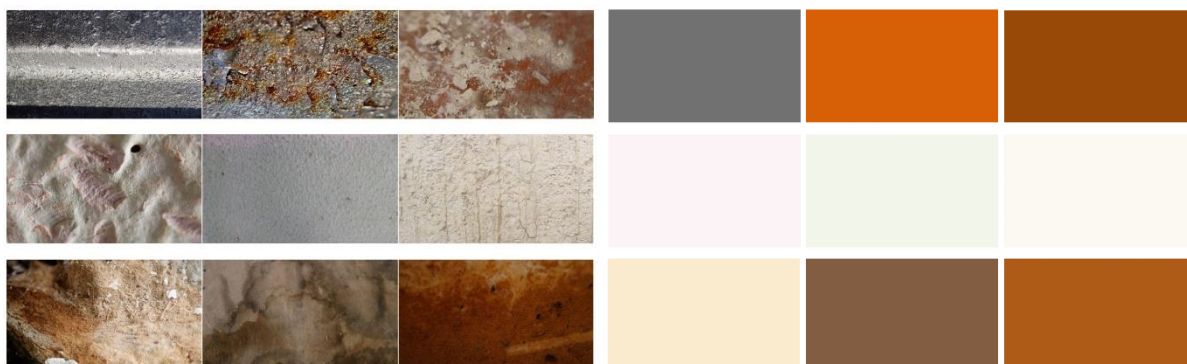


Figura 9 – Exemplos de algumas texturas recolhidas e a sua transcrição num só tom.



Figura 10 – Exemplos de algumas associações entre os tons e sensações.

Ao longo deste processo de eliminação da forma e redução das imagens à sua unidade de cor básica, comecei a aperceber-me de que os tons obtidos não descrevem com a mesma intensidade as sensações transmitidas pela imagem inicial. Toda a informação que nos é facilitada pela forma é eliminada e, assim, perde-se uma grande parte da dimensão da imagem.

Obtêm-se blocos lisos de cor, que categorizam as imagens, a partir de apenas uma das suas características constituintes. Como um monte de pele sem ossos ou uma carcaça sem órgãos, estas tonalidades encontram-se separadas do seu organismo original, retirando-lhe toda a sua identidade e dinâmica. Tornam-se algo quase inerte, em comparação com a vivacidade e complexidade derivada da interação entre a forma e a cor.

Apesar desta conclusão, esta pesquisa não nega as qualidades intrínsecas da cor, verificáveis pela atribuição de sensações a cada paleta, que acabam em grande parte por remeter para este contexto de desintegração e de abandono, ao qual estavam sujeitos estes locais. As palavras recolhidas indicam uma tendência para a sensação de oxidação e envelhecimento, graças aos tons próximos da cor da ferrugem e uma sensação de decadência e de podridão, graças aos tons mais escuros, das poeiras e lixos acumulados. Por outro lado, os tons mais próximos do verde, maioritariamente presentes nos musgos que crescem nos destroços, contrastam com os restantes tons deste espaço humanizado emanando vitalidade. No entanto, há uma perda bastante significativa de sensações e informações transmitidas pelo tom em relação à imagem inicial.

Analisando este processo, verifico que este se baseia na generalização e na redução de características como forma de organização. É evidente um processo de decomposição do “objeto” ou da imagem e a sua redução a uma característica constituinte, sendo a cor e forma entendidas como algo que funciona separadamente. À semelhança do funcionamento da interação permeável entre autoconsciência-corpo e corpo-mundo já referido, a cor e a forma completam-se de forma a se potenciarem mutuamente, uma sem a outra garantem uma configuração completamente diferente ao objeto. Este método é semelhante à análise crítica da experiência, que a desmembra nos seus constituintes mais elementares, perdendo-se a *alma* da experiência.

Não posso deixar de notar que este processo sistemático de redução e catalogação se assemelha simbolicamente ao processo de categorização e rotulação social, experienciado no mundo contemporâneo. O ser humano frequentemente recorre à criação de estereótipos e de pré-conceitos de forma a poder facilmente reconhecer e agrupar cada indivíduo num padrão estilizado pré-concebido pela expectativa. Esta agregação em diferentes grupos tem como base a redução do indivíduo a uma das suas características mais evidentes, sendo esta a sua etnia, género, orientação sexual, estatuto social, ou outras. Esta característica é considerada predeterminante para prever o comportamento humano e capaz de contruir o perfil social do indivíduo. Este comportamento serve para que não sejamos apanhados de surpresa, ou colocados frente a algo desconhecido. Assim, tentamos organizar o mundo de forma que sejamos capazes de antecipar o que este nos traz. Como um animal ameaçado, construímos estes estereótipos como forma de proteção contra o desconhecido.

Mas à semelhança do que evidenciei com esta pesquisa, apenas uma característica não é capaz de ser o objeto, nem de transmitir as mesmas sensações. É a relação entre essa característica e todas as outras existentes que constituem um ser ou objeto. Assim, esta pesquisa revela como a omissão de certos estímulos consegue transformar completamente uma experiência e como a interação entre a forma e a cor é potenciadora e inevitável, demonstrando como movimentos simbióticos são inerentes a diversas dimensões da vida.

Da mesma forma que não é possível padronizar o comportamento humano ou descrevê-lo com base num só elemento, isolando-o do mundo e das influências que o constituem enquanto ser humano, esta experiência metodológica levou-me a concluir que não é possível reduzir a natureza e o mundo apenas à sua cor. É possível sim, usar as potencialidades das cores tendo em conta as sensações a que estas estão intrinsecamente ligadas.



Figura 11 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, *Transmutations*, videoart, dimensões variáveis, suporte de madeira, água, carvão, fio, holofote, suporte de metal.

Em *Transmutations* (2019), (fig. 11)³⁷, a cor escolhida para a luz bem como a manipulação dos contrastes, ao ser associada a esta forma familiar, influencia a percepção do que é apresentado, uma vez que, através do reconhecimento da cor e da forma a partir de experiências anteriores, somos induzidos a pensar que as labaredas alaranjadas são resultantes do fogo quando na verdade são feitas de vapor.

Transmutations (2019) explora ainda a dinâmica entre os diversos estados físicos da água e o seu valor estético. A documentação em vídeo deste processo de sublimação da água exigiu a manipulação da luz, o que gerou a ilusão de que o cubo de gelo está em chamas, sugerindo uma impossibilidade. Esta alteração na cor do vapor de água tem a capacidade de enganar o olhar humano e de o fazer reconhecer algo falso, assim, o observador não percebe que o que parece fogo é, na verdade, fumo que sobe pelas faces do cubo. A memória faz com que a percepção recorra a experiências passadas para identificar o que é observado, revelando assim a sua possibilidade de erro e a importância da cor associada às formas. A ilusão só é

³⁷ Link para o vídeo *Transmutations* (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=OGzwBC6spKo&t=395s>

possível através do uso das qualidades imateriais da imagem em vídeo, sendo apresentado um fenómeno que apenas pode ser contemplado, nunca tocado, sugerindo um comentário à veracidade das imagens em vídeo e resposta às emergentes questões sobre a veracidade da informação, tão discutidas contemporaneamente.

No meu trabalho fotográfico registo manchas de cor e formas difusas que resultam num jogo de transparências e opacidades, de luz e de sombras, garantindo vários planos à imagem, (fig.12).

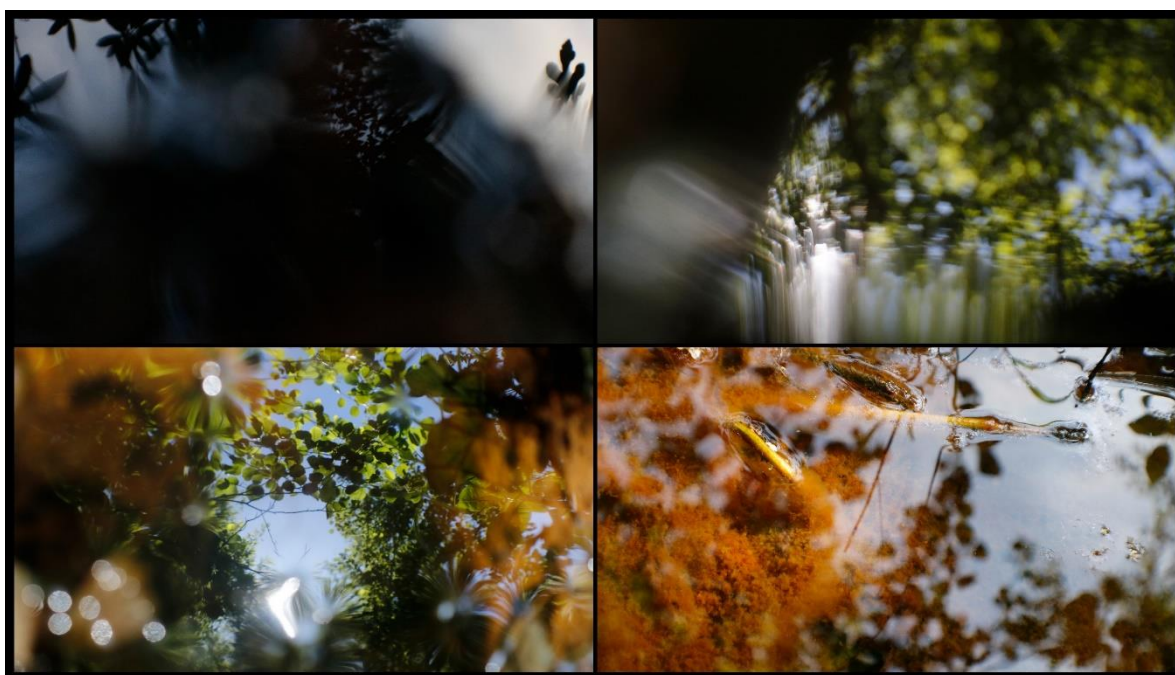


Figura 12 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, Série: *Light Distortion I*, fotografia digital, dimensões variáveis.

Procuro captar as oscilações naturais das tonalidades e as deformações das formas, por isso, muitas das vezes escolho fotografar reflexos e efeitos de luz presentes na superfície da água, onde o movimento distorce as formas, ou nas zonas onde a água se encontra com a terra e onde a imagem sofre distorção devido a este encontro, (fig.13). Este método de fotografar objetos refletidos na superfície da água tem a peculiaridade de distorcer e alterar a perspetiva do grande e do pequeno, agindo como uma lente que apresenta objetos distantes numa

superfície próxima, resultando na alteração da percepção das dimensões do objeto de estudo. Por outro lado, este ponto de vista de grande aproximação física sugere a visão de um outro animal, ou de um ser mais pequeno, (fig.14), metamorfoseando o ponto de vista daquele que observa.



Figura 13 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, Série: *Luz, sombra e reflexos II*, fotografia digital, dimensões variáveis.



Figura 14 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, Série: *Verde Perto*, fotografia digital, dimensões variáveis.

Os meus objetos de estudo normalmente prendem-se com a vida das formas vegetais e dos fungos, com a luz, a água, o fumo e as suas dinâmicas, por isso, escolho manter as cores próximas da realidade.

Neste processo, ao alternar entre o foco e o desfoco, garanto mais importância à cor e aos contrastes entre as diferentes opacidades nas formas. Estas imagens adquirem uma essência pictórica que eu associo à pintura entre o abstrato e o figurativo deixando em aberto diferentes associações através das formas difusas, fomentando a interpretação subjetiva (fig.15 e fig.16).

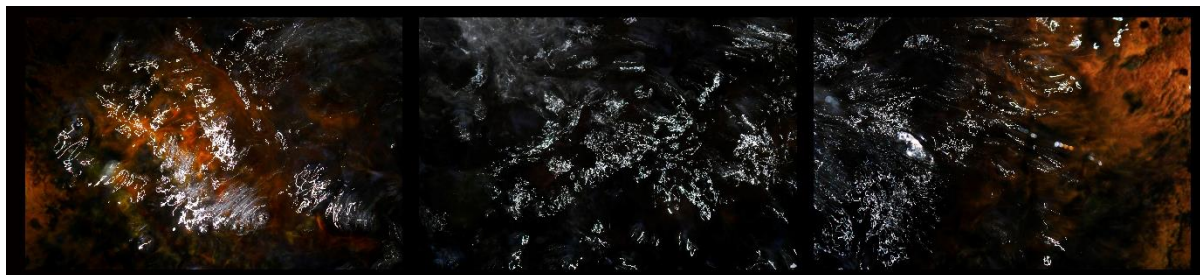


Figura 16 - *Série: Water Memory*, 2021, fotografia digital.



Figura 15 - *Série: Water Memory II*, 2021, fotografia digital.

À semelhança de Kandinsky e do seu uso da cor e da forma na pintura abstrata, verificamos que diversos artistas contemporâneos têm em conta as capacidades intrínsecas da cor e a sua influência no estado do visitante quando produzem as suas peças. Por outro lado, o uso de novos materiais e tecnologias associados à cor, tais como captação de imagens de alta resolução ou a tecnologia de videomapping, permitem agora envolver quem experiência de formas cada vez mais imersivas e dinâmicas.

No trabalho da artista Suíça Pipilotti Rist, assim como no meu próprio trabalho, a cor tem o papel de indicador da realidade. Para esta artista o mundo é colorido e as cores vibrantes estão presentes à nossa volta no mundo natural. Por outro lado, afirma que essa percepção do

mundo está também interligada com o estado de espírito pessoal, variando a cada momento, e consoante a nossa atenção. Assim, o seu trabalho em vídeo experimental e instalação explora a relação entre o seu corpo e o mundo orgânico, revelando através da cor a vivacidade da experiência humana. Para Rist o mundo está mais familiarizado com a linha do que com a cor sem forma, assim, nas suas instalações procura fundir diversas imagens onde a cor sem forma é semelhante à música e é capaz de despertar a imaginação e diversas sensações.



Figura 17 - Pipilotti Rist, 2014, *Worry will vanish horizon*, video instalação, still do video, Hauser & Wirth, Londres.
Fotografia de Alex Delfanne.

Em obras como *Worry will vanish horizon* (2014), (fig.17), a artista providencia um espaço confortável, com sacos de cama no chão, para que os visitantes consigam experienciar uma viagem íntima e próxima pelas peles e aparências das vidas orgânicas e das suas cores garridas, oferecendo um deleite de deliciosas sobreposições.

O seu trabalho é ainda uma referência na forma como vagueia por entre aproximações e afastamentos, garantindo simultaneamente uma visão macro e microscópica do mundo, conduzindo o visitante numa viagem. Traduz uma visão que trabalha a proximidade com o

corpo, num movimento orgânico e fluido, apresentando-o inseparável do mundo natural, apresentando uma visão feminina da sensualidade e do corpo feminino.

Nas suas instalações, diversas imagens em movimento criam opacidades e transparências por onde novas formas espreitam, e é aí que encontro semelhança ao meu trabalho fotográfico ou de vídeo, como por exemplo na peça: *Transorganism* (2020), (fig.18)³⁸.

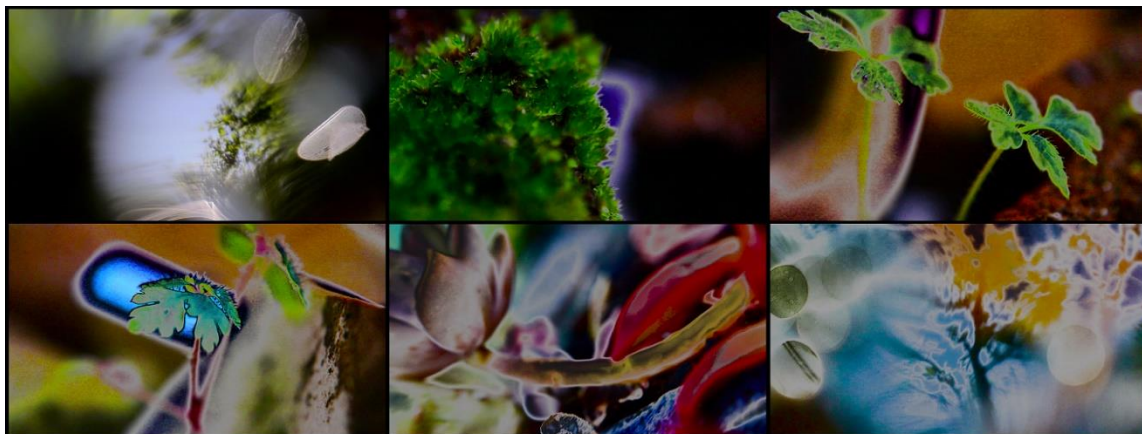


Figura 18 - Jéssica Pereira Gaspar, 2020, *Transorganism*, instalação audiovisual, 7:11min, stills do vídeo.

Transorganism (2020), (fig.18), foi desenvolvido com recurso a ferramentas de edição de vídeo disponíveis no software Adobe Premiere que permitem sobrepor e alterar os tons de algumas imagens. Procurei criar uma narrativa visual através da agregação de imagens com diferentes posições de proximidade ou afastamento de objetos como a água, fungos ou outros elementos orgânicos. No decorrer da peça, há uma progressiva artificialização das imagens que nos leva desde um mundo natural, até um mundo transformado e manipulado digitalmente, explorando jogos de sobreposições que criam opacidades e transparências induzindo a uma sensação de confusão. A componente vídeo é projetada numa sala escura sobre duas camadas de tecido de organza branco, de forma a obter múltiplas superfícies onde a imagem se projeta

³⁸ Link para o vídeo *Transorganism* (2020/21): <https://www.youtube.com/watch?v=kMJziA-EyrM&t=5s>

e através das quais o visitante é convidado a passar e tocar, uma vez que a imagem se encontra focada no plano intermédio entre o projetor e a parede, obrigando ao movimento

Tal como vemos presente em Rist, interessa-me esta vontade de retribuir parte da minha visão do mundo ao visitante, cruzando material fílmico de base realista ou quase documental, com a natureza subjetiva presente nas imagens da instalação final.

As obras desta artista têm a capacidade de produzir em nós o efeito de maravilhamento. É essa capacidade de maravilhamento que procuro igualmente nos meus trabalhos, sem esse sentimento de novidade espantosa, o conhecimento não seria possível ou desejado, nem teríamos tão pouco a necessidade de nos questionarmos sobre o que já conhecemos.

Para Sócrates “o início da filosofia [*arché*] é a experiência [*phatos*] do maravilhamento [*tò thaumazein*]”³⁹ (Platão, citado por Engler, 2011: p.2). Em *Life of the Mind*, Hannah Arendt também faz referência ao maravilhamento afirmando que: “o que faz o ser humano questionar-se é algo familiar, mas, no entanto, normalmente invisível, e algo que o ser humano é forçado a admirar. O maravilhamento, que é o ponto de partida do pensamento, não é o dilema, nem a surpresa, nem a perplexidade; é a maravilha da admiração.” (Arendt, 1997: p.143)⁴⁰. Este efeito de maravilhamento “depende de uma mudança de afeções e da passagem da ignorância inconsciente para a consciência da ignorância, que não só é a posição própria do filósofo, mas também o fundamento e a inovação da concepção socrática de sabedoria.” (Engler, 2011: p.6). Assim a experiência, o maravilhamento, o conhecimento e a consciência estão simbioticamente interligados e podem desencadear-se mutuamente.

³⁹ “the beginning of philosophy (*arché*) is the experience (*pathos*) of wonder (*tò thaumazein*)” (Platão, citado por Engler, 2011: p.2).

⁴⁰ “what sets men wondering is something familiar and yet normally invisible, and something men are forced to admire. The wonder that is the starting-point of thinking is neither puzzlement nor surprise nor perplexity; it is an admiring wonder.” (Arendt, 1997: p.143)

A peça *Transmutations* (2019), referida acima (fig. 11), procura justamente trabalhar essa sensação de maravilhamento, neste caso, causado pelos fenômenos naturais. Com esta peça pretendo trabalhar a possibilidade de que a observação da sublimação da água pode deter em si qualidades estéticas capazes de nos deixar deslumbrados. Por outro lado, o posicionamento da luz e o equilíbrio de cores resultam na ilusão de gelo em chama, criando uma sensação de estranheza e curiosidade por este desvio da realidade credível, sugerindo uma relação com uma situação “*uncanny*” (*unheimlich*), o estranho familiar descrito por Sigmund Freud no ensaio *Das Unheimliche* de 1919 (Freud, 1919: pp.1-18). Um conceito que descreve uma realidade inesperada, assente em características da verdadeira realidade conhecida que são metamorfoseadas. Estas sensações têm a capacidade de fazer o sujeito questionar-se, ao deparar-se com algo que lhe parece impossível ou irreal, para além do inteligível.

Como expreso claramente pelos pintores do movimento impressionista, a cor é luz, tendo em conta essa acessão, também o artista James Turrell tem explorado a luz, quer artificial e colorida, quer natural, como forma de produzir uma experiência imersiva que joga com a percepção. As suas peças apresentam características temporais bastante específicas próprias do Antropoceno: a estética limpa, quase cirúrgica e as cores saturadas, que isolam o observador na sua experiência.

Como referido por Jonquet, para este artista americano, a luz e o espaço são as matérias primas centrais, o céu é o seu atelier (Jonquet, 2013: p.40). As suas peças conferem à luz uma presença física, quase palpável e capaz de ser esculpida. Através deste jogo com a percepção humana, as suas instalações engolem o observador, submergindo-o e garantindo-lhe uma suspensão no espaço e no tempo. Em todo o seu trabalho existe a intenção de, através de certos estímulos sensoriais, garantir ao visitante uma experiência que interage com ele. Tal como o próprio artista James Turrell afirma em *Extraordinary Ideas - Realized*, o seu desejo é

apresentar uma situação para a qual transporta o visitante e o deixa interagir, tornando-se uma experiência pessoal. (Turrell, [s.d.])⁴¹

Em peças como *Apani* (2011), (fig.19), apresentada na Bienal de Veneza de 2011, o artista utiliza o poder de um campo de cor de forma a produzir uma sensação de desorientação que simula o efeito de Ganzfeld. Este efeito consiste na perda total da percepção de profundidade e foi descoberto pelo psicólogo alemão Wolfgang Metzger em 1930.

No primeiro contacto com a obra, o observador percebe uma projeção plana no fundo da sala, que relembra as pinturas monocromáticas de Yves Klein ou Mark Rothko. Mas assim que este se aproxima, a figura de luz revela-se na verdade como uma entidade que convida o visitante a entrar. A cor destas projeções vai alterando lentamente de tom, criando a sensação de movimento, como se navegássemos através da luz e da cor numa paisagem *without a horizon* (Jonquet, 2013: p.42). Esta perda do horizonte, ou dissolução das informações perceptivas que permitem a identificação das paredes da sala, gera um efeito de cápsula que envolve o visitante e o suspende, proporcionando a perda da noção de espaço.



Figura 19 - James Turrell, 2011, *Apani*, Instalação.
Fotografia de James Turrell Studio files.

⁴¹ "My desire is to set up a situation to which I take you and let you see. It becomes your experience." (Turrell, [s.d.]



Figura 20 - James Turrell, 2013, *Akhob*, Instalação.
Fotografia de James Turrell Studio files.

Apani (2011), (fig.19), faz parte de uma série de obras semelhantes como *Akhob* (2013), (fig.20), que procuram proporcionar uma experiência de perda de noção espacial através da exploração da fisicalidade da luz e da cor como sendo a mesma matéria.



Figura 21 – James Turrell, 2011, *Light Reignfall*, instalação.
Fotografia de James Turrell Studio Files.

Já a obra *Light Reignfall* (2011), (fig.21), pertencente ao grupo das *Perceptual Cells*, é um exemplo claro do uso da cor/luz e do som como forma de induzir um estado meditativo. Este conjunto de peças, iniciadas em 1990, consistem presentemente numa estrutura esférica, suportada por uma estrutura de metal, que apenas consegue ser utilizada por uma pessoa de cada vez, e que bloqueia completamente o mundo exterior. No interior, o observador pode escolher entre uma experiência com luzes, ou flashes, que piscam com maior velocidade, ou luzes que calmamente se alteram. Estas fazem com que se perca a noção de profundidade e se entre num estado quase hipnótico. São também colocados auscultadores, para aumentar a imersividade, e os tons que vão surgindo são gerados através da conversão de certas frequências em cor. Para além de observarmos estas mudanças de tons, a nossa percepção cria também a ilusão de padrões que não estão presentes, bem como cria uma sincronização entre o cérebro e a luz, alterando a forma como captamos os flashes.

Esta obra induz o observador num estado meditativo e de perda total de noção espaço-temporal. Esta obra faz uso do poder da cor como forma de induzir o observador num estado meditativo, utilizando o som e a luz como material escultórico. Nesta obra, o artista utiliza o poder intrínseco da cor associado à sua conversão em frequências sonoras para criar um espaço completamente imersivo, capaz de induzir um estado meditativo ou de transe no observador.

Verifico que o trabalho de Turrell, à semelhança do que procuro atingir com o meu trabalho, é sempre voltado para a experiência vivenciada pelo espectador. Obras como estas, que procuram promover uma alteração no estado do visitante, são cada vez mais comuns na contemporaneidade e criam uma nova dimensão na arte, fazendo com que esta se torne mais próxima de uma experiência pessoal, aumentando a sua potencialidade transformadora. Estas vivem da conjugação entre a modelação de diversos materiais, quase etéricos, e do funcionamento da percepção humana.

Em todos estes exemplos a cor atua de forma distinta, revelando diferentes formas de influenciar a percepção humana e de se relacionar com o estado psicológico e com a memória. Assim, verifico que as cores possuem movimentos próprios capazes de produzir diversas sensações, quer subjetivas, quer comuns a todos os seres humanos. Como evidenciado inicialmente pela obra de Kandinsky, mas também pelas obras dos restantes artistas apresentados, através do uso da cor é possível transmitir diferentes sensações e criar um ambiente psicológico que têm a potencialidade de proporcionar uma experiência próxima do estado meditativo, promovendo a autoconsciência através da experiência da obra de arte.

Esta inclinação para a partilha de uma experiência e para a possível transformação do coletivo é um movimento que apresenta semelhanças com o modo de atuação do xamã. O xamã é aquele que vive conectado a si e ao mundo. Ele é uma ponte entre o mundo e o outro. Está atento à intuição e às sensações, e faz uso das mesmas para responder às necessidades do mundo e gerar o equilíbrio. Ele vislumbra o invisível e comunica-o ao outro.

O artista-xamã e o sonho

Artistas contemporâneos como Rist e Turrell têm-se dedicado à criação de peças que envolvem o visitante, que com ele interagem, alterando a sua condição e que o convidam, em certos casos, a entrar num estado próximo do meditativo ou do sonho. Estes espaços têm a capacidade de alterar o ritmo de quem os habita por momentos, convidando à introspeção e, em alguns casos, a uma possível transformação pessoal ou coletiva, através da arte.

Segundo o pensamento de Rossi, o ser humano constitui-se “através da ciência, da arte e da religião, as três dimensões que permitem transformações no estado de espírito, atitudes e pensamentos. De entre as três, a arte é aquela que parece mais reveladora do encontro entre o mundo e as pessoas, como o lugar de um encontro estético.” (Rossi, 2009, citado por Silva, 2015, pp. 5-16). A arte tem assim a capacidade de partilhar a experiência do ser humano no mundo, num contexto material. Da mesma forma que o fumo torna visível a respiração, também o artista-xamã revela algo oculto ou invisível, o que fica na sombra, providenciando um exercício semelhante à contínua consciência da própria respiração.

Segundo defende o ecologista e filósofo David Abram, na sua obra *The spell of the sensuous* (1996), nas tribos Aborígenes da Austrália, o xamã tradicional “atua como um intermediário entre a comunidade humana e o campo ecológico mais amplo, garantindo que haja um fluxo adequado de nutrição, não apenas da paisagem para os habitantes humanos, mas da comunidade humana, de volta para a terra local”⁴² (Abram, 1996: p.7), ele é o porta-voz da terra, sabendo interpretar os sinais invisíveis aos outros.

Mesmo com “uma vivência e uma cultura completamente diferentes da nativa” (Vilhena, 2012: p245), como aponta Vilhena, o artista tem um forte papel na transformação da

⁴² “acts as an intermediary between the human community and the larger ecological field, ensuring that there is an appropriate flow of nourishment, not just from the landscape to the human inhabitants, but from the human community back to the local earth” (Abram, 1996: p.7).

sociedade, realizando processos semelhantes aos do xamã. Por outro lado, à semelhança do xamã, o artista é aquele que tem a “capacidade de escapar prontamente das fronteiras perceptivas que demarcam a sua cultura particular - fronteiras reforçadas por costumes sociais, tabus ... fala ou linguagem comum - a fim de fazer contato e aprender com os outros poderes na terra.”⁴³ (Abram, 1996: p.9). Ou seja, tem “um olhar que vai para além das coisas e do familiar, como também para além do ser humano, conhecendo-o na sua profundidade” (Silva, 2015: p.247) afastando-se do senso comum e vislumbrando o que é oculto à maioria, fazendo uso do objeto artístico como portador dessa visão.

Apesar de alguns autores defenderem esta posição, de que o artista experiêcia de facto algo a que chamam “*call of the shaman*” (Vilhena J., 2012: p245), Mark Levy em *Shamanism and the Modern Artist – Technicians of Ecstasy* de 1993, contrapõe que o artista não recebe esse “chamamento” nem procura resolver os problemas individuais da comunidade, “ao contrário dos xamãs tradicionais, os artistas modernos não estão disponíveis, diariamente, nem recebem uma “ chamada ” ou tentam resolver problemas mundanos de indivíduos ou da comunidade.” (Levy, citado por Laganà, 2010: p.6)⁴⁴.

O artista nem sempre tem como primeira finalidade o contacto com a comunidade. Ele pratica esta transformação de dentro para fora, transformando-se e curando-se a si primeiro, em vez de atender às necessidades diárias da comunidade (Levy, citado por Laganà, 2010: p.6)⁴⁵. O resultado dessa transformação torna-se visível no objeto artístico, e é este que atua como perpetuador da metamorfose. Todas as obras de arte são uma comunicação entre o artista

⁴³ “ability to readily slip out of the perceptual boundaries that demarcate his or her particular culture-boundaries reinforced by social customs, taboos... common speech or language-in order to make contact with, and learn from, the other powers in the land.” (Abram, 1996: p.9).

⁴⁴ “unlike traditional shamans, modern artists are not available, on a daily basis, nor do they receive a “call” or attempt to solve mundane problems of individuals or the community.” (Levy, citado por Laganà, 2010: p.6).

⁴⁵ “The role of the artist-shamans could be also interpreted not as a necessary function as healers of the community but as an “attempt to heal themselves rather than respond to the daily needs of their contemporaries.” (Levy, citado por Laganà, 2010: p.6).

e o mundo físico, consistindo num processo de transformação e libertação. O próprio fazer artístico gera metamorfoses pessoais que se refletem nas relações interpessoais, gerando um efeito de replicação dessa metamorfose, da mesma forma que um terremoto produz sempre réplicas, ou que uma gota de água produz pequenas ondas que se propagam. Assim, o artista, apesar de o seu primeiro objetivo não ser atender à comunidade, fá-lo nas sombras, através da sua própria transformação pessoal. Para Freud “o objetivo primário do artista seria... libertar-se e, ao comunicar a sua obra aos demais ... ofereceria aos outros essa mesma libertação” (Silva, A. 2015, p.7).

Como aponta Vilhena, o artista-xamã “critica e questiona a história do ser humano, determinada, não apenas por uma visão “mágica” ou ontológica, mas também por uma visão ideológica, política e filosófica.” (Vilhena J., 2012: p.261), ele foca-se em receber as sensações do mundo, em integrando-as de forma crítica e em materializando-as novamente. Em seguida, ele providencia uma experiência ao observador, através da qual este também pode ver o invisível e ser transformado. O fazer artístico tem assim um papel de revelação da própria realidade, de integração da mesma, de crítica e, finalmente, de libertação e de cura que se estende desde o artista até ao visitante da obra, através de um canal que é a obra de arte.



Figura 22 - Joseph Beuys, 1974, *I Like America & America Likes Me*, performance.

O artista Alemão Joseph Beuys é um dos mais importantes exemplos de artista-xamã, demonstrando nas suas obras essa vontade de atuar no mundo. Em 1974 o artista concebeu uma performance à qual chamou “I Like America & America Likes Me”, onde durante três dias esteve fechado no interior de uma sala com um coiote. David Lévi-Strauss aborda esta performance num ensaio chamado: *American Beuys: “I Like America & America Likes Me”*, (fig.22), do qual farei uso para abordar esta peça.

O coiote é um animal que detém uma carga simbólica de grande importância na mitologia Nativa Americana, sendo associado à transformação, trazendo caos à ordem e a ordem ao caos (Lévi-Strauss, 2010: p.2). Nesta performance, o coiote é visto como portador de toda a tradição xamânica paleo-Asiática e, por outro lado, a sobrevivência dos coiotes à sua permanente perseguição na América revela também a sua grande capacidade de resiliência, sendo por isso um símbolo da resistência e do indomável (Lévi-Strauss, 2010: p.2/3). Beuys vê nesta interação com o coiote um movimento terapêutico, que faz uso das técnicas xamânicas para criar um diálogo que aborda os traumas dos Estados Unidos. A sua intenção seria ainda amenizar a separação entre a inteligência nativa e as ideias mecanicistas e materialistas (Lévi-Strauss, 2010: p.5). Esta performance apresenta claramente características semelhantes a um processo xamânico transformativo, no qual o artista e o coiote se moldam um ao outro, num movimento simbiótico, aprendendo a conviver e coexistir.

No ensaio de David Lévi-Strauss é citada uma entrevista ao artista onde ele aborda a sua relação com o xamanismo:

Beuys: ... Quando faço algo xamanístico, uso o elemento xamânico - reconhecidamente um elemento do passado - para expressar algo sobre uma possibilidade futura.

Simmen: Tudo bem, mas quanto disso é a presença do xamânico agora, quanto é a realidade de um modelo tirado do passado e quanto disso é realmente vivo e viável no presente?

Beuys: É essa vivacidade que procuro, mas também, no sentido de força de vontade baseada na necessidade de trazer de volta algo que se perdeu na nossa cultura consciente do tempo, ou seja, uma disposição para levar a sério essas forças perdidas, forças que existem no xamanismo, e colocá-las de volta no contexto do nosso pensamento

de uma maneira completamente nova. É por isso que estas coisas são realidades não apenas num contexto estético, mas também intenções reais. (Bastian & Simmen citado por Lévi-Strauss, 2010: pp.7-8).⁴⁶

Para o artista é importante o relembrar desse conhecimento ancestral de forma a que possamos revisitá-lo à luz das questões contemporâneas. Este conhecimento envolve o contacto com forças naturais e pode permitir encontrar novas soluções que resultam desse modo de vida em profunda conexão com a terra. Esta necessidade de reconectar com o cosmos de forma a projetar um futuro viável vem explicar a maior proximidade dos artistas com os processos xamânicos.

O trabalho desenvolvido por este artista aborda o poder transformativo da arte e o seu vínculo com o transcendente e o ritualístico, olhando para o fazer artístico como algo próximo da meditação e como caminho para o autoconhecimento, atuando com um comportamento próximo do xamã.

No artigo *Why shamanic practices are making a comeback in contemporary art*, publicado em 2017, Tess Thackara aponta algumas das razões para aquilo que considera ser o revisitado do xamanismo no contexto contemporâneo. Neste artigo, a autora apresenta obras de diversos artistas tais como Jeremy Shaw, Ernesto Neto ou Anna Halprin que trabalham sobre temáticas ligadas ao xamanismo e aos processos ritualísticos, no contexto do mundo ocidental. O clima de crise insurgente é um dos argumentos apresentados para tentar perceber este revisitado do xamanismo. Jeremy Shaw, artista canadiano residente em Berlim, refere o facto de que “Toda a gente fala de como, em tempo de crise, as pessoas começam a procurar por Deus”

⁴⁶ Beuys: ...When I do something shamanistic, I make use of the shamanistic element--admittedly an element of the past--in order to express something about a future possibility.

Simmen: All right, but how much of it is the presence of the shamanistic now, how much of it is the actuality of a model taken from the past, and how much of it is really alive and viable at the present time?

Beuys: It's this aliveness that I'm after, also in the sense of will power based on the necessity of bringing back something into our time-conscious culture that's been lost, namely a willingness to take these lost forces seriously, forces that are there in shamanism, and to put them back in the context of our thinking in a completely new way. That's why these things are realities not only in an aesthetic context, they're also real intentions. (Bastian & Simmen J. citado por Lévi-Strauss, 2010: pp.7-8).

⁴⁷ (Thackara, 2017). Nestas circunstâncias, cada vez mais pessoas procuram uma experiência transcendental ou estados alterados de consciência, através da prática de meditação, uso de frequências sonoras, entre outros processos, alguns relacionados com o xamanismo tribal, incluindo, por exemplo, o consumo de substâncias alucinogénias, tema abordado por Shaw na peça DMT (2004), (fig.23).

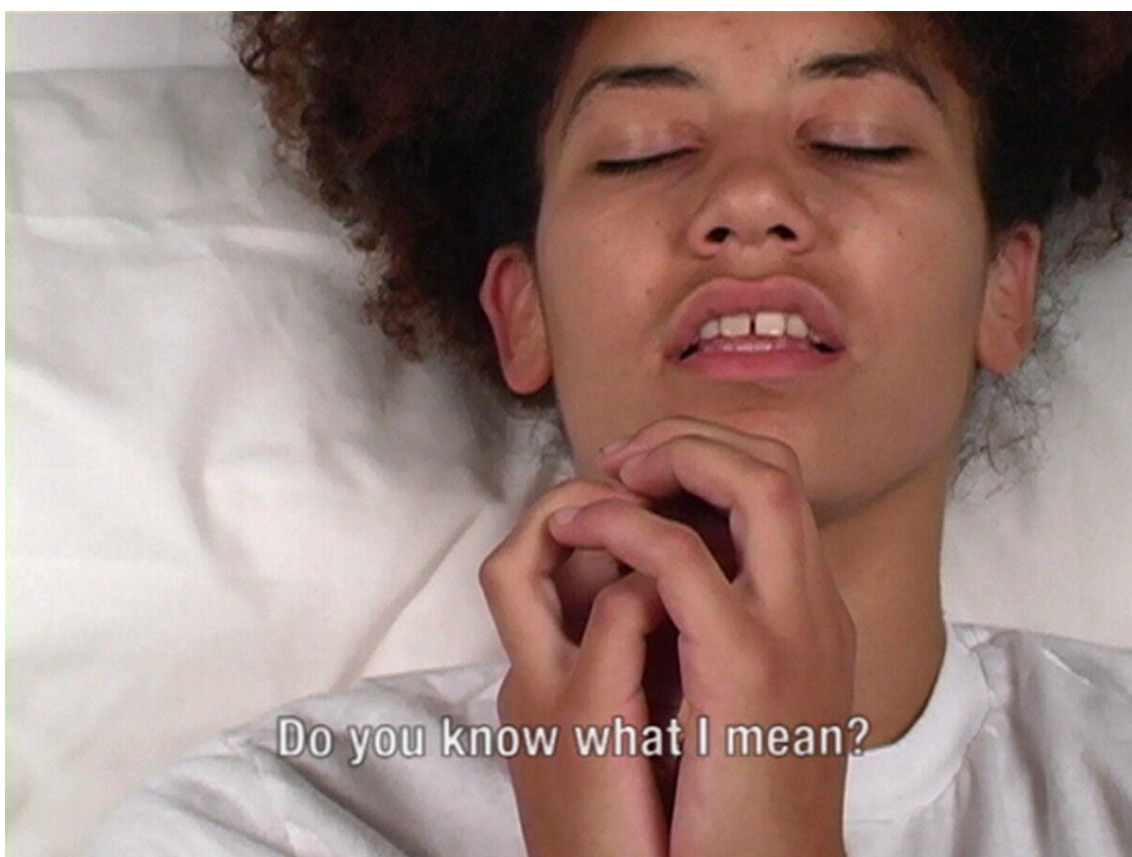


Figura 23 - Jeremy Shaw, 2004, *DMT*, videoart.

Fotografia publicada no ensaio original por cortesia do artista e da KÖNIG Galerie, Berlin.

Para as tribos que praticam o xamanismo, o consumo destas substâncias está imerso nas profundezas da tradição e é realizado em contextos ritualísticos, há inúmeras gerações. Desde os anos 60 que o consumo de substâncias alucinógenas, como o LSD (dietilamida do ácido

⁴⁷ “Everyone always talks about how, in times of crisis, people start looking for God” (Thackara, 2017).

lisérgico), se tem alastrado pelos países do ocidente, mas apenas nos últimos anos se tem vindo a assistir ao aumento da pesquisa de substâncias como o DMT (dimetiltriptamina), ingrediente ativo na ayahuasca, ou a psilocibina com vista a melhor conhecer o seu valor terapêutico (Thackara, 2017). Por outro lado, o uso destas substâncias naturais vem lembrar e redefinir o conceito de ritual no ocidente, transportando consigo diversos elementos essenciais na construção do pensamento das culturas indígenas.

A influência do contacto com estas substâncias e com estes processos ritualísticos começa a refletir-se na arte ocidental, sendo apontada como outra das razões para este revisitado do xamanismo, gerando obras que trabalham esta experiência, revelando a procura de um “caminho alternativo”⁴⁸ ao modo de vida do Ocidente (Thackara, 2017).



Figura 24 - Ernesto Neto, 1999, *Mother body emotional densities, for alive temple time baby son*, instalação, bienal de Liverpool, Tate Gallery, Liverpool.

⁴⁸ “If one thing is certain, however, it’s that this recent development demonstrates not only a deep disillusionment with the Western way of life, but a search for a path forward—examining tradition in order to reimagine our world.” (Thackara, 2017).

Uma outra razão para este revisitar do xamanismo no contexto contemporâneo é expressa na obra de Ernesto Neto, um artista originário do Brasil e que, por isso, mantém uma relação mais próxima da cultura indígena e xamânica. Segundo Neto, o seu trabalho procura investigar “a natureza, o corpo e nossa relação espiritual com o ambiente. Tudo isso é muito mais forte no povo indígena”, vendo “o artista como um pajé, que trabalha com o inexplicável, com o invisível, com o que acontece entre o céu e a terra” (Mello, 2019). Grande parte da sua obra, como é o exemplo da peça *Mother body emotional densities, for alive temple time baby son* (1999), (fig.24), enquadra-se entre a escultura e a instalação, criando um diálogo entre a tensão, o peso, a resistência, a elasticidade, o corpo, o equilíbrio, a energia e o fluxo, incluindo sensações tácteis e olfativas. Este artista trabalha muitas vezes com tecido ou nylon, utilizando a técnica do crochet, e criando instalações coloridas que o visitante pode percorrer e integrar, numa viagem quase surrealista, que faz alusão ao interior do corpo humano (Barros, 1992: p. 47).



Figura 25 - Ernesto Neto e os Huni Kuin, *Encounter with the Huni Kuin – Boa Dance conducted with the Huni Kuin*. 2017, performance, *Pavilion of Shamans*

Fotografia de Italo Rondinella, cortesia da Bienal de Veneza, publicada no ensaio original.

Fotografia de Italo Rondinella, cortesia da Bienal de Veneza.



Figura 26 - Ernesto Neto, 2017, *Tangled web*, instalação, Pavilion of the Shamans
Fotografia de Waldermar Januszcak.

Em contraste com o trabalho de Beuys, o trabalho de Ernesto Neto toma uma configuração mais próxima da experiência sensorial que quero produzir com os meus trabalhos. As suas peças são ricas em materiais improváveis, como as especiarias, que garantem um estímulo olfativo às suas peças e, quando colocadas no interior dos casulos de tecido, oferecem um contraste entre peso e leveza, criando um momento de tensão. A maioria das suas peças gera um ambiente onde o visitante explora e experiencia, sendo transportado para o imaginário do artista. Ernesto Neto trabalha diretamente com a ideia de que a identidade se constrói através da relação com o que nos rodeia, bem como os movimentos dos processos biológicos e naturais (Jerez, 2018).

Com a insurgência destas temáticas nos trabalhos de cada vez mais artistas, a curadora Christine Macel decidiu incorporar um segmento na Bienal de Veneza de 2017 chamado de “Pavilion of Shamans” onde foi apresentada *Cupixawa*, (fig.25 e fig.26), uma tenda gigante criada por Ernesto Neto, que procura invocar os espaços sagrados e as cerimônias de ayahuasca realizadas pelas tribos da Amazônia (Thackara, 2017). Este artista trabalhou também em conjunto com comunidades da floresta, nomeadamente os Huni Kuin, integrando o seu

conhecimento nas suas peças e inclusive, apresentando nesta Bienal de Veneza de 2017 uma performance de dança tribal, realizada por esta comunidade, no interior da sua tenda de crochet.

Olhar para estas obras, remete-nos para o xamanismo adequado ao modo de vida contemporâneo, ele surge aqui como um método importante para comunicar com a terra e com estados alterados de consciência, propondo o revisitar de rituais que promovem a conexão com o cosmos, conexão que tem vindo a ser perdida graças ao capitalismo e suas “comodidades”. Assim, o mundo contemporâneo inevitavelmente vê nos artistas e poetas um canal que comunica e vai encontro a esse poder transformativo e a esse estado de conexão com a terra e o cosmos, sendo por isso possível afirmar que “no mundo moderno, o artista assumiu o papel de xamã” (Pinchbeck, citado por Thackara, 2017)⁴⁹.

Esta semelhança entre o artista e o xamã origina também numa outra característica em comum, o ser “visionário”, uma vez que, através do seu fazer, ambos proporcionam uma espécie de “sonho acordado” (Vilhena J., 2012: p.244), no qual dão a conhecer o invisível. Michael Tucker em *Dreaming with Open Eyes* (1992), apresenta este “paradigma da obra de arte, em que o ‘sonho acordado’ proporciona uma ‘visão’ de transformação ao espectador e à coletividade, ou um despertar do inconsciente coletivo.” (Tucker M., 1992, citado por Vilhena J., 2012: p.244), consolidando esta ideia de artista como xamã.

Na maioria das tribos indígenas os “xamãs ou mágicos” (Krenak A. 2019: p.32) visitam o mundo do sonho como um lugar “com conexão com o mundo que partilhamos” (Krenak A. 2019: p.32), neste sentido, o objeto artístico é semelhante ao sonho, é um lugar de encontro entre as pessoas e o mundo, é um mensageiro que frui da realidade, que se liberta de constrangimentos e que transmite a possibilidade de transformação. Este estar entre o sonho e

⁴⁹ “In the modern world, the artist took over the role of the shaman” (Pinchbeck, citado por Thackara, 2017).

a realidade é inerente ao artista-xamã, bem como ao próprio conceito obra de arte enquanto quimera criativa que se projeta para o futuro, construindo-se de pedaços do passado.

Biologicamente, o sonho é um sistema simbólico que espelha a dita realidade e que age de modo a integrar certos aspetos da mesma, desempenhando um papel de libertação para o cérebro (Robert, citado por Strachey, 1955: pp. 105-106). Posso verificar que todo o tipo de arte partilha características semelhantes com o ato de sonhar, ambos resultam de um processo criativo de expressão e modelação de experiências do quotidiano (Freud, 1913, citado por Silva, 2015: p.7-8)⁵⁰, servindo como meio para a análise da própria experiência humana pessoal ou coletiva. A obra de arte surge também, inicialmente como processo de libertação, e como forma de integrar e perceber a realidade, tornando possível comunicar esse processo ao outro. Estas dispõem também da capacidade de interligar as diversas faces da realidade e de propor novas perceções menos imediatas. Rentala também afirma que a arte deve ser “observada como produto objetivo da atividade humana e como disponível, enquanto elemento do mundo quotidiano. Assim, a arte é um sistema simbólico, uma linguagem através do qual o indivíduo se adapta ao seu mundo circundante” (Rentala, citado por Silva, 2015: p.11), exatamente como o ato de sonhar. O sonho comunica com quem sonha da mesma forma que a arte comunica com o mundo, através de símbolos, de enigmas e da mimetização da experiência.

Para além desta faculdade biológica de integração da realidade, Krenak atribui ao sonho um outro potencial, que não deve ser interpretado como “uma experiência onírica, mas como uma disciplina relacionada à formação, à cosmovisão” (Krenak, 2019: p.25). Segundo a tradição de diversos povos, o sonho é um caminho de aprendizagem e de autoconhecimento sobre a vida, que se aplica na interação com o mundo e com o outro (Krenak, 2019: p.25), o sonho “é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para

⁵⁰ “Freud considerava que a criação artística era uma parte do funcionamento do psiquismo relacionada com a formação dos sonhos, de modo que a criatividade estaria saturada pela elaboração consciente dos remanescentes das experiências do quotidiano” (Freud, 1913, citado por Silva, 2015: p.7-8).

outras visões da vida não limitada.” (Krenak, 2019: p.32). Esta interpretação do sonho mais próxima do modo de pensamento dos povos indígenas pode ser útil para descrever a forma como a arte revela o invisível e age como forma de autoconhecimento e de transformação, sugerindo mais uma vez semelhanças entre o artista e o xamã.

A arte e o sonho partilham a capacidade de criar novas experiências e sensações, agregando momentos e pensamentos, materializando-os. Por sua vez, o artista-xamã cria quimeras de sonhos comutáveis, decompõe e reconstrói numa nova simbiose, que projeta para o outro e para o futuro, garantindo à arte esta capacidade de transformação do outro e do mundo, através de uma experiência.



Figura 27 - Alberto Carneiro, *A floresta de sonho*, 2013, instalação, Museu de Serralves, Porto.

Na obra de Alberto Carneiro, vemos figurada esta ideia da arte como materialização da imaginação e do sonho onde é construído um espaço de experiências improváveis. As suas peças, criadas com recurso a matérias vindas da natureza, têm esta essência serena e etérea, colocando o visitante num ambiente entre a realidade e o mundo do sonho (Nogueira, 2017).

A peça *A floresta de sonho* (2013), (fig.27), é uma instalação que nasce da natureza e da fruição da sua experiência pelo imaginário do artista, sendo posteriormente materializada e devolvida ao mundo, num movimento semelhante ao do sonho, que também reconstrói, reagrupa e repete as experiências da vida. Repleto de espaços surreais e de estranhos conhecidos, o sonho, assim como a obra de Alberto Carneiro, transporta-nos para uma reflexão sobre o que nos rodeia.

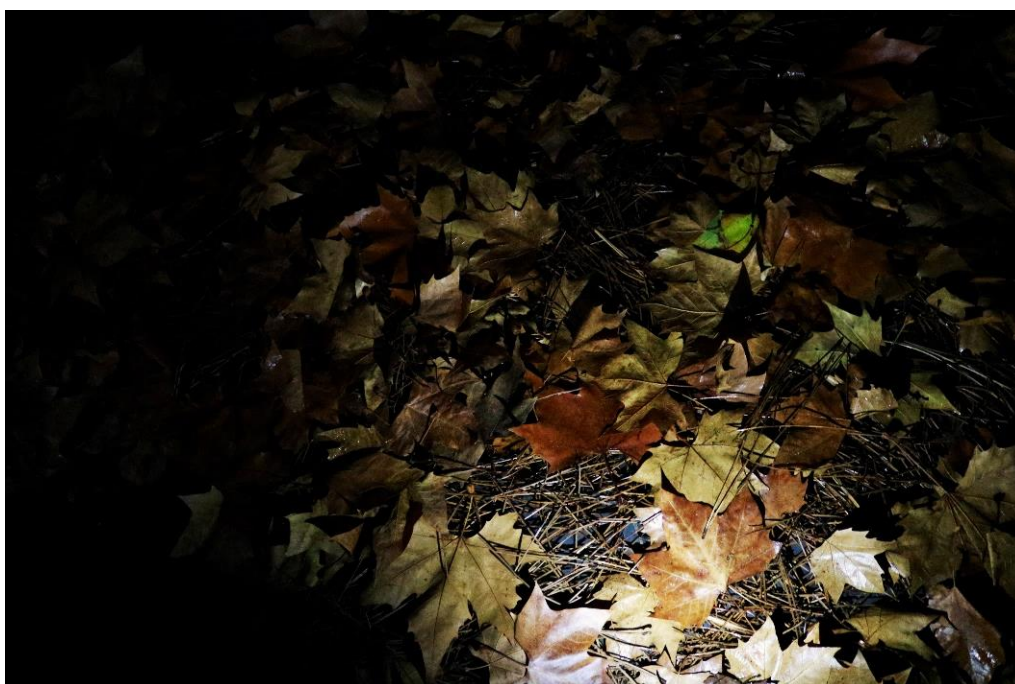


Figura 28 – Jéssica Pereira Gaspar, *Na escuridão*, 2020/21, instalação, folhas, colunas de som.

Partindo de um pensamento sobre este estado de sonho acordado e sobre esta ideia de artista que ouve a voz da terra e transforma o coletivo, decidi explorar a possibilidade de criar uma peça que conduza o visitante desde um estado de alerta até um estado mais introspetivo, próximo do meditativo ou do estado de sonho lúcido. Para isso, em *Na escuridão* (2020/21), (fig.28 e fig.29)⁵¹, parti da premissa de que talvez seja possível acentuar a imersividade de uma peça através da remoção dos estímulos visuais, privilegiando a percepção dos estímulos sonoros,

⁵¹ Link para o áudio de *Na escuridão* (2020/21): https://youtu.be/JmD_DJZF8LO

táteis e auditivos. Deste modo, seria possível catalisar a criação de imagens mentais e o acesso à memória e imaginação, sensações presentes no ato de sonhar.

Para a componente sonora desta peça procurei recriar um ambiente inspirado na vida da floresta e nos seus movimentos próprios, recolhendo gravações dos sons das árvores a abanar com o vento, das folhas, dos ramos que quebram, da água que cai e que corre pelos ribeiros e dos animais que passam como os pássaros e as rãs. Introduzi também o som da minha própria respiração e um som semelhante a um batimento cardíaco de forma a gerar um *comportamento reflexo* que incite o visitante a respirar fundo e a sentir o seu próprio batimento. Esta simulação de batimento cardíaco acontece graças à associação do ritmo destes batimentos com os batimentos de um coração, para além disso, este batimento dá a sensação de que o nosso próprio coração se sincroniza com este ritmo. Estes elementos são reproduzidos em 4 colunas distribuídas pelos cantos da sala de forma a criar um efeito semelhante ao do *surround sound*, ou seja, de modo que envolva o visitante, aumentando a imersividade. Para além destes elementos, a sensação de passagem de um estado de alerta, ou de sentidos aumentados, para

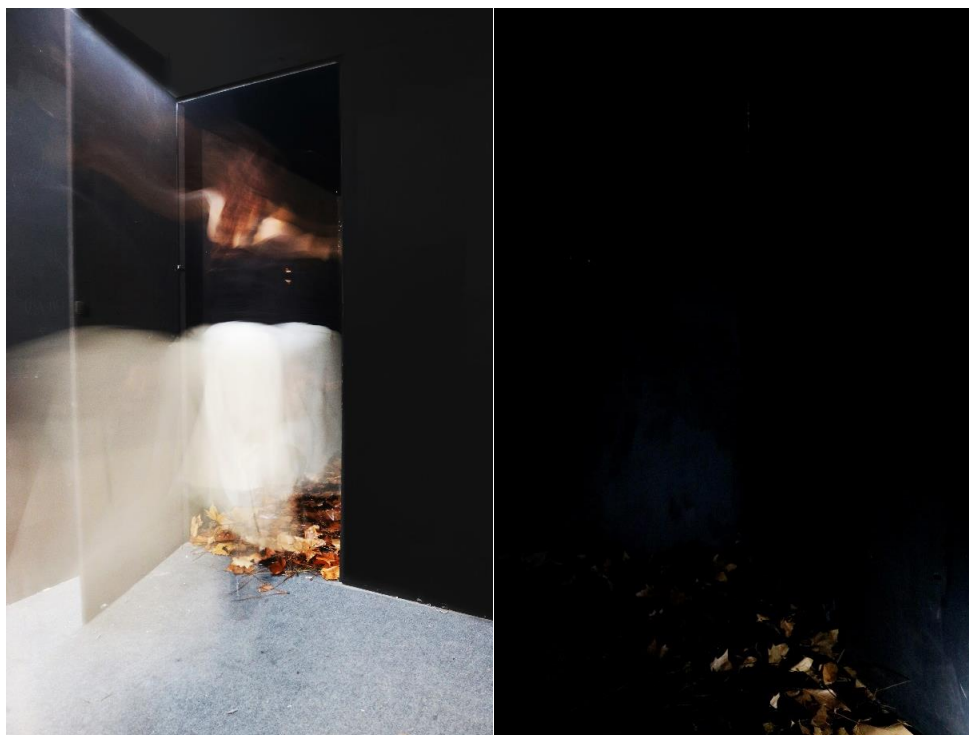


Figura 29 - - Jéssica Pereira Gaspar, *Na escuridão*, 2020/21, instalação, folhas, colunas de som.

um estado de relaxamento é também complementada pelo uso de frequências sonoras binaurais, ajudando a construir uma experiência que se encaminha progressivamente para a introspecção.

Estas frequências sonoras binaurais foram criadas no programa de software Adobe Audition CC, deslocando-se desde ondas gamma, com frequências entre 100Hz e 32Hz, até às ondas delta, com frequências entre os 4Hz e os 0.5Hz. As ondas gamma são associadas a estados de percepção aumentada, processamento cognitivo, aprendizagem ou solução de tarefas, enquanto que as ondas delta estão relacionadas com o sono profundo, com a perda de sensação corporal e com o restabelecimento do corpo. O uso destas frequências ajuda a demarcar uma drástica diferença entre a sensação de desconforto causada pelas frequências de alerta e a sensação de alívio associadas às frequências de relaxamento. A sobreposição destas frequências cria também a ilusão de que o som se ouve de formas diferentes pela sala, garantindo-lhe mais dimensão.

Por outro lado, em *Na escuridão* (2020/21) os estímulos táteis e olfativos têm um papel fundamental na criação desta experiência e da imersividade da peça. O chão é coberto de folhas, musgo, agulhas de pinheiro e outros materiais orgânicos de forma a conferir à sala um cheiro familiar e criando uma superfície que pode ser descoberta e tocada pelo visitante na escuridão. Por outro lado, os estímulos táteis e olfativos servem para gerar um ambiente mais imersivo no qual os sons habitam, e de onde estes provêm, inserindo-os num universo palpável. Este meio-termo entre ilusão e realidade ajuda também a criar uma atmosfera próxima do sonho e, obriga o visitante a abrandar o seu ritmo e a permanecer no escuro, promovendo a introspecção e permitindo um momento de fissão com a rotina quotidiana, semelhante a um momento de meditação.

Penso que o recurso a diversos sentidos como o tato, o cheiro e o som torna mais facilmente possível estimular a imaginação do visitante, bem como impede que este tenha uma atitude indiferente às obras. Esta simbiose que procura estimular diversos sentidos, é útil para

conseguir envolver o visitante de forma a que este esteja presente no momento. Se considerarmos outros trabalhos artísticos ligados à sensorialidade, evidenciamos uma aproximação, não da arte à vida, mas da vida à arte, na qual a arte passa a ser uma experiência dotada de diferentes tipos de estímulos sensoriais.

Em oposição aos meus trabalhos anteriores, procurei causar uma transformação no estado do visitante, não através da cor e da projeção no espaço, mas sim fazendo precisamente o contrário, através da ausência de estímulos visuais.

Na escuridão (2020) procura explorar a relação entre o corpo e o som, evidenciando a sua capacidade intrínseca de afetar o corpo humano, bem como trabalha sobre o modo como o cérebro completa a informação na ausência de informação visual, por exemplo, respondendo com a criação de imagens mentais que preenchem a escuridão. Os estímulos não visuais tendem a criar um efeito de sinestesia na escuridão, produzindo diversas sensações próprias de outros sentidos.

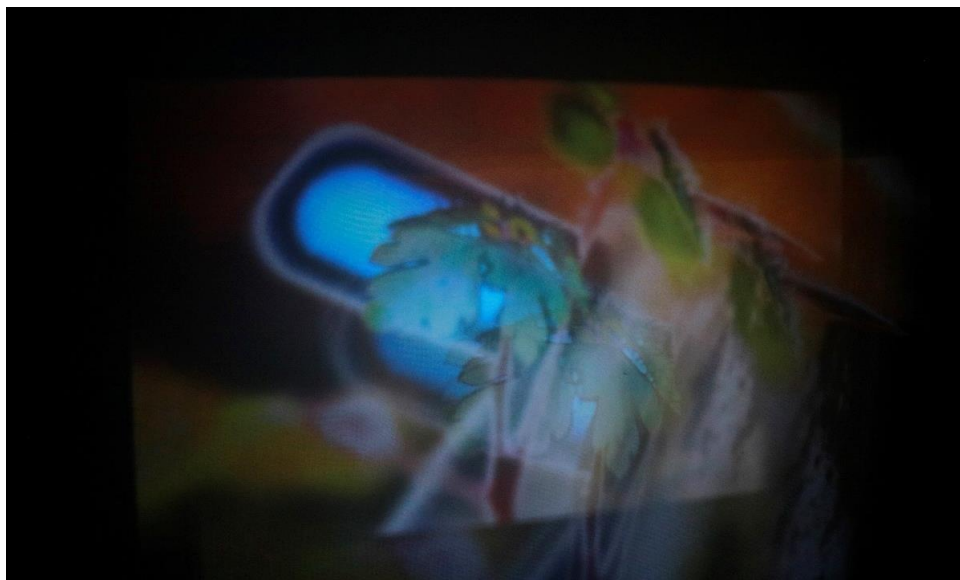


Figura 30- Jéssica Pereira Gaspar, 2020, *Transorganism*, instalação audiovisual, 7:11min, fotografia da instalação.

Para corroborar a premissa inerente a esta peça, decidi elaborar uma experiência de modo a conseguir perceber de que forma as imagens influenciam a atenção que damos aos outros

estímulos. Assim nasceu *Transorganism* (2020), (fig.18 e fig.30), a partir da junção de diversos vídeos recolhidos em momentos diferentes ao longo destes dois anos de Mestrado e de uma versão ainda em desenvolvimento da componente sonora de *Na escuridão* (2020), de forma a poder testar a influência das imagens sobre o trabalho sonoro, seja através da sua ausência ou presença.

Com esta experiência, interessou-me ainda o uso da autocitação criando, eventualmente, um efeito de *dejavu* no observador, convocando uma sensação de estranho familiar, ou *uncanny*, uma vez que certos sons podem ser reconhecidos quando se assiste a *Transorganim* (2020) e a *Na Escuridão* (2020).

Verifiquei que, o som adquire uma outra dimensão com a imagem, parecendo até, acidentalmente, sincronizado com ela. Este sincronismo imprevisto, torna o som mais descritivo ou complementar, uma vez que a atenção de quem observa a peça se prende em primeiro lugar nas imagens, perdendo-se parte da força das outras sensações. Assim, verifico que é possível utilizar a ausência de estímulos visuais para aumentar as sensações transmitidas pelos outros sentidos e assim criar experiência mais imersiva, que poderá transformar o estado do visitante, tornando-o parte integrante e indispensável da obra, o seu corpo é uma extensão do espaço de exposição na qual a peça se desenrola.

Como tenho vindo a enfatizar, são os nossos sentidos que nos dão a conhecer o mundo, é através deles que experienciamos o mundo exterior e nos distinguimos dele. As sensações têm um papel determinante na construção da consciência, são elas que permitem o nosso funcionamento no mundo. Assim, é possível, e talvez necessário, criar obras artísticas que consistam numa experiência sensorial, de forma a que quem visita a obra seja impossibilitado de ter uma posição distante dela.

A arte como experiência sensorial total faz uso do modo como cada estímulo consegue afetar o estado psicológico do visitante e prende-se com a ideia de artista xamã, uma vez que

resulta em peças que atuam como agente transformador de quem visita, proporcionando um momento de experiência imersiva capaz de suspender a noção de tempo e de transportar o visitante para fora do seu ritmo diário. Esta ideia de arte como processo transformativo, como sonho e como experiência são conceitos muito importantes no meu trabalho e é a vontade de criar uma experiência sensorial e imersiva que define a maioria das minhas decisões.

Não obstante, penso que esta tarefa de produzir uma transformação na consciência coletiva através da arte tem-se tornado cada vez mais difícil, uma vez que o excesso de estímulos constantes tem afetado a forma como percebemos e o que escolhemos dar atenção. Como enunciado por Townsend “a receptividade à experiência estética é condicionada pela singularidade de cada um, bem como pelo modo como se estabelece a comunhão com a obra e criador” (Townsend, citado por Silva, 2015, pp.5-16), ou seja, esta depende da atenção depositada no momento, tornando-se de extrema importância ser capaz de captar a atenção daqueles que visitam a obra de arte. Assim, proponho que, através do uso de materiais que interagem com a sensorialidade do observador, seja possível garantir que este esteja mais presente e habite e se deixe habitar pela obra.

Para que seja possível produzir peças mais dinâmicas e sensoriais considere importante explorar o conceito de material *imaterial*, revendo o seu contexto e a sua necessidade na arte contemporânea, dando exemplos concretos de alguns artistas. Estes *materiais imateriais*, à semelhança da cor, possuem características intrínsecas e são capazes de interagir, não só com a visão, mas também com os outros sentidos.

Materiais Imateriais

Para a arte contemporânea, o conceito de material abrange uma extraordinária amplitude de matérias, desde pele, ar, vida orgânica, cheiros, tecnologias computacionais, luz, entre muitos outros, evidenciado cada vez mais as propriedades intrínsecas de cada matéria como sugerido por Wagner (Wagner M., citada por Lange-Berndt, 2015: p.14)⁵². O termo material deixa de ser um conceito fechado e estagnado, passando a definir um conjunto de dinâmicas e processos explorados pelos artistas. Esta exploração das matérias como algo dinâmico e intrinsecamente conceptual contribui para o afastamento da ideia de materialidade sólida e estagnada, passando a incorporar materiais mais etéreos como a luz ou a água. Os materiais, que previamente eram associados ao formalismo e considerados quase inertes, passam a ser vistos como “autónomos e essenciais com propriedades distintas” (Krauss, citada por Lange-Berndt, 2015: p.19)⁵³. É também nesta perspetiva que se inscreve a proposta crítica de Petra Lange-Berndt em *Materiality* (2015):

“Material geralmente denota substâncias que serão processadas posteriormente, aponta para as forças de produção à época. De uma perspetiva crítica, o termo 'material' descreve não a matéria prima, mas as substâncias que estão sempre sujeitas a mudanças, seja por meio do manuseio, da interação com o meio ou da vida dinâmica das suas reações químicas” (Lange-Berndt, 2015: p.12)⁵⁴.

⁵² “While 'matter' in this context points to the philosophical tradition of Plato and Aristotle, where the substances of the world are theorized as being close to the point of non-existence, only to be elevated by ideal forms, the comparatively recent term 'material' denotes instead - in more concrete ways that which artists are working with. And in contemporary art this can include anything from blood to air or computer technology.” (Wagner M., citada por Lange-Berndt, 2015: p.14).

⁵³ “autonomous and essential, with distinct properties” (Krauss R, citada por Lange-Berndt, 2015: p.19)

⁵⁴ “Material generally denotes substances that will be further processed, it points to the forces of production at the time. From a critical perspective, the term 'material' describes not prime matter but substances that are always subject to change, be it through handling, interaction with their surroundings, or the dynamic life of their chemical reactions” (Lange-Berndt, 2015: p.12).

Assim, o conceito de material, na contemporaneidade, descreve um conjunto de processos físicos e fenomenológicos, não obrigatoriamente palpáveis.

Todas as substâncias têm uma vida própria, sendo capazes de despertar diferentes associações. Como aponta Petra Lange-Berndt, as substâncias corporais, como o sangue, podem ser relacionadas com a violência, guerra ou genocídio, enquanto as substâncias peganhosas, que fazem a distinção entre sujeito e o objeto desaparecer, podem ser relacionadas com fobias e ansiedades (Lange-Berndt, 2015: p.19). No meus trabalhos *In-Cómodo* (2019) e *As árvores que choram* (2019), referidos anteriormente, tive em consideração esta abordagem, de modo a que a cor do pigmento, próximo da cor do sangue, a substância escolhida, o gelo, e o movimento de arrastamento, convocassem a ideia de fluido, de sangue e de violência. Por outro lado, os meus temas de estudo prendem-se sempre com a vida de *materiais imateriais* como a luz e o som, aliados ao movimento de materiais híbridos como a água que evapora, pressupondo a passagem do tempo.

À semelhança das cores e formas de Kandinsky, os *materiais imateriais* dispõem das suas dinâmicas intrínsecas próprias, contrastando com as perspectivas que afirmam a separação entre materialidade e conceito. Esta exploração dos materiais como detentores dos seus movimentos próprios parece sugerir uma abordagem interessante e facilitadora entre a prática e a potencialidade teórica da obra. Ao mesmo tempo, a introdução de novos instrumentos e tecnologias na arte veem estimular a exploração destes *materiais imateriais* como matéria prima, promovendo a construção de peças que interligam diversas áreas de interesse, transformando a fisionomia de uma peça de arte.

Como já referi, o trabalho de James Turrell é um exemplo de obra que igualmente explora esses *materiais imateriais* como o céu, a luz e o espaço. Podemos tomar ainda como exemplo o trabalho da artista Americana-Sul coreana, Lisa Park. Na obra *Eunoia II* (2014), (fig.31), a artista explora a dinâmica de ressonância da água, associando-a a frequências

produzidas pelas diversas emoções entre as quais vai alternando. A sua frequência cerebral é recolhida através de um aparelho de ECG, colocado na sua cabeça, de forma que essa frequência seja transmitida em frequências sonoras para plataformas concavas cheias de água. Na superfície da água formam-se diversos padrões produzidos consoante o estímulo cerebral.



Figura 31 - Lisa Park, 2014, *Eunoia II*, performance, 550cm x 550cm x 61cm.

Nesta performance, a artista coloca-se num estado de concentração e foco, semelhante ao estado meditativo, demonstrando a capacidade das frequências sonoras para alterar a matéria. Esta obra explora as propriedades físicas destes *materiais imateriais* e a sua interação específica.

Outro exemplo relevante será o artista dinamarquês Olafur Eliasson que trabalha com diversos *materiais imateriais*, como a dinâmica da luz e da água, refletindo sobre o espaço e a experiência, procurando envolver o espectador na sua obra, tornando-o ativo (Jensen, 2004: p.119), sendo por isso uma grande influência para o modo como penso uma instalação.

O seu trabalho desenvolve-se sobre a ideia de que “O espaço não é apreendido apenas como uma forma, mas como o modo segundo o qual a forma (e seu conteúdo), em relação ao

ser humano individual (e a cultura), pode exercer influência sobre a experiência dessa pessoa em seu ambiente” (Jensen, 2004: p.121)⁵⁵. Assim, para Eliasson, o espaço é algo que se vai desdobrando e que influencia continuamente o ser humano, da mesma forma que este espaço também é transformado por ele, não sendo por isso estático, mas sim um movimento permeável. Todas as ações humanas contribuem para o desenvolvimento do ambiente que habitamos, bem como constroem a nossa percepção e realidade (Jensen, 2004: p.122). Desta forma, o seu trabalho explora a transformação do tempo, do espaço e da luz, bem como as características físicas do ambiente nos seus diversos contextos, fazendo da sua obra um momento de experiência e interação.

Na sua colaboração com o arquiteto paisagista Günther Vogt, no espaço Kunsthaus Bregenz na Áustria, em 2001, (fig.32, fig.33) é evidente o interesse do artista em providenciar uma experiência que parte dos processos físicos da natureza. Nesta exposição intitulada *The mediated motion*, uma das salas foi transformada num lago, outra coberta de terra e, ainda em

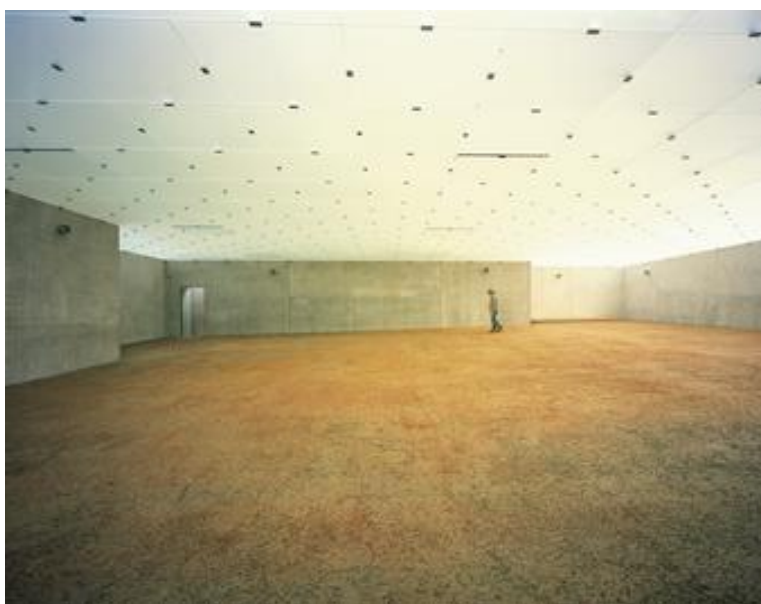


Figura 32 - Olafur Eliasson e Günther Vogt, 2001, *The mediated motion*, instalação, Kunsthaus Bregenz.

Fotografia de Markus Tretter.

⁵⁵ “space is not apprehended merely as a form, but as the mode according to which the form (and its content) in relation with the individual human being (and culture) can exert influence on this person’s experience of her environment” (Jensen, 2004: p.121)

uma outra, foi construída uma ponte que atravessa a sala envolta em nevoeiro, de forma a que se perdesse a noção da existência das paredes e do chão da sala.



Figura 33 - Olafur Eliasson e Günther Vogt, 2001, *The mediated motion*, instalação, Kunsthaus Bregenz.

Fotografia de Markus Tretter.

Mais tarde, em 2010, o artista continuou a explorar este efeito de perda da percepção, semelhante à experiência com o efeito de Ganzfeld realizada por James Turrell, ao criar o trabalho *Din blinde passager* (2010), (fig.34). Esta peça constitui numa longa passagem preenchida de fumo cujo tom se vai alterando lentamente. Nela o visitante perde a sensação de profundidade e é envolvido pela cor, sendo convidado a abrandar o seu ritmo e a perder-se por momentos.



Figura 34 - Olafur Eliasson, 2010, *Din blinde passager*, instalação, Tate Modern, Londres.
Fotografia de Anders Sune Berg.

Beauty (1993), (fig.34), é uma escultura dinâmica feita de água, cuja superfície reflete um arco-íris, devido à difração da luz visível na água ou em *Your uncertain shadow* (2010). Nesta peça (fig.36) o movimento dos visitantes é constantemente projetado como uma sombra colorida na parede, o artista trabalha com estes materiais distintos e dinâmicos que interagem

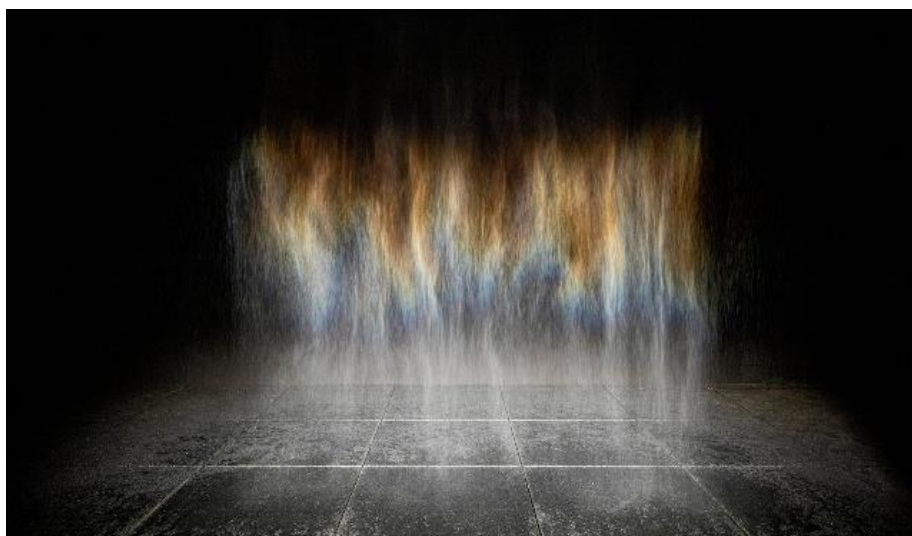


Figura 35 - Olafur Eliasson, 1993, *Beauty*, instalação, Tate Modern, Londres.
Fotografia de Anders Sune Berg.

com o visitante. Eliasson procura ainda produzir uma experiência que resulta do modo de funcionamento das leis físicas da natureza e das dinâmicas específicas da luz e do espaço.



Figura 36 - Olafur Eliasson, 2010, *Your uncertain shadow*, instalação, Guggenheim Museum Bilbao.

Fotografia de Olafur Eliasson Studios.

Recentemente, em 2020, Olafur Eliasson realizou uma exposição no *Kunsthhaus Zürich* intitulada *Sybiotic Seeing* (2020), (fig.37), que dá também nome a uma das peças apresentadas. Esta exposição procura abrir um debate sobre as alterações climáticas e as consequências das



Figura 37- Olafur Eliasson, 2020, *Symbiotic seeing*, Kunsthhaus Zürich.

Fotografia de Franca Candrian.

ações humanas, bem como sobre a ideia de interconetividade entre todos os seres e a matéria, a simbiose obrigatória que todos partilhamos (Eliasson, citado por Varadinis, 2020).

Em *Sybiotic Seeing* (2020) o artista usa neblina à base de óleo e laisiers para tornar visível a micro-turbulência existente nas correntes de névoa, (Eliasson, citado por Varadinis, 2020).

Como referido pelo artista numa conversa com a curadora da exposição, Mirjam Varadinis, no catálogo da exposição: “O Antropoceno introduziu a necessidade de ver as coisas em forma de rede. Atividades humanas e não humanas são uma” (Eliasson, citado por Varadinis, 2020)⁵⁶, toda a nossa percepção de humanidade separada dos outros seres e matérias não consegue ser nem verdadeira nem sustentável. Assim, a peça *Symbiotic Seeing* (2020), mais que criar uma dicotomia entre a natureza e a tecnologia, aproxima-se de uma simbiose entre as dinâmicas próprias da física e da matéria, do corpo e da tecnologia (Eliasson, citado por Varadinis, 2020). O movimento dos corpos pela sala induz pequenas correntes de ar que movimentam o fumo que se espalha pelo teto criando correntes orgânicas. Com recurso a estes materiais tecnológicos e propriedades físicas, Olafur Eliasson cria um momento imersivo que apela aos sentidos e proporciona uma experiência de maravilhamento e de suspensão temporal, da qual o visitante não se consegue afastar uma vez que ele é parte da peça.

Esta simbiose que procura estimular diversos sentidos, é útil para conseguir envolver o visitante de forma a que este esteja presente no momento. A estimulação imersiva do corpo torna possível uma experiência quase meditativa. Se considerarmos trabalhos artísticos ligados à sensorialidade, evidenciamos uma aproximação, não da arte à vida, mas da vida à arte, na qual a arte passa a ser uma experiência dotada de diferentes tipos de estímulos sensoriais.

⁵⁶ “the Anthropocene has introduced the necessity to see things in a more networked way. Human and non-human activities are one” (Olafur, citado por Varadinis, 2020)

No meu trabalho procuro fazer uso destes materiais com vida própria como o gelo, o vapor e a luz, como por exemplo em *In-cómodo* (2018), apresentado na página 30, (fig.5), e em *Transmutations* (2019), (fig.38) onde procurei explorar as propriedades e dinâmicas específicas da transformação da água nos seus diversos estados físicos. O objetivo inicial desta segunda peça seria produzir uma escultura sonora, mas a existência deste efeito de ilusão criado pelo registo em vídeo levou a que esta peça se transformasse numa projeção-vídeo.



Figura 38 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, *Transmutations*, videoart, dimensões variáveis, 12:22min.

Para este trabalho comecei por criar um cubo de gelo que coloquei pendurado numa vara de metal de forma que pudesse colocar brasas por baixo. Realizei a experiência em diferentes locais, quer no exterior como no interior, chegando à conclusão de que o melhor local seria em frente a um fundo branco numa sala com pouca iluminação. Percebi também que iria necessitar de alguma luz que realçasse as transparências do cubo. Assim, decidi colocar um holofote precisamente atrás deste, para que este não fosse perceptível na imagem. Isto fez com que o vapor de água que saía do cubo aparentasse ser mais sólido, pois quando é filmado, ele toma a cor da luz, parecendo amarelo alaranjado e criando a ilusão.

Esta exploração acabou por resultar numa peça que simula gelo em chamas e que apenas é possível graças ao fenómeno da fusão e evaporação da água e sua conjugação com os equipamentos de iluminação e filmagem.

Também realizei experiências com uma bola de gelo, procurando uma forma mais orgânica, no entanto a forma do cubo obriga o vapor de água a subir pelo gelo e ao mesmo tempo ajuda a criar a ilusão de dimensão como se este estivesse a flutuar em frente ao visitante.

Fazendo mais uma vez uma analepse, também em *Transorganism* (2020), apresentado na página 43 (fig.18) e mencionada na página 65, (fig.30), faço uso do modo como a luz é projetada através de várias camadas de tecido para criar uma ilusão de profundidade e para aumentar o efeito de maravilhamento e de hipnose. Por outro lado, este efeito mantém o foco na camada de tecido centro, fazendo com que o visitante procure pela melhor forma de perceber a imagem e se desloque pela sala.

Através da análise do trabalho de outros artistas, bem como do meu próprio trabalho, concluo que a crescente utilização destes materiais com dinâmicas próprias, como é o caso dos materiais orgânicos vivos ou de elementos como a luz, o fogo, a água, ou mesmo o corpo em ação, aumentam a capacidade de estimular o visitante e os seus diversos sentidos. Obras como estas redefinem o conceito de material e apresentam uma nova forma de utilizar as propriedades físicas de cada matéria. Muitos destes trabalhos resultam também em obras efémeras que vivem dessa mesma metamorfose, revelando em si a irrefutável passagem do tempo.

Uma estética de contrastes

Não posso deixar de referir que observo uma considerável distinção entre as obras de James Turrell ou Olafur Eliasson e a obra de Ernesto Neto. Enquanto os primeiros dois artistas exploram maioritariamente a tecnologia e a percepção como meio para a imersão, resultando em espaços cuidadosamente planeados e de estética limpa, como já foi referido, Ernesto Neto trabalha as formas e matéria orgânica, bem como a ideia da tensão e do movimento como meio para uma experiência sensorial. Com estes exemplos pretendo realçar os contrastes existentes, identificando duas correntes formais que se opõem, quase paradoxalmente.

Tal como Lange-Berndt defende na sua introdução à compilação *Materiality (2015)*, a industrialização inseriu novos materiais na prática artística, tais como o plástico, que, sendo um material maleável, que derrete e flui, introduz uma estética informe, com uma modelação suave, própria deste material (Lange-Berndt, 2015: p.18).⁵⁷ Decorrente desta mesma industrialização e da consciencialização cada vez mais forte em torno das problemáticas ambientais, verifica-se também uma maior atenção por parte dos artistas na escolha de materiais com base no seu impacto no ambiente, surgindo a preferência por matérias orgânicas ou por materiais descartados como o próprio lixo, promovendo a reutilização e a reciclagem (Lange-Berndt, 2015: p.19).

A autora refere ainda um movimento pertinente para mapear o potencial estético dos materiais, e igualmente relevante para a minha pesquisa, a partir do conceito de “bas materialite” de Georges Bataille, que convoca as ruínas, as relíquias, a decadência e a

⁵⁷ “Industrialization has also been characterized by the advent of new flexible materials such as plastics. Formless Blobs and Trash Flows looks into the ongoing fascination of artists with malleable substances that increasingly subvert traditional orders. Formlessness, Anti Form or softness can be described as the insurrection of material.” (Lange-Berndt, 2015: p.18).

decomposição como matérias que se opõem às superfícies limpas e suaves impostas pelo mercado de consumo. Estas matérias estão interligadas com a nossa própria mortalidade e degradação (Lange-Berndt, 2015: p.19) e criam uma estética distinta que se revela, também ela, contaminada.

Assim, muitos artistas optam por reutilizar materiais de uso quotidiano como forma de abordar as problemáticas ambientais, bem como forma de proceder à reciclagem de matéria pré-existente, criando uma forte ligação entre os materiais, a temporalidade da obra e a base teórica, ou o conceito da obra. De modo a ter em conta estas problemáticas ambientais, nos meus trabalhos também procuro usar materiais que não sejam poluentes ou que sejam reciclados, como é o caso dos projetos realizados com o pigmento de beterraba, referidos nas páginas 27-31, a pesquisa sobre as fabricas abandonadas, referida nas páginas 35-38 e a peça *Rede* (2019), (fig.51), que irei referir mais à frente.



Figura 39 - Tim Noble e Sue Webster, 1998, *Dirty White Trash (with Gulls)*, dimensões variáveis. Fotografia da autoria dos artistas.

Antes de mais, a este propósito, gostaria de referir o caso de Tim Noble e Sue Webster. Na sua pesquisa sobre as sombras, estes artistas constroem assemblages com materiais comuns que vão encontrando e modelando. As sombras que estas esculturas projetam formam recortes que jogam com a perceção do observador, levando-o a atribuir-lhes um significado lógico.



Figura 40 - Tim Noble e Sue Webster, 2010, *Dead Things – Trilogy to the Facts of Life, 1*, Tim: 29 x 49 x 165 cm; Sue: 37 x 76 x 160 cm.

Fotografias da autoria dos artistas.

Em *Dirty White Trash (with Gulls)* (1998), (fig.39), uma das primeiras obras deste género, os artistas utilizaram itens descartados e acumulados por eles mesmos para construir a sua peça. (Noble & Webster, s.d). Já em *Dead Things* (2010), (fig.40), serviram-se de corpos de diversos animais mortos empalhados para formar a sombra das suas caras (Noble &

Webster, s.d) e em *Wild Mood Swings* (2009-10), (fig.41), observamos pedaços de madeira e ferramentas partidas que são aglomerados de modo que magicamente apareça a sombra de algo que na verdade não lá esta, criando um forte contraste entre as pilhas de lixo e as sombras bem delineadas (Waldermar, 2012: pp.12-13) e trabalhando mais uma vez em registo de autorretrato, revendo-se a si mesmos nestes materiais. Por outro lado, recorrem a um tom irónico e com inspiração na estética punk (Waldermar, 2012: pp.12-13).



Figura 41 - Tim Noble e Sue Webster, 2009/10, *Wild Mood Swings*, Tim: 178,5 x 110 x 167 cm; Sue: 215 x 98,5 x 130 cm.

Fotografia da autoria dos artistas.

Estas peças podem sugerir a ideia de que somos enganados pela nossa visão, e que nem sempre as coisas são o que aparentam, enquanto, ao mesmo tempo, valorizam objetos descartados e considerados inúteis e sujos.

Este grupo de trabalhos resultam no surgimento de uma estética suja de contaminação e decomposição, uma estética da imaterialidade, do informe, do retalho e da hibridação entre o orgânico e o industrial ou o tecnológico, refletindo o apodrecimento e desintegração de uma distopia falhada.

Como já referi, esta estética da degradação surge como antítese a uma estética mais tecnológica e, subjetivamente bela, revelando mais uma vez o paradoxo que descreve o Antropoceno. Nicholas Mirzoeff, em “Aesthesis & Perception” (2015), caracteriza a estética do Antropoceno como “um suplemento não intencional para a estética imperial - parece natural, certo, bonito - e, portanto, anestesiou a percepção da poluição industrial moderna” (Mirzoeff, 2015: p.11)⁵⁸. Uma estética repleta de superfícies infinitamente retas, luminosas e estéreis.

Assim, a estética do *Antropoceno* bebe de todas estas condicionantes, por vezes diametralmente opostas, resultando num inequívoco interesse pelas questões ambientais e de sustentabilidade, muitas das vezes, em fusão com elementos tecnológicos.

Se, por um lado, vivemos uma época de grande desenvolvimento tecnológico, onde tudo parece cada vez mais rápido e mais cómodo, por outro, verificamos que esta miragem oculta as repercussões do consumismo e esconde muitas outras realidades menos furtivas. Esta ilusão de prosperidade capitalista tem-se sobreposto às necessidades do planeta, mantendo-nos cativos dos objetos de consumo e dormentes em relação à destruição que temos vindo a causar ao meio ambiente. Assim se, por um lado, se mostra emergente esta estética da contaminação, que posso descrever como fiel à realidade do mundo, por outro continua a existir a idealização de uma utopia tecnológica que se impõe sobre todos os direitos humanos. Este estado ilusório pode sugerir algumas relações com o conceito de sublime, no sentido em que esta ilusão de prosperidade acarreta enfrentar a nossa própria força destrutiva. Para expor melhor esta relação irei começar por apresentar uma breve noção do conceito de sublime.

Em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful* (1823), Edmund Burke apresenta o conceito de sublime associado às qualidades estéticas e psicológicas da impotência do homem frente a ameaças à sua auto preservação, tendo como

⁵⁸ “an unintended supplement to imperial aesthetics—it comes to seem natural, right, then beautiful—and thereby anaesthetized the perception of modern industrial pollution.” (Mirzoeff, 2015: p.11),

exemplo a onnipresença e fúria da natureza. Para este autor, o sublime surge na natureza quando somos assolados pelo maravilhamento e terror da sua imensidão. O maravilhamento é assim um estado de suspensão que só é possível com um certo grau de horror (Burke, 1823, pp.73/74) ou surpresa. Esta definição de sublime assemelha-se à definição de “dynamic sublime” de Kant, que é referido como “a vivência de nossa finitude física diante da fúria da natureza como força pura” (Cahen-Maurel, 2014: p.3)⁵⁹.

Na época pós-moderna assistiu-se a um revisitar ao pensamento de Edmund Burke e Immanuel Kant, bem como, um novo olhar sobre as pinturas de William Turner e Caspar David Friedrich, permitindo aos artistas desenvolver uma nova linguagem artística que se fundia com a infinita força da Natureza e que, como refere Vilhena, “apelava uma ação vivencial, experimental e participativa, com vista à transformação coletiva do público” (Vilhena, 2013: p.61), enquanto, ao mesmo tempo, procurava romper-se com a ideia de espectador como



Figura 42 - Rober Smithson, 1970, *Partially Buried Woodshed*, instalação, 5.5 x 3 x 13.7 m
Fotografia de Holt/Smithson Foundation.

⁵⁹ “the experience of our physical finitude when faced with the fury of nature as pure force” (Cahen-Maurel, 2014: p.3).

detentor de uma posição afastada e contemplativa das obras, e é assim que, a título de exemplo, nasce a Land Art.

Em trabalhos como *Partially Buried Woodshed* (1970), (fig.42), de Robert Smithson é palpável esta sensação de impotência face às forças naturais, sendo questionada a segurança de uma estrutura que entendemos como casa ou um abrigo.



Figura 43 – Robert Smithson, 1970, *Spiral Jetty*, lama, cristais de sal precipitados, pedras, água, 457.2 x 4.6 m, Great Salt Lake, Utah.
Fotografia de Holt/Smithson Foundation.

Por outro lado, em *Spiral Jetty* (1970), (fig.43) foram usadas essas mesmas forças, para que, em conjunto com a força humana, se crie um espaço assombrosamente inigualável: “Caminhar ao longo do Spiral Jetty, com efeito, na extremidade do mundo, é uma experiência transcendental auto-transformadora. É como estar no grande além, livre das preocupações do

mundo da vida.” (Kuspit, citado por Laganà, 2010: p.6)⁶⁰, sendo este um claro exemplo do sublime, mais próximo do conceito de sublime do Antropoceno. Esta obra de Land Art apresenta uma forte relação visual com o grande monumento de *Stonehenge* (fig.43), sendo este um dos artefactos mais eficazes para descrever o sentimento associado à presença do sublime, tanto pelas suas características misteriosas pagãs, como pela sua interação com a astronomia e com o “local natural” (Vilhena, 2013: p.66).



Figura 44 – Jonh Constable, 1835, *Stonehenge*, aguarela, 38.7 x 59.7 cm.
Fotografia de Isabel Constable.

E se, a noção mais tradicional do conceito de sublime passa por uma sensação associada à impotência do homem frente às forças naturais, bem como frente a outras forças inexplicáveis, no Antropoceno, a força da Natureza aparece dizimada pela omnipresença da humanidade. Como descrito por Martin Guignard-Terrin em *Reset Modernity!* (2016) a própria

⁶⁰ “Walking along the Spiral Jetty, in effect at the edge of the world, one has a self-transformative transcendental experience. One is in the great beyond, liberated from the cares of the lifeworld.” (Kuspit, citado por Laganà, 2010: p.6)

humanidade tornou-se uma força geológica⁶¹ (Guignard-Terri, 2016: p.184), passando a representar uma das mais fortes ameaças contra todas as espécies, ao mesmo tempo que nos percebemos impotentes contra a nossa própria força.

O sublime que descreve o Antropoceno não define necessariamente algo belo, na verdade, Kant, na *Crítica da razão pura* (1787), aponta o sublime como “conceptualmente oposto ao belo; e estritamente falando, não está objetivamente na própria natureza”⁶² (Cahen-Maurel, 2014, p.3), é algo fenomenológico. Esta experiência presente do sublime relaciona-se com um “*jouissance douloureuse*” ou um “*plaisir negatif*” e com a chegada a um momento limite como referido por Kant. (Fressoz, 2016: p.4). O sublime do Antropoceno descreve o contraste entre uma estética megalômana que resulta nas sensações e sentimentos de impotência face às “*series of superlatives*” (Guignard-Terri, 2016: p.184) que caracterizam esta época, como por exemplo: “A maior quantidade de CO2 em 3 milhões de anos, o maior nível de acidez do oceano em 300 milhões, a maior taxa de extinção de espécies em 65 milhões” (Fressoz, 2016 citado por Guignard-Terri, 2016: p.184)⁶³.

No entanto, apesar desta possível associação parecer apropriada, Martin Guignard-Terri afirma que “O gosto por esta escala massiva tende a dissolver a tomada de consciência de responsabilidade pessoal, potencialmente fomentando uma forma de cinismo devido à incapacidade de se projetar no futuro” (Guignard-Terri, 2016: p.185)⁶⁴. É como se, ao assumirmos o termo sublime como caracterizador do Antropoceno, estivéssemos a afirmar a

⁶¹ “humans themselves become a geological force” (Guignard-Terri, 2016: p.184).

⁶² “conceptually opposed to the beautiful; and strictly speaking it is not objectively in nature itself” (Cahen-Maurel, 2014, p.3)

⁶³ “greatest quantity of CO2 in 3 million years, the highest level of ocean acidity in 300 million, the highest rate of species extinction in 65 million” (Fressoz, 2016 citado por Guignard-Terri, 2016: p.184)

⁶⁴ “the taste for massive scale tends to dissolve the sense of personal responsibility, potentially fostering a form of cynicism due to an inability to project oneself into the future” (Guignard-Terri, 2016: p.185).

nossa impotência face a estes acontecimentos, e como se nos colocássemos num patamar distante de meros observadores.

E apesar desta associação revelar um pensamento em parte fatalista, esta conceção de sublime consegue ser assertiva para descrever a relação entre um estado de dormência generalizado e as forças disruptivas que descuidadamente propagamos pela Terra. O conceito de sublime descreve a sensação que experienciamos quando nos deixamos entorpecer pela grandiosidade dos estímulos e das histórias dos ecrãs. Descreve a discrepância entre a evolução cega da tecnologia e a destruição do que é natural, ou seja, descreve a miragem do progresso e a devastação da humanidade, ironicamente, pelas suas próprias mãos inconscientes. Assim, utilizar o termo sublime para descrever a estética do Antropoceno carrega em si a ironia e o paradoxo de toda esta época, relacionando-se inequivocamente com o trabalho que tenho vindo a desenvolver. Este termo descreve como os incessantes estímulos da sociedade de consumo alienam os seus contribuidores, fazendo com que caminhem distraidamente para o abismo. Tão cegos com a beleza e comodidade do novo mundo, que se esqueceram dos movimentos da natureza e de como nada nela permanece em equilíbrio.

Neste contexto, o sublime, descreve uma mentalidade embriagada e deslumbrada, que permite, à apelidada máquina, continuar a todo o vapor, ignorando todos os alarmes.

Visualizando este conceito na obra de arte contemporânea, o termo sublime pode surgir para descrever algumas obras que apenas são possíveis graças a um grande investimento monetário e à capacidade tecnológica existente, exibindo uma estética bela e arrebatadora. Estas obras criam um contraste com o pensamento de artistas mais voltados para as ideias simbióticas e naturais, que escolhem utilizar materiais mais próximos do orgânico ou reutilizados.

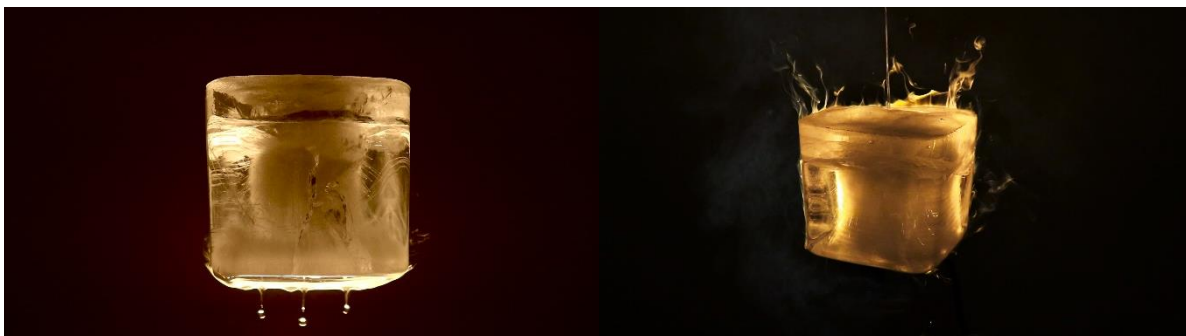


Figura 45 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, *Transmutations*, videoart, dimensões variáveis, suporte de madeira, água, carvão, fio, holofote, suporte de metal.

Penso que o meu projeto *Transmutations* (2019), (fig.44), se inscreve numa abordagem próxima deste conceito de sublime. Nesta peça, comecei por querer trabalhar com a dinâmica da água devido à sua relação direta com as alterações climáticas e o degelo. Tal como descrito acima, decidi explorar os processos físicos da fusão e evaporação da água e da sua força estética, à luz desta preocupação ambiental, própria do Antropoceno. A projeção em vídeo, que cria a ilusão de gelo em chamas, sendo uma imagem fisicamente impossível, torna-se visualmente cativante, gerando uma certa sensação de hipnose e de maravilhamento. Assim, não consigo deixar de fazer uma associação com o conceito de sublime acima descrito, uma vez que esta peça esconde a sua verdadeira natureza por detrás de uma ilusão maravilhosa. Este fenómeno visual representa essa sensação de maravilhamento frente a um espetáculo desta força destruidora que consome e devora.

Por outro lado, existe algo de misterioso e trágico nestas imagens, que deixa transparecer como este processo de descongelamento é abrupto e não natural, desvelando uma pista que sugere a relação entre esta peça e as preocupações ambientais.

Esta inquietação com as alterações drásticas à nossa casa, o planeta terra, tem sido apelidada de *solastalgia* e “passou a descrever o sofrimento causado por danos ambientais”⁶⁵

⁶⁵ “Has come to signify distress caused by environmental damage” (Finegan, 2016: p28)

(Finegan, 2016: p28), sendo um conceito relevante no meu trabalho e na escolha dos materiais que exploro.

O termo *solastalgia* foi primeiramente utilizado pelo filósofo Glenn Albrecht para descrever “a condição de angústia existencial causada pela destruição física do ambiente existente” (Finegan, 2016: p28)⁶⁶ e pela sensação de desamparo sentida face à perda da integridade da nossa casa. Este termo origina da palavra nostalgia [“nostos = regresso a casa ou à terra nativa, algia = dor ou doença” (Albrecht, 2005: p.42)⁶⁷], mas associado a um tipo específico de melancolia relacionado com a falta de consolo (solace) e com uma desolação intensa (Albrecht, 2005: p.44).

Assim, o termo *solastalgia* descreve a sensação de angústia e impotência face a um ataque ao próprio sentido de lugar e ao sentido de pertencer a um determinado sítio, derivada da sua transformação abrupta⁶⁸ (Albrecht, 2005: p.45). Será sobre esta questão que se debruçará o próximo capítulo.

⁶⁶ “the condition of existential distress caused by the physical destruction of one’s immediate environment... solastalgia is fast becoming a common contemporary condition associated with the loss of ground in our occupation of the planet and a general sense of helplessness.” (Finegan, 2016: p28)

⁶⁷ “nostos = return to home or native land, algia = pain or sickness” (Albrecht, 2005: p.42)

⁶⁸ “attack on one’s sense of place, in the erosion of the sense of belonging (identity) to a particular place and a feeling of distress (psychological desolation) about its transformation” (Albrecht, 2005: p.45).

Para ultrapassar a *Solastalgia*

“Era uma noite escura e não havia luzes, nem reflectores, linhas, corrimões, nem nada, excepto o pavimento escuro que se movia pela paisagem de apartamentos, rodeada por colinas ao longe, mas pontuada por chaminés, torres, fumos e luzes coloridas. Esta viagem foi uma experiência reveladora. A estrada e grande parte da paisagem era artificial, e mesmo assim não podia ser chamada de obra de arte. Por outro lado, fez-me algo que a arte nunca tinha feito. No início, não sabia o que era, mas o seu efeito era libertar-me de muitas das opiniões que eu tinha sobre arte. Parecia que tinha havido ali uma realidade que não tinha tido qualquer expressão na arte. A experiência na estrada era algo mapeado, mas não reconhecido socialmente. Pensei para mim mesmo, pensei para ser claro que era o fim da arte. A maioria das pinturas parecem bastante pictóricas depois disso. Não há forma de emoldurá-lo, basta vivê-lo.”⁶⁹

Tony Smith in interview with Samuel Wagstaff Jr.

(citado por Thornes, 2008: p. 399)

Verifico que na arte contemporânea cada vez mais artistas trabalham movidos por este sentimento de *solastalgia*, alargando o conceito de eco-art e propagando o pensamento simbiótico e de interconetividade entre todos os seres e o meio. Ann Finegan em *solastalgia is the cure* (2016), um artigo publicado na revista eletrónica Artlik, aborda o papel restaurador da arte na redefinição da nossa relação com a terra. Esta autora defende que os “artistas contemporâneos preocupados com a nossa relação com todas as coisas da terra, comunidade e bens comuns, a partilha de recursos e conhecimentos, e em suma, a interconexão respeitosa entre seres-comuns humanos e não humanos, oferece a melhor oportunidade de cura transformadora.”⁷⁰ (Finegan, 2016).

⁶⁹ “It was a dark night and there were no lights, or shoulder markers, lines, railings, or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn’t be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first, I didn’t know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art. The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, I thought to be clear that’s the end of art. Most paintings look pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it.” (citado por Thornes, 2008: p. 399)

⁷⁰ “(...) contemporary artists concerned with our relationship to all things land, community, the commons, the sharing of resources and knowledge, in short, the respectful interconnectedness of “beings-in-common” between human and non-human, offers the best chance for transformative cure.” (Finegan, 2016).



Figura 46 - Jenny Brown, 2016, *The Hitchhiker's Guide to the Symbiocene*, video art.

Neste artigo a autora apresenta alguns artistas cujo trabalho resulta da *solastalgia*, entre eles a peça *The Hitchhiker's Guide to the Symbiocene* (2016), (fig.46), da artista Jenny Brown. Este vídeo abre com a imagem de um estúdio de televisão onde uma mulher é despida por uma escavadora. Este cenário exagerado, para além de criar uma sensação de estranheza e desconforto, estabelece uma analogia com o comportamento que temos em relação à mãe natureza, que despimos e violamos sem pensar. Por outro lado, revela a ideia de que, no mundo contemporâneo, tudo pode ser transformado em entretenimento e, nesse sentido, ser comercializado. Para além do som directo do vídeo, ouvem-se também diversas pessoas a narrar um audio-guia em diferentes línguas, apresentando listas intermináveis de pedidos de comida, acentuando os excessos que vivenciamos no chamado mundo “desenvolvido”. Na segunda parte desta peça surge a artista pedindo ajuda em diferentes línguas, com a cara repleta de borbulhas e vermelhidão, consequência da quimioterapia aplicada para combater o cancro de pele, mostrado como um momento em câmara lenta. A narração informa que, por mais que a artista peça ajuda, os medicamentos já não fazem efeito. O seu problema é para além de físico, é a sua casa que está a ser destruída, o seu sentido de identidade e de pertença. Pelas palavras de Glenn Abrecht, narrado por De-Franco, é abordada a experiência da Solastalgia (Brown, s.d.). da seguinte forma: “As forças do neoliberalismo deixaram-na desorientada e desesperada sobre como e onde pode conseguir encontrar ajuda. Os comprimidos no seu armário de

medicamentos já não fazem efeito... É uma situação comum, de humor negro, ecoando o destino de comunidades desaparecidas e afetadas que lutam para sobreviver” (Finegan, 2016).⁷¹

Estes artistas que trabalham a *solastalgia* lidam, não só com a ecologia e o equilíbrio do planeta, mas também com questões de “igualdade, comércio, governamentação, transparência, finanças, liberdade de informação, direitos de patente e perda de direitos”⁷² (Finegan, 2016). Estas questões emergem resultantes deste período de capitalismo tardio, quando já não se podem ignorar os efeitos deste sistema nas vivências de todos os seres vivos.

A arte tem inevitavelmente um papel importante na expressão do modo como as condicionantes que induzem a *solastalgia* afetam cada indivíduo e, se por um lado, este é na verdade um processo de libertação pessoal para o artista, por outro, aborda temáticas essenciais e ajuda a propagar a consciência simbiótica.

Anna Halprin, falecida em maio de 2021, foi uma artista, coreógrafa que fez uso do próprio corpo como meio para a criação de peças imateriais, exemplificando claramente esta complementaridade entre artista e visitante uma vez que funde o conceito de arte e experiência, obra e vida, autor e visitante, interligando-se com processos xamânicos e com a conexão entre o corpo e a terra. No *artist statement* do seu website aponta como sentia que, ao chegar a uma idade avançada, tinha agora o papel de “ensinar os mais novos, curar os doentes, cuidar da terra, celebrar rituais, falar com os antepassados e manter a família”⁷³ (Halprin, s.d.), num movimento, mais uma vez, bem próximo do xamã tribal. Halprin criava para que o seu corpo de trabalho pudesse ter o potencial de continuar a inspirar a expansão da cura da comunidade

⁷¹ “The forces of neoliberalism have left her disorientated and despairing as to how and where she can seek help. The pills in her medicine cabinet are failing her.... It’s a common plight, darkly humorous, echoing the fate of vanished and affected communities struggling to survive” (Finegan, 2016).

⁷² “equity, markets, governance, transparency, finance, freedom of information, patenting rights and withdrawal of rights” (Finegan, 2016).

⁷³ “What is my work now that I am over 95? What do elders in other cultures do? Teach the young, heal the sick, care for the land, hold the rituals, speak with the ancestors, and maintain the family.” (Halprin, s.d.).

e do mundo natural (Halprin, s.d.)⁷⁴. Halprin desenvolveu o seu trabalho conjugando a dança e o movimento ecológico, procurando “integrar a vida e a arte para que, à medida que nossa arte se expande, a nossa vida se aprofunde e conforme nossa a vida se aprofunde, a nossa arte se expanda.” (Halprin, s.d.)⁷⁵. Esta artista descrevia a sua prática referindo como o movimento é “a fonte da inteligência humana” e como “o corpo informa a mente” (Thackara, 2017)⁷⁶, conectando a sua obra a com a importância dos sentidos para desenvolvimento do conhecimento, acima debatida.



Figura 47 - Anna Halprin, 1981, *Planetary Dance*, performance.
Fotografia de Earthalive.

Numa entrevista realizada em 1996 para o *American Journal of Dance Therapy* Halprin fala como para ela toda a experiência tem um componente espiritual intrínseco, para ela a dança é sempre uma “holistic experience” que atua num “processo de feedback entre o movimento,

⁷⁴ “Teach the young, heal the sick, care for the land, hold the rituals, speak with the ancestors, and maintain the family. I take all these actions, and call upon the spirits, wherever they may be, whatever that might mean, and however they may appear, to lead me further into this evolution of dance to which I have committed my life. I continue to believe in the shining potential set forth by all of this work, in its evolution from rebellion to expansion to community to healing and back again to the natural world.” (Halprin, s.d.).

⁷⁵ “I want to integrate life and art so that as our art expands our life deepens and as our life deepens our art expands.” (Halprin, s.d.).

⁷⁶ “source of human intelligence” “the body informs the mind” (Thackara, 2017).

o sentimento e a associação (imaginação)” (Halprin, citada por Serline, 1996: p.116)⁷⁷, formando uma relação quase simbiótica. Por outro lado, revela que a intenção por detrás do movimento tem a capacidade de transmitir uma mudança positiva no corpo e no outro.

Para esta artista o conceito de espiritualidade prende-se com o de agir com compaixão, englobando a realização de que não vivemos isolados no mundo, sendo que a dança surge como experiência coletiva reveladora desta realidade simbiótica:

“... o que é importante não é o domínio da técnica, mas o mistério no coração da própria vida. Quando tocamos nas regiões profundas do corpo dançante, temos aquela oportunidade maravilhosa de tocar naquilo para o qual não temos palavras, aquilo que parece ir a um lugar que nos conecta a nós mesmos e uns aos outros de uma forma harmoniosa. Eu diria que qualquer pessoa que experimentou a dança a um nível holístico, literalmente, tocou no mistério, existe uma experiência que se pode aproveitar que vai para além da lógica das palavras. Parece haver momentos que são exclusivos do momento em que se dança, que parecem não operar em nenhum outro contexto. Acho que é a coisa mais importante que a dança me ensinou: aceitar o mistério da vida. Há algo além daquilo que a minha mente racional pode ver, há algum mistério para a força vital, para o corpo coletivo e para a nossa capacidade de perceber que todos respiramos o mesmo ar, estamos todos nisto, juntos.” (Halprin, citada por Serline, 1996: p.123).⁷⁸

Durante o final dos anos 60, início dos anos 70, a artista dirigiu uma série de workshops aos quais chamou de “Experiments in the Environment,” conjugando a participação de dançarinos, arquitetos e outros artistas numa exploração criativa que promove o desenvolvimento da ação consciente sobre o meio ambiente rural e urbano (Halprin, s.d.). A maioria das suas performances dirigem-se à comunidade e implicam o seu envolvimento direto. Em *Planetary Dance*, (fig.47), performance realizada pela primeira vez em 1981 e que ainda continua a ser repetida todos os anos na altura da Páscoa, Halprin apela à paz entre as pessoas

⁷⁷ “But when I think of dance, I think of it as a holistic experience, And, if in fact, it is a holistic experience, then I think the spiritual component is intrinsic to the experience. In my own experience as a dancer, I feel this connection in the feedback process between movement, feeling and association (imagery). The integration of those three acts takes me to another level, like a symbiotic relationship.” (Halprin, citada por Serline, 1996: p.116).

⁷⁸ “what's important is not mastery, but mystery at the heart of life itself. When we tap into the deep regions of the dancing body, we have that wonderful opportunity to tap into that which we have no words for, that which seems to go to a place that connects us to ourselves and each other in a harmonious way. I would say that anybody who has experienced dance on a holistic level has literally touched on the mystery, that there is an experience you can tap into that goes beyond the rationale of words. There seem to be moments which are unique to the moment when you are dancing, and they don't seem to operate in any other context. I think that's the most important thing that dance has taught me: to accept the mystery of life. There is something beyond what my rational mind can see, there is some mystery to the life force, to the collective body, and to our ability to appreciate that we're all breathing the same air, we're all in this, together.” (Halprin, citada por Serline, 1996: p.123).

e com a terra, invocando os movimentos ritualísticos na criação de um evento coletivo global, na esperança de que pessoas de todas as partes do mundo possam integrar esta dança, e possam experienciar um momento que conecta o corpo ao mundo através da dança.



Figura 48 - Anna Halprin, 1989-1991, *Circle the Earth: Dancing with Life on the Line*, dança performática. Fotografia de Paul Fusco.

Através da sua própria experiência na recuperação de um cancro, Halprin criou diversos workshops com o propósito de chegar à comunidade e propagar a aceitação e a integração. Em *Circle the Earth: Dancing with Life on the Line* (1989-1991), (fig.48), Halprin trabalha conjuntamente com doentes de HIV/AIDS e alguns profissionais de cuidados aos doentes num processo que age “Fomentando a comunidade, enfrentando medos e raiva, construindo confiança e facilitando a mudança” (Halprin, s.d.)⁷⁹ para que estas pessoas se possam sentir novamente acolhidas e integradas pela comunidade.

À semelhança do que procuro com o meu trabalho, a obra de Halprin cria momentos que promovem o estar presente e consciente no corpo, ativando os sentidos, bem como interligam o eu ao outro e à terra. A sua intenção, inspirada nos processos ritualísticos, incita um outro olhar sobre a dança e o movimento, um que usa esta experiência como linguagem de

⁷⁹ “fostering community, confronting fears and anger, building trust, and facilitating change” (Halprin, s.d.).

conceção universal e como forma de propagar a consciência e o pensamento simbiótico. O seu trabalho garante a interação indispensável do visitante, num momento de experiência em conjunto como comunidade, o conceito de visitante e de autor fundem-se, valorizando o papel da experiência e de quem experiênciamos.

A grande maioria, senão todos os meus trabalhos, estão interligados com esta sensação de *solastalgia* e com os processos da natureza. A título de exemplo, tanto em *Transmutations* (2019) que, como já referi, remete diretamente para as alterações climáticas e degelo das calotes polares, apresentado no paradoxo de gelo em chama, como na performance *Se as árvores chorassem* (2019/20), (fig.49 e fig.50), já referida pela importância dada ao uso da cor, apesar de se encontrarem num contexto não direcionado para a experiência do observador, originam claramente desta angústia face às transformações da terra. *Se as árvores chorassem* (2019/20) surge de um pensamento sobre a desflorestação excessiva que rasga as entranhas da terra e a queima por dentro, deixando bem visível a sua marca. Assim, dei prioridade ao uso de materiais orgânicos como a água e os pigmentos naturais.



Figura 49 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019/20, *As árvores que choram*, performance, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha.
Fotografia de Eletricidade Estética.



Figura 50 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019/20, *As árvores que choram*, performance, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha.
Fotografia de Eletricidade Estética.

Esta trata-se de uma pesquisa ainda em desenvolvimento, uma vez que pretendo continuar a explorar o gelo e os pigmentos naturais, não só como forma de minimizar o impacto dos materiais que uso no ambiente, mas também pela sua dinâmica intrínseca e como forma de transformar esta sensação de *solastalgia*.

Para além destes projetos individuais, este tema tem sido trabalhado também em alguns projetos coletivos. Como resposta a um enunciado proposto durante o Mestrado, pela docente Teresa Fradique, surgiu a oportunidade de trabalhar na curadoria de um evento/exposição

intitulado *Sicofantasia - As batatas já não são como eram antigamente*, (fig.51), em conjunto com Carolina Tavares Lourenço e Teresa Sousa. Neste projeto trabalhamos de forma a apresentar discussões que consideramos relevantes e caracterizadoras do mundo contemporâneo, evidenciando questões relacionadas com problemáticas ambientais e com a consequente *solastalgia* sentida por todas nós. Assim, as peças escolhidas para apresentação, abordam temas como as alterações climáticas, a crise de recursos, a relação entre a humanidade e a natureza, a publicidade e influência das imagens, a substituição do ser humano pela máquina, o conformismo/comodismo e a manipulação genética.



Figura 51 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, *Cartaz – Sicofantasia - As batatas já não são como eram antigamente*, dimensões variáveis.

Ao identificar os temas-chave deparamo-nos com uma constante basilar no projeto *Sicofantasia*, a ideia de paradoxo e incoerência, como temáticas inevitáveis. Assim, na escolha dos acontecimentos que iriam decorrer em diálogo com as peças artísticas, procurámos

transmitir esta sensação paradoxal; criando estímulos e espaços contingentes por um lado, e apresentando ações de conexão e interação contrastantes, por outro.

Para chegar ao título deste projeto, começamos por procurar conceitos opostos e, com um tom irónico e, por mero acaso, encontramos a palavra "sicofanta" do grego *sykophántes*, em latim *syrophanta*, que significava “denunciante de quem roubasse figos, entre os antigos gregos” ou, em sentido figurado, “impostor”, “delator”, “caluniador”, “patife”. Agregando o sufixo -ias, proveniente de "fantasias", criámos uma palavra que descreve o delírio distópico vivido pela sociedade e por quem nos governa, em busca desse sonho inconcretizável; a constante expansão e crescimento, que se tem vindo a sobrepor ao valor da vida neste planeta.

Sicofantias é um termo que questiona aquele que rouba os frutos que pertencem a todos e critica as inclinações dúbias da sociedade, derivadas da sua posição egocêntrica.

Por outro lado, um sicofanta é também um besouro de cores metálicas, que quase poderia ser um híbrido entre o orgânico e mecânico. Assim, decidimos colocar este animal como imagem do cartaz, criando mais um contraste entre a beleza natural existente, e a definição desta palavra quando aplicada ao ser humano.

Decidimos ainda jogar com o significado do subtítulo “as batatas já não são como eram antigamente”, sendo esta uma frase que muitos de nós já ouvimos aos nossos avós. Estas pessoas mais velhas conseguem facilmente ter a noção de que muitos dos frutos e vegetais que existem hoje em dia, foram completamente modificados. Da mesma forma que são eles os que mais facilmente identificam as alterações nos solos e no clima, ao longo destes anos.

Esta exposição questiona como num mundo onde a comunicação é cada vez mais facilitada, podemos também evidenciar um crescente isolamento pessoal, por trás de dispositivos eletrónicos, e um afastamento das relações interpessoais. Se por um lado, verificamos um aumento do culto do eu, associado à imagem e ao corpo, por outro, este é associado à falta de desenvolvimento pessoal e desvalorização completa do outro. São

facilmente identificáveis os efeitos da cultura de massas e do consumismo, que se reflete no crescente aumento do desperdício em contraste direto com a falta de recursos. O mundo contemporâneo é caracterizado por uma evolução exponencial no que toca à tecnologia e ao crescimento populacional. Nunca a produção foi tão elevada e se, por um lado, a qualidade de vida geral aumentou, em contraste, temos países onde ainda existe extrema pobreza. Onde os recursos naturais são explorados a troco de nada. Onde a natureza é destruída para dar lugar a corporações de extração de minérios ou plantações de bens para exportação. Embora atravessemos um momento decisivo no que diz respeito às questões ambientais, o sistema económico vigente continua a sobrepor os desejos das grandes corporações em relação às necessidades essenciais à vida. Os recursos foram usurpados, bem como os próprios cidadãos, o equilíbrio natural dos ecossistemas está a ser destruído e com ele toda a biodiversidade. O excesso de produção está a deixar os solos esgotados e a água envenenada pelos fertilizantes, em prol de um consumo excessivo e inconsciente. A nossa liberdade está condicionada por estas ofensas e é também condicionada de acordo com o aumento do poder dos grandes grupos económicos que privatizam recursos naturais como a água, e enriquecem através da sua escassez.

Mais uma vez, evidenciando este contraste, inicia-se um processo de maior consciencialização geral, tanto a nível das questões ambientais, como a nível da desconstrução de preconceitos. Evidenciamos uma sociedade com a possibilidade de tomar consciência dos problemas e de utilizar os desenvolvimentos tecnológicos num sentido construtivo. Observamos um claro movimento de avanço-retrocesso, e uma incoerência geral e clara entre a noção da realidade dos problemas e o contínuo avanço numa direção sem retorno. Mas se, por um lado, estamos a chegar a uma situação extrema, por outro, verificamos o aparecimento de diversas soluções.

Seguindo este conceito de contraste, procurámos oferecer ao observador a possibilidade de entrar no evento de forma mais centrada através de uma meditação/performance, que lhe permitisse aceder a um estado de espírito mais tranquilo e recetivo à própria exposição. Da mesma forma, esta iria terminar com um concerto coletivo onde o público é incitado a participar, dispondo de instrumentos acústicos e de caixas de som (apesar desta intenção, este momento não se proporcionou por falta de adesão).



Figura 52 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, *A Rede*, instalação, Céu de Vidro, Caldas da Rainha.

Procurámos evidenciar a insurgência da vontade de começar a reaproveitar o que já foi produzido e de reduzir essa mesma produção, assim, esta exposição vem também lembrar que a reutilização de materiais é uma forte estratégia para diminuir os efeitos desta crise ecológica, bem como o corte com a compra de materiais de difícil decomposição, apresentando trabalhos criados a partir de materiais reciclados, como é o exemplo da peça *Rede* (2019), (fig.52).

Rede (2019) foi criada especificamente para este local, projetada de forma a criar um obstáculo ao visitante, obrigando-o a seguir um caminho pré-mediado e a alterar a sua posição

de modo a conseguir deslocar-se no espaço. Foi uma peça construída com recurso apenas a materiais reciclados, encontrados no interior das fábricas abandonadas, já referidas acima no projeto sobre a cor (p.35-37), de forma a apelar a uma maior consciência na produção artística aquando da escolha dos materiais.



Figura 53 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, *Wake up*, peça audiovisual.

Apresentei também uma peça mais antiga intitulada *Wake up* (2018), (fig.53). Esta última consiste numa análise direta, em tom irónico, aos desejos e aos padrões da sociedade. Com recurso a vozes geradas por computador, são entoados dois textos que refletem sobre a definição de “uma vida desejável”, para a maioria, sobre os padrões impostos pela sociedade e sobre como nesta vida desejável, rápida e cómoda a moeda de troca é o tempo.

Próximo deste conceito anterior, apresentei ainda o vídeo *Buy buy* (2019), (fig.54), criado especificamente para esta exposição, onde procurei proporcionar ambiente saturado de som e imagens gerando uma sensação de confusão, semelhante ao excesso de publicidade ao qual estamos expostos todos os dias. *Buy buy* procura abordar a forma como somos aliciados e a veracidade do que nos é transmitido. Hoje em dia, para além da idealização da maioria dos

produtos para a venda, a possibilidade de edição das imagens consegue criar qualquer cenário de forma hiper-realista, desacreditando todo o tipo de prova visual fotográfica e fílmica.



Figura 54 - Jéssica Pereira Gaspar, *Buy buy*, 2019, videoart, 16:59 min.



Figura 55 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, *As árvores que choram*, performance, Céu de vidro, Caldas da Rainha.

Esteve também em exposição a peça *Transmutations* (2019), (fig.15, fig.44), abordando mais uma vez as alterações climáticas e foi realizada a performance *As árvores que choram* (2019), (fig.55), refletindo igualmente um pensamento sobre as alterações climáticas e sobre o

abate de árvores para a construção e plantação industrial. Nesta apresentação em específico procurei também anular qualquer referência ao género, cobrindo a minha cara. Esta decisão procura representar a crescente desconstrução do género, onde cada vez mais dificilmente se define o que é ser homem ou mulher.



Figura 56 - Catarina Inês, *Máscara*, 2019, performance, folhas, Céu de vidro, Caldas da Rainha.

Dentro desta temática mais relacionada com as naturezas orgânicas, a exposição contou com a performance *Máscara* (2019), (fig.56), de Catarina Inês, que explora a relação do corpo com a natureza, propondo igualmente um momento de simbiose entre o homem e o meio. Numa tentativa de integração total na natureza, a marca do humano acaba por ser inevitável, mas é efémera, e vai desvanecer com o tempo, pois todo o material ali deixado vai acabar por se degradar aos poucos até nada deixar a não ser o início de um novo ciclo. Assim, num primeiro momento vê-se apenas um monte de folhas acumulado no chão, em seguida, Catarina, surge do interior deste monte, levantando-se e afastando-se do mesmo, lentamente, deixando apenas o que resta da sua passagem.

Esteve ainda em exposição a série *Terrestre* (2018) de Carolina Tavares Lourenço, (fig.57), desenvolvida durante o período de mestrado, onde a artista redesenha e reimagina

flores e frutos em sintonia com os órgãos humanos, criando híbridos humanoides. E ainda, a performance/meditação dirigida por Teresa Sousa, intitulada *Silêncio* (2019), (fig.58), criada especialmente para este projeto com o intuito de proporcionar um momento de intro-expeção coletiva de conexão com o eu e com o outro, onde se procura transmitir um *mind set* específico *a priori* do visionamento da exposição. Esta abordagem procura garantir um momento de maior interação entre exposição/obras e o público, criando uma experiência que nos coloca em contacto com o corpo, que joga com todos os sentidos e que reflete a qualidade paradoxal da contemporaneidade.



Figura 57 - Carolina Tavares Lourenço, 2018, *Terrestre*, gravura, placas de mdf, tinta, várias dimensões.

Este tipo de propostas, que procuram promover as relações interpessoais e a consciencialização, tornam-se, a meu ver, importantes nos dias de hoje como forma de conexão com o mundo e como movimento contrário às condicionantes do sistema. Ou seja, podem funcionar como contribuições para afastar a *Solastalgia*.



Figura 58 - Teresa Sousa, 2019, *Silêncio*, performance, salas cinzentas, Caldas da Rainha.

Já *Through my perceptual glass* (2018), (fig.59), não esteve presente nesta exposição, mas é um dos primeiros projetos em que procurei trabalhar a partir do contacto direto com a natureza, documentando os seus ritmos e movimentos e trabalhando o conceito de *Solastalgia*. Este foi também o primeiro trabalho em que tentei criar um espaço que envolvesse o visitante e que jogasse com sua perceção, através do uso da projeção e do som.

Nesta peça em vídeo é apresentada uma visão macroscópica de um microcosmo orgânico, transformando a escala do observador através da exploração de mecanismos analógicos da manipulação de imagem. Com esta projeção, pretendo que o visitante se sinta envolvido pelas formas distorcidas e cores projetadas e que, apesar de não se encontrar em contacto direto com a natureza, se sinta maravilhado pelo seu mistério.



Figura 59 - Jéssica Pereira Gaspar, 2018, *Through my perceptual glass*, instalação audiovisual, 5:45 min.

As filmagens foram recolhidas ao longo de várias semanas de forma que esta instalação explorasse o ritmo de crescimento e a passagem do tempo sobre as formas orgânicas, bem como a evolução do meio, ao longo de um dia, de uma estação e através de diversos ambientes climáticos.

Este trabalho surge da interação direta com o meio, procurando valorizar esse contacto pessoal com a natureza. Por outro lado, procuro que o visitante desenvolva uma vontade de aproximação ao que é natural, por via do que mais facilmente, hoje em dia, chega a nós, o ecrã. Tento assim apelar a um maior respeito pela natureza, pelos seus recursos, e por todos os elementos de um ecossistema, mesmo os menos visíveis, através da experiência imersiva e da exploração do que acima designei de “sublime”.

Para a concretização técnica do trabalho utilizei uma lupa para obter diversos efeitos de forma analógica. Este método permite-me obter uma imagem frontal e outra que se sobrepõem,

gerada através do reflexo na lupa. O seu manuseamento permite-me também distorcer a imagem e, ao mesmo tempo, controlar e alterar a sua dimensão. O formato da lupa confere ao vídeo uma “moldura” redonda e um leve efeito de curvatura, o que ajuda a criar o efeito de visão em primeira pessoa, ou a ideia de que se espreita através de um pequeno orifício. Esta descoberta da lupa surgiu da necessidade de uma lente que aproximasse a imagem e graças ao seu baixo custo e fácil acesso. Na verdade, o uso da lupa não garante grande aproximação, mas faz com que o que se encontra atrás da câmara seja refletido, criando uma visão periférica e garantindo diversas dimensões à imagem. Esta metodologia apresenta uma visão simultaneamente próxima e distante, criando uma cápsula de onde observa o visitante. Por sua vez, a sobreposição de imagens ativa a imaginação do visitante levando-o a criar parte do seu sentido.

Fui escolhendo a ordem dos segmentos consoante a sua luminosidade, criando um movimento que se desloca da luz para a escuridão, do dia para a noite, bem como segundo o estado de algumas das formas orgânicas cujo desenvolvimento fui acompanhando ao longo das semanas, acentuando esse movimento da passagem do tempo. A montagem e ordem de sequência dos vídeos foi intuitiva e cada momento foi separado independente como num slide show ou à semelhança de algumas peças vídeo mais antigos, onde cada cena é separada por um corte simples. A separação entre cada momento do mesmo segmento vai tendo uma pausa cada vez menor, criando a sensação de aceleração, sendo esta quebrada a cada passagem de objeto.

Por outro lado, o som também tem um papel fundamental na criação do ambiente da instalação, sendo recolhido no local das filmagens, o que ajuda a transmitir um conjunto de pistas sonoras sobre o local, com o intuito de tornar o ambiente mais imersivo. Uma vez que este não tem muita clareza (no local passa um rio que introduz algum ruído), o áudio, na verdade, contribui para dotar o trabalho de uma sensação de exploração pessoal mais realista. E, se por um lado, as imagens não parecem reais, ou parecem editadas, o som, e a apresentação

simples em forma de slide, por outro, ajudam a criar a ideia de que se trata de vídeos não editados.

Assim, em *Through my perceptual glass* (2018) pede ao visitante que se sente e abraque o seu ritmo durante uns momentos e se entregue à tentativa de decifrar as imagens. Com este objetivo, escolhi projetar o vídeo de forma a que este preencha por completo a parede onde é apresentado, escurecendo o ambiente. O formato de black box permite agir como casulo para a peça, mas mantendo a parede de projeção branca para que as cores se mantenham vivas.

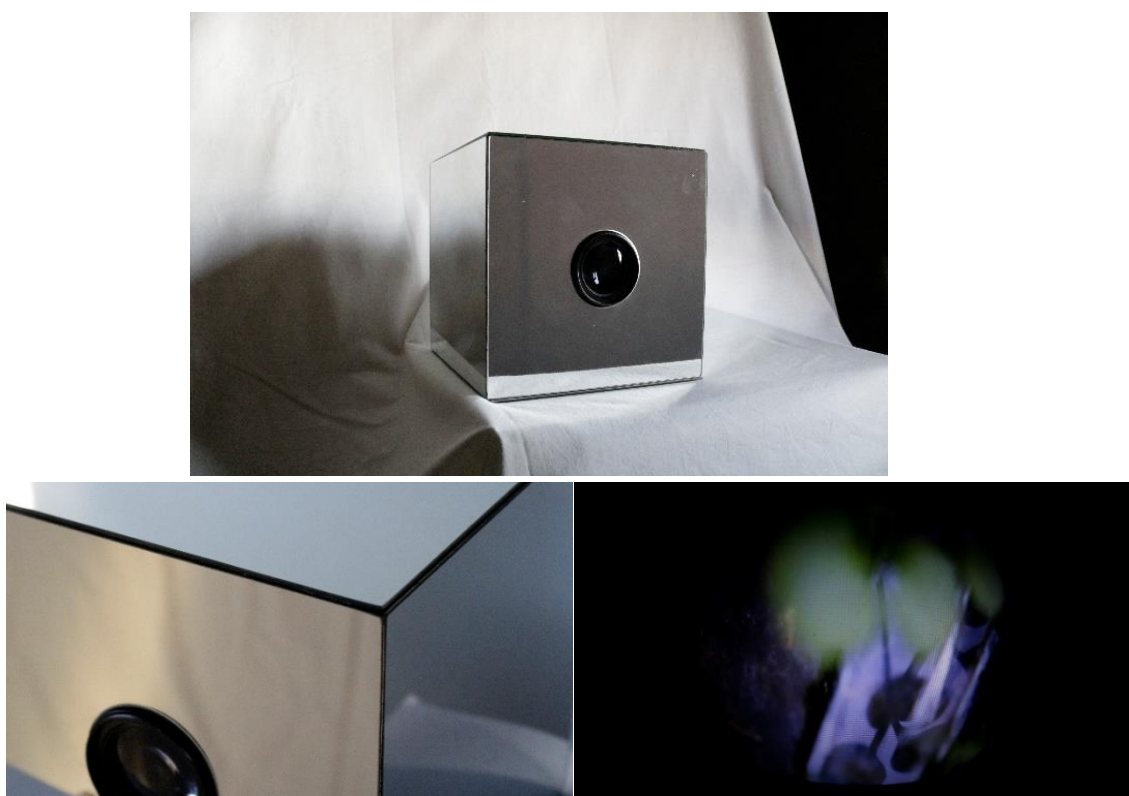


Figura 60 - Jéssica Pereira Gaspar, 2020/21, *Of Earth – Time capsule, clips from 2030*, escultura, 20 x 20 cm.

Mais recentemente, ainda trabalhando o tema da *Solastalgia*, desenvolvi a peça *Of Earth – Time capsule, clips from 2030* (2020), (fig.60). Comecei por construir um primeiro esboço para a estrutura com madeira reutilizada a partir de uma caixa de fruta em formato retangular, revestindo-a com tinta preta. Percebi que nem o formato retangular, nem o material

da caixa eram os mais adequados, por isso decidi em seguida experimentar usar um cartão kline preto, construindo um cubo de 24x24cm. Este formato em cubo pareceu-me o mais indicado, mas decidi reduzir o seu tamanho para 20x20cm e colocar espelhos em todo o exterior, criando assim mais uma camada de relação entre o visitante e a peça, onde este observa algo enquanto é observado por si mesmo

Este dispositivo reproduz pequenos vídeos no seu interior, visíveis através de uma lente que dificulta uma clara observação das imagens reproduzidas, fazendo com que se observe a imagens duplicada e sobreposta. Este obstáculo obriga o visitante a movimentar-se, aproximando-se e afastando-se da peça, a fechar um olho de cada vez para descobrir a melhor forma de perceber o que é apresentado. Se se aproxima demais, todas as imagens ficam desfocadas, sendo necessário um afastamento para visualizar o grande plano; se se afasta demais, o seu próprio reflexo passa a integrar a composição visual, observando-o atentamente. Esta permanência da reflexão de quem observa, retribuída num primeiro plano, faz com que o observador se observe, criando um movimento entre a atenção dada às imagens apresentadas e a consciência de que observamos e somos observados.

Tal com na peça anteriormente descrita, neste trabalho procurei também proporcionar a sensação de olhar através de uma janela para um outro lugar ou época. É esta ideia de olhar para uma memória que pretendo introduzir através da legenda da peça: como se se tratasse de uma relíquia de um mundo antigo colapsado, mas que é, neste caso, um olhar sobre o nosso futuro. *Of Earth – Time capsule, clips from 2030* cria um movimento que transporta o tempo futuro da nossa relação com a Terra para a posição de passado, transformando o ponto de vista presente num ponto de vista futuro e fornecendo uma visão que, portanto, ainda não existe, mas que se poderá tornar realidade.

Por último, gostaria de referir novamente a peça *Na Escuridão* (2021), uma vez que esta foi criada tendo em conta todos estes conceitos referidos ao longo deste texto, tendo

origem, mais uma vez, nesta sensação de *solastalgia* e de uma vontade de proporcionar um momento de contacto com a vida da floresta, de dentro para fora, através de uma viagem introspectiva. Encontrando-se interligada com os processos meditativos induzidos pelo som e pela falta de estímulos visuais.

No meu ponto de vista, a arte como experiência sensorial ajuda a promover a conexão entre o sujeito e corpo, bem como entre o corpo e o mundo, relembrando o seu ciclo simbiótico.

Assim, no contexto da produção artística contemporânea, reconheço a necessidade, bem como, valorizo a arte enquanto experiência sensorial, dando a conhecer o seu potencial de cura e de alteração de comportamentos, assim como ferramenta de combate à *solastalgia*.

É ainda de notar que a criação de peças de arte como forma de atenuar a *solastalgia*, à semelhança dos processos fisiológicos dos quais está encarregue a faculdade de sonhar, surge como um processo de descompressão e de libertação para o artista, permitindo-lhe interiorizar e, de certa forma, aceitar a sua situação, ou, por outro lado, permite-lhe comunicar a sua angústia ao mundo e encontrar pares interligados pelas sensações provocadas pela *solastalgia*. Permite-lhe ainda talhar novos caminhos e a encontrar soluções para enfrentar esta crise ecológica, partilhando novas perspectivas e suscitando questões, talvez na esperança de que possa causar algum tipo de transformação da consciência coletiva.

Conclusão

Para finalizar, penso que não faria sentido deixar de referir o contexto em que decorreu a execução deste texto. A pandemia Covid-19 fechou as escolas e as bibliotecas, limitando a maior parte do trabalho de pesquisa ao material digital existente, bem como, ainda mais importante, tornou quase impossível usufruir daqueles momentos de caminhada e passeio por lugares desconhecidos e que tanto me inspiravam. Vi-me forçada a trabalhar a partir de casa e a imaginar esses lugares naturais maravilhosos através das janelas, aguardando com saudade o momento em que poderia novamente percorrê-los livremente.

Por muito mais tempo do que eu esperava, acabaram-se os passeios entre amigos, as aventuras e os grandes debates que, muitas das vezes, alimentavam as minhas peças. Vi o meu trabalho, que vive da sensorialidade e da interação, com a sua força vital estogatada. Senti a minha criatividade e a minha motivação a esvaziarem-se graças ao fluxo permanente de impedimentos e bloqueios. Do mesmo modo, a pandemia e as medidas de contingência derrubaram diversas dimensões da nossa vida e a própria cultura sofreu um abalo gigante que reduziu os eventos e exposições existentes às capacidades financeiras e de segurança dos investidores.

Apesar da dificuldade que tenho para fazer sentido de tudo antes de um afastamento, sinto que este clima de ansiedade revelou um pouco do interior da nossa constituição enquanto seres humanos, deixando as nossas dificuldades e atributos expostos. Por isso, e porque, em parte também quero acreditar num lado positivo, penso que esta pandemia será um catalisador para uma transformação a nível global, cujo resultado só será visível ao longo da passagem do tempo.

Apesar de tudo, com esta pesquisa consegui analisar mais atentamente diferentes abordagens e métodos para proporcionar uma transformação no estado do visitante, bem como desenvolvi associações entre os vários conceitos inerentes a este tipo de trabalho, definindo

este impulso para a transformação como uma constante que pretendo continuar a explorar ao longo do meu percurso.

Posso dizer que com o meu trabalho, talvez inconscientemente, procure transportar um pouco desse maravilhoso mundo natural para o interior, usando aquilo que hoje em dia nos é mais familiar, as tecnologias áudio-visuais. Faço uso destes meios como forma de poder criar uma experiência imersiva e sensorial, sempre ligada à minha própria percepção e experiência com os fenómenos naturais e obrigatoriamente ligada ao mundo contemporâneo. Mais do que negar ou temer os efeitos das novas tecnologias, sinto que há uma necessidade de compreender estes instrumentos e encontrar uma forma de utilizá-los em benefício, não apenas do ser humano, mas de todos os seres vivos e da própria terra, conjugando-os com uma maior consciência sobre o que nos rodeia e integrando-os com os modos de vida mais ligados à terra e à sua simbiose inerente.

No futuro pretendo continuar a desenvolver e a explorar a sensorialidade como meio para a imersividade, bem como para criação de peças como lugares, proporcionando uma viagem que conecta a mente e o corpo numa experiência presente.

Referências

Abram, D. ([1996] 1997). *The Spell of the Sensuous*. Nova York: Vintage Books

Albrecht, G. (2005). 'Solastalgia' *A New Concept in Health and Identity*. DOI: [10.1080/10398560701701288](https://doi.org/10.1080/10398560701701288)

Arendt, H. (1978). *The life of the mind*. New York: Harcourt Inc.

Barros, R. T. (1992). Ernesto Neto. *Galeria: revista de arte*, 31. p. 47. Retirado de <https://www.escriitoridearte.com/artista/ernesto-neto>

Brady, A. M. (2018). *Entering the Void: Representation and Experience in the Work of Yves Klein, With Some Implications for Education*. [Versão PDF]. Retirado de https://www.researchgate.net/publication/322438111_Entering_the_Void_Representation_and_Experience_in_the_Work_of_Yves_Klein_With_Some_Implications_for_Education

Burke, E. (1823). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful*. Londres: Thomas M'Lean, Haymarket. [Versão PDF]. Retirado de http://www.unife.it/letterefilosofia/llmc/insegnamenti/letteratura-inglese-ii-llmc/materiale-didattico/programma-bibliografia-modalita-desame-e-materiale-didattico-letteratura-inglese-ii-laurea-interclasse-anno-accademico-2011-2012/Edmund%20Burke-%20Philosophical%20Inquiry%20into%20the%20Origins%20of%20Our%20Ideas-%201823.pdf/at_download/file

Brown, J. (s.d.). *Jenny Brown*. [Website do artista]. Retirado de <https://jennybrownjenny.com/collaborations/hitchhikers-guide-to-the-symbiocene/>

- Cahen-Maurel, L. (2014) *The Simplicity of the Sublime - A New Picturing of Nature in Caspar David Friedrich*. In Nassar, D. (Ed.), *The Relevance of Romanticism: Essays on German Romantic Philosophy*. DOI:10.1093/acprof:oso/9780199976201.003.0011
- Chakrabarty, D. (2016). The Human Significance of the Anthropocene. In Latour B. e Leclercq C. (Ed.). *Reset Modernity!* (pp.189-199). Cambridge, MA: The MIT press.
- Crowther, P. (1993). *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-consciousness*. Nova York: Oxford University Press Inc.
- Davis, H. & Turpin, E. (2015). Art and Death: Lives Between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction. In Davis, H. & Turpin, E. (eds.). *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press.
- Everard, M. (2016). *The Ecosystems Revolution: Co-creating a Symbiotic Future*. Londres: Palgrave Macmillan. Retirado de <https://uwe-repository.worktribe.com/output/910564/the-ecosystems-revolution-co-creating-a-symbiotic-future>
- Engler, M. R. (2011). *Tò Thaumazein: A experiência de maravilhamento e o princípio da filosofia de Platão* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina). Retirado de <https://core.ac.uk/download/pdf/30376214.pdf>
- Finegan, A. (2016, Setembro 1). Solastalgia its the cure. *Artlink*. 36(3). 28-37. Retirado de <https://www.artlink.com.au/articles/4523/solastalgia-and-its-cure/>
- Freud, S. (1919). *The “Uncanny” (1919)*. [Versão PDF]. Retidado de <https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>

- Fressoz,, J. (2016, Fevereiro 11). *L'anthropocène es l'esthétique du sublime*. Paris: Centre Pompidou – Metz. [Versão PDF]. Retirado de https://www.academia.edu/19594528/lanthropoc%C3%A8ne_et_lesth%C3%A9tique_du_sublime_H%C3%A9%C3%A8ne_Guenin_dir_Sublime_Les_tremblements_du_monde_cat_exp_Centre_Pompidou_Metz_11_f%C3%A9vrier_5_septembre_2016_Metz_Centre_Pompidou_Metz_2016
- Guignard-Terri, M. (2016). Which Sublime for the Anthropocene. In Latour B. e Leclercq C. (Ed.). *Reset Modernity!* (pp.184-188). Cambridge, MA: The MIT press.
- Halprin, A. (s.d.). *Anna Halprin*. [Website da artista]. Retirado de www.annahalprin.org
- Jensen, M. K. (2004). *With Inadvertent Reliance*. [Versão digitalizada]. Retirado de <https://olafureliasson.net/archive/read/MDA111193/with-inadvertent-reliance-by-marianne-krogh-jensen>
- Jerez, J. (2018, Janeiro 26). Descubra a arquitetura animal de Ernesto Neto. [Descubre la arquitectura animal de Ernesto Neto]. *ArchDaily Brasil*. (Trad. Daudén J.) Acessado 22 Fev 2021. Retirado de <https://www.archdaily.com.br/br/887321/descubra-a-arquitetura-animal-de-ernesto-neto> . ISSN 0719-8906
- Jonquet, F. (2014). James Turrell dans le volcan. *Art Press*, (402), 36-40. [Versão PDF]. Retirado de https://www.academia.edu/40463419/JAMES_TURRELL_In_the_Volcano_French_and_English
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Schwarcz. S.A.

Kumar, M. (2007). *The reluctant revolutionary*. In Kumar M. (1st ed.) *Quantum – Einstein, Bohr and the Great Debate About the Nature of Reality*. Londres: Icon Books Ltd.

Kunsthau Zürich, (2019 Novembro 5). *Kunsthau Zürich presents ‘Olafur Eliasson: Symbiotic seeing’*. [Documento PDF]. Retirado de https://kunsthauzuerich8251-live-a33132ecc05c-1c0f54b.divio-media.net/documents/MM1_Eliasson_EN.pdf .

Laganà, L. (2010, Julho). *The Artist-Shaman and Primitivism*. Retirado de <https://core.ac.uk/download/pdf/195136329.pdf>

Lange-Berndt, P. (ed.) (2015). *Materiality*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2015.

Levi-Strauss, D. (1998). American Beuys: “I Like America & America Likes Me” In Levi-Strauss D., *Between Dog & Wolf: Essays on Art and Politics in the Twilight of the Millennium*. Nova York: Autonomedia.

Mbembe, A. (2016/17). A Ética do Passante. In Mbembe, A., *Políticas da Inimizade* (pp.243-248). Lisboa: Antígona.

Mello, N. (2019, Abril 23). *Festa na floresta: por dentro da retrospectiva de Ernesto Neto na Pinacoteca*. [Post em Blog]. Retirado de <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2019/04/festa-na-floresta-por-dentro-da-retrospectiva-de-ernesto-neto-na-pinacoteca.html>

Merleau-Ponty, M. ([1945]2006). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martim Fontes.

Mirzoeff, N. (2014), *Visualizing the Anthropocene*. DOI: [10.1215/08992363-2392039](https://doi.org/10.1215/08992363-2392039)

- Munzi, S., Cruz, C. & Corrêa A. (2019). When the exception becomes the rule: Na integrative approach to symbiosis. *Science of Total Environment*, (672), pp.855-861. Retirado de <https://doi.org/10.1016/j.scitotenv.2019.04.038>
- Noble., T. & Webster, S. (s.d.). [Website dos artistas]. Retirado de <http://www.timnobleandsuewebster.com/>
- Nogueira, I. (2017, Maio, 5). Alberto Carneiro, inventor de florestas para sonhar. *Contemporânea*. Retirado de <https://contemporanea.pt/edicoes/05-06-2017/alberto-carneiro-inventor-de-florestas-para-sonhar>
- Pessoa, F. (1982). *Livro do desassossego*. [Versão PDF]. Retirado de <https://agrcanelas.edu.pt/blogs/biblioteca/files/2012/11/Livro-do-Desassossego-.pdf>
- Serlin, I. (1996). *Interview with Anna Halprin*. *American Journal of Dance Therapy*, 18(2), 115-123. DOI: [10.1007/BF02359320](https://doi.org/10.1007/BF02359320)
- Silva, A. S. (2015). *Thaumazein: Psicanálise, Arte e o Lugar do Encontro Estético*. Interações: Sociedade e as novas modernidades, 29, 5-16. [Versão PDF]. Retirado de https://psykhe.pt/index.php/pt/publicacoes-e-ensaios/download/56_1af3f0755a8daca9b5c764709212ff3
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. New York: Picador. [Versão PDF]. Retirado de https://monoskop.org/images/a/a6/Sontag_Susan_2003_Regarding_the_Pain_of_Others.pdf

- Singer, W. (2000). Phenomenal Awareness and Consciousness from a Neurobiological Perspective. In Metzinger T. (ed.), *Neural Correlates of Consciousness: Empirical and Conceptual Questions*. (pp.121-138). Londres: The MIT Press
- Strachey, J. (ed.). (1955). *Sigmund Freud - The interpretation of dreams*. Nova York: Basic Books
- Thackara, T. (2017, Agosto, 11). [Post em website]. Retirado de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-shamanic-practices-making-comeback-contemporary-art>
- The Tate Gallery (ed.). ([1974] 2004). *Yves Klein 1928-1962 – Selected Writings*. Londres: ubuclassics.
- Thornes, J. (2008). *A Rough Guide to Environmental Art*. DOI: [10.1146/annurev.energy.31.042605.134920](https://doi.org/10.1146/annurev.energy.31.042605.134920)
- Turrell, J. (s.d.). *Roden Crater*. Retirado de <http://rodencrater.com/about/>
- Vanechoutte, M. (2000). *Experience, Awareness and Consciousness: Suggestions for Definitions as Offered by an Evolutionary Approach*. *Foundations of Science* (5), 429–456. Retirado de DOI: [10.1023/A:1011371811027](https://doi.org/10.1023/A:1011371811027)
- Varadinis, M. (2020). I WANT TO HAVE AN IMPACT - Olafur Eliasson in conversation with Mirjam Varadinis. In Eliasson et. all. (Ed.). *Symbiotic Seeing*. Retirado de <https://www.snoeck.de/bulletin/ich-will-etwas-bewirken>
- Vilhena, J. (2013). *Artista xamã nas Artes Plásticas – Uma experiência xamânica e ecológica na Arte Contemporânea*. (Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes do Porto). [Versão PDF]. Retirado de <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8011>

Wassily, K. (1977). *Concerning the Spiritual in Art*. [Versão PDF]. Retirado de https://www.wassilykandinsky.net/book-concerning_the_spiritual_in_art.html

Waldemar, J. (2012). Magic Lurks in the Shadows. *The Sunday Times Culture Magazine*, 12–13 [Versão online]. Retirado de http://www.timnobleandsuewebster.com/sunday_times_cult_2012.html

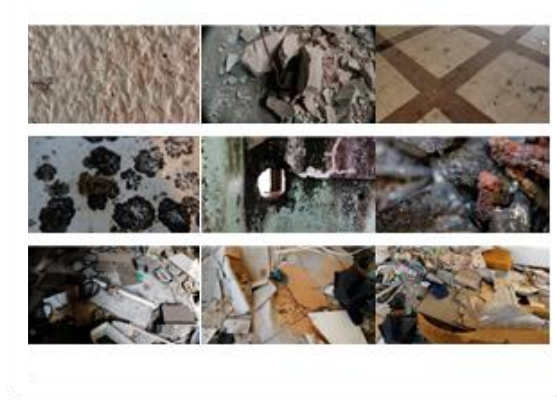
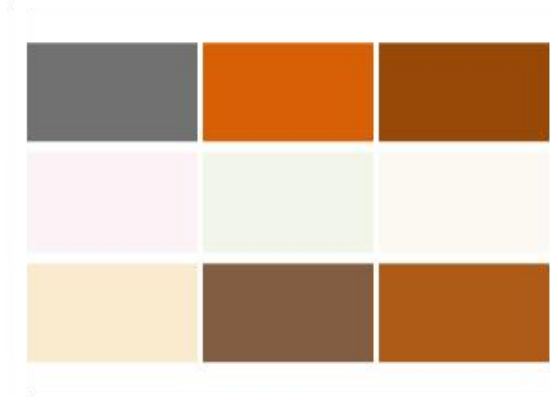
Índice de Imagens

Figura 1 - Kandinsky W., 1923, <i>Composition VIII</i> , óleo s/ tela, 140.0 × 201.0 cm, Nova York, Museu Solomon R. Guggenheim.....	26
Figura 2 - Jéssica Pereira Gaspar, 2018/19, processo de extração do pigmento, as várias concentrações.....	27
Figura 3 - Jéssica Pereira Gaspar, 2018/19, experiências com o cubo de gelo.....	28
Figura 4 - Jéssica Pereira Gaspar, 2018/19, experiências com o cubo de gelo.....	29
Figura 5 – Carolina Lourenço e Jéssica Pereira Gaspar, 2018, <i>In-cômodo</i> , performance, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha.....	30
Figura 6 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019/20, <i>As árvores que choram</i> , performance, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha.....	31
Figura 7 - Yves Klein, 1960, <i>IKB 45.27</i> x 46 cm, pigmento seco e resina sintética s/ tela sobreposto em painel, coleção privada.....	32
Figura 8 - Diagrama da frequência e comprimento da onda da luz.....	33
Figura 9 – Exemplos de algumas texturas recolhidas e a sua transcrição num só tom.....	36
Figura 10 – Exemplos de algumas associações entre os tons e sensações.....	36
Figura 11 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, <i>Transmutations</i> , videoart, dimensões variáveis, suporte de madeira, água, carvão, fio, holofote, suporte de metal.....	39
Figura 12 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, <i>Série: Light Distortion I</i> , fotografia digital, dimensões variáveis.....	40
Figura 13 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, <i>Série: Luz, sombra e reflexos II</i> , fotografia digital, dimensões variáveis.....	41
Figura 14 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, <i>Série: Verde Perto</i> , fotografia digital, dimensões variáveis.....	41
Figura 15 - <i>Série: Water Memory II, 2021</i> , fotografia digital.....	42
Figura 16 - <i>Série: Water Memory, 2021</i> , fotografia digital.....	42
Figura 17 - Pipilotti Rist, 2014, <i>Worry will vanish horizon</i> , video instalação, still do video, Hauser & Wirth, Londres.....	43
Figura 18 - Jéssica Pereira Gaspar, 2020, <i>Transorganism</i> , instalação audiovisual, 7:11 min, stills do vídeo.....	44
Figura 19 - James Turrell, 2011, <i>Apani</i> , Instalação.....	47
Figura 20 - James Turrell, 2013, <i>Akhob</i> , Instalação.....	48
Figura 21 – James Turrell, 2011, <i>Light Reignfall</i> , instalação.....	48

Figura 22 - Joseph Beuys, 1974, <i>I Like America & America Likes Me</i> , performance.	53
Figura 23 - Jeremy Shaw, 2004, <i>DMT</i> , videoart.	56
Figura 24 - Ernesto Neto, 1999, <i>Mother body emotional densities, for alive temple time baby son</i> , instalação, bienal de Liverpool, Tate Gallery, Liverpool.....	57
Figura 25 - Ernesto Neto e os Huni Kuin, <i>Encounter with the Huni Kuin – Boa Dance conducted with the Huni Kuin</i> . 2017, performance, <i>Pavilion of Shamans</i>	58
Figura 26 - Ernesto Neto, 2017, <i>Tangled web</i> , instalação, Pavilion of the Shamans.....	59
Figura 27 - Alberto Carneiro, <i>A floresta de sonho</i> , 2013, instalação, Museu de Serralves, Porto.	62
Figura 28 – Jéssica Pereira Gaspar, <i>Na escuridão</i> , 2020/21, instalação, folhas, colunas de som.63	
Figura 29 – Jéssica Pereira Gaspar, <i>Na escuridão</i> , 2020/21, instalação, folhas, colunas de som.	64
Figura 30 - Jéssica Pereira Gaspar, 2020, <i>Transorganism</i> , instalação audiovisual, 7:11min, fotografia da instalação.	66
Figura 31 - Lisa Park, 2014, <i>Eunoia II</i> , performance, 550cm x 550cm x 61cm.	71
Figura 32 - Olafur Eliasson e Günther Vogt, 2001, <i>The mediated motion</i> , instalação, Kunsthaus Bregenz.	72
Figura 33 - Olafur Eliasson e Günther Vogt, 2001, <i>The mediated motion</i> , instalação, Kunsthaus Bregenz.	73
Figura 34 - Olafur Eliasson, 2010, <i>Din blinde passager</i> , instalação, Tate Modern, Londres.	74
Figura 35 - Olafur Eliasson, 1993, <i>Beauty</i> , instalação, Tate Modern, Londres.	74
Figura 36 - Olafur Eliasson, 2010, <i>Your uncertain shadow</i> , instalação, Guggenheim Museum Bilbao.	75
Figura 37 - Olafur Eliasson, 2020, <i>Symbiotic seeing</i> , Kunsthaus Zürich.....	75
Figura 38 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, <i>Transmutations</i> , videoart, dimensões variáveis, 12:22min.	77
Figura 39 - Tim Noble e Sue Webster, 1998, <i>Dirty White Trash (with Gulls)</i> , dimensões variáveis.	80
Figura 40 - Tim Noble e Sue Webster, 2010, <i>Dead Things – Trilogy to the Facts of Life, 1</i> , Tim: 29 x 49 x 165 cm; Sue: 37 x 76 x 160 cm.....	81
Figura 41 - Tim Noble e Sue Webster, 2009/10, <i>Wild Mood Swings</i> , Tim: 178,5 x 110 x 167 cm; Sue: 215 x 98,5 x 130 cm.....	82
Figura 42 - Rober Smithson, 1970, <i>Partially Buried Woodshed</i> , instalação, 5.5 x 3 x 13.7 m....	84
Figura 43 – Robert Smithson, 1970, <i>Spiral Getty</i> , lama, cristais de sal precipitados, pedras, água, 457.2 x 4.6 m, Great Salt Lake, Utah.....	85

Figura 44 – Jonh Constable, 1835, <i>Stonehenge</i> , aguarela, 38.7 x 59.7 cm.	86
Figura 45 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, <i>Transmutations</i> , videoart, dimensões variáveis, suporte de madeira, água, carvão, fio, holofote, suporte de metal.	89
Figura 46 - Jenny Brown, 2016, <i>The Hitchhiker's Guide to the Symbiocene</i> , video art.	92
Figura 47 - Anna Halprin, 1981, <i>Planetary Dance</i> , performance.	94
Figura 48 - Anna Halprin, 1989-1991, <i>Circle the Earth: Dancing with Life on the Line</i> , dança performática.	96
Figura 49 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019/20, <i>As árvores que choram</i> , performance, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha.	97
Figura 50 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019/20, <i>As árvores que choram</i> , performance, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha.	98
Figura 51 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, <i>Cartaz – Sicofantasias - As batatas já não são como eram antigamente</i> , dimensões variáveis.	99
Figura 52 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, <i>A Rede</i> , instalação, Céu de Vidro, Caldas da Rainha.	102
Figura 53 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, <i>Wake up</i> , peça audiovisual.	103
Figura 54 - Jéssica Pereira Gaspar, <i>Buy buy</i> , 2019, videoart, 16:59 min.	104
Figura 55 - Jéssica Pereira Gaspar, 2019, <i>As árvores que choram</i> , performance, Céu de vidro, Caldas da Rainha.	104
Figura 56 - Catarina Inês, <i>Máscara</i> , 2019, performance, folhas, Céu de vidro, Caldas da Rainha.	105
Figura 57 - Carolina Tavares Lourenço, 2018, <i>Terrestre</i> , gravura, placas de mdf, tinta, várias dimensões.	106
Figura 58 - Teresa Sousa, 2019, <i>Silêncio</i> , performance, salas cinzentas, Caldas da Rainha.	107
Figura 59 - Jéssica Pereira Gaspar, 2018, <i>Through my perceptual glass</i> , instalação audiovisual, 5:45 min.	108
Figura 60 - Jéssica Pereira Gaspar, 2020/21, <i>Of Earth – Time capsule, clips from 2030</i> , escultura, 20 x 20 cm.	110

Anexo 1





Pantone dos tons obtidos:



Tons e associação livre de palavras:

