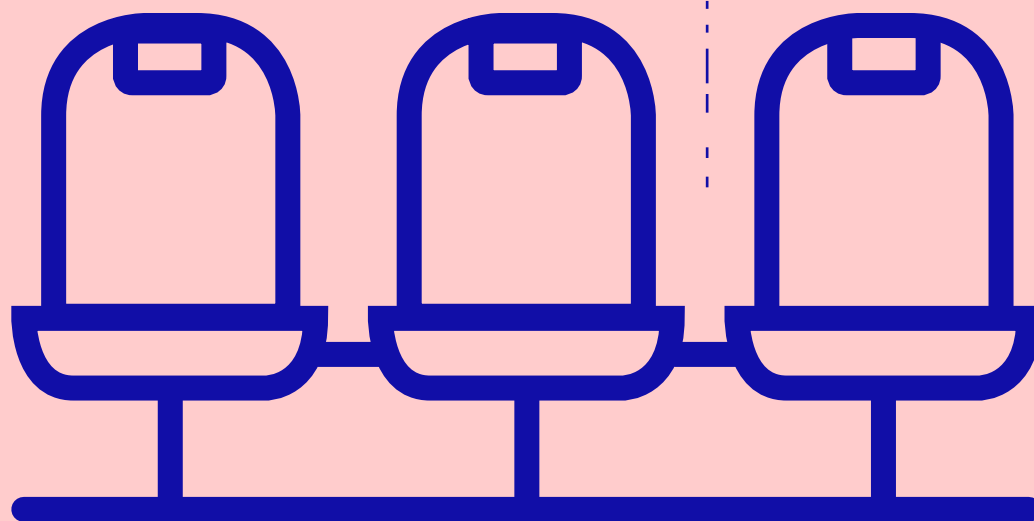




CORPO ESPAÇO MATÉRIA

COORDENAÇÃO

Rute Rosas & Sofia Ponte



CORPO, ESPAÇO, MATÉRIA

<https://cem.fba.up.pt>

Maio, 2020

COORDENAÇÃO

Rute Rosas & Sofia Ponte

TEXTOS

Ana Temudo

Bruno Ministro

Constança Babo

Inês Veloso

Mauricio Alfaya

Paula Neves

Rute Rosas

Sofia Ponte

ISBN ELETRÓNICO

978-989-54703-6-5

DESIGN

mariasancho.org

i2ADS.

RESEARCH
INSTITUTE IN
ART, DESIGN
AND SOCIETY

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

U. PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO



Santander
UNIVERSIDADES

INDEX

4

Prefácio

9

Preface

RUTE ROSAS & SOFIA PONTE

14

A memória das tuas mãos

18

The memory of your hands

RUTE ROSAS

22

Earthworks: paisagens, viagens e confrontos

32

Earthworks: travels, landscapes and confrontations

MAURÍCIO ALFAYA

41

A plástica do som na arte dos lugares. Transcri(a)ção in-completa e (a)notada

48

The plasticity of sound in the art of places. Transcrip(ac)tion in-complete and (a)noted

BRUNO MINISTRO

54

Get Hands Dirty Artistas plásticos influenciadores digitais

62

Get Hands Dirty Artists digital influencers CONSTANÇA BABO

69

(em) processo. transcrições.

80

(in) process. transcriptions. PAULA NEVES

91

Um corpo e seis mãos

94

One body and six hands INÊS VELOSO

96

O que há numa linha? Nota de um encontro

101

What's in a line? Notes of a get-together ANA TEMUDO

105

Biografia Biography

Prefácio

Organizámos o ciclo Corpo, Espaço, Matéria (CEM) — <https://cem.fba.up.pt/> — no sentido de contribuir para a missão do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (izADS) em fomentar uma comunidade de investigação, despertando os estudantes dos vários ciclos de estudo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) para as inúmeras possibilidades de investigação propiciadas por esta instituição. Este ciclo distingue-se dos demais por, na sua estrutura, criar cruzamentos e relações entre pares de I&Ds. O izADS organiza-se em “centros de pesquisa” que se distribuem pelas áreas das Artes Plásticas, Desenho, Design, Estudos Artísticos, Educação Artística, Música e Artes do Espetáculo. Os seus membros distribuem-se por projetos de investigação que tratam assuntos relacionados com estas áreas de pesquisa.

Cada Estação, das quatro que compõem um ciclo CEM, propõe um foco temático conduzido por um *convidado* e um *extra-comentador convidado* e acompanhadas por investigadores do izADS. O formato de cada sessão realiza-se de acordo com os convidados e a natureza das suas apresentações. Estas não só pressupõem uma conversa, mas um momento privilegiado de troca de ideias entre pares. O *convidado* é um artista ou especialista experiente que desenvolve uma conversa sobre o seu trabalho e formas de pesquisa. O *extra-comentador convidado* é um artista, especialista ou investigador experiente, exterior ao izADS, que desafia o *convidado* a focar-se numa etapa ou aspeto do seu trabalho e formas de pesquisa relacionadas. O *comentador* é um membro integrado do izADS, investigador experiente que sistematiza a conversa espoletada na sessão que integra. O *EstudantePhD* é um investigador inscrito num programa de doutoramento em Portugal.

As primeiras duas estações do CEM acolheram artistas, investigadores e especialistas que debaterem metodologias e formas de pesquisa na interseção das artes plásticas e da sociedade.

Os textos produzidos foram escritos por estudantes de doutoramento inscritos em universidades portuguesas, cuja pesquisa doutoral está próxima de um tema de uma das sessões

CEM. Para este efeito, cada um foi convidado a realizar um artigo original que inclui material da sessão em que participou com o propósito de representar o que se passou na sessão através de algumas transcrições diretas. Estas transcrições captam fragmentos do diálogo dos convidados e de uma ou outra questão colocada por um elemento do público, com o objetivo de apresentar um olhar simultaneamente interno e externo à conversa. Integram esta publicação os textos do Maurício Alfaya, Bruno Ministro, Constança Babo, Paula Neves, Inês Veloso e Ana Temudo.

Coordenamos as primeiras seis conversas em torno de temas que se encontram para além das versões oficiais sobre o mundo, e que dão a conhecer diversos pontos de vista, como: a obsolescência de um determinado tempo histórico; o misterioso papel da cultura suburbana nas artes plásticas; as possibilidades criativas que a tecnocultura estabelece nas práticas artísticas recentes; o desenvolvimento de práticas artísticas como uma forma de resistência; a performatividade do banal e a experimentação como o lugar criativo *per si*. Nestes encontros geramos uma fertilização de ideias e cruzamento de metodologias de pesquisas (práticas e teóricas) interdisciplinares, próximas da história da arte e da arquitetura, das artes plásticas, da filosofia, da música experimental e da cultura DIY, com os *mass-media*. Este grupo de participantes exploraram alguns dos principais desafios que ajudam a compreender as mudanças ocorridas nas artes plásticas no século XXI e, sobretudo, permitiram o fortalecimento de um fórum público de debate de ideias como resposta direta aos desenvolvimentos e necessidades específicas da investigação em belas artes.

Realizámos um ensaio do ciclo CEM com a Estação #0, intitulado a **Memória da Mão**. Convidámos o escultor Efraín Almeida (BR) e o programador e produtor cultural, fundador dos Maus Hábitos e da Associação Saco Azul, Daniel Ramos Pires, para um diálogo sobre as suas experiências entre os meios culturais do Porto e Rio de Janeiro, desde 1990. Como se tratou de um ensaio, ambas assumimos o papel de comentadoras desta sessão. Para além de um laço de amizade, percebeu-se que existe uma enorme necessidade de desmistificar a cultura portuguesa no Brasil e vice-versa. Conversou-se ainda acerca do percurso e obra do artista, centrado na autobiografia e na apropriação do imaginário popular brasileiro e nos fenómenos da fé que deixam marcas no corpo humano. A

preferência do artista por entalhes de artesãos populares e de ex-votos são um traço comum na sua obra. De certa forma, podemos dizer que o trabalho de Efraín Almeida tanto evoca a harmonia do popular como do erudito, do intuitivo como do calculado e do simples como do sofisticado.

Em outubro de 2018, inauguramos o ciclo CEM com a Estação #1 **Arte, Cultura, Tecnologia e Sociedade**, que decorreu entre outubro de 2018 e janeiro de 2019 na Aula Magna da FBAUP. Esta estação pretendeu tornar mais consciente os cruzamentos históricos e menos comuns de processos de investigação originais. Pretendeu igualmente refletir sobre como a produção artística de um passado recente potência o pensamento, o comportamento e a forma atual de arte. As reflexões surgidas nesta matriz metodológica levam a uma variedade de temas do presente. Animados em problematizar o estado perpétuo de eventos “interessantes”, os convidados desta estação abordaram alguns paradoxos. As suas apresentações “Earthworks e Obras de Arte: criação e destruição da paisagem americana” por Eliana Sousa Santos, “O Lugar do Som nas Artes Plásticas” por Hugo Oliveira e “Get Hands Dirty: Artistas Plásticos Influenciadores Digitais” por Cristiana Felgueiras foram uma oportunidade para debater práticas artísticas que estimulam outro tipo de discursos sobre a atualidade e a arte contemporânea.

Vejamos como Maurício Alfaya explora no seu texto “Earthworks: Viagens, Paisagens e Confrontos”, o fenómeno disruptivo da intervenção de certos artistas, tais como Robert Smithson, Walter De Maria, Nancy Holt, Michael Heizer e James Turrell, sobre a paisagem deserta dos EUA. A sua abordagem explora a experiência da liminaridade enquanto conceito próximo a ritos de passagem. Uma experiência que uma longa viagem de carro pode vir a significar. Bruno Ministro, realiza o texto “A Plástica do Som na Arte dos Lugares: transcri(a)ção in-completa e (a)notada” onde representa um diálogo poético, pontuado pela inquietação, a partir de uma abordagem dinâmica ao processo de transcrição e dos temas abordados durante a sessão “O Lugar do Som nas Artes Plásticas”. E Constança Babo no seu texto “Get Hands Dirty com Cristiana Felgueiras” introduz o leitor na complexidade dos vários níveis de experimentação que as possibilidades do multimédia e do online, presentemente permitem.

Em abril de 2019, demos seguimento à Estação #2 sob o tema **O Método do Artista Enquanto Experiência Incorporada**, onde refletimos sobre a ação performática e a representação dessa ação. As/Os oradoras/es não incentivaram a uma compreensão suave ou simples das estratégias plásticas, visuais e espaciais que desenvolvem, pelo contrário, as metodologias de trabalho que exploram colocam inúmeros desafios às formas presentes e passadas da atividade artística. As conversas desta estação, “Proposições de um Processo Artístico” por Claire de Santa Coloma, “Incorpus – Inimigo de todas as Construções” por Miguel Bonneville e “O que há numa linha?” por Helena Elias, trouxeram à superfície a natureza idiossincrática das práticas artísticas dos artistas e os desafios que a sua apresentação e exposição colocam à experiência do seu trabalho.

Paula Neves, no seu texto “(em) processo. transcrições” reflete como a prática artística problematiza os conceitos convencionais de arte, nomeadamente os relacionados com o fazer da escultura, e como o processo artístico pode acontecer como forma de resistir ao “fenómeno” da contemporaneidade. Inês Veloso também apresenta um texto reflexivo. O seu texto “Um Corpo e Seis Mãos” interroga a *performance* e os aspetos efémeros que encerra, numa perspetiva alheia à “espectacularidade” que um palco possibilita. Ana Temudo, no seu texto “O que há numa linha? – Nota de um encontro”, por sua vez, introduz o tema da criação e o da sua exposição, questionando o fluxo em que se inscrevem ambos os processos na experiência da arte atual.

As próximas estações, #3 e #4, centram-se nos temas **Espaços de Ensaio nas Práticas Artísticas** e **Da Materialidade do Tempo** com pressupostos que pretendem alargar a participação dos investigadores de acolhimento a membros do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura (ID+ - UP/UA/IPCA) e do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM - UP). Assim esperamos dar um contributo no processo de solidificação da comunidade de investigação da FBAUP, incluindo outras áreas do conhecimento.

Aos diversos apoios recebidos através das direções do i2ADS e da FBAUP, da Licenciatura em Artes Plásticas e dos Mestrados em Artes Plásticas e em Design de Imagem, na pessoa do Professor Fernando Amaral da Cunha, Professor Francisco Laranjo e

Professor José Carneiro, enquanto diretores destes programas de estudos; À Reitoria da Universidade do Porto/Banco Santander; À Patrícia Viana Almeida que garantiu o registo áudio de todas as sessões e ao incansável designer do CEM Pedro Brochado; Aos estudantes de mestrado da FBAUP, Inês Tartaruga Água, Sara Ramone, Gustavo Romeiro e Grécia Paola que tiveram a seu cargo a documentação visual do CEM; Ao apoio dedicado nas conversões para Inglês de Grécia Paola; À disponibilidade e incentivo que recebemos dos *convidados*: Eliana Sousa Santos, Hugo Oliveira, Cristiana Felgueiras, Claire de Santa Coloma, Miguel Bonneville, de Helena Elias e dos *extra-comentadores*: Inês Moreira, Rui Torres, Lídia Marôpo, Laura Castro, Pedro Arrifano, Ana Tomé; Aos investigadores do i2ADS, Daniela Coimbra, Claudia Amandi, Filipa Cruz e Vasco Cardoso,

Muito Obrigada

As editoras,

RUTE ROSAS & SOFIA PONTE

Preface

We have organized the lecture series Body, Space, Matter (Corpo, Espaço, Matéria - CEM) — <https://cem.fba.up.pt/> — to contribute to the mission of the Research Institute for Art, Design and Society (i2ADS) of promoting a research community, awakening the students of the various study degrees of the School of Fine Arts of the University of Porto (FBAUP) to the numerous possibilities of investigation that this institution generates. This lecture series is distinguished from others by, in its structure, creating junctions and connections between R&D pairs. i2ADS was created in 2011 and in the early 2018 was submitted to a restructuring plan. Its activity is currently organized in “research hubs” that are distributed in the fields of Fine Arts, Drawing, Design, Art Studies, Art Education, Music and Performing Arts. Its members are distributed by research projects that focus on subjects related to these various fields of knowledge.

The first two lecture series CEM hosted artists, researchers and specialists to discuss methodologies and approaches of research at the intersection of fine arts and society. Each lecture series, from the four that structure the CEM cycle, proposed a thematic focus led by a guest and by an extra guest moderator. It was also followed by researchers from the i2ADS. The format of each lecture was organized according to the guests, and the nature of their presentations. These sessions not only entail a conversation, but a privileged moment of exchanging ideas between peers. The *guest* is an experienced artist or expert who develops a conversation around their work and ways of research. The *extra-guest moderator* is an artist, expert or researcher, external to i2ADS, who challenges the guest to focus on one step or aspect of their work and related ways of researching it. The *moderator* is a member part of i2ADS, an experienced researcher who systematizes the triggered conversation during the lecture. The *PhD Student* is a researcher enrolled in a PhD program in a Portuguese university.

The texts in this publication were carried out by young researchers whose doctoral research is close to a theme of one of the CEM lectures. In order to do so, each researcher wrote an original article that includes material from the lecture in which they participated,

and that represents what took place through some direct transcripts. These transcriptions capture fragments of the dialogue between the guests, and some questions posed by members of the audience with the aim of presenting a simultaneous internal and external point of view of the conversation. Included in this publication are texts by Maurício Alfaya, Bruno Ministro, Constança Babo, Paula Neves, Inês Veloso and Ana Temudo.

We coordinated the first six lectures around themes that go beyond official versions about the world, and that give some insights into: the obsolescence of a certain historical time; the mysterious role of suburban culture in the field of fine arts; the creative possibilities that technoculture establishes in recent artistic practices; the development of artistic practices as a form of resistance; the performativity of the banal; and experimentation as a creative place *per se*. In these meetings we generated a fertilization of ideas and an intersection of interdisciplinary research methodologies (practical and theoretical), close to art history and architecture, fine arts, philosophy, experimental music and DIY culture with the mass-media. This group of participants explored some of the main challenges that help to understand the changes that have taken place in the fine arts in the 21st century, and above all, enabled the strengthening of a public forum for debating ideas as a direct response to the research developments and specific needs taking place in the fine arts.

We conducted a CEM lecture rehearsal with lecture #0 entitled “The Memory of the Hand”. We invited the sculptor Efraín Almeida (BR) and the programmer and cultural producer, founder of the Maus Hábitos and the Saco Azul Association Daniel Ramos Pires, for a dialogue concerning their experiences in the cultural environments of Porto and Rio de Janeiro, since 1990. As this was a test, we both assumed the role of this session’s moderators. Beyond the bond of friendship, it was understood that there is a huge need to demystify the Portuguese culture in Brazil and vice versa. During the session, the artist’s career and work were also discussed by focusing on autobiography, the appropriation of the Brazilian popular imagination, and the phenomena of faith that leave marks on the human body. The artist’s preference for wood carvings of popular artisans and of ex-vows is a common feature of his work. In a certain way, we can say that Efraín Almeida’s artistic work evokes the harmony of the popular as well as the scholar, of

the intuitive as well as the calculated and of the simple as well as the sophisticated.

In October 2018, we launched CEM with the lecture series #1 **Art, Culture, Technology, and Society**, which took place between October 2018 and January 2019 at the Aula Magna of FBAUP. This lecture series aimed to make more conscious the historical intersections, and the less common research processes. It also sought to raise awareness to the way artistic production of the recent past enhances thought, behaviour and the current form of art. The reflections born from this methodological matrix lead to a variety of themes. Pulled by the challenge of problematizing the perpetual state of “interesting” events, the guests at this lecture series addressed a few paradoxes. Their presentations “Earthworks and Artworks: Creation and Destruction of the American Landscape” by Eliana Sousa Santos, “The Place of Sound in Fine Arts” by Hugo Oliveira, and “Get Hands Dirty: Visual Artists Digital Influencers” by Cristiana Felgueiras was an opportunity to discuss artistic practices that stimulate other discourses on the present and on contemporary art.

Mauricio Alfaya’s text “Earthworks: Travels, Landscapes and Confrontations” explores the disruptive phenomenon of certain artists such as Robert Smithson, Walter De Maria, Nancy Holt, Michael Heizer, and James Turrell intervention on the deserted landscape of the USA. Alfaya’s approach explores the experience of liminality as a concept close to rites of passage, an experience that a lengthy car trip can represent. Bruno Ministro, writes “The Plasticity of Sound in the Art of Places: incomplete and (an) noted transcrip(ac)tion” where he represents a poetic dialogue punctuated by a dynamic approach, and its uncertainties, to the process of transcription and the topics covered during the lecture “The Place of Sound in Fine Arts”. And Constança Babo with her text “Get Hands Dirty with Cristiana Felgueiras” introduces the reader to the complexity of several tiers of experimentation that the possibilities of the multimedia and the online currently enable.

In April 2019 we realized lecture series #2 under the theme **The Artist’s Method as an Embodied Experience**, where we reflected on the performative action and on that action’s representation. The speakers did not encourage us to a soft or simple understanding of the visual and spatial strategies they developed. On the contrary,

the working methodologies explored by them pose numerous challenges to the current and past forms of artistic activity. The talks in this lecture series, “Propositions of an Artistic Process” by Claire de Santa Coloma, “Incorpus - Enemy of All Constructions” by Miguel Bonneville, and “What’s in a Line?” by Helena Elias, brought to the surface the idiosyncratic nature of their artistic practices, and the challenges that its presentation and exposure pose to the experience of their work.

Paula Neves, in her text “(in) Process. Transcriptions” reflects on how artistic practice problematizes conventional concepts of art, namely concepts related to the sculpture making. It also considers how the artistic process can occur as a strategy to resist the “phenomenon” of contemporaneity. Inês Veloso also presents a reflective text: “One Body and Six Hands” interrogates the performance and its containing ephemeral aspects from an outside perspective from the “spectacle” that a stage enables. Ana Temudo’s text “What’s in a Line? - Notes of a get-together”, in turn, introduces the theme of art production and of its exhibition, questioning the flow in which both processes are inscribed in the current experience of art.

The upcoming lecture series #3 and #4 will focus in the themes **Rehearsal Spaces in Artistic Practices** and **From the Materiality of Time**. We intend to extend the participation of host researchers to members of the Research Institute for Design, Media and Culture (ID+ -UP/UA/IPCA) and of the Transdisciplinary Culture, Space and Memory Research Centre (CITCEM – UP). Thus, we hope to contribute towards solidifying the research community of FBAUP, including other research fields.

For the endorsement received from the i2ADS and FBAUP boards, the First Degree in Fine Arts, and the Master’s in Fine Arts and the Master’s in Image Design for CEM’s first lecture series, in the persons of Professor Fernando Amaral da Cunha, Professor Francisco Laranjo and Professor José Carneiro, directors of these study programs; to the Rector of the University of Porto / Santander Bank; to Patrícia Viana Almeida, who secured the audio recording of each lectures and to the tireless designer of CEM Pedro Brochado; to FBAUP master’s students Inês Tartaruga Água, Sara Ramone, Gustavo Romeiro and Grécia Paola in charge of the visual documentation of CEM; to Grécia Paola for the support given to the

English translations; to the openness and encouragement received from the *guests* Eliana Sousa Santos, Hugo Oliveira, Cristiana Felgueiras, Claire de Santa Coloma, Miguel Bonneville and Helena Elias and the *extra-moderators* Inês Moreira, Rui Torres, Lúdia Marôpo, Laura Castro, Pedro Arrifano and Ana Tomé; to i2ADS researchers Daniela Coimbra, Cláudia Amandi, Filipa Cruz and Vasco Cardoso,

Thank you

The editors,

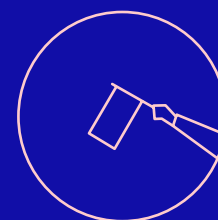
RUTE ROSAS & SOFIA PONTE



ESTAÇÃO #0

A memória
da mão

EFRAÍN ALMEIDA



06 MAR, 2018 — Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

A memória das tuas mãos

Texto

Rute Rosas



Efraín Almeida
Convidada

Daniel Ramos Pires
Extra-Comentador Convidado

Rute Rosas & Sofia Ponte
Comentadoras

Efraín Almeida (Ceará, Brasil, 1964), estava no Porto para a inauguração da sua exposição **A Memória da Mão**, na Galeria MCO Arte Contemporânea¹ e cujas obras resultam da sua mais recente Residência Artística no Espaço Maus Hábitos, organizada pela Associação Saco Azul, em 2017.

A equipa do CEM já se encontrava a selecionar propostas para a 1ª Estação que se iniciou em outubro de 2018.

Fazia sentido uma estação #O – a antestreia, como uma possibilidade de encontro não contemplado inicialmente no projeto: eu e a Sofia Ponte, juntas, na mesa e como comentadoras. O Efraín Almeida aceitou amavelmente a proposta e propusemos à Maria do Carmo Oliveira, MCO, e ao Daniel Ramos Pires, Maus Hábitos e Saco Azul, dois momentos: o primeiro, numa visita à exposição de Almeida acompanhada pelo artista e a galerista a estudantes da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) e, um segundo momento, uma conversa com a participação do Daniel Ramos Pires, como extra-comentador convidado numa sessão CEM na FBAUP.

Neste ciclo, também não estava previsto que eu escrevesse um texto, mas dada a situação concreta e o artista em causa, concordamos com esta exceção. As obras de Efraín Almeida são corpos, representações e presenças de si, do mundo animal e vegetal, de seres, em matérias e meios ancestrais. Numa imersão nas suas raízes e experiência vivencial, através de objectos artísticos que se sentem, que transitam e cruzam, subtilmente, culturas e sociedades no espaço, tempo e contextos contemporâneos.

O artista “com mãos de fada” mantém um relacionamento constante com o nosso país e com o Porto,

em particular, desde os anos 90 do século passado. Tive o privilégio de acompanhar o seu percurso desde 1996, altura em que nos conhecemos pessoalmente, em Madrid. Trabalhamos com a Galeria de Arte Contemporânea Canvas & Companhia, de José Mário Brandão que, durante muitos anos, representou Efraín Almeida em Portugal e manteve um projeto galerístico centrado nas relações interculturais Portugal/Brasil².

Efraín Almeida vive no e pelo mundo, mas encontrou no Rio de Janeiro o seu porto seguro, onde se recolhe em casa, e se isola, em momentos de hibernação.

As suas origens estão bem presentes quer nas nossas conversas como, de forma bem distinta, nas suas obras. O menino que, na adolescência, chegou ao Rio de Janeiro com a família, vindo de Boa Viagem, no Ceará, trazia consigo muitas imagens de infância, como a de S. Lázaro que existia na casa da sua avó - um Santo representado com uma série de cães “vira-lata” a lamber as suas chagas - e “que as pessoas populares acreditam terem uma saliva curativa e purificadora”³. Os Lázaros são representações simbólicas de pequenos cães talhados em madeira com línguas vermelhas que lambem as paredes dos locais onde se apresentam como se o artista “apagas-se uma parte da história e somasse outra” e, desta forma fosse *reconstruindo a sua identidade*. Quando apresentados em galerias ou museus de arte, poderemos acreditar que estas esculturas estão ali para purificar/curar as paredes dos espaços? Se os lermos assim entenderemos a multiplicidade de sentidos e interpretações. Com a certeza de que é a deslocação, descontextualização e o potencial poético introduzido a partir de “uma cena aparentemente quotidiana e simples, revelando as coisas que de uma certa maneira são invisíveis para a maioria das pessoas, (...)”

1 Mais inf. http://mcoartecontemporanea.com/exp_efrain.html

2 Efraín Almeida é, desde cedo, representado pela Galeria Camargo Vilaça, mais tarde Fortes Vilaça e atualmente Fortes D'Aloia & Gabriel, em São Paulo. Mais informações e CV em <http://fdag.com.br/artistas/efrain-almeida/>, consultado em janeiro de 2019

3 ALMEIDA, Efraín, in “conversas cá em casa”, entre Julho de 2009 – Março 2018. As citações sem nota, neste texto, decorrem dessas conversas com o artista.

dando uma luz para elas”. Em cada um dos pequenos objetos que Efraín Almeida realiza, e que nos atrai para a proximidade com eles, existe sempre um lado trágico ou irônico, mais ou menos visível, mais ou menos evidente: trata-se de fragmentos de representações poéticas das suas realidades ao longo de muitos anos de intenso trabalho e observação atenta: “só me dei conta de determinado tipo de coisas depois de muito tempo fazendo trabalho e mostrando, para chegar a determinadas conclusões em relação a ele”. Mesmo assim, em Arte continuamos a ter a consciência que “as coisas não têm de ser totalmente justificadas”.

Em julho de 2009, inaugurava a sua primeira exposição na Galeria MCO, **Mimetismo**. Nesta exposição encontrávamos, entre outros, um conjunto de vinte e duas mariposas e um autorretrato, tema recorrente, mas no qual o artista representa-se num estado de completa solidão e desproteção, que o nu e a escala reduzida acentuam.

Em **Memória da Mão**, o corpo também está presente, mas apenas nas pequenas marcas da ação do fazer congelada através da fundição em bronze, nas esculturas, em representações da memória do tempo do viver, do pensar, do sentir e do fazer.

Quando entramos na exposição somos conquistados, mais uma vez, pela brandura com que o artista trabalha os espaços.

Há uma sensação inicial de silêncio e quase-vazio que vai desvanecendo com o caminhar e na aproximação às obras.

São espaços pontuados ou *pontos* num espaço, uma marca do escultor, seja pela escala dos objectos como pela limpeza das notas caligráficas que costuram os espaços entre as obras e de uns com os outros.

Uma espécie de paisagem de colinas pontuada por elementos que nos suscitam atenção, nos seduzem e nos glorificam quando estamos bem próximos deles. Desde que conheço o Efraín Almeida que me surpreendo com as suas malas e embalagens das obras. Quando se abrem, as camadas de pequenos objectos acomodados parece que não terminam. Afiguram-se expandindo-se no e pelo espaço, atingindo dimensões e ocupações de grande escala marcadas pelos pequenos elementos – relembro *Marcas* (1997), *As lágrimas de Nossa Senhora*, (1999), *Pês* (2001), ou *Sem título (sacolinhas)* (2001).

A minúcia e o detalhe que caracterizam os seus objectos escultóricos, em madeiras e matérias do universo têxtil, e os seus desenhos, sobretudo em aguarela ou lápis de cor, mas também os seus bordados, carregam um universo simbólico relativo a tudo o que faz e aos lugares por onde passa. Segundo Efraín Almeida, numa das nossas conversas, “estou contando a minha história à minha maneira” com um sentido positivo, lúdico ou poético e também com a presença constante de “uma camada trágica e perversa”.

Nesta exposição, como na Instalação/ Exposição *Uma coisa linda*, de 2014, Efraín “usa as peças esculpidas na madeira como moldes para a fundição em bronze. A técnica lhe permite trabalhar com entalhes ainda mais precisos e ao mesmo tempo preserva o aspecto frágil que caracteriza sua obra. Essa aparente fragilidade, no entanto, não corresponde à força intrínseca do trabalho de Efraín, que se expande para além da escala diminuta das figuras, apropriando-se do espaço que as circunda”⁵.

Geralmente Efraín constrói séries ou desenvolvimentos acerca do mesmo tema/assunto como se fosse uma chaveta no seu grande assunto ou tema artístico.

4 A decisão da materialização desta nudez não foi simples porque, com refere Efraín “no Brasil, a relação com o corpo é sempre erotizada”. A cultura ocidental tem uma ideia errada acerca da cultura do corpo no Brasil “o carnaval, é um período bem demarcado e muito erotizado”, mas é temporário.

5 <https://wsimag.com/pt/arte/11941-efrain-almeida-uma-coisa-linda>, consultado em agosto de 2018.

Isso pode acontecer com uma exposição, ou uma fase de trabalho, ou mesmo as duas coisas e inclusive com o retomar de um assunto já refletido em tempos.

Em Memória da Mão, estão expostas *Ninho* (*curripião*), *Galho* (*Alcino*) e a série *Pouso*, esculturas em bronze policromado a acrílico ou a óleo, e os desenhos *Céu*, ou *Ninho*, de 2016 e 2017. Estamos perante mais um capítulo de uma história e de um percurso singular, de uma carreira construída com solidez e merecido reconhecimento.

Sabemos que os pássaros só pousam quando sentem alguma segurança e este dado acrescenta muito à estrutura simbólica e poética destas obras e deste artista cujo centro do seu esquema conceptual assenta numa proposta autobiográfica. Esta trata cuidadosamente fragmentos de uma experiência vivencial, da sua observação atenta, de representações poéticas dessas diversas realidades e de um intenso trabalho sobre e com o que nos sugerem.

A observação do detalhe, de cada pedacinho da vida, por mais insignificante que possa parecer à vista da maioria dos humanos, é caracterizante deste artista. Certamente que muitos sonhos se tornaram realidades, e a imaginação poética de Efraín Almeida apresenta-se como uma realidade artística concreta.

Obrigada, querido amigo!



STATION #0

The memory
of the hand

EFRAÍN ALMEIDA

MAR 06, 2018 — Aula Magna, Faculty of Fine Arts of the University of Porto

The memory of your hands

Text

Rute Rosas



Efraín Almeida
Guest

Daniel Ramos Pires
Extra guest moderator

Rute Rosas & Sofia Ponte
Moderators

Efraín Almeida (Ceará, Brazil, 1964), was in Porto for the opening of his exhibition “The Memory of the Hand”, at MCO Contemporary Art Gallery¹ with works produced in his most recent Artistic Residency at Espaço Maus Hábitos, organized by Associação Saco Azul, in 2017.

The CEM team was already selecting proposals for the 1st lecture series that started in October 2018.

It made sense for the team to organize a lecture Zero - a preview, as a possibility of meeting not contemplated initially in the project: me and Sofia Ponte, together, at the table as moderators.

Efraín Almeida kindly accepted the proposal and we suggested to Maria do Carmo Oliveira, MCO Gallery, and Daniel Ramos Pires, Maus Hábitos and Saco Azul, two moments: the first, a visit to Almeida’s exhibition with the artist and the gallery owner to students of Faculty of Fine Arts of the University of Porto (FBAUP); a second moment, with the participation of Daniel Ramos Pires, as extra guest moderator in a CEM lecture at FBAUP.

In this lecture series, I was also not expected to write a text, but given the specific situation and the artist in question, we agreed with this exception.

Efraín Almeida’s works are bodies, representations and presences of the self, of the animal and the vegetable world, of beings, in ancestral materials and media. Immersed in their roots and experiential experience, through artistic objects that feel, that transit, and subtly, intersect cultures and societies in contemporary space, time and contexts.

The artist “with fairy hands” has maintained a constant relationship with our country and with Porto,

in particular, since the 90s of the last century. I have the privilege of following his trajectory since 1996, when we met in person, in Madrid. We were working with the Contemporary Art Canvas & Companhia Gallery, directed by José Mário Brandão who, for many years, represented Efraín Almeida in Portugal and maintained a gallery project centred on Portugal/Brazil intercultural relations².

Efraín Almeida lives in and around the world, but has found his safe haven in Rio de Janeiro, where he retreats at home, and isolates himself, in moments of hibernation. Its origins are very present both in our conversations and, in a very different way, in his works. The boy who, as a teenager, arrived at Rio de Janeiro with his family from Boa Viagem, Ceará, brought with him many childhood images, such as that of S. Lázaro that existed in his grandmother’s house - a Saint represented with a series of stray dogs licking their wounds - and “that common people believe they have a healing and purifying saliva”³. The Lázaros are symbolic representations of small dogs carved in wood with red tongues that lick the walls of the places where they present themselves as if the artist “erased one part of the story and added another” and, in this way, is reconstructing his identity. When presented in galleries or museums of art, can we believe that these sculptures are there to purify/cure its walls? If we read them like this, we will understand the multiplicity of meanings and interpretations.

With the certainty that it is displacement, decontextualization and the poetic potential introduced from “a seemingly everyday and simple scene, revealing the things that in a certain way are invisible to most people, (...) shedding some light on them”.

1 More info http://mcoartecontemporanea.com/exp_efrain.html

2 Efraín Almeida is, from an early age, represented by Camargo Vilaça Gallery, later Fortes Vilaça and currently Fortes D’Aloia & Gabriel Gallery, in São Paulo. More information and CV at <http://fdag.com.br/artistas/efrain-almeida/>.

3 ALMEIDA, Efraín, in “conversations at home”, between July 2009 - March 2018. The quotes in this text stem from those conversations with the artist.

In each of the small objects that Efraín Almeida creates, and which attracts us to be close to them, there is always a tragic or ironic side, more or less visible, more or less evident: these are fragments of poetic representations of his realities throughout over many years of intense work and attentive observation: “I only realized a certain type of things after a long time of doing work and showing it, to reach certain conclusions in relation to it”. Even so, in Art we continue to be aware that “things don’t have to be totally justified”.

In July 2009, inaugurated the artist first show at MCO Gallery, “Mimicry”. In this exhibition one found, among others, a set of twenty-two moths and a self-portrait, a recurring theme, but in which the artist represents himself naked⁴ in a state of complete solitude and unprotected, which the nude and the reduced scale accentuate.

In “The Memory of the Hand”, the body is also present, but only in the small marks of the action of making, frozen through bronze casting, in sculptures, in representations of the memory of the time of living, thinking, feeling and doing.

When one enters the exhibition, we are conquered, once again, by the mildness with which the artist works the spaces.

There is an initial feeling of silence and almost emptiness that fades with walking and approaching the works.

They are punctuated spaces or *points* in a space, a mark of the sculptor, both for the scale of the objects and for the cleaning calligraphic notes that sew the spaces between the works and with each other.

A kind of hill landscape punctuated by elements that attract our attention, seduce and glorify us when we are very close to them.

Since I met Efraín Almeida, I have been surprised by his bags and packaging of the works. When opened, the layers of small objects accommodated do not seem to end.

They appear to be expanding in and through space, reaching large-scale dimensions and occupations patent by small elements - remember *Marks* (1997), *The Tears of Our Lady* (1999), *Foot* (2001), or *Untitled (little bags)* (2001).

The minuteness and detail that characterizes his sculptural objects, in wood and materials from the textile universe, and his drawings, especially in watercolour or coloured pencils, but also his embroidery, carry a symbolic universe related to everything he does and the places the artist passes by. According to Efraín Almeida, in one of our conversations, “I am telling my story in my own way” with a positive, playful or poetic sense and also with the constant presence of “a tragic and perverse layer”.

In this exhibition, as in the 2014 installation/exhibition “A Beautiful Thing”, the artist “uses the pieces carved in wood as moulds for casting in bronze. The technique allows him to work with even more precise carvings and at the same time preserves the fragile aspect that characterizes his work. This apparent fragility, however, does not correspond to the intrinsic strength of Efraín Almeida’s work, which expands beyond the miniature scale of the figures, appropriating the space that surrounds them”⁵.

Generally Efraín Almeida builds series or developments on the same theme/subject as if it were key in his grand subject or artistic theme.

⁴ The decision to materialize this nudity was not simple because, according to Efraín Almeida “in Brazil, the relationship with the body is always eroticized”. Western culture has a misconception about the culture of the body in Brazil “the carnival is a well demarcated and very eroticized time”, but it is temporary.

⁵ <https://wsimag.com/pt/arte/11941-efrain-almeida-uma-coisa-linda>, viewed August 2018.

This can happen with an exhibition, or a work phase, or even both, and even with the renewal of a subject already reflected in times.

In “Memory of the Hand”, *Nest* (curripião), *Branch* (Alcino) and the *Landing* series are exhibited, sculptures in polychrome bronze in acrylic or oil, and the drawings *Sky*, or *Nest*, from 2016 and 2017. We are facing yet another chapter of a history and a singular path, a career built with solidity and deserved recognition.

One knows that birds only land when they feel some security and this fact adds a lot to the symbolic and poetic structure of these works. But also adds to what we know about the artist whose centre of his conceptual frame is based on an autobiographical proposal. One that carefully treats fragments of an experiential experience, of the artist attentive observation, of poetic representations of these diverse realities of an intense work on and with what it suggests to one.

The observation of detail, of every bit of life, however insignificant it may seem to most humans, is a characteristic of this artist.

Certainly, many dreams have come true, and Efraim Almeida’s poetic imagination presents itself as a tangible artistic reality.

Thank you, dear friend!



SESSÃO #1

ARTE, CULTURA, TECNOLOGIA
E SOCIEDADE

**Earthworks e obras
de arte: criação e
destruição da paisagem
americana**

ELIANA SOUSA SANTOS



22 OUT, 2018 — Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Earthworks — viagens, paisagens e confrontos

Texto

Maurício Alfaya



Eliana Sousa Santos
Convidada

Inês Moreira
Extra-Comentadora Convidada

Sofia Ponte
Comentadora

Na minha pesquisa para o doutoramento investigo a *liminaridade*¹ como espaço e tempo de *poiesis*, elaboro a ideia de que os artistas integram uma tribo humana com urgências e aflições próprias, e que este “mal-estar” é abrandado, também, pelo mover-se, pelo ato de viajar, pelos encontros e confrontos que o trânsito propicia. Santayana afirma que “[...] as tribos humanas movem-se assoladas por causas mais urgentes e com alguma aflição”². Considero que para os artistas que se ocupam de nuances dos deslocamentos como princípios instauradores do seu trabalho, a mera apreciação da paisagem, embora não descartada enquanto método, é, senão, uma dentre as inúmeras aflições e causas que os motivam. Um fenômeno verificado entre importantes artistas da *Land Art* Norte Americana. A jornada empreendida por Eliana Sousa Santos e Tiago Silva Nunes aos desertos do Sudoeste da América do Norte, e a subsequente descrição da paisagem, do percurso e das impressões acerca destes territórios, oportunizam a reflexão sobre a ideia de confronto que os deslocamentos, as paisagens e os lugares destinam ao viajante.

Esta sessão do CEM teve como convidadas a arquiteta, professora e investigadora Eliana Sousa Santos e a curadora, investigadora e professora Inês Moreira, no papel de comentadora, a quem coube o contributo de propor uma apresentação estruturada em três partes dedicadas à viagem, com duas paragens para reflexão. Este modelo objetivou criar uma encenação e uma estrutura de apresentação que remetesse à própria experiência de uma longa viagem, dividida em percursos. Deste modo, Santos aborda suas impressões e experiências obtidas na recente viagem aos desertos *Great Basin*, *Mojave*, *Chihuahua* e *Sonora*, nos Estados Unidos da América, entre os Estados de Utah, Nevada, Califórnia, Arizona,

Novo México e Texas. No percurso, entre zonas com forte presença militar e de grande exploração industrial, teve a oportunidade de estar diante de obras de Arte emblemáticas para a *Land Art* e, provocada pela Inês Moreira a “olhar para a ideia de viagem, para o fascínio pessoal e o que é ir de encontro ao território desconhecido ou mediatizado”³, fez um relato das suas experiências como viajante e investigadora, o qual nomeou: *Earthworks* e Obras de Arte: criação e destruição da paisagem americana.

Apresentado na forma de um diário de viagem e definido como uma *road trip* de oito mil quilómetros, a excursão de Santos acompanhada do fotógrafo Nunes, percorreu as áridas paisagens do beligerante país do Norte. No percurso, além das *Earthworks*, depararam-se com vestígios da ocupação de territórios pela afamada *First Transcontinental Railroad*⁴, da presença danosa de indústrias de extração de minérios e sal, das nefastas e secretas atividades armamentistas, além de cidades, ruínas e povoados. Em artigo publicado no periódico Público, Santos (2017a) expõe a sua percepção sobre estes lugares visitados, referindo que “o espaço real está tão marcado pelo imaginário que hoje testemunhamos, com algum alarme, os sintomas desta fusão perigosa entre ficção e realidade”.

Os *Earthworks* destacam-se na década de 1960 como fruto da expansão das experiências estéticas requisitadas pelos artistas, além do propósito de ampliar o debate sobre a Arte nas suas relações com a Natureza e na significação de Paisagem. Em princípio, a palavra Paisagem compreende uma acepção espacial, “caracterizada historicamente sob uma perspectiva estética-fenomenológica, na qual a paisagem corresponde a uma aparência e uma representação; um arranjo dos objetos visíveis pelo sujeito por meio de

1 A liminaridade é um conceito relacionado aos ritos de passagem, usado para distinguir situações marginais, fronteiriças ou limítrofes. Ver em: Turner, Victor. O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura, 1974.

2 (Santayana, 2001, p. 3) (tradução própria)

3 Transcrito do áudio/registro do encontro. 8'23".

4 First Transcontinental Railroad é o nome popular da linha ferroviária dos Estados Unidos que conectou, em 10 de maio de 1869, as costas do Atlântico e Pacífico. Fonte: <https://tcrr.com/>. Acedido em 8/11/2018.

seus próprios filtros” (Britto & Ferreira, 2011, p. 2). Entretanto, Simmel (2009) alerta que sempre que vagueamos pelo mundo “ainda não estamos conscientes de ver uma ‘paisagem’”. Este conteúdo, visto apenas como um campo visual particular pode, segundo o autor, acorrentar o espírito humano pois “a nossa consciência, para além dos elementos, deve usufruir de uma totalidade nova, de algo uno, não ligado às suas significações particulares nem delas mecanicamente composto - só isso é a paisagem” (p.5).

A efervescência cultural, o conjunto dos materiais disponíveis na natureza e a predisposição em usufruir de uma experiência artística nova mobilizou os jovens artistas. Segundo Rush (2013), no contexto de descontentamentos e incertezas da década de 1960, “as revoluções social e sexual [...] encontraram expressão na arte” (p. 30). Razão pela qual, de acordo com Beardsley (1989):

[...] NÃO É DE SURPREENDER QUE A PAISAGEM RESSURGISSE COMO INSPIRAÇÃO PARA ALGUNS DOS MELHORES ARTISTAS DA ÉPOCA, NEM QUE RESULTASSE EM ALGUMAS DAS MAIS SURPREENDENTES E DIFÍCEIS ARTES AINDA A SEREM VISTAS. (p. 7)⁵

As produções artísticas se deslocaram dos espaços institucionalizados, o meio ambiente tornou-se campo de exploração para reflexões e lugar de concretização e visibilidade das categorias do espaço e tempo nas Artes Plásticas⁶. Fosse redesenhando a natureza ou apropriando-se de rastros de urbanização, fosse ocupando zonas industriais abandonadas ou propondo espaços para a meditação e observação do cosmos, os artistas adotaram outros meios de expressão. Por exemplo: “traçar uma linha sobre quilômetros de paisagem, dispor círculos de pedras em um local afastado chamam a atenção sobre a constituição de uma cena que passaria despercebida sem essas marcas” (Cauquelin, 2005, p. 141). A paisagem eleva-se e os artistas passam a desejá-la na sua materialidade. Inverte-se a lógica

da Paisagem na Arte para a Arte na Paisagem.

O corpo do trabalho destes artistas só é visível através do deslocamento. Alguns só permitem o acesso depois de longa caminhada e a paisagem precisa ser contemplada como parte da obra. Esta condição é percebida na produção de artistas citados e visitados por Santos e Nunes, a exemplo de Robert Smithson (1938-1973), Nancy Holt (1938-2014), Walter De Maria (1935-2013), Michael Heizer (1944-) e James Turrell (1943-). Os *Earthworks* são indivisíveis dos sítios onde se encontram e pródigos em suscitar questões sobre a preservação ambiental. Não obstante, argumenta-se ser, esta, um factor para a empatia entre público e Esculturas.

Os *Earthworks* assistidos por Santos não são facilmente visitados. O terreno desértico não facilita e pode revelar níveis de hostilidade indesejados. É possível compreender a natureza destes deslocamentos em projetos de Robert Smithson, onde a mobilidade e a transitoriedade da paisagem são elementos com os quais o artista trabalhou. Cauquelin (2005) confirma que os *Earthworks* são “marcas que se fundem na paisagem natural, apagam-se com o tempo, ou exigem tempo para descobri-los ou percorrê-los” (p. 141), e complementa enfatizando a disponibilidade – crença - exigida para quem se dispõe a ir confirmar, *in loco*, aquilo que está amplamente divulgado em publicações e outros documentos.

Os *Earthworks* promovem interseções interessantes, com algum grau de tensão, entre o caráter transitório da viagem de quem as visita e a ideia de tempo retida na obra. Este confronto entre temporalidades distintas suscita situações curiosas como o exemplo da artista Tacita Dean (1965-) que revelou não ter encontrado *Spiral Jetty* em sua primeira tentativa de visitá-lo. Em entrevista, Dean é alertada com a seguinte colocação: “[...] você havia tentado encon-

5 (tradução própria)

6 (Tiberghien apud Cauquelin, 2005, p. 141)

trar o *Spiral Jetty* e ele estava submerso, ou você não tinha certeza se esteve a procurar no lugar certo [...]”⁷ (McLaughlin, 2015). Dean complementa: “Agora você não pode perder-se porque há, infelizmente, placas dizendo “Spiral Jetty”. Quando fui em 1997, foi uma verdadeira peregrinação” (idem). Ironicamente, Dean lamenta que hoje o caminho esteja sinalizado, como se reconhecesse no ato de buscar pelo sítio exato um ingrediente necessário ao pleno reconhecimento da paisagem de Smithson.

A viagem de Santos e Nunes por essas paisagens envolve investigação no campo da História da Arquitetura com foco nos *Earthworks*, e está organizada em três momentos: 1. Utah e Nevada; 2. Texas; 3. Arizona e Novo México. No primeiro momento, de *Salt Lake City*, Utah, a *Boulder City*, Nevada, encontraram-se com *Earthworks*, de Robert Smithson, *Spiral Jetty*, de 1970, de Nancy Holt, *Sun Tunnels*, da década de 1970, e, de Michael Heizer, o *Double Negative* construído entre 1969 e 1970. Santos (2017a) afirma que “todas estas obras estabelecem diálogos com a história do território americano” e, deste modo, evidenciam questões relacionadas aos registros desta história na paisagem.

Em Utah, depois de horas no aeroporto, no avião, em estradas e em trilhas de terra, Santos e Nunes avistaram o *Spiral Jetty* de Smithson. Contudo, ainda restavam os passos tidos por Krauss (2001) como essenciais: “só é possível apreciar o trabalho percorrendo seus arcos, que se estreitam à medida que nos aproximamos do final” (p. 336). Concluído em 1970, é um dos trabalhos mais reconhecidos do movimento *Land Art*. Após a sua conclusão, o trabalho de Smithson esteve submerso devido à subida do nível da água do lago (Archer, 2001, p. 97). As alterações físicas sofridas e a própria invisibilidade dos anos de submersão contribuíram para a aclamação do trabalho, “[...] para Smithson havia uma relação íntima entre a formação e a vida dessas escul-

turas” (idem). Ao descrever as suas reações quando encontrou o local exato para a realização do trabalho, Smithson afirmou que a imagem “[...] lembrava uma impassível lâmina violeta mantida em cativeiro em uma matriz de pedra, sobre a qual o sol derramava sua luz esmagadora”⁸ (Beardsley, 1989, p. 20).

Os *Earthworks* inserem-se com frequência em discussões sobre a permanência de uma arte que se pensava transitória ou em preocupações compartilhadas sobre a natureza e o clima. Ademais, *Spiral Jetty* afirma-se como atração turística, tendo sido nomeada obra de arte oficial do estado do Utah. Santos relata:

CAMINHO ATÉ SPIRAL JETTY, PERCORRO A ESPIRAL DE BLOCOS DE BASALTO, O GREAT SALT LAKE PARECE UM GRANDE MAR REMANESCENTE DE TEMPOS PRIMORDIAIS. [...] MAIS DO QUE UM OBJECTO ARTÍSTICO ISOLADO, SPIRAL JETTY É UM DISPOSITIVO PARA VISUALIZAR A HISTÓRIA DAQUELE LUGAR, DESDE A REMOTA ALTERAÇÃO GEOLÓGICA ATÉ À MAIS RECENTE EXPLORAÇÃO HUMANA. (2017a)

O *Great Salt Lake*, já na década de 1960, graças à ação humana, desenvolveu um aspecto avermelhado e pouco acolhedor do ponto de vista ambiental, uma atmosfera de aparência tóxica que Santos percebe como um convite para um lugar infernal, contudo, paradoxalmente, a sua experiência foi cercada, revela a arquiteta, por um espírito primaveril. Para Santos, “esta é uma obra que nos obriga a pensar sobre território, sobre a história e sobre as marcas da história naquele território”⁹ porque demanda a passagem por lugares representativos e marcantes da biografia do país. Aliás, exigir qualquer coisa do visitante é coisa que o trabalho de Nancy Holt também o faz. Santos relembra o deslocamento como pré-requisito para o encontro: “percorrer um longo caminho de encantamento até um lugar isolado também parece ser o propósito de *Sun Tunnels*” (2017a), confirma a pesquisadora.

7 (tradução própria)

8 (tradução própria)

9 Transcrito do áudio/registro do encontro. 16’50”.

1ª paragem

A viagem revela o território americano na ocupação humana da paisagem em três camadas visíveis: obras de arte da geologia, obras de arte da engenharia e infraestrutura, obras de arte da arte. Esta é uma viagem pelas continuidades entre o tempo cósmico e o velocímetro do carro em fuga, entre o ferro da linha de ferro, o ferro da água contaminada, o ferro da cofragem das esculturas.

QUESTÃO

Nos EU da América actuais, perante o antropoceno, as alterações climáticas e dos ecossistemas, como ler estas operações: criação, destruição, ou premonição?

2ª paragem

A intervenção artística dos anos 60/70/80 sobre o território terrestre ocorre na era de desafio aos limites do planeta, da chegada à lua, da guerra atómica, da instrumentalização dos recursos, em época de infinitude.

Preservar obras – algumas escapistas – e contextualizar a sua época – e seus horrores – pode trazer contradições, tais como assemelhar a realidade à ficção científica

QUESTÃO

Memória histórica, monumentalização, escapismo e ficção científica? Cenário, desmaterialização, imagem e mediatização?

última paragem

As indústrias militar e de extracção são pioneiras.

As suas inovações, do acesso aos físicos territórios mais remotos, às tecnologias de mapeamento e visualização, ou ao conhecimento da percepção e subjectividade, só depois chegam à sociedade civil.

QUESTÃO

Além das técnicas da história da arte e da arquitectura, que outras tecnologias usaram para navegar?

Sun Tunnels (1976) combina quatro formas cilíndricas, concretas e suficientemente grandes para que uma pessoa possa entrar e percorrê-la sem se curvar. Segundo Archer (2001), esta obra é um “acréscimo a um lugar e, no entanto, serve essencialmente para revelar ao observador a paisagem em si, em vez de se impor sobre ela como uma nova presença” (p. 102). *Sun Tunnels* acompanha a trajetória de *Spiral Jetty*, quando, anualmente, “inúmeras pessoas visitam este lugar — curiosos, fotógrafos que querem capturar o momento do alinhamento solar e místicos que celebram a natureza” (Santos, 2017a). Retomando as suas preocupações no campo da História, Santos (idem) afirma que a obra “dialoga com a história, mas a uma escala mais vasta: é uma estrutura que permite enquadrar o tempo cíclico infinitamente longo que a Terra estabelece com o Cosmos”. A localização de *Sun Tunnels* sugere um plano de viagem:

[...] DEPOIS CONTINUAMOS POR UM PERCURSO BASTANTE LONGO ONDE NÃO VIMOS NINGUÉM. FOI TALVEZ UMA DAS PARTES DA VIAGEM MAIS SURPREENDENTE [...] VAMOS CONDUZIR DURANTE TRÊS HORAS POR AQUELA ESTRADINHA SEM VER NINGUÉM. É UMA EXPERIÊNCIA TAMBÉM QUE ESTAS OBRAS NOS FAZEM ENCONTRAR.¹⁰

Sobre a vastidão de terras, a ausência de pessoas, a falta de referenciais e a dinâmica do clima do deserto assentam partes essenciais da experiência de ir até onde estão as obras. A editora de arte Cat Kron conta que após a conclusão do trabalho, Nancy Holt levou o Richard Serra (1938-) e a DeeDee Halleck (1940-) ao local. Como eles chegaram perto do pôr-do-sol, dormiram nos túneis. Kron (2018) descreve o episódio:

OS TÚNEIS DE CONCRETO PROPORCIONAVAM SOMBRA, CRIANDO ABRIGOS PARA OBSERVAR O SOL TRANSFORMAR A PAISAGEM. MAS HOLT NÃO QUERIA FICAR NO SUN TUNNELS - ELA QUERIA MOSTRAR A SEUS CONVIDADOS O RESTO DA TERRA. ESSE PASSEIO RÁPIDO SE TRANSFORMOU EM UMA CAMINHADA CADA VEZ MAIS DESESPERADA PELO DESERTO DEPOIS QUE OS TRÊS SE PERDERAM AO MEIO-DIA, LEVANDO À BREVE HOSPITALIZAÇÃO DE HOLT POR DESIDRATAÇÃO.¹¹

No deserto de *Bonneville Salt Flats*, Santos e Nunes lembraram do *Circular Surface Planar Displacement Drawing* (1969) de Michael Heizer. Neste trabalho, Heizer, interessado na transformação da superfície da Terra através da ação humana, conduziu uma motocicleta em um lago seco, em Nevada, criando padrões de linhas circulares. Após a etapa dos *Salt Flats*, viajando por entre vestígios de projetos militares secretos e “sinais remanescentes da era atômica” (Santos, 2017a), passaram por ermas estradas e por cidades despovoadas, entre elas *Ruth*, cidade fundada por mineradora pertencente à família Guggenheim. Na rota dos viajantes estava um dos *Earthworks* de maior escala já produzida por Michael Heizer, *Double Negative* (1969-70). Em contraste com Holt, Heizer “demonstra uma disposição para manipular e alterar a paisagem numa escala muito maior” (Archer, 2001, p. 96). A grande Escultura de Heizer consiste de dois cortes na borda de um elevado conhecido por *Mórmon Mesa*, a Noroeste de *Overton*, Nevada.

Em 1969, Heizer cortou 240.000 toneladas de rochas na borda de uma colina para construir duas grandes trincheiras. Todas as etapas deste trabalho foram fotografadas e expostas em *New York* (Beardsley, 1989, p. 16). Heizer encena gestualmente a remoção, intervenção e a consequente alteração da paisagem através de processos realizados pelo homem. Os quase cinquenta anos de existência desse trabalho estão registrados nas marcas deixadas pela ação do tempo pela derrocada frequente de rochas. Santos descreve o confronto com *Double Negative*:

¹⁰ Transcrito do áudio/registro do encontro. 20'23".

¹¹ (tradução própria)

ERA MEIO-DIA QUANDO A VISITÁMOS, O TERMÓMETRO DO CARRO MARCAVA 45°C, E POR CAUSA DISSO ESTRUTURÁMOS A NOSSA VISITA COMO UMA EXPEDIÇÃO DE PERÍODOS CURTOS [...]. DESCEMOS O LONGO CORREDOR DE ROCHA [...]. HÁ MUITAS ROCHAS CAÍDAS QUE IMPEDEM A PERCEPÇÃO DE UM CORTE PERFEITO, MAS AINDA É EVIDENTE A ARTIFICIALIDADE DA OPERAÇÃO. AS INÚMERAS CAMADAS GEOLÓGICAS MATERIALIZAM O TEMPO LONGO DA FORMAÇÃO DA CROSTA TERRESTRE E CONTRASTAM COM A APARENTE RAPIDEZ DAS OPERAÇÕES DE ESCAVAÇÃO — BASTAM HORAS PARA DESTRUIR O QUE SE FORMOU EM MILÉNIOS. (2017a)

Diante de uma paisagem fraturada, Santos parece congraçar com a preocupação que Robert Smithson tinha com a ideia de entropia associada à desordem ambiental. Segundo Archer (2001), “no conceito físico de entropia, a decomposição da ordem em caos, Smithson encontrou um modelo para uma prática que iria resultar em algumas intervenções [...] na paisagem” (p. 96). Em pormenores subtis Santos constrói uma narrativa que transpassa o viés de uma investigação acadêmica e reage frente aos indícios de decadência ambiental. Diante de indícios de desordem e escassez numa região tão árida, Santos afirma que “a visibilidade da presença e da ausência da água no deserto recordam-nos incessantemente a escassez de recursos e a fragilidade do ambiente” (2017a).

A viagem avança pelos desertos *Mojave* (Califórnia e Nevada) e *Sonora* (Arizona, Califórnia e México), territórios detentores de paisagens exaustivamente exploradas pela indústria do cinema. No Novo México, onde iriam visitar *The Lightning Field* (1977) de De Maria, passaram por *Roden Crater*, obra de James Turrell que desde 1979 constrói no interior de um extinto vulcão uma sequência de espaços que define como um observatório do cosmos. Archer diz que antes de Turrell, “o outro único movedor de terras realmente grande havia sido Michael Heizer e seu *Double Negative*” (2001, p. 98). *Roden Crater* também exige uma jornada para visitá-la. Criada para existir dentro de uma fenda vulcânica, é um ambien-

te criado e moderado para que a percepção humana experiencie o tempo celestial e geológico. Smithson alertara para a atenção que os artistas dedicavam ao conceito de tempo:

ACHO QUE A MAIORIA DE NÓS ESTÁ ATENTA AO TEMPO EM UMA ESCALA GEOLÓGICA, NA GRANDE EXTENSÃO DE TEMPO QUE SE PASSOU ENQUANTO A MATÉRIA ERA ESCULPIDA [...] EU PENSO EM TERMOS DE MILHÕES DE ANOS, INCLUINDO ÉPOCAS EM QUE OS SERES HUMANOS NÃO EXISTIAM. (Ferreira, G.; Cotrim, C., 2006, p. 283)

Desde 1977, “Turrell transformou a *Roden Crater* em um local com túneis e estruturas que se abrem para céus cristalinos, capturando a luz diretamente do sol durante o dia e dos planetas e das estrelas à noite”¹². O trabalho com a luz levou Turrell a conceber uma obra de arte com pontos de visão ilimitados, proporcionando experiências singulares (Beardsley, 1989, p. 39). Em 2015, a *ArtNews* informava os meios exigidos para que os interessados pudessem visitá-la:

PRIMEIRO, HÁ UMA DOAÇÃO DE US \$ 5.000 PARA A SKYSTONE FOUNDATION, ORGANIZAÇÃO SEM FINS LUCRATIVOS DE TURRELL QUE APOIA O PROJETO. UM ADICIONAL DE US \$ 1.500 COBRIRÁ UM QUARTO DE HOTEL, UM PASSEIO, JANTAR NO LOCAL E CAFÉ DA MANHÃ NO DIA SEGUINTE. [...] VINTE PESSOAS ENTRARÃO POR DIA, O QUE SIGNIFICA QUE O TURRELL DEVE LEVANTAR CERCA DE MEIO MILHÃO DE DÓLARES. (Miller, 2015)¹³

Em sequência, visitaram a obra de De Maria, *The Lightning Field* (1977), uma obra permanente e isolada que também organiza as visitas a partir dos pressupostos essenciais ao artista. Santos destaca que “a visita a esta obra tem de ser marcada com meses de antecedência e é necessário permanecer no local durante 24 horas, pernoitando numa casa que acolhe seis pessoas de cada vez” (2017b). Segundo Beardsley (1989), De Maria “queria um lugar onde pudesse estar sozinho em uma terra sem trilhas e um amplo céu para testemunhar seu potente intercâmbio atra-

12 (James Turrell, *Roden Crater*, s.d.) (tradução própria)

13 (tradução própria)

vés de descargas elétricas aparentemente arbitrárias”¹⁴ (p. 62). De Maria refere que “o isolamento é a essência da *Land Art*” (Archer, 2001, p. 99). Instalada em “uma matriz composta por 400 pára-raios de aço inoxidável, espaçados uniformemente numa área rectangular de um quilómetro por uma milha” (Santos, 2017b), estes objetos, com altura média de seis metros, formam o corpo do trabalho, uma malha geométrica que, além de ser vista na sua totalidade, deve ser percorrida pelo público.

Na página electrónica *Dia Art Foundation*, organização responsável pela manutenção e gerenciamento da obra, afirma-se que a obra destina-se a uma experimentação de longo período, portanto, “uma experiência completa de *The Lightning Field* não depende da ocorrência de raios, e os visitantes são encorajados a gastar tanto tempo quanto possível no campo, especialmente durante o pôr do sol e o nascer do sol”¹⁵, e conclui: “a fim de fornecer esta oportunidade, Dia oferece visitas durante a noite durante os meses de maio a outubro”¹⁶.

Santos descreve que quando chegaram ao alpendre da casa e olharam para a obra à distância, “os postes de aço eram quase invisíveis sobre o panorama das *Sawtooth Mountains*” (2017b). Ao decidirem atravessar o campo foram alertados para terem cuidado com as cobras e evitarem os arbustos que ocupam todo o espaço. Assim, partiram para o confronto com a paisagem de De Maria com a certeza de que “a única maneira de ver *Lightning Field* é aceitar a paisagem com a beleza e o perigo que contém” (Santos, 2017b). Archer (2001) alertara: “o modo como a obra é vista não é extrínseco a sua condição e significado, mas parte destes” (p. 99). Em concordância com Archer, Santos expõe as suas impressões:

À MEDIDA QUE O SOL FOI DESCENDO, AS SUAS SOMBRAS FORAM FICANDO MAIS LONGAS, AS CORES MAIS SATURADAS E O TOPO DOS POSTES MAIS BRILHANTE. LIGHTNING FIELD É UM DISPOSITIVO DE OBSERVAÇÃO QUE SÓ SE TORNA VISÍVEL, ESPECTACULARMENTE VISÍVEL, QUANDO O SOL ESTÁ MAIS BAIXO. (2017b)

Santos e Nunes percorreram impressionantes paisagens e confrontaram-se com temas muito identificados com o país, como a história da ocupação contada por caminhos-de-ferro transcontinentais e os vestígios das indústrias extractivas e das atividades militares. A atenção dirige-se para os relatos apontados por Santos para as *Earthworks* visitadas e para uma ideia de confronto na relação entre o visitante e a obra - tempo e espaço - na perspectiva de que estas relações revelam muito sobre a história dos artefactos, dos artistas, dos lugares e dos visitantes. Entre o *Spiral Jetty*, os *Sun Tunnels*, o *Double Negative*, a *Roden Crater* e o *The Lightning Field*, Santos e Nunes confrontaram-se com *Earthworks* que impulsionam o diálogo sobre Arte, Memória e Identidade do território Norte Americano.

14 (Idem)

15 (Walter De Maria, *The Lightning Field*, s.d.) (tradução própria)

16 (Idem)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EARTHWORKS: VIAGENS, PAISAGENS E CONFRONTOS

Maurício Alfaya

- ARCHER, M. (2001). *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- BEARDSLEY, J. (1989). *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. New York: Abbeville Press.
- BOETTGER, S. (2002). *Earthworks: Art and The Landscape of the Sixties*. Berkeley: University of California Press.
- BRITTO, M. C., & FERREIRA, C. C. (2011). Paisagem e as Diferentes Abordagens Geográficas. *Revista de Geografia do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFJF*, v. 2(nº 1), 1 – 10.
- CAUQUELIN, A. (2005). *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- CEM - Corpo Espaço Matéria. (22 de Outubro de 2018). Acesso em 27 de Outubro de 2018, disponível em Site da FBAUP: <http://cem.fbaup.pt/org.html>
- DEMPSEY, A. (2003). *Estilos, Escolas e Movimentos*. São Paulo: Cosac Naify.
- FERREIRA, G.; Cotrim, C. (2006). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- JAMES TURRELL, *Roden Crater*. (s.d.). Acesso em 28 de Novembro de 2018, disponível em Site da Skystone Foundation: <http://rodencrater.com>
- KRAUSS, R. E. (2001). *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- KRON, C. (1 de Outubro de 2018). *The Story behind "Sun Tunnels," Nancy Holt's Land Art Masterpiece*. Acesso em 8 de Novembro de 2018, disponível em Site da Artsy: <http://www.artsy.net/article/artsy-editorial-story-sun-tunnels-nancy-hot-land-art-masterpiece>
- MCLAUGHLIN, B. (10 de Junho de 2015). *Tacita Dean Talks Spiral Jetty and Celluloid's Enduring Appeal*. Acesso em 02 de novembro de 2018, disponível em Site da Canadian Art Foundation: <http://canadianart.ca/features/tacita-dean-talks-spiral-jetty-and-celluloids-enduring-appeal/>
- MILLER, M. (19 de fevereiro de 2015). *James Turrell Allowing Limited Visitors to Roden Crater for \$6,500 a Person*. Acesso em 14 de Novembro de 2018, disponível em Site da ArtNews: <http://www.artnews.com/2015/02/19/james-turrell-allowing-limited-visitors-to-roden-crater-for-6500-a-person/>
- Robert Smithson, *Spiral Jetty*. (s.d.). Acesso em 26 de novembro de 2018, disponível em Site da Dia Art Foundation: <https://diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty>
- RUSH, M. (2013). *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes.
- SANTAYANA, G. (2001). *Filosofia del viaje. A Parte Rei*, 15, 1-5. Acesso em 12 de outubro de 2016, disponível em <http://www.serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/santayana.pdf>
- SANTOS, E. S. (6 de Agosto de 2017a). *Earthworks e Obras de Arte: Criação e Destruição da Paisagem Americana. Público*. Acesso em 27 de Outubro de 2018, disponível em <https://www.publico.pt/2017/08/06/culturaipsilon/reportagem/serie-branco-ate-branco-earthworks-e-obras-de-arte-criacao-e-destruicao-da-paisagem-americana-1781028>
- SANTOS, E. S. (20 de Agosto de 2017b). *Observatórios do Invisível: Peregrinação Pelo Sublime Americano. Público*. Acesso em 4 de Novembro de 2018, disponível em <https://www.publico.pt/2017/08/20/culturaipsilon/noticia/observatorios-do-invisivel-peregrinacao-pelo-sublime-americano-1782461>

- SIMMEL, G. (2009). *A Filosofia da Paisagem*. (A. Morão, Trad.) Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- SMITHSON, R. (2006). Uma Sedimentação da Mente: Projetos de Terra[1968]. Em G. Ferreira, & C. Cotrin, *Escritos de Artistas: anos 60/70* (pp. 182-198). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- The First Transcontinental Railroad*. (s.d.). Acesso em 8 de Novembro de 2018, disponível em Site da Transcontinental Railroad (TCRR): <https://tcrr.com/>
- TURNER, V. (1974). *O Processo Ritual: Estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes.
- Walter De Maria, The Lightning Field*. (s.d.). Acesso em 14 de Novembro de 2018, disponível em Site da Dia Art Foudation: <https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-lightning-field/>



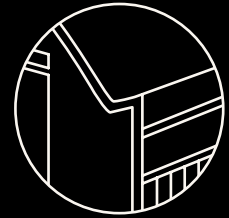
OCT 22, 2018 — Aula Magna, Faculty of Fine Arts of the University of Porto

SESSION #1

ART, CULTURE, TECHNOLOGY
AND SOCIETY

**Earthworks and works
of art: creation and
destruction of the
american landscape**

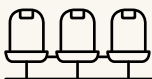
ELIANA SOUSA SANTOS



Earthworks — travels, landscapes and confrontations

Text

Maurício Alfaya



Eliana Sousa Santos
Guest

Inês Moreira
Extra guest moderator

Sofia Ponte
Moderator

In my PhD research I investigate the liminality¹ as space and time of *poiesis*, I elaborate the idea that artists are part of a human tribe with its own urgencies and distresses, and that this discomfort can be mitigated by moving, by the act of traveling, by the encounters and confrontations that the movement provides. Santayana states that “[...] human tribes move stricken by more urgent causes and with some distress”². I consider that for artists who deal with the nuances of displacement as instigating principles of their work, the mere appreciation of landscape, although not discarded as a method, is, otherwise, one of the countless afflictions and causes that motivate them. This phenomenon can be verified by artists of North American *Land Art*. The journey undertaken by Eliana Sousa Santos and Tiago Silva Nunes to the Southwest North America’s deserts, and the subsequent description of its landscape, the route and the impressions about these territories, provide an opportunity for reflection on the idea of confrontation that displacements, landscapes and places produce in the traveller.

This CEM lecture held as guests the architect, professor and researcher Eliana Sousa Santos and the curator, researcher and professor Inês Moreira moderator responsible for proposing a three-parts structured presentation dedicated to travel, with two stops for debate. This model aimed to create a representation and a presentation structure that referred to the experience of a long journey, divided into routes. Thus, Sousa Santos addresses her impressions and experiences from her recent trip to the *Great Basin*, *Mojave*, *Chihuahua* and *Sonora* deserts, in the United States of America, between the states of Utah, Nevada, California, Arizona, New Mexico, and Texas. Along the way, between areas with a strong military presence and a great industri-

al exploitation, she had the opportunity to stand before *Land Art*’s emblematic artworks and, triggered by Inês Moreira, to “look at the idea of travel, at the personal fascination and to what it is to go to the unknown or to the mediatized territory”³. As a traveller and researcher Sousa Santos named “*Earthworks and Works of Art: creation and destruction of the American landscape*” her experiences.

Presented in the form of a travel diary and defined as a road trip of eight thousand kilometres, Sousa Santos’ excursion with the photographer Nunes crossed the arid landscapes of the belligerent northern country. Besides the *Earthworks*, the guest came across traces of the territories’ occupation by the famous *First Transcontinental Railroad*⁴, of the damaging presence of mineral and salt extraction industries, of the nefarious and secret weaponry activities, aside from cities, ruins and villages. In an article published in *Público*, Sousa Santos (2017a) exposes her perception of these visited places, stating that “the real space is so marked by the imaginary that today we witness, with some alarm, the symptoms of this dangerous fusion between fiction and reality”.

The *Earthworks* stood out in the 1960’s as a result of the aesthetic experiences’ expansion produced by artists, and with the purpose of broadening the debate on Art in its connection with Nature and with the meaning of Landscape. In principle, the word Landscape comprises a spatial meaning, “historically characterized beneath an aesthetic-phenomenological perspective, in which the landscape corresponds to an appearance and a representation; an arrangement of the visible objects of the subject through his own filters” (Britto & Ferreira, 2011, p. 2). Nevertheless, Simmel (2009) warns that whenever we wander through the world “we are still not

1 Liminality is a concept related to rites of passage, used to distinguish marginal, threshold or border situations. Check in: Turner, Victor. *Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, 1974.

2 (Santayana, 2001, p. 3) (own translation)

3 Lecture’s audio transcription. 8’23”.

4 The First Transcontinental Railroad is the popular name of the USA’s railroad tracks that linked on May 10, 1869, the Atlantic and Pacific shores. Source: <https://tcrr.com/>. Accessed: 8 November 2018.

aware of seeing a ‘landscape’”. This aspect, only seen as a particular visual field, can, according to the author, chain the human spirit because our conscience “must enjoy a new totality, of a unified something, not connected to its particular meanings nor mechanically composed by them – only that is the landscape” (Simmel 2009, p. 5).

The cultural vivacity, the set of the available materials in nature and the predisposition to benefit from a new artistic experience mobilized young artists. That is why, according to Beardsley (1989):

[...] IT IS NOT SURPRISING THAT THE LANDSCAPE REAPPEARS AS INSPIRATION FOR SOME OF THE BEST ARTISTS OF THE TIME, NOR THAT IT RESULTED IN SOME OF THE MOST SURPRISING AND DIFFICULT ARTS YET TO BE SEEN.⁵

Artistic productions moved from institutionalised spaces, the environment became a field of exploration for reflections and a place for the accomplishment and visibility of the categories of space and time in the Fine Arts⁶. Whether redesigning nature, appropriating traces of urbanization, occupying abandoned industrial areas or proposing spaces for meditation and for observation of the cosmos, artists adopted other means of expression. For example: “drawing a line over kilometres of landscape, arranging circles of stone in a remote location draws attention to the constitution of a scene that would go unnoticed without these marks” (Cauquelin, 2005, p. 141). The landscape rises and the artists begin to desire it in its materiality. The logic of Landscape in Art is reversed to Art in the Landscape.

The body of work of these artists is only visible through displacement. Some only allow access after a long walk and the landscape needs to be contemplated as part of the work. This condition is perceived in the production by artists visited by Sousa Santos and Nunes, such as Robert Smithson (1938-1973), Nancy Holt (1938-2014), Walter De Maria (1935-2013), Michael Heizer (b.1944) and James

Turrell (b.1943). *Earthworks* are indivisible from the places they exist and effective in raising questions about environmental preservation. Nevertheless, it is argued that this is a factor for empathy between audience and Sculptures.

Earthworks visited by Eliana Sousa Santos are not easily visited. The desert terrain does not facilitate and may reveal undesired levels of hostility. It is possible to understand the nature of these displacements in Robert Smithson’s projects, where landscape’s mobility and transience are elements with which the artist has worked. Cauquelin (2005) confirms that *Earthworks* are “marks that merge into the natural landscape, fade out in time, or require time to be discovered or to walk through them” (p. 141), and emphasizes the availability - belief - required for those willing to confirm, on site, what is widely disseminated in publications and other documents.

The *Earthworks* promote interesting intersections, with some degree of tension, between the transitory nature of the visitor’s journey and the idea of time retained in the work. This clash between distinct temporalities raises curious situations such as the example of the artist Tacita Dean (n.1965) who revealed that she did not find *Spiral Jetty* in her first visit attempt. In an interview, Dean mentions “now one can’t get lost because there are, unfortunately, signs saying “Spiral Jetty”. When I went in 1997, it was a real pilgrimage” ((McLaughlin, 2015). Ironically, Dean regrets that today the road is signposted, as if recognizing that the act of searching for the exact site, is a required element for the full recognition of Smithson’s landscape.

Sousa Santos and Nunes’ journey through these landscapes involved research in the field of History of Architecture with a focus on *Earthworks* and was organized in three moments: 1. Utah and Nevada; 2. Texas; 3. Arizona and New Mexico. At first, from *Salt Lake City*, Utah, to *Boulder City*, Nevada,

5 Translated by the author.

6 (Tiberghien apud Cauquelin, 2005, p. 141)

they encounter Robert Smithson's *Earthworks*, 1970's *Spiral Jetty*, Nancy Holt's *Sun Tunnels* from the 1970s, and, Michael Heizer's *Double Negative* built between 1969 and 1970. Sousa Santos (2017a) states that "all these works establish dialogues with the history of the American territory" and, thereby, highlight aspects related to the traces of this history in the landscape.

In Utah, after hours at the airport, on the plane, on roads and on unpaved roads, Sousa Santos and Nunes sighted Smithson's *Spiral Jetty*. However, Krauss' steps (2001) were still essential: "it is only possible to appreciate the work by traversing its arches, which narrow as we approach the end" (p. 336). Concluded in 1970, it is one of the most famous works of the *Land Art* movement. After its conclusion, Smithson's work was submerged due to the rising water level of the lake (Archer, 2001, p. 97). The physical changes suffered, and the invisibility of the submerged years contributed to the work's acclamation. *Earthworks* are often involved in discussions about the permanence of an art that was thought to be transitory or in shared concerns about the nature and climate. Furthermore, *Spiral Jetty* claims itself as a tourist attraction, having been appointed the state of Utah's official artwork. Sousa Santos reports:

I TREK TO SPIRAL JETTY, ROAM ACROSS THE BASALT BLOCK SPIRAL, THE GREAT SALT LAKE SEEMS A REMAINING GREAT SEA FROM PRIMORDIAL TIMES. [...] MORE THAN AN ISOLATED ARTISTIC OBJECT, SPIRAL JETTY IS A DEVICE TO VISUALIZE THAT PLACE'S HISTORY, FROM THE REMOTE GEOLOGICAL CHANGE TO THE MOST RECENT HUMAN EXPLORATION. (2017A)

The *Great Salt Lake*, already in the 1960s, developed a reddish and not very welcoming aspect from an environmental point of view thanks to human action, a toxic appearance that Sousa Santos perceives as an invitation to an infernal place. However, paradoxically, her experience was surrounded, reveals

the architect, by a spring spirit. For Eliana Sousa Santos, "this is a work that forces us to think about territory, history and about the traces of history in that territory"⁷ since it demands the passage through representative and significant places in the country's biography. In fact, demanding something from the visitor is what Nancy Holt's work also does. Sousa Santos recalls the displacement as a prerequisite for the encounter: "to traverse a long road of enchantment to an isolated place also seems *Sun Tunnels'* purpose" (2017a).

Sun Tunnels (1976) combines four cylindrical shapes of concrete and large enough for a person to enter and walk through without bowing. According to Archer (2001), this work is an "addition to a place and though essentially suits to reveal to the observer the landscape itself, rather than imposing itself upon it as a new presence" (p. 102). *Sun Tunnels* follows the trajectory of *Spiral Jetty*, when, annually, "countless people visit this place – curious, photographers who want to capture the moment of solar alignment, and mystics who celebrate nature" (Santos, 2017a). Returning to her concerns in the field of History, Sousa Santos states that the work "dialogues with history, but on a broader scale: it is a structure that allows framing the infinitely long cyclical time that the Earth establishes with the Cosmos" (idem). Concerning the extend of the land, the absence of people, the lack of references and the dynamics of the desert climate are essential parts of the experience of going to where the Land Art works are. *Sun Tunnels'* location suggests a travel plan:

[...] THEN WE CONTINUED FOR A VERY LONG ROUTE WHERE WE DIDN'T SEE ANYONE. IT WAS PERHAPS ONE OF THE MOST SURPRISING PARTS OF THE JOURNEY [...] WE ARE GOING TO DRIVE FOR THREE HOURS ALONG THAT SMALL ROAD WITHOUT SEEING ANYONE. IT IS ALSO AN EXPERIENCE THAT THESE WORKS ALLOW US TO ENCOUNTER.⁸

In the *Bonneville Salt Flats* desert, Sousa Santos and Nunes remembered Michael Heizer's *Circular Sur-*

7 Lecture's audio transcription. 16'50".

8 Lecture's audio transcription. 20'23".

first stop

The trip reveals the American territory of the human occupation of the landscape in three visible layers: works of art of geology, works of art of engineering and infrastructure, works of art of art. This is a journey through the continuities between cosmic time and the speedometer of the fleeing car, between the iron of the iron line, the iron of contaminated water, the iron of the formwork of the sculptures.

QUESTION

In the USA today, in the face of the anthropocene, climate change and ecosystems, how to read these operations: creation, destruction, or premonition?

second stop

The artistic intervention of the 60/70/80 years on terrestrial territory occurs in an era of challenge to the limits of the planet, from the arrival to the moon, from atomic war, from the instrumentalization of resources, in an age of infinity.

Preserving works — some escapists — and contextualizing their time — and their horrors — can bring contradictions, such as making reality similar to science fiction.

QUESTION

Historical memory, monumentalization, escapism and science fiction? Scenario, dematerialization, image and mediatization?

last stop

The military and mining industries are pioneers.

Its innovations, from access to the most remote physical territories, to mapping and visualization technologies, or to the knowledge of perception and subjectivity, only later reach civil society.

QUESTION

In addition to the techniques of art history and architecture, what other technologies did they use to navigate?

face *Planar Displacement Drawing* (1969). In this work, Heizer, interested in the transformation of the Earth's surface through human action, drove a motorcycle in a dry lake in Nevada, creating patterns of circular lines. After the *Salt Flats*, traveling through the remains of secret military projects and "remaining signs of the atomic era" (Santos, 2017a), Santos and Nunes went through remote roads and deserted cities, including *Ruth*, a city founded by a mining company belonging to the Guggenheim family. On the travellers' route was one of the largest *Earthworks* ever produced by Michael Heizer, *Double Negative* (1969-70). Heizer's great Sculpture consists of two cuts on the edge of a hill known as *Mórmon Mesa*, northwest of *Overton*, Nevada.

In 1969, Heizer cut 240,000 tons of rocks at the edge of a hill to build two large trenches. All steps of this work were photographed and exhibited in New York (Beardsley, 1989, p. 16). Heizer gesturally stages the removal, intervention and consequent change of the landscape through human-made processes. The almost fifty years of existence of this work are registered in the traces left by the time's action by the frequent collapse of rocks. Sousa Santos describes her visit to *Double Negative*:

IT WAS NOON WHEN WE VISITED IT, THE CAR'S THERMOMETER WAS 45°C, AND BECAUSE OF THAT WE STRUCTURED OUR VISIT AS AN EXPEDITION OF SHORT PERIODS [...]. WE WENT DOWN THE LONG ROCK CORRIDOR [...]. THERE ARE MANY FALLEN ROCKS THAT PREVENT THE PERCEPTION OF A PERFECT CUT, BUT THE ARTIFICIALITY OF THE OPERATION IS STILL CLEAR. THE NUMEROUS GEOLOGICAL LAYERS MATERIALIZE THE LONG-TIME OF THE EARTH CRUST FORMATION AND CONTRAST WITH THE APPARENT SPEED OF THE EXCAVATION OPERATIONS – HOURS ARE ENOUGH TO DESTROY WHAT WAS FORMED IN MILLENNIA. (2017A)

The journey proceeds through the *Mojave* (California and Nevada) and *Sonora* (Arizona, California, and Mexico) deserts, territories that hold landscapes exhaustively exploited by the film industry. In New Mexico, where Sousa Santos and Nunes

visited De Maria's *The Lightning Field* (1977), they passed by *Roden Crater*, the work of James Turrell, who, since 1979, has built inside an extinct volcano a sequence of spaces that he defines as a cosmos' observatory. Archer says that before Turrell, "the only other really big land mover was Michael Heizer and his *Double Negative*" (2001, p. 98). *Roden Crater* also demands a journey to be visited. Created to exist within a volcanic rift, it is an environment created and moderated for human perception to experience celestial and geological time. Smithsonian had warned for the attention artists paid to the concept of time:

I THINK MOST OF US ARE AWARE OF TIME ON A GEOLOGICAL SCALE, IN THE VAST EXTENSION OF TIME THAT PASSED WHILE THE MATTER WAS BEING SCULPTED [...] I THINK IN TERMS OF MILLIONS OF YEARS, INCLUDING TIMES WHEN HUMAN BEINGS DID NOT EXIST. (FERREIRA, G.; COTRIM, C., 2006, P. 283)

Since 1977, "Turrell has transformed *Roden Crater* into a place with tunnels and structures that open to crystalline skies, capturing light directly from the sun during the day and from the planets and stars at night". The work with light led Turrell to conceive an artwork with unlimited points of view, providing unique experiences (Beardsley, 1989, p. 39). In 2015, *ArtNews* reported on the required means for those interested to visit it:

FIRST, THERE IS A \$5,000 DONATION TO THE SKYSTONE FOUNDATION, TURRELL'S NON-PROFIT ORGANIZATION THAT SUPPORTS THE PROJECT. AN ADDITIONAL \$1,500 WILL COVER A HOTEL ROOM, A TOUR, ON-SITE DINNER AND BREAKFAST THE NEXT DAY. [...] TWENTY PEOPLE WILL ENTER BY DAY, WHICH MEANS TURRELL SHOULD RAISE ABOUT HALF A MILLION DOLLARS. (MILLER, 2015)⁹

Then, they visited De Maria's work, *The Lightning Field* (1977), a permanent and isolated artwork where visits are as well organized based on the artist's instructions. Sousa Santos highlights that "this work's visit needs to be booked months in advance and it is necessary to remain on site for 24 hours, staying overnight in a house that welcomes six

9 (James Turrell, *Roden Crater*, s.d.) (Translated by the author)

10 Translated by Mauricio Alfaya.

people at a time” (2017b). According to Beardsley (1989), De Maria “wanted a place where he could be alone in a land without trails and a wide sky to witness its powerful exchange through apparently arbitrary electrical discharges”¹¹ (p. 62). De Maria states that “isolation is the essence of *Land Art*” (Archer, 2001, p. 99). Installed in “a matrix composed by 400 stainless steel lightning rods, evenly spaced in a rectangular area of one kilometre by one mile” (Santos, 2017b), these objects, with a height of six metres on average, form the body of the work, a geometric mesh that, in addition to being seen in its whole, should be traversed by the audience.

On the *Dia Art Foundation* website, the organization responsible for the maintenance and management of this artwork, it is stated that the work is intended for a long-term experimentation. Therefore, “a complete experience of *The Lightning Field* does not depend on the lightning’s occurrence, and visitors are encouraged to spend as much time as possible in the field, especially during sunset and sunrise”¹², and concludes: “in order to provide this opportunity, *Dia* offers evening visits from May to October”¹³.

Sousa Santos describes that when they arrived at the house’s porch and looked at the artwork from a distance, “the steel posts were almost invisible on the *Sawtooth Mountains*’ panorama” (2017b). When they decided to cross the field, they were warned to be careful with the snakes and to avoid bushes that occupy the entire space. Thus, they head to De Maria’s landscape’s with the certainty that “the only way to see *Lightning Field* is to accept the landscape with its beauty and danger” (Santos, 2017b). Sousa Santos describes the experience:

AS THE SUN WENT DOWN, ITS SHADOWS BECAME LONGER, THE COLOURS MORE SATURATED, AND THE TOP OF THE POSTS BRIGHTER. LIGHTNING FIELD IS AN OBSERVATION DEVICE THAT ONLY BECOMES VISIBLE, SPECTACULARLY VISIBLE, WHEN THE SUN IS LOWER. (2017B)

Sousa Santos and Nunes walked through impressive landscapes and were confronted with subjects strongly associated with the country, such as the history of occupation told by transcontinental railways and the remains of extractive industries and military activities. The focus is directed to the descriptions noted by Sousa Santos to the visited *Earthworks* and to a confrontation’s idea in the connection between the visitor and the artwork - time and space - in the perspective that these connections reveal much about the history of artefacts, artists, places and of visitors. Between *Spiral Jetty*, *Sun Tunnels*, *Double Negative*, *Roden Crater* and *The Lightning Field*, Santos and Nunes faced *Earthworks* promoting a dialogue about Art, Memory, and Identity in the North American territory.

11 (Idem)

12 (Walter De Maria, *The Lightning Field*, s.d.) (Translated by Mauricio Alfaya)

13 (Idem)

REFERENCES

EARTHWORKS: TRAVELS, LANDSCAPES AND CONFRONTATIONS

Maurício Alfaya

- ARCHER, M. (2001). *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- BEARDSLEY, J. (1989). *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. New York: Abbeville Press.
- BOETTGER, S. (2002). *Earthworks: Art and The Landscape of the Sixties*. Berkeley: University of California Press.
- BRITTO, M. C., & FERREIRA, C. C. (2011). Paisagem e as Diferentes Abordagens Geográficas. *Revista de Geografia do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFFJ*, v. 2(nº 1), 1 – 10.
- CAUQUELIN, A. (2005). *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- CEM - Corpo Espaço Matéria. (22 de Outubro de 2018). Acesso em 27 de Outubro de 2018, disponível em Site da FBAUP: <http://cem.fba.up.pt/org.html>
- DEMPSEY, A. (2003). *Estilos, Escolas e Movimentos*. São Paulo: Cosac Naify.
- FERREIRA, G.; Cotrim, C. (2006). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- JAMES TURRELL, *Roden Crater*. (s.d.). Acesso em 28 de Novembro de 2018, disponível em Site da Skystone Foundation: <http://rodencrater.com>
- KRAUSS, R. E. (2001). *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- KRON, C. (1 de Outubro de 2018). *The Story behind "Sun Tunnels," Nancy Holt's Land Art Masterpiece*. Acesso em 8 de Novembro de 2018, disponível em Site da Artsy: <http://www.artsy.net/article/artsy-editorial-story-sun-tunnels-nancy-hots-land-art-masterpiece>
- MCLAUGHLIN, B. (10 de Junho de 2015). *Tacita Dean Talks Spiral Jetty and Celluloid's Enduring Appeal*. Acesso em 02 de novembro de 2018, disponível em Site da Canadian Art Foundation: <http://canadianart.ca/features/tacita-dean-talks-spiral-jetty-and-celluloids-enduring-appeal/>
- MILLER, M. (19 de fevereiro de 2015). *James Turrell Allowing Limited Visitors to Roden Crater for \$6,500 a Person*. Acesso em 14 de Novembro de 2018, disponível em Site da ArtNews: <http://www.artnews.com/2015/02/19/james-turrell-allowing-limited-visitors-to-roden-crater-for-6500-a-person/>
- Robert Smithson, *Spiral Jetty*. (s.d.). Acesso em 26 de novembro de 2018, disponível em Site da Dia Art Foundation: <https://diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty>
- RUSH, M. (2013). *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes.
- SANTAYANA, G. (2001). *Filosofia del viaje. A Parte Rei*, 15, 1-5. Acesso em 12 de outubro de 2016, disponível em <http://www.serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/santayana.pdf>
- SANTOS, E. S. (6 de Agosto de 2017a). *Earthworks e Obras de Arte: Criação e Destruição da Paisagem Americana. Público*. Acesso em 27 de Outubro de 2018, disponível em <https://www.publico.pt/2017/08/06/culturaipsilon/reportagem/serie-branco-ate-branco-earthworks-e-obras-de-arte-criacao-e-destruicao-da-paisagem-americana-1781028>
- SANTOS, E. S. (20 de Agosto de 2017b). *Observatórios do Invisível: Peregrinação Pelo Sublime Americano. Público*. Acesso em 4 de Novembro de 2018, disponível em <https://www.publico.pt/2017/08/20/>

culturaipsilon/noticia/observatorios-do-invisivel-peregrinacao-pelo-sublime-americano-1782461

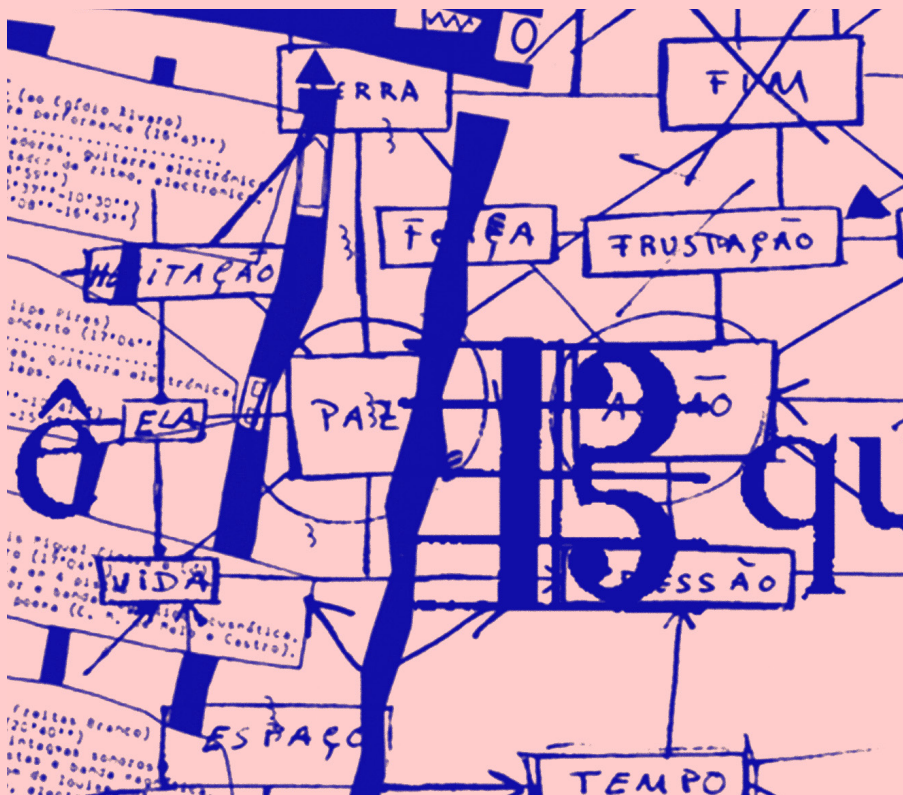
SIMMEL, G. (2009). *A Filosofia da Paisagem*. (A. Morão, Trad.) Covilhã: Universidade da Beira Interior.

SMITHSON, R. (2006). Uma Sedimentação da Mente: Projetos de Terra[1968]. Em G. Ferreira, & C. Cotrin, *Escritos de Artistas: anos 60/70* (pp. 182-198). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

The First Transcontinental Railroad. (s.d.). Acesso em 8 de Novembro de 2018, disponível em Site da Transcontinental Railroad (TCRR): <https://tcrr.com/>

TURNER, V. (1974). *O Processo Ritual: Estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes.

Walter De Maria, *The Lightning Field*. (s.d.). Acesso em 14 de Novembro de 2018, disponível em Site da Dia Art Foudation: <https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-lightning-field/>



SESSÃO #2

ARTE, CULTURA, TECNOLOGIA
E SOCIEDADE

O lugar do som nas artes plásticas

HUGO OLIVEIRA



19 NOV, 2018 — Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

A plástica do som na arte dos lugares

Transcri(a)ção in-completa e (a)notada

Texto

Bruno Ministro



Hugo Oliveira
Convidado

Rui Torres
Extra-Comentador Convidado

Rute Rosas
Comentadora

Sofia Ponte & Bruno Ministro
Outras participações

[RT]

Rui Torres

[RR]

Rute Rosas

[SP]

Sofia Ponte

[BM]

Bruno Ministro

[HO]

Hugo Oliveira

Num encontro académico tradicional, o período de discussão segue-se normalmente à exposição de ideias por parte do orador ou oradores convidados. Nas sessões de Corpo Espaço Matéria tudo é período de discussão: desde logo entre dois corpos que, no espaço, debatem a matéria temática a cada estação. Aqui, neste texto, assumido mais como transcrição do que transcrição, começa-se pelo fim, lançando algumas perguntas iniciais que, contudo, são já resultado da escuta da conversa: Como pensar o outro? Pensar de outra maneira? Como pensar o diferente? Pensar de modo diferente? Como pensar o novo? Pensar de novo? Como pensar a comunidade? Pensar em comunidade? Como pensar o diálogo? Pensar em diálogo:

[HO] Mais do que a mudança histórica, o encontro com o outro é o que mais produz momentos revolucionários. Podemos, a dado momento, não estar perante um objeto novo, mas sim diferente. Investigar, mais do que tentar encontrar qualquer coisa nova, é colocar ao mesmo nível temas diferentes. Daí aparecerá algo que achamos que é novo. Não é novo, é simplesmente diferente. Tentar colar tudo isto é uma das coisas que mais me entusiasma.

[RT] Essa ideia do outro, daquele que se abre ao contacto, está relacionada com uma certa ideia de invenção. Arnold Schönberg, que foi professor de John Cage, disse um dia que ele não era compositor, mas sim um inventor. E, de facto, é isso que ele é. Mais do que um músico, um inventor. Essa ideia de invenção, de comunicação, de porta. Uma porta é sem-

pre uma passagem entre dois lugares. Este é um aspeto que me parece estar inscrito nesta inquietação.

Intrometo-me na conversa. Descrevo, transcrevo, reformulo, transformo. Subscribo a inquietação do Rui, sigo o entusiasmo do Hugo e tento, também eu, colar tudo isto. Desmaterializo a temporalidade da matéria oral, transponho a oralidade para a gramática da escrita. Faço-o através de um processo experimental de transposição e inscrição dos enunciados numa outra materialidade ou, se quisermos, de desmaterialização de outras formas de inscrição que são anteriores a esta escrita. Intrometo-me, sim, terceira voz, ou quarta. Porque, na abertura da sessão, a Rute (terceira voz) falou de antropofagia, tema que não se retomou no diálogo, labiríntico, como todas as discussões, e que, de forma elíptica e antropofágica (polifónica?).

De novo, retomo, em retorno: Quarta voz, contra-voz, quarta parede? Mas que voz é esta da escrita? Que voz é esta que manipula as vozes, que lhes tira a cronologia própria, desestabiliza as sequências do pensamento exposto frente à audiência, anula as hesitações da fala, rasura o gaguejo da voz, procura expor as pontes do diálogo? Voz que, ao samplar o que foi dito e remisturar as ideias dos oradores num novo texto escrito (não é novo, é diferente), faz pontes, gagueja também, hesita, deambula entre caminhos possíveis. E repassa o texto a essas vozes, que (de novo, de forma diferente) reformulam o que foi dito e escrito, complexificam, clarificam, expandem a reflexão.



Hugo Oliveira — Edição #01 Portugal Tropical, 2014
Serigrafia + Tote Bag + Cassete

Portugal Tropical é um trabalho editorial que se dedica à recolha de edições fonográficas de artistas com origem em países de língua oficial portuguesa.

[H0] Música ou som. Nós podemos ir por vários caminhos. Nas artes plásticas sempre houve a preocupação de explorar uma dimensão sonora, explorar os meios para procurar representar a música. Preocupação ou tentativa. Como é que se representaria a música visualmente na tela? Embora quisesse falar sobre a relação entre música e artes plásticas, o início da minha dissertação de mestrado acabou por partir da análise da obra do poeta E. M. de Melo e Castro. Portanto, quando estamos a investigar uma coisa, nunca sabemos onde vamos dar.

Penso em voz alta na escrita, que, no caso, é uma voz em caixa baixa. De onde vem e para onde vai? Voz no papel, que não é papel, são *bits* no *software* processador de texto, código binário no espaço forense do sub-mediático. Voz na escrita computadorizada que será livro eletrónico e serigrafia manual. Dizia eu: a escrita é plástica, hesita, arrasta-se e avança depois de forma contumaz: o tempo molda a palavra na oralidade. E na escrita? Tomo tempo de mais nesta minha intromissão para dizer: a escrita é plástica. E perguntar: As artes plásticas não são uma forma de escrita? Como lê-las? As artes sonoras não são uma forma de arte plástica? Como ouvi-las?

[H0] No caminho para cá, eu vinha a pensar nesta questão. Os músicos fazem música com os sons e os artistas plásticos fazem música com os sons. Vinha a pensar: mas não há sons das artes plásticas; não há o Mi das artes plásticas, não há o Dó Ré Mi das artes plásticas e não há o Dó Ré Mi da música. Portanto, o que existe é outro tipo de. Os sons são moldados por visões diferentes.

[RT] Perda progressiva de registo, de materialidade. Por um lado, com a integração, com o esbatimento de fronteiras, com o desaparecimento de paredes invisíveis, perdem as artes autonomia? Ganham algo diferente? Como é que fica o som em si quando articulado e em relação com uma outra prática artística? E ao nível da desmaterialização, estaremos a perder, nessa nuvem difusa (na *cloud*), o objeto

que nos permite o registo? Ou está a ganhar novas configurações, a reconfigurar-se num novo espaço? Precisamos talvez de uma arqueologia do imaterial, do variável.

Transcrevo sem que me limite a transcrever. Escrevo, altero, reescrevo, inscrevo: na escrita. Caminho para cá e para lá. Repetição, variação. Iteração, variabilidade. Plasticidade da linguagem, na voz, na escrita, no outro. O lugar da fala é descontextualizado mas a voz da Rute continua a fazer sentido:

[RR] É muito importante o que estás a dizer. Esta relação multissensorial. Esta abordagem, quer a uma visualidade, quer a uma plasticidade.

Abordagem como ponto de partida, borda como margem na periferia do centro, ação de bordar como trabalho afim de tecer, pontilhar, integrar e, ao mesmo tempo, afastar. Fronteiras experimentais, que ora se diluem, ora se revelam. Desvelam, resvalam. E, de maneira também experimental, permitem questionar jogando:

[RT] Parafraseando o artista e escritor mexicano Ulises Carrión, refugiado na Europa a partir dos anos 1960: Ao contrário do que as pessoas pensam, um escritor não escreve livros, escreve textos. Um artista, esse sim, escreve livros. De uma mesma forma, poderíamos dizer que um músico não grava discos. Quando muito, sons. Um artista, esse sim, poderá eventualmente fazer discos. O escritor escreve textos e o livro é apenas um suporte, uma matéria. Mas o artista preocupa-se com essa matéria.

As fronteiras são metáfora conceptual mas também expressão geográfica, quando uma outra voz pergunta da plateia:

[SP] Existe uma arte sonora portuguesa?

E se responde:

[H.O.] Não sei se se pode dizer que exista uma arte sonora portuguesa.

[R.T.] Mais do que pensarmos uma arte sonora portuguesa, a mim tem-me interessado pensar um certo contacto entre música e outras práticas artísticas.

E se expande:

[H.O.] *Não sei se se pode dizer que exista uma arte sonora portuguesa.* Pela comparação que tenho vindo a fazer entre vários discos da mesma época produzidos em Portugal ou noutros países, o que me tem surpreendido mais é que estão exatamente ao mesmo nível. É bom saber que existe realmente uma produção feita em Portugal, não só a nível do som, mas também a nível experimental, gráfico, de objetos. Se calhar a única diferença é que em Portugal sempre houve menor volume de produção do que noutros países. O que eu sinto é que a investigação do tema ainda está no início. Por várias razões, ainda há muita matéria a explorar.

[R.T.] O Ernesto de Sousa fala de vasos comunicantes. Os artistas portugueses, estando esclarecidos acerca daquilo que se fazia lá fora e tentando reproduzir de maneira diferente cá dentro, fechavam-se em pequenos quartos. Portanto, não havia propriamente um Café Gelo, como no caso dos surrealistas e dos pós-surrealistas, tanto quanto me parece. No entanto eles estavam informados. E os anos 1950 e 1960 são fundamentais, não apenas devido à poesia concreta brasileira mas também aos estúdios de fonologia e de música concreta e eletrónica de Pierre Boulez, de Karlheinz Stockhausen, de Pierre Henry, de que eles tinham conhecimento. *Mais do que pensarmos uma arte sonora portuguesa, a mim tem-me interessado pensar um certo contacto.* Toques entre diferentes tradições, que não necessariamente se fundem ou destroem mutuamente.

Após implodir a cronologia própria das falas e encadeá-las, espalhadas, numa ordem diferente no

texto que aqui propaga, retoma-se uma ideia anterior, a qual, por sua vez, se mistura com uma ideia nova:

[R.T.] O livro é um suporte, uma matéria, mas o artista preocupa-se com essa matéria.

[H.O.] Moldar os sons e afetar, tanto física como conceptualmente.

Linguagem e comunidade. Comunidade e linguagem. Qual a ordem dos objetos?

[H.O.] Geração de 1970, à volta do operador-estético Ernesto de Sousa: havia um sentido de comunidade e todos estavam dispostos a contribuir com qualquer coisa. É grande a responsabilidade de Ernesto de Sousa e daquele grupo de pessoas que tinham a informação ou formação sobre as atitudes mais experimentais da época. Eles tinham a perfeita noção do que se passava internacionalmente – John Cage, Living Theater, Concretismo brasileiro. Estavam perfeitamente informados e as influências, tanto visuais como sonoras, vinham daí.

[R.T.] Parece-me que o conceito de multimédia proposto por Ernesto de Sousa ainda está por compreender. Nós entendemos a multimédia de maneira muito diferente. A proposta do Ernesto de Sousa, por exemplo em “Luís Vaz”, com música de Jorge Peixinho, com a participação de uma série de artistas de campos diferentes, estava relacionada com justaposições ou sínteses, em que diferentes intervenções artísticas interagiam entre si mas não se transformavam mutuamente.

Qual a gramática da comunidade? De que material é feita? Quantas gramáticas há dentro da gramática da comunidade? Que rastros podemos hoje encontrar?

[H.O.] Embora muitas das gerações anteriores de músicos já não estejam disponíveis para falar connosco,

ainda podemos avaliar a consistência das suas práticas passadas analisando as gravações sobreviventes. Isto é importante para mim porque me parece que criar objetos físicos não é só uma excentricidade. A verdade é que, se forem bem estimados, sobrevivem ao tempo e são uma ferramenta importante para o conhecimento. O Jorge Lima Barreto era um chato: não se limitava a fazer os sons e a editar discos. Cada um destes discos tem muita informação, tem textos a explicar o que era aquilo tudo. Quando eu digo que um disco tem o mesmo valor de um livro tem a ver com esta questão da transmissão do conhecimento.

Pergunto mais do que respondo. Não tendo conseguido estar presente na sessão, perdi uma boa oportunidade para colocar questões e contribuir para o debate. Pergunto mais do que respondo? De trás do papel (ou do ecrã) ninguém responde (responde?). Insisto em perguntar.

Diálogos explorados em diálogo na sessão #2 da estação #1 e sugestões de leitura/escuta/visualização para explorar em diálogo com este texto durante qualquer estação.

EXCURSO 1

**E. M. de Melo e Castro e Telectu
+ António Palolo e Telectu**

Hugo Oliveira, 2013, *Alternativas e Proposições para uma Experimentação Sonora na Arte Contemporânea Portuguesa Pós 25 de Abril*. [dissertação de mestrado].

[LINK 1](#) | [LINK 2](#)

EXCURSO 2

**Poetas experimentalistas e Jorge Peixinho +
Separata de Peixinho em Poesia Experimental 2**

Concerto e Audição Pictórica, Jorge Peixinho, António Aragão, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão e Manuel Baptista (1965) [happening]

[LINK](#)

—○ EM DIÁLOGO

Sandra Guerreiro Dias, 2016,
*O Corpo como Texto: Poesia,
Performance e Experimentalismo nos
Anos 80 em Portugal*.

[LINK](#)

Música e Notação, Jorge Peixinho (1966)
[ensaio]

[LINK](#)

—○ EM DIÁLOGO

Cristina Delgado Teixeira, 2006,
*Música, Estética e Sociedade nos
Escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa,
Colibri.

EXCURSO 3

Américo Rodrigues e Jorge dos Reis + Américo Rodrigues e esculturas de alunos da Escola António Arroio

Trânsito Local, Trânsito Vocal (2004) [poesia sonora]

- **EM DIÁLOGO**
Tiago Schwäbl e Nuno Miguel Neves, 2017, “«Um Ovni na Guarda»: Entrevista a Américo Rodrigues”.

[LINK](#)

- **EM DIÁLOGO**
Nuno Miguel Neves, 2017, “*Parlatório*: 7 histórias para desaprender o silêncio”.

[LINK](#)

Poesia Sonora a partir de “Poesia Tátil”, Américo Rodrigues (2017) [poesia sonora]

[LINK](#)

- **EM DIÁLOGO**
Rui Torres, 2015, “Voz Verbal Vocal: A Poesia Sonora de Américo Rodrigues”.

[LINK](#)

EXCURSO 4

Miguel Azguime

Itinerário do Sal, Miguel Azguime (2008) [ópera multimédia/eletroacústica]

[LINK](#)

- **EM DIÁLOGO**
Jelena Novak, s.d., “Voz, O Impossível”.

[LINK](#)

- **EM DIÁLOGO**
Rui Torres, 2017, “Itinerários do som: Miguel Azguime, uma arte literária dos meios”.

[LINK](#)

EXCURSO 5

Ana Hatherly + Pedro Tudela

Rotura, Ana Hatherly (1979) [performance]

[LINK](#)

- **EM DIÁLOGO**
Ernesto de Sousa, 1978, “Ana Hatherly e a Difícil Responsabilidade da Desordem”.

[LINK](#)

On Paper, Pedro Tudela (2003) [arte sonora]

[LINK](#)

- **EM DIÁLOGO**
Vários, 2003-04, “Reviews”.

[LINK](#)



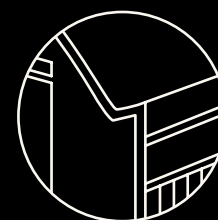
NOV 19, 2018 — Aula Magna, Faculty of Fine Arts of the University of Porto

SESSION #2

ART, CULTURE, TECHNOLOGY
AND SOCIETY

The place of sound in fine arts

HUGO OLIVEIRA



The plasticity of sound in the art of places

Transcrip(ac)tion in-complete and (a)noted

Text

Bruno Ministro



Hugo Oliveira
Guest

Rui Torres
Extra guest moderator

Rute Rosas
Moderator

Sofia Ponte & Bruno Ministro
Other participations

[RT]

Rui Torres

[RR]

Rute Rosas

[SP]

Sofia Ponte

[BM]

Bruno Ministro

[HO]

Hugo Oliveira

In a traditional academic meeting, the discussion period usually follows the presentation of ideas by the speaker or guest speakers. In CEM – Body, Space, Matter’s sessions everything is a moment of discussion: from the very beginning between two bodies that, in space, debate each lecture subject. This text, taken more as a transcript(ac)tion than a transcription, starts by the end, posing some questions that are already the result of listening to the conversation: How to think the other? To think differently? How to think the different? To think in a different way? How to think the new? To think again? How to think the community? To think in community? How to think about dialogue? Thinking about dialogue:

[HO] More than a historical change, the encounter with the other is what produces most revolutionary moments. One may, at a given moment, not be faced with a new object, but with a rather different one. To investigate, more than to try to find something new, to put at the same level different themes. Then something one thinks is new will appear. But it is not new, it is simply different. Trying to glue all this together is one of the things that I’m most excited about.

[RT] This idea of the other, the one who opens himself to contact, is related to a certain idea of invention. John Cage’s professor, Arnold Schönberg, once said that he was rather an inventor than a composer. And that is, indeed, what Cage is: More than a musician, an inventor. This idea of invention, of communication, of a door. A door is always

a channel between two places. This is an aspect that seems to me to be inscribed in this restlessness.

I meddle in the conversation. I describe, transcribe, reformulate, transform. I subscribe Rui’s concern, I follow Hugo’s enthusiasm and I try, too, to glue all this together. I dematerialize the temporality of oral content and transpose orality into the grammar of writing. I do it through an experimental process of transposition and inscription of enunciations in another materiality. Or an experimental process of dematerialization of other forms of inscription that are previous to this document. I introduce myself, as a third voice, or fourth. Because, at the opening of the session, Rute (third voice) mentioned anthropophagy, a topic that was not taken up again in dialogue, intricate, like all discussions, and which, in an elliptical and anthropophagic way (polyphonic?).

Again, I return, in return: Fourth voice, counter voice, fourth wall? But what is this writing voice? What is this voice that manipulates voices, that takes away their own chronology, destabilizes the sequences of thought exposed in front of the audience, cancels the hesitations of speech, erases the stuttering of voice, seeks to expose the bridges of dialogue? A voice which, by sampling what has been said and remixing the speakers’ ideas in a new written text (not new, but different), builds bridges, stutters too, hesitates, wanders between possible paths. And passes on the text to those voices, which (again, in a different way) reformulate, complexify,

clarify, expand the reflection of what has been said and written.

[H O] Music or sound. We can go through numerous paths. In the fine arts there has always been the concern to explore a sound dimension, to explore the means to try to represent music. Concern or attempt. How could music be represented visually on screen? Although I wanted to talk about the relationship between music and fine arts, the beginning of my master's dissertation was based on the analysis of poet E. M. de Melo e Castro's work. So, when investigating something, one never knows where one is going to end.

I think out loud in writing, which, in this case, is a voice in a lower case. Where does it come from and where does it go? Voice on a paper that is not paper, it is bits in the word processor software, binary code in the sub-media's forensic space. A voice in computerized writing that will be electronic book and manual silkscreen. I said: writing has plasticity, it hesitates, drags itself and then advances in a persistent way: time shapes the word in orality. And in writing? I take too much time to say: writing is plastic. And asking: aren't the fine arts a form of writing? How to read them? Aren't sound arts a form of fine art? How to listen to them?

[H O] On the way here, I was thinking about this. Musicians make music with sounds and artists make music with sounds. I was thinking that there are no fine arts' sounds; there is no E of the fine arts, there is no C E of the fine arts and there is no C E of the music. The sounds are shaped by different visions.

[R T] Progressive loss of registration, of materiality. On the one hand, with the integration, with the blurring of borders, with the disappearance of invisible walls, do arts lose autonomy? Does it gain something different? How does the sound stay in itself when articulated and in relation to other artistic practices? And at the level of dematerialization,

are we losing, in that diffuse cloud (in the cloud), the object that enables registration? Or is the object gaining new configurations, reconfiguring itself in a new space? Perhaps it is needed an archaeology of the immaterial, the variable.

I transcribe without just transcribing. I write, alter, rewrite, inscribe: in writing. I walk from here to there. Repetition, variation. Iteration, variability. Plasticity of language, in voice, in writing, in the other. The place of speech is decontextualized, but Rute's voice continues to make sense:

[R R] It's very important what you're saying. This multi-sensory relationship. This approach to both visuality and plasticity.

Approach as a starting point, edge as margin at the centre's periphery, embroidery action as work related to weave, to dot, to integrate and, at the same time, to move away. Experimental frontiers, which are sometimes diluted, sometimes exposed. That reveal, that slip away. And, that also experimentally, allow to question by playing:

[R T] To paraphrase the Mexican artist and writer Ulises Carrión, a refugee in Europe from the 1960s: Contrary to what is thought, a writer does not write books, writes texts. An artist, yes, writes books. Similarly, one could say that a musician does not record albums. At most, a musician records sounds. An artist can eventually make albums. The writer writes texts and the book is just a medium, matter. But the artist cares about that matter.

Borders are conceptual metaphors, but, also, geographical expression, when one other voice asks from the audience:

[S P] Is there a Portuguese sound art?

And is answered:

[H.O.] I don't know if one can say there's a Portuguese sound art.

[R.T.] More than thinking about a Portuguese sound art, I'm interested in thinking about a certain communication between music and other artistic practices.

And it is expanded:

[H.O.] *I don't know if one can say there's a Portuguese sound art.* From the assessment I've been making between several albums from the same time frame produced in Portugal or in other countries, what has surprised me the most is that they're exactly on the same level. It's good to know that there's really a made in Portugal's production, not only at the sound, but also on the experimental, graphic, objects aspects. Maybe the only difference is that in Portugal there has always been a lower volume of production comparing to other countries. What I sense is that this subject's research is still at the beginning. For various reasons, there's still a lot to explore.

[R.T.] Ernesto de Sousa talks about uncommunicating vessels. The Portuguese artists, being enlightened about what was being done outside Portugal and trying to reproduce differently inside, locked themselves in small rooms. Consequently, there wasn't exactly a Café Gelo, as in the case of the surrealists and the post-surrealists, as far as I think. Yet they were informed. And the 1950s and 1960s are fundamental, not only because of Brazilian concrete poetry, but also because of the phonology and concrete and electronic music studios of Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Pierre Henry, of which they were aware. *More than thinking about a Portuguese sound art, I'm interested in thinking about a certain communication.* Touches between different traditions, which do not necessarily merge or destroy each other.

After imploding the chronology of the lines and chaining them together, in a different order in the text that is propagated here, a previous idea is resumed, which is mixed with a new idea:

[R.T.] The book is a support, a matter, but the artist is concerned with that matter.

[H.O.] Shaping the sounds and affecting both physically and conceptually.

Language and community. Community and language. What is the order of the objects?

[H.O.] 1970's generation, around the aesthetical operator Ernesto de Sousa: there was a sense of community and everyone was willing to contribute. There was also a great responsibility of Ernesto de Sousa and that group of people who had the information or training about the most experimental attitudes of that time. They had the perfect notion of what was going on internationally - John Cage, Living Theater, Brazilian Concretism. They were perfectly informed and visual and sound influences came from there.

[R.T.] It seems to me that the concept of multimedia suggested by Ernesto de Sousa is still to be understood. One understands multimedia in a very different way. Ernesto de Sousa's proposal, for example, in "Luís Vaz", with music by Jorge Peixinho, with the participation of a series of artists from different fields, was related to juxtapositions or syntheses, in which different artistic interventions interacted with each other but did not transform each other.

What is the grammar of the community? What material is it made of? How many grammars are in the grammar of a community? What traces can we find today?

[H.O.] Although many of the previous generations of musicians are no longer available to talk, one can

still assess the consistency of their past practices by analysing the surviving recordings. This is important to me because it seems to me that creating physical objects is not just an eccentricity. The truth is that, if they are well estimated, they survive time and are an important tool for knowledge. Jorge Lima Barreto was difficult: he wasn't only making sounds and editing records. Each one of these records has a lot of information, texts to explain what it was all about. When I say that a disc has the same value as a book it has to do with this knowledge transmission's issue.

I ask more than I answer. Having failed to attend this CEM lecture, I missed a good opportunity to ask questions and contribute to the debate. Do I ask more than I answer? From behind the paper (or the screen) no one answers (or does it answer?). I insist on asking.

Dialogues explored in dialogue at session #2 of lecture #1 and reading/hearing/visualizing suggestions to explore in dialogue with this text.

EXCURSION 1

**E. M. de Melo e Castro and Telectu
+ António Palolo and Telectu**

Hugo Oliveira, 2013, *Alternatives and Proposals for a Sound Experimentation in Portuguese Contemporary Art Post 25th April*.
[master's dissertation].

[LINK 1](#) | [LINK 2](#)

EXCURSION 2

Experimental Poets and Jorge Peixinho + Separata de Peixinho in Poesia Experimental 2

Concerto e Audição Pictórica, Jorge Peixinho, António Aragão, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão and Manuel Baptista (1965) [*happening*]

[LINK](#)

IN DIALOGUE

—○ Sandra Guerreiro Dias, 2016, *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*.

[LINK](#)

Music and Notation, Jorge Peixinho (1966)
[essay]

[LINK](#)

IN DIALOGUE

—○ Cristina Delgado Teixeira, 2006, *Music, Aesthetics and Society in the Writings of Jorge Peixinho*. Lisboa, Colibri.

EXCURSION 3

Américo Rodrigues and Jorge dos Reis +
Américo Rodrigues and sculptures from School
António Arroio's students

Trânsito Local, Trânsito Vocal (2004)
[sound poetry]

—○ IN DIALOGUE

Tiago Schwäbl and Nuno Miguel
Neves, 2017, “«Um Ovni na Guar-
da»: Entrevista a Américo Rodri-
gues”.
[LINK](#)

—○ IN DIALOGUE

Nuno Miguel Neves, 2017, “*Parla-
tório*: 7 histórias para desaprender o
silêncio”.
[LINK](#)

Sound Poetry from “Poesia Táctil”, Américo
Rodrigues (2017) [sound poetry]
[LINK](#)

—○ IN DIALOGUE

Rui Torres, 2015, “Voz Verbal Vocal:
A Poesia Sonora de Américo Rodri-
gues”.
[LINK](#)

EXCURSION 4

Miguel Azguime

Itinerário do Sal, Miguel Azguime (2008) [mul-
timedia opera/electroacoustics]

[LINK](#)

—○ IN DIALOGUE

Jelena Novak, s.d., “Voz, O Impos-
sível”.
[LINK](#)

—○ IN DIALOGUE

Rui Torres, 2017, “Itinerários do
som: Miguel Azguime, uma arte
literária dos meios”.
[LINK](#)

EXCURSION 5

Ana Hatherly + Pedro Tudela

Rotura, Ana Hatherly (1979) [performance]
[LINK](#)

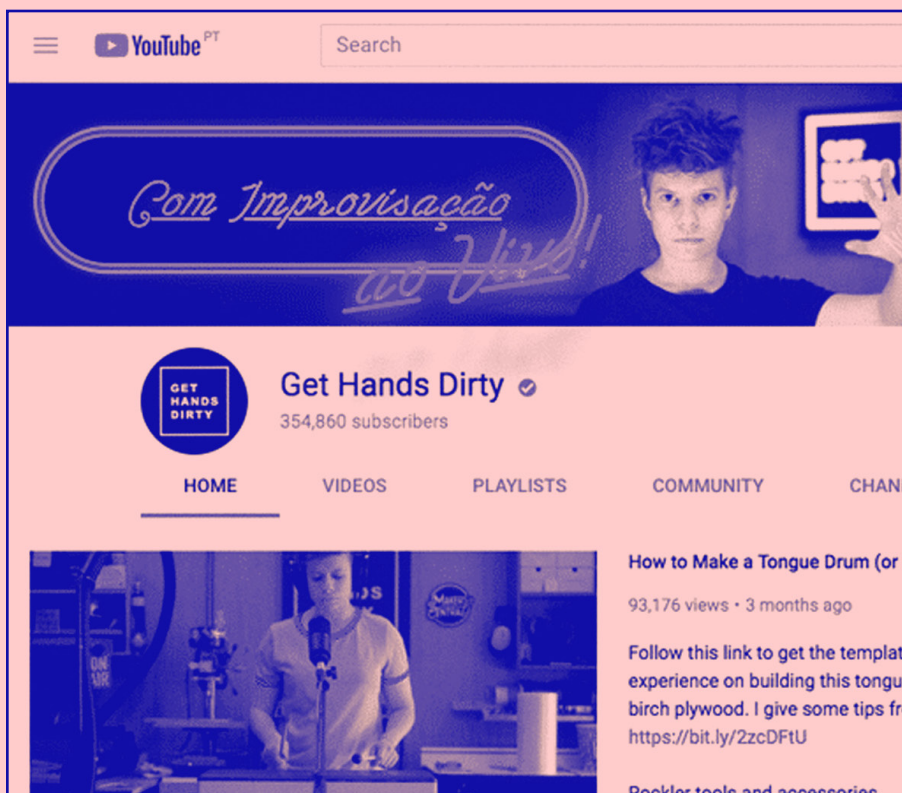
—○ IN DIALOGUE

Ernesto de Sousa, 1978, “Ana
Hatherly and the Difficult Responsi-
bility of Disorder”.
[LINK](#)

On Paper, Pedro Tudela (2003) [sound art]
[LINK](#)

—○ IN DIALOGUE

Various, 2003-04, “Reviews”.
[LINK](#)



28 JAN, 2019 — Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Get Hands Dirty — Artistas plásticos influenciadores digitais

Texto

Constança Babo



Cristiana Felgueiras
Convidada

Lídia Marôpo
Extra-Comentadora Convidada

Daniela Coimbra
Comentadora

SESSÃO #3

ARTE, CULTURA, TECNOLOGIA
E SOCIEDADE

Get Hands Dirty
**Artistas plásticos
influenciadores digitais**

CRISTIANA FELGUEIRAS



Atualmente, no contexto das artes plásticas, assistem-se a profundas transformações provocadas pelos novos média digitais, caso de vídeos, imagens, sons ou programas de *software* e *apps* que alimentam, sobretudo, uma criação artística que habita na fronteira entre a esfera física e a virtual. Tais técnicas de produção têm sido cada vez mais utilizadas, principalmente por uma geração contemporânea de artistas que assim se insurge no contexto da arte, propondo e inscrevendo novos conceitos, formas, técnicas, plásticas e expressões a partir das quais conferem, também, renovados, sentidos e possibilidades à produção artística.

Cristiana Felgueiras (Vila Real, 1989) pertence a este atual movimento que tem vindo a desenvolver-se com um caráter semelhante ao das vanguardas¹. Procurando vários níveis de experimentação, a artista recorre às possibilidades do multimédia e do *online*, assim produzindo um trabalho que, mesmo não sendo concebido com esse intuito, problematiza o campo artístico e algumas das suas principais concepções: a definição de obra de arte, o modo como funcionam e instalam os sistemas de exposição, apresentação e divulgação artísticos e as relações que daí se estabelecem com o público. É nas redes digitais e a partir de uma dinâmica virtual, física, criativa e educativa que Cristiana cria, produz e se apresenta ao público com o projeto *Get Hands Dirty*, assumindo-se como uma artista plástica e produtora de conteúdos.

No sentido de refletir sobre o amplo e complexo campo criativo no qual Cristiana Felgueiras se move, o Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) organizou uma sessão com a artista e as professoras Lúcia Marôpo² e Daniela Coimbra³. A ocasião encontrou-se inserida no ciclo de encontros CEM - Corpo, Espaço, Matéria. Enquanto douto-

randa no programa doutoral de Arte dos Média da Universidade Lusófona do Porto, mestre em Teoria e Crítica de Arte (FBAUP) e licenciada em Fotografia (ESAP), participei nesta sessão na qualidade de relatora e no intuito de propor uma reflexão sobre a mesma, o que aqui apresento. Simultaneamente, foi-me possibilitado integrar o projeto do i2ADS, cujo tema *Artistas plásticos influenciadores digitais* cruza-se com a minha área de formação e de investigação, com o atual projeto de tese de doutoramento a incidir sobre o objeto artístico dos novos média, a sua natureza e os seus modos de exposição, visualização e recepção.

A conversa teve lugar no dia 28 de janeiro de 2019, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP), instituição onde Cristiana Felgueiras se formou. O encontro inaugurou com uma *performance* ao vivo por parte da artista, momento a partir do qual Daniela Coimbra deu início à conversa. A música é, efetivamente, uma das expressões fundamentais da produção artística de Cristiana Felgueiras, elemento determinante tanto nos vídeos como nas ações ao vivo que, não se concretizando frequentemente, encontraram uma exceção neste encontro. A *performance* que ecoou pela Aula Magna da faculdade foi descrita, por Daniela Coimbra, como “a criação de uma ação do quotidiano em palco, enquadrada com uma sonoplastia e um aparato cénico específicos”. Foi também nesse momento que a investigadora reconheceu na artista um notável domínio das diferentes artes e uma mestria técnica que a aproximam do ideal renascentista.

Daniela Coimbra esclarece que a representação dos sons do concreto na música remonta ao Renascimento (séc. XIII-XIV) mas que foi na transição para o Barroco (séc. XVI) que a vida do homem foi refletida com maior evidência nas composições mu-

1 Aqui compreende-se a ideia de vanguarda em relação aos movimentos que se manifestam enquanto rupturas com o que os antecede e sugerem novos paradigmas de ação e quadros de análise.

2 Investigadora integrada no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS-UNL) e Professora Adjunta no Instituto Politécnico de Setúbal.

3 Investigadora integrada no i2ADS, Professora Adjunta na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto (ESMAE).



sicais. A ilustração de batalhas, desde os embates das espadas às marchas dos soldados, tornou-se frequente na música, bem como nas restantes práticas artísticas. Estas expressões de época projetaram-se, também, nos teatros e nas óperas, palcos onde o quotidiano se instalou enquanto tema central da conceção cénica e criativa. Também no Romantismo (séc. XVII) os compositores procuraram formas de representar, por exemplo, o batimento do coração apaixonado e a sonoridade dos pássaros ou dos rios, consoante as narrativas pretendidas.

Todavia, foi no início do séc. XX, com o Futurismo, decorrente principalmente do fascínio do homem pela tecnologia, principalmente nas sociedades urbanas do período da revolução industrial, que se manifestou a primeira relação da arte com os sons do comum. Fora a era das primeiras grandes evoluções técnicas e o som das máquinas e dos motores influenciou profundamente os artistas futuristas e, de um mesmo modo e em tempo próximo, os construtivistas russos. O paralelismo que Daniela Coimbra encontra entre essas duas vanguardas europeias e Cristiana Felgueiras, não sendo imediatamente evidente é, de facto, pertinente e acertado.

Nos vídeos da artista, a sonoridade provém do processo construtivo, do som dos instrumentos e do manuseamento do material, a par das melodias que funcionam como banda-sonora. Na *performance* ao vivo, surgem verdadeiras composições sonoras, tão complexas e diversificadas quanto harmoniosas e equilibradas. Ora, é, principalmente, nas primeiras manifestações experimentais do séc. XX, na transição entre o som das ferramentas e os mais tradicionais acordes musicais, que se relembram as artes do passado. A partir daí, como pode compreender-se a partir de Giorgio Agamben (2009), cruzam-se tempos e recordam-se e atribuem-se novos significados às linguagens do passado, tornando-as presentes, contemporâneas e libertando-as dos seus unilaterais discursos históricos.

É na rede digital *YouTube* que Cristiana Felgueiras apresenta o projeto *Get Hands Dirty*, entregando-o às audiências do *online*. Este quadro de produção e de apresentação de arte, poderá ser refletido e analisado de um modo semelhante ao da arte pública. No caso desta última, as suas iniciais manifestações no espaço urbano foram confrontadas com fortes resistências por parte de vários agentes culturais, conduzindo a um longo período de afirmação e validação no campo artístico. As várias formas de *street art* consistem na utilização do espaço urbano como suporte de produção e como lugar de expressão e de visibilidade, libertando-se da obrigatoriedade e da necessidade da mediação institucional. Simultaneamente, introduziram novas formas de criação artística, dinamizando e alargando o conceito de objeto artístico.

É, pois, com uma semelhante ruptura que se encontra a criação artística no espaço *online*, podendo compreender-se este último como parte da esfera pública, ainda que virtual, sendo um lugar de imagem e de palavra bem como de experiências e de ação. Enquanto espaço de acessibilidade pública e livre, tem a possibilidade de alcançar públicos mais vastos e diversificados do que os locais institucionais de exibição de arte. Se a exposição de arte é um momento onde se permite e sugere a comunicação entre o artista, a obra e o receptor, ou espectador, poderá ser no contexto do virtual que essa relação mais se desenvolva. A *internet* permite uma inédita liberdade ao público, surgindo como uma inovadora forma de interação e de participação na arte que impulsiona a figura do espectador-ator, espectador-utilizador ou público participante. Assim, a escolha, a decisão e a ação do público tornam-se mais independentes dos constrangimentos das instituições e dos poderes dominantes, económicos, políticos e sociais. É, pois, sob a forma de uma cultura digital (Gere, 2002) que tem vindo a desenvolver-se e a instalar-se uma lógica de participação estruturalmente transformadora

dos quadros de criação, produção, recepção e experiência artísticos.

Para além do contacto que a esfera digital e virtual inaugura entre artista e público bem como entre artista, sociedade e espaço, no trabalho de Cristiana Felgueiras há uma outra relação que se repensa e reestrutura: entre o objeto do quotidiano e o artístico. De facto, como o filósofo Martin Heidegger (2002 [1950]) defendeu, o utensílio é algo profundamente distinto da obra de arte. Porém, a diferença não reside na sua natureza e materialidade mas na sua designação e aplicação. Como se tornou claro a partir do *readymade* de Marcel Duchamp (1887-1968), todo o objeto pode ser artístico ao retirar-lhe a função prática, atribuir-lhe uma nova significação e por via da sua colocação num espaço expositivo.

Ao observar os vídeos de Cristiana Felgueiras, encontra-se, também, uma ampliação do conceito de obra de arte mas, em certa medida, no sentido inverso. A artista produz um determinado objeto, registando em vídeo todo o processo construtivo e assim o determinando enquanto parte de uma ação artística. Por fim, o elemento construído adquire a sua utilidade prática, ou seja, o que se tratava de uma simples matéria-prima ganha a forma e a finalidade de um puxador para uma gaveta ou de uma cama-bêliche, por exemplo.

A artista produz principalmente a partir de madeira, técnica que se intitula de *woodworking* e a qual aprendeu *online*, já posteriormente à conclusão dos estudos académicos, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, em 2012. Foi aí que encontrou a sua inspiração, motivação e, como se denota, a sua vocação. É no atelier, entre as tábuas, a mesa de trabalho e as ferramentas que a artista se move, age e cria sob o olhar da objetiva da sua câmara de filmar. Nas gravações audiovisuais, os ruídos do processo construtivo são intercalados ou sobrepostos pela música que acompanha e pela voz que narra

a ação, através de uma posterior, complexa e demorada edição.

Compreendendo, então, que o que se apresenta ao público é uma criação artística com ação e movimento, uma espécie de *performance*, pode questionar-se como se caracteriza o objeto que nesse instante se produz e que, após ser concebido, adquire a sua função prática. Cristiana Felgueiras esclarece que o processo construtivo é a própria criação, mais do que o objeto em si mesmo. O vídeo é o registo e o meio privilegiado de apresentação e de comunicação da obra, do projeto e da artista com o seu público. Simultaneamente, neste processo de gravação e de exibição da ação artística, permite-se revelar o que ocorre no seu estúdio ou atelier, espaço dos artistas que é, habitualmente, desconhecido do público.

O trabalho é, então, tanto físico, com a madeira e as ferramentas, como digital, desde o vídeo, ao som, à imagem, assim consistindo no resultado da confluência de várias e distintas formas objetuais, práticas e discursivas. As inúmeras questões suscitadas por esta multiplicidade podem, porém, convergir numa mesma: se será necessária a contínua procura de definição e classificação do que constituem ações e objetos artísticos ou se poderá estabelecer-se que o conceito de obra de arte, estando em permanente alteração, não tem definição e, como Arthur Danto (2014 [1996]) proferiu, chegou ao fim. Nesse sentido, a particular ambiguidade formal e expressiva que o trabalho de Cristiana apresenta não será um impedimento na sua aceção enquanto criação artística mas, pelo contrário, determina-a enquanto híbrida e multidisciplinar, tanto quanto a própria criação artística contemporânea.

Tendo concluído a licenciatura em Artes Plásticas - Escultura na FBAUP, Cristiana Felgueiras compreende a esfera da arte, identifica as suas várias estruturas e sistemas e, como tal, reconhece as várias implicações da sua criação, nomeadamente as

possíveis lógicas de subsistência da mesma. É essa dimensão do trabalho *online* e das redes sociais que, hoje, suscita particular curiosidade e sobre a qual Lídia Marôpo trabalha. A investigadora revelou ter como principal interesse o lugar da artista nas redes digitais e a sua relação com o público mediante a lógica da cultura participativa. Destacou, em primeiro lugar, a dinâmica de *do-it-yourself* (DIY) enquanto uma das principais particularidades do trabalho nos canais de *YouTube* e que tem vindo a tornar-se preponderante na sociedade atual. No caso de Cristiana Felgueiras, como a própria clarifica, trata-se de produzir trabalho para ter trabalho, assumindo-se enquanto autodidata nas suas várias formas de produção, das mais físicas e manuais às digitais. A artista menciona que foi na sua formação em Escultura que aprendeu as bases do manuseamento de objetos tridimensionais, de alguns materiais e ferramentas mas que, tanto no caso da madeira como da música e do vídeo, desenvolveu as suas competências autonomamente, principalmente a partir de vídeos de outros *makers*⁴ e páginas, sites ou grupos *online*. O facto é que a artista e produtora de conteúdos construiu sozinha um canal com meios e fins e, como tal, explica que “a mensagem é minha, a história é minha e o controlo do público também”.

Para o criador digital, a lógica expositiva é distinta da restante dinâmica artística, habitualmente controlada e determinada pelas instituições, principalmente culturais, e lógicas de mercado. Lídia Marôpo sugeriu, precisamente, refletir sobre essa particularidade expositiva a par do conceito de intermediários culturais que asseguram a distribuição, a divulgação e a visualização das produções artísticas por parte do público. Nesse sentido, Cristiana Felgueiras comenta o funcionamento do *online*, do trabalho aí realizado enquanto produto de visibilidade, consumo e partilha, identificando o *YouTube* enquanto uma galeria, ou seja, um espaço onde a ação ocorre

mas pelo qual o artista não é totalmente responsável. Não obstante, pode compreender-se que apesar de haver, na esfera virtual, algumas limitações e condicionantes nas publicações e partilhas de dados, não sendo permitida uma total liberdade de ação, prevalece uma diferença substancial em relação aos contextos institucionais. Nestes últimos, os tradicionais mediadores da exposição, desde diretores, a administradores e curadores, têm um poder quase absoluto em todo o processo que se desenvolve desde a seleção e organização das obras de arte à sua curadoria e exposição.

Marôpo assinala, ainda, que o método de trabalho de Cristiana Felgueiras aproxima-a dos criadores informacionais, os trabalhadores criativos que produzem conteúdos a partir da articulação de diversas capacidades artísticas e tecnológicas. De um mesmo modo, a artista demonstra um notável domínio dos materiais e dos média com os quais produz e, nos vídeos, explica os vários processos de construção e de produção. Ainda, o seu trabalho caracteriza-se por uma linguagem dinâmica, frequentemente dotada de humor, visível no vídeo *Smell That Wood*⁵ onde explora o material, a madeira, de um modo realmente lúdico. Como Marôpo refere, o canal da artista é, em certa medida, instrutivo e, simultaneamente, apresenta uma componente de entretenimento. Com efeito, Cristiana dilui fronteiras entre várias áreas, não se apresentando enquanto uma criadora unilateral mas, pelo contrário, assumindo e incorporando várias formas que respondem a igualmente diferentes objetivos, funções e intuítos por si determinados.

Apesar da dinâmica do *online* não retirar o valor artístico da criação, é notório como a infinita possibilidade de reprodução, multiplicação, divulgação e visualização coloca as obras num inédito nível de acessibilidade que parece retirar-lhes a sua aura.

4 Cristiana destaca algumas das suas principais influências dentro do universo digital do *YouTube*, casos de Casey Neistat, Chris Salomone, Frank Howard, Giacomo Whatever, Jimmy Diresta, Savvas Papasavva, Marc Spagnuolo e David Picciuto, artistas que, na sua maioria, se dão a conhecer através de canais designados pelos seus respectivos nomes.

5 <https://www.youtube.com/watch?v=P9CfowWScUQ>

Esta última corresponde, pois, ao que seria a qualidade interna dos objetos artísticos, pertencente à dimensão do sensível, recorrendo, aqui, a conceitos da estética de Hegel. Tal fenómeno altamente modificador teve o seu primeiro momento com o aparecimento da prática fotográfica, tendo sido identificado e anunciado por Walter Benjamin (1931).

Paralelamente, a dinâmica do digital e do virtual permitem novos usos e manuseamentos da arte, contribuindo para o seu entendimento perante valores de consumo e de mercado, estes compreendidos a partir de Karl Marx (1867). Cristiana Felgueiras é empreendedora e reconhece a potência comercial das plataformas digitais, algo que assume e adota. Explica que as suas primeiras fontes de rendimentos são os patrocínios que adquire no *YouTube*, em concordância com as visualizações no mesmo. Seguidamente, refere o *Patreon*, plataforma de *crowdfunding* mensal e, por último, o seu site⁶, página *online* de *merchandising* com diversos produtos passíveis de serem adquiridos. A sua economia encontra-se, portanto, distribuída, sendo inevitável a associação entre os vários agentes na medida em que decorrem de uma mesma produção.

A artista explica, ainda, como funciona a gestão de rendimentos do próprio canal do *YouTube*, principalmente através da publicidade e do investimento em recursos audiovisuais e interativos, *layouts* amigáveis para os dispositivos móveis e na conceção de um *Programa de Parceiros*. Desenvolve-se, essencialmente, com base em três pilares: a plataforma, os criadores de conteúdo e as marcas. Cristiana está familiarizada com a logística das visualizações e da periodicidade das publicações, bem como dos patrocínios que, a partir daí, pode adquirir, mas afirma convictamente que esta componente do trabalho não é um dos seus maiores pontos de interesse. Esclarece que o seu principal objetivo é incentivar e impelir à ação, a “sujar as mãos” (*getting hands dirty*), tanto ao público como a si mesma.

À parte do capital económico, Lídia Marôpo refere também o social, “a capacidade de construir bons relacionamentos, pertencer a determinados grupos e formar redes no ambiente digital com os seguidores, patrocinadores, parceiros e outros produtores de conteúdo”. Também destaca a “educação formal e a disposição em aprofundar determinado tema, bem como a influência, o autodidatismo e o investimento feito em bens culturais”. Então, para um indivíduo ser considerado influente, ou um *influencer*, tem que desenvolver essas valências e cultivar os três tipos de capital: social, cultural e económico. É essa conjugação, segundo Marôpo, que constitui e consolida o conceito de influenciador digital, do qual a artista plástica Cristiana é exemplo.

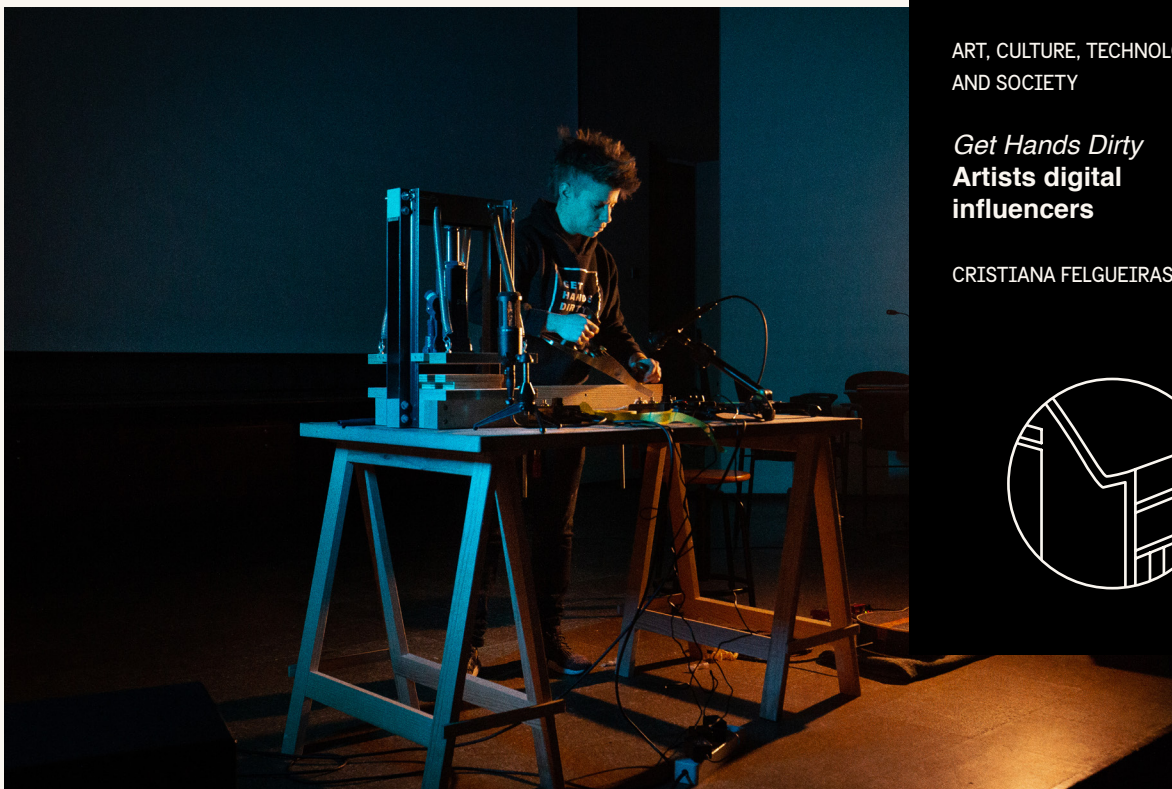
Cristiana Felgueiras revela uma distinta motivação e impulso criativos de um modo experimental, prático, intuitivo e, em certa medida, romântico, aqui retomando a análise de Daniela Coimbra. O encontro do CEM, em torno da artista criadora de conteúdos, confrontou a própria com as diversas implicações e as igualmente várias áreas de ação, pensamento e questionamento do seu trabalho, nomeadamente, o lugar do artista, do público e do espaço expositivo e as atuais condições do sistema da arte, de exposição e de mercado.

Concomitantemente, na sessão, propôs-se uma reflexão e uma discussão sobre problemáticas globais, universais, contemporâneas e fundamentalmente atuais, a partir da análise deste novo panorama da criação artística, proporcionado e estimulado pelo universo digital. Pode afirmar-se, com efeito, que momentos como este, de diálogo e debate com os novos rostos das artes, contribuem indubitavelmente para um pensamento tão progressista, amplo, plural e dinâmico quanto a própria arte contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

—
GET HANDS DIRTY: ARTISTAS PLÁSTICAS INFLUENCIADORES DIGITAIS
Constança Babo

- AGAMBEN, G. (2009). *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- BABO, I. (2015). *Espectadores e Públicos Ativos*. Lisboa: Nova Vega.
- BENJAMIN, W. (2012 [1931]). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- DANTO, A. (2014 [1996]). *After the end of the art: contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press.
- GERE, C. (2008 [2002]). *Digital Culture*. Londres: Reaktion Books.
- HEIDEGGER, M. (2002 [1950]). *Off the beaten track*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAUSS, H. R. (1972). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Collection TEL, Gallimard (1978).
- MARX, K. (1993 [1867]). *A Critique of Political Economy. II vol*. London, New York: Penguin Classic.
- QUÉRÉ, L. (2015), Prefácio, in. I. Babo, *Espectadores e Públicos Ativos* (pp. 5-21). Lisboa: Editora Nova Vega.



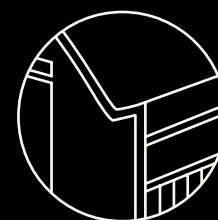
JAN 28, 2019 — Aula Magna, Faculty of Fine Arts of the University of Porto

SESSION #3

ART, CULTURE, TECHNOLOGY
AND SOCIETY

Get Hands Dirty
**Artists digital
influencers**

CRISTIANA FELGUEIRAS



Get Hands Dirty — **Artists digital influencers**

Text

Constança Babo



Cristiana Felgueiras
Guest

Lídia Marôpo
Extra guest moderator

Daniela Coimbra
Moderator

Nowadays, in the context of the fine arts, one witnesses to profound transformations caused by the new digital media, such as videos, images, sounds or software programs and apps that feed, above all, an artistic creation that lives in the border between the physical and the virtual spheres. Such production techniques have been increasingly used, especially by a generation of contemporary artists who emerges in the context of art, proposing and inscribing new concepts, forms, techniques and expressions from which they confer renewed meanings and possibilities for the artistic production.

Cristiana Felgueiras (Vila Real, 1989) belongs to this current movement that is being developed in a manner similar to that of the avant-garde¹. Looking for various levels of experimentation, the portuguese artist uses the multimedia and online tools to produce a work that, although it isn't conceived for this purpose, problematizes the artistic field and some of its main concepts such as the definition of an artwork, the models of the systems of art exhibition, art presentation and dissemination as well as the consequent relationships established with the audience. It is, in fact, on the digital networks and from a virtual, physical, creative and educational dynamic that Cristiana Felgueiras creates, produces and presents herself to the audience with the project *Get Hands Dirty* as an artist and content producer.

In order to reflect on the broad and complex creative field in which Cristiana Felgueiras operates, the Research Institute of Art, Design and Society (i2ADS) organized a lecture with the artist and professors Lúcia Marôpo and Daniela Coimbra as part of the CEM - Body, Space, and Matter lecture series. As a doctoral student in Media Art at the Lusófona University of Porto, Master in Art Theory and Criticism (FBAUP) and with an Undergraduate in Photography (ESAP), I took part in this lecture as a reporter, with the purpose of reflecting on the discussion. Simultaneously, I was able to integrate the i2ADS project, whose theme *Fine art artists digital influenc-*

ers intersects with my education and research fields and with the current PhD research I am developing, with the subject of the artistic object of the new media and its nature, exhibition and reception.

The session took place on January 28th, 2019, at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto (FBAUP), the institution where Cristiana Felgueiras graduated. The lecture started with a performance by the artist from which Daniela Coimbra began the conversation. Music is indeed one of the fundamental expressions of Cristiana Felgueiras's artistic production, a fundamental element both in the videos and in the live performances that rarely occur, being this meeting one of the exceptions. The performance that echoed through the auditorium was described, by Daniela Coimbra, as "the creation of an everyday action on stage, framed with a specific sound system and scenic apparatus". It was also through out this moment that the researcher recognised in the artist a remarkable knowledge of the different artistic practices as well as a distinct technical mastery that, she believes, brings Felgueiras closer to the renaissance ideal.

Daniela Coimbra clarifies that concrete sounds representations in music dates back to the Renaissance (13th – 14th centuries), but that it was only in the transition to the Baroque (16th century) that men's life was more clearly reflected in musical compositions. The illustration of battles, from sword strikes to soldier marches, became frequent in music, as well as in other artistic practices. These timely expressions were also projected in theatres and operas, stages where daily life was installed as a central theme of scenic and creative creations. Also during Romanticism (17th century), accordingly to the intended narratives, composers looked for ways to represent, for example, a passionate heartbeat or the sounds of birds and streams.

However, it was only at the beginning of the 20th century, with the Futurism movement, mainly re-

¹ I take the concept of avant-garde as an art movement that disrupts with previous ones, suggesting new paradigms of action and frameworks for analysis.

sulting from the fascination of man with technology, especially in urban societies of the industrial revolution era, that the first relationship between art and ordinary sound was established. Apart from the period of the first major technical developments, the sound of machines and engines profoundly influenced futuristic artists and, in a similar way, right after with the Russian constructivism. The parallelism that Daniela Coimbra finds between these two European vanguards and Cristiana Felgueiras, although not immediately evident, is, in fact, applicable and accurate.

In the portuguese artist's videos, the sound comes from the manufacture process, the noise of the instruments and the material that is being handle, together with melodies that work as a soundtrack. In the live performance with which she presented the audience in FBAUP, real sound compositions emerge, as complex and diverse as harmonious and balanced. And it is, precisely, in the first experimental signs of the 20th century, in the transition between the sound of the tools and the more traditional musical chords, that the arts of the past are remembered. From then on, as Giorgio Agamben (2009) understands it, times are crossed and new meanings are recalled and given to the languages of the past, making them present, contemporary and free from their unilateral historical discourses.

It is on the digital network *YouTube* that Cristiana Felgueiras presents the project *Get Hands Dirty*, delivering it to her online audiences. This framework of art production and presentation can be reflected and analysed in a similar way to that of street art. In the case of the latter, its initial manifestations in the urban space were confronted with strong resistance from many cultural agents, leading to a long period of legitimation and validation in the artistic field. The various forms of street art consist in using the urban space as the grounds for creation and as a place of expression and visibility, freeing itself from

the obligation and the need for institutional mediation. At the same time, street artists introduced new forms of art objects, dynamizing and broadening its concept.

It is with a similar disruption that artistic creation is found in the online space, which can be understood as part of the public sphere. Even if virtual, it is considered a place of image, word, experiences and action. As a space of public and free accessibility, it has the possibility of reaching wider and more diversified audiences than institutional art exhibition venues. If the art exhibition is a moment where the communication between artist, artwork and the spectator is allowed and suggested, it may be on the dynamics of the virtual that this relationship develops with a new force and character. The internet allows an unprecedented freedom to the audience, emerging as an innovative form of interaction and participation in art that propels the figure of the spectator-actor, spectator-user or participating audience. Thus, the audience's choice, decision and action become more independent of institutions' constraints and dominant, economic, political and social powers. It is, therefore, with the digital culture (Gere, 2002) that a structural transforming participation culture, in the framework of artistic creation, production, reception and experience, has been developed and installed.

In addition to the contact that the digital and virtual sphere establishes between artist and public as well as between artist, society and space, in Cristiana Felgueiras' work, there is another relationship that is rethought and restructured, between the everyday life and the artistic object. In fact, as advocated by philosopher Martin Heidegger (2002 [1950]), a tool is something profoundly different from the work of art. However, the difference lies not in its nature and materiality, but in its designation and application. As it became clear from the readymade by Marcel Duchamp (1887-1968), any object can be

artistic when the practical function is removed from it and another meaning is determined alongside with its placement in an exhibition space.

When watching Cristiana Felgueiras's videos, one also finds an expanded notion of artwork, but, to a certain extent, in the opposite direction. The artist produces an object, video recording his entire production process and establishing it as part of an artistic action. Finally, the built element acquires its practical utility, that is, a raw material acquires shape and purpose, for instance a handle for a drawer or a bunk bed.

The artist mainly works with wood, a technique that she calls woodworking and which she mainly learned online, after completing her academic studies at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto, in 2012. It was then and in that specific practice that the artist found her inspiration, motivation and, as noted, her vocation. It is in the studio, between boards, a working table and tools that the artist moves, acts and creates under the eye of her camera lens. In the audio-visual recordings, the noises of the production process are interspersed or overlapped by accompanying music and the artist voice that narrates the action through a complex and long editing process.

Understanding that what is now presented is an artistic creation with action and movement, a kind of performance, one can question how the object that is produced at that moment is defined and that, after being completed, acquires its practical function. Cristiana Felgueiras clarifies that more than the object itself, it is the process of manufacturing it that is the creative work. The video is the record and simultaneously the privileged medium of presenting and communicating the work, the project to her audience. Also, in this process of recording and displaying the artistic action, Felgueiras reveals what occurs in her studio, usually

unknown to the audience.

The work is, therefore, both physical, with wood and tools, as well as digital, from video to sound and image. Thus, it is a conjugation of various and distinct objects, practices, expressions and discursive forms. The numerous questions raised by this multiplicity can, however, converge into one: will it still be necessary to search for a definition and classification of what constitutes artworks and art actions? Or is it possible to establish that the artwork's concept has no definition, is in permanent change and as Arthur Danto (2014 [1996]) stated, has come to an end? In this sense, the formal and expressive ambiguity of Cristiana Felgueiras's work artistic meaning is not an obstacle. On the contrary, it is determined by its hybrid and multidisciplinary character, as much as contemporary art proves to be.

Having completed her degree in Fine Arts - Sculpture at FBAUP, Cristiana Felgueiras understands the sphere of art, identifies its various structures and systems and, consequently, recognizes the various implications of her creation, namely its possible subsistence logic. It is, in fact, this dimension of online work and social network that is stirring curiosity and consists in subject of investigation by Lídia Marôpo. The researcher revealed that her main interest is the artist's place in digital networks and her relationship with the audience through the participatory logic of culture. Marôpo highlighted the dynamics of the *do-it-yourself* (DIY) as one of the main particularities of *YouTube* channels' content and which has become predominant in today's society. In the case of Cristiana Felgueiras, an assumed autodidact in her various forms of production, from the most physical and manual to digital, it is about producing work in order to have work. The artist mentions that it was during her studies in Sculpture that she learned the basics of handling three-dimensional objects, some materials and tools, but that, in the case of wood as well as music and video,

she developed her skills alone, mainly from videos from other *makers*² and webpages, websites or on-line groups. The fact is that the artist built by herself a Youtube channel with means and ends and as such, she explains that “the message is mine, the story is mine and the control of the audience too”.

For the digital content creator, the exhibition dynamic is different from the rest of the artistic sphere, the latter being more often controlled and determined by institutions, mainly cultural, and market logic. Lídia Marôpo suggested, precisely, a reflection on this exhibition aspect particularity alongside the concept of cultural intermediaries that usually ensure the distribution and dissemination of artistic productions to an audience. In response, Cristiana Felgueiras explained how Youtube functions and how her work in that platform can be seen as a product of visibility, consumption and sharing, identifying it as a gallery. Nevertheless, it can be understood that although there are, in the virtual sphere, some limitations and conditions in the publications and data sharing, as well as not being allowed a total freedom of action, there still is a substantial difference in relation to institutional contexts. In the latter, the traditional mediators of the exhibition, from directors, to administrators and curators, have an almost absolute power in the entire process that is developed from the selection and organization of artworks to their curatorship and exhibition.

Marôpo also points out that Cristiana Felgueiras' working method brings her closer to the informational creators, the creative workers who produce content from the articulation of diverse artistic and technological skills. In the same way, the artist demonstrates a remarkable mastery of the materials and media with which she produces and, in the videos, explains the various construction and

production processes. Also, her work is defined by a dynamic language, often endowed with humour, as can be seen in the video *Smell that Wood!*³ where she explores the material wood in an entirely playful way. As Marôpo mentions, the artist's channel is, to a certain extent, instructive and, at the same time, presents an entertainment component. In fact, Cristiana Felgueiras dilutes boundaries between several fields, not presenting herself as a one-sided creator but, on the contrary, assuming and incorporating various forms that respond to equally different aims, functions and purposes that she chooses.

Although the new online logics do not take away the artistic value of creation, it is notorious how the infinite possibilities of reproduction, multiplication, dissemination and visualization places the artistic objects at an unprecedented level of accessibility that seems to take away their *aura*. This one corresponds, therefore, to what would be the internal quality of the artwork, part of the dimension of the sensitive, accordingly to the aesthetic concepts of Hegel. This highly modifying phenomenon had its first moment with the appearance of photography, having been identified and announced by Walter Benjamin (1931).

At the same time, the digital and virtual context allows new uses and handling of art, contributing to its understanding in regard to consumption and market values, remembering both of them from Karl Marx (1867). Cristiana Felgueiras is also an entrepreneur and recognizes the digital platform's commercial power, something she adopts. She explains that her Youtube sponsorships, based on the views her videos get, are the first source of income. She then mentions *Patreon*, a monthly *crowdfunding* platform and, finally, her website⁴, an *online* merchandising page with several products that can be

2 Cristiana has some of the main influences within the digital universe of YouTube, cases of Casey Neistat, Chris Salomone, Frank Howard, Giaco Whatever, Jimmy Diresta, Savvas Papasavva, Marc Spagnuolo and David Picciuto, artists who mostly know each other through channels designated by their identified names.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=P9CfowWScUQ>

4 <https://www.gethandsdirty.com>

purchased. Its economy is therefore distributed and the association between the various agents is inevitable as they arise from the same production.

The artist also explains that the income management of her YouTube channel works mainly through advertising and investment in audio-visual and interactive resources, friendly layouts for mobile devices and the design of a *Partner Program*. It is essentially developed on three pillars: platform, content creators and brands. Felgueiras is familiar with the logistics of viewing and publications periodicity. At the same time, she understands the sponsorships that she can acquire but she guarantees that this component of the work is not one of her major points of interest. In fact she firmly affirms that her main objective is to encourage and impel action, to “get hands dirty”, both her audience and herself.

Apart from economic capital, Lídia Marôpo also refers to the social aspect, “the ability to build good relationships, belong to certain groups and form networks in the digital environment with followers, sponsors, partners and other content producers”. She also highlights “formal education and the willingness to deepen a certain theme, as well as the influence, the autodidactic aspect and the investment in cultural assets”. So, for an individual to be considered influential, one must develop these skills and cultivate the three types of capital: social, cultural and economic. According to Marôpo, it is this conjugation that constitutes and consolidates the concept of a digital influencer, of which the artist Cristiana Felgueiras is an example.

Cristiana Felgueiras reveals a creative motivation and impulse in an experimental, practical, intuitive and, to a certain extent, romantic way, retaking Daniela Coimbra’s analysis. The CEM lecture, around the artist content’s creator, confronted her with the various implications and the equally multiple domains of action, thought and questioning,

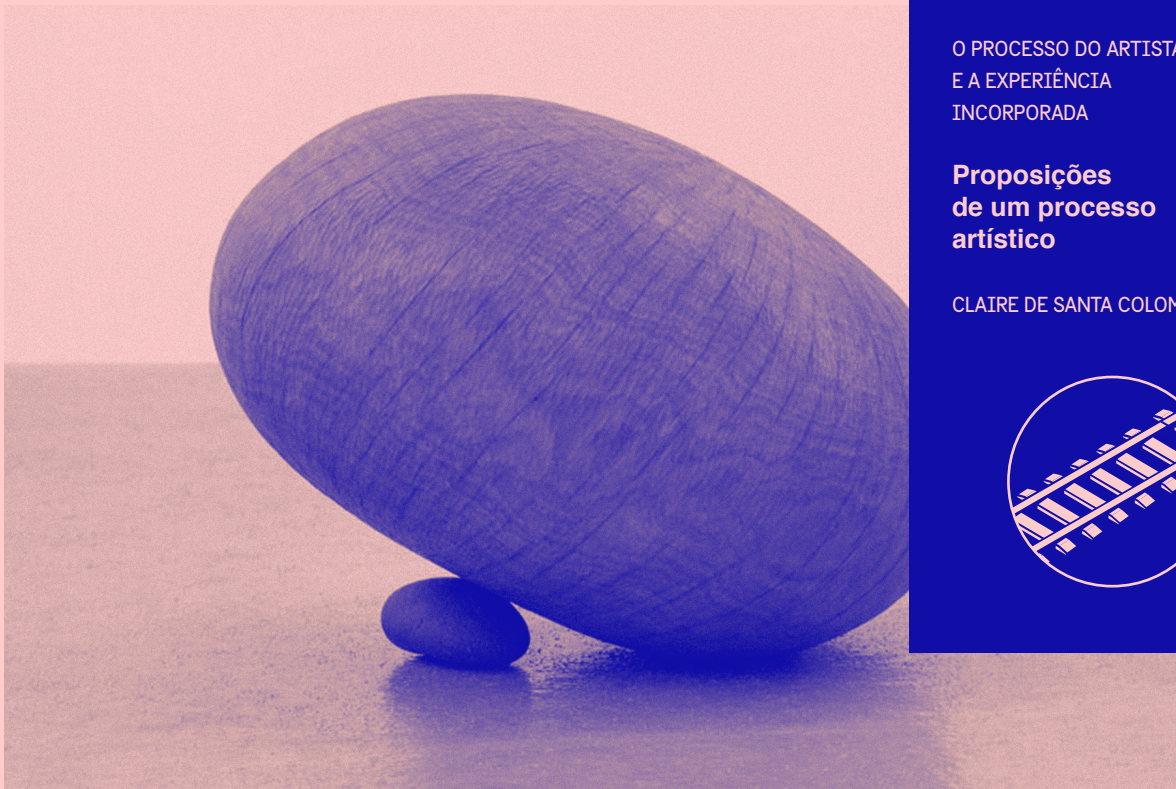
namely the places of artist, audience, and exhibition, and the current conditions of artistic and exhibitions fields and the market system.

At the same time, the lecture proposed a reflection and a discussion on this fundamental global, universal and contemporary problems from the analysis of this new context of artistic creation, provided and stimulated by the digital universe. It can be affirmed, in fact, that moments like this, of dialogue and debate with the new faces of the arts, undoubtedly contribute to a more evolved, wider, plural and dynamic thinking, as much as contemporary art itself.

REFERENCES

—
GET HANDS DIRTY W/ CRISTIANA FELGUEIRAS: ARTISTS DIGITAL INFLUENCERS
Constança Babo

- AGAMBEN, G. (2009). *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- BABO, I. (2015). *Espectadores e Públicos Ativos*. Lisboa: Nova Vega.
- BENJAMIN, W. (2012 [1931]). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- DANTO, A. (2014 [1996]). *After the end of the art: contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press.
- GERE, C. (2008 [2002]). *Digital Culture*. Londres: Reaktion Books.
- HEIDEGGER, M. (2002 [1950]). *Off the beaten track*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAUSS, H. R. (1972). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Collection TEL, Gallimard (1978).
- MARX, K. (1993 [1867]). *A Critique of Political Economy. II vol*. London, New York: Penguin Classic.
- QUÉRÉ, L. (2015), Prefácio, in. I. Babo, *Espectadores e Públicos Ativos* (pp. 5-21). Lisboa: Editora Nova Vega.



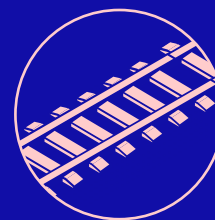
29 ABR 2019, Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

SESSÃO #1

O PROCESSO DO ARTISTA
E A EXPERIÊNCIA
INCORPORADA

Proposições de um processo artístico

CLAIRE DE SANTA COLOMA



(em) processo. transcrições.

Texto

Paula Neves



Claire de Santa Coloma
Convidada

Laura Castro
Comentadora Convidada

Cláudia Amandi
Comentadora

(EM) TRANSCRIÇÃO

O texto tem como objetivo expor um fragmento do diálogo, entre Claire de Santa Coloma, Laura Castro e Cláudia Amandi, no ciclo de conferências *CEM - Corpo, Espaço, Matéria*.

Optou-se por organizar o texto, em três partes, onde são colocadas questões chave abordadas durante a conversa, e se respondem através da transcrição do áudio da conferência. Durante a conversa foram selecionados os momentos, que melhor traduzem a dinâmica que ocorreu entre os interlocutores de modo a inserir o leitor no diálogo ocorrido. A escolha e seleção imprime o cunho pessoal que marca o posicionamento de quem escreve, pela escolha que faz, e salvaguarda a escrita como agente de liberdade. O resultado é um texto que imprime o processo e a mecânica da repetição e permite a quem escreve, espelhar-se na transcrição reservando-se o papel de agente neutro. A sua presença ocorre no gesto de transcrever, citar e repetir uma informação prévia e veiculada pelos interlocutores sem qualquer outro envolvimento, a não ser o processual.

A conversa desenvolveu-se, em torno das esculturas de Claire de Santa Coloma, artista argentina a viver atualmente em Portugal, que deram mote à reflexão do processo e à experiência, que estão na base do trabalho escultórico que desenvolve, assumido enquanto um ato de fazer e de ação. O contributo de Laura Castro na análise dos fatores que permitem um saber e uma construção histórica dos processos inerentes ao fazer escultórico. E a sua relação direta com o expositivo e a tomada de decisões, por vezes inconscientes, de um agir político, manifesto no processo artístico. E de Cláudia Amandi, que trouxe para o debate o entendimento dos processos que interferem no ato criativo, e que convergem em procedimentos específicos, quer seja no desenho ou na escultura.

(EM) PROCESSO

Como refere Claudia Amandi, na introdução da conversa:

“VÁRIAS PODERÃO SER AS POSIÇÕES DO ARTISTA, RELATIVAMENTE AO SEU PROCESSO CRIATIVO, A SUA EXPERIÊNCIA, AOS ELEMENTOS QUE CONSIDERA MAIS IMPORTANTES. MAS DE UMA FORMA GERAL, PO-DEREMOS CONSIDERAR O PROCESSO COMO UM SISTEMA DE AÇÕES, ESTADOS INTERMEDIÁRIOS, QUE SEGUNDO PRÁTICAS CONTINUADAS, PERMITEM AO AUTOR ESTABELECEER RELAÇÕES ENTRE DIFERENTES MOMENTOS DO SEU TRABALHO. COMO ESTADOS, SUBLINHE-SE A RELAÇÃO ENTRE O CAMPO MENTAL, NÃO PALPÁVEL DAS IDEIAS E DO IMAGINÁRIO.”¹

O processo assume-se como uma etapa do fazer artístico, que impõe um conjunto de operações, escolhas e reações, que dão forma ao momento de corporizar uma ideia. Sem essa avidez de executar e processar, que interfere e se conjuga no gesto artístico, e nas escolhas que o acompanham sejam estas privadas, políticas, sociais ou históricas. Quer ganhe matéria na forma escultórica ou no desenho, o processo criativo é apenas evocado, sem a presença do corpo. O processo convoca o corpo ao fazer, e privilegia a escolha de ações que tem por finalidade gerar uma ação processual na matéria e dar forma a ideia, articulada num determinado momento.

Convém salientar que, quando se refere o processo artístico referimos a todo aquele, que de algum modo preenche o universo criativo de quem faz, e exige tomadas de decisões e posicionamentos imediatos, por vezes de contornos inconscientes. Essa temporalidade do fazer, evoca o que possa acontecer e soma o erro, a repetição, a ação continuada de um gesto. Inscreve as operações e escolhas privadas do artista, nos materiais empregues e na experiência vivida, que traduzem um conjunto de procedimentos necessários em ambiente privado do atelier, e que serão à posteriori transferidos para o espaço público.

1 Transcrição livre do áudio da conferência.

O que define a Escultura?

O que define o papel do artista na invenção do mundo?

São os processos, os materiais que emprega, as formas, as ferramentas ou os procedimentos a que recorre na necessidade de fazer confluir a ideia na matéria. É a ação, convertida num conjunto de momentos e decisões, que dão forma e transformam as ideias em objetos, desenhos, instalações. É uma escolha privada que se torna pública, quando se espelha na realidade sociocultural e é por esta absorvida.

Há um tempo na escultura?

O que nos impede de resgatar procedimentos desviados das práticas mais contemporâneas, apelidados de tradicionais, nos processos do fazer, no ato criativo do tempo presente.

Modos de fazer, que se viram substituídos, pela soma de processos alheios, num tempo em que pareciam a única saída para uma renovação da linguagem no terreno da prática artística. São os anos sessenta do século passado, que trazem para o domínio da arte, o debate e a reflexão do modo de fazer e dos processos inerentes à prática artística, associados a uma crítica do tradicional e do moderno. Podemos hoje, reintegrar processos que à partida, foram denominados de tradicionais pelas práticas artísticas mais contemporâneas do século XX.

Claire de Santa Coloma, na exposição que faz da sua obra ao público, assume-se como uma escultora tradicional de talha direta em madeira. O processo de trabalho que emprega na elaboração das peças em madeira, privilegia a manualidade e o uso de ferramentas convencionais e tradicionais. Reivindica a

necessidade de numa referência constante à história da arte e da escultura, na sua via mais tradicional, como modo de problematizar conceitos inerentes à conceção da escultura, no questionamento da obra de arte e do papel do artista. A investigação privada que a artista propõe, assenta nestas premissas que, conjuntamente com a natureza, servem de momentos orientadores na busca de um sentido e de respostas, aos problemas que levantam a prática escultórica.

Nesse confluir, entre a incerteza do caminho e o processo de trabalho a seguir, Claire de Santa Coloma encontra episódios que sustentam as escolhas e os processos que emprega. Convoca na conversa, Giotto (1266-1337) e como o mesmo reintegra a perfeição, pela construção do círculo à mão. Escolha, que retoma a essência do fazer artístico, assente na manualidade ancestral, que a artista evoca na sua escultura. Reúne a essa pesquisa, a obra de Constantin Brancusi (1876-1957) e Alberto Giacometti (1929-1990) como nomes tutelares da história da escultura e dos seus procedimentos, num contexto específico do fazer, que sustentam e determinam as escolhas de simplicidade formal, abstrata, ancestral e natural que refletem de forma continuada, peça a peça, um tempo lento e ininterrupto, como nos diz a artista.

Num questionamento constante, de *como fazer?* o *que fazer?* a artista integra nas suas esculturas, o processo, a experiência, a dúvida, a tomada de decisão por vezes difícil que esta exige. Igualmente presente, no material que emprega, a madeira que recolhe de forma clandestina ou lhe chega de forma espontânea ao atelier e levanta problemas e decisões. A sensualidade do material, nas peças em pequena escala, sustentam uma relação afetiva entre a matéria e o gesto essencial e mínimo, do corpo como instrumento e medida do fazer escultórico. Parecem reclamar a necessidade de independência da artista, na procura das direções apontadas, pelo gesto,

pela matéria e que resultam de encontros fortuitos e inesperados, que acontecem durante o processo.

A economia do material e do gesto, a luz natural, a ancestralidade e o sagrado, são convocados como linhas orientadoras e presentes nas esculturas. Evocam a intuição e o pulsar sensorial, que exprimem o fazer manual e momentâneo, em oposição a uma via de entendimento, mais intelectualizada da escultura, que a artista não procura. No talhar contínuo e no recurso a métodos tradicionais, vai imprimindo a marca e o processo na matéria, em jeito de descoberta que define, a forma e integra a falha e as idiosincrasias do material.

O tempo é assumido como uma resistência e uma necessidade fundamental, no encontro entre a ideia e o fazer, que é essencial, como a independência e autonomia que reclama são essenciais aos processos de trabalho que integra na prática escultórica. Que também se reflete, tanto nos materiais e ferramentas empregues, como no modo de trabalho precário e de recurso ao mínimo, advogando uma escultura de atelier portátil, disponível para se deslocar geograficamente com o corpo da artista. E a mesma independência, marca posição na escolha de como expor e interagir nos espaços de exposição.

(O) DISPLAY

A reflexão, nos processos e procedimentos, que integra na prática escultórica, estão igualmente presentes no repensar do objeto exposto.

O que expomos? Porque o fazemos desta ou daquela maneira?

Para Claire de Santa Coloma, expor resume-se a assunção de uma acumulação, resultante dos pro-

cessos iniciados em atelier, dos quais resultam um conjunto de peças em madeira, que trans-porta para o espaço expositivo. As peças são o resultado de um fazer contínuo, de esculturas que compõem e se acumulam no espaço, à medida que vão sendo finalizadas, sempre em diálogo direto com o que as rodeias e que é passível de se integrar ao objeto, por contaminação.

Esta postura descomprometida, do que é ou não é passível de ser exposto, tem como critério de seleção, a hierarquia do produzido, em atelier até ao momento, e o facto de serem peças acabadas. Justifica a prática habitual da artista, que integra e assume a acumulação de objetos e materiais, que posteriormente reintegra e organiza em espaço expositivo. E como a própria refere: *encontram um sentido*.

No decorrer da conversa, percebemos que Claire de Santa Coloma, integra o imprevisto e um saudável sentido de humor, que transfere para os títulos das obras, para a metodologia de trabalho, nos processos empregues, na recolha de material e na exposição dos objetos ou esculturas, que consolidam a sua atitude, opondo-se a um sentido definitivo. E que recusam como ponto assente, o que fazer e como fazer na prática artística.

Este procedimento, está bem presente no seu GUIA PRÁTICO PARA FAZER UMA ESCULTURA BÁSICA DE MADEIRA (2014), onde especifica de modo sucinto e claro os procedimentos que de-vemos seguir na sua elaboração. O mesmo, sustenta um certo desconforto no entendimento dos processos de trabalho e num questionamento da aura da obra de arte, do artista e da escultura. Para a artista, a sua obra tem origem, da relação com a natureza, com o público e com o posicionamento social e cultural na sociedade, a que pertence. Esta, pode e deve integrar metodologias, que podem parecer afastadas da prática escultórica, por um critério temporal e histórico, que as apelidou de tradicionais e as associa

a um modo de fazer. Mas que não são impossíveis de resgatar num tempo contemporâneo, expandido e aberto.

(A) REFLEXÃO

Durante esta conversa, abre-se a possibilidade de reflexão, do que se ouviu, o que se viu e se percebeu. Surgem dúvidas e questões inerentes ao processo empregue, aos materiais e às escolhas. Perguntamos de que modo revela o processo.

Laura Castro, interfere e traz para a conversa, a economia de meios e a emancipação da obra da artista, como um ato político e de resistência. O posicionamento da artista em relação aos materiais empregues, ao recurso da luz natural e a um fazer tradicional da escultura, reclamam um deslocamento em relação aos processos artísticos que entendemos na contemporaneidade.

A seu ver, a referência à escultura tradicional, coloca o trabalho da artista num movimento de contracorrente, e incorpora conceitos que se deslocaram no tempo. O virtuosismo do fazer, o acabado, o manual, a ação e o tempo empregue na realização da peça, em oposição a um tempo digital e veloz que é o nosso. Aspetos que a escultura desde os anos sessenta, tem vindo a afastar dos seus pressupostos processuais, em busca do questionamento e renovação das práticas artísticas, nomeadamente a escultura e o desenho.

O tempo questiona o modo de fazer, que já não parece ser o do contemporâneo, resistir é um ato político e está presente ao longo do seu trabalho, e com ele a independência. O conceito oferece resistência e no discurso reflexivo levanta sempre a questão:

De que falamos quando falamos de contemporâneo?

O assunto permanece em aberto no debate.

Laura Castro conclui, que há um posicionamento de resistência da artista e do seu trabalho, num tempo que é o da atualidade e que emprega processos tradicionais, isso é contemporâneo.

Estes passam também, pela escolha dos materiais e de processos de trabalho que sem seleção optam pela acumulação de objetos, que reúnem em si o mesmo gesto. À economia na escolha dos materiais e das ações que acompanham o ato do fazer, soma-se uma despreensão no momento de expor as obras. Uma postura crítica, assume um papel determinante, na ausência deliberada de escolha e seleção das obras. Claire de Santa Coloma questiona deste modo, a hierarquização das obras a expor e responde em modo de resistência ao tempo contemporâneo.

Com base no critério, as obras expostas têm de estar acabadas e procedem de um trabalho contínuo em atelier, a escolha recai no que se encontra disponível, há uma posição assumidamente descomprometida, mas não ao acaso, segundo Laura Castro.

É pela via de uma transposição do espaço privado do atelier da artista, para o espaço da galeria que se transfere a criação dos processos pessoais, para o território despersonalizado do público.

Assim, o modo como Claire de Santa Coloma escolhe e reorganiza o que se ira expor, questiona o tradicional e o doméstico do atelier, e assume o processo como objeto em si, que recusa equipamento expositivo específico e se transfere por deslocamento para o espaço público. O que uma vez mais, reflete uma ação em contracorrente, pela recusa que faz de um modo de visualizar e expor da escultura tradicional.

O gesto é contemporâneo.

Referindo como súmula desta reflexão, é citada a peça da artista, entre outras, *COMPOSIÇÃO ETERNA* Prémio Novos Artistas 2017 Fundação EDP - MAAT.

Em modo conclusivo, a prática de Claire de Santa Coloma é descontaminada do nosso tempo, apolítica, mas que politiza um discurso artístico. Na escolha que faz de processos tradicionais da talha direta, do material empregue, a madeira local e por vezes ilícita, e no respeito aos ciclos da natureza. A escolha de um tempo longo e de exigência, que se opõem ao contemporâneo instantâneo. Tudo isto convoca a resistência, a independência e a liberdade no processo criativo da artista.

A emancipação que reclama, ao exigir o controlo dos procedimentos necessários à criação do seu trabalho artístico, reúnem uma visão particular do mesmo, feito de uma economia de materiais, gestos, escalas, procedimentos e processos do fazer, que refletem um posicionamento político que se faz pela ação. No entendimento, que o “fazer” é o político em ação.

GUIA PRÁTICO PARA FAZER UMA ESCULTURA BÁSICA DE MADEIRA

[*Preâmbulo*] Propus-me fazer esculturas talhadas à mão como uma maneira de trabalhar o tempo. Como um acto de resistência.

Preparei este guia para quem também tenha vontade de perder tempo com esta actividade.

I. TER MATERIAL

OU PROCURAR, ENCONTRAR, TRANSPORTAR O MATERIAL

A matéria é de tal maneira intrínseca a este tipo de processo (*fazer uma escultura básica de madeira*) que é preciso ser eficaz. Aqui trata-se de produzir algo tangível e concreto.

Esta fase deve ser pragmática: é necessário ter um meio de locomoção. O mais simples será utilizar o próprio carro, ou o carro de um amigo, e ter carta de condução. Ou, caso contrário, será preciso um *chauffeur*.

É necessária também uma boa postura para estabelecer relações, porque a maioria das vezes é com empatia e sentido de oportunidade que se consegue o material. Requer-se uma certa “inteligência social”. Nesta fase, não se trata de comprar mas sim de conseguir adquirir a título gratuito o material pretendido, porque o que está à procura, simplesmente, não está à venda. Eu, pelo menos, nunca o encontrei à venda.

Existem dois sectores que contêm o material que procura: o sector público (bosques municipais, nacionais, bermas de estradas, campos abandonados) e o sector privado. Conseguir o material em qualquer destes sectores é bom.

O material que procura é madeira morta, mais especificamente troncos. Uma vez disseram-me que pode

talhar-se qualquer tipo de madeira, embora seja sempre melhor trabalhar com madeira nobre. Isto quer dizer que os troncos devem provir de árvores de crescimento lento como, por exemplo, o carvalho, o castanheiro, a nogueira, a tília, as árvores de fruto (especialmente a pereira). Ou, muito mais simples, descartar o pinheiro, o eucalipto, etc.. Outra coisa importante é que a madeira tem que estar seca. Uma vez li que um tronco devia secar durante oito anos, mas a verdade é que eu nunca soube exactamente quanto tempo estive a secar cada tronco que usei, nem em que condições. (Depois de ter terminada uma escultura, meses ou anos mais tarde, a matéria tem-se sempre modificado de alguma maneira. A madeira está sempre a trabalhar. Com tempo húmido incha e com clima seco abrem-se fendas.)

Sector Público

Trata-se de estar especialmente atento aos materiais abandonados na beira da estrada, nos bosques municipais ou em alguma reserva natural. É preciso ter um certo conhecimento sobre a natureza do que procuramos. Se um tronco lhe parecer demasiado ligeiro, talvez tenha o interior devorado. Sugiro que não subestime a voracidade destes bichos maldosos.

Tem que estar consciente de que o que está a fazer é apropriar-se de património natural. Não é um delito grave porque, em geral, os troncos que foram largados por aí foram abandonados. O importante é levar-se o pedaço desejado da maneira mais rápida e discreta possível. Às vezes, ter um cúmplice pode ajudá-lo muito: a carregar o tronco, por exemplo. No caso de lhe acontecer estar em pleno acto de “apropriação” e algum vigilante o descubra, o mais importante é que actue como a pessoa mais inocente do mundo: você não sabia que era proibido retirar do território um tronco que estava abandonado...

Tenha muito cuidado para não confundir o sector público com o privado. O aspecto inocente que você pode fingir muito bem não servirá de nada se se

confrontar com o proprietário do terreno a apanhar lenha para o inverno.

A outra opção, muito mais responsável e cívica, é pedir permissão ao encarregado do bosque ou do parque natural. Nestes casos, ajuda muito a já mencionada “inteligência social”. Sorrir e recorrer às boas maneiras nunca é demais: até podem chegar a ajudá-lo a carregar o tronco ambicionado.

Aconselharia a primeira opção, a de levar-se o pedaço desejado dissimuladamente. Porque ir procurar o responsável, muitas vezes, é como ir buscar uma negação imediata.

Sector Privado

Para conseguir madeira deste sector, é necessário conhecer o privado em questão. É preciso falar do tema com toda a gente que conhece, dizer-lhes que está interessado em troncos de madeira de uma árvore que foi podada, que caiu com uma tempestade, ou até que serviria para lenha...

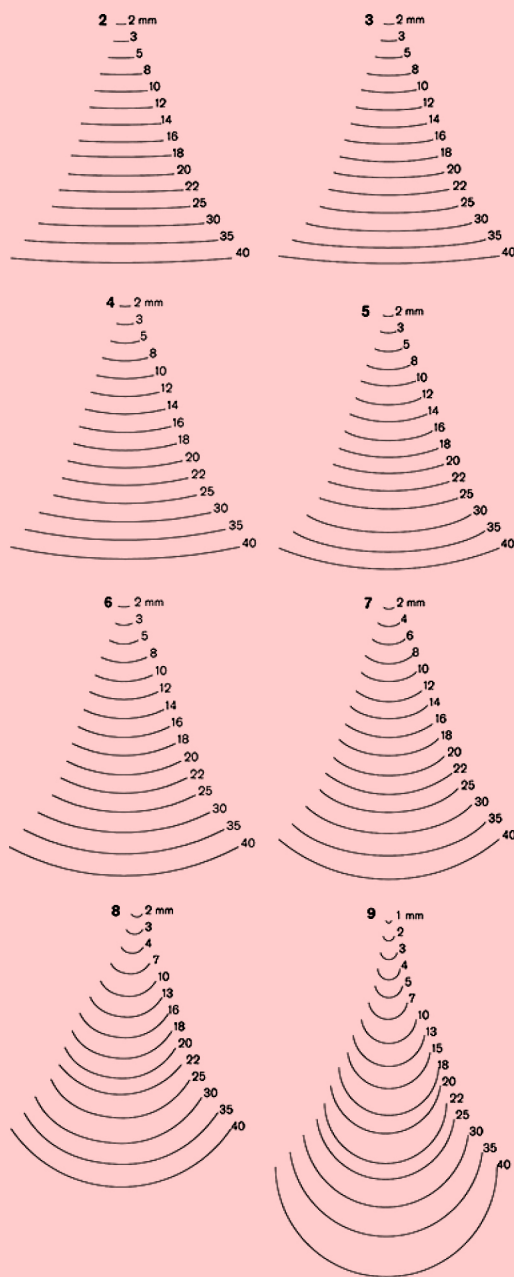
Às vezes, pode ser o primo de um amigo que tem um “monte” no Alentejo, ou alguém cujo jardim termine onde começa o grande bosque de Sintra. Nunca se sabe, qualquer pessoa pode ajudá-lo.

No caso de não conhecer ninguém, sugiro-lhe que vá até uma região do país com muitas árvores, e que beba um café ou um licor no bar mais popular da zona. Quando tiver coragem suficiente, fale com um local e explique-lhe a sua situação desesperada, funciona sempre.

Não pode esquecer-se que a madeira nobre que procura, quando não é comercializada, muitas vezes é usada como lenha para arder, por ser de combustão lenta. Então, qualquer pessoa que tenha uma casa no campo tem geralmente acesso a esse tipo de madeira. O problema é que geralmente a lenha é cortada pequena e você tem que encontrar troncos de

diâmetro substancial.

Uma vez encontrada a matéria, tem que pô-la dentro da mala do carro e levá-la até ao seu ateliê ou ao sítio onde irá trabalhar. É sempre mais prático contar com algum amigo para ajudar a transportá-la, da terra ao carro e do carro até o ateliê.



II. AS FERRAMENTAS DE TRABALHO

As ferramentas de trabalho são o instrumento que, guiado pelo nosso impulso, encontra a matéria. Esse encontro, que pode chegar a dar muito prazer (o prazer tem um ótimo posicionamento neste guia), é um facto simples que se repete inúmeras vezes, quase de maneira inconsciente. O prazer que se obtém, umas vezes, está ligado à qualidade das ferramentas e à sua boa manutenção, outras, está ligado a forças mais profundas, que não serão desenvolvidas nesta secção.

Trata-se aqui de talhar à mão, e estes instrumentos podem e deveriam durar toda uma vida. Comprá-los é quase um acto solene, pelo menos, foi para mim. Basta ter um bom maço e a goiva adequada para poder fazer uma escultura básica. Recomendo-lhe que o maço seja de latão ou de bronze já que estes metais absorvem o golpe e não ressaltam. Também é importante que tenha um peso consistente de, pelo menos, 700gr.

Existem tipos de goivas distintos (rectas, meia cana, em U, curvada, cotovelo, etc.) embora a mais prática seja uma goiva recta ou meia cana cujo perfil varie de 5 a 7 (ver diagrama na página oposta). Estes dados técnicos não são de grande importância, o melhor é vê-las pessoalmente e escolher qual prefere, qual pensa que se adapta melhor à sua personalidade e ao tipo de talha que deseja. Quanto mais plana é a lâmina da goiva, mais seca é a talha, e quanto mais curva e profunda, mais voraz. Logo, terá que escolher a largura da lâmina; se não quer decidir-se por uma só, poderá optar por ter 2 goivas que variem de 8mm a 30mm, servindo a maior para desbastar e a menor para uma talha mais concentrada.

O cuidado que deve ter com as suas ferramentas é de uma importância extrema; a afiação da lâmina deve ser o objecto principal da sua atenção porque contribui, mais do que imagina, para o resultado

da escultura. As goivas têm que cortar sem deixar marcas, sem partir a madeira. Se você chega a notar pequenas estrias sobre a madeira será devido a minúsculas fendas sobre o fio da lâmina da goiva, pelo que deverá afiar esse fio. É importante, então, ter uma excelente pedra de afiar (à água ou ao azeite), para manter o instrumento no seu mais alto nível de performance.

III. DAR FORMA À MATÉRIA

Recomendo-lhe a luz natural. Para isso, é preciso levantar-se cedo no inverno porque os dias são curtos, e este tipo de exercício requer muitas horas de trabalho. Com a luz natural, pode-se distinguir melhor o volume das coisas. Terá que encontrar uma posição onde a iluminação permita discernir melhor os contrastes do corpo da matéria.

Para poder talhar, o tronco deve permanecer imóvel. O mais prático é ter uma bancada de carpinteiro e abraçadeiras ou prensas para fixá-lo. Mas a ideia deste guia é ser autónomo e não precisar mais do que as suas goivas, o seu maço e um tronco para poder fazer uma escultura. Deverá então descobrir a maneira para que o tronco não se mexa durante a talha.

Queira partir do princípio que não existe uma técnica precisa para talhar, porque cada um tem o seu estilo. O que é importante é que a mão esquerda deve segurar a goiva e a mão direita deve *deixar cair* o maço sobre o cabo da goiva (por favor, inverta as mãos se for canhoto). Tem que concentrar o seu olhar na lâmina da goiva e não no cabo. A memória do seu corpo saberá incorporar a postura e deixará que o maço golpeie o cabo e não a sua mão. Quanto mais amplo for o gesto menor será o esforço, daí as nuances entre *deixar cair* e *golpear*. Sei que pode sentir que controla mais a direcção se golpear, porém, tem que confiar no seu corpo, como quando leva o garfo à boca.

Outra coisa importante de saber é que talhar significa cortar a madeira e não parti-la ou lacerá-la. Um bom corte requer um certo equilíbrio entre o ângulo certo da goiva, o afiado da lâmina, o golpe franco e o veio da madeira. A madeira deve brilhar pela talha ao ponto de lhe parecer que foi polida. Se a madeira lascas ou quebrar, provavelmente terá que mudar o ângulo e a direcção da goiva para talhar respeitando o sentido do veio da madeira. Não hesite em tocar e acariciar a matéria trabalhada, o prazer do seu tacto pode servir-lhe de guia para confirmar a qualidade da talha.

A meu ver, existem duas hipóteses para dar forma à matéria. A primeira, a mais directa e simples, é saber com antecedência que forma quer fazer. Por exemplo, para fazer uma esfera ou um cubo, tem que otimizar a forma já existente do tronco e retirar os excessos de matéria para chegar à forma desejada. Às vezes, até pode serrar um excesso de matéria demasiado evidente, o que poupa muito trabalho.

Se está preocupado em fazer uma forma perfeita ou exacta, suponho que terá de ser bastante virtuoso. Ser virtuoso não lhe garante uma boa escultura básica. Deve pensar também qual é o nível de exigência com o qual se refere ao termo de “exactidão” que, sinceramente, não serve muito.

Não deve esquecer que a talha directa é uma experiência. E chama-se *directa* porque não existem moldes, nem esboços reais uma vez que a sua essência está no encontro com a matéria, na experiência.

A segunda maneira de dar forma à matéria é inspirando-se pelo aspecto e as dimensões do tronco. Com este método de trabalho, poupa-se em pensamento prévio e concentra-se no pensamento *durante*. O que recomendo fortemente como primeira tarefa, é desfazer a forma cilíndrica que lembra o tronco. Este acto, muitas vezes, soluciona o problema omnipresente de *que forma fazer*. Porque no fundo,

todos os troncos são semelhantes, como o podem ser todas as folhas em branco. Para conseguir isto, o mais lógico é eliminar os planos circulares de corte do tronco.

Operar desta maneira pode ser interessante visto que em vez de pensar em criar uma forma, ela nasce da distorção de uma forma existente e a atenção concentra-se no fazer.

Com este método não se perde tempo nem se sofre perante o desesperante vazio criativo. Ao quebrar uma forma, começa a nascer outra, e o que deve fazer é simplesmente segui-la, mantê-la, até que haja uma unidade total.

Talhar é um gesto quase mecânico ou melhor, um ritmo contínuo. Para manter este ritmo é preciso estar muito concentrado. Recomendo que se perca em lembranças longínquas ou que se deixe levar pelo ruído das suas ferramentas. Creio que pensar no que está realmente a fazer, muitas vezes, só lhe traz questões inúteis que aumentam a sua insegurança. Na realidade, nunca se está seguro do que se está a fazer, só pode estar seguro que *o está a fazer*. Por isso, o melhor é pensar em outra coisa enquanto o faz. Ou pensar que o tempo passa quase de maneira concreta. Como se com cada golpe estivesse a contar o tempo a passar.

ÚLTIMAS RECOMENDAÇÕES

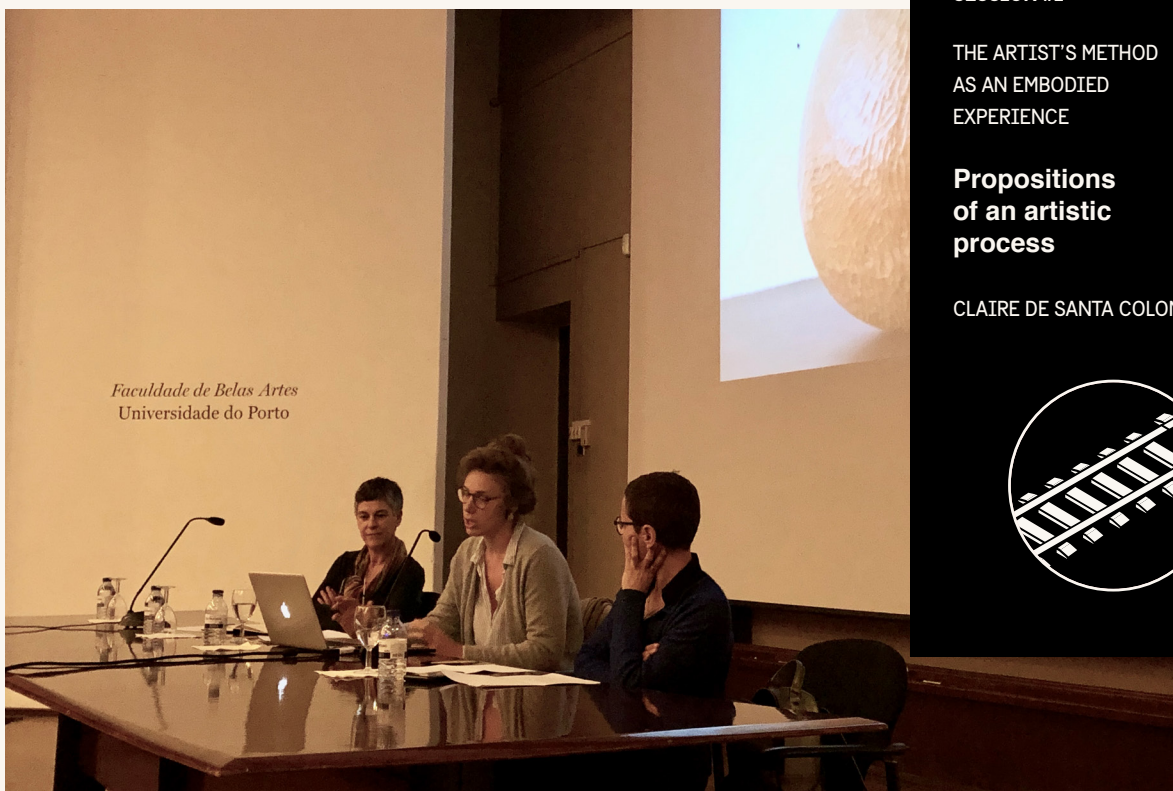
Ao terminar de talhar um pedaço de madeira, observe-o bem e verifique se corresponde à ideia que tem de uma escultura básica. Este tipo de juízo é pessoal, mas se tiver dúvidas, veja imagens de esculturas abstractas.

Ao declarar que a obra está terminada, a primeira coisa que tem que fazer é tratar a madeira com um produto que mate todos os bichos que possa conter ou a eventualidade deles. Este tipo de produtos

(*xylophene*) encontra-se nas grandes superfícies ou lojas de tintas e deve aplicar-se com um pincel num local com boa ventilação.

Uma vez tratada a madeira, recomendo-lhe pôr cera. É importante que seja incolor, pode prepará-la você mesmo (com cera natural de abelha e essência de terebintina) ou comprá-la já pronta para móveis antigos. Espere meia hora e lustre-a com uma escova de crina de cavalo ou com um pedaço de jeans até sacar o brilho. A cera reaviva a sua cor natural e nutre a matéria.

Tradicionalmente, uma escultura mostra-se sobre um plinto, mas também pode considerar-se como qualquer tipo de objecto e ser pousado sobre uma mesa, uma prateleira, uma biblioteca, um piano. Cada um é livre de escolher as composições que o rodeiam.



APR 29, 2019 — Aula Magna, Faculty of Fine Arts of the University of Porto

SESSION #1

THE ARTIST'S METHOD
AS AN EMBODIED
EXPERIENCE

Propositions of an artistic process

CLAIRE DE SANTA COLOMA



(in) process. transcriptions.

Text

Paula Neves



Claire de Santa Coloma
Guest

Laura Castro
Guest Moderator

Cláudia Amandi
Moderator

(IN) TRANSCRIPTION

The text aims to depict a fragment of the dialogue between Claire de Santa Coloma, Laura Castro, and Cláudia Amandi, at the CEM - Body, Space, Matter lecture series.

I decided to organize the text in three parts, where key questions are raised during the conversation and answered through the audio transcription of the lecture. I selected moments of the conversation, which better reflect the dynamics that occurred between the interlocutors in order to include the reader into the dialogue that took place. The choice and selection of the fragments depicted engrave the personal imprint that marks the position of the writer and safeguards the writing as an agent of freedom. The result is a text that inscribes the process and the mechanics of repetition and allows the writer to reflect herself in the transcription, reserving for herself the role of neutral agent. Her presence occurs in the gesture of transcription, quoting and repeating previous and conveyed information provided by the speakers without any other involvement, other than the procedural one.

The conversation was developed around the sculptures of Claire de Santa Coloma, an Argentinean artist currently living in Portugal. The sculptures set the tone to the reflection of the process, and to the experience that underlie the sculptural work developed by the artist as an act of making and of action. Laura Castro's contribution analysis some of the factors that allow a knowledge and a historical construction of the processes inherent to sculptural making. It also refers to a direct relationship with the exhibition and sometimes to the unconscious decision-making of a political act, manifest in the artist working process. Claudia Amandi, brought to the debate the understanding of the processes that interfere in the creative act, and that converge in specific procedures, whether in drawing or in sculpture.

(IN) PROCESS

As Claudia Amandi refers in the introduction of the conversation:

"THERE MAY BE SEVERAL POSITIONS OF THE ARTIST REGARDING ITS CREATIVE PROCESS, OF ITS EXPERIENCE, OF THE ELEMENTS HE OR SHE CONSIDERS MOST IMPORTANT. BUT IN GENERAL, WE CAN CONSIDER THE PROCESS AS A SYSTEM OF ACTIONS, INTERMEDIATE STATES, WHICH, ACCORDING TO CONTINUED PRACTICES, ALLOW THE AUTHOR TO ESTABLISH ASSOCIATIONS BETWEEN DIFFERENT MOMENTS OF THEIR WORK. AS STATES, THE RELATIONSHIP BETWEEN THE MENTAL FIELD, NOT PALPABLE OF THE IDEAS AND OF THE IMAGINARY, IS EMPHASIZED."¹

The process is taken as a stage for the artistic making, which imposes a set of operations, choices, and reactions, that shape the moment of embodying an idea. Without the enthusiasm to execute and process, which interferes and combines with the artistic gesture, and with the choices that follow it, whether private, political, social or historical. Whether it gains matter in sculptural or drawing form, the creative process is only evoked without the presence of the body. The process calls for the body by making and privileges the choice of actions that have the purpose of generating a procedural action in the matter and to give shape to the idea, articulated at a given moment.

It is important to mention that, when referring to the artistic process, I am referring to all which, in some way, fills the creative universe of the producers, and demands immediate decisions and positions, sometimes of unconscious contours. This temporality of making, evokes what may happen and adds the error, the repetition, the continuous movement of a gesture. It inscribes the artist's private operations and choices in the materials employed and in its lived experience, which translate a set of required procedures in the environment of the studio, which will be later transferred to the public space.

¹ Free transcription of the conference's audio.

What defines Sculpture?

What defines the role of the artist in the invention of the world?

It are the processes, the materials that the artist employs, the shapes, the tools or the procedures that he/she chooses in order to bring the idea into matter. It is action, converted into a set of moments and decisions, that shape and transform ideas into objects, drawings, installations. It is a private choice that becomes public when mirrored and absorbed by socio-cultural reality.

Is there time in sculpture?

What prevents us from rescuing procedures deviated from the most contemporary practices, referred as traditional, in the processes of making, in the creative act in current times?

Ways of doing, that were replaced by the sum of other's processes, at a time when they seemed the only way out for a renewal of language in the field of the artistic practice. It is the sixties of the past century that bring to the domain of art, the debate and the reflection on the way of doing and the processes inherent to artistic practice, associated with a critique of the traditional and of the modern. Today we can reintegrate processes that were originally called traditional by the most contemporary artistic practices of the twentieth century.

Claire de Santa Coloma, in the presentation on her work to the audience, assumes herself as a traditional sculptor of direct wood carving. The working process employed in the production of wooden objects, privileges the manuality and the use of conventional and traditional tools. The artist claims the need

for a constant reference to the history of art and to sculpture, in its most traditional features, as a way of problematizing concepts inherent to the production of sculpture, in questioning the work of art and the artist's role. The private research proposed by the artist is based on these premises that, together with nature, serve as guiding moments in the search for meaning and answers to the problems raised by sculptural practice.

In this confluence, between the uncertainty of the path and the working process to follow, Claire de Santa Coloma finds episodes that underpin her choices and processes employed. The artist brings Giotto (1266-1337) into the conversation and how he reintegrates perfection by constructing the circle by hand. Choice, which takes up the essence of the artistic production, based on the ancestral manuality that the artist evokes in her sculpture. Santa Coloma adds other references, the work of Constantin Brancusi (1876-1957) and of Alberto Giacometti (1929-1990), tutelary names in the history of sculpture and its procedures, as artists whose work sustain and determine the choices of formal, abstract, ancestral and natural simplicity that continuously reflect, piece by piece, a slow and uninterrupted time, as mentioned by the artist.

In a constant questioning of *how to do? what to do?* the artist integrates in her sculptures, the process, the experience, the doubt, the sometimes-difficult decision making it demands. Equally present in the material employed, the wood that Santa Coloma clandestinely or spontaneously collects in her studio, raising problems and decisions. The sensuality of the material, in the small-scale objects, sustains an affective relationship between matter and the essential and minimal gesture of the body as an instrument and measure of the sculptural making. The work of art seems to claim the artist's need for independence, seeking for the directions, gestures, matter and that result from random and

unexpected encounters that happen during the process.

The economy of material and of the gesture, natural light, ancestry and the sacred, are called as guidelines and are present in the sculptures. They evoke intuition and sensorial pulse, expressing manual and momentary making, as opposed to a more intellectualized way of understanding sculpture, that the artist does not seek. In the continuous carving and in the use of traditional methods, the artist imprints marks and the process in the matter, in an exploratory way that defines the form and integrates the flaw as well as the idiosyncrasies of the material. Time is taken as a form of resistance and as a fundamental need in the cross point of the idea and the making, which is essential, as the independence and the autonomy that demands are essential to the working processes integrated into sculptural practice. Something that is also reflected, both in the materials and in the tools employed, as well as in the sparing work and the minimum resort, advocating a portable studio sculpture, available to geographically move with the artist's body. And the same independence stages a position in choosing how to exhibit and to interact in exhibition spaces.

(THE) DISPLAY

The reflection, in the processes and procedures, integrated in the sculptural practice, is equally present in the rethinking of the object exhibit.

What do one exhibits?

*Why do one does it this
or that way?*

For Claire de Santa Coloma, to exhibit summarizes the assumption of an accumulation, resulting from the processes initiated in the studio, which results

in a set of wooden pieces, transported to the exhibition space. The objects are the result of a continuous making, of sculptures that are composed and accumulated in the space as they are being finalised, always in direct dialogue with the surroundings, and susceptible to be integrated in the process by contamination.

This uncompromising position, of what is or is not likely to be exposed, has as a selection criterion the hierarchy of what has been produced so far in the studio, and the fact that they are finished works of art. It justifies the artist's usual practice, which integrates and assumes the accumulation of objects and materials, which are later reintegrated and organized in the exhibition space. And as Santa Coloma says: *they find meaning*.

In the course of the conversation, we notice that Claire de Santa Coloma integrates improvisation and a light sense of humour, that the artists transfers to the titles of her works, to her working methodology, to the processes employed, to the collection of material and in the exhibition of objects or sculptures, which consolidate her attitude, moving away from a definitive meaning. Also, refusing fix statements on what to do and how to do regarding any artistic practice.

This procedure can be found in her PRACTICAL GUIDE FOR MAKING A BASIC WOODEN SCULPTURE (2014), where she specifies in a succinct and clear manner the procedures to be followed in the elaboration of a sculptural object. It also sustains a certain discomfort in the understanding of the working processes and questions the aura of the work of art, of the artist and of sculpture. For the artist, her work is born from the relationship with nature, with the audience and with the social and cultural position to which she belongs in society. This can, and should, integrate methodologies, which may seem remote from sculptural practice, by

a temporal and historical aspect, which has called them traditional and associates them with a certain way of doing. But they are not impossible to rescue in a contemporary, expanded and open time.

(THE) REFLECTION

During this conversation, there is the possibility of reflection, of what was heard, what was seen and was perceived. Doubts and questions inherent to the process employed, to the materials and to the choices rise. One wonders about how the process is revealed.

Laura Castro, interferes and introduces into the conversation, the economy of means and the emancipation of the artist's work, as a political and as a resistance act. The artist's positioning in relation to the materials employed, to the use of natural light and to a traditional making of sculpture, demands a displacement in relation to the artistic processes that one understands in contemporaneity.

For Castro, the reference to traditional sculpture places the artist's work in a counter-current movement and incorporates concepts that have shifted in time. The virtuosity of making, the finalised, the manual, the action and the time employed in the production of the object, as opposed to current digital and fast time. Aspects that since the sixties, sculpture has been moving away from its procedural suppositions, seeking the questioning and renewal of artistic practices, namely sculpture and drawing. Time questions the way of doing, which no longer seems to be that of the contemporary, to resist is a political act and is present throughout Santa Coloma work, and with it, independence. The artist's concept offers resistance and in the reflective discourse always raises the question:

What do we talk when we talk about the contemporary?

The subject remains open in the debate.

Laura Castro concludes that there is a position of resistance of the artist and her work, in a present time that employs traditional processes, this is contemporary.

They also go through the choice of materials and of working processes that, without selection, opt for the accumulation of objects, bringing together the same gesture. To Santa Coloma's economical procedures in the choice of materials and in the actions that follow the act of doing, one adds modesty in the moment of exhibiting the works. A critical posture assumes a determining role in the deliberate absence of choice and selection of the works. Thus, Claire de Santa Coloma questions the hierarchization of the works to be exhibited and responds resisting to contemporary time.

Based on the criteria, the exhibited works must be finished and proceed from a continuous studio work, the choice is on what is available, there is an assumed, and not random, uncompromising position, according to Laura Castro.

It is through a transposition of the private space of the artist's studio into the gallery space, that the production of personal processes is transferred to the depersonalized territory of the audience. Thus, the way Claire de Santa Coloma chooses and rearranges what will be exhibited, questions the traditional and the domestic of the studio, and assumes the process as an object in itself, refusing specific exhibition equipment and is transferred by displacement to the public space. Which once again, reflects a counter-current action, by the refusal of a way of visualizing and exhibiting traditional sculpture. The gesture is contemporary.

As a summary of this reflection, the artist's work of art is quoted, among others, ETERNAL COMPOSITION New Artists Award 2017 EDP Foundation - MAAT.

In conclusion, Claire de Santa Coloma's practice is decontaminated from our time, apolitical, but politicizing an artistic discourse. In her choice of the traditional processes of direct carving, of the material employed, the local and sometimes illicit wood, and in the respect for the cycles of nature. The choice of a long and demanding time is opposed to the instant contemporary. All this call for resistance, independence and freedom in the artist's creative process. The emancipation that claims, by demanding control of the procedures necessary for the creation of her artistic work, brings together a vision of the same, made by an economy of materials, gestures, scales, procedures and processes of doing, which reflect a political positioning made by action. In the understanding, that the "doing" is the political in action.

PRACTICAL GUIDE FOR MAKING A BASIC WOOD SCULPTURE

[Preface] I set out to make hand carved sculptures as a way of working time; as an act of resistance.

I prepared this guide for those who are also looking to waste time on this activity.

I. MATERIAL

LOOKING FOR IT, FINDING IT AND TRANSPORTING IT

Material is essential in this type of process (*making a basic wood sculpture*) and it is vital to be efficient. It is about producing something tangible and concrete.

This phase must be pragmatic: a means of transportation is required; the easiest thing would be to own a car, or have a friend lend you one, and a driver's license; if this is not the case, a *chauffeur* will be necessary.

To be able to relate with other people easily is also a prerequisite. Most of the time, it is empathy and opportunism that obtain the material. A certain "social intelligence" is needed. This phase is not about buying but about getting, because what is needed simply is not for sale or, at least I have never been able to buy it.

There are two areas where the material can be found: public (municipal or national forests, sides of highways, abandoned fields) and private. Obtaining the material in any of these areas is fine.

The material you are looking for is dead wood, more specifically logs. I was once told that you can carve any type of wood, but I think it is always best to work with hardwood. This means that the logs must come from slow-growing trees like oaks, chestnuts, walnuts, limes and fruit trees (especially pears). Or, to put it simply, rule out pine, eucalyptus, etc. An-

other important aspect is that the wood has to be dry. I once read that the log needed to dry for 8 years, but the truth is I have never known exactly how long each log I used had dried for or in which condition (after finishing a sculpture, months or years later, the wood has always changed in some way; in humid weather it swells and in dry weather it cracks).

Public Areas

It is about being particularly attentive to material that is abandoned on the side of highways, in municipal forests or in some nature reserve. It is necessary to know what you are looking for. If a log seems too light, it may be consumed from the inside, by termites and worms, I suggest you never underestimate the zeal of these vicious bugs.

You must be aware of the fact that what you are doing is taking natural patrimony with you. It is not a grave felony, because, in general, the logs that are lying around have been left behind. It is important to take the desired piece as fast and discreetly as possible. Sometimes, having an accomplice can be a huge help, carrying the log for example. If you are in full "confiscation mode" and a watchman discovers you, it is crucial to act as the most innocent person in the whole world: you did not know it is forbidden to take "a log that was just lying there"...

Be careful not to confuse public from private areas. Your innocent appearance, as brilliant as it may be, will not be useful at all if you happen to run into the owner of a property you are taking the wood he had stored for the winter from.

The other option, a lot more responsible and civic, is to ask permission to the person who is in charge of the forest or nature reserve. In these cases, the fore mentioned "social intelligence" will come in handy. Smiling and displaying nice manners are always welcome, and you might even manage to get a helping hand while carrying the coveted log.

I recommend the first option, covertly taking the desired piece. Because, looking for the person in charge is, in general, facing an immediate denial.

Private Areas

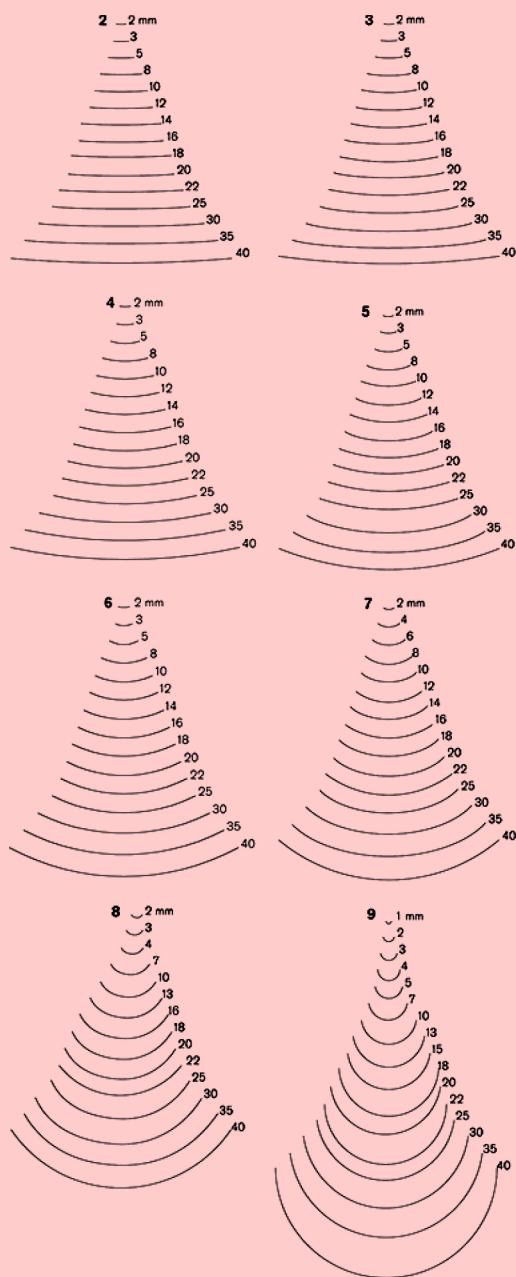
To obtain wood from this kind of area you must know the owner. You must talk about what you are looking for with everyone you know; tell them you are interested in getting logs from a cut-down tree, or one that fell during a storm, or even firewood.

Sometimes the owner turns out to be the cousin of a friend that has grounds in the Alentejo, or someone whose garden ends where the famous wood of Sintra begins. You never know, anyone could be of help.

If you do not know anybody, I suggest going to an area of the country where there are lots of trees and have a cup of coffee or a drink in the most popular bar of the region. When you have gathered enough courage, address a local and explain your desperate situation, it always works.

You must not forget that when it is not sold, the hardwood you are looking for might be used as firewood, as it burns slowly. So, anyone who was a house in the countryside generally has access to this type of wood. The problem is that the wood is generally cut in small pieces and you need to find logs that have a considerable diameter.

Once you have found the material, put it in the trunk of the car and take it to the place where you are going to work. It is always practical to count on a friend to help you transport it, from the earth land to the trunk and from the trunk to the workshop.



II. TOOLS

Guided by our impulse, tools find the material. This meeting, which can convey much pleasure (pleasure has a high standing in this guide), is a simple fact that repeats itself over and over, in an almost unconscious manner. The pleasure you can obtain is sometimes linked to the quality of the tools and their correct maintenance; it can also be linked to deeper drives, which we will not develop further in this section.

This is about carving and these instruments can and should last a lifetime. Buying them is almost a solemn act; at least it was for me. Having a good mallet and the right gouge is enough to make a basic sculpture. I recommend that the mallet be made of brass or bronze; these metals absorb the blow and do not bounce. It is also important that it weighs at least 700 grams.

There are different types of gouges (straight, bent, flat, semi flat, burin, spoon, etc.) but the most practical one is the straight or bent gouge, with sweep profiles which vary between 5 to 7 (refer to diagram: opposite page). This technical information is not very important, the best thing is to see the tools yourself and choose the one that is right for you, that adapts better to your personality and the type of carve you wish to execute. The flatter the blade, the dryer the carving, and the curvier and deeper it is, the more voracious the result. Then you must choose the width of the blade; if you cannot decide you could buy two gouges that vary in size between 8 millimeters to 30 millimeters, the bigger one is ideal for roughing down and the smaller one for a more precise carve.

Looking after your tools is of the utmost importance; sharpening them is vital, it contributes to the final result more than you think. The gouges must cut without leaving marks, without tearing the

wood. If you notice small marks on the wood they are due to tiny creases on the blade of the gouge; you must sharpen it. It's important to own an excellent sharpening stone (one that uses water or oil) to keep the instrument at its optimum level of performance.

II. SHAPING THE MATERIAL

I recommend working with natural light. It is important to wake up early during the winter months because the days are shorter, and this type of exercise takes many hours of work. Under natural light, one can distinguish volumes better. You will have to find a position where the light allows you to distinguish the contrasts in the material you are working with.

To be able to carve it, the log must be still; it is very practical to have a carpentry bench and clamps or presses to hold it. But the idea behind this guide is to be self-sufficient and need nothing else than your gouges, your mallet and a log to be able to carve; so you will have to manage to keep the log still during the carving.

There is no particular carving technique; everyone has a style of their own. But it is important to know that the left hand must hold the gouge firmly and the right hand must let the mallet *drop* on the handle of the gouge (invert if you are left-handed). You must concentrate on the blade of the gouge and not on the handle. Your body will assume the correct position and allow the mallet to impact the handle instead of your hand. The bigger the gesture the lesser the effort, this is the difference between *dropping* and *hitting*. I know one feels that the direction is more precise if you hit, but you must trust your body, like when you take your fork to your mouth.

Something else to keep in mind is that carving means *cutting* the wood, not breaking it or tearing it. A good carve requires the right balance between

the correct angle of the gouge, the blade, the sound blow and the wood's streak. After carving, the wood must shine up to the point that it looks polished. If the wood chips or breaks, you will probably have to change the angle and the gouge's direction to carve according to the direction of the wood streaks. Do not hesitate to touch and caress the surface you are working on, the pleasure of its touch can help you determine the quality of the carving.

I think there are two hypotheses on shaping material. The first one, more direct and simple, is to know what shape to make from the beginning. For example, to make a sphere or cube, one must optimize the existing shape of the log and remove the surplus material to achieve the desired shape. Sometimes you can even use a saw to remove an obvious excess of wood, which saves a great deal of carving.

If you are concerned with doing a perfect or exact shape I suppose you will have to be quite the *virtuoso*. Being a *virtuoso*, however, doesn't guarantee a good basic sculpture. You must also consider what "exact" means to you. Honestly, it isn't a very useful concept.

You must not forget that direct carving is an experience, and it is called *direct* because there are no molds, or sketches involved, it's essence is in the interaction with the material.

The second way of shaping material is getting inspired by how the log looks and its size. With this method, one does not think before but concentrates during. As a first assignment, I strongly recommend undoing the cylindrical shape of the log. This can solve the omnipresent problem of *what shape to make*. Because, in the end, all logs are alike, as blank pages are. To achieve this, the logical procedure is to eliminate the cuts of the log.

Working in this way can be interesting because in-

stead of thinking about creating a shape, it is born from the distortion of an existing one, and we only concentrate on the act of doing.

With this method you do not waste time or suffer while facing the despair of creative void. When a shape is broken another one comes to be and you must simply follow it, hold it, until you achieve complete unity.

Carving is almost a mechanical gesture, a sustained rhythm. To keep the rhythm up it is necessary to be very concentrated. I recommend getting lost in faraway memories or get carried away by the sound of your tools. For me, thinking about what you are doing many times results in pointless ponderings, which increase self-doubt. You can never be sure of what you are doing, you can only be sure that you are doing it. That is why the best thing is to think about anything else, or think about how time passes in a specific way, it is as though with each blow you are counting time go by..

LAST RECOMMENDATIONS

When you finish carving a piece of wood, take a good look at it, and check if it matches your idea of a basic sculpture. This type of judgment is personal, but if you are in doubt look at pictures of abstract sculpture.

Upon declaring the work finished, the first thing you must do is apply a product that kills all the bugs it may have, at present or in the future. This type of product (*xylophene*) can be found in department stores or paint shops and must be applied with a brush in a well-ventilated area.

Afterwards, I recommend applying wax. It must be colorless; you can make it yourself (with natural bee-wax and essence of turpentine) or buy it, it is the same that is used on antique furniture. Let 30

minutes go by and polish it with a horsehair brush or with a piece of jean fabric until it shines. Wax revives the natural color of the wood and nourishes it.

Traditionally, a sculpture is shown on a plinth, but you can also regard it as any other object and put it on a table, a shelf, in a library or on a piano. Each one is free to choose the composition that surrounds them.

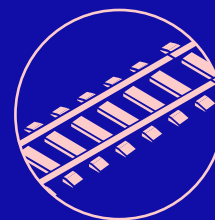


SESSÃO #2

O PROCESSO DO ARTISTA
E A EXPERIÊNCIA
INCORPORADA

IN-CORPUS
**Inimigo de todas
as construções**

MIGUEL BONNEVILLE



29 MAI, 2019 — Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Um corpo e seis mãos¹

Texto
Inês Veloso



Miguel Bonneville
Convidado

Pedro Arrifano
Extra-Comentador Convidado

Filipa Cruz
Comentadora

Uma obra é sempre autobiográfica de uma maneira ou de outra. Parte do nada e adquire forma pela mão do artista, por sua vez portador de traços característicos, tais como, a sua experiência vivencial, o seu contexto, a sua linguagem. Como diz Miguel Bonneville, ele é as pessoas que está a retratar, está a viver aquilo que está entre a memória e o esquecimento desses retratos. O artista foi tão longe ao ponto de encenar numa série de *performances* o seu próprio funeral, em março de 2012, e rasurar o seu nome próprio, um passo em direção à liberdade que demorou seis anos. É o que todos procuramos enquanto artistas, liberdade.

O projeto serial *A Importância de Ser* de Miguel Bonneville é uma reivindicação do eu através do exercício de dissolução e de uma expulsão de memórias, vontades e desejos de cada uma das figuras que o artista incorpora, tais como António de Macedo, Simone de Beauvoir, Augustina Bessa Luís, Paul B. Preciado e Georges Bataille. Com este projeto, Bonneville evidencia a necessidade de se dirigir para etapas e desafios seguintes e não para uma estagnação. Todas estas personalidades de um modo ou outro questionam a sua própria época. Bonneville apropria-se desta atitude e ele próprio questiona a sua contemporaneidade, através de aspetos literários, domésticos, estéticos, funcionais, religiosos, entre outros. Pensar sobre este projeto, é pensar sobre um encontro de existências e sobre a transformação de um corpo que não se transforma na sua totalidade pois, como o filósofo Pedro Arrifano refere ao citar Kafka: “Desgraçado daquele que perdeu o poder de se transformar”.

Bonneville preocupa-se em sair de ele próprio e incorporar novos sentidos, uma espécie de escavação profunda sobre os autores que apareceram pelo seu caminho. Para tal é necessário a exaustão do sujeito e a libertação do corpo. Esta importância de ser o outro é a despersonalização de si próprio, a desaparecimento do sujeito e a aparição do artista. Nestas *per-*

formances, Bonneville reflete sobre e com a vida do outro, do *resto*. Para Pedro Arrifano o *resto* são blocos de memória e pontos de convergência. Essa é a chave do processo de trabalho de Miguel Bonneville, representar através de uma prática multidisciplinar o *in between* a diluição do sujeito e aquilo que *resta* no “novo corpo” levado a um extremo.

Nas *performances* de Miguel Bonneville é importante que o público esteja presente, como um ritual e pronto para se render ao momento, mas que em nada tem que ver com agradar. Deixar-se sentir por uma narrativa não linear, sem começo e sem fim. Do ponto de vista filosófico, Pedro Arrifano refere que “a obra deve valer por si própria” não excluindo de parte o discurso complementar que a sustenta, deve ter intensidade, força e luz para falar por si. Também refere que este processo de *In-Corpus* é “o corpo que rasga o eu”, ou seja, não é uma transformação, mas uma incorporação dos afetos, mais concretamente, das imobilidades que ele capta. Nesse seguimento Filipa Cruz interpela com a pergunta: que riscos que surgem aquando deste processo? isto é, se o artista corre um risco então é porque a obra é ela mesma um risco. Por exemplo, Maurice Blanchot cita Rainer Maria Rilke referindo que “as obras de arte são sempre produto de um perigo corrido, de uma experiência conduzida até ao limite”². Para Arrifano, um risco iminente deste processo de *In-Corpus* é não sair da incorporação. Outro é o de se estabelecer um equilíbrio entre o resíduo do eu e do outro. Também pode acontecer que a vontade de ser o outro seja de tal modo intensa que o artista possa nunca mais sair dele.

1 Este texto foi começado pela Inês Veloso e concluído pela Filipa Cruz e a Sofia Ponte.

2 L'Espace Littéraire (2012), Maurice Blanchot. Ed. Galimard (p. 316).





SESSION #2

THE ARTIST'S METHOD
AS AN EMBODIED
EXPERIENCE

IN-CORPUS
Enemy of all making

MIGUEL BONNEVILLE

MAI 29, 2019 — Aula Magna, Faculty of Fine Arts of the University of Porto

One body and six hands¹

Text
Inês Veloso



Miguel Bonneville
Guest

Pedro Arrifano
Extra guest moderator

Filipa Cruz
Moderator

A work of art is always autobiographical in one way or another. It starts out of nothing and takes shape through the artist's hand, which in turn has characteristic features, such as its living experience, its context, its language.

As mentioned by Miguel Bonneville, he is the persons he is portraying, he is living what is between the memory and the forgetfulness of those portraits. The artist went so far as to stage his own funeral, in March 2012, in a series of performances also erasing his own name, a step towards freedom that took six years. As artists it is what we all look for, freedom. The serial project *The Importance of Being Miguel Bonneville* is a claim of the self through the practice of dissolution and of eviction of memories, wishes and desires from each of the persons that the artist incorporates, such as António de Macedo, Simone de Beauvoir, Augustina Bessa Luís, Paul B. Preciado and Georges Bataille.

With this project, Bonneville highlights the need to move on to the next stages and challenges and not to stagnation. All of these personalities in one way or another question their own time, through literary, domestic, aesthetic, functional, religious aspects, among others. Bonneville takes this attitude and questions himself his contemporaneity, through literary, domestic, aesthetic, functional, religious aspects, to name a few.

To think about this project, is to think about a meeting of existences and about the transformation of a body that does not transform itself in its totality, as referred by philosopher Pedro Arrifano when quoting Kafka "Damn the one who lost the power to transform itself".

Bonneville is concerned with getting out of himself and incorporating new meanings, a kind of deep excavation about the authors who came his way. To do so he requires the exhaustion of the subject and the

freedom of the body. This importance of being the other is the depersonalization of oneself, the disappearance of the subject and the appearance of the artist.

In these performances, Bonneville reflects on and with the life of the other, of the remains. For Pedro Arrifano, the remains are blocks of memory and points of convergence. That is the key to the work process of Miguel Bonneville, to represent through a multidisciplinary practice the *in between* the dilution of the subject and what remains in the "new body" taken to an extreme.

In the performances of Miguel Bonneville it is important that the audience is present, as a ritual and ready to surrender to the moment, but that has nothing to do with pleasing. Let oneself be felt by a non-linear narrative, without beginning and without end. From a philosophical point of view, Pedro Arrifano mentions that "the work must stand on its own" not excluding the complementary discourse that sustains it, it must have intensity, strength and light to speak for itself. He also mentions that this process of *In-corpore* is "the body that tears the self", that is, it is not a transformation, but an incorporation of affections, more precisely, of the immunities that it captures. In this follow-up Filipa Cruz asks the question: what risks arise during this process? that is, if the artist is at risk then it is because the work is itself a risk. For example, Maurice Blanchot quotes Rainer Maria Rilke saying that "works of art are always the product of danger, of an experiment conducted to its limit"². For Arrifano, an imminent risk of this process of *In-corpore* is not to leaving the incorporation. Another is to establish a balance between the remain of the self and the other. It may also occur that the desire to be the other is so intense that the artist may never leave it.

¹ This text was initiated by Inês Veloso and concluded by Filipa Cruz and Sofia Ponte.

² L'Espace Littéraire (2012), Maurice Blanchot. Ed. Galimard (p. 316).

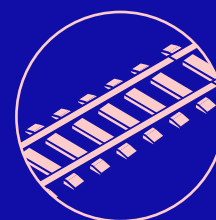


SESSÃO #3

O PROCESSO DO ARTISTA
E A EXPERIÊNCIA
INCORPORADA

O que há numa linha?

HELENA ELIAS



3 JUN, 2019 — Aula Magna da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

O que há numa linha? — Nota de um encontro

Texto

Ana Temudo



Helena Elias
Convidada

Ana Tomé
Extra-Comentadora Convidada

Vasco Cardoso
Comentador

Três pessoas sentadas ao redor de uma mesa sobre a qual paira a pergunta: “O que há numa linha?”. “Linha é um conceito. Numa linha não há nada porque linha não existe”. Assim Vasco Cardoso inicia o debate. Estuda a morfologia urbana e dos territórios e as suas representações, e dedica-se a projetos de investigação na área do Desenho e da Geometria. Sentada ao seu lado, Helena Elias define-se como artista-investigadora em Escultura. Também na mesa, Ana Tomé é arquiteta, investigadora na área da construção civil e docente no Instituto Superior Técnico de Lisboa (IST), onde assume a direção adjunta para a gestão dos seus museus. Juntos refletem sobre o papel do Desenho, da linha e da representação no quotidiano já que todos eles são movidos pela vontade de estudar, desenhar e criar espaço (seja este tangível ou imaginado). A conversa parte da análise da exposição que resultou num diálogo direto entre a coleção do museu do Instituto Superior Técnico (coordenada pela Arq. Ana Tomé) e um conjunto de objetos resultantes da residência artística da escultora e docente Helena Elias, que estabeleceu atelier neste museu durante o período de montagem da exposição.

Ana Tomé inscreve-se na conversa e dá conta do contexto institucional que fez surgir esta exposição. Revela que existem quatro museus no IST: dois de geociências (que vêm da fundação do Técnico em 1911), um da eletricidade (museu Faraday, inaugurado em fevereiro de 2017) e um dedicado à engenharia civil (inaugurado em 1993). O museu de engenharia civil tem uma coleção de cerca de oitocentos e oitenta desenhos técnicos feitos por estudantes ao longo dos anos em várias técnicas (grafite, tinta da china, *blueprints*). Para Ana Tomé são objetos que continuam a dar lições sobre desenho técnico hoje, altura em que o desenho continua a ser usado em muitos dos cursos do técnico, independentemente das novas regras a que está sujeito com o aparecimento das tecnologias digitais. A arquiteta explica que é do encontro com esta vasta coleção de dese-

nhos técnicos que surge a vontade de fazer uma exposição que permita olhar para o desenho técnico desde a fundação do IST (1911) até aos dias de hoje. Afirma ainda que o desenho técnico foi uma disciplina fundacional do IST e considerada – pelo seu primeiro diretor, Professor Alfredo Bensaude, – como fundamental e tão importante como a matemática, como a física ou como a química. Conta que na época, o desenho técnico era muito importante já que permitia fazer a relação entre o exercício de projetar e as oficinas de carpintaria e serralharia existentes. Era através do desenho que os alunos transmitiam as ideias para criar objetos técnicos.

Formalmente a exposição “Desenho Técnico no Técnico – 1911-2018”, patente de 19 de Junho a 21 de Dezembro de 2018 no IST, apresentou um núcleo base com desenhos técnicos e modelos 3D destes mesmos objetos feitos em madeira nas oficinas (como válvulas e tirantes). Mostraram-se ainda um núcleo de instrumentos de desenho e um outro que mostrava o modo como o desenho é ensinado hoje. Para a exposição, concebeu-se também uma cronologia que permitiu perceber a evolução do desenho técnico desde 1911. Esta linha do tempo foi feita a várias mãos com a colaboração de vários colegas do IST e do núcleo de arquivo.

Vasco Cardoso introduz nesta conversa um olhar exterior (e necessário) que ajuda a assistência a posicionar-se perante o conceito de exposição, apresentado posteriormente, por Helena Elias e Ana Tomé, através de uma projeção em *Powerpoint*. Cardoso sistematiza um conjunto de interrogações levantadas ao longo do tempo e da história por artistas como Paul Klee (1879-1940), Wladimir Kandinsky (1866-1944) e Deanna Petherbridge (n.1939) e ainda Fernando Galhano (1904-1995) e Joaquim Vieira (n.1941). Refere que Deanna Petherbridge indica, por exemplo, que o conhecimento de que não há linhas ou contornos tem estado em discussão desde há muito no Ocidente, onde o desenho está tão inti-

mamente ligado à mimese (ver Deanna Petherbridge, *The Primacy of Drawing*, 2010). Relaciona ainda a reflexão de Petherbridge com o pensamento de Paul Klee, para quem não existem linhas pois estas são apenas geradas como fronteiras entre diferentes tonalidades de cor (ver *The Diaries of Paul Klee*, ed. de Felix Klee, 1964). Vasco Cardoso refere ainda Kandinsky, para quem a linha geométrica não existe, é um ser invisível, mas define-a como algo tangível e em criação: é o rasto do ponto em movimento. Nasceu do movimento (ver Wassily Kandinsky em *Ponto e linha sobre plano: contribuição à análise dos elementos da pintura*, de 1926 (consultada a edição portuguesa de 1996). Para Klee um dos movimentos, uma das forças que pode deixar “mácula” é a tração. Traçar - exercer força de tração sobre - é um movimento que deixa marca, sinal (do germânico) ou rasto, vestígio (do latim). Assim traço é coisa física, linha é coisa mental (ver *The Diaries of Paul Klee*, ed. de Felix Klee, 1964). Vasco Cardoso transporta-nos ainda para o universo distinto da etnografia portuguesa e recorre à tecnologia do linho, citando os desenhos de recolha etnográfica desta tecnologia feitos por Fernando Galhano no volume publicado com Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990) *Tecnologia Tradicional Portuguesa – Linho*, em 1978. No contexto desta reflexão, a linha – representada pelo traço – está no Desenho para colaborar num processo cognitivo. Para Vasco Cardoso a linha evoca um processo de depuração, é um conceito de clareza e o traço, por sua vez, traduz-se na sua representação e delimitação. Completa a sua intervenção indicando que Joaquim Vieira, que em Junho de 2004 no texto *Desenho e Pintura não são o mesmo*, publicado na revista na *Psiax*, nº. 3, escreveu: “Desenhamos porque queremos definir, designar, queremos saber o mais exatamente possível o que nos interessa. O que é a forma (...) O desenho é cognitivo quando se realiza para conhecer o objecto, compreender o objecto e refletir sobre a lógica da sua organização. Descobrir o que é evidente e o que é oculto. Sistematizar as funções e os mecanismos comunicativos

(...) só desenhamos quando não sabemos o que queremos”.

Helena Elias apresenta o seu trabalho artístico a par da docência, relação que trespassa para o seu trabalho que se apresenta, desde logo, como tendo um carácter didático. No âmbito desta residência artística no museu do Instituto Superior Técnico de Lisboa, a artista propôs-se criar, nas suas próprias palavras, “o que não conhecia ainda”. Helena Elias entende o Desenho como uma ferramenta transversal a muitas áreas disciplinares. É um elemento criativo, não uma disciplina por si, mas antes um companheiro de uma metodologia artística. Um instrumento que pode, em particular na Escultura, gerar superfície e espaço. Na residência artística, a artista trabalhou seguindo o método de prática reflexiva instalando-se em diferentes espaços (na sala de aula, no atelier e no museu) que designou de lugares do acontecimento (seguindo a terminologia de Alain Badiou) onde gerou diferentes objetos. Helena Elias partiu da linha para especular sobre a forma dos objetos, especialmente recorrendo à tecnologia do barro. Deste modo, Helena Elias relacionou a linha com a sua prática – a Escultura –, entendendo, por exemplo, a linha como a curvatura de um fragmento cerâmico e deste modo fazendo algo que poderemos designar de “arqueologia da forma” no espaço do museu.

A artista produziu um conjunto de peças de cerâmica em diálogo com os objetos e ferramentas de desenho técnico em exposição (organizada por Ana Tomé), que ia tomando forma no museu. A residência artística ocorreu a par de um conjunto de oficinas, intervenções artísticas e palestras que tiveram também lugar na instituição durante este período. Helena Elias optou pela permanência no espaço expositivo onde ia observando e anotando todos os objetos didáticos — desenhos, manuais, exercícios realizados pelos alunos, vários instrumentos de desenho, maquetes, modelos—, que iam sur-



gindo para dar forma à exposição. Para o seu trabalho serviram-lhe como elementos de referência um conjunto de quadros de intersecções e de modelos de madeira, usados em exercícios de axonometrias e isometrias. A artista procurou trabalhar o interior dos modelos com faiança, realizando também alguns desenhos em papel vegetal com o barro como elemento riscador. Realizou ainda impressões diretas sobre modelos de madeira para evidenciar o conhecimento e experiência tátil. Os resultados que obteve foram regidos pela experiência visual e por ações como a impressão, a visualização, a projeção e conceitos opostos como espaço positivo / negativo. Ao longo do processo de investigação orientou o seu método para um conjunto de conceitos como o contorno, o tacto, a forma côncava / convexa, a textura, a mudança de superfície e a linha como possibilidade de existência de objetos. A artista procurou ainda evidenciar a presença da mão e do gesto no trabalho que desenvolveu, revelando-o através da experiência do tacto e da impressão no barro. O processo criativo levou-a ainda a outras atividades como a cianotipia e a planimetria de pedras. Esta exposição apresentava então um conjunto de peças da artista, que propunham modos de conhecer o real que nos rodeia, acompanhadas da edição de um livro de exercícios e um livro da artista que encerrava o diálogo com as peças da exposição e propunha modos do espectador se relacionar com ela. Assim a artista agregou os processos e convidou os alunos e visitantes a participar ativamente.

No seu todo e em diálogo com os resultados da residência artística de Helena Elias “O que há numa linha?”, esta exposição apresentava instrumentos de desenho, modelos tridimensionais e representações de desenho técnico. Paralelamente, contava ainda com três estiradores com impressões tridimensionais em faiança feitas pela artista a partir de modelos de encaixes de janelas e ensaios que tentavam conter o limite interior do objecto tridimensional deixando a impressão da mão, assim como impres-

sões diretas de modelos de madeira (provenientes da arquitetura), e válvulas motores (provenientes da engenharia mecânica). Estes relevos apresentados estavam intimamente ligados ao livro da artista e ao livro de exercícios, também expostos, e que apresentavam ao visitante modos de se relacionar com os materiais expostos. Talvez se possa afirmar que o trabalho da artista é, tal como acontece com os desenhos e modelos científicos, um meio de transmissão de saber e técnica, nunca terminado e sempre passível de ser transformado. Porém, ao contrário dos desenhos e modelos de expostos, o trabalho de Helena Elias não mimetiza o real, mas antes propõe sobre este novas abordagens e interpretações.

Tomando como ponto de partida o título dado à residência artística que nos propusemos analisar “O que há numa linha?”, concluímos que seja real ou imaginária, a linha une ao mesmo tempo que demarca. Deixa um traço inamovível no tempo que é expressão de um movimento. Para filósofos como Giles Deleuze ou antropólogos como Tim Ingold, a linha expressa, metaforicamente, o que temos de mais humano em nós. Somos linha, não ponto, estamos sempre em continuo fluxo, devir e transformação, definimos espaços e territórios, pessoais e coletivos, inscrevendo o nosso “graphein” na atmosfera que nos rodeia e recorrendo a tecnologias do desenho, da escultura, da escrita ou da arquitetura. Assim, no contexto deste encontro, podemos entender o questionamento da artista Helena Elias como uma extensão de si mesma e das suas interrogações, uma tradução de um movimento continuo de procura com vista à definição e /ou transformação de si própria e do meio onde se insere.



SESSION #3

THE ARTIST'S METHOD
AS AN EMBODIED
EXPERIENCE

**What's in
a line?**

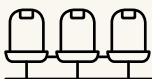
HELENA ELIAS

JUN 3, 2019 — Aula Magna, Faculty of Fine Arts of the University of Porto

What's in a line? — Notes of a get-together

Text

Ana Temudo



Helena Elias
Guest

Ana Tomé
Extra guest moderator

Vasco Cardoso
Moderator

The lecture entitled “What’s in a line?” took place in June at Aula Magna in the Faculty of Fine Arts of the University of Porto (FBAUP) and ended the cycle entitled: “The Artist’s Process as an Embodied Experience”.

Three people sitting around a table with the question: “What’s in a line?”. Vasco Cardoso starts the debate with the following statement: “Line is a concept. In a line there is nothing because the line doesn’t exist”. Cardoso studies the urban and territorial morphology and their representations and focuses on research projects in the field of Drawing and Geometry. Seated next to him, are Helena Elias, who defines herself as an artist-researcher in Sculpture, and Ana Tomé, an architect, researcher in Civil Construction and a professor at the Instituto Superior Técnico de Lisboa (IST), where she performs the role of Adjunct-Director for the IST museums’ management. The role of Drawing, line and representation in everyday life is questioned by the speakers as they are all driven by the will to study, draw and create tangible or imagined space. The conversation starts from the analysis of the exhibition that triggered a dialogue between the museum’s collection of the Instituto Superior Técnico (coordinated by Architect Ana Tomé) and the objects resulting from the artistic residency of the sculptor and professor Helena Elias, who set a studio in one of the IST museums during the exhibition’s set-up period.

Ana Tomé takes part of the conversation and provides the institutional context that layout Elias exhibition. According to Tomé, there are four museums at the IST: two of Geosciences (from when IST was founded in 1911), one of Electricity (Faraday museum, opened in February 2017) and one dedicated to Civil Engineering (opened in 1993). The Civil Engineering museum has a collection of about eight hundred and eighty technical drawings made by students over the years in numerous techniques (graphite, ink, blueprints). For Ana Tomé these

objects continue to teach about technical drawing, when drawing continues to be used in many of the technician’s courses, regardless the new rules to which it is subject to with the emergence of digital technologies. The architect explains that it was from the encounter with this vast collection of technical drawings that a desire was awakened to make an exhibition that allows one to look at the technical drawing since the foundation of IST (1911) until today. Tomé further states that technical drawing was an IST foundational course and considered - by its first director, Professor Alfredo Bensaúde, - as vital as mathematics, physics or chemistry. Tomé shares that, at the time, technical drawing was very important, since it allowed to establish the connection between the designing exercise and the existing carpentry and locksmith workshops. It was through drawing that students conveyed ideas to create technical objects.

In terms of formal structure, the exhibition “Desenho Técnico no Técnico – 1911-2018”, took place from 19 June to 21 December 2018 at IST, central core were technical drawings and 3D models of the objects made of wood in the workshops (such as valves and tether). There was also a hub for drawing instruments and another hub demonstrating how drawing is taught today. There was a timeline produced for that allowed to understand the evolution of technical drawing since 1911. This timeline was developed with the collaboration of several IST’s members and of the IST Center of Archive (NArQ). During this lecture, Vasco Cardoso introduces an external (and important) look that frames the exhibition concept to the audience and subsequently, Helena Elias and Ana Tomé introduce it through a *PowerPoint* projection. Cardoso systematises a set of questions raised over time and history by artists such as Paul Klee (1879-1940), Wladimir Kandinsky (1866-1944) and Deanna Petherbridge (b.1939), as well as Fernando Galhano (1904-1995) and Joaquim Vieira (b.1941). He mentions that Deanna

Petherbridge, for example, indicates that the consciousness that there are no lines or contours has been under discussion for a long time in the Western world, where drawing is so deeply linked to mimesis (see Deanna Petherbridge, *The Primacy of Drawing*, 2010). Cardoso also relates Petherbridge's reflection with Paul Klee's thought, for whom there are no lines because they are only generated as boundaries between different shades of colour.

Kandinsky is also mentioned, since for him the geometric line does not exist, it is an invisible being. Simultaneously, the artist defines it as something tangible and in constant creation: it is the trail of the moving point (see *The Diaries of Paul Klee*, ed. by Felix Klee, 1964) and it is born out of the movement. For Klee, the traction is one of the movements, one of the forces that can leave a "stain". To trace – exerting tractive force – is a movement that leaves a mark, a sign (from the Germanic) or a trail, a vestige (from Latin). Thus, a trace is a physical thing and a line is a mental thing. Vasco Cardoso also takes us to the distinct universe of Portuguese ethnography and turns to linen, mentioning that the drawings of this technology in the ethnographic collection of Fernando Galhano in the volume published with Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990) *Traditional Portuguese Technology - Linen*, in 1978. In the context of this reflection, the line – represented by the trace – is in the Drawing to collaborate in a cognitive process. For Cardoso the line evokes a purification process, and a concept of clarity and the stroke, translates into its representation and delimitation. To complete his intervention, Cardoso indicates that Joaquim Vieira, who in June 2004, in the "Drawing and Painting are not the same" text, published in the *Psiax* magazine, n.º. 3, wrote: "We draw because we want to define, designate, we want to know as precisely as possible what interests us. What is the form (...) The drawing is cognitive when it is done to know the object, to understand the object and to reflect on its organization's logic. To discover what

is evident and what is hidden. To systematize the communicative functions and mechanisms (...) we only draw when we do not know what we want".

Helena Elias presents her artistic work along with the teaching experience, a relationship that contaminates her work that, from the start, is presented as having a didactic dimension. Within the scope of this artistic residency at museum of the Instituto Superior Técnico de Lisboa, the artist sustains that she proposed to herself to create "what she didn't know yet". Helena Elias understands Drawing as a transversal tool to several disciplinary fields. It is a creative element, not a discipline, but rather a companion to an artistic methodology. An instrument that can, particularly in Sculpture, generate surface and space. In her artistic residency, Elias worked according to the method of reflexive practice installing herself in different spaces (in the classroom, studio, and museum). The spaces where the artist generated different objects were named as "places of event" (following the terminology of Alain Badiou). Helena Elias started from the line to speculate on the shape of the objects, particularly using the technology of clay. Therefore, Helena Elias related the line to her sculptural practice comprising, for instance, the line as the curve of a ceramic fragment and thus doing what we could name of "archaeology of the shape" in the museum space.

The artist produced a set of ceramic pieces in dialogue with the displayed objects and tools of technical drawing (organized by Ana Tomé), which was taking shape in the museum. The artistic residency took place besides a series of workshops, artistic interventions and lectures that also happened at the institution during this period. Helena Elias chose to remain in the exhibition space where she observed and wrote down all the didactic objects – drawings, manuals, exercises carried out by students, several drawing instruments, mock-ups, models – that were emerging to shape the exhibition. A set of intersec-

tion quadrants and wooden models, used in axonometric and isometric exercises, served as reference elements for Elias. The artist sought to work the interior of the models with faience, also producing some drawings on tracing paper with clay as a drawing element. Elias also developed direct prints on wooden models to highlight the knowledge and the tactile experience. The results achieved were conducted by visual experience and by actions such as printing, visualization, projection and opposing concepts as positive / negative space. Throughout the research process, her method was guided to a set of concepts such as contour, touch, concave/convex shape, texture, surface change and line possibilities of the objects' existence. The artist sought as well to highlight the presence of the hand and the gesture in the developed work, revealing them through the experience of touch and imprint on clay. The creative process also led her to other activities such as cyanotype and stone planimetry. This exhibition presented a set of the artists' objects, proposing ways of learning about the real surrounding us. These pieces were presented in conjunction with the editing of an exercise book and an artist's book that was embracing the dialogue with the exhibition's pieces and proposing ways for the audience to engage with it. Therefore, the artist gathered processes and invited students and visitors to actively participate in the exhibition space.

In general, and in dialogue with the results of Helena Elias' artistic residency "What's in a Line?", this exhibition featured drawing instruments, three-dimensional models and technical drawing representations. Simultaneously, it included three drawing boards with three-dimensional prints in faience made by the artist from models of windows' frames, and tests that tried to contain the inner limit of the three-dimensional object. This would leave the hand imprint, as well as direct prints of wooden models (from the Architecture's universe), and engine valves (from Mechanical Engineering's

field). These reliefs were intimately related to the displayed exercise and artist's books, which offered the visitor ways of connecting with the exhibited materials. Perhaps the artist's work is, as with scientific drawings and models, a never ended and always capable of transformation way of knowledge and technique's transmission. However, unlike the displayed drawings and models, Helena Elias's work does not mimic the real, but rather proposes new approaches and interpretations.

Having as a starting point the artistic residency's title "What's in a line?", we conclude that either real or imaginary, the line connects and delimits. It leaves an immovable trace in time, an expression of a movement. For philosophers like Giles Deleuze or anthropologists like Tim Ingold, the line metaphorically expresses what is most human about us. We are a line, not a point, we are in a continuous flow, becoming and transforming, we define personal and collective spaces and territories, inscribing our "graphein" in the surrounding atmosphere and exploring the technologies of drawing, sculpture, writing or architecture. Accordingly, in this lecture's context, we can understand Helena Elias' questioning as an extension of herself and of her interrogations, a translation of a continuous flow of movement to define and/or transform herself and the environment surrounding her.

Biografia / Biography

ANA TEMUDO

Licenciada em Artes-Plásticas, frequenta o doutoramento em Estudos de Património da Universidade Católica Portuguesa – Porto. *Holds a degree in Fine Arts and is currently attending the PhD in Heritage Studies at the Universidade Católica Portuguesa — Porto.*

ANA TOMÉ

Licenciou-se em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa e doutorou-se na mesma área científica pelo Instituto Superior Técnico. *Graduated in Architecture from the Faculty of Architecture of the Technical University of Lisbon and holds a PhD in the same scientific area from the Instituto Superior Técnico.*

BRUNO MINISTRO

Artista e investigador, bolsheiro de doutoramento do Programa Fundação Ciência e Tecnologia no Centro de Literatura Portuguesa e Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. *Artist, researcher and doctoral fellow in the Foundation for Science and Technology program at the Center for Portuguese Literature of the Faculty of Arts, University of Coimbra.*

CLAIRE DE SANTA COLOMA

Artista com uma prática baseada principalmente na Escultura, mas o seu trabalho também inclui desenhos e composições em papel. Conceptualmente, a sua atividade surge como resposta ao ambiente físico, enquadrando-a no tempo e no espaço. *Artist with a practice based mainly on Sculpture, but her work also includes drawings and compositions on paper. Conceptually, her activity rises in response to the physical environment, framing it in time and space.*

CLÁUDIA AMANDI

Artista e professora auxiliar do Departamento de Desenho da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e membro integrado i2ADS. *Artist and assistant professor in the Drawing Department at the Faculty of Fine Arts, University of Porto and member of the i2ADS.*

CONSTANÇA BABO

Frequenta o doutoramento em Arte dos Média na Universidade Lusófona do Porto e conta com inúmeros textos críticos publicados na revista online ArteCapital e na revista Umbigo. *She is attending a PhD in Media Art at Lusófona University — Porto and has numerous texts published in the online magazine ArteCapital and in the magazine Umbigo.*

CRISTIANA FELGUEIRAS

Artista e produtora de conteúdos. O seu trabalho abrange vários processos, técnicas e recursos que são utilizados principalmente em função da escultura, incluindo frequentemente a imagem, o som e o design. *Artist and content producer. Her work encompasses several processes, techniques and resources that are mainly used for sculpture, often including image, sound and design.*

DANIELA COIMBRA

Professora e investigadora na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto na área de Psicologia da Música (ESMAE) e membro integrado do i2ADS. *Professor and researcher at Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto in the subject area of Music Psychology and member of i2ADS.*

DANIEL RAMOS PIRES

Fotógrafo de moda, programador e produtor cultural nas áreas das artes plásticas, fotografia, música, teatro, artes performativas e dança. *Fashion photographer, programmer and cultural producer in the areas of fine arts, photography, music, theater, performing arts and dance.*

EFRAÍN ALMEIDA

Escultor sediado no Rio de Janeiro. A sua obra baseia-se na apropriação do imaginário e da religiosidade popular brasileira. *Sculptor based in Rio de Janeiro. His work is based on the appropriation of the Brazilian popular imagination and religiosity.*

ELIANA SOUSA SANTOS

Arquiteta, investigadora e professora auxiliar no Departamento de Arquitetura do ISCTE, em Lisboa. Curadora da exposição “A Forma da Planície” (Museu Gulbenkian Lisboa). *Architect, researcher and assistant professor at the Department of Architecture of the ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.*

FILIPA CRUZ

Artista, professora auxiliar convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e membro integrado do i2ADS. *Artist, guest assistant professor at the Faculty of Fine Arts, University of Porto and member of i2ADS.*

HELENA ELIAS

Artista-investigadora que faz parte de uma geração Erasmus, que estudou e viveu em cidades como Lisboa, Aberdeen e Barcelona e frequentou várias Faculdades de Belas Artes, obtendo graus académicos em diferentes sistemas de educação e investigação em Escultura (1999, 2000, 2007). *Artist-researcher who is part of an Erasmus generation, who studied and lived in cities like Lisbon, Aberdeen and Barcelona and attended several Faculties of Fine Arts, obtaining academic degrees in different education and research systems in Sculpture (1999, 2000, 2007).*

HUGO OLIVEIRA

Artista e investigador.. O seu interesse por sons toma forma na seleção, coleção, dj, comercialização e investigação de qualquer formato físico e experimental onde o som pode ser identificado. *Artist and researcher. His interest in sounds takes shape in the selection, collection, dj, commercialization and investigation of any physical and experimental format where sound can be identified.*

INÊS MOREIRA

Arquiteta, curadora e professora auxiliar convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Membro integrado do Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. *Architect, curator and guest professor at the Faculty of Fine Arts, University of Porto. Member of the Institute of Art History of the Faculty of Social and Human Sciences, Universidade Nova de Lisboa.*

INÊS VELOSO

Artista Visual, frequenta o doutoramento em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. *Visual artist, attending the PhD program in Fine Arts at the Faculty of Fine Arts, University of Porto.*

LAURA CASTRO

Professora Auxiliar da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Porto. Membro integrado do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). *Assistant Professor at the School of Arts, Universidade Católica Portuguesa – Porto. Member of the Center for Research in Science and Technology of the Arts (CITAR).*

LÍDIA MARÔPO

Investigadora e professora Adjunta no Instituto Politécnico de Setúbal. Membro integrado no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. *Researcher and Adjunct Professor at the Instituto Politécnico de Setúbal. Member of the Interdisciplinary Center for Social Sciences, Faculty of Social and Human Sciences, Universidade Nova de Lisboa.*

MAURÍCIO ALFAYA

Artista e candidato ao doutoramento em Arte e Design da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. *Artist, attending the PhD in Art and Design at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto.*

MIGUEL BONNEVILLE

Introduz-nos a histórias autobiográficas centradas na desconstrução e reconstrução da identidade através de performances, desenhos, fotografias, vídeo, música e livros de artista. *Introduces us to autobiographical stories focused on the deconstruction and reconstruction of identity through performances, drawings, photographs, video, music and artist books.*

PAULA NEVES

Artista Visual, frequenta o doutoramento em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. *Visual artist, attending the PhD program in Fine Arts at the Faculty of Fine Arts, University of Porto.*

PEDRO ARRIFANO

Mestre em Filosofia nas áreas da Ética, Estética e Metafísica. Doutorado em Filosofia com uma bolsa FCT e Investigador do Centro de História Aquém além-Mar (CHAM). *Master in Philosophy in the areas of Ethics, Aesthetics and Metaphysics. PhD in Philosophy with an FCT scholarship and member of The Centre for Overseas History (CHAM).*

PEDRO BROCHADO

Artista e designer. Desenvolve a sua prática de construção de imagens através da apropriação de narrativas, com uso de recombinação e subversão da informação. *Artist and designer. Develops his practice of building images through the appropriation of narratives, using recombination and subversion of information.*

RUI TORRES

Poeta, investigador e professor associado com agregação na Universidade Fernando Pessoa. Tem vários livros, artigos sobre literatura, semiótica da comunicação e cibertextualidades. *Poet, researcher and associated professor with aggregation at Universidade Fernando Pessoa. He has several books, articles on literature, communication semiotics and cybertextualities.*

RUTE ROSAS

Artista Plástica – Escultora e professora auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Membro Integrado do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). *Fine Artist - Sculptor and assistant professor at the Faculty of Fine Arts, University of Porto. Member of the Transdisciplinary Research Center «Culture, Space and Memory» (CITCEM).*

SOFIA PONTE

Artista e professora auxiliar convidada da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Membro integrado do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura (ID+). *Artist and guest assistant professor at the Faculty of Fine Arts, University of Porto. Member of the Institute for Research in Design, Media and Culture (ID +).*

VASCO CARDOSO

Arquiteto e professor auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Membro integrado do i2ADS. *Architect and assistant professor at the Faculty of Fine Arts, University of Porto. Member of i2ADS.*

