



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Raquel Azevedo Moreira

FAZER POR VER:
A INVISIBILIDADE NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS
CONTEMPORÂNEAS

**Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea
orientada pelo Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada,
coorientada pelo Professor Doutor Miguel Teixeira da Silva Leal e
apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.**

Junho de 2021

Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

FAZER POR VER: A invisibilidade nas práticas artísticas contemporâneas

Raquel Azevedo Moreira

Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea orientada pelo Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada, coorientada pelo Professor Doutor Miguel Teixeira da Silva Leal e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Junho de 2021



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Ao meu pai, na sua ausência sempre presente.

À minha mãe, que se desdobra.

Ao meu filho, com o seu sorriso.

Agradecimentos

Gostaria de começar por agradecer aos meus orientadores, Professor Doutor Pedro Pousada e Professor Doutor Miguel Leal, o apoio e a confiança com que me acompanharam neste estudo. Agradeço também ao Professor Doutor Luís Umbelino, bem como aos professores e a toda a equipa do Colégio das Artes, aos meus colegas e amigos, e a todos aqueles que contribuíram para este trabalho, nomeadamente Ana Rita Grave, Ana Sofia Peres, Anabela Moura, Caroline Leite, Ção Pestana, David Seaton, Davide Freitas, Fernando Correia, Fernando José Pereira, Filipe Cardigos, Hernâni Reis Baptista, Hugo Ramos, Inês Amado, João Alves, João Penalva, José Guilherme Silva, Luís Alves de Matos, Luís Bragança Gil, Luísa Costa Gomes, Mónica Chaminé Lacerda, Sandra Mesquita, Sónia Silva e Tomé Quadros.

O desenvolvimento desta investigação contou com o apoio financeiro, através de uma bolsa de doutoramento, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (FCT).

Resumo

Este trabalho, de natureza teórico-prática, propõe-se analisar a forma como a invisibilidade tem vindo a ser abordada por teóricos, investigadores, curadores e artistas. Partindo dessa análise, procuramos não só entender de que modo este fenómeno tem vindo a ser interpretado no pensamento e nas práticas artísticas, mas também contribuir para uma compreensão do que tem vindo a caracterizar esse discurso e como ele tem sido instituído, nos domínios da retórica e da prática. Daí o título “Fazer por ver: a invisibilidade nas práticas artísticas contemporâneas”, que pretende cruzar um conjunto de abordagens e perspectivas de diferentes autores, no campo das Artes Plásticas e também com o contributo da Filosofia, apresentando um olhar plural sobre as relações entre corpo e mundo, ver e não ver, limitações e constrangimentos que se impõem sobre a visão e sobre outros modos de experienciar a arte.

A construção do saber e a reflexão aqui desenvolvidas sobre a invisibilidade seguem um percurso que integra, numa primeira parte, um quadro teórico neste campo de conhecimento, e na segunda parte a componente empírica, onde apresentamos uma análise da forma como os artistas têm lidado com este conceito, debruçando-nos sobre: i) um olhar crítico sobre o fazer artístico, e o modo como as Artes podem fazer face à proliferação de imagens que o espectador não só consome como também produz; ii) as propostas artísticas que desde a década de 1960 recorrem à invisibilidade como possibilidade de resistência ou recusa das condições de visibilidade; iii) as propostas e perspectivas de artistas e teóricos e, por último, iv) as conclusões sobre o questionamento do sentido e dos modos de produção e receção da arte, o carácter aporético da desmaterialização da arte, e a procura de outras formas de questionar a objetualidade e a centralidade da visão na experiência perceptiva sem prescindir da fisicalidade do trabalho artístico.

Adotamos o paradigma qualitativo e o método de estudo de caso focalizado nas práticas artísticas, enfatizando uma conceção de construção do conhecimento científico centrado nas pessoas, não se tratando de provar teorias ou hipóteses, mas de gerar, interpretar ou compreender a invisibilidade, numa interação participativa, com recurso a um desenho da investigação flexível e a entrevistas semi-estruturadas, incorporando descobertas que não tinham sido previstas.

Identificamos diferentes perspectivas e abordagens à questão da invisibilidade, e concluímos que, entre propostas mais ou menos extremadas, esta tem vindo a ocupar um território de fronteira, entre materialidade e imaterialidade, tangibilidade e intangibilidade, visualidade e invisibilidade, perceptibilidade e imperceptibilidade, presença e ausência – do corpo, ou do que dele resta na arte contemporânea. Estes desdobramentos são entendidos como meios a que as práticas artísticas têm estrategicamente recorrido para se distinguirem de outras imagens, confrontando o olhar do espectador com uma nebulosidade ou indiscernibilidade que envolve aquilo que se pode ver, no espectro do visível e para além dele. Consideramos que para compreender a natureza do

fenómeno da invisibilidade da arte contemporânea é necessário estar consciente de que é nesse lugar instável, *entre* visível e invisível, que se situa um conjunto relevante de propostas, a que este estudo se dedica. Trabalhos de diferentes autores, concebidos ao longo dos últimos cinquenta anos (entre 1968 e 2018), que se apresentam sob a forma de uma constelação afetiva, a partir da qual construímos uma reflexão sobre e através da própria prática artística.

Abstract

This work, of a theoretical-practical nature, proposes to examine the way in which invisibility has been approached by theorists, researchers, curators and artists. Based on this analysis, we seek not only to comprehend how this phenomenon has been interpreted in thought and artistic practices, but also to contribute to an understanding of what has distinguished this discourse and how it has been appointed in the fields of rhetoric and practice. Hence the title “Making visible: invisibility in contemporary artistic practices”, which aims to cross a set of approaches and perspectives from different authors, in the field of Visual Arts and also with the contribution of Philosophy, presenting a plural look at the relationships between the body and the world, seeing and not seeing, limitations and constraints that are imposed on vision and other ways of experiencing art.

The construction of knowledge and the reflection developed here about invisibility follow a path that integrates, in the first stage, a theoretical framework in this territory of knowledge, and in the second part the empirical component, where we present an analysis of the way in which artists have dealt with this concept, focusing on: i) a critical study at artistic practice, and the way the Arts can cope with the proliferation of images that the viewer not only consumes but also produces; ii) artistic proposals that, since the 1960s, resort to invisibility as a possibility of resistance or refusal of visibility conditions; iii) the proposals and perspectives of artists and theorists and, finally, iv) the conclusions about the questioning of the meaning and manners of production and reception of art, the aporetic character of the dematerialisation of art, and the search for other ways of questioning the objectivity and the centrality of vision in the perceptual experience without disregarding the physicality of the artistic work.

We adopted the qualitative paradigm and the case study method focused on artistic practices, emphasising a conception of construction of scientific knowledge focussed on people, not trying to prove theories or hypotheses, but to generate, interpret or comprehend invisibility, in a participatory interaction, using a flexible research program and semi-structured interviews, incorporating findings that had not been foreseen.

We identified different perspectives and approaches to the question of invisibility, and concluded that, among more or less extreme proposals, this has been occupying a frontier territory, between materiality and immateriality, tangibility and intangibility, visibility and invisibility, perceptibility and imperceptibility, presence and absence – of the body, or of what remains of it in contemporary art. These developments are understood as means to which artistic practices have strategically resorted to distinguish themselves from other images, confronting the viewer's gaze with a cloudiness or indiscernibility that involves what can be seen, in the spectrum of the visible and beyond. We believe that in order to understand the nature of the phenomenon of in-

visibility in contemporary art, it is necessary to be aware that it is in this unstable position, between visible and invisible, that a relevant set of proposals is located, to which this study is dedicated. Works by different authors, created over the last fifty years (between 1968 and 2018), which are presented in the form of an affective constellation, from which we build a reflection on and through artistic practice itself.

Sumário

Agradecimentos	5
Resumo	6
Abstract	8
Sumário	10
Introdução	13
Questão de investigação e objetivos	24
PARTE I	25
1. Sobre a visão e o corpo que vê	26
1.1. Impressões de um corpo ausente	26
1.1.1. O que é a visão?	29
1.1.2. Para que vemos?	31
1.1.3. O que vemos?	32
1.1.4. Como vemos?	33
1.1.5. O que nos permite ver, além do olho?	34
1.1.6. De onde vem a visão?	35
1.1.7. A visão aquém e além do visível	36
1.2. O corpo em observação	38
1.2.1. Corpo descarnado	39
1.2.2. Corpo e alma, corpos outros	44
1.2.3. Corpo cuidado, corpo frágil	47
1.2.4. Corpo que vê e que é visto	50
1.2.5. O corpo na cultura contemporânea	54
2. Sobre a imagem e o espectador, corpo da experiência	64
2.1. Ver e fazer ver: a imagem separada	64
2.2. Visão sem corpo	71
2.3. Dispersão	73
2.4. Recomeço	76
2.5. Fazer fazer: arte, técnica e tecnologia	82
2.5.1. Imersão	82
2.5.2. Indigestão	86
3. Fazer que não se vê: a invisibilidade nas práticas artísticas contemporâneas	89
3.1. A rejeição da objetualidade (da década de 1960 à atualidade)	89
3.1.1. Fontes históricas	92
3.1.2. Agentes, meios e espaços para a arte	93

3.1.3. O artista como fazedor e o fazer como recusa	97
3.1.4. Motivações e limitações	102
3.1.5. Documentação e discussão	107
3.2. Avanços, recuos e circularidades	113
3.3. Rematerialização: a experiência do corpo para além da visão	126
3.4. Da invisibilidade nas práticas artísticas	142
3.4.1. Incompletude, ausência	142
3.4.2. Ocultação	146
3.4.3. Invisibilidade	150
3.4.4. Inacessibilidade, recusa	153
3.5.5. Imaterialidade, impercetibilidade, intangibilidade	155
4. Casos de estudo: uma constelação afetiva	158
4.1. <i>John Coltrane Piece</i> (1968), de Bruce Nauman	160
4.2. <i>Peça</i> (1998), de Lourdes Castro e Francisco Tropa	172
4.3. <i>Nudez – uma invariante</i> (2013-2018), de Pedro Morais	179
4.4. <i>Através</i> (1983-1989), de Cildo Meireles	190
4.5. As plantas e os lugares invisíveis de João Penalva	208
4.5.1. <i>Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima</i> (1997)	209
4.5.2. <i>336 PEK (336 Rios)</i> (1998) e <i>Kitsune (O Espírito da Raposa)</i> (2001)	218
4.6. <i>Constelação Peixes</i> (1995), de Ana Vieira	234
4.7. Distância e proximidade	245
PARTE II	249
5. Sobre o trabalho autoral, um olhar cego	250
5.1. Corpo em construção	250
5.1.1. Corpo-coleção	253
5.1.2. Augúrio	262
5.1.3. Dissolução	265
5.1.4. Negativo	272
5.1.5. Corpo ausente	279
5.1.6. Corpo quase presente	284
5.2. Contaminações	299
Conclusão	303
Fontes iconográficas	314
Bibliografia	316
APÊNDICES	331
Apêndice A. Invisibilidade na arte: uma cronologia (1951-2020)	332
Apêndice B. Cronologia dos casos de estudo	347
B1. <i>John Coltrane Piece</i>	347

B2. <i>Peça</i>	347
B3. <i>Nudez – uma invariante</i>	348
B4. <i>Através</i>	348
B5. <i>Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima</i>	349
B6. <i>336 Rios</i>	349
B7. <i>Kitsune (O Espírito da Raposa)</i>	350
Apêndice C. Entrevistas	352
C1. Entrevista a João Penalva [realizada por correio eletrônico, entre 24 de julho de 2019 e 8 de julho de 2020]	352
C2. Entrevista a José Guilherme da Rocha e Silva [realizada por correio eletrônico a 24 de agosto de 2020]	366
Apêndice D. Artigos, comunicações e exposições integradas nesta investigação	368
D1. Artigos publicados	368
D2. Comunicações em congressos	369
D3. Exposições individuais e coletivas	369
ANEXOS	371
Anexo A. Documentação sobre as exposições apresentadas no âmbito desta investigação	372
A1. XXI Bienal Internacional de Arte de Cerveira, 2020	372
A2. Projeto colaborativo <i>Water Event</i> , 2020	373
A3. Exposição individual <i>Volta do Salteador</i> , 2020	375
A4. Exposição individual <i>Tapar o Sol</i> , 2019	381
A5. Exposição coletiva <i>Motel Coimbra #4 – O Mundo em Trânsito</i> , 2019	383
A7. XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira, 2018	386
A8. Exposição coletiva <i>Voo Picado</i> , 2018	388
Anexo B. Textos de outras autoras sobre o trabalho artístico individual	393
B1. <i>Formas e /(n)os espaços. Ção Pestana</i> , agosto de 2020	393
B2. <i>Entre</i> . Mónica Chaminé Lacerda, janeiro de 2021	394

Introdução

SOMBRA CURTAS (II)

Sinal secreto. Há um dito de Schuler que passou de boca em boca. Dizia ele que todo o conhecimento deve conter um grãozinho de contrassenso, como os padrões das tapeçarias antigas ou dos frisos ornamentais, nos quais se descobria sempre algum pequeno desvio em relação ao seu desenvolvimento regular. Por outras palavras: o que é decisivo não é a passagem de conhecimento a conhecimento, mas o salto adentro de cada conhecimento. É ele o sinal significante da autenticidade, que o distingue de toda a mercadoria de série fabricada a partir de um molde (Benjamin, 2004, pp. 244-245).

Esta investigação propõe-se seguir o rasto de um contrassenso que atravessa os discursos e as práticas de diferentes autores, procurando acrescentar mais um grão de irregularidade aos seus possíveis desenvolvimentos no campo do pensamento e da prática artística, dentro do qual nos propomos pensar a questão da invisibilidade.

O interesse pelo tema surge na sequência da investigação iniciada no âmbito do Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais, intitulada *A Arte de Curar: dos saberes curativos, das práticas artísticas* (Moreira, 2013), em que primeiramente nos debruçamos sobre a complexidade do corpo, as relações entre interior e exterior, a fragmentação e dissolução do corpo como imagem, e a relação entre o corpo humano e o corpo da arte – constituindo ambos objeto de intervenção e, por vezes, de cura.

Tal investigação deu início à problematização sobre as relações entre presença e ausência, visível e invisível, e a necessidade de perceber por que motivos e de que formas a invisibilidade na arte tem sido abordada por diferentes autores de diversas áreas, incidindo no período contemporâneo, em particular nos últimos cinquenta anos (1968-2018).

A relevância deste tema decorre da própria prática artística, no âmbito das artes plásticas, problematizando o seu sentido, o seu lugar, e as relações que estas podem estabelecer com o mundo em que se insere, dando origem às questões que pretendemos discutir no âmbito da presente investigação. Há uma necessidade de compreender e explorar aquilo que está para além do visível, do visual e da visão, procurando saber como estas questões têm sido e poderão ser abordadas por diferentes autores. Este interesse pelas relações entre o visível e o invisível derivou igualmente de uma experiência pessoal de perda, reveladora da força que a ausência pode adquirir, projetando a sua memória nos objetos que lhe sobrevivem. Experiências que direcionaram a nossa atenção para o invisível e o intangível; o que existe para além dos limites da visão e do corpo, prolongando-se nos lugares e nas coisas do mundo.

A invisibilidade tem surgido associada à esfera da arte *hidden stream*, ou seja, às manifestações artísticas com tendência a progredir na sombra, sem reconhecimento social, como tem sido o papel das mulheres que permanecem invisíveis no mundo da arte *mainstream*, associada esta a conceitos e mitos tais como talento, génio, criatividade, obra-prima, vanguarda. Nas últimas

cinco décadas são evidentes as mudanças, e o debate realizado a nível internacional e nacional tem confrontado artistas, críticos, professores, historiadores, curadores e outros agentes culturais, com estas e muitas outras questões que vão promovendo uma perspetiva crítica em todos aqueles que por razões diversas se relacionam com o universo da arte.

A progressiva tomada de consciência de que não se pode chamar a atenção para algo sem senti-lo, observá-lo, vivê-lo e investigá-lo, constituiu o mote para esta investigação, procurando perceber como o uso da invisibilidade tem sido abordada por diferentes autores de diversas áreas científicas, e de diferentes gerações, sobretudo dentro (embora também fora) do contexto artístico.

Importa esclarecer que este estudo não parte de um entendimento do invisível como imaginado que se poderá ver materializado (uma vez que esse aspeto é intrínseco a qualquer forma de arte na sua origem), antes perspetivando o invisível como intencionalidade, como ação deliberada, consciente e crítica – formas de arte que resistem à tentação de tudo mostrar, de tudo revelar, reservando um lugar para o vazio e incumbindo o observador de completar a obra através da sua experiência individual, proporcionada não só pelo olhar mas também pelo corpo.

Os trabalhos analisados servem-se num primeiro instante do domínio fenomenológico, ativando no observador outros sentidos e sensibilidades para lá do visível e da visão, para então se aproximarem do campo epistemológico ou ontológico; são propostas que requerem uma aproximação progressiva, um *zoom in*, daquilo que num primeiro momento se evidencia como físico ou material, como objeto ou imagem, para dar lugar às derivações do pensamento e da imaginação.

Importa ainda destacar um outro aspeto fundamental para a formulação da questão central da presente investigação: o fenómeno atual, que os artistas Jeroen de Rijke e Willem de Rooij (2001, p. 108) descrevem como “bulimia¹ visual”², conceito que se revelou central nas reflexões individuais que nos têm acompanhado enquanto artista. Observa-se que hoje a maioria dos consumidores de imagens são também produtores, o que torna esta temática ainda mais pertinente, como têm demonstrado os estudos que lhe têm dedicado diversos autores, no campo da Arte mas também da Filosofia, nomeadamente Marie-José Mondzain (2015, p. 87), que de igual modo se serve da analogia entre “as patologias da visibilidade” e “a história dos nossos apetites”, para denunciar a “bulimia do todo visível” que encontra na sociedade atual.

As preocupações dos artistas que ao longo das últimas décadas têm procurado alternativas ao esvaziamento de sentido da arte – decorrente da banalização, da mediatização e industrialização da cultura; que têm procurado alternativas ao confinamento cultural, ao poder do mercado e das grandes instituições, e à ausência e/ou indiferença do público –, revelam-se ainda mais atuais

¹ Do gr. *boulimia*, “fome devoradora”.

² Num tempo em que muitos espectadores parecem sofrer de bulimia visual, sentimos a necessidade de definir claramente os parâmetros da nossa produção artística. Exigir temporariamente atenção para a imagem é uma parte importante do nosso trabalho (Rijke & Rooij, 2001, p. 108).

e prementes num contexto em que se encontram ameaçados valores como a liberdade de pensamento e de ação, lembrando-nos que a sua história é ainda curta e frágil. Aspeto que tem gerado uma necessidade de compreender e explorar aquilo que está para além do visível, procurando saber como estas questões têm sido e poderão continuar a ser abordadas por diferentes autores e perspetivas.

Neste sentido, a invisibilidade – ou uma certa invisibilidade – afigura-se simultaneamente como fruto e como semente; possível resposta da (e através da) arte aos constrangimentos que, também no meio artístico, se renovam continuamente. Como resultado desta procura, de pensar a invisibilidade a partir de diferentes olhares e práticas que a ela se têm dedicado, apresentamos de seguida um *corpus* constituído por cinco partes, correspondentes a cada um dos capítulos.

I

Procuramos, num primeiro momento, refletir sobre o corpo e a visão. O corpo entendido como mediador entre visível e invisível, como propõe a fenomenologia de Merleau-Ponty (2015; 2003; 1999); o corpo que vê e que imagina, pensado por Gaston Bachelard (1996a), Walter Benjamin (1992, 2004), Ludwig Wittgenstein (1989, 1996, 2002), Jean-Paul Sartre (1988) ou Gonçalo M. Tavares (2013); corpos outros, a que se dedica Eduardo Viveiros de Castro (2018); e outros olhares sobre o corpo contemporâneo, como os que sugerem Judith Butler (2017), Jacques Derrida (2010), Michel Foucault (1994), José Gil (1980, 1996), Donna Haraway (1994), Jean-François Lyotard (1996, 1999), José A. Bragança de Miranda (1998, 2003, 2017), Maria Filomena Molder (1999), Marie-José Mondzain (2015, 2017) ou Mario Perniola (1994, 1998), entre outros autores e artistas. O recurso a estes pensadores, no contexto de uma investigação que se situa fora do campo específico do saber filosófico, deve-se à sua relevância no que respeita ao tema em questão; a partir deles não procuramos elaborar uma leitura de carácter unificador, contribuindo a sua presença para ampliar o campo e as possibilidades de discussão.

Observamos o corpo desse sujeito que vê e é visto, que tem alimentado não só a ficção literária como as reflexões que procuram explicar a crise que decorre da sua plasticidade, perspetivada por Marshall Berman (1989), José Gil (1980, 1996, 1997), Bragança de Miranda (2003, 2017), Ieda Tucherman (2012), Paulo Cunha e Silva (1995) ou Margarida Veiga (2003); crise que já havia sido anunciada por Nietzsche, Foucault ou Marx, e que se traduz na fragmentação do corpo moderno, a que se dedica Linda Nochlin (2001).

Importa ressaltar que este estudo não se dedica à Fisiologia nem à Psicologia da Visão, campos do conhecimento que não dominamos; em lugar dos processos físicos ou psicológicos que possibilitam ou condicionam a visão, enfatizamos a crescente importância atribuída à subjetividade do espectador, à luz da arqueologia da visão desenhada por Jonathan Crary (1988, 2017), e que, como salienta Maria Mire Carriço (2015), se projeta na arte atual.

II

No segundo capítulo propomos uma reflexão em torno da imagem e da visualidade, pensando o modo como o espectador se relaciona com as imagens, entre a coragem e o medo, medo de ver e fazer ver; a imagem entre o excesso e a fragilidade que dita o seu desaparecimento no todo visível; o papel ativo do espectador no destino das imagens, dos corpos e do mundo; a necessidade de um espectador ética e politicamente consciente, responsável pela proteção das imagens e, com elas, da sua própria liberdade; o retorno ao humano, através da arte entendida como espaço de liberdade. Estas questões são analisadas a partir do contributo de teóricos das artes visuais, artistas e filósofos, como Jacques Derrida (2010), Dario Gamboni (2002), José Gil (1980), Martin Jay (1988, 1993), Rosalind Krauss (1986), Bragança de Miranda (1998, 2017), Maria Filomena Molder (1999), Marie-José Mondzain (2015, 2017), Jaques Rancière (2010, 2011), Jeroen de Rijke e Willem de Rooij (2001), Martin Seel (1997), Gonçalo M. Tavares (2013) ou Carlos Vidal (2015).

Num segundo momento, entrecruzamos diferentes olhares sobre o papel da técnica, da tecnologia e da indústria audiovisual e a sua influência sobre os processos de criação, receção e fruição artística, entre atenção e distração, a partir das perspectivas de Walter Benjamin (1992), Maria Teresa Cruz (1997, 1999), Guy Debord (1992), José Gil (2003), Rosalind Krauss (1999), Miguel Leal (2006, 2009), Fernando José Pereira (1999, 2005), Mario Perniola (1994), Peter Osborne (2007, 2013), Boris Groys (2010), entre outros autores e artistas.

Propomos um olhar sobre as práticas artísticas contemporâneas a partir de duas condições em que estas se inscrevem: por um lado, o “peso” de uma arte que se constitui como exercício de pensamento crítico; por outro, a “leveza” de obras centradas em estratégias de sedução, que encontram nos meios tecnológicos infinitas possibilidades de recriação da recreação. A possibilidade de repensar a produção artística para lá do simples fascínio pelos meios, do deslumbramento produzido pela manipulação da luz, do som e da imagem em movimento, e por uma interatividade lúdica que invadiu o espaço expositivo nas últimas décadas, aproximando-o muitas vezes de um espaço de entretenimento. Reflexão que responde a duas questões: por um lado, pensar o lugar, a possibilidade de existência ou de sobrevivência, bem como o próprio sentido da criação artística, perante a profusão de informação e de estímulos que nos envolvem, e como a arte se pode destacar, ou não, desse fluxo indistinto de dados; por outro, sublinhar a importância do pensamento enquanto catalisador de práticas mais conscientes e consistentes, envolvidas num diálogo com o real.

III

O terceiro capítulo direciona a revisão da literatura para as transformações de que o conceito de invisibilidade tem vindo a ser objeto nas práticas de diferentes artistas, desde as propostas desmaterializantes lançadas pelas primeiras vanguardas do século XX, que deram os primeiros

passos dessa arte de recusa que teria continuidade a partir nas décadas de 1960 e 1970, e que seria levada ao extremo pelos conceptualistas que rejeitavam a objetualidade e a materialidade da obra de arte. Apesar de se revelarem gorados muitos destes esforços, quer devido à inevitável absorção por parte do mercado e do sistema artístico que procuravam contestar, quer pela própria aporia da desmaterialização, observamos que estas propostas contribuíram para uma conceção mais alargada do que pode ser entendido como obra de arte e para a expansão dos seus meios de criação, tornando possível uma maior liberdade e controlo do artista sobre a sua obra, bem como o diálogo mais alargado entre autores, críticos e organizadores de exposições, dos dois lados do Atlântico. A estas questões se têm dedicado autores como Gregory Battcock (1973b), Julia Bryan-Wilson (2016), Susan L. Jenkins (1995), Sandra Vieira Jürgens (2001, 2016), Rosalind Krauss (1999), Constance M. Lewallen (2011), Lucy Lippard (1968, 1995, 2001), Stephen Melville (1995), Ursula Meyer (1972, 1973), Ann Goldstein e Anne Rorimer (1995) ou Ralph Rugoff (2012).

A par desta discussão, apresentamos uma cronologia do invisível na arte no período entre 1951 e 2020 (Apêndice A), referenciando um conjunto de obras, exposições, textos e publicações reveladores da diversidade de abordagens de que esta problemática tem sido objeto. Esta cronologia, que não pretende ser exaustiva, procura sobretudo espelhar o ecletismo das manifestações que reúne.

Distanciando-se de outras propostas mais radicais, alguns trabalhos concebidos no mesmo período e a partir dele, questionam o primado do objeto e da visão, não através da recusa da objetualidade ou de um vazio absoluto, recorrendo antes à rematerialização para propor interessantes desafios à visibilidade e à visualidade, espelhando a diversidade de entendimentos e estratégias que a invisibilidade pode assumir. Procuramos uma aproximação a esse território de fronteira, entre visível e invisível, tangível e intangível, que está presente em toda a matéria; um jogo entre o que é ou não revelado, interior e exterior; presença e ausência do corpo que se projeta sobre as coisas do mundo. Possibilidades que nos são sugeridas por trabalhos tão distintos como os de Ana Vieira, Luis González Palma, Barbara Crane, Joachim Schmid, Daniel Barroca, Lygia Clark, Eduard Arbós, Graham Gussin ou Teresa Margolles. Importa salientar que estas propostas antecipam um conjunto de abordagens distintas que vemos refletidas nos casos de estudo analisados no capítulo seguinte.

IV

A quarta parte deste estudo é dedicada ao estudo de oito trabalhos, concebidos por sete artistas ao longo dos últimos cinquenta anos (entre 1968 e 2018), que materializam diferentes abordagens à questão da invisibilidade:

- *John Coltrane Piece* (1968), de Bruce Nauman;
- *Peça* (1998), de Lourdes Castro e Francisco Tropa;
- *Nudez – uma invariante* (2013-2018), de Pedro Morais;

- *Através* (1983-1989), de Cildo Meireles;
- *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima* (1997), *336 Rios* (1998) e *Kitsune (O Espírito da Raposa)*, de João Penalva;
- *Constelação Peixes* (Portugal, 1995), de Ana Vieira.

Estas propostas substituem outras inicialmente previstas, que estavam mais próximas da imaterialidade de que nos fomos desviando, dando lugar a outras formas de invisibilidade que nos interessa desenvolver no âmbito da própria prática individual, com a qual dialogam, assumindo-se a natureza afetiva e subjetiva desta escolha. Em cada uma delas procuramos analisar de que modo e com que intenção a invisibilidade é explorada, enquadrando-a no corpo de trabalho dos seus autores.

A ordem pela qual os trabalhos são apresentados não segue um critério cronológico, mas antes a dinâmica da sua inclusão no percurso traçado por esta investigação, que caminha no sentido de uma progressiva permeabilidade e abertura ao exterior, envolvendo de diferentes modos o espectador que é convidado a participar na construção de sentidos, no plural.

IV

O capítulo final diz respeito à nossa própria prática artística, sobre a qual apresentamos um exercício de autorreflexão, procurando dar continuidade, informar e analisar criticamente o trabalho desenvolvido antes, durante e após a concretização deste estudo. Os trabalhos que aqui reunimos correspondem a uma seleção daqueles que concebemos ao longo de dez anos (entre 2010 e 2020), optando-se por não seguir uma ordem cronológica, mas antes uma organização em torno de estratégias e conceitos-chave: “Corpo-coleção”, “Dissolução”, “Negativo”, “Corpo ausente”, “Corpo quase presente”, e por último, apontando possíveis “Contaminações”.

Neste exercício, alimentado pela investigação teórica desenvolvida em paralelo, procuramos analisar o modo como a prática individual se relaciona – por aproximação e/ou afastamento – com questões exploradas por outros autores. Com o intuito de conhecer e contrapor diferentes perspetivas, na construção de um olhar plural e crítico sobre o percurso individual, convidamos duas artistas, Ção Pestana e Mónica Chaminé Lacerda, a partilhar a sua visão sobre o trabalho que desenvolvemos, não só no decurso desta investigação, como também em diálogo com o que a antecede.

Por se tratar de um fazer e de uma perspetiva pessoal, este capítulo é o único que se apresenta escrito na primeira pessoa, constituindo uma segunda parte dentro do corpo deste estudo, dialogante mas distinta daquela que a precede. Tratando-se de um trabalho que surge no âmbito de um doutoramento em arte, com uma componente de projeto, este apresenta uma especificidade que não poderia ter sentido senão neste contexto. O plano de ação desenhado para esta

investigação, de natureza teórico-prática, integra não só a conceção como também a apresentação de trabalhos em contexto expositivo (Apêndice D, Anexo A).

Em suma, esta investigação resulta da intersecção de diferentes entendimentos e usos do conceito de invisibilidade, utilizado deliberadamente como instrumento, como estratégia e como exercício de reflexão, procurando contribuir para ampliar as possibilidades de criação e receção, e para repensar teorias e práticas artísticas na contemporaneidade. Aquilo que procuramos é um entendimento mais alargado destas questões através de diferentes abordagens e perspetivas.

* * *

A amplitude geográfica e cronológica do presente estudo tem como objetivo a construção de uma visão plural sobre a invisibilidade na arte, reunindo e contrapondo diferentes olhares, que espelham a diversidade de práticas e posicionamentos relativamente a esta temática. Situando-se num intervalo de cinquenta anos, entre o ano de 1968³ e 2018, os trabalhos que nele se integram testemunham diferentes momentos, lugares e acontecimentos que importa contextualizar. Primeiramente, consideramos necessário enquadrá-los numa “mudança de paradigma” que tem lugar em finais da década de 1960, marcada pelo questionamento da autonomia e da “essência” da obra de arte. Paradigma que surge no contexto do Pós-Modernismo, termo que tem sido usado por autores como Fredric Jameson (1991)⁴ para descrever alguns dos estilos e abordagens à produção de imagens, a par de um conjunto de ideologias envolvidas na “lógica cultural do capitalismo tardio”, enfatizando as condições económicas e políticas que acompanham a transformação dos modos de produção cultural. Aquele período assiste ainda à emergência de novas tecnologias de informação, a uma abertura e diálogo com a cultura popular, e à convivência de um conjunto de estilos que quebram a rigidez do formalismo modernista (Sturken & Cartwright, 2004, pp. 239–240). O fechamento experimentado pelo minimalismo daria lugar à explosão da *pop art* e ao “florescimento” simultâneo da *land art*, *body art*, *arte povera*, *arte conceptual*, da *pintura reductiva* e *neo-expressionista* (Celant, 1999, p. 183); à combinação de géneros, meios, suportes e materiais explorados em propostas que de diferentes formas exploram não só o que é visível como também a invisibilidade na arte. Desenvolvimentos reveladores de uma “mudança generalizada na mentalidade: uma mudança invisível e por isso indemonstrável”, como propõe Graevenitz (1999, p. 207), que se estende ao pensamento sobre a arte e às práticas artísticas de então:

Artistas que pretendiam esclarecer ou duvidar da cultura clássica também alimentavam a esperança numa arte que ao alargar a consciência permitisse ao observador um olhar crí-

³ Que Vicente Todolí & João Fernandes (1999, p. 19) descrevem como “símbolo cultural no mundo ocidental”, e no qual a revolução e o desejo se encontraram, como lembra Prado Coelho (1999, p. 49).

⁴ Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

tico sobre a sociedade e sobre uma cultura desadequada ao seu tempo. Conseguiram-no?
É ainda cedo para uma resposta (p. 227).

Tal como nota Eduardo Prado Coelho (1999, p. 57), é espantosa “a efervescência, a energia, a capacidade criadora que marca efectivamente os anos 60”, que vemos refletida na heterogeneidade que caracteriza a produção artística desde então. No que respeita às propostas conceptualistas, nas quais reverbera a questão da invisibilidade, observa-se, como defende Susan L. Jenkins (1995, p. 274), que para lá dos aspetos mais utópicos, uma parte significativa das suas ideias e estratégias subversivas acabaria por se infiltrar em diversos graus na arte atual, à qual se dedica a presente investigação. Encontrando-se o período entre 1965 e 1975 amplamente estudado e documentado, importa analisar não apenas o contexto de produção destas obras, mas sobretudo sobre o modo como se projetam em trabalhos posteriores, refletindo sobre a sua relevância e repercussões, nomeadamente o seu possível contributo para um repensar da condição da arte. Procuramos compreender o que está por detrás da atualidade destas questões, que continuam a ser amplamente exploradas por artistas, curadores e teóricos das artes visuais.

Perante a diversidade de abordagens e meios utilizados pelas propostas artísticas referidas no âmbito desta investigação, tornou-se necessário restringir o campo em que se inscrevem os trabalhos a que nos dedicamos. Assim, optamos por excluir de uma análise mais aprofundada a invisibilidade enquanto:

- resultado de propostas iconoclastas, concretizadas com recurso ao fogo ou outras formas de destruição, que proliferam numa época de grande agitação social e política;
- possibilidade gerada pela natureza dos *media*, uma vez que essa tendencial redução e dissolução do conteúdo digital e do próprio suporte é inerente ao desenvolvimento dos meios tecnológicos, e não decorre necessariamente de uma intencionalidade ou sentido crítico, perseguindo antes uma interatividade lúdica, um jogo controlado que se esgota como fim em si mesmo;
- característica própria de certos materiais e suportes;
- característica das artes sonoras e performativas, que abriam universos de possibilidades ainda mais amplos, tendo em conta a grande diversidade de práticas que se inscrevem de modos tão distintos na exploração de invisibilidades possibilitadas pelo uso do som e do corpo como matéria.

Apesar destas exclusões, apresentamos como casos de estudo um conjunto heterogéneo de propostas:

- a escultura (*John Coltrane Piece*);
- a instalação em contexto expositivo (*Peça; Nudez – uma invariante; Através*);
- o filme, exibido sob a forma de instalação mas também em sala de cinema (*336 Rios e Kitsune*);
- a instalação na paisagem (*Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima; Constelação Peixes*).

A sua produção e apresentação ocorre em diferentes lugares, atravessando os continentes europeu, americano e asiático; os seus autores são sete, nascidos entre as décadas de 1930 e 1940, e os seus percursos têm alcançado diferentes graus de visibilidade e projeção no contexto nacional e internacional. Estes trabalhos representam não só diferentes momentos na História da Arte internacional e portuguesa, como também fases distintas na obra de cada um dos autores.

A restrição aplicada aos casos de estudo não é extensível à cronologia do invisível (Apêndice A) que paralelamente fomos construindo, na qual reunimos um mais alargado espectro de meios através dos quais a invisibilidade tem vindo a ser explorada, ao longo dos últimos setenta anos.

* * *

Tendo em conta a natureza subjetiva deste estudo, que é comum a toda a investigação em artes ou “investigação artística” – utilizando a designação proposta por Vytautas Michelkevičius (2018) –, optamos pela metodologia qualitativa, combinando diferentes métodos de recolha de dados: pesquisa e revisão crítica da bibliografia, estudos de caso, entrevistas e depoimentos, observação participante e não participante, prática artística e autorreflexão, exposição e conversa com o público, apresentação de comunicações e publicação de artigos (Apêndice D). Dados cuja análise, ao invés de gerar resultados, é integrada nas reflexões que alimentam a discussão sobre a questão da invisibilidade na arte.

Este trabalho, que tem por base uma articulação entre a teoria e a prática, integra uma análise aprofundada de oito propostas artísticas que revelam diferentes abordagens ao tema da invisibilidade, a partir dos discursos dos respetivos autores, cruzando-os com outras perspetivas, entre as quais a nossa, a partir de uma experiência nalguns casos direta, noutras mediada. Com elas construímos uma constelação afetiva que é posta em diálogo com a nossa própria prática, que através destes contributos se pretende ver desconstruída, informada e repensada.

Com o intuito de conhecer as suas motivações e estratégias, procuramos contactar os artistas, os curadores e outros agentes culturais envolvidos nas diferentes propostas. Colaborou neste estudo João Penalva, através de uma entrevista realizada através de correio eletrónico, entre julho de 2019 e julho de 2020. Parte da informação obtida é integrada na reflexão que dedicamos ao seu trabalho, sendo o conteúdo da entrevista integralmente apresentado em Apêndice (C1). Optamos pela entrevista individual e semi-estruturada, método que Beerkens et al. (2012) consideram o mais eficaz para recolha de informação em entrevistas a artistas.

Tivemos ainda oportunidade de contactar cinco participantes no simpósio que acolheu a instalação *Constelação Peixes* (1995) de Ana Vieira:

- Luísa Costa Gomes e Luís Bragança Gil, embora não tenham tido oportunidade de assistir, ajudaram a contextualizar a experiência, através de uma conversa que decorreu por correio eletrónico e, com Luís Gil também por telefone;
- Inês Amado e David Seaton, coorganizadores do evento, descreveram a instalação e a sua relação com o contexto em que foi apresentada, em depoimentos enviados por correio eletrónico, que surgem integrados no estudo que dedicamos a *Constelação Peixes*;
- José Guilherme Silva não só assistiu como também colaborou na montagem de *Constelação Peixes*, disponibilizando-se para revelar pormenores desta intervenção de que há, contrariamente às restantes propostas em estudo, escassos registos. O conteúdo integral desta segunda entrevista, estruturada, que decorreu também por correio eletrónico, é apresentado em Apêndice (C2).

* * *

O desenvolvimento do trabalho individual e as questões que o mesmo suscita antes, durante e após a sua conceção, constituem o ponto de partida para esta investigação, relativamente à qual podem ser apontadas fragilidades e limitações que dizem respeito a um conjunto de aspetos que seguidamente apontamos.

- i. Em primeiro lugar, a impossibilidade de nele desempenharmos um papel neutro. Não nos resta senão assumir a subjetividade do olhar, que é condição própria da arte – do pensar ao fazer –, sendo que a possibilidade de nos distanciarmos diminui consideravelmente quando se trata de analisar o próprio trabalho;
- ii. A dificuldade em manter uma equilibrada articulação entre a teoria e a prática artística, procurando que a sua influência mútua constitua alimento e não constrangimento;
- iii. As limitações do método “estudos de caso”, podendo questionar-se a representatividade destas propostas no que respeita à invisibilidade na arte contemporânea, bem como a exclusão de tantos outros trabalhos que não citamos ou aprofundamos, alguns dos quais surgem referenciados na cronologia do invisível (Apêndice A);
- iv. A questionável legitimidade de um discurso que se impõe sobre o trabalho de outros autores, tendo em mente que todo o pensamento sobre arte exerce, em maior ou menor grau, uma certa violência sobre a obra;
- v. As limitações que decorrem do facto de estudarmos o trabalho de artistas já falecidos, impedindo-nos de conhecer as suas motivações, para além do que se encontra publicado. É o caso de Pedro Morais e Ana Vieira, cujas entrevistas realizadas em diferentes momentos dos seus percursos constituem importantes fontes para este estudo;
- vi. O elevado volume de textos dedicados à obra de artistas com um sólido percurso internacional, como é o caso de Bruce Nauman, Cildo Meireles ou João Penalva, cuja atividade expositiva e as publicações que a acompanham se encontram em permanente atualização;

vii. A impossibilidade de implementar parte das entrevistas aos artistas e curadores envolvidos na concepção destes trabalhos; lacuna que é em certa medida compensada pelo elevado volume de textos publicados, entre os quais entrevistas;

viii. A impossibilidade de observar diretamente todos os trabalhos apresentados como casos de estudo, quer pela sua natureza efémera (como é o caso de *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*, de João Penalva, ou *Constelação Peixes*, de Ana Vieira), quer pela distância, a que se junta o estado de suspensão decorrente da crise pandémica que vivemos entre 2020 e 2021. *John Coltrane Piece*, de Bruce Nauman, *Nudez – uma invariante*, de Pedro Morais, e *Através*, de Cildo Meireles foram observados através de imagens, nessa experiência diferida a que a História da Arte nos habituou. Poderá considerar-se que daqui resulta uma leitura frágil e distanciada das obras. No entanto, esta foi, durante muito tempo, a forma mais comum de nos aproximarmos do trabalho artístico, através da sua reprodução nos livros, a que hoje acrescem os conteúdos disponíveis na web. Algumas destas propostas poderão ser futuramente experienciadas, e vistas com outros olhos, por ação da proximidade física, mas também da distância temporal.

Sem esquecer estas limitações decorrentes das opções metodológicas, do contexto e do período em que esta investigação tem lugar, procuramos através de diferentes métodos, contribuir para uma discussão em aberto sobre possíveis formas e entendimentos da invisibilidade na arte.

Questão de investigação e objetivos

Este trabalho integra uma questão de investigação geral e três objetivos nucleares que se estruturam no âmbito de uma dimensão teórico-prática da arte contemporânea.

Questão de investigação geral: De que modo a invisibilidade tem sido e pode ainda ser explorada no domínio do pensamento e das práticas artísticas contemporâneas?

Procuraremos compreender as motivações, perspetivas e abordagens a partir das quais o conceito de invisibilidade tem vindo a ocupar um lugar central no trabalho de artistas e pensadores em diferentes domínios, dando origem a um amplo espectro de obras, exposições, textos e publicações até à atualidade;

Objetivo 1: Contribuir, através de um exercício de reflexão sobre e dentro do sistema artístico, para um entendimento mais alargado do conceito de invisibilidade e das suas implicações ao nível dos processos de produção, difusão e receção da arte contemporânea; procuraremos compreender se de facto, em que medida e de que forma o processo de desmaterialização da obra de arte, levado a cabo desde meados do século XX até à atualidade, tem contribuído para uma expansão do conceito de obra de arte, problematizando a sua existência como objeto, mercadoria e comunicação, bem como o seu papel na construção de um pensamento crítico focado não apenas no contexto artístico, mas também social, político, económico e cultural – sobre o real;

Objetivo 2: Alargar a compreensão dos conceitos de invisibilidade, imaterialidade e impercetibilidade na arte, partindo da elaboração de uma cronologia do invisível na arte ocidental para o estudo aprofundado de oito obras que diferem quanto aos autores, lugares e décadas em que foram produzidas, representando contributos distintos para uma análise sobre esta temática ao longo dos últimos cinquenta anos;

Objetivo 3: Analisar, no contexto do próprio corpo de trabalho, as possibilidades e implicações associadas à questão da invisibilidade, articulando a teoria e a prática para o desenvolvimento de um exercício de autorreflexão, e simultaneamente para a concretização de novas propostas, dando continuidade ao percurso artístico individual de forma mais crítica e sustentada.

PARTE I

1. Sobre a visão e o corpo que vê

O mundo visível não é senão uma imagem do invisível.

Sir Thomas Browne, *Religio Medici*, 1643
(in Molder, McMullen, & Benson, 2002, p. 8).

Dedicando-se o presente estudo à questão da invisibilidade, não poderíamos começar senão pelo corpo, por uma interrogação sobre a experiência do corpo, o modo como nos aparece e em que medida é nele, ou através dele, que o invisível se manifesta. Sem pretender esgotar a pluralidade de perspectivas possíveis, e tendo em mente que o significado de corpo não é o mesmo em diferentes tempos e culturas, nem para os diversos autores que sobre ele se debruçam, lançamos um olhar plural sobre esse corpo cuja presença se nos afigura múltipla e difusa. Salientamos as limitações e constrangimentos da visão, relacionando-os com o modo como o corpo tem sido colocado ao serviço da religião e da cultura, da ciência, da técnica, e do poder que ao longo da história da humanidade têm vindo a intervir sobre ele, dissolvendo-o num corpus múltiplo e fragmentário. Corpo que é também explorado nas práticas artísticas, nas quais destacamos um conjunto de estratégias e desdobramentos que a invisibilidade tem vindo a assumir.

1.1. Impressões de um corpo ausente

A experiência proporcionada pela observação dessa matéria misteriosa e mutável que é o corpo constitui o ponto de partida para uma reflexão sobre as relações entre o visível e o invisível que têm vindo a ser exploradas em diferentes domínios, entre os quais o da Arte mas também o da Filosofia, nas questões ligadas à visão, ao pensamento e à imaginação, atravessando diferentes períodos: o estudo da percepção a que se dedicou, ainda em Seiscentos, Leibniz; a relação entre a visão e o tato pensada por Diderot em meados de Setecentos, que seria retomada no século seguinte pela fenomenologia fundada por Husserl; destacando-se, já em Novecentos, os estudos de Merleau-Ponty.

Apoiando-se na fenomenologia pontiana, sugere Luís Umbelino (2017) que cada objeto pode trazer implicitamente a marca da ação humana para a qual serve, a marca daqueles que a

usaram. Na conferência intitulada *Objectos, Hábitos e Incorporações*⁵, o autor propôs uma reflexão sobre a experiência dos objetos a partir da percepção de “fantasmas”, do que não pode estar presente senão como “ausência” – daqueles que “vemos” ou “percebemos”, ainda agarrados aos objetos esquecidos.

Esta propriedade de revelação de que os objetos são portadores remete-nos em primeira instância para a esfera das memórias pessoais, alimentadas pela ausência que pode esvair-se ou intensificar-se ou com a passagem do tempo; remete-nos também para propostas artísticas que têm o poder de evocar essas memórias, a partir de vestígios de uma ação ou ocupação. É o que vemos nos lugares que Luis González Palma fotografa. Em *Jerarquías de intimidad* (2005) encontramos os espaços abandonados, e sem indícios de uma possível reocupação (Fig. 1).



Fig. 1 – Luis González Palma, *Jerarquías de intimidad (El duelo)*: *Como un secreto se seduce a sí mismo*, 2005. Película ortocromática e folha de ouro. 120 x 100 cm.

Imagens como esta evocam essa capacidade que as coisas têm de gerar uma estranha sensação de familiaridade, denunciando a presença do corpo nos objetos e lugares por onde passou; testemunhos silenciosos da efemeridade do humano face à dimensão material do mundo que lhe sobrevive, evocando o que se encontra para lá da visão e do visível. Observamos, como sugere Merleau-Ponty (1999), que

⁵ Conferência apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, a 15.12.2017.

Cada um desses objetos traz implicitamente a marca da ação humana à qual ele serve.
Cada um emite uma atmosfera de humanidade (...)
Neles sentimos, ainda que “sob um véu de anonimato, a presença próxima de outrem (pp. 465–466).

Na *Carta sobre os cegos* que publicou em 1749, Diderot (2019, p. 45) descreve essa mesma “faculdade, fraca em nós, mas forte nos cegos de nascença, de sentir e recordar a sensação dos corpos, mesmo quando ausentes e que já não agem sobre eles”, lembrando que “nós só distinguimos a presença de seres, fora de nós, da sua representação na imaginação pela força ou fraqueza da impressão”. “Impressão” que se inscreve no corpo como marca ou reflexo da sua ligação com o mundo de que é parte; e que é ao mesmo tempo interior e exterior, do mundo sobre o corpo e do corpo no mundo em que prolifera por intermédio das imagens.

Desta relação dá-nos conta Merleau-Ponty, propondo que o corpo é ao mesmo tempo união e separação, desde logo do corpo materno⁶, mas também de si próprio⁷, na construção de um olhar simultaneamente exterior e interior, pertença do próprio corpo que observamos com o distanciamento que nos é possível. O autor propõe uma distinção mais subtil entre corpo vivido e corpo próprio, identificando o “corpo atual” – corpo pessoal, cultural, social, politizado, no qual se projetam ensaios de identidade, de relação, as nossas decisões conscientes e os usos que fazemos do corpo –, e o “corpo habitual”, identificado sob influência de Bergson – corpo que se move e se completa entrecruzando-se com o mundo, ao qual se vai adaptando.

Ser corpo é sinónimo de anexar, expandir-se, incorporar; potência de incorporação. Habituar é sinónimo de familiarizar, tornar familiar através do gesto de trazer para dentro do corpo. Olhar é trazer para dentro, movimento de manipulação e incorporação dos objetos. Se o objeto é novo para nós (corpo atual) não o é para o corpo habitual, e por esse motivo um objeto nunca é puramente estranho, exterior; o que eu reconheço como familiar é sempre qualquer coisa de meu.

Para Ponty o corpo é princípio de sabedoria, é aquele que vira o mundo do avesso e nos dá o mundo; não existe o indivíduo sozinho nem o ser humano interior; ele está todo no exterior. Trata-se de uma experiência do corpo centrada não só no olhar mas também no movimento, na relação com o tempo e o espaço, movendo-se entre camadas e redes de diferentes densidades que formam a complexa trama do mundo de que é parte⁸.

⁶ “Diz-se que um homem nasceu no instante em que o que era apenas no fundo do corpo materno um visível virtual se tornou ao mesmo tempo visível para nós e para si” (Merleau-Ponty, 2015, pp. 29–30).

⁷ “A visão não é um certo modo do pensamento ou da presença de si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do Ser, no final da qual, somente, me fecho sobre mim” (Merleau-Ponty, 2015, p. 64).

⁸ “A visão é panorama; pelo buraco dos olhos e do fundo do meu reduto visível domino o mundo e encontro-o lá onde ele está. Há uma espécie de loucura da visão que faz com que, ao mesmo tempo, eu caminhe por ela em direção ao próprio mundo e, entretanto, com toda a evidência, as partes desse mundo não coexistam sem mim” (Merleau-Ponty, 2003, p. 79).

Somos corpo ainda antes de o sabermos; corpo que vamos descobrindo à medida que dele nos tornamos conscientes. É justamente esse o objeto da fenomenologia, “a aparição do ser para a consciência, em lugar de supor a sua possibilidade previamente dada” (Merleau-Ponty, 1999, p. 96). O corpo, sobretudo o próprio, a sua constituição e as transformações que nele têm lugar são motivo de inquietação, assombro, surpresa ou pavor, aceitação ou rejeição, desejo de transformação.

Corpo que se apresenta não só como experiência, mas também como imagem, simultaneamente exterior e interior. Porque se o corpo é a fina membrana que nos mantém ligados ao mundo e que dele nos separa, é ele que estabelece os ténues limites entre a invisibilidade em que habita tudo aquilo que o nosso olhar não consegue alcançar (entranhas, ossos, músculos, tecidos) e a visibilidade daquilo que é revelado à superfície, pela topografia acidentada da pele, com as suas reentrâncias e protuberâncias, ou pelas aberturas que permitem a comunicação.

Para além da inegável importância de todos os sentidos na experiência e no conhecimento do mundo, o olhar projeta não só a reação ao que é visto e sentido como também aquilo que provém do universo interior, da memória e da imaginação – expressão da subjetividade do sujeito que é, antes de mais, corpo.

Importa pensar que além das coisas que percecionamos existem os vazios entre elas, e que a visão é limitação e incompletude, que determina tudo quanto fica por ver. Importa também distinguir aquilo que efetivamente constitui matéria invisível (o que *é* invisível) daquilo que, em determinado momento, lugar ou perspectiva, se encontra invisível (o que *está* invisível) para o sujeito do olhar.

Ver é um fenómeno complexo, que pode ser dificultado por diferentes razões, impostas pela natureza ou pelas circunstâncias: porque não queremos, porque não sabemos, porque não conseguimos ou porque não podemos ver. Sem pretender esgotar as perspectivas possíveis sobre a visão, lançamos algumas questões, às quais procuramos responder a partir das considerações de Merleau-Ponty sobre a visão que radica no corpo, da distinção entre *ver* e *olhar* proposta por Ludwig Wittgenstein, José Gil e Carlos Vidal, ou da diferença entre *ver* e *imaginar* apontada por Gonçalo M. Tavares, para pensarmos as origens e finalidades da visão, e o pouco que vemos, entre o visível e o invisível que constituem o mundo.

1.1.1. O que é a visão?

Como nos lembra Ponty (2015) em *O olho e o espírito*, publicado em 1960, a visão é antes de mais corpo: “É um pensamento que descodifica estritamente os signos dados no corpo” (p. 36); “(...) é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser” (p. 68).

Em *Anotações sobre as cores*, que terá escrito entre 1950 e 1951, Wittgenstein (1996) defende que “ver” é diferente de “observar”, descrevendo este último como aprofundamento do primeiro⁹. Já nas suas *Investigações Filosóficas*, a que se dedicou entre 1946 e 1949, o filósofo austríaco refletia sobre o “ver”, descrevendo-o como um “conceito confuso”¹⁰; na procura de o clarificar, sugere que “ver”

- i. é um estado e, como tal, está sujeito a variações¹¹;
- ii. não é uma atividade e não pode ser objeto de qualquer descrição¹²;
- iii. é um comportamento que ocorre em determinadas circunstâncias¹³.

Em suma, a seu ver, “ver” corresponde a um estado ou a um comportamento indescritível, instável e circunstancial.

No extenso estudo que dedica à invisualidade na pintura, Vidal (2015) descreve de modo distinto de Wittgenstein, e também de Gil, a diferença entre “ver” e “olhar”, entendendo o primeiro como um ato construtivo, e o segundo não como *zoom in* mas antes como *zoom out* – afastamento relativamente ao próprio mundo; um olhar global sobre a visão. Segundo Vidal (2015),

(...) o olhar vê a visão vendo. Se, para Sartre, Merleau-Ponty ou Lacan o olhar está no mundo, há que partir deste ponto de forma a poder concluir que o olhar é, antes, o próprio mundo. Se ele é o mundo, ele terá de estar acima da visão, de outro modo: o olhar vê a visão a ver, ou melhor, sabendo que a visão não vê mas constrói, o olhar vê a visão construindo (p. 287).

Sublinhando a separação entre imagem e mundo, sugere ainda o autor que

O olhar é a cúpula que cobre o «mundo» das imagens e o «mundo» do mundo. O olhar, por isso, inclui a visão, a subjectividade e a imagem, *as imagens de tudo isso* (p. 464).

⁹ “Observar não é a mesma coisa que contemplar ou olhar. (...) Observamos para ver o que não veríamos, se não observássemos” (p. 137).

¹⁰ “Tem-se uma impressão confusa do conceito de «ver». Bem, é um conceito confuso. – Olho para a paisagem; deixo os meus olhos vaguear, vejo toda a espécie de movimentos, uns claros, outros vagos; isto grava-se em mim muito claramente, aquilo só vagamente. Quão fragmentado nos pode aparecer aquilo que vemos! E agora repara no que é uma «descrição da percepção visual». – Mas é a isso justamente que se chama uma descrição da percepção visual. Não há um caso genuíno, regular, desta descrição – e o que resta é simplesmente vago, aguarda ainda por uma explicação ou tem que ser apenas posto de lado, como lixo” (Wittgenstein, 2002, p. 550).

¹¹ “Vejo de cada vez uma coisa diferente ou interpreto apenas o que vejo de maneira diferente? Estou inclinado a responder com a primeira parte da disjunção. Mas porquê? – Interpretar é pensar, é uma acção; ver é um estado” (Wittgenstein, 2002, p. 574).

¹² “Poderá alguém descrever a um cego o que é ver? – Certamente. O cego aprenderia alguma coisa sobre a diferença entre a cegueira e a visão. Mas a questão estava mal posta; como se ver fosse uma actividade e houvesse uma descrição para ela” (Wittgenstein, 1996, p. 35).

¹³ “Se o psicólogo nos ensina, “há homens que vêem” podemos então perguntar-lhe: E o que chama aos ‘homens que vêem’?” A resposta teria de ser: homens que sob tais e tais circunstâncias se comportam desta e daquela maneira” (Wittgenstein, 1996, p. 37).

Observamos que o ato de ver varia em função do lugar que ocupamos, do ponto de vista, mas também da distância, que parece determinar a intensidade com que as coisas nos afetam. A este respeito, em meados de Setecentos, questionava Diderot (2019):

Se sentimos compaixão por um cavalo que sofre, e se esmagamos uma formiga sem qualquer escrúpulo, não será o mesmo princípio que nos determina? (p. 41).

No exercício da visão intervém ainda, de forma decisiva, o tempo que a ela se dedica. O ritmo acelerado do corpo moderno constitui uma limitação que se impõe sobre a visão, que muitas vezes não pode ser senão panorâmica e superficial. Este é o olhar do viajante que em finais do século XIX, Nietzsche (1997) descrevia:

Dada a enorme aceleração da vida, o espírito e o olhar são acostumados a ver e a julgar parcial ou erradamente, e toda a gente se assemelha aos viajantes que ficam a conhecer um país e um povo, vendo-os do caminho-de-ferro (p. 255).

Olhar apressado que vemos hoje exponenciado pelo turismo de massas e pelo ritmo acelerado pela vertigem do quotidiano, em que pouco se vê. Não só em viagem mas de modo geral, como espectadores do mundo, nada vemos – é o que nos leva a crer o misterioso caracol que acompanha a *Anunciação* de Francesco del Cossa (1436-1478), e que tanto intriga Daniel Arasse (2000) nas indagações que lança em *On n'y voit rien*; a sua estranha presença parece dizer: “você não vêem nada naquilo que observam”¹⁴ (p. 55), lembrando a importância da camada invisível que se esconde sob a visão.

1.1.2. Para que vemos?

Tal como propõe Tavares (2013), a visão parece ter, em primeiro lugar, “uma função de sobrevivência”; dá resposta ao desejo de “segurança” que surge “de um *organismo que tem medo*”. De acordo com esta ideia, vemos porque tememos, tememos o que vemos, mas sobretudo o que não vemos – a escuridão. Como quem passa da sombra à luz, a visão atenta é parte desse processo de aquisição de conhecimento a que alude a Alegoria da Caverna, apresentada por Platão n’ *A República* (c. 380 a.C.).

O espectador não é um sujeito passivo, salienta Wittgenstein (1989, p. 60), para quem os olhos humanos “não parecem deixar entrar nada, mas sim emitir algo” – olhar que se projeta no mundo para o construir e transformar. Se a visão é útil, ativa e produtora, não espanta que seja

¹⁴ “(...) vous ne voyez rien dans ce que vous regardez. Ou plutôt, dans ce que vous regardez, ce pour quoi, dans l’attente de quoi vous regardez: l’invisible venu dans la vision”.

utilizada como ferramenta colocada ao serviço da produtividade pelo poder que determina e condiciona o visível. Vemos para nós, vemos para os outros e, nalguns casos vemos também por eles; turvamos ou deformamos a nossa e a sua visão sob as enganadoras lentes que os nossos olhos escondem.

1.1.3. O que vemos?

Sabemos que o ato de ver pode ocorrer de modo natural, e em certa medida inconsciente, para quem o consegue executar sem grande dificuldade, ainda que de forma necessariamente limitada e distorcida. Ver é uma capacidade que a muitos de nós é dada, funcionando com maior ou menor grau de precisão, mas que facilmente podemos perder, de modo súbito ou gradual, obrigando a estratégias de readaptação, como descreve Oliver Sacks (2010) em *The Mind's Eye*.

Considera Merleau-Ponty (1999, p. 91) que “Nada é mais difícil do que saber ao certo o que nós vemos”, revelando-se necessário aprender a ver *o que vemos*¹⁵ (2003, p. 16). O ato de ver requer tempo, mas talvez não tanto como o de pensar, como sugere Tavares (2013). Distinto do olhar racional e repetido que a ciência exige, “O olhar do imaginador é o olhar que se quer espantar”; é o olhar que vê pela “primeira vez”, ou que a cada vez procura ver coisas diferentes, a partir de múltiplos pontos de vista e distâncias, sem deixar de ser “atento” (pp. 376, 372).

A partir de algumas reflexões lançadas por Wittgenstein, Tavares (2013) enumera um conjunto de fatores que explicam a “diferença radical” entre *ver* e *imaginar*, destacando em primeiro lugar o tempo a que obedece o ver mas não o imaginar. Por outro lado, se na “visão interior” o não ver pode traduzir uma vontade, na “visão exterior” pode ser sinónimo de desvio ou doença, física ou mental. Outro dado importante é que a capacidade que o imaginário tem de gerar imagens é muitíssimo maior do que a da visão exterior; as imagens da imaginação revelam-se incontáveis, como observa Sartre (1988, p. 8), que “se sente incapaz de contar as aparições a que se dá o nome de imagens”. Há ainda uma outra diferença assinalável: ao contrário do ver, a imaginação deriva da vontade, podendo apesar disso revelar-se uma impossibilidade – “cegueira espiritual” (Wittgenstein, 2002, pp. 575–576) ou “cegueira da criatividade”, a que não se dá a devida importância, como adverte Tavares (2013, pp. 495-506).

¹⁵ “Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é *o que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo. No sentido de que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é *nós* e o que é *ver*, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo”.

1.1.4. Como vemos?

Se “o olho também é corpo”, como nos lembra Cildo Meireles (in Manuel & Meireles, 2009, p. 65), ele não esgota as possibilidades de experienciar o mundo. Já em 1749 Diderot denunciava, em *Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient (Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem)*, a perpetuação da analogia entre visão e tato, proposta por Descartes e sucessores¹⁶. Considerando que é o tato “que nos assegura da existência dos objetos fora de nós”, certificando-nos da sua “presença”, Diderot (2019, pp. 78-81) não duvida que o tato não seja de “grande utilidade para dar ao olho um conhecimento exacto da conformidade do objecto com a representação recebida”. Defendendo a autonomia entre os sentidos, sugere o filósofo que o olho possa “instruir-se” ou “experimentar-se a si mesmo”¹⁷. E se “nada vemos quando nos servimos pela primeira vez dos olhos, será necessário exercitar o órgão da visão para dele podermos obter alguns resultados.

Em meados do século XX, a par dos estudos de Merleau-Ponty sobre a relação entre a visão e o tato como mediadores entre o corpo e as coisas do mundo, determinadas propostas artísticas – como as do Neoconcretismo brasileiro – questionam o uso da visão como mecanismo central para o entendimento do mundo, propondo o experienciar do trabalho artístico através da totalidade do corpo, convocando o contributo de outros sentidos. Em defesa desse olhar que não se reduz à visão, Miranda (2017) observa que

De facto, só há imagens no plural e nem todas dependem da visão ou do olhar. É preciso um outro ponto de partida (...). Isto implica um afastamento radical relativamente às actuais tendências, que privilegiam a visão ou «olhar» (gaze) e, em geral, a percepção (p. 29).

Do mesmo modo, Marie-José Mondzain (2015) sugere que “a aventura do olhar é profundamente sinestésica, diz respeito à totalidade do corpo”, facto que se torna particularmente relevante no universo dos invisuais. Sabendo-se que “a cegueira nos impõe à partida uma distinção entre a visão e a imagem”, então “já não se deve considerar o visível nem a imagem como material sensível de uma experiência sensorial primeira, nem fazer do visível a causa da visão” (pp. 58, 19). Nesta perspetiva, o ato de ver não implica necessariamente o olho ou o visível. Como propõe Manuel Zimbro (2003b), ver resulta sobretudo de um “esforço” interior, que é ao mesmo

¹⁶ “(...) abri a *Dióptrica* de Descartes, e aí encontrareis os fenómenos da visão reportados aos do tacto, e as tábuas de óptica cheias de homens ocupados a ver com bengalas. Descartes e todos aqueles que se lhe seguiram não conseguiram dar-nos ideias mais claras da visão” (p. 34).

¹⁷ “(...) um olho experiente de um adulto permite ver melhor os objectos do que o órgão imbecil, e por estrear, de uma criança ou de um cego de nascença a quem se tenha acabado de abater as cataratas” (pp. 79-80).

tempo “universal”¹⁸; é nessa dimensão universal que o artista situa a percepção do real através dos sentidos, tantas vezes esmagada pelo volume de informação que sobre nós pesa¹⁹. A aprendizagem e o exercitar do ver exige esforço, empenhamento, e uma tomada de consciência; ver com atenção requer tempo e concentração.

1.1.5. O que nos permite ver, além do olho?

Considera Merleau-Ponty que a visão deriva da consciência e do pensamento. Nas suas palavras, “Só percebemos um mundo se, antes de serem fatos constatados, esse mundo e essa percepção forem pensamentos nossos” (1999, p. 500). Mas embora esteja dependente do pensamento, o autor ressalva que a visão não tem vontade própria; ela é, antes de mais, determinada pelo corpo²⁰. Além do corpo e do pensamento, ver requer ainda o saber que permite identificar e reconhecer, tal como salienta o curador Andrew Renton, em conversa com João Penalva (1993):

Pode-se estar em frente duma coisa e não a ver. A mim interessa-me a maneira como se vê, em parte, sem os olhos, para além dos olhos – não é retiniano. A nossa capacidade de reconhecer uma forma vem apenas de alguma coisa atrás da retina, que foca duma maneira diferente. É a mente, por falta de uma palavra melhor, que foca. O meu argumento seria que, paradoxalmente ou não, o que se vê à nossa frente não é uma experiência visual. (...) Vê-se com a cultura que se tem, com a bagagem cultural, sem dúvida nenhuma....

Acrescenta João Penalva (1993, pp. 7-8), um dos artistas cujo trabalho é objeto do presente estudo²¹, que é indiferente se estamos a falar de arte ou de outra coisa qualquer, uma vez

¹⁸ “Ver directamente, sem passar pelo filtro do que se pensa ter visto, sem separar o que vê daquilo que ele vê, não pode vir de um esforço para ver mais e melhor, vem do que na pessoa é universal. Só desse fundo silenciado, impessoal, só dessa imobilidade psicológica emana a visão” (s/p).

¹⁹ “Uma coisa é o saber que vem da acumulação de conhecimentos, outra é o acordar, como quem acorda pela manhã. Será que se conhece realmente alguma coisa? Será o conhecimento uma acumulação de informação? E o que dizer da pesada massa dos preconceitos que esmaga a frágil raiz..., a limpidez da relação que se tece com aquilo que percebemos? Ainda por cima, ou sobretudo, estando desde sempre expostos a várias formas de informação – da família, amigos, sociedade, escola, televisão, etc. ... – não podemos directamente confirmar por nós mesmos a experiência do que, de facto, vivemos. (...) O que chamamos real percebemos-lo com os sentidos. Ora os nossos sentidos são no fundo como os sistemas de lentes das objectivas e uma objectiva é condenada a objectivar. Ela só poderá traduzir o real em forma de objectos. Portanto, aquilo que chamamos a nossa visão objectiva do mundo apenas será uma expressão subtil do real” (Zimbro, 2003b, s/p).

²⁰ “Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce em virtude do que acontece no corpo, é excitada a pensar por ele. Ela não escolhe ser ou não ser, nem pensar isto ou aquilo” (Merleau-Ponty, 2015, p. 43).

²¹ Ver Capítulo 4 - 4.5. *As plantas e os lugares invisíveis de João Penalva: Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima (1997), 336 Rios (1998) e Kitsune (2001)*, e Apêndice C1. *Entrevista a João Penalva*.

que “todas as imagens funcionam da mesma maneira, na medida em que todas elas são projectivas...”.

Em suma, tal como expressa Godard no filme *Le Livre D’Image* (2018), “*O saber vê*”. Mas difícil é não só ver, como separar o que se vê do que se sabe, como constata o crítico José Luís Porfírio (1983)²². Esse olhar inaugural é descrito por Tavares (2013, pp. 491-492) como “*um ver que surge antes do pensar*. Para Wittgenstein (2002, p. 544) “ver e pensar misturam-se”, e nessa mistura propomos que um e outro possam ser doseados de modos distintos. Mas será que o ver se pode autonomizar por completo do pensar? Ver sem pensar é ainda ver?

1.1.6. De onde vem a visão?

A nossa experiência de ser corpo diz-nos que é nele que se radica a visão – que, ancorada no interior, se projeta no exterior e dele regressa para inscrever no corpo as suas impressões do mundo. Como defende Ponty (2015, pp. 21, 23), corpo e mundo são feitos “do mesmo estofa”²³, e é neles que a visão acontece²⁴, a partir do seu interior²⁵.

Contrariamente a esta união entre observador e observado, entre o Homem e o cosmos, Bragança de Miranda (2017) defende que a imagem é antes de mais “divisão”²⁶. Ao encontro desta perspectiva, Mondzain (2015) considera que “o espectador é por definição um sujeito separado, sujeito insigne de uma separação” – separação necessária para “produzir a sua imagem e dá-la a ver aos olhos como marca viva mas separada de si” (pp. 150, 40). Esta cisão inicia-se desde logo pela observação do próprio corpo que não pode senão apresentar-se como imagem exterior²⁷, como sugere Merleau-Ponty (1999). Corpo que “não é tangível nem visível na medida

²² “Tentar dizer, primeiro, do que vi sem meter o resto, o que sei, é pretensão impossível de cumprir”.

²³ “Visível e móvel, o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa. Mas, posto que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à sua volta, elas são um seu anexo ou prolongamento, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofa do corpo” (Merleau-Ponty, 2015, p. 21).

²⁴ “Uma vez que as coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofa, é necessário que a sua visão, de alguma maneira, se faça nelas, ou melhor, que a visibilidade manifesta das coisas se desdobre nele numa visibilidade secreta” (Merleau-Ponty, 2015, p. 23).

²⁵ “Eu não vejo de acordo com o seu invólucro exterior, vivo-o de dentro, estou nele englobado. Seja como for, o mundo está à minha volta, não à minha frente” (Merleau-Ponty, 2015, p. 48).

²⁶ A imagem, antes de ser uma «cópia» é uma divisão e um efeito de divisão. A imagem é assim uma lesão primordial da opacidade das «coisas». (...) Toda a metafísica, herdeira tardia da teologia, se alimenta dessa cisão, mesmo quando, na sua maioria, a desejam abolir. Uns para fundir-se com a «natureza», outros para «concluir» a história, outros para realizar a «imanência» absoluta, outros ainda para serem «orientais»... (pp. 24–25).

²⁷ “(...) observo os objetos exteriores com meu corpo, eu os manejo, os inspeciono, dou a volta em torno deles mas, quanto ao meu corpo, não o observo ele mesmo: para poder fazê-lo, seria preciso dispor de um segundo corpo que não seria ele mesmo observável” (Merleau-Ponty, 1999, p. 135).

em que aquilo que vê é aquilo que toca”. Deste ponto de vista, o corpo é mais do que um objeto do mundo; é o “meio de nossa comunicação com ele” (p. 136).

De modo semelhante, Wittgenstein (2002, p. 549) entende a percepção como acontecimento que alcança o interior do corpo: “O que eu realmente *vejo* tem que ser aquilo que, pelo efeito do objeto, acontece em mim”; é “uma espécie de cópia (...); quase que uma *materialização*”. Do mesmo modo, para Tavares (2013, p. 493), “A visão pensada materializa algo dentro do corpo”.

Numerosos fatores (físicos e psicológicos, temporais e espaciais), concorrem para uma visão irremediavelmente parcial e fragmentada, subjetiva e distorcida, daquilo que poderá ser o mundo. Numa tal visão sobre as coisas, aquilo que fica por ver, com ou sem intenção, parece tomar maiores proporções. Neste jogo entre o que se vê e o que se crê ver, o que se pode e o que se quer, o que se quer e o que se consegue, resta apenas para ser visto o possível, sabendo-se que “existe sempre em torno da minha visão atual um horizonte de coisas não-vistas ou mesmo não-visíveis” (Merleau-Ponty, 1999, p. 292).

Na perspectiva de Gil (1996), em *L'Œeil et l'Esprit*, Ponty descreve

a imagem como um tecido que atapetaria «o avesso» do meu corpo visível: o imaginário nasceria «na charneira» da percepção e dos movimentos corporais correspondentes, na fronteira entre a visão exterior e a visão de dentro. Embora enigmática, a ideia de ligar a imagem – e sobretudo a produção da imagem pictórica – ao corpo poderá revelar-se extremamente fértil (pp. 168–169).

Deixemos então a imaginação medrar por entre esse fecundo “conjunto do visível e do invisível que constitui o mundo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 165).

1.1.7. A visão aquém e além do visível

Do mesmo modo que o invisível se espelha no visível, como nota Ponty²⁸, também o que não se vê pode ser confundido com o invisível. São estas fronteiras que importa esbater, até porque essa condição pode ser circunstancial, como propõe Zimbro (2003b), lembrando que “O que não se vê nem sempre é invisível. O que é invisível para uns pode ser visível para outros”²⁹.

²⁸ “(...) o que é próprio do visível é ter uma dobragem de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência” (Merleau-Ponty, 2015, p. 67).

²⁹ “Morcegos, carpas, falcões, moscas, gatos, baleias... «vêem» ou «sentem» o que naturalmente o Homem é incapaz de ver, mas que, por exemplo, os seus obsoletos e poluentes radares já «vêem» mesmo se nunca sentirão. A maravilhosa nitidez que se consegue ver – com os olhos – é tosca ao lado do que a ave de rapina vê mas, mesmo assim, nem ela vê tudo. A nitidez não esgota o sentido da visão. Olhos, dedos, antenas, poder de adaptação, necessidade absoluta e, sobretudo, extrema sensibilidade levam subtilmente a visão animal – irracional – a perceber para lá do nosso racional espectro visível que, por enquanto, ainda finda nas vibrantes medidas das escuras ondulações cósmicas (s/p).

A invisibilidade apresenta-se como qualidade ou condição que atravessa múltiplos campos, contribuindo para a definição dos mesmos, como propõe Jean Cocteau (2016) em *Visão Invisível*, a propósito da poesia³⁰. Cocteau salienta ainda o contributo da invisibilidade para “o don-tancredismo político, sobre os chefes que duram por imobilidade, por invisibilidade” (p. 119). Esta ideia faz-nos pensar na capacidade de resistência gerada pela invisibilidade do nomadismo enquanto estratégia política e cultural, que permite criar um efeito surpresa onde menos se espera, agitando as águas da pós-modernidade, como sugere Fernando José Pereira (1999), ou em comunidades auto-organizadas que resistem em lugares esquecidos, como Canudos³¹, que refere Slavoj Žižek (2007). Neste sentido, a invisibilidade pode revelar-se, tal como no reino animal, estratégia de sobrevivência no contexto social, político e cultural, remetendo para as ligações entre o poder e o controlo das visibilidades, a que Mondzain se tem dedicado.

No que respeita à imagem, o seu poder reside justamente naquilo que ela não mostra; na invisibilidade que, como defende Roland Barthes (1980), é condição própria da imagem fotográfica. O que se reveste de relevância acrescida tendo em conta que “aquilo que está escondido é, para nós, ocidentais, mais «verdadeiro» do que aquilo que é visível (pp. 20, 140). Como propõe Agnès Varda (1982),

A imagem existe e é tudo.
Vemos o que quisermos numa imagem,
Uma imagem é isto e aquilo.

É para as imagens que o nosso olhar se dirige, na certeza de que muito ficará sempre por ver. Diluído na sua própria imagem, o corpo revela sintomas de uma crise mais profunda que é a do sujeito e do seu contexto. Olhos que já não querem ver, voltando-se para dentro, como sugere *Eyes Turned Inwards* (1993) de Anish Kapoor.

³⁰ “Sendo a poesia a elegância por excelência, não sabe ser visível. Então, para que serve?, dir-me-eis. Para nada. Quem a vê? Ninguém. O que a não impede de ser um atentado contra o pudor, e apesar de o seu exibicionismo se exercer entre os cegos” (p. 27).

³¹ “O maior monumento literário a uma destas utopias será provavelmente *A Guerra do Fim do Mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, um romance sobre Canudos, uma comunidade fora-da-lei nos confins do sertão brasileiro onde se juntavam prostitutas, fenómenos, mendigos, bandidos e os pobres mais miseráveis. Canudos, dirigida por um profeta apocalíptico, era um espaço utópico onde não existiam dinheiro, propriedades, impostos ou casamentos. Em 1897, foi destruída pelas forças miliares do governo brasileiro” (p. 121).



Fig. 2 – Anish Kapoor, *Eyes Turned Inwards*, 1993. Fibra de vidro e pigmento. Museu Coleção Berardo, Lisboa.

1.2. O corpo em observação

O último século vê surgir um conjunto de abordagens e entendimentos sobre o corpo que o apresentam não como entrelaçamento, como propõe a fenomenologia pontiana, mas antes sob o signo da desconstrução. Corpo sobre o qual intervém a medicina, a política, a religião e a arte. O corpo como produtor e consumidor de imagens, nas quais se vê fragmentado e enfraquecido; corpo-imagem que desde a modernidade se revela, ao mesmo tempo, omnipresente e invisível.

Mais do que um olhar sobre as imagens do corpo, este estudo toma como ponto de partida o corpo como imagem, para observar o modo como, em diferentes momentos da história, se vê oscilante entre presença e ausência, luz e trevas, visível e invisível. Se as representações médicas e artísticas do corpo parecem torná-lo omnipresente, essa presença excessiva poderá resultar não numa hipervisibilidade mas antes em invisibilidade, do mesmo modo que na fotografia a sobre-exposição dita o desaparecimento daquilo que se poderia revelar. Procuraremos então o corpo nesse lugar incerto, combinando certo grau de abertura com determinada distância focal e velocidade, na tentativa de captar a sua passagem.

1.2.1. Corpo descarnado

Nunca me esquecerei daquela madrugada e do estranho horror que foi ver que as minhas mãos se tinham tornado como vidro fumado e observá-las a tornarem-se cada vez mais transparentes à medida que nascia o dia até que por fim conseguia ver a desarrumação do meu quarto através delas mesmo tendo as pálpebras transparentes cerradas. Os meus membros tornaram-se vítreos, os ossos e as artérias sumiam, desapareciam e por fim foi a vez dos pequenos nervos brancos (Wells, 1992, p. 85).

Assim se vê o *Homem Invisível* de H. G. Wells (1897), confrontado com a estranheza do seu próprio corpo, ao qual aplicou o segredo da invisibilidade. O estranhamento perante o próprio corpo deriva quer da observação da sua estranha topologia, a partir de vestígios da interioridade que se adivinha à superfície, como do espanto que deriva do confronto com a sua imagem; como se de um outro se tratasse.

Tal como na ficção, mas de um modo ainda mais intenso quando real, sentido na pele, espanta-nos tudo aquilo que do corpo interior se vislumbra. Como lembra Paul Virilio (1989, p. 25), essa experiência da descoberta do corpo “como estranho e estrangeiro” é motivo de desespero na puberdade. O olhar sobre o próprio corpo não poderá ser senão uma experiência distanciada, fruto de um olhar externo, que pode revelar-se difícil de assimilar, levando à (re)descoberta contínua das suas capacidades, limitações e transformações em diferentes idades, nem sempre desejáveis ou controláveis.

Tornando visível o que era até então invisível, a radiografia permite produzir imagens do interior do corpo vivo, sem ser necessário abri-lo; surpresa revelada pelo olhar de Hans Castorp, protagonista d’*A Montanha Mágica* que Thomas Mann (2009) publicou em 1924:

Observava uma parte familiar do seu corpo com olhos videntes e visionários, e pela primeira vez na sua vida compreendeu que um dia morreria (p. 250).

O confronto de cada um com a própria realidade corpórea, com as suas forças e fragilidades é, como nota o curador William Ewing (1994, p. 238) fonte de grande ansiedade, na medida em que está ligada a uma consciência da própria morte. A propósito do trabalho fotográfico da britânica Helen Chadwick (Fig. 3), Ewing (1994) questiona:

É o corpo uma espécie, uma máquina, uma embarcação, um arquétipo, calor, luz, fera – carne? Pode algum dia conhecer-se a si mesmo?³² (p. 335)

³² “(...) ‘seeing’ is an oblique process, requiring the manipulation of signs and symbols. Is the body a specimen, a machine, a vessel, an archetype, heat, light, beast – meat? Can it ever know itself?”



Fig. 3 – Helen Chadwick, *Enfleshings II*, 1989. Transparência Cibachrome, vidro, aço, aparelhos elétricos. 106.6 × 91.5 × 18 cm

Os olhares da arte e da ciência sobre o corpo têm dado origem à multiplicidade de formas que a sua representação tem assumido em distintos períodos, multiplicando-se e dissolvendo-se numa torrente de imagens que o tornam, de certo modo, invisível, e que são sintoma da crise do corpo que tem sido estudada por Gil (1980, 1996), Miranda (2003, 2017) ou Ieda Tucherman (2012). Observa Gil (1980, p. 8) que “quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio”. É este um corpo múltiplo e fragmentado, “que se perdeu nos signos, na escrita e na ciência, nas instituições e na guerra”. Por intermédio dos instrumentos científicos e técnicos, que transformam a existência em dados objetivos e quantificáveis, a imagiologia médica exhibe o corpo como imagem ou, nas palavras de Miguel Leal (2012, p. 13), “o corpo como paisagem”. Este corpo, seccionado e mapeado, torna-se “quase abstracto” e a banalização da sua imagem parece tê-lo tornado “tão estranho ou tão distante como nunca”. Um corpo mutante e complexo, que Cunha e Silva (1995) define como “fractal”; que é ao mesmo tempo “uno e plural”:

O espaço entre a célula e o corpo-identitário é preenchido por variações fractais: a célula, o tecido, o órgão, o sistema, o corpo e o corpo-identitário. E, de um corpo fractal, só se pode falar fractalmente, isto é, através de um processo que celebre a sua diversidade, mantendo a unidade (p. 26).

Em *Breve História do Corpo e de seus Monstros*, sugere Tucherman (1998, pp. 34-35) que a crise do corpo parte de uma “*recusa da carne*”, constituindo-se “como imagem”, que se nos afigura cada vez mais etérea. Fragmentação e plasticidade são dois aspetos que definem esse corpo moderno, que será um corpo definitivamente separado – da comunidade, do outro, de si próprio e do mundo –, tal como dita a religião, a medicina ou o Estado. Se esta crise nos acompanha desde o século XIX, na sua origem poderá estar a idealização do corpo, perseguida pelos gregos. Segundo a autora, o Ocidente assiste a uma hierarquização dos sentidos e à dicotomia entre visível e invisível, entre o que deve e pode ou não ser visto, renunciando à multiplicidade e diversidade do que nos rodeia, que Michel Serres expõe em *Genèse* (1982)³³; o ruído, caos, burburinho em que a vida tem lugar.

À exposição do corpo grego seguir-se-á a exibição do poder imperialista de Roma. É então que novas relações entre visível e invisível se estabelecem: por oposição aos músculos que os gregos exibiam à luz, os romanos não se expunham; a sua força era a de um “corpo-para-a-morte”. O corpo do pecado, do jejum e da dor, será inaugurado pela “civilização da culpa” judaico-cristã. Contrariamente ao que sucedia no mundo helénico e romano, o cristianismo pregava a igualdade entre todos os corpos, desvalorizando as formas visuais; e o corpo que no mundo pagão era pertença da cidade dá lugar ao corpo errante, desapegado não só do lugar como da própria matéria que o constitui. É já um “corpo sem órgãos” (Tucherman, 1998, pp. 41-46, 54), indiferenciado e desenraizado – características que, como veremos mais tarde, se podem identificar na figura do espectador, animado pelas inovações técnicas de Oitocentos.

Nos modos de representação do corpo deteta-se uma grande distância entre os mortos medievais, “com o peito aberto de onde voam anjos em direcção ao céu (ou demónios em direcção ao inferno)”, evocando a morte como estado transitório, e a complexidade dos escorchados renascentistas – o corpo definitivamente inerte, objeto de estudo.

Ao pensamento mágico e religioso junta-se a nova racionalidade exigida pela ciência, acompanhando a agitação intelectual europeia entre os séculos XV e XVII. Se até ao século XIV as dissecações estavam proibidas a não ser por razões médico-legais, a instauração do saber

³³ “Nous respirons le bruit de fond, l’agitation tenue du fond du monde, par tous nos pores et papilles, nous recueillons en nous le bruit de l’organisation, flame chaude et danse des nombres. Mes acouphènes, rumeur folle, tendue et constante dans l’ouïe, me dissent peut-être mes cendres, celles d’où je viens, cells où je vais revenir. Le bruit de fond est fond de notre perception, sans aucune interruption, il est notre nourriture pérenne, il est l’air du logiciel. Il est le résidu, le cloaque de nos messages. (...) Le bruit est l’air du logiciel, ou il est au logos ce qu’autrefois la matière étaiit à la forme. Le bruit est le fond de l’information, la matière de cette forme” (p. 22).

médico, no século seguinte, com a obra de Vesálio, privilegia a observação e a representação, e já não a dissertação sobre o corpo, a que se dedicavam os teólogos medievais. No mesmo período, a descoberta da imprensa possibilita a reprodução de gravuras nos livros³⁴. O corpo real vê-se assim transformado em corpo da ciência; corpo arrancado e esvaziado, sobre o qual o saber é edificado (Gil, 1980, pp. 111–129). Este desmembramento do corpo pela ciência anuncia, segundo Merleau-Ponty, o seu fim:

É a ciência que nos habitua a considerar o corpo como uma reunião de partes, e também a experiência da sua desagregação na morte. Ora, o corpo decomposto, precisamente, não é mais um corpo (Merleau-Ponty, 1999, p. 578).

As descobertas da circulação do sangue, por William Harvey em 1628, deitaram por terra a imagem de corpo até então em vigor, baseada na crença de que a sua fonte de energia, movimento e calor seria a alma – erro que Descartes denuncia em n’ *As Paixões da Alma*, que publica em 1637, descrevendo o corpo como máquina separada da alma³⁵. Contrariamente a esta conceção dualista de Descartes, Julien Offray de La Mettrie, autor de *L’Homme-Machine* (1748), recusa não só a separação entre corpo e mente, como também a distinção entre o homem e a besta, entendendo o corpo humano como uma “máquina integral”, um complexo “autómato” (Leal, 2012). Unidos ou separados, corpo e mente encontram-se em permanente funcionamento no corpo moderno.

Em *Corpo e Imagem* Miranda (2003) salienta que a questão do corpo, metafisicamente pensada desde Platão, ver-se-á objeto de uma “economia da salvação” baseada na dicotomia entre corpo e alma, apregoada pela teologia medieval. O corpo escravizado da Idade Média dará lugar ao corpo “clássico”, entendido como “propriedade” – corpo privado, no qual assenta a noção de “indivíduo”. Este corpo nunca se apresenta de forma total ou direta, mas sempre velado, sob di-

³⁴ O primeiro escorechado surgiu na obra de Mondino (1316). Destacam-se também os escorechados da autoria de Jan Stefan van Calcar, aluno de Ticiano, que integram o livro de André Vesálio, *De Humanis Corporis Fabrica* (1543); o frontispício da *Anatomia Reformata* (1651) de Thomas Bartolin, ou Hussard da *Fabulae Anatomicae* (1741) de Pietro Berretini.

³⁵ “ART. 4 – *Que o calor e o movimento dos membros procedem do corpo; os pensamentos, da alma* (...) devemos acreditar que todo o calor e todos os movimentos que existem em nós, na medida em que não dependem do pensamento, pertencem exclusivamente ao corpo.

ART. 5 – *Que é um erro julgar que a alma dá o movimento e o calor ao corpo*

Dessa maneira evitaremos cair num grande erro em que muitos caíram (...). Consiste esse erro em se ter imaginado, ao ver todos os corpos mortos privados de calor e em seguida de movimentos, que era a ausência da alma que fazia cessar esses movimentos e esse calor. E julgou-se por isso, erradamente, que o nosso calor natural e todos os movimentos dos nossos corpos dependem da alma (...).

ART. 6 – *Que diferença há entre um corpo vivo e um corpo morto*

Para evitar, pois, esse erro, consideremos que a morte não sobrevém nunca por culpa da alma, mas da corrupção de quaisquer partes importantes do corpo; e reconhecamos que o corpo dum homem vivo difere tanto do dum morto como um relógio ou qualquer outro autómato (isto é, qualquer outra máquina que se mova por si própria), quando está montado e tem em si o princípio corporal dos movimentos a que se destina, com tudo o que é necessário à sua acção, difere do mesmo relógio ou de qualquer outra máquina quando está estragada e cessa de actuar o princípio do seu movimento” (Descartes, 1984, pp. 66-67).

ferentes máscaras. Na procura de salvação, a preocupação com a saúde toma a vez da religião, gerando um corpo medicalizado e higienizado; corpo rígido, aprisionado pelas instituições (médicas, asilares, prisionais) que procuram a normalização; corpo que se vê fragilizado, domesticado e isolado em nome da “protecção da carne” (pp. 21-23, 27). Corpo que vale por aquilo que produz, ao serviço da economia e da política modernas.

Coincidindo com a emergência do individualismo que acompanha o capitalismo, a nova imagem do corpo em circulação é valorizada não só pela medicina, mas também pela economia, estabelecendo-se uma analogia entre a anatomia e a cidade, com as suas “veias” e “artérias”: um corpo que se movimenta ao ritmo das trocas de bens e serviços. Este é o “corpo próprio” de um sujeito individual – “auto-suficiente, racional e capaz de livre-arbítrio”, que reflete o Humanismo decorrente do movimento iluminista; corpo que se separa da natureza e da vida animal. Paradoxalmente, este corpo em liberdade, do *flâneur* que vagueia por entre a multidão celebrada por Baudelaire, é o mesmo corpo que experimenta a solidão dos “não-lugares”³⁶, que evita nas ruas o contacto com o outro, que teme o estranho, o diferente, que vê como ameaça, como resultado dos estereótipos; corpo que se isola e se fecha sobre si próprio (Tucherman, 2012, pp. 77-90).

O Estado e as reformas religiosas interferem de forma crescente na vida do indivíduo, definindo um conjunto de normas sociais e limites entre o público e o privado, garantindo a separação dos corpos e a sua organização no espaço (doméstico e público), definindo o que é aceitável no que respeita à ação do corpo, ao que é visto, mostrado ou evocado. Segundo Tucherman (2012, pp. 68-73), esta transformação do corpo na modernidade acompanha a transformação das estruturas de autoridade e poder, na transição da sociedade hierárquica para a “sociedade disciplinar”³⁷ analisada por Michel Foucault (2009, p. 198) na década de 1970. Os corpos são controlados a fim de “proteger e guardar o corpo social” (Tucherman, 2012, p. 138), seguindo uma estratégia que assenta numa “unificação dos poderes” (Gil, 1980, p. 98) que tem pelo menos um século, como o prova *Na Colónia Penal*, conto que Kafka (2011) publicou em 1919. A ação desenrola-se em torno de uma máquina de tortura destinada a inscrever sobre o corpo do condenado (que nem sabe que o é) a sentença que ele próprio desconhece. De resto, “seria inútil anunciá-la. Ele vai experimentá-la na própria carne” (p. 36). Como sublinha Gil (1997, p. 122), a pena de morte revela-se “uma instituição monstruosa, a-social”, cuja função mais não é do que a de permitir o funcionamento das outras instituições do poder.

³⁶ “É no anonimato do não-lugar que se experiencia solitariamente a comunidade dos destinos humanos” (Augé, 2012, p. 102).

³⁷ “Atrás dos dispositivos disciplinares se lê o terror dos “contágios”, da peste, das revoltas, dos crimes, da vagabundagem, das deserções, das pessoas que aparecem e desaparecem, vivem e morrem na desordem” (Foucault, 1968).

Desde finais do século XIX, “o simulacro³⁸ teológico e metafísico que envolvia a carne entrou em crise, transformando-a numa “imagem” como todas as outras. Com o niilismo que acompanha a modernidade, a crise da alma fará deslocar “toda a problemática para o corpo”, como nota Miranda (2017, p. 119, 175). Autores como Dostoiévski, Nietzsche e seus sucessores atribuem a origem do niilismo moderno à ciência, ao racionalismo, à morte de deus; Marx diria o “niilismo burguês”; Marshall Berman (1989, pp. 122–123) atribui a origem desta angústia a uma “cisão entre o espírito moderno e o ambiente modernizado”.

1.2.2. Corpo e alma, corpos outros

Como observa José Gil (1980, pp. 71-72), com a desagregação das comunidades arcaicas e tradicionais, a religião “toma a vez de cultura”, e ao contrário do que aconteceu no Oriente, que conservou o corpo como produtor de presença, o Ocidente “perdeu a presença para si mesmo dos corpos individuais e do corpo comunitário”. Corpo comunitário que não estava separado das coisas nem dos outros corpos; essa é a condição do «corpo próprio» que a fenomenologia teorizou e que, como sublinha Gil (1980, p. 48), não é senão um produto do Ocidente.

Pensando nesse corpo cuja presença se mantém noutras culturas, Mondzain (2015, p. 63) lembra-nos da sensualidade da cultura islâmica e do elo que nela se estabelece entre “o poder do espírito e a alegria dos olhos”, assim como o culto do olhar e da contemplação; a cultura do desejo e da beleza que são comuns à tradição sufí como à cultura iraniana, com as suas atuais contradições, poeticamente desveladas nas paisagens cinemáticas de Abbas Kiarostami.

Acreditando-se que “não há corpo que não seja “vivo e «ocupado» pelo espírito”, importa então pensá-lo à luz de uma “metafenomenologia”, isto é, de um “inconsciente do corpo”, como propõe Gil (1997, pp. 7-9). O autor deteta no corpo a existência de três espaços autónomos: “espaço do corpo, espaço de limiar e espaço interno do corpo”, entendendo os dois últimos como metamorfoses do primeiro, que descreve como irregular e “mais ou menos plástico”. Por oposição ao corpo da anatomia, que é uma construção artificial, destaca a relevância do espaço interior, entendendo o corpo como unidade «psyché-soma».

Se a pele e os orifícios que permitem a comunicação (olhos, boca, ouvidos, nariz, vagina, ânus) indiciam que a alma se situa no fundo do corpo, esse fundo não deve, segundo Gil (1997, pp. 154-162), ser perspectivado a partir desses órgãos, mas antes como “fundo geral indeterminado

³⁸ Miranda (2017) entende o simulacro de modo distinto daquele que atualmente predomina, derivado das reflexões de Jean Baudrillard. Considerando “absurda” a ideia de simulacro como imagem “em si”, sem referente, para Miranda o simulacro corresponde a “uma “imagem” originária, dotada de uma virtualidade incontável, que se multiplica numa série de figuras, a todas excedendo, e que cria a “matriz” onde a materialidade do “real” transcorre” (pp. 175–176).

de toda a superfície corporal”. Em busca da alma o olhar lança-se nessa “fundura” que adivinha para lá da superfície da pele. Entre o espaço interno e o espaço do corpo existe um outro que se situa no limiar da pele, entre a luz e as trevas, e que opera como uma válvula que enche e esvazia o corpo do seu interior. Sugere Gil que a alma habita o fundo desse espaço de limiar, “no lugar do infinito” – infinito com que nos deparamos quando vemos passar na rua algum corpo humano vivo; infinito que não é nenhum lugar, mas antes o «movimento para» que nos constitui. O lugar da alma reside então no movimento, e é por isso quando olhamos um rosto não fixamos um ponto preciso, procurando antes “vibrações mínimas, imperceptíveis” que anunciam a alma, que não estará senão “disseminada na atmosfera”.

Ainda que a crença na existência da alma seja comum a diferentes corpos, o seu entendimento assume posições distintas e inconciliáveis. Importa não esquecer que existem outros corpos, não ocidentais, e perspectivas não eurocêntricas, como a que propõem os antropólogos Eduardo Viveiros de Castro (2018) e Tânia Stolze Lima, pensando a natureza relacional dos seres e a composição do mundo através do conceito de *perspectivismo ameríndio*, segundo o qual “o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista” (p. 25). Nos textos que reúne em *Metafísicas Canibais*, Castro distingue o etnocentrismo europeu, centrado na alma, do etnocentrismo ameríndio, centrado no corpo, a partir do que relata Claude Lévi-Strauss (1973, apud Castro, 2018) em *Raça e História*:

Nas Antilhas, alguns anos após o descobrimento da América, enquanto os espanhóis despachavam comissões de inquérito para saber se os indígenas possuíam alma ou não, estes tratavam de submergir prisioneiros brancos, para verificar, com base numa longa e cuidadosa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não (p. 22).

Embora acreditassem que os índios tinham alma, os europeus duvidavam que esta pudesse ser semelhante às que habitavam os seus corpos. Por seu lado, os ameríndios duvidavam que as almas ou os espíritos possuíssem corpos semelhantes aos corpos indígenas.

Castro aponta como um dos traços distintivos do pensamento ameríndio o “multinaturalismo” entendido como “política cósmica” apoiada na unidade do espírito e na diversidade dos corpos, por oposição ao multiculturalismo ocidental ou relativismo cultural entendido como “política pública”, assente na unicidade da natureza e na multiplicidade das culturas. De acordo com o primeiro, a forma do outro é a pessoa – para o xamanismo ameríndio, conhecer é “personificar”, subjetivar –, enquanto o segundo supõe que a forma do outro é o objeto – conhecer é objetivar, dessubjetivar. Os animais e outros não-humanos dotados de alma “veem-se como” pessoas, pelo que em determinadas condições ou contextos “são” pessoas, ou, como sugere Castro (2018, p. 26), “entidades complexas com uma estrutura ontológica de dupla face (uma visível e outra invisível)”.

Assumindo como ideia central o ponto de vista, o *perspectivismo* implica que tudo o que existe, só existe para alguém: não há realidade independente do sujeito, e a natureza não existe como esfera “objetiva”, mas como efeito de um ponto de vista (Maciel, 2019, s/p). A condição que humanos e animais partilham não é, como entende a ciência moderna, a animalidade, mas antes a humanidade narrada pelos mitos, num tempo-espaço virtual, em que diferentes seres se reconhecem como humanos. No entanto, a semelhança das almas não é sinónimo de homogeneidade ou identidade daquilo que elas exprimem ou percebem. O humano corresponde à forma da percepção de si próprio, enquanto as restantes são formas de percepção de outrem. De acordo com esta perspetiva, a humanidade – entendida não como a espécie humana, mas como condição reflexiva do sujeito – só é visível para aqueles que possuem o mesmo tipo de corpo ou para os xamãs, capazes de assumir a perspetiva de outros e de os ver como humanos. A realidade é construída pela continuidade metafísica (potencialidade da alma) e pela descontinuidade física (pontos de vista que se desdobram dos corpos), pertencendo a diferença ao mundo que se forma a partir de determinado sujeito.

Não sendo aplicável a todos os animais, embora inclua outros seres, como os mortos, o *perspectivismo* parece centrar-se sobretudo em espécies como grandes predadores, constituindo uma das suas inversões básicas “os estatutos relativos e relacionais de predador e presa”. Se nem todos os existentes são pessoas, nada impede que qualquer espécie ou modo de ser o seja. Qualquer animal ou outro elemento do cosmos pode revelar-se uma pessoa, o que demonstra que a “personitude” (pensar qualquer existente como pessoa) e a “perspectividade” (capacidade de ocupar um ponto de vista) são uma “questão de grau, de contexto e de posição” e não um traço distintivo de determinada espécie. Vemos que a condição de *pessoa* tanto pode ser “estendida” a outras espécies como “recusada” a outros grupos dentro da nossa espécie, o que permite concluir que o conceito de pessoa é anterior ao conceito de *humano*, que é a posição do congénere. Semelhança ou congeneridade que segundo Castro (2018) derivam de uma dada diferença predatória, socialmente produzida (pp. 23-28).

O que o *perspectivismo* afirma, enfim, não é tanto a ideia de que os animais são “no fundo” semelhantes aos humanos, mas sim a de que eles, como os humanos, são outra coisa “no fundo”: eles têm, em outras palavras, um “fundo”, um “outro lado”; são diferentes de si mesmos (p. 38).

Distinto do animismo e do totemismo, o *perspectivismo* transporta a diferença humano / não-humano “*para o interior de cada existente.*”, que desse modo se encontra separado de si mesmo e tornado semelhante aos demais. Será esse o sentido da ideia de “alma” nas ontologias indígenas. Castro (2018) define o xamanismo – a capacidade de cruzar as barreiras corporais entre espécies - como “uma *arte política*”; interpretação que vê cada evento como uma ação, intencionalidade de algum agente. Os próprios artefactos, embora sejam coisas ou objetos,

remetem para uma pessoa ou um sujeito, como “ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material. Deste modo, o que uns chamam de “natureza” pode bem ser a “cultura” dos outros”. Longe das fantasias sobre os povos exóticos que têm vindo a ser criadas pela antropologia “versão Disney”, importa estar ciente de que o humano pode significar “toda uma outra coisa” (pp. 38, 30-31).

1.2.3. Corpo cuidado, corpo frágil

Apesar de se ter revelado cada vez mais problemático na cultura ocidental, o entendimento do corpo como um todo formado pelo corpo e pela alma, de que urge cuidar, é um fenómeno cuja importância era já reconhecida no mundo greco-romano. A preocupação que Michel Foucault (2004) designa como o “cuidado de si” constitui o modo através do qual “a liberdade individual - ou a liberdade cívica, até certo ponto - foi pensada como ética”. Ao desenhar uma genealogia do cuidado de si, Foucault sugere uma “forma de resistência às tecnologias modernas de produção da subjectividade do indivíduo”. Dotado de um saber e de um poder sobre si próprio, o sujeito assim entendido é “autor de si próprio”. Aquilo que está em questão é uma vez mais a autonomia do sujeito, sobre a qual toda a obra de Foucault nos convida a pensar (Miranda & Cascais, 2012, pp. 20, 25).

No terceiro volume de *Histoire de la sexualité: Le Souci de Soi (História da Sexualidade: O Cuidado de Si)*, publicado em 1984, Foucault (1994) demonstra que na Antiguidade o cuidado de si dispunha de uma autonomia muito maior do que aquela que teria mais tarde, por ação das instituições religiosas, pedagógicas, ou de tipo médico e psiquiátrico. Este cuidado era recomendado tanto pela filosofia como pela medicina: a atenção que convém dedicar a si mesmo, vigiando todas as perturbações do corpo e da alma através de um regime de austeridade sexual, privando-se ou limitando o uso dos prazeres ao casamento ou à procriação; austeridade que não se traduzia em proibição, mas antes no adensar da relação consigo próprio. A associação que se possa fazer entre este princípio e o de um «individualismo» crescente no mundo helenístico e romano cai por terra se pensarmos que, por um lado, no seio destas sociedades antigas a existência assentava em fortes ligações locais, económicas, familiares e de amizade, e também que as doutrinas mais austeras (como a dos estóicos) eram justamente as que mais destacavam os deveres a cumprir em relação à humanidade, aos concidadãos ou à família. Também o ascetismo cristão nestes primeiros séculos acentuou fortemente essas relações de si para si, não através da valorização da vida privada mas antes do seu descrédito, substituindo o individualismo que poderia existir na anacorese pela sua recusa assumida no cenobitismo. Tampouco a austeridade sexual alimenta essa ideia de um individualismo crescente, correspondendo antes ao desenvolvimento de uma «cultura de si», que intensifica as “relações de si para consigo” (pp. 51-53). Cuidado de si de que é parte o

cuidado do outro, não se lhe opondo, como se poderia pensar à luz da noção de individualismo que hoje nos é comum.

Ainda que estas práticas se revelem exclusivas de um limitado número de grupos sociais, a *epimeleia heautou*, a *cura sui*, é comum a diferentes doutrinas, como a dos platónicos. Cultivar a alma e cuidar as diferentes partes do corpo, de acordo com as preferências de cada um. É ao homem, enquanto ser livre e racional, que cabe cuidar de si. Para os epicuristas, o cuidado de si traduzia-se no exercício permanente da filosofia, procurando purificar a alma e aprendendo a viver ao longo de toda a vida. Cuidado que era entendido não só como preocupação mas também como um conjunto de ocupações, exercícios, tarefas, cuidados e deveres que implicam tempo, dedicado a si e aos outros. É a isto mesmo que Galeno incita no seu texto sobre a cura das paixões, recomendando a quem quiser cuidar de si próprio que procure a ajuda de outro. Estas práticas não só intensificam as relações sociais, como também ampliam a ligação entre a moral e a medicina, embora as suas raízes fossem já antigas na cultura grega. No entanto, estamos perante uma forma de atenção ao corpo bem distinta daquela que fora a valorização do vigor físico do homem livre. Foucault (1994, pp. 54-71) sublinha o carácter paradoxal desta atenção, observando que esta se inscreve, pelo menos em parte, numa moral em que a morte, a doença ou o sofrimento físico não são tidos como os males maiores, sendo esses os da alma, do espírito, já que podem passar despercebidos ou até ser confundidos com virtudes.

Considera Foucault (1994) que aquilo que irá afetar a moral dos prazeres não reside no adensar da severidade ou da austeridade mas antes no modo como o indivíduo deve constituir-se enquanto sujeito moral; não no reforçar do impedimento que se coloca perante a realização do desejo, mas em alterações nos elementos constituintes da subjectividade moral. Para essa inflexão da ética dos prazeres concorrem, na época helenística, as mudanças que se inscrevem na prática matrimonial e também as mudanças nas regras do jogo político que tornam mais problemática a constituição de si como sujeito ético, sendo que a arte de se governar a si próprio se revelará um fator político decisivo (pp. 81, 102, 106).

Os princípios da austeridade sexual, que estavam já presentes no pensamento grego do século IV, surgem reforçados nos dois primeiros séculos da nossa era, indiciando uma moralidade que nos séculos seguintes irá assumir formas mais coercivas e generalizadas. Se, como sustenta Foucault, o prazer sexual continua a pertencer à “ordem da força” contra a qual é necessário lutar, nesse combate aquilo que mais se acentua é a fraqueza do indivíduo, a sua fragilidade em relação às doenças e ao mal que a atividade sexual pode gerar. Torna-se então necessário que ele se submeta a uma fórmula universal fundamentada na natureza e na razão, desenvolvendo todas as práticas que lhe permitam manter o controlo de si e alcançar, por fim, um “puro gozo de si” (Foucault, 1994, pp. 81-82, 267, 269).

Foucault (2004) sustenta que esta temática do cuidado de si será perturbada pelo cristianismo de uma forma paradoxal: se a salvação depois da morte pode ser vista como uma forma de

cuidar de si, a condição para essa mesma salvação será a ascese, a renúncia de si. Não sendo este o único motivo, a dada altura ocupar-se de si próprio passou a ser entendido como forma de egoísmo ou de interesse individual contrário ao que se deve ter pelos outros, ou ao necessário sacrifício de si próprio.

Desde então, parece ter-se perdido não só o entendimento do cuidado de si como cuidado dos outros, como também a própria presença do corpo humano, que se revela quase sempre ausente quando saudável, fazendo-se notar sobretudo perante a doença ou a dor. Corpo entendido como “idealização da carne”, como uma “outra pele invisível” cujo sentido é, como sublinha Tucherman (2012, pp. 90–94), claramente biopolítico. A par da medicalização da política, assiste-se também a uma “eticização” do corpo. É então que o corpo e os seus cuidados se tornam responsabilidade não só do Estado mas também de cada um, controlando os seus próprios hábitos a fim de evitar a doença e a morte.

O mesmo corpo que é objeto de cuidado é também lugar de conflito – interno, e também na relação com os outros corpos. Como anuncia a artista Barbara Kruger em *Untitled* (1989), “O teu corpo é um campo de batalha”³⁹. Esta ideia leva-nos ao encontro do uso de que dele faz a biopolítica, termo com que Foucault designa a transformação que ocorre entre os séculos XVIII e XIX, que faz do biológico, da vida, instrumento do poder (biopoder) e da sociedade alimento para o liberalismo económico. Biopoder que parece expandir-se no conceito de necropolítica, que Joseph-Achille Mbembe utiliza para definir o contexto atual, defendendo que o limite máximo de soberania consiste no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Considerando que “a noção de biopoder é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte”, Mbembe (2016, p. 146) propõe a noção de necropolítica e necropoder, denunciando essa “política da morte” sob a qual desaparecem os limites entre “resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade”.

Observamos que o biopoder não é contrário ao poder disciplinar, levando-o antes para um outro nível, como acontece por exemplo com a medicina, que do controlo da vida sexual dos indivíduos se volta para a questão da fertilidade e da procriação. Vemos como proliferam as estratégias de controlo aplicadas à capacidade que a mulher tem de gerar novos seres humanos, como observa Donna Haraway (1994, p. 261), autora de *Um manifesto para os cyborgs*, publicado em 1985.

Na perspetiva de Haraway (1994, pp. 244-245), a biopolítica foucaultiana constitui “uma premonição flácida da política dos *cyborgs*, um campo em expansão”. O *cyborg*, esse ser que é ao mesmo tempo animal e máquina, máquina e “organismo cibernético híbrido”, povoa não só a ficção científica como também a realidade social e a medicina. Haraway defende que “somos todos *cyborgs*”, criaturas que habitam um “mundo pós-género”, remetendo-nos para o conceito

³⁹ “Your body is a battleground”.

alargado de transexualidade proposto por Baudrillard (1993, pp. 7, 10), e que se estende muito para além do sexo, afetando todas as esferas à medida que perdem a sua especificidade e são tomadas pela confusão, pela contaminação e pela indeterminação. Se tudo é sexual, se tudo é político (como considera que acontece após o maio de 68), e se tudo é estético, em simultâneo, então já nada é sexual, já nada é político e já nada é estético. Baudrillard sustenta que estamos perante uma só figura: o transexual, o transpolítico e o transestético, ideia que iremos retomar na sua ligação com a banalidade da imagem, um pouco mais à frente, no segundo capítulo deste estudo.

A recusa de uma continuidade cultural e da razão a ela associada, em favor de uma pluralidade de sentidos, indiciam a “ruptura profunda” e a “dispersão” sobre as quais Michel Foucault constrói a sua *arqueologia* dos saberes ocidentais, em *Les Mots et les Choses (As Palavras e as Coisas)*, publicado em 1966. Sob o protesto de Sartre (que o acusa de eliminar a História, e denuncia o Estruturalismo como “puro irracionalismo”), Foucault defende que o homem é “uma invenção recente (e precária)” (Lourenço, 1968), “votada ao desaparecimento como à beira do mar um rosto de areia” (Miranda & Cascais, 2012, p. 20). Como nos lembra Foucault, este homem tem somente cerca de dois séculos, coincidindo o seu nascimento com a morte de Deus e com a consciência da finitude. E se a morte é determinante na nossa cultura, como sustenta o autor de *Naissance de La Clinique*, “é porque justamente se descobriu que Deus também era mortal” (Ferreira, 1968). Mas talvez este não seja o fim do homem (e com ele, do Humanismo) em sentido apocalíptico. Aquilo que Foucault anuncia, na senda de Heidegger, é o fim “de uma sua «imagem»” na qual o homem surge como «objecto» das «ciências humanas», “postulando uma unidade que precisamente a diversidade e a irredutibilidade das «imagens» culturais não confirma” (pp. XL, XLII).

Independentemente de ser vista como início ou como fim, a centralidade da morte na nossa cultura explica a necessidade de um outro olhar sobre o corpo, que a ele regressa. Como observa Miranda (2003), a “crise do teológico” e o projeto de “inversão do platonismo” que colocam o corpo em primeiro plano, inscrevem sobre ele uma “fragmentação geral” mas também a “procura de uma unidade perdida” que vemos refletidas nos olhares que sobre ele se projetam.

1.2.4. Corpo que vê e que é visto

Se a crise que fratura o corpo ocidental é a crise do sujeito que vê, o visível não pode ser senão uma sucessão de restrições e exclusões⁴⁰, como demonstra a lúcida arqueologia da visão

⁴⁰ Como sublinha Michel Foucault (1968, p. 180) tomando o exemplo da história natural, e tendo em conta a acumulação de exclusões que a limitam, “Observar é, por consequência, contentar-se com ver sistematicamente poucas coisas”.

que Jonathan Crary (2017) propõe em *Técnicas do Observador*, desenhando um caminho não linear que questiona a racionalização que os dispositivos óticos representam no contexto da cultura científica oitocentista, postos ao serviço do poder. Neste ponto a perspectiva de Crary cruza-se com as reflexões de Foucault no que respeita à instrumentalização e controlo não só das imagens e do visível, como da visão e de todo o corpo.

Nas primeiras décadas do século XIX, as imagens proliferam como resultado da criação de instrumentos técnicos que servem não só os propósitos da ciência fisiológica, na tentativa de minorar as limitações da visão, como também o desejo de aumentar a produtividade e o entretenimento coletivo que a alimenta. Na era pós-*camera obscura* (que constituía o dispositivo dominante nos séculos XVII e XVIII), surgem diferentes instrumentos óticos, como o fenacistiscópio, o zootrópio e o diorama; maquinaria que vem demonstrar o fenómeno da imagem residual, descrita por Goethe em *Farbenlehre* (1810), e que possibilita a libertação da visão relativamente a uma determinada posição até então imposta ao corpo do espectador. O estereoscópio erradica definitivamente o ponto de vista único e a possibilidade de perspectiva, introduzindo o que Crary (2017) descreve como um “reposicionamento radical do observador”. Mas entre tais invenções, o advento da fotografia e o do cinema, este autor sugere um percurso descontínuo, revelador da “quebra ou descontinuidade geral” que se faz notar a partir de inícios do século XIX (pp. 188, 29).

Associando o real com o ótico mais do que qualquer outro meio de representação havia conseguido até então, a ponto de ser considerado “obsceno”, o estereoscópio, que Crary (2017) considera “com excepção da fotografia, a forma mais significativa de imagem visual no século XIX” (pp. 175, 182, 186), vai ao encontro do desejo de posse do objeto que Benjamin (1979) deteta na cultura visual da modernidade:

A necessidade torna-se a cada dia maior de que se assuma a posse do objecto – mais próximo – numa imagem e na reprodução de uma imagem”⁴¹ (p. 250).

A mesma ideia de posse contida na imagem é também apontada por Lévi-Strauss⁴² (apud Berger et al., 1982):

É esse desejo ambicioso e ávido, de se apoderar do objecto em benefício do proprietário, ou mesmo do espectador, que me parece constituir uma das características mais originais da arte da civilização ocidental (p. 88).

⁴¹ “Every day the need to possess the object in close-up in the form of a picture, or rather a copy, becomes more imperative”.

⁴² in Charbonnier, C. (1969). *Conversations with Claude Lévi-Strauss*. London: Cape Editions.

Embora, como sugerem Berger et al. (1982), o âmbito histórico desta generalização de Lévi-Strauss possa ser exagerado, essa tendência atingiria o seu expoente máximo com a pintura a óleo tradicional, em que não apenas o corpo mas tudo é reduzido à mesma condição de objeto, mercadoria comercializável. O quadro apresenta-se então como vista daquilo que o colecionador pode possuir, através de uma visão que é a de uma exterioridade total. Mas o segredo da desejabilidade visual que a pintura devia ser capaz de demonstrar reside na tangibilidade, isto é, na sua capacidade de gratificar a mão do proprietário (pp. 88-89, 91, 94).

Revogando a supressão da subjetividade na visão que predominava nos dois séculos anteriores, com a passagem da ótica geométrica para a ótica fisiológica no século XIX, a visão subjetiva é devolvida ao corpo, definindo-se um “perfil do normal”, e impondo-se uma “visão normativa ao observador”. A nova valorização da percepção, tendo em vista a sua homogeneização, dá resposta à necessidade de “um observador mais produtivo, adaptável e autónomo”. A subjetividade é colocada ao serviço dos mecanismos de poder estudados por Foucault, na produção de sujeitos úteis e controláveis, revelando-se condição própria dessa figura que se encontra em construção, nos primórdios do século XIX. Trata-se de “um novo tipo de observador-consumidor” que é simultaneamente “ilusionista” e “iludido”, como demonstra Crary (2017, pp. 32, 38-40, 194, 215-218).

Sobre esta relação de forças entre as imagens e os corpos, em *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, obra publicada em 1975, Foucault (2009, p. 205) defende que a “nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância: sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em profundidade (...). Não estamos nem nas arquibancadas nem no palco, mas na máquina panóptica”.

Questionando esta dicotomia, Crary considera que Foucault ignora como os efeitos destes dois regimes – espetáculo e vigilância - podem coincidir, e defende que ambos são aplicados para atrair a atenção e homogeneizar a visão oitocentista, ainda que a noção de espetáculo tal como a apresenta Debord não se revele plenamente senão no século seguinte. Indissociáveis nas teorias clássicas da visão (nos séculos XVII e XVIII), os sentidos da visão e do tato separam-se no século XIX. Autonomizando-se, descorporalizando-se e desenraizando-se, a visão abraça a modernidade, que Baudelaire vê espelhada no caleidoscópio; enquanto outros, como Marx e Engels, nelevem um embuste. Visão múltipla, transitória, e fragmentária, pensada por Nietzsche, Benjamin ou Foucault, que denunciam a instrumentalização e domesticação não só do olhar como de todo o corpo, ao serviço do poder. Controlado é, desde então, tanto o que se vê como o que não se vê (Crary, 2017, pp. 42-49, 170-171).

Perante a dificuldade, instabilidade e insuficiência do ato de ver, ou o desejo de ver mais, procura-se em certa medida compensar ou ultrapassar as limitações do corpo através das “bengalinas” proporcionadas pelas sucessivas descobertas da técnica – às quais o sujeito (que vê) acaba por sujeitar-se (na procura de ver alguma coisa).

Este questionamento da racionalização do olhar proposta por Crary ecoa na genealogia da imagem em movimento no campo das artes plásticas desenhada por Maria Mire Carriço (2015), que destaca o ressurgimento da fantasmagoria como dispositivo que convoca uma dimensão subjetiva, de que o tempo é parte, representando uma “declarada ruptura como modelo perceptivo”, através da introdução da “duração” como parte da experiência estética. Entendida como “figura crítica” e como estratégia geradora de indiscernibilidade, a fantasmagoria introduz o espanto e a estranheza como instrumentos de corte no fluxo indiferenciado de imagens, gerando desse modo um distanciamento face ao processo cultural de naturalização do olhar. Sugere a autora que, no que respeita à imagem, “o tempo, mais do que o movimento parece ser a sua actual dimensão disruptiva” (pp. 14-15, 352, 355).

Os instrumentos óticos revelam-se precursores dessas possibilidades imersivas que fundem os mecanismos da vigilância e do espetáculo, que Crary vê confluír no panóptico foucauldiano, e que serão exponenciados na *Sociedade do Espetáculo* que Debord (1992) descreve em 1967. Nela também o grotesco e o monstruoso têm o seu lugar garantido, em certa medida absorvidos pela sociedade de consumo que atualiza e customiza as suas figuras, desdobrando-as noutros corpos e lugares. O “desviante” já não está limitado ao hospício, à prisão, ao circo ou à feira, como constata Tucheran (2012, p. 108); novas tipologias de espaços acolhem e exibem personagens que se juntam a um elenco que sempre existiu na história da humanidade, e que no último século se expande e diversifica através do cinema, da televisão e da imprensa, das artes plásticas, da banda desenhada, dos vídeo-jogos ou da *cybercultura*.

Estamos perante um “corpo múltiplo”, que se define já pelo negativo, como “não-divino” e “não-animal”, e que contempla, como nota Margarida Veiga (2003, pp. 15-16), a “banalização da monstruosidade”, a fusão entre o humano e o monstro⁴³ a que se referem não só Gil⁴⁴ como também Fernando Guerreiro⁴⁵. Além do monstro, importa destacar o poder de uma outra figura, a do fantasma, que Schmitt (1999)⁴⁶ analisa como produto social, ideológico, religioso e cultural, observando que não habita apenas entre passado presente, mas remete também para um tempo futuro, transformando dessa forma todos os que estão vivos em potenciais fantasmas. Dimensão fantasmática que é assumida pelo corpo à medida que se funde com a sua própria imagem, sob a qual parece desaparecer.

⁴³ Comparando uma caricatura e uma representação de um monstro, propõe José Gil (1980, pp. 39-40) que “A caricatura é como um monstro cultural, o monstro uma caricatura da natureza”.

⁴⁴ Vide Gil, J. (1994). *Monstros*. Lisboa: Quetzal.

⁴⁵ Vide Guerreiro, F. (2000). *Monstros Felizes – La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*. Lisboa: Colibri.

⁴⁶ Vide Schmidt, J. (1999). *Ghosts in the Middle Ages: The Living and the Dead in Medieval Society*. Chicago: The University of Chicago Press.

1.2.5. O corpo na cultura contemporânea

Como temos visto, não é no corpo que nascem as fraturas: a crise da ciência clássica, a crise da razão absoluta, a crise da ideia da história única e linear, e a consequente crise da ideia do progresso, traduzem-se na modificação da experiência quotidiana na pós-modernidade, acompanhando a “perda das ilusões modernas” provocada pelo capitalismo. Como salienta Tucherman (2012, pp. 140-147, 155), o poder irá encontrar novas formas de vigilância e controlo, menos rígidas e mais lucrativas, absorvendo parcialmente o grotesco através da estética do corpo objetificado pelo consumo; estratégias a que a arte e a cultura não são alheias, transformando a “diferenciação” em “homogeneização” – a “homogeneização da diferença” de que fala Frederic Jameson (1991, p. 366), “a essencial homogeneização do espaço e da experiência social agora uniformemente modernizados e mecanizados”⁴⁷; observando o autor que “nenhuma sociedade foi tão padronizada como esta, e que o fluxo da temporalidade humana, social e histórica nunca fluiu de forma tão homogênea”⁴⁸ (*idem*, 1998, p. 59).

Não sendo a centralidade do corpo um tema novo, nem exclusivo da contemporaneidade, como nos lembra Veiga (2003)⁴⁹, importa ter presentes os motivos que o mantiveram historicamente velado ou “obstaculizado”. Sobre esse corpo que vela a carne Miranda (2003) vê recair diferentes véus: primeiro o da alma, depois o da cultura. O corpo estava presente na arte desde Lascaux, mas sempre de modo “diferido ou afastado”, e só após uma longa história de ocultação se torna “uma questão prioritária”. Se esta nova centralidade se traduz numa “visibilidade que a muitos, parecerá excessiva”, a omnipresença do corpo espelha a sua relevância na cultura contemporânea, que se serve essencialmente das “urgências” do seu tempo (pp. 19, 25, 27).

Observando o corpo através da Fotografia, Ewing (1994, p. 34) propõe que a fragmentação do corpo humano enquanto prática artística “é essencialmente um fenómeno do século XX”. Contrariamente a esta ideia, observa-se que o interesse plástico do fragmento não se limita ao período contemporâneo. Linda Nochlin (2001) deteta a sua presença na arte de diferentes períodos, destacando por exemplo a pintura de Théodore Géricault, que expõe o corpo desmembrado dos seus “anti-heróis” e uma série de fragmentos anatómicos envoltos num “melodrama

⁴⁷ “(...) the essential homogenization of a social space and experience now uniformly modernized and mechanized (...)”.

⁴⁸ “(...) no society has ever been so standardized as this one, and that the stream of human, social and historical temporality has never flowed quite so homogeneously”.

⁴⁹ Em todas as culturas e em qualquer momento histórico, o corpo encontra-se no centro das temáticas fundamentais da nossa civilização, relacionado com a sua representação ou transcendência, ou com a preocupação com os géneros e as suas relações (p. 15).

romântico”. Tal como demonstra a iconografia de mártires e vítimas, o corpo humano revela-se não só “objeto de desejo”, mas também lugar de “sofrimento, dor e morte”. Mais do que mera representação visual do período moderno, a fragmentação do corpo reflete, em sentido mais amplo, a “perda da totalidade” e a desconstrução do “valor permanente” sentida no século XIX. Nas célebres palavras de Karl Marx no *Manifesto Comunista* (1848), “tudo o que é sólido se dissolve no ar”. A fluidez do corpo urbano descrita por Baudelaire e captada pela fotografia, transparece na pintura, tal como na arquitetura e no design, na música e na literatura modernistas, construindo uma narrativa descontínua. Mas, segundo Nochlin (2001), esta fragmentação da experiência convive com uma tendência aparentemente oposta: um desejo de “totalização”, uma procura de “unidade” que marca a arte modernista, do mesmo modo que o fragmento a metaforiza (pp. 16-19, 23-24, 37, 53).

Esta indefinição vai ao encontro da perspectiva de Berman (1989), sugerindo que “todas as formas de pensamento e arte modernista têm um caráter duplo: são, ao mesmo tempo, expressão do e protesto contra o processo de modernização”. Trata-se de uma relação “complexa e contraditória” que espelha “as realidades fragmentárias, decompostas e crescentemente difusas da vida moderna”, na qual nos lançamos à procura de “algo sólido em que nos apoiar, apenas para darmos connosco a abraçar fantasmas” (pp. 255, 278, 358-359). Exemplo desta fragmentação é o corpo como palácio industrial, ilustrado por Fritz Kahn em *The Human Body* (1966), apresentando uma visão mecanicista que pode explicar o desaparecimento do corpo no capitalismo. Corpo que é sujeito a múltiplas transformações e transfigurações pela fotografia, através da reflexão e refração, solarização e múltipla exposição, fotomontagem e colagem, distorção e abstratização (Ewing, 1994, pp. 28, 356-357). Corpo que se vê estranhamente remontado nos filmes dadaístas e surrealistas, acompanhando o ritmo frenético das montagens do cinema experimental no qual ressurge sob a forma de *found footage*.

Apesar da diversidade de formas que o fragmento tem assumido num conjunto alargado de propostas artísticas de diferentes épocas, desde a representação visual da Revolução Francesa – através de uma iconografia da destruição, do desmembramento e da fragmentação, impulsionada pela instantaneidade da guilhotina⁵⁰ –, até às distintas transgressões na produção pós-modernista, a presença do “corpo-em-peças” deve ser entendida, como propõe Nochlin (2001), como “uma série de situações discretas, não generalizáveis” (pp. 10, 54-56). Mas ainda que se manifeste em casos distintos e isolados, a fragmentação constitui um aspeto relevante para o entendimento das relações entre sujeito, corpo e mundo, indagações às quais se têm dedicado autores como Bruce Nauman, partindo de uma relação exploratória com o próprio corpo (Fig. 4).

⁵⁰ Vide Arasse, D. (1987). *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. Paris: Flammarion.



Fig. 4 – Bruce Nauman, *From Head to Mouth*, 1967. Cera sobre pano, 71.1. x 26.4 x 11.1 cm. Coleção Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Na perspectiva de Miranda (2003), a “necessidade de repensar a presença do corpo”, associada à descoberta freudiana do inconsciente, marcou determinadas práticas artísticas que no século XX rejeitaram a ideia de “corpo próprio”, de corpo como propriedade. Na sua perspectiva, a emergência do corpo nos *happenings* e nas *performances* corresponderá a um “sinal de crise”, na medida em que se segue ao espetáculo da morte em massa durante a Segunda Guerra Mundial, mais do que a uma “nova valorização do corpo”. Observa Miranda que na arte “a carne nunca está presente”, senão nalguns exemplos extremos. Algumas práticas da *body art*, como as que introduz o Acionismo Vienense (Gunter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch ou Rudolf Schwarzkogler), revelam paradoxalmente um ódio à carne que as aproxima “do cristianismo que pretensamente parodiavam” (pp. 25, 29, 33). É também o caso das *performances* de Stelarc ou Viola que, expondo cruamente a fusão entre carne e técnica, evocam imagens de Cristo crucificado, ou o desejo cristão criticado por Nietzsche, de “transcender à carne” para aceder ao corpo “puro” (Tucherman, 1998, pp. 42-43).

A medicina e a genética intervêm sobre o corpo também na arte, como a de Orlan, tornando-a num mórbido “ready-made modifié”; e em lugar do corpo obsoleto que Stelarc procura reconstituir tecnicamente, outros, como Schneemann, pretendem livrar-se definitivamente da carne, substituindo-a por “uma espécie de Hiper-corpo” (Miranda, 2003, pp. 29, 33, 35). A genética traz ao corpo um novo campo de possibilidades, se pensarmos que a sequenciação do genoma humano inaugurou uma nova relação do digital com a natureza dos nossos corpos. Por outro lado, as invenções produzidas pela técnica determinam a separação entre as imagens e os «corpos».

Importa ressaltar que, ao contrário da medicina, da genética ou da moda, a arte intervém quase sempre sobre a “pele” (que é o corpo) e não directamente sobre a carne. Miranda (2017) observa que a carne permanece reduzida a “um ponto invisível”, escondida ou protegida pela cultura, que opera “como um disfarce, uma protecção, um véu, para a carne” (pp. 172, 103–104). Descarnado, o corpo transforma-se numa categoria cultural, e a sua fragmentação resulta na multiplicidade de corpos que caracteriza a *Condição Pós-Moderna* de que Lyotard (1996) se serve para descrever a atual situação da cultura europeia e ocidental, sugerindo que

Ela designa o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX. (...) Simplificando ao extremo, considera-se que o «pós-moderno» é a incredulidade em relação às metanarrativas (pp. 7–8).

O corpo confinado e submisso deu lugar aos novos corpos, que se fazem bandeira da contra-cultura e das subculturas emergentes nas décadas de 1960 e 1970: “os corpos femininos e feministas, os corpos *hippies*, os corpos *gays* e, um pouco mais tarde, os corpos *punks*, os *skin-heads*, etc. (Tucherman, 2012, p. 139); os corpos *trans*, e os que defendem o género não-binário.

No campo das políticas de género destacam-se os estudos que Judith Butler (2017) tem dedicado à teoria feminista e *queer*. Ainda que seja essa a sua origem, a autora coloca em questão o pensamento feminista branco, euro e anglocêntrico, cujos pressupostos muitas vezes se cruzam com os de um patriarcado universal, derivando das mesmas formas de colonização e ocidentalização de culturas. Contrariando as fábulas que alimentam o que designa como “factos naturais”, Butler propõe uma teoria do género entendido como construção social e performatividade; não como escolha, mas antes como criação, como prática significativa, como ato. Esta defesa de uma desnaturalização do género visa contrariar a violência exercida pelas normas corporais restritivas, “para que não se condene quem não se aproxima da norma a uma morte em vida”. A autora entende as posições identitárias como parte de processos políticos, contribuindo para a emergência de outras vozes, para o alargar das possibilidades de vida, das possibilidades de género e dos usos dos corpos. Chama a atenção para o modo como os pressupostos de género e a sexualidade determinam o que é qualificado como o «humano», o «vivível», o «real», considerando a complexidade da sexualidade e a sua implicação nas dinâmicas do poder discursivo e institucional (pp. 27, 34-37, 41, 49).

A linguagem em que o singular é inscrito, e as categorizações de que é objeto, são analisadas por Michel Foucault no contexto de uma problematização do sujeito, constatando-se que as categorias de sujeito, autor, indivíduo, etc. se relacionam com o processo de disciplinação do corpo próprio, em que se revela decisiva a escrituralização da vida e do corpo (Miranda & Cascais, 2012, pp. 9-10). A este respeito, Butler sugere que

Expor as categorias fundadoras do sexo, do género e do desejo como efeitos de uma formação específica do poder requer uma forma de indagação crítica que Foucault, reformulando Nietzsche, designa por «genealogia» (p. 45).

Se esta ideia de “genealogia” sustenta que as categorias de identidade são geradas por instituições, práticas e discursos com origens múltiplas e difusas, importa não só questionar “o falocentrismo e a heterossexualidade obrigatória”, como repensar as relações entre a política, a construção e regulação da identidade. Não se trata de celebrar possibilidades por si mesmas, mas antes de “redescrever” as possibilidades que *já* existem, mas que se encontram circunscritas a domínios tidos como “culturalmente ininteligíveis ou impossíveis” (pp. 45-46, 291-292).

A mesma inquietação identitária é partilhada por Donna Haraway (1994), para quem o próprio conceito de mulher é indefinível; “ser” mulher “é em si uma categoria altamente complexa, construída nos discursos científicos sexuais e em outras práticas sociais”. A consciência de género, raça e classe não é mais do que uma “conquista que nos foi imposta por meio da terrível experiência histórica das realidades sociais do patriarcado, do colonialismo e do capitalismo”. Haraway analisa o modo como as novas tecnologias, cada vez mais miniaturizadas e perigosas, têm um papel crucial na produção de modernas formas de “vida privada”, afetando as relações sociais com implicações na estrutura familiar, no enfraquecimento da posição dos trabalhadores femininos ou feminizados, bem como na instrumentalização da sexualidade e na questão da reprodução (pp. 250-251, 269). A autora salienta que

Um dos grandes perigos de ordem social e política está ligado à formação de uma forte estrutura social biorientada, com os milhares de homens e mulheres de todos os grupos étnicos, mas especialmente com as pessoas de cor, confinadas a um trabalho de economia doméstica, ao analfabetismo com suas várias conotações, à impotência e redundância gerais, controlados por aparelhos repressivos e alta tecnologia, estendendo-se do lazer, à vigilância e à morte (p. 270).

Face às consequências da “informática da dominação” – como a intensificação da insegurança e do empobrecimento cultural, a dificuldade de subsistência dos mais vulneráveis, e o aumento da miséria vivida em todo o mundo –, Haraway sublinha “a urgência de uma política socialista-feminista dirigida à ciência e a tecnologia”, que responda ao “sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso e sem género”. O *cyborg* materializa essa possibilidade de ultrapassar os dualismos – eu/outro, corpo/mente, cultura/natureza, macho/fêmea, civilizado/primitivo, reali-

dade/aparência, todo/parte, agente/recurso, criador/criado, ativo/passivo, certo/errado, verdade/ilusão, total/parcial, Deus/homem –, através dos quais explicamos a nós mesmos os nossos corpos e instrumentos. Este não é o sonho de uma linguagem comum, mas de uma diversidade social de tipos de linguagens que a autora deseja contrária ao “falocentrismo ocidental” (pp. 271, 275, 283).

As considerações de Butler ou Haraway, pensando a identidade em termos políticos, no quadro de uma teoria ou política feminista, revelam antes de mais a natureza instável e maleável da identidade – matéria cuja relevância atravessa não só o campo social, como também as práticas artísticas contemporâneas. Questões que não são novas nem exclusivamente analisadas por mulheres, como demonstram os autores de *Modos de Ver* (Berger et al., 1982, p. 14), sublinhando que “todas as imagens corporizam um modo de ver” que é o olhar do homem sobre o corpo feminino, desnudado e objetualizado pela arte do passado:

Poder-se-ia simplificar tudo isto dizendo: os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres vêem-se a ser vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino: a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objecto – e muito especialmente num objecto visual: uma visão (p. 51).

Na tradição europeia, o corpo feminino apresenta-se não só nu como também passivo, contrariamente ao que sucede na arte indiana, persa, africana, pré-colombiana, etc. O nu europeu destina-se essencialmente a alimentar a sexualidade masculina: “As mulheres existem para alimentar um apetite e não para terem apetites seus”. Não é por acaso que toda a imagética sexual europeia pós-renascentista é frontal; o olhar da mulher, tratada como objeto, direciona-se para o espectador-proprietário. Este papel tradicional da mulher começa a ser colocado em questão na arte moderna, como se percebe se compararmos a *Olympia* de Manet com a de Ticiano. As vanguardas do início do século XX optam pelo «realismo» da prostituta, enquanto na pintura académica a tradição prosseguia. Se hoje os meios são outros, nem por isso deixa de se supor “que o espectador «ideal» é masculino e a imagem da mulher se destina a lisonjeá-lo”. Mas a nudez tem ainda um outro efeito: a banalidade, que faz desaparecer o mistério que o outro tinha até então (Berger et al., 1982, pp. 57-60, 67-68, 63). Banalidade que veremos exponenciada até ao limite no corpo contemporâneo.

O «corpo próprio» dos modernos deu lugar às infinitas “pluralizações” do corpo atual, sobre o qual se inscreve uma “nova plasticidade” ou uma “hiper-plasticidade”, como sugere Miranda (2017, pp. 89, 95, 175), que o transforma permanentemente, dissolvendo-o numa torrente de imagens. Este corpo multiplicado, que se reinventa nas fotografias de Cindy Sherman, habita já o plano horizontal da sua “de-sublimação”, afastando-se da beleza tradicionalmente associada à verticalidade, como sublinha Nochlin (2001, pp. 21, 54).

Olhando um pouco atrás, observa-se que enquanto a *body art* conferia ao corpo “o estatuto de lugar”, a *land art* atribuía ao lugar “o estatuto de corpo”, explorando a sua pele (Cunha e Silva, 1995, p. 37). Corpo que se apresentava já em trânsito, metamorfoseado pelo surrealismo, ou exibido pela *pop art* como objeto mediatizado de desejo e prazer, humor e *glamour*. Por sua vez, o corpo contemporâneo expõe a sua intimidade; oferece-se como objeto do olhar e do controlo, da doença e da dor, da discriminação e da violência; como corpo político e social, clonado e replicado; corpo que resiste. Perante este corpo que temos visto permanentemente construído e desconstruído, questiona Cunha e Silva (1995): “Será possível, a partir deste corpo sem corpo, construir um novo retrato legitimado pela sua natureza essencialmente fragmentária? Concluindo que

Esse corpo-de-todos-os-lugares só faz sentido se for observado a partir de uma carta fractal, isto é, uma carta que se desdobra infinitamente conservando em cada escala os elementos de invariância que nos permitem dizer: "isto é um corpo" (pp. 23-24).

Em suma, as múltiplas transformações inscritas sobre o corpo têm-no usado e exposto “como se fosse um estado e não uma coisa” (Veiga & Miranda, 2003, p. 105), sempre imperfeito e inacabado. Culto do corpo, prazer e dor que sobre se inscrevem sobre a pele e sobre a carne, como sugerem os trabalhos que Hernâni Reis Baptista apresenta na exposição *The confession of the flesh* (2018) (Fig. 5).



Fig. 5 – Hernâni Reis Baptista, *The confession of the flesh*. Kubik Gallery, Porto, 2018. © Fotografia: Carlos Azeredo Mesquita.

Aos prolongamentos naturais do corpo, mapeados por Gil (1997) acrescem agora outros, virtuais e ilimitados, nos quais o corpo atual se vê projetado e estendido. Como observa Miranda (2017, p. 126), “o corpo é um feixe de ligações, para dentro e para fora” – o “«corpo conectado», o *wired body*, que a técnica actual expõe absolutamente”. Mas se as possibilidades de expansão (quer pelos milagres da medicina e das tecnologias biomédicas, quer pela ficção ou pelo virtual) conseguiram retardar o fim ou prolongar os limites do corpo, não parecem ter resolvido totalmente a questão da finitude do corpo físico; daquele que age e cria, a partir de um determinado lugar.

Importa também olhar o corpo que Tucheran (2012, p. 106) descreve como “limite que separa o sujeito ou o indivíduo do mundo e do outro, lugar de onde se pode determinar a alteridade”. Este entendimento do corpo como fronteira ou como lugar de inclusões e exclusões, vai ao encontro do que propõe Marc Augé (2012, p. 55): o corpo humano “concebido como uma porção de espaço com as suas fronteiras, os seus centros vitais, as suas defesas e fraquezas, a sua couraça e os seus defeitos”. Ou o corpo como um “espaço praticado”, parafraseando Michel de Certeau (1998). A mesma correspondência entre corpo e lugar é sugerida por Cunha e Silva (1995, pp. 22, 35, 102), considerando que existe “um novo corpo sempre que surge um novo lugar”. Podemos então “olhar para o corpo a partir do lugar, e para o lugar a partir do corpo”; corpo contemporâneo que se apresenta como “não lugar” ou como “todos-os lugares”:

Ao admitirmos, com Augé, que o lugar da “sobremodernidade” é o “não-lugar” (1994), admitimos também que toda a criação é pertença de um lugar (ainda que esse lugar seja um “não-lugar”). Ou seja, que toda a arte é *site-specific*; que toda a arte é uma manifestação antropológica, apesar de as condições de circulação a terem desterritorializado. Por tudo isto, ao tentarmos encontrar um lugar para o corpo contemporâneo não podemos deixar de aceitar (...) que se o corpo tem um site, um lugar, esse lugar deverá ser, em nome da sua liberdade, um “não-lugar”. Deverá ser todos-os-lugares (p. 102).

Por outro lado, se “a morte é seguramente a dissolução do lugar (do lugar-corpo)” (Cunha e Silva, 1995, p. 39), compreende-se então que a finitude seja uma “questão de espaço”, como propõe Luís Umbelino (2015): é o espaço – e não o tempo – que determina a resistência da pele que protege o corpo, esses “centímetros que separam concretamente do abismo”. Qualquer pequeno incidente revela a finitude da pele; finitude que se revela “*Finiespacialidade*”.

Sugere Tucheran (2012, p. 184) que talvez esta estruturação do corpo a partir dos seus limites, própria do pensamento filosófico ocidental, não seja aplicável ao pensamento de autores como Deleuze, Guattari ou Michel Serres, que entendem “o corpo não como entidade pura, mas como ligação: como processo e não como dado”. O corpo obsoleto terá sido substituído pela informação que o sustenta, embora continue a revelar-se um projeto sempre inacabado. Mantendo-se em trânsito desde a modernidade, pratica e anima os não-lugares da sobremodernidade, que pela presença do corpo se veem transformados em espaços, como propõe Augé (2012, p. 71).

Ao corpo físico sobrevive o corpo da imagem que o reproduz, e como resultado desta fusão entre corpo e imagem, observa Cunha e Silva (1995, p. 21) que “o corpo contemporâneo perdeu densidade e profundidade, tornou-se etéreo e superficial: (...) a espessura do corpo passou a ser a da película que suporta a sua imagem”.

Este corpo-imagem salta para fora do papel pela mão dos pioneiros da vídeo arte como Peter Campus, que em *Three Transitions* (1973) parte do auto-retrato e da sobreposição de imagens do próprio corpo (Fig. 6) para a exploração dos limites da percepção visual (MoMA, 2004).

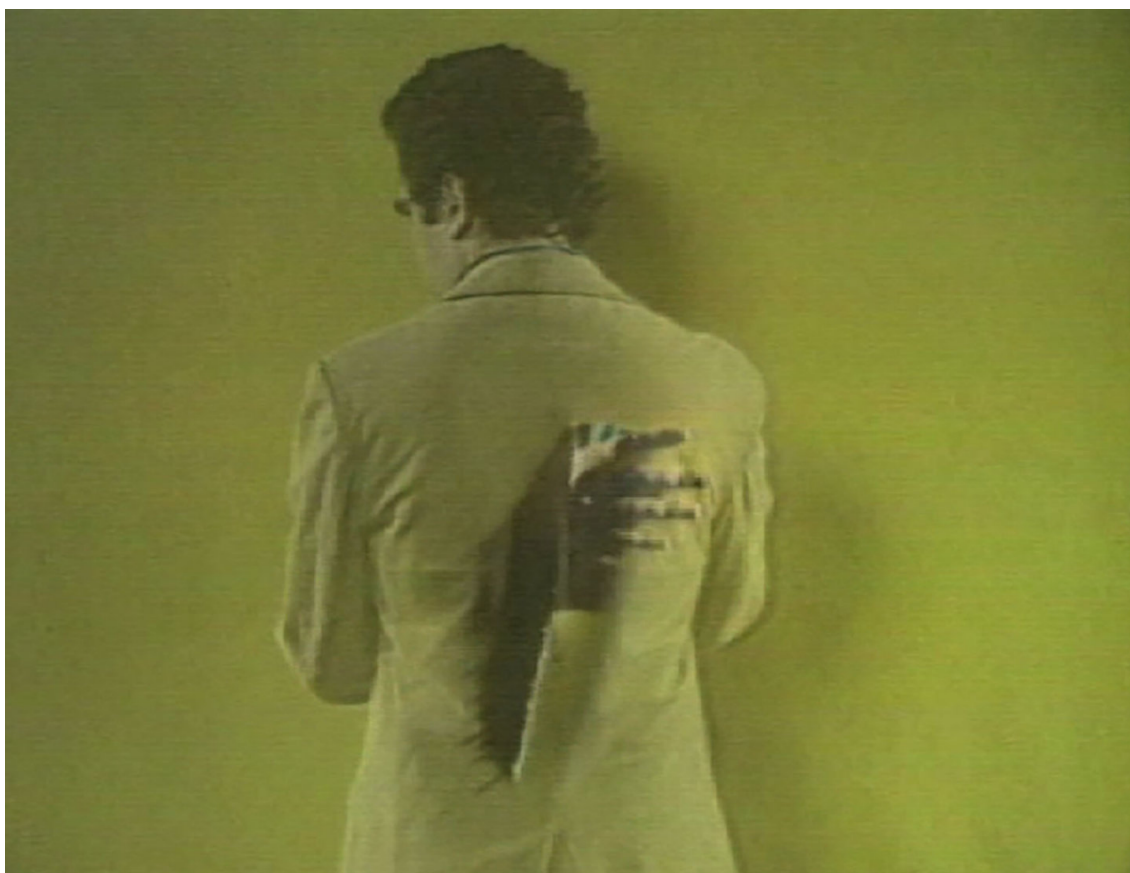


Fig. 6 – Peter Campus, *Three Transitions*, 1973. Vídeo, cor, som, 00:04:53.

Corpo-tela, translúcido, reversível e atravessável, sobre o qual se projetam todas as imagens, sem nunca se fixarem; corpo que é simultaneamente observador e objeto do olhar sob o qual se revela e se dissipa. Mas não é da aparência nem das imagens do corpo que este estudo se ocupa, procurando antes os seus vestígios, dispersos entre o visível e o invisível que constituem o mundo.

Corpo presente ou corpo ausente, por defeito ou por excesso, pelos mais diversos motivos parece ser ou estar sempre em certa medida inacessível, pelo que fazemos nossas as palavras do poeta:

No hay ya más que rostros invisibles.

Me he extenuado inutilmente
en los recuerdos y las sombras

(Gamoneda, 2004, p. 51)

2. Sobre a imagem e o espectador, corpo da experiência

Sem esquecer a complexa teia de relações entre corpo e mundo a que até aqui nos temos dedicado, este segundo capítulo centra-se no modo como nos relacionamos com a imagem, enquanto produtores e consumidores. Localizando-se o olhar e o fazer no corpo do espectador, que é ao mesmo tempo ator e recetor, é sobre ele que recai a responsabilidade por aquilo que vê e produz, ditando o destino das imagens e com elas o seu próprio destino, entre o medo e a coragem, a violência e o amor, o desejo de ver tudo e o de não ver mais nada. Procuramos compreender por que motivo as imagens geram medo e recusa, e, de tanto as vemos, parecem enfraquecer, desaparecendo com elas o invisível que as constitui. O retorno ao humano e à subjetividade que lhe é própria parece ser o caminho traçado por autores como Miranda ou Mondzain, em defesa das imagens e da liberdade que a criação possibilita.

Num segundo momento, cruzamos diferentes perspetivas sobre as ligações entre arte, técnica e tecnologia, para pensar o modo como estas influenciam os processos de criação, recepção e fruição. As práticas artísticas atuais entendidas entre a leveza ou o peso que as define, como experiências de virtualidade imersiva ou questionamento sobre o real. Peso que é do corpo das imagens e também do corpo que reclama a experiência, não havendo experiência sem corpo – o das imagens, das coisas ou do espectador.

2.1. Ver e fazer ver: a imagem separada

Fazer uma imagem é pôr o homem no mundo como espectador (Mondzain, 2015, p. 50).

Marie-José Mondzain (2015) define como imagem “tudo o que faz de um sujeito que vê um sujeito capaz de estabelecer com o visível uma relação de espectador” (p. 18). Estamos perante o *homo spectator*, que nasce por ação das imagens e perante elas oscila entre a coragem e o medo, entre o desejo de ver e o de mostrar. Recuando até às imagens rupestres, o *homo faber* cria pela primeira vez a possibilidade de “fazer-ver”, revelando impotência e receio face a um mundo que não domina. Mas se considerarmos, como Mondzain, que “a imagem não faz parte dos objectos”, então a relação do sujeito com a sua imagem será uma relação de “desposamento”, processo que se inicia desde logo no próprio corpo (pp. 31, 33–35). A mesma posição defendia em 1960 Merleau-Ponty (2015), sugerindo que “aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se

abeira com o olhar, acede ao mundo”; pelo que “ver é *ter à distância*” (p. 20, 26). Mas ainda que desapossado, não responderá o olhar a um desejo de posse, como propunha Benjamin (1979, p. 250)?

Para José Gil (1980, p. 38), esse processo de «libertação da mão» é somente um exemplo daquilo que ocorreu em todo o corpo humano. Coloca-se então uma outra questão: se “a verdadeira condição do homem é pensar com as próprias mãos”, como sugere Godard (2018), por que motivo tememos as nossas próprias criações? Ou, nas palavras de Mondzain (2015),

Se há tantas imagens, porque somos nós tão dominados pelo medo? Se o medo reina, não será necessário que a imagem esteja bem menos presente do que se finge acreditar ou se quer fazer crer? Não estará ela, pelo contrário, cada vez mais ausente? (pp. 83–84).

Assim entendida, a imagem que vemos por toda a parte não será sinónimo de uma presença excessiva, mas antes indício de um enfraquecimento em curso, uma ausência que se anuncia.

Neste sentido, o ato de ver pode ser entendido como um ato de coragem, mas tem sido também o modo comumente adoptado no Ocidente para conhecer o mundo, como nos lembra Tucherman (2012, p. 19) a partir do reflexo nas águas a que se refere o mito de Narciso⁵¹: é através do olhar que construímos a nossa relação com o mundo.

Amplia-se neste ponto a proposição de Mondzain: se é a imagem que cria o espectador, sem este ela não existe, afirma Derrida. O espectador nascente, que precede ou que deriva das imagens, teme não só o invisível como também o visível, a escuridão e a luz. Será o medo motivo de recusa não só da imagem como também da visão?

Imagem do medo e do espanto é, antes de qualquer outra, a que nos devolve o espelho. Tantas vezes utilizado na arte de diferentes épocas, desde a tão citada pintura *As Meninas* (1656) de Diego Velázquez até aos estilhaços de Michelangelo Pistoletto (Fig. 7), este dispositivo especular constitui um ponto de partida para uma mais ampla reflexão sobre o modo como o ser humano olha para si próprio.

⁵¹ A este respeito observa Derrida (2010, p. 68): “Sozinha, a tópica de um objeto abocular salva Narciso da cegueira. É assim ao infinito, porque não há objeto, como tal, sem suposto espectador: hipótese de vista”.



Fig. 7 – Michelangelo Pistoletto, *Performance*, Venice Biennale, 2009.

Objeto raro durante muitos séculos e símbolo do luxo aristocrático, o espelho reflete não só a nossa própria imagem como a da nossa civilização, como nos lembra Sabine Melchior-Bonnet (2016). Simbolizando a fusão entre “natura e cultura”, e desenvolvendo a “dialética da essência e da aparência”, o espelho revela não só a hierarquia social, como “uma nova geografia do corpo” estimulando o pudor e a autoconsciência através de imagens até então desconhecidas, como a do próprio corpo visto de costas ou de perfil (pp. 11-12). Espelho que nos devolve um perturbador confronto com o nosso próprio rosto, como primeiramente experimentou Narciso, gerando surpresas e medos – do espanto da criança que pela primeira vez se depara com a sua própria imagem ao vislumbre da morte, que nas marcas do tempo inscritas sobre o rosto se faz anunciar.

O espelho da vaidade, do desejo, da doença, da procura ou da crise de identidade tem alimentado o universo da literatura, mas também os estudos da psicologia (Wallon, Schilder ou Lhermitte), que há cerca de um século salientavam a importância do reflexo especular para a organização da personalidade. Vendo-se ao espelho, o sujeito é capaz de se identificar e objetivar, separando o que é exterior e interior, passando “da consciência do corpo à consciência de si mesmo”. Este «esquema corporal» será reorganizado pela psicanálise, que adota antes a «estrutura libidinal da imagem do corpo», considerando que é o desejo que dá forma aos dados dispersos dos sentidos; esquema que dará depois lugar ao «estádio do espelho» como formador da função do eu que Lacan propõe em 1949. Este estádio, segundo o qual a descoberta do «dentro» e do «fora» ocorre através do olhar de um terceiro, tem sido realizado ao longo de séculos de história,

como demonstra Melchior-Bonnet (2016). Será dentro dos campos religioso e social que as noções de sujeito e identidade começam por se constituir; é nelas que se encontram as primeiras práticas do espelho e do desdobramento reflexivo, os auto-retratos e as autobiografias. Mas se o espelho auxilia a identificação e a auto-representação, pode também revelar profundas perturbações psíquicas. Em suma, o espelho é instrumento de autoconhecimento, construção e destruição da nossa própria imagem. A representação de si reflete uma determinada ideia de ser humano, ao mesmo tempo ser e parecer, a que não são alheias as relações entre a alma e o corpo, definindo-se o indivíduo em função dos laços que estabelece com Deus, com os outros e consigo próprio. Espelho que reflete um corpo que não pode senão ser entendido na sua subjetividade. A ambiguidade e fecundidade que encontramos no reflexo – que ao mesmo tempo se assemelha e difere do seu modelo – é a mesma que se revela também no ser humano, simultaneamente o mesmo e o outro, semelhante e diferente; “um ser de inúmeros rostos” (pp. 14-19).

O mesmo espelho que alimenta o sonho e a ilusão – o espelho como portal, por detrás do qual se imagina um mundo insólito, o país das maravilhas –, é também o espelho da dúvida ou da loucura. A relação que mantemos com o nosso reflexo pode ser conflitual, mas nunca de indiferença. Afinal,

Quem pode admitir que esse duplo no fundo do espelho, mais ou menos sedutor apesar de intermináveis retoques, esteja habilitado para o representar? (Melchior-Bonnet, 2016, p. 337).

Nudez, vulnerabilidade, angústia, fragilidade, estranheza, acompanham a tomada de consciência da imagem especular, nesse confronto que é estar perante os próprios limites, o tempo e o seu efeito destruidor; perante as evidências de um ser que é biológico e mortal. Como sublinha a autora, a imagem que possuímos do nosso corpo não corresponde nem à nossa realidade anatómica nem ao produto do nosso ser social, mas antes a uma “projeção flutuante”; um ser que não coincide com a imobilidade da imagem que o representa. Distância e fusão – o duplo: é por isso mesmo que Narciso morre, por não se conseguir alcançar, por não ser possível agarrar o que é idêntico. A imagem especular pode emancipar-se ao ponto de o duplo ser visto como agente de ameaça, revelando-se em estados patológicos com diversas causas que a psiquiatria tem identificado. Mas a crença no duplo tem os seus fundamentos arcaicos, analisados por Otto Rank em 1914⁵², que observou que a sombra e o reflexo na água não só deram a ver o corpo, como também objetivaram pela primeira vez a alma humana. Duplo que é sinónimo de cisão, divisão do eu, é ao mesmo tempo garantia de imortalidade e espectro da morte. Assumindo em muitas tradições folclóricas a forma de sombra ou de reflexo, o duplo simboliza a vitalidade, a energia, a renovação

⁵² Vide Rank, O. (1932). *Don Juan et le Double*. Paris: Denöel.

ou a fecundidade, e como nos tem revelado a literatura fantástica⁵³, a perda da sombra retira ao sujeito as suas forças vitais, gerando angústia e atraindo a desgraça (Melchior-Bonnet, 2016, pp. 333-338, 345-348).

Se o espelho é, como temos visto, fonte de poder como de insatisfação, a autoridade por ele exercida impôs-se primeiramente à mulher, que pelo menos em determinada época se construiu sob o olhar do outro (Melchior-Bonnet, 2016, p. 367). Espelho que, como lembra Berger (1982), foi tantas vezes representado na pintura como símbolo da vaidade feminina, cuja moralização “era basicamente hipócrita”⁵⁴.

Na arte do século XX é também recorrente a presença de espelhos vazios e quebrados. O duplo sombrio introduzido pelo romantismo alemão dará lugar à exploração do inconsciente, ao jogo estruturalista, à proliferação de imagens auto-referenciais, e à visão de um mundo desprovido de sentido, colocando novamente em questão a noção de sujeito que se verá estilhaçado ou remendado. O espelho, que metaforicamente representa o imediatismo, a imitação e o esquecimento, já não leva a lado algum para além da decepção, e desse labirinto borgiano não parece haver saída possível. Os estilhaços evocam um mundo de fantasmas a temer: perda de origem e identidades vacilantes, desaparecimento, espaço labiríntico, impotência e desmembramento. Como sustenta Melchior-Bonnet (2016), é este “estádio do espelho virado ao contrário, que a arte do fim do século parece viver” (pp. 357-358, 363-364).

Banalizado e desprovido de mistério, o espelho constitui hoje instrumento de adaptabilidade social. No controlo que é não só o das aparências, como dos sentimentos e desejos, é verificado o cumprimento do código que impõe juventude, saúde e bem-estar. Como nota ainda Melchior-Bonnet (2016, pp. 368-370), se o sujeito se vê transformado em imagem, por outro “a sobrevalorização da imagem especular anda de braço dado com uma desvalorização do sujeito e uma procura crescente e renovada de identidade”. Por um lado, os novos poderes da imagem retiram ao sujeito a sua alteridade e o seu mistério, por outro lado a reprodução mecânica liberta a imagem do seu estatuto desvalorizado de cópia e réplica fiel do real. O espelho também é parte dessa ampla revolução da imagem, em que só o visível parece contar, anulado o poder que era anteriormente reconhecido ao invisível. Contra esta ditadura do visível, *La Reproduction interdite* (1937) de René Magritte (Fig. 8), reivindica o direito a voltar as costas ao observador, preservando a sua identidade, o seu segredo.

⁵³ A esterilidade d’ *A mulher sem sombra*, de Richard Strauss, ou *Chamisso*, de Peter Schlemihl, que vendeu a sua alma ao Diabo.

⁵⁴ “Pintava-se uma mulher nua por se gostar de olhar para ela; colocava-se-lhe um espelho na mão e chamava-se ao quadro «Vaidade», condenando moralmente por este meio a mulher cuja nudez se havia pintado por prazer.

A verdadeira função do espelho era outra. Era a de forçar a mulher a tratar-se a si própria, em primeiro lugar e essencialmente como visão” (p. 55).



Fig. 8 – René Magritte, *La Reproduction interdite*, 1937. Óleo sobre tela. Museum Boijmans Van Beuningen, Roterdão.

A mesma intenção de limitar aquilo que é mostrado remete-nos não só para *John Coltrane Piece* (1968) de Bruce Nauman (Fig. 34), um dos casos de estudo analisados no capítulo seguinte, como também para a obra de Ana Vieira, em que o espelho dá a ver aquilo a que de outro modo não teríamos acesso, ainda que à distância e de viés, como acontece em *Close-up* (2004) ou nas fugidias projeções de *In/visibilidades* (2008) (Fig. 9). Conferindo ao espectador um papel ativo no processo de criação da imagem, este dispositivo de que a artista se apropria torna instáveis as fronteiras entre sujeito e objeto.



Fig. 9 – Ana Vieira, *In/visibilidades*, 2008. Vídeo-instalação. Projeção vídeo em ecrã translúcido com espelho colado numa das faces. Exposição *Sobre In/visibilidade*, Porta 33, Funchal, 2008. Cortesia Porta 33.

Envolto numa torrente de imagens, o olhar do espectador poderá ainda criar? Uma possível resposta é sugerida pelas propostas de Ana Vieira (in Coutinho, 2010, p. 220), convidando-nos a ver ainda mais – através de espelhos, lupas ou lanternas –, mas sobretudo “percebendo o exercício da visão como um exercício de literacia de modo a não ficarmos simplesmente invadidos pelas imagens”.

Rancière (2010) sublinha não só este papel ativo do espectador, como também o poder transformador contido no próprio universo das imagens, considerando que

A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não dito. Não é a simples reprodução do que surgiu à frente do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que ocorre numa cadeia de imagens que por seu turno a altera também (p. 139).

Apesar de vivermos hoje rodeados por espelhos que incessantemente nos devolvem imagens de um tempo presente, não deixamos para trás os fantasmas que sempre nos acompanharam. É o que sugerem filmes como *O Tio Boonmee Que se Lembra das Suas Vidas Anteriores* (2010), do realizador tailandês Apichatpong Weerasethakul, ou *Chuva é Cantoria Na Aldeia dos Mortos*, produção luso-brasileira da autoria de João Salaviza e Renée Nader Messoria (2018), cujos protagonistas são visitados por familiares que apesar de já terem desaparecido do mundo dos vivos, continuam a povoar as suas histórias.

Enquanto habitantes do reino do visível, desconfiamos das imagens tal como Platão, cuja perspectiva Deleuze (1975) contraria em *Logique du sens*, criticando o desejo que o filósofo expressava n’A *República* de fazer triunfar as cópias e os ícones sobre os simulacros. Para Deleuze “o simulacro não é uma copia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução (p. 267).

Ultrapassada a dialética entre essência e aparência, na “vertigem do simulacro” já não há lugar para qualquer hierarquia ou semelhança com o referente. Deleuze exalta a dissemelhança que define o falso como potência, tal como propunha Nietzsche; sublinha a relevância do papel desempenhado pelo observador e reatualiza o conceito de simulacro, que contribui para alimentar a discussão em torno das imagens – em particular das imagens digitais, como nota Carriço (2015, p. 128).

Num mundo reestruturado através das relações sociais da ciência e da tecnologia, Donna Haraway (1994, p. 264) vê na microeletrónica a base técnica dos simulacros, isto é, das cópias sem original, detetando que “as imagens que mantêm a fronteira entre a base e a superestrutura, público e privado, material e ideal, nunca pareceram tão frágeis”.

É curioso observar que, em francês, *ver* [voir] surge no caminho de *saber* [savoir]. A vontade de *ver* encontra a vontade de *saber*, como propõe Derrida (2010) nas suas deambulações pela

cegueira, descrevendo a ação do desenhador como um caçador que se entrega à invisibilidade⁵⁵. Sugere Derrida que o *traço* [*trait*] “escapa ao campo da visão. Não somente porque não é ainda visível, mas porque não pertence à ordem do espetáculo, da objectividade especular”. Entre o modelo e a sua imagem, existe a “noite” de um “abismo” que pode interpretar-se como “a véspera ou a memória do dia” - antecipação ou amnésia⁵⁶ que formam a “heterogeneidade do invisível” (pp. 20, 58, 52). De acordo com esta ideia, por intermédio do desenho o pensamento desloca-se entre as turvas águas do visível e do invisível.

Voir, savoir, pouvoir. Ainda que tenha esta última palavra tenha uma etimologia diferente, ocupa um lugar relevante na equação da visão já que, como observa Martin Jay (1993), “se os poderes do olho são apreciados pela ciência, também o são as suas limitações”. Algumas culturas e idades têm sido consideradas “oculocêntricas” ou dominadas pela visão, alimentando o debate entre o que é “natural” e o que é “cultural”, cujas fronteiras se mostram permeáveis. Importa pensar o modo como as variáveis culturais influenciam a visão e a “visualidade” – que corresponde às diferentes manifestações da experiência visual, sendo a visão associada pela psicologia a emoções tão díspares como o desejo, a curiosidade, a hostilidade ou o medo, que o olhar projeta de forma inconsciente ou deliberada (pp. 2-3, 8-11).

2.2. Visão sem corpo

Considera Vidal (2015) que “a percepção não pode ser a entidade que determina, frui ou ajuíza”, defendendo a existência de uma “separação entre visão e percepção” que não é exclusiva das artes. Observa o autor que

A percepção tecnologicamente modificada (desde o inconsciente óptico de Walter Benjamin às recentes ciber-mutações) também serve para assegurar, digamos assim, que há uma visão que se autonomiza do corpo (p. 295).

Este processo de autonomização da visão em relação à vontade e à intenção poderá revelar-se “emancipador” ou antes “suporte da sociedade do espectáculo” – “objectualização da visão liberta da vontade”, nas palavras de Vidal (2015), ou “representação” como sugere Guy Debord. Para a emancipação da visão concorrem não só os dispositivos tecnológicos, “modificadores da

⁵⁵ “O desenhador se vê sempre à mercê daquilo a que, de cada vez universal e singular, haveria que chamar *invisto* [invu], tal como se diz *ignoto* [insu]” (p. 52).

⁵⁶ Em “L’art mnémonique”, parte integrante de *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire relaciona a invisibilidade do modelo à memória; memória que corresponde ao fantasma, ao medo de ver e de não ver.

atenção e da percepção” que “libertam a visão (i) do corpo, (ii) do mundo e (iii) do próprio visível”, mas também uma outra questão, de âmbito filosófico, lançada pelo Impressionismo e pela invenção da fotografia: o questionamento da relação “visão-verdade” (pp. 295, 301-302).

Vidal (2015) chama a atenção para o paradoxo: “ao mesmo tempo que a modernidade constitui uma visão autónoma e hegemónica, faz essa hegemonia coexistir com uma insuspeita suspeição da visão (...)”. Se na Idade Média a importância da visão era remetida para terceiro lugar, depois da audição e do tacto, a cultura francesa do século XX irá instaurar “o primado da ocularidade”, sendo também nela que se manifesta uma “suspeição da ocularidade” – o antiocularcentrismo platonista e moderno. Esta suspeição está já presente na filosofia de Descartes, que simultaneamente abraça e rejeita o sensismo, defendendo que é o cérebro que percebe e sente e não o corpo; que é o cérebro que vê, e não o olho. Por outro lado, importa não esquecer que “a visão comprova e reconhece, distingue e avalia, mas o visível é mais vasto do que a visão”, como sugere a alegoria da caverna. Que ao olhar apenas é acessível uma parte do visível, e que o ver ou olhar é um trabalho difícil, já Platão havia mostrado. É também o que revela o trabalho de Duchamp, fornecendo instruções para se ver as suas obras, como acontece em *À regarder...* (1918), *Le grand Verre* (1936) e *Étant donnés* (1965), apontadas por Vidal como as três grandes provas da suspeição ocular do artista (pp. 301, 305, 314, 318, 335, 732).

Em *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Culture* Martin Jay (1993) demonstra que essa suspeição relativamente ao primado da visão e do visual não é exclusiva da iconofobia religiosa. Proliferando como sintoma de crise em finais de Oitocentos, o antiocularcentrismo atravessará diferentes campos do pensamento ocidental do século XX, sobretudo em França, onde se revela dominante e multifacetado, pela mão de autores como Bataille, Breton, Sartre, Merleau-Ponty, Levinas, Foucault, Althusser ou Debord. Suspeição que não se limita ao pensamento francês, dialogando com diferentes tradições nacionais (nomeadamente americana e alemã), ecoando também no pensamento individual de outros autores, como Wittgenstein. Resistindo à tentação de se deixarem seduzir pelo lado prazeroso da experiência visual, muitos destes autores criticam o olho pela sua suposta “frieza desencarnada”, à qual opõem os prazeres concedidos por outros órgãos dos sentidos (pp. 14, 590).

Como salienta este autor, o antiocularcentrismo, que nalguns casos se traduziu numa verdadeira hostilidade perante a visão, contribuiu para o enfraquecimento da crença no projeto moderno do iluminismo, revelando que o regime escópico da modernidade não pode ser identificado exclusivamente com recurso ao perspectivalismo cartesiano. Por outro lado, servindo-se de uma retórica com tendência para demonizar, o discurso antiocularcêntrico lançou relevantes questões sobre o *status* da visualidade nas tradições culturais dominantes no ocidente. (pp. 588-589).

A visualidade, essa mistura complexa de fenómenos naturais e culturais, é ainda tema de um debate em aberto. O contributo do discurso antiocularcêntrico para este debate reside justamente na proliferação de modelos de visualidade, que a sua desconfiança acaba por encorajar. E

quando a história do olho é entendida como uma narrativa “poli-escópica”, “corremos menos risco de ficarmos presos num império maléfico do olhar”, rendendo-nos ao poder da visualidade que, como conclui Jay, sobreviveu a todos os ataques (pp. 591-592, 594).

2.3. Dispersão

Mondzain (2015) explica que a imagem assusta porque constitui “o domínio do excesso”⁵⁷ (pp. 104-105) e que o medo que se sente perante a imagem não deriva de uma crise das instituições, mas da inexistência de reconhecimento subjetivo que conduz a uma crise da identidade, uma crise da autoridade. Num tal contexto, o visível apresenta-se como “o único meio de reconhecimento”, proporcionado por todos os instrumentos produtores da “espectacularidade”, e nele “a crise da autoridade é a crise da própria imagem” (pp. 104, 299–301).

Considera a autora que as imagens determinam, por um lado, o nascimento do espectador, sujeito que não é mestre nem escravo, mas que inventa mundos e que quer partilhá-los por meio de operações imagéticas; que determinam, por outro, a morte do espectador, entendida como perda de soberania enquanto consumidor da indústria audiovisual, no reinado da imagem e do espetáculo. É nesse reinado que Mondzain (2015, pp. 84-86) deteta o desaparecimento do invisível⁵⁸, por entre a “Bulimia do todo-visível”. Isto porque “a inflação das “visibilidades” não significa de modo algum inflação de imagens” (Mondzain, 2017, p. 14). Torna-se então necessário distingui-las, já que são elas, as imagens, responsáveis pela produção do invisível⁵⁹.

A ideia de que o excesso do visível pode ditar o desaparecimento do invisível e da imaginação tem vindo a ser defendida por diferentes autores, como Tavares (2013, p. 368), que constata essa “impossibilidade de ver imagens *não presentes*”, considerando que “poucas coisas há mais violentas do que esta sensação: não quero ver mais. A saturação do olhar, o seu cansaço, o seu tédio, é uma das preocupações contemporâneas. Há demasiado para ver” (p. 368). A mesma preocupação é partilhada por Maria Filomena Molder (1999), para quem

⁵⁷ “O que assusta não é a luz nem as trevas, mas o próprio excesso, esse transbordo que designa o visível como lugar daquilo que excede, irredutível poiso do outro” (pp. 104-105).

⁵⁸ “O invisível tende a desaparecer. Nunca antes houve desapareção mais visível. Doravante, a pretensão do visível em valer por um todo evidencia a falta de ausência que obstrui toda a abertura e todo o jogo na malha apertada do que nos é dado a ver” (p. 87).

⁵⁹ “A atopia da imagem no coração das visibilidades encarrega-se de produzir o invisível, o que todos dizem ter visto e que o visível não mostrou. Uma sala de cinema é uma verdadeira sala de espera” (p. 41).

A repetição e a reprodução demencial das imagens produzem uma carência astênica, uma fome que não quer ser preenchida, um não querer ver mais, não querer produzir mais. Desapareceu o divino parentesco da visão com a luz, que implicava a aceitação do que não pode ser visto. A reificação da imagem pelo ecrã tornou quase impossível imaginar, enquanto distância nunca preenchida em relação ao não-visto” (p. 215).

Esta perspectiva vai ao encontro do conceito de “bulimia visual” empregue pelos artistas Rijke & Rooij (2001, p. 108) para descrever o excesso de informação e imagens que ultrapassa a capacidade de atenção e assimilação por parte do público, que as consome de forma aleatória e fragmentária. Dificuldade que já havia sido detetada há mais de um século por Nietzsche (2012, p. 49), que a descrevia como “um enfraquecimento dos poderes de digestão”⁶⁰ do observador.

Propõe Miranda (2017) que talvez o desaparecimento do invisível na densa malha do visível possa estar relacionado com a “coisicidade” da imagem⁶¹, isto é, a transformação da imagem na própria matéria.

Enfraquecimento e dispersão da imagem que se estendem ao próprio corpo, a todo o momento ameaçado por uma intensa “actividade predatória”. Num tal contexto, “a imagem-qualquer exige o fim de imagens-fortes, e a profusão de uma infinidade de imagens” e “cada vez são precisas mais imagens para compensarem o desvanecimento do corpo”, levando “à carne nua por um lado, e à imagem solta por outro”. Corpo do qual parecem restar não mais do que as “micro-utopias” que o constituem (Miranda, 2017, pp. 104, 112, 122-123).

Nas suas reflexões sobre o Pós-Modernismo, Jean Baudrillard sustenta que as imagens se tornaram mais reais do que o real – real que o *hiper-real* substitui; e que tudo aquilo que se consegue ver ou a que se pode aceder se resume à superfície, para além da qual nada se encontrará (Sturken & Cartwright, 2004, pp. 258). Esse período que Baudrillard (1993) define como ‘depois da orgia’ (‘after the orgy’) encontra-se submerso num “estado de simulação” no qual somos obrigados a replicar tudo o que já havia existido num tempo anterior: ideias, fantasias, imagens e sonhos passados, que continuamos a reproduzir com indiferença, num processo de auto-reprodução sem fim. No mundo do simulacro nada desaparece porque morre, mas antes porque é alvo da proliferação e do contágio, modo de dispersão fractal que corresponde ao padrão da nossa cultura, o “padrão do fractal” (pp. 4-6).

⁶⁰ “(...) a abundância de impressões diferentes é maior do que nunca. O cosmopolitismo de artigos de dieta, de literatura, jornais, formas, gostos, e até paisagens. A velocidade desta profusão é *prestíssimo*; as impressões são erradicadas, e as pessoas evitam instintivamente assimilar algo ou tomar algo a sério e «digeri-lo»; o resultado é um enfraquecimento dos poderes de digestão. Começa uma espécie de adaptação a esta acumulação de impressões. O homem desaprende a arte de agir e tudo o que faz é reagir a estímulos provenientes do seu ambiente”.

⁶¹ “Nos nossos dias a imagem atingiu a sua coisicidade absoluta, e são controladas como *gifs*, *tiffs*, *bmps*, etc. E, em contrapartida, as coisas ficaram elas próprias enfraquecidas. (...) Infelizmente as imagens estão a tornar-se tão dóceis como as «coisas», com o que se perdem umas e outras” (pp. 36–37).

O autor aponta como momento decisivo para a arte aquele em que os dadaístas e Marcel Duchamp renunciam às regras estéticas, abrindo caminho à “era transtética da banalidade da imagem”. Tal como acontece em todas as esferas da vida, todas as esferas da arte coexistem sem conflito, envoltas numa indiferença geral, que é própria de uma esteticização que promove todas as formas de cultura, incluindo as anti-culturais; em que tudo é objeto de esteticização, culturização, museificação, exposição. Desconstruindo a ideia de desmaterialização da arte, considera Baudrillard que aquilo que de facto ocorreu foi antes a materialização da estética, e anuncia que a arte irá brevemente desaparecer, não deixando mais do que vestígios de uma arte artificial, cedendo lugar à publicidade (pp. 11, 15-16).

Do mesmo modo, Berger (1982) sublinha que a publicidade é “a vida desta cultura”, é aquilo que permite a sobrevivência do capitalismo, alimentando os sonhos do trabalhador(a)-consumidor(a), para além dos quais “já não é possível imaginar outra espécie de esperança, de satisfação ou de prazer” (pp. 153,157-158). Se “a arte do passado já não existe tal como existiu outrora”, se a sua autoridade se perdeu, sugere Berger (1982, p. 37) que a ela se seguiu uma “linguagem de imagens”. Importa saber quem a usa e com que fim, e importa sobretudo ter em mente que, na medida em que permite inscrever um povo ou uma classe na história, “toda a arte do passado se tornou agora uma questão política”.

No contexto atual, considera Baudrillard (1993) que

Como os praticantes do barroco, também nós somos criadores irreprimíveis de imagens, mas secretamente somos iconoclastas - não no sentido em que destruimos imagens, mas no sentido em que fabricamos uma profusão de imagens nas quais nada há para ver⁶² (p. 17).

A única coisa que Baudrillard sente nestas imagens é que por detrás delas há algo que desapareceu. Imagens que operam como ícones bizantinos, permitindo-nos continuar a acreditar na arte iludindo a questão da sua existência. Estamos na esfera da “ultra- ou infra-estética”, condenados à indiferença que se substitui ao prazer estético, no “mundo transtético da simulação” (pp. 17-18).

Repensando hoje estas questões, importa ter em mente que a crise do corpo e a crise da imagem derivam de uma mais ampla crise que afeta os fundamentos da nossa cultura, que se articula com a crise do sujeito. Pelo que devemos, como sugere Tucherman (2012, p. 15), procurar escapar a perspectivas extremadas: evitando quer o tom apocalítico que anuncia um futuro “esquizofrénico” (adotado por Baudrillard, Virilio entre outros), quer o “discurso euforizante” das novas tecnologias, detetado por autores como Maria Teresa Cruz (1997, 1999) ou José Gil

⁶² “Like the practitioners of the baroque, we too are irrepressible creators of images, but secretly we are iconoclasts – not in the sense that we destroy images but in the sense that we manufacture a profusion of images in which there is nothing to see”.

(2003, p. 15). Até porque temos visto o modo como o sujeito, envolto na trama complexa de um mundo em transformação, não cessa de adaptar-se, reinventando-se continuamente. Uma dessas possibilidades de reinvenção reside no ultrapassar das dicotomias, como propõe Haraway (1994) através da figura do *cyborg* – fusão do biológico e do maquínico que constitui o nosso devir.

2.4. Recomeço

Na atual “era da plasticidade”, posterior ao desvanecimento quer das pequenas quer da grande imagem, Miranda sugere que “tudo se deve iniciar, uma e outra vez, apesar desta fragmentação”, tal como acontece na arte (2017, p. 39), possibilitando através da poesia contida no “gesto livre” dos artistas o retorno ao humano, de que a imagem “é o começo” (Miranda, 2001, pp. 147, 136). Também Mondzain (2015) propõe um reencontro com o humano, por intermédio do cinema, lembrando que “O amor é o sítio infinitamente sensível onde a ficção é uma questão de confiança” (pp. 365–366). Estes posicionamentos indiciam o desejo de reposicionar a visão no corpo do observador, evocado pelo *paradigma visão/cegueira* que Krauss (1986) descreve em “Antivision”⁶³.

Este paradigma que situa o olhar na esfera do fisiológico e do subjetivo vai ao encontro de outras perspetivas que têm procurado historicizar a visão moderna. Entre elas se inclui a crítica do perspectivismo cartesiano (que propunha a visão monocular, descorporalizada e deserotizada), a que se dedica Martin Jay (1988; 1993), desconstruindo a visão científica, neutra e desapaixonada do mundo, a racionalização da visão e a ficção de uma visão “verdadeira”, chamando a atenção para a pluralidade de regimes escópicos hoje disponíveis. A mesma crítica da racionalização do olhar está na base da arqueologia da visão desenhada por Jonathan Crary (1988, 2017), que destaca uma série de descontinuidades entre a metafísica da interioridade (Descartes, Locke, Leibniz) que a *camera obscura* parece materializar, a homogeneização e unificação do espaço na Renascença através da perspetiva e da ótica geométrica, até ao colapso do modelo da *camera obscura* no início do século XIX. Abre-se caminho a diferentes modelos de visão, à nova centralidade concedida ao corpo humano e à crescente importância atribuída à subjetividade da visão (como revela *A Teoria das Cores* de Goethe), resultante de novos conhecimentos da fisiologia e de novas técnicas de poder, que se inscrevem sobre o corpo produtivo, estudado pelo médico e

⁶³ (...) a cegueira torna-se um termo que encontra o seu par no polo da opticalidade através da construção de outro paradigma – visão/cegueira – no próprio corpo do observador, em todo o seu ou a sua existência física, material. (...) O paradigma visão/cegueira devolve o olhar ao seu lugar no terreno afetivo e erótico do corpo, o corpo convulsionado em autoapropriação ou automutilação⁶³ (p. 153).

filósofo francês Georges Canguilhem. Autonomização e abstratização, subjetividade e produção definem o novo observador produtivo.

Crary rejeita uma narrativa linear dos avanços da técnica, para destacar um entendimento da visão na esfera do fisiológico, cujas ramificações Rosalind Krauss (1988) explora nas suas reflexões sobre a desmaterialização do campo visual ligadas à figuração de um pulso, batimento ou matriz – prazer associado ao ritmo, à repetição, utilizada como recurso para a prática artística nas décadas de 1920 e 1930 (de Max Ernst ou Marcel Duchamp), como alternativa ou protesto contra a opticalidade modernista, subvertendo-a.

Os diferentes autores que Hal Foster (1988) reúne em *Vision and Visuality* procuram de diferentes modos “socializar a visão, indicar a sua parte na produção da subjetividade (...) e a sua própria produção como parte de uma intersubjetividade” (p.ix). Olhar que é simultaneamente singular e plural, recetor e produtor de múltiplas subjetividades, como sugerem os *Óculos* (1968) de Lygia Clark (Fig. 10).



Fig. 10 – Lygia Clark, *Óculos*, 1968.

Ao encontro desse olhar, a arte pós-moderna serve-se da descontinuidade, da fragmentação, da apropriação, da multiplicidade de significados e da utilização de diferentes estratégias estilísticas para chamar a atenção do espectador, pressupondo que este não é desinformado mas antes conhecedor dos *media* e da cultura popular (Sturken & Cartwright, 2004, pp. 259, 270).

A mesma consciencialização é defendida por Mondzain, para quem “o espectador não é menos responsável do que o autor pelo espetáculo que é dado a ver. Estamos perante a “autoridade partilhada entre autor e espectador” que Godard revela nos seus filmes, em defesa de um “olhar que pensa” (2015, pp. 354, 356)⁶⁴. Deste modo, a autora situa a violência que é tantas vezes atribuída à imagem na esfera da receção e da difusão, salientando as implicações éticas e políticas do ato de ver. O que é violento não é a imagem. “O que é violento é a manipulação dos corpos reduzidos ao silenciar do pensamento, fora de qualquer alteridade” (Mondzain, 2017, p. 45).

Alteridade que requer uma necessária separação, distanciamento entre imagem e espectador, para tornar possível a construção de sentido em lugar da absorção do sujeito pelo ecrã. Esse sujeito que vê, que oscila entre o medo e a coragem de se separar de si próprio, é “um sujeito incessantemente deslocado”, a quem se pede “a coragem necessária para ver uma imagem, para construir e defender o olhar”, sem esquecer que “as batalhas que se travam nos ecrãs convocam os cidadãos a pensar o visível e o invisível como questões determinantes na análise política (*idem*, 2015, pp. 40-44, 73).

Também Rancière (2011) observa que “a alteridade entra na própria composição das imagens”, alertando para a importância de se evitar cair naquele lugar comum que apresenta “uma visão um pouco simplista do pobre cretino da sociedade do espetáculo, banhando-se sem qualquer resistência no fluxo das imagens mediáticas” (pp. 10, 42)⁶⁵.

Colocando o espectador no centro da discussão em torno das ligações entre arte e política, Rancière (2010) sublinha que os seus acusadores se apoiam em dois motivos: porque olhar é o contrário de conhecer, e também o contrário de agir. De acordo com esta ideia, e tomando como exemplo o teatro, este é visto como uma máquina que alimenta a ilusão e a passividade de gente ignorante, como concluía Platão. Segundo Debord a essência do espetáculo reside na exterioridade, isto é, na privação da posse de si, que corresponde à doença do espectador, fórmula que Rancière vê como anti-platónica (pp. 8-14).

Questionando as oposições “olhar/saber, aparência/realidade, actividade/passividade”, Rancière (2010) defende a inversão da oposição entre o ver e o fazer, considerando que “olhar é também uma acção”, e que o espectador também age, tal como o aluno ou o cientista. À lógica embrutecedora da causa-efeito, a emancipação do espectador contrapõe o “paradoxo do mestre ignorante” segundo o qual “o aluno aprende do mestre algo que o próprio mestre não sabe”. O

⁶⁴ “De ambos os lados do ecrã estão dois corpos invisíveis um para o outro: o corpo do cineasta e o do espectador. Entre eles, o corpo do actor vai operar uma ligação imaginária, em que o corpo real do actor torna visível o desejo do realizador e desdobra a autoridade invisível do seu desejo de fazer ver o que nele o excede. (...) Talvez o autor se apague subjectivamente para permitir a efectivação de todos os possíveis no olhar do outro” (p. 356).

⁶⁵ Somos a todo o momento confrontados com “a imagem, totalmente gasta e sempre pronta para ser usada, do pobre cretino que é o indivíduo consumidor, submerso pela torrente das mercadorias e das imagens e seduzido pelas promessas falaciosas de umas e de outras” (Rancière, 2010, p. 69).

poder comum aos espectadores, a “igualdade das inteligências”, é revelada por essa capacidade de cada um traçar o próprio caminho, traduzindo a seu modo aquilo que percebe. Contrariando a ideia de uma comunidade bem ordenada e dividida por funções, que Platão defendia na República, dilui-se a fronteira entre aqueles que agem e aqueles que vêem. Os espectadores são chamados a desempenhar o papel de “intérpretes activos”, contadores e criadores da sua própria tradução. Atravessamentos e redistribuições que segundo Rancière vão ao encontro da arte contemporânea, “na qual todas as competências artísticas específicas tendem a sair do seu domínio próprio e a trocar os respectivos lugares e poderes” (pp. 21-35).

Aqueles que vivem na sociedade do espetáculo teorizada por Debord parecem encontrar-se em situação semelhante à dos prisioneiros na caverna platónica, manifestando a mesma ignorância e impotência. Importa, como sublinha Rancière (2010), inverter este modelo crítico desgastado que enfatiza a “maléfica montra das mercadorias e das imagens e esta representação da respectiva vítima cega e complacente” que emergem não na época de Barthes, Baudrillard ou Debord, mas antes na segunda metade do século XIX, em resultado das descobertas da fisiologia e da psicologia que anunciavam a multiplicidade de estímulos que invadia os “cérebros não preparados”; o que era visto como um perigo, pela possibilidade de gerar novos apetites e a partir deles novos ataques contra a ordem social, abalando a solidez da “raça trabalhadora” (pp. 67-70).

Se a tese segundo a qual o mal das imagens reside no seu elevado número e profusão pretende ser crítica, revela-se antes, para Rancière, “em perfeito acordo com o funcionamento do sistema”. O autor chama a atenção para a construção de uma oposição entre “o poder anestésico da imagem” e a ilusão passiva do espectador que deve culpabilizar-se pela sua condição, acreditando-se que ele nunca atuará nesse palco ocupado pela crítica do espetáculo e pelo discurso do irrepresentável, em que se vê crescer a desconfiança face ao poder político da imagem (pp. 127-131, 142-143, 151).

À lógica da ação, o autor contrapõe a “pensatividade da imagem”, que corresponde a um “estado indeterminado entre o activo e o passivo, revelando a existência de uma zona de indeterminação entre pensamento e não-pensamento, atividade e passividade, arte e não-arte. Pensatividade que resulta de um “novo estatuto da figura”, isto é, “a presença latente de um regime de expressão dentro de outro”, contaminando-se sem se homogeneizarem – em termos deleuzianos, trata-se de uma heterogénese, de que é exemplo *História(s) de Cinema*, em que Godard constrói através da montagem vídeo “um cinema que nunca existiu”. Com base na convicção de que algo na imagem resiste ao pensamento de quem a produz e de quem a tenta identificar, Rancière sugere a possibilidade da arte se relacionar consigo mesma e escapar a si própria através da mediação de uma outra arte. Contrariando o anunciado fim da imagem e da arte, através de novas técnicas e suportes, a arte da “era estética” demonstra deste modo a possibilidade de criar novas figuras e possibilidades sensíveis (pp. 157-158, 177-190).

Esta intenção de dar a ver sem mostrar, chamando a atenção para aquilo que é invisível ou que está fora do restrito campo do visível, e que no capítulo seguinte deste estudo veremos exponenciada nos filmes de João Penalva, é uma estratégia que atravessa também o cinema de Abbas Kiarostami, em que detetamos sempre “um bocado de informação que é elidida ao espectador” (Oliveira, 2016). Se nos seus filmes a componente sonora assume o papel do que não é visível, ocultando personagens que construímos na imaginação sem nunca vermos, *Shirin* (2008) leva ao limite esta possibilidade, projetando um filme que o espectador nunca vê senão refletido no olhar das atrizes que a ele assistem. Defende Kiarostami (2004) que

É preciso prefigurar um cinema “in-acabado” e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios, as lacunas.
(...) Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença activa e construtiva. Por isso, estou a pensar num cinema que não mostre. (...) Estou a tentar perceber quanto se pode fazer ver sem mostrar. Neste tipo de filme, o espectador pode criar coisas de acordo com a sua experiência, coisas que nós não vemos, que não são visíveis (p. 19).

É seu desejo “lutar contra tudo o que fazem os filmes de entretenimento” (Kiarostami, 2004, p. 21), que de tanto mostrar se tornam “pornográficos”, no mesmo sentido do excesso, do *obsceno* que em Oitocentos o estereoscópio havia introduzido (Crary, 2017, p. 186). Inversamente, sugere Kiarostami (2004, p. 22) que, nessas situações em que não se diz e não se mostra, “o poder passa para o espectador”.

O olhar entendido como participação ativa e subjetiva do espectador, que temos visto historicizado por Crary (1988, 2017), defendido por Rancière (2010, 2011), e construído no desafio proposto pelo trabalho de artistas e cineastas como Kiarostami ou Penalva, é também a perspetiva adotada por Gamboni (2002) no que respeita às “imagens potenciais”, fruto de uma criação partilhada partilhada entre artista e espectador⁶⁶:

Salientando que a relação entre artista, obra e espectador inevitavelmente espelha as relações com o mundo e a sociedade, nomeadamente a hierarquia social, Gamboni (2002, p. 241) deteta na procura do “unívoco” uma ligação a “necessidades e ideais de uma forte estrutura hierárquica”, do mesmo modo que Daniel Arasse denuncia “o autoritarismo inerente aos princípios clássicos da ‘unidade do objeto’”. Contrária a este autoritarismo, a estética da ‘obra aberta’ proposta por Umberto Eco é vista como sintoma de crise na ordem clássica e na sociedade do Antigo Regime. Gamboni sustenta que a indeterminação, ambiguidade e polissemia das *imagens potenciais* colocam em questão práticas e valores sociais, sendo apontadas por autores

⁶⁶ As imagens potenciais, então, são aquelas estabelecidas - no reino do virtual - pelo artista, mas dependentes do observador para a sua realização, e a sua propriedade é tornar o observador consciente - dolorosa ou prazerosamente - da natureza ativa e subjetiva do ver / “Potential images, then, are those established - in the realm of the virtual - by the artist but dependent on the beholder for their realization, and their property is to make the beholder aware - either painfully or enjoyably - of the active, subjective nature of seeing” (p. 18).

como Max Nordau como sintomas de degeneração coletiva (no sentido que se veria mais tarde utilizado pelos Nazis). Também o exagerado individualismo da arte contemporânea era entendido por críticos conservadores como Royal Cortissoz como fator de desintegração social. Enfatizando as conotações e implicações políticas das escolhas dos artistas, mas também as dos historiadores e críticos, Gamboni encontra tentações autoritárias até entre as ambições mais utópicas da arte, sugerindo uma correspondência entre essa desejada troca de papéis e o ideal democrático, com as limitações que o mesmo implica. Para este autor, essa redistribuição de poderes “ativa, revela e torna-nos conscientes dos processos de percepção e cognição, oferece a oportunidade de pôr em prática a liberdade e a interpretação, e experienciar a construção de uma realidade desconhecida” (p. 243). Liberdade que vai ao encontro da “obra aberta” preconizada por Eco, no contexto da qual aquilo que verdadeiramente interessa, como observa Giovanni Cutolo (in Eco, 1986, p. 10), é “não a *obra-definição*, mas o conjunto de *relações* de que esta se origina; não a *obra-resultado*, mas o processo que preside a sua formação; não a *obra-evento*, mas as características do *campo de probabilidades* que a compreende”.

Característica do “discurso aberto” da arte, e da arte de vanguarda em particular, é também a sua ambiguidade. Contestando os valores “clássicos”, a obra de arte moderna é inacabada, indefinida e plurívoca, verdadeiramente aberta aos resultados possíveis, convidando o fruidor a operá-la. A *poética da obra aberta* integra ainda na sua definição a *poética do Informal*, em sentido amplo, cujo objetivo é introduzir um certo “movimento” na própria estrutura da obra. Eco sublinha ainda o indeterminismo e a descontinuidade desta arte que reflete os fenómenos do mundo; a liberdade e proliferabilidade de uma obra que a dada altura parece autonomizar-se, escapando a qualquer forma de controlo, inclusivamente ao do próprio autor. Por oposição à arte clássica, que visa reconfirmar as estruturas já aceites pela sensibilidade comum à qual se dirige, a arte contemporânea procura antes de mais quebrar as “leis da probabilidade que regem o discurso comum, pondo em crise os seus pressupostos, no instante mesmo em que os usa para deformá-lo” (Eco, 1986, pp. 12, 149-163).

A partir destes posicionamentos podemos concluir que as relações entre a imagem e o mundo de que é parte, imagem e violência, visível e invisível – outrora geridas pelo pensamento cristão ocidental –, estão agora sob a alçada do espectador, embora essa missão seja já antiga. Hannah Arendt⁶⁷ lembra que Kant concedia ao filósofo, espectador do mundo, um lugar central, enquanto “sujeito do julgamento”, sabedor e prudente, logo, capaz de exercer o poder político.

É ao espectador que cabe defender as imagens; proteger a liberdade das imagens e com ela a sua própria liberdade, fazendo uso de um sentido crítico que ditará o destino dos corpos e do mundo. Assumindo-se que recai sobre cada um de nós a responsabilidade pela sua própria

⁶⁷ Conferências de Hannah Arendt publicadas com o título póstumo *Juger: Sur la philosophie politique de Kant* (apud Mondzain, 2015, p. 286).

libertação face ao poder de dominação das imagens, importa pensar de que modo essa imagem – omnipresente e enfraquecida – poderá ter ainda algum impacto e repercussão política⁶⁸, alimentando uma possível transformação. Por outro lado, é importante saber se seremos capazes de assumir esse papel, fazendo uso do olhar e da capacidade discursiva⁶⁹ para analisar e fazer ver, com outros olhos, aquilo que nos é apresentado. Talvez estejamos ainda demasiado próximos para conseguirmos ver (alguma coisa).

Esta questão das relações entre as imagens e a política não pode ser pensada senão na relação com a tecnologia que as produz e difunde, no reino do digital e do virtual, através de distintos canais, entre os quais o da arte, que tanto pode revelar-se um exercício de atenção como de distração e diversão. Caberá a quem vê – as imagens da arte e todas as outras – entrever para além daquilo que mostram, o que trazem ao curso do mundo.

2.5. Fazer fazer: arte, técnica e tecnologia

2.5.1. Imersão

De olhos postos na arte, as opiniões dividem-se no que respeita à ação da técnica, da tecnologia e da indústria audiovisual sobre os mecanismos de produção, receção e fruição do trabalho artístico. Paradoxalmente, como observa Tucherman (2012, p. 119), a arte parece corresponder à “face metafórica das mesmas tecnologias que, no seu processo, ela usa e critica”.

Se, como observa Peter Osborne (2007, pp. 150-151), “A arte oferece distração e é recebida na diversão”, proporcionada pelos diversos “eventos” nos quais se apresenta, “Como é possível a arte ser recebida na diversão sem se transformar simplesmente numa outra diversão?”. Na década de 1930, Benjamin (1992, pp. 106-110) entendeu esta “receção na diversão” como “sintoma das mais profundas alterações na percepção”, referindo-se à arquitetura e sobretudo ao cinema como instrumentos de distração coletiva – distração que desde então temos visto estender-se a todos os domínios da criação -, considerando no entanto que não deixam de suscitar uma atitude crítica por parte do público, ainda que este se revele um “examinador distraído”.

⁶⁸ “O problema é como fazer imagem que tenha peso político, numa época em que a imagem absoluta se fragmentou, e em que tudo depende dos indivíduos – e estes parecem contar tão pouco” (Miranda, 2017, p. 16).

⁶⁹ “Serão ainda os espectadores, esses sujeitos do olhar e da palavra, actores corajosos de uma vida política?” (Mondzain, 2015, p. 84).

No que respeita ao fascínio pelos meios, Osborne (2007, p. 150) encontra nos contextos expositivos atuais um interesse renovado pelo cinema (em particular o 16mm) e pelo vídeo, que têm vindo a ser reutilizados “por uma vanguarda em busca de materiais artísticos mais opacos, que sejam recebidos menos imediatamente”. Pode considerar-se que estes recursos recorrentes da *installation art* atribuem uma importância excessiva ao *medium*, que assim se vê envolto numa aura da qual a própria obra de arte se havia já libertado. Segundo Perniola (1994, pp. 44-51), esta “solenização” da vídeo-arte não depende apenas da sua aura, historicização e institucionalização, mas sobretudo da sua qualidade de espelho, o “vídeo-narcisismo”, que se encontra em sintonia com “a experiência do presente como única dimensão temporal”, em que vivemos.

Utopias com uma base real não são Utopias. A minha Utopia tem um fundamento sólido: luz, fumo, e 12 holofotes⁷⁰ (Piene, 1996, p. 410).

Estas palavras que o artista Otto Piene escreve em 1961 indiciam que a tecnologia parece ter ocupado o lugar da utopia no contexto de uma arte que, emancipando-se relativamente aos seus fins, se concentra absolutamente na “experimentação de meios, procedimentos, de suportes, de materiais e de linguagens”, como observa Maria Teresa Cruz (1999, pp. 429–430). Deste modo, a “euforia da técnica” tem colocado a arte em confronto com a sua tão desejada e discutida emancipação.

Ao longo dos dois últimos séculos, e especialmente desde a década de 1960, a arte e a tecnologia têm-se dedicado à exploração de novos meios, envolvendo cada vez mais a participação ativa do espectador e amplificando o seu papel através de uma crescente interação, tal como salienta Kristine Stiles (1996, p. 384). O “observador” transforma-se em “participante”, no entender de artistas como Roy Ascott (1996); e, no caso dos ambientes responsivos, estes pressupõem não só a ação do espectador, mas também a da máquina que responde à sua presença. Nestas obras, Krueger (1996) compara o papel do computador ao do maestro, enquanto o artista atua como compositor de uma sequência de possibilidades. O participante é então confrontado com um novo tipo de experiência com a qual é forçado a lidar no momento. Envolvendo-se ativamente, não se limita a admirar, mas participa na sua construção. E nesse sentido a experiência do público pode ir além das intenções do artista ou além da sua compreensão das possibilidades geradas pela obra; parece que “somos selvagens num mundo da nossa própria criação” (p. 483).

A imagem digital é já autónoma: não depende de um original para existir; como explica José Gil (2003, p. 12), “ela cria-se *ex nihilo*”, a partir do nada, e habita “um espaço e tempo virtuais” e controláveis. Para Boris Groys (2010, p. 150), “a imagem digital funciona como um

⁷⁰ “Utopias with a real basis are not Utopias. My Utopia has a solid foundation: light, smoke, and 12 searchlights!”

ícone Bizantino – como uma representação visível de dados digitais invisíveis”⁷¹ que, através da multiplicação de formas de visualização ou projeção, pode desdobrar-se num número infinito de eventos originais, isto é, de rerepresentações digitalmente mediadas – acontecimentos que, segundo Osborne (2013, pp. 129–131) terão profundas consequências no espaço social e artístico. Mas talvez estejamos, como sugere Gil (2003, p. 18), perante “um virtual ainda pouco virtual”, a que falta ainda “um pouco mais de virtual-transcendental” para adquirir esse “poder superior” de substituir a vida. Por outro lado, devemos ter em conta que este processo não é novo, como nos lembra Rancière (2011, p. 29), para quem “o «fim das imagens» não é a catástrofe mediática e mediúnica” que tem vindo a ser anunciada; “é antes um projecto histórico que está para trás de nós, uma visão do devir moderno da arte que se manifestou entre os anos de 1880 e 1920, entre os tempos do simbolismo e do construtivismo”.

Defende este autor que “a imaterialidade da imagem electrónica reanimou, naturalmente, o entusiasmo da era simbolista pelos estados imateriais da matéria”, proporcionado pelos estudos científicos sobre a dissipação, pelos avanços da eletricidade e pelo despertar do interesse pelo cinema (Rancière, 2011, p. 89). Desaparição que não se revela absoluta, se considerarmos que as potencialidades imaterializadoras dos meios tecnológicos – a imaterialidade digital –, não deixam de gerar uma “rematerialização”, como nota Cruz (1997, pp. 11–12). A progressiva tendência para a miniaturização dos objetos parece caminhar no sentido da sua desmaterialização, mas ainda não se concretizou plenamente. Assim, no contexto expositivo, a tecnologia propicia uma ocupação total do espaço; é “uma arte que cada vez mais *se instala*”, exibindo frequentemente uma parafernalia de equipamento e dispositivos que impõem a sua presença. Sendo que o próprio meio, particularmente o vídeo, para além de invadir o espaço pode ser ele próprio entendido como um “espaço alternativo”, como sugere o artista Lynn Hershman (1992, p. 460).

O espaço imersivo parece ser obsessivamente procurado pelos artistas que recorrem à instalação e às tecnologias para a criação de ambientes que o espectador se propõe experienciar ativamente, interagindo com a obra e explorando o espaço através dos sentidos. ‘Perdido’ no leque infundável de possibilidades e recursos que encontra à sua disposição, conclui Nicolas Schöffer (1963, p. 400) que “O artista já não cria uma de diversas obras. Ele cria a criação”⁷². Importa observar que muitos dos artistas que primeiro utilizaram as novas tecnologias tinham uma forte atitude crítica face à cultura de massas, industrial e tecnológica. Servindo-se dos mesmos meios, procuravam criticar não só o público mas também o silêncio passivo dos artistas enquanto produtores de cultura – a indústria cultural perante a vastidão das indústrias *mass media*.

Observa-se que o *medium*, ou “aquilo que medeia”, se transforma cada vez mais em “ele-

⁷¹ “(...) the digital image functions like a Byzantine icon – as a visible representation of invisible digital data”.

⁷² “The artist no longer creates one of several works. He creates creation”.

mento envolvente” que convida à imersão virtual, transformando inevitavelmente a nossa percepção e relação com o mundo, como propõe Cruz (1997, p. 13). Mas se os processos de digitalização transformam o conhecimento e a percepção, considera Martin Seel (1997, p. 69) que “não põem de pernas para o ar todos os conceitos da verdade e da realidade”; talvez permitam experienciar outras realidades, nessa “louca dança do processo acelerado” descrita por Slavov Žižek (2007, p. 124).

A literatura recente sobre a técnica, que Cruz (1997) descreve como “fundamentalmente eufórica”, “essencialmente futurista e inventiva” lançou um conjunto de novos termos em circulação: “inteligência artificial, realidade virtual, ciberespaço, cyborg, telemática, etc.” Após algumas décadas de profundo desencantamento, este tema parece alimentar ainda “algum potencial utópico da cultura contemporânea”. Segundo a autora, aquilo que pode caracterizar a experiência atual é “um misto de euforia e disforia e, sobretudo, da possibilidade da sua indução e controlo.” Se a técnica tiver aniquilado a possibilidade da poética, o seu novo grande aliado será a estética ou a “experiência e controlo das afeções, sejam elas as do terror ou do furor”; “tanto as tecnologias militares como as do *entertainment* e dos jogos de guerra” (Cruz, 1999, pp. 13-14, 428-432). Esta possibilidade de controlo torna-se central no contexto de uma arte que é duplamente programada: ao nível do processo de criação e também das experiências. Trata-se, no fundo, de uma ludicidade condicionada; uma forma de “pseudogozo que traz consigo a repressão” apontada por Debord (1992, p. 34).

Do mesmo modo, fora do campo artístico os novos meios impõem não só a sua presença como uma participação contínua; e esta imposição de estar permanentemente “ligado” torna-se cada vez mais imperativa, condicionando e controlando todos os movimentos. A tecnologia da informação, distanciando-se de algo que está entre o sujeito e o mundo para se tornar algo que nos envolve cada vez mais, é representada pela ideia de um espaço alternativo (ciberespaço) e pela inexistência de um exterior (imersão). A aceleração da experiência do espectador, envolto numa torrente de impressões visuais, que Virilio (1989) descreve através dessa janela artificial que é o ecrã de cinema, provoca no “observador-viajante” (*voyeur-voyageur*) um efeito de vertigem. É esta a *estética da desapareição*⁷³ na qual “tudo é movimento” (pp. 33, 67, 117).

Estamos presos no “controlo do virtual” de que nos fala Miranda (1998), no interior do qual o mais mínimo movimento pode ser retraçado e arquivável; espaço de controlo que invadiu o imaginário, através do enorme desenvolvimento dos jogos de computador, estendendo-se progressivamente a “todos os domínios, indo dos arquivos à arquitetura, do entretenimento às paixões”. O problema surge quando o controlo se separa do poder, que anteriormente o usava como auxiliar; agora o controlo serve-se do poder como simulacro para se disseminar – o “controlo do controlo”.

⁷³ “L’hétérogène succède à l’homogène, l’esthétique de la recherche supplante la recherche d’une esthétique, l’esthétique de la disparition renouvelle l’entreprise de l’apparence” (p. 60).

Considera Miranda que “o atual empobrecimento da experiência (...) pode ser contrariado pela arte, mas coloca como questão última a política”; “uma política que mal estamos preparados para compreender, que não se confunde com a *Realpolitik*”. Para afastar este perigo é necessária a existência de “uma arte da distância, de uma política da divisão, de uma lógica da declinação, que salve tudo o que fizemos de nós, que ficou suspenso na sua exterioridade virtual” (pp. 214-225).

Num mundo real convertido em imagens, esse “comportamento hipnótico” produzido pelo espetáculo pensado por Debord (1992, p. 15), tem visto a sua existência expandir-se através do virtual. Perniola (1994, pp. 104-105) anuncia o breve declínio dessa sociedade dos *mass-media*, ameaçada pelo domínio da informática, que torna central uma preocupação com a acumulação, conservação e ordenação dos dados. Por outro lado, observa Miranda (1998, p. 240) que a “desrealização do mundo”, possibilitada pelo virtual, é dominada pela “lógica do choque” que gera um quase total amortecimento, de que o *zapping* constitui o melhor exemplo: em vez de contribuir para aumentar a consciência, leva a um controlo das paixões. Com o esvaecimento da experiência, a vivência visa então não mais do que a mera satisfação imediata do desejo. Apesar de afirmar que “a indústria audiovisual é uma indústria farmacêutica que administra e gere os produtos da adição visual”, Mondzain (2015, p. 85) faz uma ressalva, defendendo que

a condenação do entretenimento não deve tornar-se um gesto de censura ou de desqualificação, tal como a relação com a arte não deve reduzir-se a um exercício de admiração colectiva formatada por uma elite autodesignada (p. 152).

2.5.2. Indigestão

Como resposta ao domínio da leveza imersiva, Fernando José Pereira (2005) reivindica uma reflexão em torno de uma “outra arte” que prefere, acima de tudo “ser indigesta”. Partindo de uma observação de Mario Perniola – a ideia de que quanto mais a luz banhar uma obra de arte mais sombra ela projeta –, Pereira propõe um deliberado obscurecimento como forma de resistência face ao carácter imediatista e interativo perseguido por muitas das práticas contemporâneas; uma arte que pretende uma aproximação ao real, opondo-se veementemente à ‘facilidade comunicativa’. Pereira defende que a tentativa constante de forçar a arte a introduzir-se no domínio da comunicação constitui “uma perversão semântica da noção de *campo expandido*” discutida por Rosalind Krauss, e também uma versão perversa das conquistas e reflexões que os artistas desenvolveram ao longo dos últimos cem anos. Para este autor é hoje evidente a proximidade entre duas posições anteriormente antagónicas: a da “vanguarda” e a da indústria cultural que, fundidas no fenómeno da moda, estendem a leveza e superficialidade a todas as camadas da realidade. Podemos aqui entrever uma clara oposição às propostas artísticas que nas últimas décadas têm procurado uma aproximação aos públicos através do imediatismo das imagens e da procura de

um envolvimento crescente; a lógica do *friendly user* que se revela o oposto de uma participação ativa, uma vez que se trata de uma interatividade programada e controlada, que procura aumentar os níveis de audiência, através do deslumbramento pela inovação.

Ao paradoxo criado pela comunicação social – “quanto mais informação, menos informação”, aquilo a que Chomsky chamou “o problema de Orwell” –, a prática artística poderá responder propondo o “exercício da atenção”, como sugere João Fernandes (1999, p. 10). A propósito do trabalho de Pereira, o curador cita *4'33* (1952), proposta em que John Cage chama a atenção do público para o silêncio de um pianista, lembrando a necessidade de atenção ao detalhe que alguns artistas exigem do espectador.

Perante o excesso de informação e estímulos a que estamos permanentemente expostos, somos paradoxalmente invadidos por uma sensação de vazio, perda e impotência. Como observa Leal (2006), no contexto desta “babelização do mundo” encontramos uma tendência para a dispersão e para a “hipervalorização do detalhe inútil”; a memória e a percepção tomam conta de todo o pensamento, “não deixando espaço para as zonas de sombra, para o desconhecido”. É justamente nessas zonas de sombra e incerteza que alguns artistas se propõem trabalhar; nos lugares onde pode ocorrer esse “obscurecimento” das obras de que nos fala Pereira (2005), reivindicando “uma condição territorial para a prática artística” e chamando a atenção para a necessidade de se clarificar “o entendimento das posições políticas no interior do fazer artístico”, lembrando que continuam a existir “bolsas” ou “lugares de resistência” (ainda que estes possam ser considerados conservadores) que se constroem através de “uma prática quotidiana de oposição às regras dominantes da leveza compulsiva” – uma intencional “indigestibilidade” da arte. Considera Pereira que o mais interessante da criação artística contemporânea reside numa aproximação dificultada, anti-imediatista e anti-interativa; uma arte que, reivindicando a sua “autonomia estratégica”, se afasta dessa “insustentável leveza proposta pela comunicação”, instituindo-se como um “lugar reflexivo” cujo maior desafio será “o assumir da sua condição minoritária e exigente”. A incomunicabilidade da arte permite “interpretações infinitas”, “pois a sua essência é enigmática, logo, de resistência”; uma exigência de complexidade que é potenciadora de reflexão, operando como uma “chamada de atenção” que propõe uma forte relação com o real.

A discussão a partir da ideia moderna de progresso e a recusa da lógica do descartável podem encontrar resposta em estratégias como o recurso à obsolescência dos objetos e das máquinas, cuja manipulação tem em vista outros fins, já não úteis. Krauss (1999, p. 41) cita Benjamin⁷⁴ para salientar esse potencial contido na obsolescência, que a obra de Marcel Broodthaers revela. Importa lembrar que a própria máquina (obsoleta ou não) já contém em si a possibilidade de se comportar de modo não funcional – através do erro, da falha, do aleatório.

⁷⁴ Vide Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* Cambridge, Massachusetts: MIT Press. pp. 241-245.

Apesar dos condicionalismos de que a arte procura libertar-se, Leal (2009, pp. 4-5) utiliza o conceito de “imaginação cega” para definir essa “experimentação tateante”, que é “capaz de experimentar até ao limite os seus media”, explorando a disfuncionalidade e a obsolescência maquínica que podem levar ao impensado, ao aleatório, ao inesperado, à revelação desse “inconsciente tecnológico”. Mas se por um lado podemos ver aqui uma oportunidade para contrariar a lógica da leveza e do entretenimento, subvertendo as potencialidades dos meios, por outro podemos estar perante um enfatizar da natureza dos mesmos, remetendo para segundo plano o sentido e a intencionalidade das práticas. Talvez este uso do impensado e da liberdade de experimentação através da arte, independentemente dos meios de que se serve, possa constituir uma das alternativas possíveis ao controlo imposto pelas tendências mecanicistas que resultam na criação de experiências previsíveis e controladas, que se vão estendendo a todas as ações e vivências; talvez possam resultar numa arte mais consciente da amplitude e do alcance das suas possibilidades (utópicas?).

Se, como defende Miranda (1998, 241-249), “Somos responsáveis pela forma do mundo”, a esperança poderá então residir no “*fazer fazer*”. Nesse caso, “A liberdade não está no resultado nem no final, mas no poder continuar”; poder-se-á continuar a fazer, a não fazer, ou a fazer de forma mais ou menos visível.

Fazer que a partir da década de 1960 passa a ser sinónimo de intenção, traduzindo-se em propostas artísticas que não são necessariamente imagens ou objetos, como propunham os conceptualistas, ou que podem teimar em sê-lo, sem deixar de questionar a prática e a experiência da arte. Alguns artistas desafiam o espectador a ver para além dos limites e condicionalismos impostos pela visão, propondo uma experiência que não é do olhar mas de todo o corpo. Diferentes caminhos podem desenhar-se nessa distância incerta que separa visível e invisível, tangível e intangível, tal como revelam as propostas que atravessamos no capítulo seguinte.

3. Fazer que não se vê: a invisibilidade nas práticas artísticas contemporâneas

A invisibilidade é um conceito ambíguo, que pode ser entendido do ponto de vista fenomenológico e perceptivo, mas também como estratégia que tem vindo a ser explorada na arte de diferentes modos. Invisibilidade que pode revelar-se em diferentes graus, considerando a possibilidade de existência da obra para além da esfera do visível e do material.

Observando que a invisibilidade e os seus desdobramentos têm dado origem a um amplo espectro de obras e exposições, reflexões e publicações, como se percebe com o auxílio da cronologia do invisível na arte que apresentamos como Apêndice (A), importa refletir sobre as motivações e abordagens dos artistas que, ao longo das últimas cinco décadas, têm experimentado diferentes formas e estratégias de invisibilidade, entre a rejeição absoluta da imagem ou do objeto, a sua ocultação ou inacessibilidade total ou parcial, e uma possível reaparição ou rematerialização. Interessa sobretudo perceber de que modo estes questionamentos se projetam no pensamento e nas práticas artísticas contemporâneas, e em que medida contribuem ou não para a sua transformação.

3.1. A rejeição da objetualidade (da década de 1960 à atualidade)

«Palavras a mais». O diagnóstico repete-se em todos os lugares em que é denunciada quer a crise da arte, quer a sua submissão ao discurso estético: palavras a mais (...) ao ponto de conquistarem as superfícies onde ela se expunha e onde, no seu lugar, se escreve a pura afirmação do seu conceito, a auto-enunciação da sua impostura ou a constatação do seu fim (Rancière, 2011, p. 95).

A dissolução do objeto artístico, iniciada pelos impressionistas e levada ao extremo pelos abstracionistas, daria lugar não só ao desaparecimento da figura, da moldura e da base anunciados pelo escritor e crítico brasileiro Ferreira Gullar (1960), à “fuga ao síndrome moldura-e-pedestal”⁷⁵ a que se refere a curadora e crítica americana Lucy Lippard (1995, p. 18), como à rejeição da existência material da obra, através da desmaterialização que se expandiu entre as décadas de

⁷⁵ “the frame-and-pedestal syndrome”.

1960 e 1970, pela ação de artistas ligados à Arte Conceptual. Esta designação abarca a uma grande diversidade de propostas que têm em comum a rejeição dos aspetos burgueses da arte tradicional, a oposição à ideia de arte como objeto de consumo, e também às convenções estéticas tradicionais, sendo difícil imaginar, tal como refere o artista e crítico Gregory Battcock (1973c, p. 1), que pudessem vir a ser comercializadas ou colecionadas. A arte não-objetual insurge-se não só como tentativa de resistência à lógica do mercado e do consumo, mas também como resposta ao crescimento da indústria cultural potenciado pelos *mass media* e pela publicidade, como lembra o curador Ralph Rugoff (2012a, p. 15). As diversas propostas lançadas pelos artistas neste período têm em comum a centralidade da ideia, em detrimento das qualidades formais ou estéticas do trabalho artístico. Em 1965 Sol LeWitt (in Kosuth, 1973, p. 74) observa que “A ideia se torna uma máquina que faz a arte”⁷⁶. Desde então, diversos autores têm procurado contribuir para a definição desta arte, a que se referem como “conceptual”⁷⁷, “Conceptual”⁷⁸ ou “neo-Conceptual”⁷⁹.

Apresentando-se como transição entre a produção estética tradicional (pintura e escultura) e a crítica institucional, e recorrendo à desmaterialização do objeto, à emergência das ideias ou linguagem, à sistematicidade, e a uma nova relação com a filosofia, com a teoria ou com a crítica, a obra conceptual apresenta-se como uma “arte de características invisíveis” ou “que apresenta o invisível como algo semelhante à dimensão do visível”⁸⁰, como observa o historiador Stephen Melville (1995, p. 232).

Apesar de enquadrarmos as práticas artísticas que recorrem à invisibilidade no amplo conjunto de desenvolvimentos associados à arte conceptual, importa ter em conta a heterogeneidade e extensão daquilo que tem vindo a ser designado como tal⁸¹. De acordo com este autor, o conceptualismo pode ser entendido a partir de duas perspetivas distintas: como *estilo* (na con-

⁷⁶ “The idea becomes a machine that makes the art”.

⁷⁷ Que Lippard & Chandler (1968) procuram definir em *The Dematerialization of Art*⁷⁷, designa a obra na qual a ideia é superior e a forma material é secundária, leve, efêmera, barata, despreziosa e/ou desmaterializada (1995, p. 17): arte minimal, anti-forma, sistemas, formas de arte ligadas à natureza ou arte processual.

⁷⁸ Termo utilizado por Sol Lewitt para designar um movimento, procurando distingui-lo do uso de formas mais convencionais, ainda que baseadas na ideia (nas quais em que se inclui o seu próprio trabalho); é também designada como “Idea Art” (Battcock, 1973b), “Post-Object Art”, Arte “Pós-Minimalista” ou arte “ultra-conceptual”, para se distinguir da pintura e escultura Minimalistas, da arte ligada à natureza, e da *performance*.

⁷⁹ Que surge em finais da década de 1970 e inícios de 1980, decorrente da arte Conceptual, caracterizando-se pelo “retorno a uma certa objetividade e visibilidade” (Melville, 1995, p. 233).

⁸⁰ “To address conceptual work in terms like these is to want to speak of a certain dematerialization of the object; of the emergence of ideas and language or systematicity as a medium for advanced art; of a new relation to philosophy or theory or criticism. All of these will be always to account for the emergence of an art of the invisible features or an art that presents the invisible as something like a dimension of the visible”.

⁸¹ Sobre esta questão, considera Melville que “a ideia de arte conceptual enquanto movimento se tem mostrado incapaz de conter o espectro de práticas e entendimentos que atravessam a obra que estamos inclinados a reconhecer como ‘conceptual’” (p. 232).

tinuidade do modernismo) ou como *rutura* (inclusivamente com o próprio modernismo), contribuindo desse modo para uma “mudança de paradigma ou rutura epistemológica”. É nessa segunda possibilidade que se inscreve este estudo – a arte como possibilidade de “resistência ou recusa das condições atuais de visibilidade”⁸² (pp. 231-232).

Liberta da obrigatoriedade de produzir imagens e objetos, na arte deste período ganha relevância o recurso à linguagem, à fotografia, ao vídeo, ao som, à performance e à instalação, que têm sido desde então utilizados pelos artistas na procura de novos modos de ver, que surpreendam e desafiem o observador. Alguns destes autores criavam peças pós-minimalistas, construções tridimensionais que apesar de multimédia que não deixam de se apresentar como objetos escultóricos, como nota a curadora Constance M. Lewallen (2011, p. 72). Ao mesmo tempo, sem deixar de incorporar elementos da pintura e da escultura, outros projetos eram especificamente concebidos para os espaços que ocupavam, incitando muitas vezes à participação.

Nestas propostas importa sobretudo distinguir, tal como propõe Carlos Vidal (2015), a “desmaterialização *conceptual*”, (que corresponde à “redução do facto artístico ao arquivo”, da “desmaterialização *física*” (que decorre da “interferência tecnológica” proporcionada pelas artes digitais, pela Net-Art, Web-Art ou ciberarte).

Na primeira, a exploração do potencial da linguagem surge integrada no próprio trabalho ou insurge-se em sua defesa, conferindo visibilidade à palavra dos artistas e esbatendo as fronteiras entre a arte e tudo o resto. No ensaio *Art and Words*⁸³ que escreve em 1969, o crítico americano Harold Rosenberg (1973, p. 151) enfatiza essa ligação entre arte e vida por intermédio da linguagem, sugerindo que “as palavras são o elemento vital, energético, capaz, entre outras coisas, de transformar quaisquer materiais (...) em materiais artísticos⁸⁴”.

Também Lippard (1995) descreve a arte conceptual como “uma ponte entre o verbal e o visual”, privilegiando as ideias em detrimento dos objetos, o efémero, a documentação, os novos media: *mail art*, publicações de artista, revistas de arte e outras soluções que se pretendem rápidas e portáteis, acompanhando o fluxo das comunicações num tempo de profundas mudanças (pp. 20-22, 33). Como nota Jenkins (1995, p. 269), estes novos métodos de criação e distribuição tornam por vezes difícil a distinção entre obra e texto, exposição e catálogo. É o “evento do fazer, e não

⁸² “To take up Conceptualism, as an historical or critical object or as one’s own practice, as a movement of sorts is to understand it as a moved by a broad political desire – a desire for a renegotiation or overcoming of a presumed gap between art and life, and a desire for a community or socios not ordered by the terms and practices that currently govern our practices, It is in these terms that one will then be inclined to understand the non-availability of much conceptual work – either its appearance only through the detour of documentation or its absolute non-appearance – as a resistance to or refusal of current conditions of visibility”.

⁸³ Originalmente publicado em *The New Yorker*, 29 março 1969.

⁸⁴ “The words are the vital, energetic element, capable, among other things, of transforming any materials (...) into art materials”.

a coisa feita, que constitui a obra; obra que pode ser invisível – “falada mas não vista”, como sugere Rosenberg (1973, p. 157).

3.1.1. Fontes históricas

Torna-se inevitável associar estes gestos radicais a uma ideia de “não-arte”, “anti-arte” (Lippard, 1995, pp. 35–37) ou “fim da arte” (Melville, 1995), estabelecendo ligações entre o conceptualismo como movimento de vanguarda e os que o precedem: Dada, Internacional Situacionismo, a ótica de precisão e *Le grand Verre* de Duchamp, mais do que os seus *readymades*, bem como o interesse que dedicava aos fenómenos invisíveis (pp. 243, 232–233).

Os pressupostos que se manifestam no conceptualismo haviam sido já lançados pelos artistas das primeiras vanguardas, ainda no primeiro quartel do Século XX, através de trabalhos como *Suprematist Composition: White on White* de Kazimir Malevich (1918), uma radical abstração geométrica sem qualquer referência à realidade exterior, forma pura que corresponde ao desejo de percepção pura; ou *55cc Air de Paris* de Marcel Duchamp (1919), uma ampulheta de vidro contendo afinal 125 centímetros cúbicos de ar, insurgindo-se como antítese de uma ‘arte da retina’ e demonstrando um interesse pela dimensão invisível da experiência humana. Na perspectiva de Rugoff (2012a, p. 9), o mais importante contributo deste artista para os desenvolvimentos futuros da “arte invisível” foi a ideia de que o trabalho artístico não se completa senão na mente do espectador, cujo contributo Duchamp (1957)⁸⁵ considera fundamental para o ato criativo.

Trinta anos depois, já no início da década de 1950, estas propostas ecoam em *White Paintings* (1951) de Robert Rauschenberg, telas monocromáticas que representavam a antítese do abstracionismo abstrato, ou *Erased de Kooning Drawing* (1953), resultante de um árduo trabalho executado com borracha que tornou a obra original invisível; ou ainda na famosa peça de John Cage, *4'33"* (1953), em que perante a imobilidade do pianista, o único som que se ouvia na sala ao longo de 4 minutos e 33 segundos era o ruído ambiente que a plateia produzia.

Rugoff (2012a) sugere que o início daquilo que designamos como ‘arte invisível’ tenha começado no dia 14 de maio de 1957, no momento em que Yves Klein apresentou em Paris, na Galerie Colette Allendy, uma sala aparentemente vazia, anunciando que estava preenchida de ‘sensibilidade pictórica em estado bruto’. Esta decisão de mostrar as paredes brancas como obra de arte abre caminho à longa trajetória do invisível na arte, que conta já sete décadas. Marco incontornável na história do invisível é lançado pelo mesmo autor, no ano seguinte: a exposição *Le Vide* (1958). Klein dedicou-se não só à exploração do seu interesse pelo vazio, como também

⁸⁵ No discurso que apresenta à American Federation of Artists, intitulado *The Creative Act* (Duchamp, 1957).

ao desejo de criar uma ‘arquitetura do ar’, trabalhando até ao final do seu percurso com arquitetos e engenheiros com esse fim. Nas duas décadas que se seguem, numerosos artistas desafiam, de diferentes modos, a ideia de trabalho artístico como “algo para o qual se olha” (pp. 5, 7, 13).

Desde então, autores como Robert Barry, o coletivo Art & Language, o movimento internacional Fluxus e tantos outros criadores até à atualidade têm levado ao limite a exploração da invisibilidade, inusualidade, impercetibilidade, intangibilidade e imaterialidade. Tal como admittiam Lippard & Chandler (1968), “ainda não sabemos quanto menos “nada” pode ser”⁸⁶.

3.1.2. Agentes, meios e espaços para a arte

Não sendo os únicos que na década de 1960 procuravam espaços alternativos para a arte, Lippard e também Seth Siegelaub contribuíram, através da organização de projetos alternativos, para ampliar as possibilidades de difusão fora do espaço da galeria⁸⁷. Esta independência relativamente ao lugar é adotada no processo criativo dos *‘post-studio artists’*, designação que Carl Andre utiliza para se descrever a si próprio, bem como a outros autores que em lugar de produzirem objetos, optam por utilizar a máquina de escrever ou o telefone, como Kosuth ou Weiner; ou os que criam o seu trabalho fora do estúdio, como Serra ou LeWitt.

Na sua curta atividade como galerista, editor e curador independente, Siegelaub desafia os artistas a produzir o seu trabalho exclusivamente sob a forma de publicação, entendida não como meio complementar mas autónomo e constitutivo da própria obra – “publicações-como-exposições” (Melvin, 2016) entre as quais o “catálogo-como-exposição” (*Xerox Book*⁸⁸, 1968; *January 5-31*⁸⁹, 1969), o “calendário-como-exposição” (*One Month [March 1969]*)⁹⁰ ou a “re-

⁸⁶ “We still do not know how much less “nothing” can be”.

⁸⁷ Em 1969 Siegelaub (in Siegelaub & Norvell, 2001, p. 38) afirmava: “ (...) tu não precisas de uma galeria para expor ideias” / “ (...) you don’t need a gallery to show ideas”.

⁸⁸ Catálogo publicado em Nova Iorque, em dezembro de 1968, por Siegelaub e Jack Wendler, que propuseram a cada um dos sete artistas convidados uma intervenção sobre vinte e cinco páginas em branco. Artistas: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Hueber, Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Robert Morris, Lawrence Weiner (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 278).

⁸⁹ Exposição apresentada num escritório alugado em 44 East 52nd Street, Nova Iorque. Organizada por Siegelaub, apenas para servir como material suplementar ao catálogo. Artistas: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 279).

⁹⁰ Siegelaub convidou trinta e um artistas a apresentarem uma obra textual, numa única página, correspondente a cada dia do mês. Artistas e respetivas datas: 1. Carl Andre, 2. Michel Asher, 3. Terry Atkinson, 4. Michael Baldwin, 5. Robert Barry, 6. Frederick Barthelme, 7. Ian Baxter, 8. James Lee Byars, 9. John Chamberlain, 10. Ron Cooper, 11. Barry Flanagan, 12. Dan Flavin, 13. Alex Hay, 14. Douglas Huebler, 15. Robert Huot, 16. Stephen J. Kaltenbach, 17. On Kawara, 18. Joseph Kosuth, 19. Christine Kozlov, 20. Sol LeWitt, 21. Richard Long, 22. Robert Morris, 23. Bruce Nauman, 24. Claes Oldenburg, 25. Dennis Oppenheim, 26. Allen Ruppersberg, 27. Edward Ruscha, 28. Robert Smithson, 29. De Wain Valentine, 30. Lawrence Weiner, 31. Ian Wilson (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 279). O catálogo foi distribuído gratuitamente no mundo inteiro (Fernandes et al., 1999, p. 652).

vista-come-exposição” (July/August 1970⁹¹), que correspondem a “informação primária”, e não secundária (Martinetti, 2016, p. 19). Como nota Coelewij (2016, p. 507), Siegelaub criou novos meios de distribuição que possibilitavam uma maior mobilidade e descentralização da arte, e um diálogo mais alargado entre os artistas e o público através da difusão de publicações em várias línguas, de que é exemplo *July, August, September 1969*⁹² (Meyer & Siegelaub, 2016, pp. 191–192).

A par das iniciativas organizadas fora do contexto institucional, os principais museus da Europa e dos Estados Unidos promovem grandes exposições, que contribuem em larga escala para a disseminação da arte Conceptual em finais da década de 1960 e início de 1970, dando visibilidade a essas propostas que Brooks (2001) define como ‘arte de recusa’. Entre elas se destaca, nos Estados Unidos, *Information*⁹³, organizada por Kynaston McShine no Museum of Modern Art, em 1970. Enfatizando as relações da arte com questões sociais e políticas prementes, como é o caso da Guerra do Vietname, esta exposição demonstra a possibilidade de as instituições tradicionais acolherem uma arte que contesta os valores culturais e políticos que são levadas a defender. O catálogo incluía, a par de textos das mais diversas áreas, algumas páginas em branco para que nela pudesse intervir o leitor.

⁹¹ Siegelaub, em colaboração com o editor Peter Townsend, transformaram a *Studio International* 180, n.º 924 (julho-agosto 1970) numa exposição constituída por 48 páginas. Os editores delegaram a responsabilidade curatorial a seis críticos, cada um deles encarregue de disponibilizar uma secção de 8 páginas aos artistas que convidassem.

⁹² Apresentada em onze lugares do mundo, de 01.07 a 30.09. Organizada por Seth Siegelaub. Artistas: Carl Andre (The Hague, Holanda), Robert Barry (Baltimore, E.U.A.), Daniel Buren (Paris, França), Jan Dibbets (Amsterdão, Holanda), Douglas Huebler (Los Angeles, E.U.A.), Joseph Kosuth (Portales, Novo Mexico, E.U.A.), Sol LeWitt (Düsseldorf, Alemanha), Richard Long (Clifton Down, Bristol, Inglaterra), N. E. Things Co. (Vancouver, Canadá), Robert Smithson (Uxmal, México), e Lawrence Weiner (Niagara Falls, Nova Iorque e Ontario, E.U.A.). Catálogo (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 281).

⁹³ Apresentada de 02.07 a 20.09. Artistas: Vito Acconci, Carl Andre Siah, Armajani Keith, Arnatt Art & Language, Press Art & Project, Richard Artschwager, David Askevold, Terry Atkinson, David Bainbridge, John Baldessari, Michael Baldwin, Barrio, Robert Barry, Frederick Barthelme, Bernhard and Hilla Becher, Joseph Beuys, Mel Bochner, Bill Bollinger, George Brecht Stig Broegger, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Victor Burgin, Donald Burgy, Ian Burn and Mel Ramsden, James Lee Byars, Jorge Luis Carballa, Christopher Cook, Roger Cutforth, Carlos D'Alessio, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Gerald Ferguson, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Group Frontera, Hamish Fulton, Gilbert and George, Giorno Poetry Systems, Dan Graham, Hans Haacke, Ira Joel Haber, Randy Hardy, Michael Heizer, Hans Hollein, Douglas Huebler, Robert Huot, Peter Hutchinson, Richards Jarden, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, John Latham, Barry Le Va, Sol LeWitt, Lucy R. Lippard, Richard Long, Bruce McLean, Cildo Campos Meirelles, Marta Minujin, Robert Morris, N. E. Thing Co. Ltd., Bruce Nauman, New York Graphic Workshop, Newspaper, Group Oho, Helio Oiticica, Yoko Ono, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Giulio Paolini, Paul Pechter, Giuseppe Penone, Adrian Piper, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Alejandro Puente, Markus Raetz, Yvonne Rainer, Klaus Rinke, Edward Ruscha, J. M. Sanejouand, Richard Sladden, Robert Smithson, Keith Sonnier, Ettore Sottsass jr., Erik Thygesen, John Van Saun, Guilherme Magalhaes Vaz, Bernar Venet, Jeffrey Wall, Lawrence Weiner, Ian Wilson. Catálogo: McShine, K. (1970). *Information*. New York: The Museum of Modern Art. Disponível em www.moma.org/calendar/exhibitions/2686 (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 284).

Jenkins (1995, pp. 271-272) salienta ainda o contributo de outras exposições de menor dimensão, como *Conceptual Art and Conceptual Aspects*⁹⁴ e respetivo catálogo intitulado *Post-Object Art*, que prescindia de quaisquer imagens; *Art in the Mind*⁹⁵, que propunha “estruturas de pensamento” ao invés de objetos físicos; *Art by Telephone*⁹⁶, em que um conjunto de artistas instruíam telefonicamente o *staff* do museu, que operava como intermediário; e ainda outros projetos que revelavam um crescente interesse pelos desenvolvimentos tecnológicos e meios de comunicação de massas.

O panorama artístico europeu seria marcado por exposições como *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, apresentada na Kunsthalle Bern em 1969, e pela *Documenta 5*⁹⁷ de Kassel, em 1972, ambas organizadas pelo curador e historiador suíço Harald Szeeman; ou, no mesmo ano, *The New Art*, comissariada por Anne Seymour na Hayward Gallery em Londres. Tendo em conta a natureza das propostas reunidas em Bern, Grégoire Muller (in Szeemann, 1969) considera que

o artista já não tem mais razões para se sentir limitado por uma forma, por uma matéria, por uma dimensão ou por um lugar. A noção de obra de arte pode ser substituída por uma coisa cuja única utilidade é *significar*, noção muito aberta que abrange qualquer uma das diferentes pesquisas que podemos ver nesta exposição⁹⁸ (s/p).

⁹⁴ Apresentada no New York Cultural Centre, em associação com Fairleigh Dickinson University, Madison, New Jersey, E.U.A., de 10.04 a 25.08. Organizada por Donald Karshan. Artistas: Art & Language (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, e Harold Hurrell), Robert Barry, Frederick Barthelme, Iain Baxter, Mel Bochner, Daniel Buren, Donald Burgoyne, Ian Burn, James Lee Byars, Roger Cutforth, Jan Dibbets, Hans Haacke, Douglas Huebler, Stephen Kalltenbach, On Kawara, Joseph Kosuth, Cristine Kozlov, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Saul Ostrow, Adrian Piper, Mel Ramsden, Edward Ruscha, Bernard Venet, Lawrence Weiner, e Ian Wilson (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 283).

⁹⁵ Organizada por Athena Tacha Spear no Allen Memorial Art Museum em Oberlin, Ohio, E.U.A., 1970.

⁹⁶ Apresentada no Museum of Contemporary Art, Chicago, de 01.11 a 14.12. Organizada por Jan van der Marck. Artistas: Siah Armajani, Arman, Richard Artschwager, John Baldessari, Iain Baxter, Mel Bochner, George Brecht, Jack Burnham, James Lee Byars, Robert H. Cumming, Francois Dallegret, Jan Dibbets, John Giorno, Robert Grosvenor, Hans Haacke, Richard Hamilton, Dick Higgins, David Humpson, Robert Huot, Alain Jacquet, Ed Keinholz, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Robert Smithson, Guenther Uecker, Stan VanDerBeek, Bernard Venet, Frank Lincoln Viner, Wolf Vostell, William Wegman, and William T. Wiley. Os projetos dos artistas foram gravados como instruções telefônicas num LP 12” que funciona como catálogo da exposição (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 282).

⁹⁷ *Documenta 5: Befragung der Realität - Bildwelten Heute*. Neue Galerie e Museum Fridericianum, Kassel, Alemanha. 30.06 a 08.10. Artistas: Vincenzo Agnetti, Art & Language (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Ian Burn, Harold Hurrell, Joseph Kosuth, e Mel Ramsden), John Baldessari, Robert Barry, Bernd & Hilla Becher, Mel Bochner, Stanley Broun, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Michael Harvey, Douglas Huebler, Wolfgang Knoebel, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Mangold, Bruce Marden, Agnes Martin, Blinky Palermo, Peter Roehr, Allen Ruppersberg, Edward Ruscha, Robert Ryman, David Tremlett, Richard Tuttle, William Wegman, e Lawrence Weiner. Disponível em https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_5 (Álvaro et al., 1997, p. 299), (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 288), (Fernandes et al., 1999, p. 662)

⁹⁸ “(...) l'artiste n'a plus de raisons de se sentir limité par une forme, par une matière, par une dimension ou par un lieu. La notion d'œuvre d'art peut être remplacée par celle d'une chose dont la seule utilité est de *signifier*, notion très ouverte qui recouvre n'importe laquelle des recherches si différentes qu'on peut voir dans cette exposition.”

Como sugere Wandschneider (1999), a *Documenta 5* pode ser entendida como o culminar do "paradigma artístico" que emergiu nos cinco anos que a antecedem, conferindo uma "visibilidade social sem precedentes" a estes desenvolvimentos, cuja receção em Portugal é marcada pelo "afastamento" e pela "dessincronia". E quando se assiste, muitos anos depois, à emergência do vanguardismo no país, o contexto internacional já indiciava um retorno à pintura e à escultura, bem como à valorização da expressão e da subjetividade que acompanha a chegada da década de 1980 (pp. 29,31,45).

Uma lufada de ar fresco invade o panorama artístico nacional com a *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*⁹⁹, apresentada em 1977 na Galeria Nacional de Arte Moderna em Lisboa. A mostra foi comissariada pelo crítico Ernesto de Sousa, para quem a *Documenta* de Szeemann havia constituído uma experiência marcante, como demonstram os trabalhos dos cerca de cinquenta autores que iria reunir em Portugal, concebidos entre 1969 e 1977.

O desejo de liberdade perseguido pelos artistas neste período resultou, como observa o crítico Germano Celant (1999, pp. 187, 189), na contaminação e confluência de linguagens e métodos integrados no processo artístico, "chegando a imitar a prática ritual da natureza ou da matéria, que se manifesta tanto no visível como no invisível, tanto na pedra como na ideia (...), tanto no acaso como no gesto".

Mas apesar destes projetos se servirem do banal, do acessível e do quotidiano, que muitos acreditavam ser uma fuga à mercantilização da arte, também as fotocópias ou as ondas telepáticas se revelariam comercializáveis, como salienta Julia Bryan-Wilson (2016, p. 37). Ainda que estes trabalhos se situem na *condição pós-medial* proposta por Krauss (1999) – desconstruindo as formas de arte pura perseguidas pelo modernismo e defendidas pelo crítico Clement Greenberg –, vemos que qualquer suporte material se pode tornar objeto de comercialização. Se o abstracionismo tenta *purificar* a arte através de um retorno à sua essência, os seus modos de produção (como a pintura serial) aproximam-na do objeto produzido industrialmente, abraçando o capitalismo. Por sua vez, o conceptualismo procura *purificar* a arte abandonando esta pretensa autonomia dos meios; mas apesar de procurar escapar ao industrialismo trabalhando dentro do seu sistema, a sua retórica aproxima-se dos discursos comerciais de auto-promoção (pp. 11,15).

⁹⁹ Apresentada de 28.02 a 31.03. Artistas: Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Álvaro Lapa, Alvess, Ana Hatherly, Ana Vieira, André Gomes, Ângelo de Sousa, António Lagarto & Nigel Coates, António Palolo, António Sena, Armando Azevedo, Artur Varela, Clara Menéres, Constança Capdeville, Da Rocha, E. M. de Melo e Castro, Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Graça Pereira Coutinho, Helena Almeida, Joana Almeida Rosa, João Brehm, João Freire, João Vieira, Jorge Peixinho, Jorge Pinheiro, José Carvalho, José Conduto, José Rodrigues, Júlio Bragança, Julião Sarmento, Leonel Moura, Lisa Santos Silva, Manuel Casimiro, Mário Varela, Noronha da Costa, Pedro Andrade, Pires Vieira, Robin Fior, Salette Tavares, Sena da Silva, Túlia Saldanha, Victor Belém e Victor Pomar. Comissariada por Ernesto de Sousa. Catálogo (Coelho et al., 1977).

Em defesa da heterogeneidade dos *media*, cuja essência não reside na materialidade dos meios, Krauss (1999, pp. 32-33) propõe um diálogo entre a posição *pós-medium* e o pós-estruturalismo, citando o contributo de Derrida para a desconstrução de noções como unidade e pureza. Se a pureza se vê inevitavelmente invadida pelo exterior, cai por terra a ideia de pureza de um determinado *medium* artístico, ou de separação de uma dada disciplina; o que, a par das análises de Foucault, constitui relevante argumento para defender a interdisciplinaridade dentro e fora da academia, num contexto artístico em que “a autonomia e a noção de que existia algo próprio ou específico de um *medium* era já alvo de ataque”, como demonstram as práticas de “impureza desenfreada” propostas pelos artistas ligados ao Fluxus ou ao Situacionismo, introduzindo um “desvio” em direção a uma “apropriação subversiva”, que já estava em marcha¹⁰⁰.

Na pós-modernidade, que Friedrich Jameson¹⁰¹ vê dominada por uma total saturação do espaço pela imagem, pela ação da publicidade, dos meios de comunicação ou do ciberespaço, a experiência estética está em todo o lado. Uma expansão da cultura que não só tornou problemática a noção de trabalho artístico individual, como esvaziou a ideia de autonomia estética: a “nova vida da sensação pós-moderna” na qual “o sistema perceptual do capitalismo tardio” tudo experimenta como estético. Num tal regime, Krauss (1999) observa que alguns artistas mimetizam essa redução da estética ao que dela resta, projetada no contexto social, enquanto outros decidem “não abraçar a moda internacional da instalação e da obra *intermedia*, na qual a arte essencialmente se revela complacente com a globalização da imagem ao serviço do capital”¹⁰² (p. 56). Tentativas de resistência que se manifestam quer através do fazer artístico, quer pelo enfatizar da sua negação.

3.1.3. O artista como fazedor e o fazer como recusa

Bartleby, célebre escrivão no romance que Herman Melville publicou em 1853, notabilizou-se pela sua atitude de recusa perante o trabalho, possibilidade impensável para muitos, mas particularmente atrativa para alguns artistas. Em diferentes gerações e latitudes, autores como

¹⁰⁰ “And outside the academy, in the art world - where autonomy and the notion that there was something proper or specific to a medium were already under attack - this gave a glittering theoretical pedigree to practices of rampant impurity - like Fluxus or Situationist detournement (subversive appropriation)- that had long since been underway”.

¹⁰¹ Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso. pp. 110-112.

¹⁰² “One description of art within this regime of postmodern sensation is that it mimics just this leeching of the aesthetic out into the social field in general. Within this situation, however, there are a few contemporary artists who have decided not to follow this practice, who have decided, that is, not to engage in the international fashion of installation and intermedia work, in which art essentially finds itself complicit with a globalization of the image in the service of capital”.

Marcel Duchamp, Bruce Nauman, Gustav Metzger ou o português Pedro Morais, revêem-se no papel do artista enquanto fazedor, como tal membros da classe trabalhadora, propondo-se ao mesmo tempo subverter a lógica que domina os processos de produção, questionando a racionalidade, o ritmo, os meios e as formas de criação, os contextos de apresentação e difusão, ou até mesmo, nalguns casos, a necessidade da sua realização.

O ato criativo é entendido por Marcel Duchamp (1957, p. 139) como um processo subjetivo e não totalmente controlado pelo artista, enfrentando uma série de “esforços, dores, satisfações, recusas, decisões” que resultam na diferença existente entre a intenção e a sua realização. O fazedor é assim definido como um “*medium*” – alguém que é atravessado por qualquer coisa.

O processo de criação pode permanecer um doloroso e depressivo mistério, como descreve Bruce Nauman (in Simon, 1988, pp. 39-41), revelando-se ao mesmo tempo interessante porque nunca é igual. Contrariamente aos dadaístas que recusavam a arte como forma de subsistência, Nauman revê-se numa ideia de moralidade que considera particularmente americana, baseada no conceito de artista como membro da classe trabalhadora. Perseguindo esta mesma ideia do artista-fazedor, em que se inclui o fazedor do nada ou de algo que não se vê, destaca-se dentro desta possibilidade a ação de artistas como:

- Robert Barry, cujas propostas assentam na exploração da imaterialidade da arte, através da invisibilidade e do vazio;
- Gustav Metzger, cuja arte interventiva se apresenta sob a forma de recusa e manifesto;
- Lawrence Weiner, que não pretende acrescentar, mas antes retirar elementos, contribuindo para um despojamento da arte e, através dela, do mundo.

No trabalho de Barry assiste-se uma progressiva eliminação do objeto, que culmina numa exaustiva exploração da imaterialidade. A pintura é substituída pelo uso de material invisível, como fio de *nylon* transparente, de que se serve para construir peças feitas de fios esticados, difíceis de ver e de fotografar; a que se segue o recurso a outros elementos impercetíveis, como é o caso da energia

Barry recorre também à energia mental, como revela em *Telepathic Piece* (1969)¹⁰³, que consiste numa afirmação escrita, apresentada exclusivamente no catálogo da exposição (1969) na qual manifesta a intenção de “comunicar telepaticamente uma obra de arte, cuja natureza é uma série de pensamentos que não são aplicáveis à linguagem ou imagem”¹⁰⁴. Não há nesta peça

¹⁰³ Apresentada na exposição coletiva que teve lugar no Centre for Communications and the Arts, Simon Fraser University, Burnaby, Canadá, de 19-05 a 19-06. Organizada por Seth Siegelaub. Artistas: Art & Language, Robert Barry, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Stephen J. Kaltenbach, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, N E. Things Co., e Lawrence Weiner. Catálogo intitulado *Catalogue for the Exhibition* (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 280).

¹⁰⁴ “During the exhibition I will try to communicate telepathically a work of art, the nature of which is a series of thoughts that are not applicable to language or image”.

qualquer espaço que possa ser fotografado ou qualquer elemento visual. Servindo-se de “coisas intangíveis e incomensuráveis, físicas, mas metafísicas em seus efeitos”, considera Barry (in Barry & Meyer, 1972, p. 40) que “Não há colecionadores, pois não há nada para colecionar”¹⁰⁵.

Tal como Klein, também Barry (1968) revela um interesse particular pelo potencial criativo contido no vazio¹⁰⁶, cujas potencialidades explora em *Closed Gallery* (1969), anunciando em três cartões de convite que a galeria se encontra fechada ao público ‘para’ ou ‘durante’ todo o período da exposição. A experiência artística apresenta-se assim como impossibilidade. Estas ‘exposições’ foram anunciadas em Los Angeles, pela galeria Eugenia Butler em Amsterdão, Art & Project em Turim, e Galleria Sperone¹⁰⁷, e nos últimos anos têm sido rerepresentada como *Closed Gallery Redux*¹⁰⁸. Se, por um lado, podemos questionar o sentido destas iniciativas, perdida a frescura e a força das propostas iniciais, por outro lado não deixam de indiciar o renovado interesse que estas questões (material/imaterial, visível/invisível, tangível/intagível) suscitam ainda na atualidade.

Esta ideia de arte como recusa é justamente o que propõe o artista e ativista político Gustav Metzger em *Art Strike 1977-1980* (1974), apelando a uma greve à arte por um período de três anos, entre 1977 e 1980. Recusando-se a integrar a exposição *Art into Society, Society into Art: Seven German Artists*¹⁰⁹ apresentada no ano de 1974 em Londres, Metzger, que havia chegado à Grã-Bretanha em 1939 como refugiado da Alemanha nazi, optou por escrever um texto integrado no respetivo catálogo (Joachimides & Rosenthal, 1974, p. 79), reivindicando os direitos dos artistas enquanto trabalhadores, contestando a arte como bem de consumo e sublinhando a necessidade de se reservar tempo para a reflexão sobre a arte, que deve responder a “realidades políticas urgentes”.

Uma parte relevante da produção de Metzger é teórica, incluindo manifestos e outros textos, entre os quais o já citado *Art Strike 1977-1980* que, segundo Phillpot (2001, p. 14), “resultou numa politização do próprio vazio”. Metzger (2012, p. 91) defende que “o vazio deve ser considerado em todas as fases da produção da exposição”, entendendo-o como ponto de partida para “questionar uma série de atividades habituais”. O que propõe é uma chamada de atenção, no sentido de uma crescente consciencialização do papel do artista na sociedade.

¹⁰⁵ “There is no collectors, for there is nothing to collect”.

¹⁰⁶ “Há algo sobre o vazio com o qual pessoalmente me comprometo. Acho que não consigo tirá-lo do meu sistema. Apenas o vazio. Nada me parece coisa mais potente no mundo” / “There is something about void and emptiness which I am personally very concerned with. I Guess I can’t get it out of my system. Just emptiness. Nothing seems to me the most potent thing in the world” (in Lippard, 2001, p.xx).

¹⁰⁷ De 10 a 21.03, 17 a 31.12, e 30.12, respetivamente.

¹⁰⁸ No espaço Specific Object / David Platzker, em Nova Iorque, 2011, ou em Kunsthalle Freiburg, 2016.

¹⁰⁹ Exposição coletiva apresentada no Institute of Contemporary Arts, Londres, de 30.10 a 24.11.1974, na qual participaram Albrecht D., Joseph Beuys, K.P. Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger e Klaus Staeck. Catálogo. Joachimides, Christos & Rosenthal (Eds.). (1974) *Art into Society: Society into Art: Seven German Artists*. London: Institute of Contemporary Arts.

Artista que se faz ouvir através do próprio discurso, como propõem Metzger ou Weiner, que em 1968 publica na revista nova-iorquina *Art News* a “declaração de intenções”¹¹⁰ que irá desde então acompanhar as sucessivas apresentações da sua obra, defendendo que a concretização física do trabalho não constitui uma condição, mas antes uma opção do artista:

- a. O artista pode construir a peça.
- b. A peça pode ser fabricada.
- c. A peça não precisa de ser construída.

Cada uma sendo igual e consistente com a intenção do artista, a decisão de condicionar fica com o recetor no momento da receção¹¹¹ (Weiner, 1968, in Rorimer, 1995, p. 222).

Uma parte significativa da prática de Weiner recorre à enunciação, tradição que se revela por vezes nominalista, outras vezes performativa: a enunciação de ações, acontecimentos ou situações que se apresentam sob a forma de discurso. O seu trabalho é representativo de um grande número de propostas que, no mesmo período, e “por oposição à pintura ou escultura tradicionais, podem apresentar-se numa parede, num livro ou simplesmente ser ditas” (Rorimer, 1995, p. 222); que não estão limitadas a um determinado momento ou forma de apresentação, podendo ter lugar dentro ou fora do espaço expositivo convencional. E quando se trata de executar uma ação, como a de remoção¹¹² (Fig. 11), Weiner cria lacunas e não mais objetos¹¹³.

¹¹⁰ Republicada na *Arts Magazine*, em abril de 1970; no livro *Conceptual Art* de Ursula Meyer (Meyer, 1972, p. 137); e em “Documentation in Conceptual Art”, que integra a publicação *Idea Art* (Weiner, Buren, Bochner, & LeWitt, 1973, p. 175).

¹¹¹ a. *The artist may construct the piece.*

b. *The piece may be fabricated.*

c. *The piece need not be built.*

Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

¹¹² Como *A Removal of an Amount of Earth from the Ground – The Intrusion into This Hole of a Standard Processed Material* (Public Freehold, 1967), 36’’ x 36’’ removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall (1968) ou *A square removal from a rug in use* (no mesmo ano), executada a pedido dos colecionadores que adquiriram a peça, na sua casa, em Colónia, Alemanha.

¹¹³ “Considerando que a ideia de remoção é tão – ou mais – interessante do que a intrusão/intromissão de um objeto fabricado num espaço, como é o caso da escultura¹¹³ / “Whereas the idea of removal is just – if not more – interesting than the intrusion of a fabricated object into a space, as sculpture is” (Weiner in Rose, 1973, p. 149).



Fig. 11 – Lawrence Weiner, *A 36" X 36" removal to the lathing or support of plaster or wallboard from a wall*, 1968. Trabalho apresentado na exposição *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, Kunsthalle Bern, 1969.

A não concretização opera como instrumento de que se serve na conceção de uma arte que se recusa a existir no mundo dos objetos ou das imagens; recusa que é também defendida por Douglas Huebler, quando afirma:

O mundo está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; não desejo acrescentar mais nada.

Prefiro, simplesmente, afirmar a existência das coisas em termos de tempo e / ou lugar.

Mais especificamente, o trabalho relaciona-se com coisas cuja inter-relação está além da experiência perceptual direta.

Porque o trabalho está além da experiência perceptual direta, a consciência do trabalho depende de um sistema de documentação.

Esta documentação assume a forma de fotografias, mapas, desenhos e linguagem descritiva¹¹⁴ (Huebler, 1968, in Barry, Huebler, Kosuth, & Weiner, 1969, s/p; Celant, 1969, p. 43; Meyer, 1972, p. 137).

¹¹⁴ “The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more.

I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place.

More specifically, the work concerns itself with things whose inter-relationship is beyond direct perceptual experience.

Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation.

This documentation takes the form of photographs, maps, drawings and descriptive language.”

Dependência que poderá ser vista como contradição: um trabalho que pode prescindir do objeto, mas não do documento, não deixando por isso de ter uma existência física. Pode ainda assim manter-se no domínio da especulação ou da teoria, desconstruindo a noção de exclusividade, e permitindo ao artista exercer sobre um controlo que estaria reservado a quem tivesse possibilidades de adquirir a sua obra.

Como observa Rugoff (2012a, p. 15), há também um redirecionamento do papel do artista como “autor” para o de “recetor”, sendo que estas propostas requerem uma ativa participação (ainda que exclusivamente mental). Como salientam Lewallen & Moss (2011, p. 2), mesmo nos casos em que o objeto não é efetivamente eliminado, a centralidade que detinha é redirecionada para o conceito ou para o processo de criação. Rejeitando os modos tradicionais do fazer artístico, os artistas saem do estúdio para ocuparem as ruas ou os espaços não artísticos; e mesmo quando expõem no contexto institucional, procuram quebrar convenções no que respeita à relação entre artista e observador.

3.1.4. Motivações e limitações

Num contexto marcado por importantes transformações políticas e sociais, sobretudo na segunda metade da década de 1960, as propostas artísticas conceptuais surgem como resposta a esses acontecimentos. De forma individual e coletiva, os artistas, alguns dos quais ativistas, manifestam os seus posicionamentos: contra a guerra, o racismo e o sexismo; em defesa da liberdade e da democracia, da imaginação e da utopia, dissociando-se das instituições e do mercado que alimenta a guerra¹¹⁵.

É posta em causa a propriedade, o estilo, a autoria e a originalidade do objeto artístico, rejeitando os meios tradicionais de produção e difusão, na procura de uma maior acessibilidade e democratização. Em suma, tal como afirma Joseph Kosuth (in Rose, 1973, p. 146), “Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte”¹¹⁶. No seu entender, a arte contemporânea, que já não depende de experiência visuais (ou outras), requer a partilha de informação prévia sobre o conceito para poder ser apreciada e entendida. Destacando a capacidade de se manter distanciada de julgamentos filosóficos, considera Kosuth (1973, pp. 88-89) que a arte existe “para si própria”.

¹¹⁵ Segundo Lippard (1995, p. 28), “O fervor anti-sistema na década de 1960 focou-se na desmitologização e desmercantilização da arte, na necessidade de uma arte independente (ou "alternativa") que não pudesse ser comprada e vendida pelo setor ganancioso que possuía tudo que explorava o mundo e promovia a guerra do Vietname” / “Anti-establishment fervor in the 1960s focused on de-mythologization and de-commodification of art, on the need for an independent (or “alternative”) art that could not be bought and sold by the greedy sector that owned everything that was exploiting the world and promoting the Vietnam war”.

¹¹⁶ “Being an artist now means to question the nature of art”.

Muitas destas propostas procuraram relacionar a atividade artística com preocupações sociais, ecológicas e intelectuais, mas independentemente do seu inegável envolvimento num ativismo político, a “atitude radical” dos artistas dirige-se primeiramente às instituições de arte, às suas tradições e modos de trabalhar, tal como observa o crítico Michael Archer (2001, pp. 24, 26-28).

Battcock (1973c, pp. 8-9) sugere que a qualidade da arte, e em particular da arte Conceptual, é avaliada em função do modo como efetivamente transforma os valores culturais; assim entendida, “uma ‘boa’ obra Conceptual é aquela na qual alguma regra estética ou cultural estabelecida é efetivamente quebrada”¹¹⁷. Aqui reside o principal motivo de interesse *da Idea Art*: “não por aquilo que é mas, antes, pelas ideias e mudanças que motiva”¹¹⁸.

Na recensão crítica que dedica à exposição *0 Objects, 0 Painters, 0 Sculptures*¹¹⁹, organizada por Siegelau em 1969, Battcock (2016, p. 176) observa que

Os trabalhos da mostra são ideias que não pretendem ser mais do que ideias. Como tal, são praticamente invisíveis, o que por si só é uma boa ideia. Já faz algum tempo que suspeitamos que a arte talvez possa ser invisível e agora é. Portanto, não há nada para roubar, nada para danificar, nenhuma imagem para lembrar mais tarde e não temos que nos preocupar com slides e iluminação¹²⁰.

Importa lembrar o reconhecimento tardio (não antes deste período) da relevância do trabalho de Marcel Duchamp, ao qual a Tate dedicou uma retrospectiva em 1966, integrando a reconstrução do *Grande Vidro* pelas mãos de Richard Hamilton. Nos anos que se seguem, proliferaram as exposições que dão continuidade ao legado duchampiano. Em 1972, a Hayward Gallery apresenta em Londres *The New Art*¹²¹, mostra de arte contemporânea britânica organizada por Anne Seymour. Em 1974, a já referida exposição *Art into Society, Society into Art* apresenta no Institute of Contemporary Art em Londres as propostas de sete artistas alemães. No mesmo ano,

¹¹⁷ “The very quality of some art, particularly within the Conceptual Art framework, is judged by how effectively it changes our cultural values. Specifically, a “good” Conceptual work is one in which some established aesthetic or cultural rule is effectively broken” (p. 8).

¹¹⁸ “And that’s why we must investigate Idea Art – not for what it is but, rather, for the ideas and the changes it motivates” (p. 9).

¹¹⁹ Apresentada num escritório do McLendon Building, em Manhattan, de 5 a 31.01. Artistas: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner (Battcock, 2016, p. 136). Apêndice A – 1969.

¹²⁰ “The works in the show are ideas that are not intended to be any more than ideas. As such they are pretty much invisible, which itself is a good idea. We’ve suspected, for some time now, that art perhaps can be invisible and now it is. Therefore there’s nothing to steal, nothing to damage, no images to remember later and we don’t have to worry about slides and lighting”.

¹²¹ Apresentada de 17.08 a 24.10. Artistas: Keith Arnatt, Art & Language, Victor Burgin, Michael Craig-Martin, Daniel Dye, Barry Flanagan, Hamish Fulton, Gilbert & George, John Hilliard, Richard Long, Keith Milow, Gerald Newman, John Stezaker, e David Tremlett. Catálogo (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 288).

Lippard apresenta em Earlham Street uma exposição para a qual convida 48 mulheres artistas conceptuais.

Exposições como *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*¹²² no Stedelijk Museum de Amsterdão em 1969, ou a já citada *Information* no MoMA de Nova Iorque no ano seguinte, reúnem artistas de diversas proveniências, cujo trabalho começa neste período a circular regularmente no contexto internacional, partilhando ideias e espaços. Mas, segundo Archer (2001, p. 28), este “internacionalismo extremo” não deixa de ser acompanhado por “características nacionais”.

Ao mesmo tempo, o caráter imaterial e processual destas propostas opera, segundo Coelewijn (2016, p. 504), como “um estímulo para pensar sobre formas alternativas de exposição”, libertas da necessidade de um espaço específico, como o “cubo branco”. No entender de Kosuth (1973, p. 101), esta possibilidade concede ao artista a liberdade de viver onde quiser “e ainda assim fazer arte importante”. Mas podemos perguntar-nos se será de facto assim. Não serão as relações pessoais, alimentadas pelos eventos sociais que têm lugar em determinados contextos, determinantes para os processos de seleção e exclusão dos artistas, ditando a viabilidade e visibilidade dos seus percursos?

Na procura de autonomia e independência na gestão da sua atividade, os espaços geridos por artistas (*artist-run spaces*) proliferam a partir de meados da década de 1960 nos Estados Unidos, concretamente em Nova Iorque¹²³ e na Califórnia¹²⁴, alguns dos quais fundados por artistas conceptuais¹²⁵, que promovem ainda exposições não convencionais¹²⁶. Espaços e iniciativas que vemos surgir também no contexto português, possibilitando uma maior liberdade de ação fora do reconhecimento institucional que por vezes se lhe segue. Sandra Vieira Jürgens (2016), crítica e historiadora de arte que tem vindo a mapear este fenómeno no país, salienta que

¹²² Apresentada de 15.03 a 27.04.1969. Organizada por Wim Beeren. Artistas: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Boezem, Bill Bollinger, Pier Paolo Calzolari, Walter De Maria, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Mike Heizer, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Neil Jenny, Olle Kaks, Jannis Kounellis, Richard Long, Mario Merz, Marisa Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Emilio Prini, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Alan Saret, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Frank Viner, Lawrence Weiner, e Gilberto Zorio (Lippard, 2001b, p. 80), (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 279).

¹²³ Vide Ault, J. (Ed.) (2002). *Alternative New York 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

¹²⁴ Vide Lewallen, C. & Moss, K. (Eds.). (2011). *State of Mind: New California Art circa 1970*. Berkeley: University of California Press.

¹²⁵ Como a Lannis Gallery ou o antigo Museum of Conceptual Art (MOCA), criado em 1967 por Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Michael Rinaldi e Ernest Rossi, e um mês mais tarde renomeado Museum of Normal Art. Três anos mais tarde, Tom Mariani funda o MOCA, que encerraria em 1984.

¹²⁶ De que é exemplo *Non-Anthropomorphic Art by Four Young Artists: Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Michael Rinaldi, Ernest Rossi*, ou *Fifteen People Present Their Favourite Book*, ambas apresentadas em 1967 na Lannis Gallery / Museum of Normal Art, Nova Iorque, E.U.A.

A importância do movimento alternativo não seria redutível à simples radicalidade da sua ação. A ideia de alternativa não constituía um fim em si mesmo mas um estímulo a partir do qual se originou um conjunto de transformações que questionaram a relação da arte consigo mesma (p. 16).

A autora sustenta ainda que, no contexto das estruturas alternativas, “o privilégio do estético é questionado como categoria ideológica dominante” face à “reclamação de um campo de intervenção cultural, política e social alargada”, destacando-se o seu contributo para “redefinição da ideia de arte, para a emergência de novas premissas do discurso expositivo e curatorial e para diferentes experiências de exposição, recepção e percepção do fenómeno artístico” (Jürgens, 2016, pp. 188-189).

A relevância da escolha do espaço e o desejo de controlar o modo como o trabalho é exposto adquirem maior relevância perante a “futura tendência dos processos de criação coincidirem com o acto da sua apresentação/instalação”, em particular no caso da instalação *site-specific*. Mas esta necessidade de procurar espaços e meios fora do sistema instituído da arte era já uma preocupação dos artistas no século XIX, como Édouard Manet e Gustave Courbet (Jürgens, 2016, pp. 17, 28). Um desejo de liberdade e autonomia que será mais tarde perseguido por Marcel Duchamp, pelos dadaístas, futuristas e pelos artistas russos que se posicionam de forma irreverente contra o museu, contra a autoridade, as instituições e o mercado da arte, na procura de “subverter e transformar a estrutura estabelecida” e criar “alternativas aos espaços de legitimação artística”, que ganham expressão sobretudo nos Estados Unidos. Esta atitude que Jürgens (2016, pp. 179-181) descreve como “um clássico da arte moderna” seria levada ao extremo em finais da década de 1960 e inícios de 1970, período em que o descontentamento se traduz em formas radicais e criativas de contestação que acompanham a expansão da contracultura, num contexto que favorece a combinação de motivações políticas e estéticas, e a fusão entre a arte e a vida. Na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina aumenta a consciência social e insatisfação – contra o capitalismo global, o imperialismo francês na Guerra da Argélia e o americano na Guerra do Vietname – que se estende também aos mecanismos de circulação da arte. As ocupações, greves e manifestações que marcaram o maio de 68 repercutem-se também na arte como forma de protesto, através de ações que visam atingir os símbolos da cultura burguesa¹²⁷.

¹²⁷ Como a Bienal de Veneza, cuja realização seria boicotada naquele verão; a ocupação do Palais des Beaux Arts em Bruxelas, ou a criação espontânea do Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, inaugurado na casa de Marcel Broodthaers ainda no mesmo ano. Sob influência do neodadaísmo, surgem ações alternativas, associadas ao grupo Fluxus e protagonizadas por Latham e Metzger, que organizam em 1970 uma manifestação em que participam seis dezenas de artistas sentados na Tate London. Em 1972 Metzger funda o Artists Union (Sindicato dos Artistas) e dois anos mais tarde incita a uma greve à arte que terá continuidade na criação da estrutura Art Strike em Nova Iorque (Jürgens, 2016, pp. 188-191). Em 1973, o assassinato de Salvador Allende, primeiro presidente socialista eleito democraticamente na América Latina, levou a protestos globais que se repercutiram na Bienal de Veneza e em Londres, onde um grupo de artistas formou Artists for Democracy (Artistas a Favor da Democracia) e realizou um Festival para a

É também neste período que os artistas começam a auto-organizar-se, como se percebe através da formação da Art Worker's Coalition¹²⁸, integrando “uma dinâmica de acção mais vasta que conduziria à exploração de novas iniciativas de apresentação e distribuição da arte e ao estabelecimento de uma rede ampla de estruturas e organizações, de galerias cooperativas e espaços alternativos em Nova Iorque, a partir dos quais se puderam propagar práticas, teorias e modos de produção alternativos” (Jürgens, 2016, p. 181).

Curadores, críticos e artistas procuram divulgar práticas artísticas de pendor experimental fora do espaço do museu, destacando-se neste esforço democratizante, a par das ações e dos espaços alternativos, o importante contributo das revistas de arte, que vão partilhando o que acontece noutros lugares, permitindo ultrapassar as barreiras geográficas. Entre os periódicos que contribuíram para divulgar a arte de pendor conceptual, bem como os textos que a sustentam, destacam-se *Avalanche*¹²⁹, *Interfunktionen*¹³⁰ ou *Art-Language*¹³¹, relevante instrumento para o coletivo Art & Language, incluindo textos de Sol LeWitt. Robert Smithson publicou inúmeros ensaios nas principais revistas de arte dos Estados Unidos, como a *Artforum*, a *Art News* ou a *Arts Magazine*. A *Studio International* na Grã-Bretanha (na qual Kosuth primeiramente publica “Art after Philosophy” em 1969), ou a *Art International* na Suíça apresentam as suas páginas como galerias. Nesse âmbito salienta-se ainda a revista multi-media *Aspen*¹³² ou o “Livro-exposição”¹³³. Como sublinha Archer (2001, p. 27), esta publicação revela a fragilidade da declarada “natureza universal” desta arte, observando-se que Lippard selecionou somente artistas da América do Norte, Germano Celant reuniu apenas artistas italianos, Michel Claura incluiu somente um francês, e Charles Harrison, que à exceção de Kosuth, escolheu apenas artistas que trabalhavam na Grã-Bretanha.

Do mesmo modo, Guy Brett (1989b) salienta que para a célebre exposição *When Attitudes Become Form*¹³⁴, em 1969, não foram convidados artistas provenientes da América Latina, reve-

Democracia no Chile. A relevância destas ações e o longo alcance das suas repercussões culturais no espaço e no tempo, constitui objeto de renovado interesse na atualidade, de que é exemplo a exposição *A Year in Art: 1973*¹²⁷, apresentada na Tate em 2019.

¹²⁸ Grupo de ativistas que se reúne em Nova Iorque em 1969, chamando a atenção para a necessidade de um maior controlo dos artistas sobre as práticas expositivas dos museus, exigindo mudanças sistémicas e maior transparência no que respeita às suas responsabilidades para com mulheres artistas, artistas de cor, ou visitantes com escassos recursos (Bryan-Wilson, 2016, p. 31).

¹²⁹ Publicada em 1970, em Nova Iorque, por Willoughby Sharp e Liza Béar.

¹³⁰ Publicada e editada por Friedrich Wolfram Huebach em Colónia entre 1968 e 1975.

¹³¹ Publicada entre 1969 e 1985.

¹³² Lançada em 1967 por Brian O'Doherty, reunia projetos de artistas como Sol LeWitt, Mel Bochner, uma escultura que Tony Smith convida o leitor a criar, e a primeira publicação de *A morte do autor* de Roland Barthes.

¹³³ Publicado em 1970 na *Studio*, integrando seis fascículos programados por diferentes críticos.

¹³⁴ Apresentada na Kunsthalle Bern, Suíça, de 22.03 a 27.04. Viajou para o Museum Folkwang, Essen; e como versão revista para o Museum Haus Lange, Krefeld, ainda na Alemanha, 10.05-15.06 e para o Institute of Contemporary Art, Londres, Inglaterra, 28.08-27.09. Organizada por Harald Szeemann.

lando a restrição destas iniciativas à arte proveniente dos grandes centros europeus e norte-americano, deixando de lado as culturas ‘periféricas’.

Apesar destas exclusões, Bryan-Wilson (2016, p. 39) lembra que a Arte Conceptual constituiu um “fenômeno global”¹³⁵, com relevante atividade na América Latina, África e Ásia, revelando-se uma estratégia produtiva na promoção de artistas feministas como Martha Rosler ou Howardena Pindell. Antes desta disseminação do conceptualismo – de que são prova exposições como *Magiciens de la Terre* (que em 1989 reuniu em Paris artistas de todo o mundo) ou a *Bienal de La Havana* (criada em 1984, e que desde então integra não só artistas da América Latina como de outros continentes) –, ainda nos anos sessenta, Nova Iorque, que havia substituído Paris como capital da arte no final da década anterior, repousava num isolamento autoimposto e satisfeito, como descreve Lippard (1995, p. 33). Esta autora destaca ainda a ação dos Situacionistas parisienses, raramente referidos na bibliografia dedicada à arte Conceptual.

3.1.5. Documentação e discussão

Entre as publicações que na primeira metade da década de 1970 procuraram mapear estes desenvolvimentos, destacam-se *Conceptual Art*, lançado pela escultora Ursula Meyer (1972)¹³⁶; no ano seguinte *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*¹³⁷, da

Artistas: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Ted Glass, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Stephen Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol LeWitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Roelof Louw, Bruce McLean, Walter de Maria, David Medalla, Mario Merz, Frank Lincoln Viner, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, William T. Wiley, Gilberto Zorio. Catálogo (Szeemann, 1969).

¹³⁵ Vide Camnitzer, L., Farver, J. & Weiss, R. (1999). *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art.

¹³⁶ Meyer (1972) abre a publicação *Conceptual Art* com três citações que remetem para o questionamento do ver e da experiência visual (Wittgenstein), o papel da consciência na experiência perceptiva (Merleau-Ponty) e da linguagem na construção do significado (Barthes). Estas referências introduzem-nos numa formulação de princípios, entre os quais a autora destaca a fusão de papéis entre artista e crítico. Meyer sublinha que este livro não é uma “antologia crítica”, reunindo antes “documentação” e “declarações”, prescindindo de qualquer juízo de valor ou interpretação crítica que se distancie da palavra do artista, que neste livro se faz ouvir na primeira pessoa através dos textos que Robert Barry, Mel Bochner, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris e Lawrence Weiner escrevem entre 1967 e 1970. Considera Meyer que, contrariamente a outras formas de arte focadas na aparência, a Arte Conceptual revela a intenção do trabalho do artista, completando a rutura com a estética tradicional que os Dadaístas, e sobretudo Marcel Duchamp, haviam iniciado (pp. viii-ix).

¹³⁷ Reúne um conjunto de obras, entrevistas, simpósios e documentação, tendo sido republicada três décadas mais tarde (Lippard, 2001b). O ensaio de abertura, “Escape Attempts”, fará ainda parte do catálogo da exposição comissariada por Rorimer & Goldstein (1995), *Reconsidering the Object of Art 1965–1975*, ao qual nos referimos um pouco mais à frente.

autoria de Lippard, e *Idea Art*, editado por Gregory Battcock (1973b), contribuindo para alimentar a discussão em torno da arte que então emergia.

Meyer (1972) abre a publicação *Conceptual Art* com três citações que remetem para o questionamento do ver e da experiência visual (Wittgenstein), o papel da consciência na experiência perceptiva (Merleau-Ponty) e da linguagem na construção do significado (Barthes). Estas referências introduzem-nos numa formulação de princípios em que se funda a Arte Conceptual, entre os quais a autora destaca a fusão de papéis entre artista e crítico.

Como salienta Meyer (1972), a abolição do objeto artístico elimina a preocupação com o “estilo”, a “qualidade” e a “permanência”, pelo que as propriedades materiais e as qualidades estéticas se tornam secundárias e podem mesmo ser dispensadas. Perdida a sua antiga função como fonte de informação, relacionada com factos e acontecimentos no passado, a arte depende agora da aprovação de um sistema hierárquico que funciona em circuito fechado, avaliando o valor da “arte-como-experiência” e da “arte-como-conhecimento”. Ao mesmo tempo, tal como na ciência, também na arte emerge uma nova forma de apercepção que permite perceber fenómenos abstratos e/ou invisíveis. A autora ressalva que

No entanto, o trabalho anti-forma inacabado e desmaterializado ainda está dentro do sentido de um objeto. Apenas a aparência mudou. Os valores estéticos foram substituídos e, paradoxalmente, a negação do objeto torna-se sua afirmação (p.xviii).¹³⁸

Na mesma publicação, esta ideia atravessa também o discurso de Barry, afirmando que o seu trabalho não propõe a destruição do objeto, mas antes a expansão da sua definição, tal como acontece com a arte, “que parece incluir mais e mais coisas”¹³⁹ (p. 35); “e assim arte e anti-arte são realmente a mesma coisa”¹⁴⁰ (p. 35). Do mesmo modo, Robert Morris salienta a natureza permanentemente mutável da arte, observando que

O que está a ser atacado, contudo, é algo mais do que a arte como ícone. Sob ataque está a noção racionalista de que a arte é uma forma de trabalho que resulta num produto acabado. (...)
O que é revelado é que a própria arte é uma atividade de mudança e desorientação e deslocação, de descontinuidade violenta e mutabilidade, de disposição para a confusão mesmo ao serviço da descoberta de novos modos percetivos.¹⁴¹

¹³⁸ “Yet, the Anti-form work unfinished and dematerialized is still within the sense of an object. Only the appearance has changed. Esthetic values have been substituted and, paradoxically, the negation of the object becomes its affirmation”.

¹³⁹ “(...) we are not really getting away from the object; we are producing a different kind of object. I did not get away from it. I have not produced objects; maybe I found objects. We are not really destroying the object, but just expanding the definition, that’s all. Like art, that keeps on being expanded, that seems to include more and more things”. (pp. 35-36).

¹⁴⁰ “Nothing keeps renewing itself the way art does. The fundamental beliefs in art are constantly threatened and as a result it is constantly changing; and so art and Anti-Art are really the same thing”.

¹⁴¹ “What is being attacked, however, is something more than art as an icon. Under attack is the rationalistic notion that art is a form of work that results in a finished product. (...) What is revealed is that art itself is

Em *Ideia Art*, Meyer (1973, pp. 125-126) sublinha que a radicalidade da arte não pode ser definida pela sua forma, mas pela sua função disruptiva num dado contexto social, político, económico ou psicológico, e chama a atenção para o facto de Battcock apresentar uma definição de arte radical em termos estéticos e não políticos, sem ter em conta o carácter ilusório da Anti-Arte apontado por Marcuse (1969, pp. 41-42). Por seu lado, Battcock (1973a, p. 26) considera que Marcuse se equivocou ao afirmar que essa nova arte “sucumbe” à ordem estabelecida, na medida em que estas propostas “têm sido os mais efetivos estimuladores de uma revolução cultural emergente”¹⁴² (p. 28).

Algumas destas perspetivas críticas, pró ou contra o curso da arte, integram a já citada antologia de textos que Battcock (1973b) reuniu em *Ideia Art*. Entre as questões que vão sendo debatidas nesta obra, lançada ainda no calor dos acontecimentos, aquelas que são objeto de mais aceso debate prendem-se com a definição e condição do objeto artístico (objetualidade *versus* desmaterialização), e com a relação destas propostas efémeras e subversivas com o mercado da arte, com o contexto institucional, com a crítica e com o público (democratização *versus* hermetismo; subversão *versus* autismo; atitude provocatória, criticamente consciente e interventiva *versus non sense* gratuito e inconsequente). No primeiro grupo integram-se os discursos de artistas e outros apoiantes das propostas conceptuais já citados, como Barry, Kosuth, Lippard, Meyer, Siegelau, Weiner e LeWitt; aos quais se juntam Daniel Buren, Mel Bochner e Douglas Huebler. O segundo grupo é liderado pelo crítico de arte Jack Burnham, e pelo editor Robert Hughes, fervoroso anti-conceptualista e autor de *The Decline and the Fall of the Avant-Garde*, contra-atacado pelo artista conceptual e anti-formalista Les Levine, que encerra o debate defendendo acerrimamente o que designa como “arte avançada”.

Na perspetiva de Hughes (1973), a arte conceptual não alcançou uma nova e mais democrática aproximação à realidade, mantendo-se ligada à cultura e às instituições. Contestando a abolição da objetualidade da arte, Hugues considera, tal como Burnham (1973, p. 55), que a vanguarda se tornou inviável, gerando um afastamento por parte do público, e repetindo sempre as mesmas coisas mas procurando fazê-las parecer diferentes:

Nestes posicionamentos ecoa a morte da arte, augúrio anunciado pelos opositores da desmaterialização e da democratização do objeto artístico, entre os quais o crítico Hugo Auler (2009). Contrariamente ao objetualismo de Hugues, defende Les Levine (1973) que “O objeto artístico

an activity of change and disorientation and shift, of violent discontinuity and mutability, of the willingness for confusion even in the service of discovering new perceptual modes.”

¹⁴² “These forms do possess an educational energy that, in some ways, have been the most effective stimulators of the emerging cultural revolution”.

suporta um sistema que se encontra em sérios problemas, e o artista contemporâneo seria considerado impotente se não tentasse refletir isto”¹⁴³ (p. 196).

Em suma, desta batalha contra e a favor do conceptualismo ressalta a evidência de que este não era, já naquele período, consensual; e que sobre ele se insurgem posicionamentos extremados que se manifestam ora totalmente a favor ora absolutamente contra. A estas duas atitudes acresce uma terceira, de indiferença por parte do público, por diversas razões que têm vindo a ser apontadas, como a entropia, o hermetismo ou uma não alcançada democratização. Estas propostas são frequentemente utilizadas como exemplo para ridicularizar de forma generalizada o estado da arte, apontando o irreal, o absurdo, o cómico ou o patético nos meios e na forma como as obras se apresentam, ficando por esclarecer o sentido e as motivações que levam os artistas, também eles cidadãos, a responder de determinada forma (tantas vezes tida como incompreensível ou inadequada) aos estímulos e provocações do seu tempo. Como defende em 1969 o antropólogo Jonathan Benthall (1973),

O artista, como toda a gente, não responde a “questões” abstratas mas à experiência de ser uma certa pessoa num determinado tempo e lugar¹⁴⁴ (p. 34).

É difícil encontrar outra palavra para definir simplesmente alguém que toma uma responsabilidade incomum por aquilo que faz¹⁴⁵ (p. 40).

Sugere Les Levine (1973, p. 203) que ainda hoje alguém iria certamente urinar no *Urinal* de Duchamp, em algum museu. Por outro lado,

O público adora ouvir que a arte é uma farsa, que, afinal, a arte não é melhor do que o pior deles. Tentar amedrontar o público de volta para a pintura e a escultura, que não têm mais sentido, só vai afastá-lo ainda mais de toda a arte¹⁴⁶.

Não excluindo a possibilidade de o público se afugentar de qualquer uma das formas que a arte possa assumir, é um facto que a sedução pelos sentidos e pelo entretenimento interativo são sempre via de mais fácil acesso, traduzindo-se nos elevados números que alimentam a grande máquina da cultura instituída.

¹⁴³ The art object supports a system that is in serious trouble, and the contemporary artist would be rendered impotent if he made no attempt to reflect this”.

¹⁴⁴ The artist, like everyone else, does not respond to abstract “issues” but to the experience of being a certain person in a certain time and place”.

¹⁴⁵ “It is hard to find another word to mean simply someone who takes an uncommon”.

¹⁴⁶ “The public loves to be told that art is a sham, that, after all, art is no better than the worst of them. Trying to frighten the public back to painting and sculpture, that no longer have any meaning, will only scare them further away from all art”.

Este período assiste ainda ao impacto do feminismo, que se traduz num crescente envolvimento das mulheres na criação artística. Segundo Lippard (1995, p. 23), a participação das mulheres foi encorajada pelo caráter acessível e não intimidatório dos meios utilizados pela arte conceptual, o que motivou a introdução de novos temas. Contrariamente a esta feminista, com quem também colaborou entre 1968 e 1971 Siegelauub promoveu ativamente o trabalho de um conjunto de artistas conceptuais, maioritariamente homens. Nas palavras de Alexander Alberro (2003, p. 4), Weiner, Kosuth, Barry e Huebler tornaram-se membros privilegiados do “*boy’s club*” de Siegelauub.

Siegelauub procurou meios alternativos para difusão, servindo-se do papel como suporte acessível e democratizante, que permite a rápida circulação e a descentralização da arte, recorrendo também à tradução em múltiplas línguas. Embora os seus projetos não deixem de recorrer a elementos tangíveis, como é o caso do papel, têm como componente central a dimensão linguística ou mental, em detrimento das propriedades físicas do objeto.

Com base na sua experiência como galerista, e tendo conhecido de perto o funcionamento do mercado da arte, Siegelauub (in Dusinberre, Siegelauub, & Clauro, 1988) constata em 1970 que todos beneficiam (coleccionadores, críticos e museus) exceto os artistas¹⁴⁷. Procurando minorar as desigualdades que encontra no meio artístico, em 1971 Siegelauub desenhou em colaboração com o advogado Robert Projansky *The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, um instrumento legal que visa proporcionar aos artistas um maior controlo sobre o seu trabalho mesmo após a sua aquisição. Este documento seria traduzido para várias línguas, reproduzido e distribuído gratuitamente sob a forma de cartaz ou *insert* em diversas revistas.

Em *Conceptual Art and the Politics of Publicity* Alberro (2003) chama a atenção para a ironia que envolve os esforços de Siegelauub, ao promover uma arte que defende como não vendável (afirmando que “nunca será possível adquirir uma das obras” [de Kosuth]¹⁴⁸), mas para a qual procura atrair o interesse do mercado. A sua intenção é tornar os artistas “tão ricos quanto possível”¹⁴⁹, tal como declara numa conversa com Patricia Norvell em 1969 (Siegelauub & Norvell, 2001, pp. 45, 50). Outro paradoxo é apontado por Bryan-Wilson (2016, p. 40), a propósito do processo de conceção de *Xerox Book*, que acabaria por não ser fotocopiado mas antes impresso em *offset*, demonstrando a importância das questões materiais associadas a estes procedimentos. Já na perspectiva de Coelewij (2016), Siegelauub contribuiu para a “desmistificação” do papel do organizador de exposições enquanto criador de significado, introduzindo uma prática

¹⁴⁷ “Por 50 anos ou mais o artista tem sido o homem inferior no *totem* da arte. Ele apenas faz a arte – outras pessoas usam-na” / “For 50 years or more the artist has been the low man on the art totem pole. He just makes the art – other people use it” (p. 3).

¹⁴⁸ “(...) it makes no difference what the Museum of Modern Art does with Joseph Kosuth’s work ... (...) They’ll never own one; it will never be possible to own one of his works” (p. 45).

¹⁴⁹ “I’m interested in artists being as rich as possible. Possibly because I’m the next step. And maybe I’ll be as rich as possible” (p. 50).

centrada no diálogo com os artistas. Fazendo uso de estratégias de *marketing*, aliou o “empreendedorismo” à “rejeição da obra de arte como mercadoria” (pp. 508-509). Mas apesar dos aspetos democratizantes do Conceptualismo, Bryan-Wilson (2016, pp. 37–38) salienta que Siegelau não cai no erro de o entender como um projeto populista, mantendo-se consciente da inexistência de um público para este tipo de arte. O vazio, a invisibilidade, não será então recurso exclusivo das obras, dos artistas ou dos projetos curatoriais, como também o lugar deixado vago pelo público¹⁵⁰.

Importa salientar que a rejeição do objeto e da imagem não são exclusivos do trabalho artístico, sendo também adotados pelos meios que os procuram divulgar. Evoluindo da sua função meramente comunicativa para se afirmar enquanto meio autónomo com grande potencial, a revista de arte prescindiu da reprodução fotográfica, bem como da reflexão crítica e estética, apresentando a arte tal como é, na sua dimensão exclusivamente textual. Os artistas tomaram o lugar dos críticos, partilhando as suas próprias explicações e interpretações sobre o trabalho que apresentam.

Por outro lado, a total imaterialidade destas propostas acaba por revelar-se uma impossibilidade, como transparece nas palavras do artista e crítico John Perreault (1973, p. 136): “Na Arte Conceptual a ideia é primordial e os materiais são imateriais. Bem, quase”¹⁵¹ (p. 136). Esta perspetiva é corroborada por Bryan-Wilson (2016, p. 36), constatando a impossibilidade de uma absoluta desmaterialização da arte, intenção que cai por terra perante a inutilidade e a materialidade das fotocópias ou dos postais.

A este respeito, Vidal (2015) sugere que o conceptualismo procura através da linguagem as suas próprias formas de produção e legitimação, a que devemos chamar “indexação”. Considerando que a desmaterialização da obra corresponderá mais a uma consequência do que a um «programa estético», o novo tipo de objeto gerado pela desmaterialização *conceptual*, de tipo “informativo/documental”, constitui um “pretensão novo tipo de «objecto» (teoricamente, pois no concreto mantém-se a «objectualidade»)” (pp. 440-443).

A efemeridade de muitas destas propostas reforça a importância do texto e da fotografia como material secundário, de carácter documental. Mas o recurso à documentação parece entrar em contradição com a ideia de desmaterialização e com a negação da visualidade do trabalho artístico defendida por autores como Kosuth (em *Art after Philosophy*, 1969), ou com o posicionamento daqueles que à fotografia não reservam mais do que uma função “meramente instrumental” – perspetivas que Jürgens (2001) descreve como “as grandes falácias do conceptualismo”. Daí os esforços que nos últimos anos têm sido empregues no repensar da materialidade, de que é

¹⁵⁰ “Há muita excitação associada à arte, mas em termos de um público ou algo semelhante, continuamos a falar para o vazio lá fora” / “There’s a lot of excitement going on with the art, but in terms of a public or something like that, you’re essentially still talking to the void out there” (Siegelau, 1969 in Siegelau & Norvell, 2001, p. 32).

¹⁵¹ “In Conceptual Art the idea is paramount and the materials are immaterial. Well, almost”

exemplo a exposição e publicação intitulada *Reconsidering the Object of Art, 1965-1975* (Rorimer & Goldstein, 1995). Esta problemática estende-se ainda à apresentação de propostas conceptualistas no espaço museológico, levando Jürgens (2001) a defender que

A crise do objecto e a valorização da experiência marcaram a prática artística mas isso não invalidou que os resquícios objectuais permanecessem como valor de troca, transacionados de acordo com as regras do mercado. Mas muitas excepções existiram. (...) De onde se conclui que não sendo a arte conceptual um estilo, uma corrente ou um todo homogéneo, é ainda a partir do cruzamento de intenções e realizações que se torna possível reavaliar o seu legado, destacar novas abordagens e assumir o desafio da sua complexidade.

3.2. Avanços, recuos e circularidades

Após a absorção destes trabalhos baseados no primado da ideia, e que recorrem à invisibilidade para a partilhar criticamente, observa-se que estes esforços tiveram continuidade nas décadas seguintes, apesar de alguma desaceleração nos anos oitenta, a que se seguirá um renovado interesse entre meados de noventa e a atualidade, como se pode observar através da cronologia do invisível na arte que apresentamos em Apêndice (A).

Como sustenta Jürgens (2016), a identificação da década de oitenta com a revalorização das práticas tradicionais – o regresso à pintura e à escultura –, com uma pacificação com o mercado e com as instituições artísticas, não é consensual. A autora destaca a existência de um “cisma” entre conservadores e resistentes; entre os que propõem uma visão mais comum do pós-modernismo como rutura com a arte dos anos sessenta e setenta, e os que defendem “um pós-modernismo emancipado”, de resistência e anticapitalista – a “pós-modernidade crítica” que dá continuidade ao pensamento crítico de esquerda no campo da teorização das artes, protagonizado por Marx, Althusser, Gramsci, a escola de Frankfurt de Jürgen Habermas, o pós-estruturalismo francês de Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze, Bourdieu, Lefebvre, De Certeau, Lyotard e Baudrillard, ou ainda Lacan, Guy Debord e o Situacionismo. Esta dualidade é defendida pelos editores da revista *October*, entre os quais o historiador e crítico americano Hal Foster¹⁵², considerando que o pós-modernismo “válido” é aquele que desafia “a aura do objecto de arte autónomo”; e que a ação do artista-produtor deve ultrapassar a esfera do atelier, abraçando questões sociais e políticas. Estes autores criticavam o formalismo e a despolitização da arte moderna, no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. Outro dado relevante é a heterogeneidade das práticas que neste período têm lugar, entre as quais se incluem as que recorrem ao neo-conceptualismo,

¹⁵² Vide Foster, H. (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*. Port Townsend: Bay Press.

reafirmando os mesmos pressupostos das décadas anteriores. Estamos perante um cenário que é complexo e não homogêneo, como se percebe pelo estudo de Jürgens, defendendo que “Não obstante superar alguns dos seus pressupostos, os novos artistas mantêm um vínculo estético e político com os anos sessenta e setenta” (pp. 310-317).

O ressurgimento das iniciativas organizadas por artistas ganha forte expressão na década de 1990, pautando-se pela informalidade, em oposição à cultura dominante, e por “um novo entendimento da arte e produção, mediação, recepção e debate”, sem perder “a sua energia crítica, anti-sistema”. Neste período, a proliferação de exposições organizadas por artistas-curadores estará relacionada com a quebra no mercado de arte em finais dos anos 1980 e com a crise económica no início da década seguinte, sem esquecer acontecimentos como a queda do Muro de Berlim ou a Guerra do Golfo (Jürgens, 2016, pp. 387–389).

Também as galerias e os museus lançam um novo olhar sobre as práticas subversivas das décadas anteriores, parte das quais se serve estrategicamente da invisibilidade nos seus múltiplos desdobramentos. Destaca-se um conjunto de exposições e publicações que marcaram o panorama artístico internacional entre a década de 1990 e a atualidade, entre as quais podemos distinguir:

i. Aquelas que apresentam um olhar abrangente sobre a arte dos anos sessenta e setenta, sem partir de um tema definido, mas antes de uma determinada baliza temporal e/ou geográfica. Por este motivo se compreende que nem todos os trabalhos que as integram se centrem especificamente na questão da invisibilidade. Considera-se, no entanto, que as propostas e textos que reúnem contribuem de diferentes formas para alimentar a discussão em torno da materialidade/imaterialidade, objetualidade/não-objetualidade, visualidade/invisualidade, visibilidade/invisibilidade, bem como as motivações, constrangimentos e resultados destes esforços;

i. Aquelas em que o vazio, o nada, a recusa, a invisibilidade ou a imaterialidade são adotados como mote, revelando a heterogeneidade de abordagens de que estes temas têm sido objeto.

O primeiro grupo integra exposições como a já citada *Reconsidering the Object of Art: 1965-1976*¹⁵³ apresentada no Museum of Contemporary Art, em Los Angeles. O catálogo que a acompanha recupera o ensaio *Escape Attempts*, que Lippard (1995) apresentara primeiramente em 1973, no livro *Six Years* (Lippard, 2001a), a par do discurso das curadoras Anne Rorimer & Ann Goldstein (1995), Susan Jenkins (1995) ou Stephen Melville (1995), que são unânimes a

¹⁵³ Apresentada de 15.10.1995 a 04.02.1996. Comissariada por Ann Goldstein e Anne Rorimer. Artistas: Vito Acconci, Bas Jan Ader, Giovanni Anselmo, Eleanor Antin, Art and Language, Michael Asher, David Askevold, John Baldessari, Robert Barry, Lothar Baumgarten, Bernd and Hilla Becher, Mel Bochner, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Victor Burgin, Andre Cadere, James Coleman, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Peter Downsbrough, Morgan Fisher, Gilbert and George, Dan Graham, Hans Haacke, Douglas Huebler, Joan Jonas, Stephen Kaltenbach, On Kawara, John Knight, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, David Lamelas, William Leavitt, Sol LeWitt, Richard Long, Gordon Matta-Clark, Tom Marioni, N.E. Thing Company, Maria Nordman, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Blinky Palermo, Giulio Paolini, Adrian Piper, Yvonne Rainer, Allen Ruppersberg, Edward Ruscha, Robert Smithson, Michael Snow, Niele Toroni, Ger Van Elk, William Wegman, Lawrence Weiner, e Ian Wilson. Catálogo (Rorimer & Goldstein, 1995).

defender a relevância destas práticas nos desenvolvimentos artísticos posteriores, embora este último mais criticamente.

Em Portugal, a exposição *Perspectiva: Alternativa Zero*¹⁵⁴, comissariada por João Fernandes e organizada pela Fundação de Serralves, no Porto, em 1997, reafirma a relevância da *Alternativa Zero* que Ernesto de Sousa organizara vinte anos antes. Dois anos mais tarde, o Museu de Serralves abre portas com *Circa 1968*¹⁵⁵, comissariada por Vicente Todolí e João Fernandes (Todolí & Fernandes, 1999), pondo em diálogo e salientando as afinidades entre o trabalho desenvolvido trinta anos antes por autores nacionais e internacionais. Focando-se no período entre 1967 e 1973, a mostra não foi organizada em termos cronológicos ou por movimentos, mas antes pelo modo como interpela o espectador.

Entre 2000 e 2001, a exposição *Live in Your Head. Concept and Experiment in Britain, 1965-75*¹⁵⁶ foi apresentada na Whitechapel Art Gallery, em Londres, e no ano seguinte no Museu do Chiado, em Lisboa. Comissariada por Clive Phillpot e Andrea Tarsia (Phillpot & Tarsia, 2001), a mostra evidencia afinidades entre a produção britânica dos anos 90 e a arte subversiva das décadas de 1960 e 1970, centrando-se no período entre 1965 e 1975 “para delimitar um momento histórico e não um movimento definível” (p. 7). Os curadores recuperam o mote adotado pelo

¹⁵⁴ Apresentada na Fundação de Serralves, Porto, de 02.07 a 07.09. Catálogo (Álvaro et al., 1997).

¹⁵⁵ Apresentada na Casa e no Museu de Serralves, Porto, de 06.06 a 29.08. Artistas: Helena Almeida, Armando Alves, Giovanni Anselmo, António Areal, Richard Artschwager, John Baldessari, Manuel Baptista, Georg Baselitz, Eduardo Batarda, Lothar Baumgarten, Bernd e Hilla Becher, René Bertholo, Joseph Beuys, Mel Bochner, Christian Boltanski, Joaquim Bravo, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Fernando Calhau, Alberto Carneiro, Zulmiro de Carvalho, Manuel Casimiro, Lourdes Castro, António Charrua, Lygia Clark, Noronha da Costa, José Escada, Öyvind Fahlström, Hans-Peter Feldmann, Robert Filliou, Robert Frank, Hamish Fulton, Gilbert & George, Imi Giese, Luis Gordillo, Dan Graham, José de Guimarães, Hanas Haacke, Richard Hamilton, Ana Hatherly, Eva Hesse, Peter Hutchinson, Jörg Immendorff, Neil Jenney, Ilya Kabakov, Imi Knoebel, Jannis Kounellis, David Lamelas, Fernando Lanhas, Álvaro Lapa, Barry Le Va, Ruy Leitão, Richard Long, Dimitrije Basicovic Mangelos, António Manuel, Jorge Martins, Gordon Matta-Clark, Cildo Meireles, Mario Merz, Robert Morris, Ree Morton, Antoni Muntadas, Bruce Nauman, Rolando Sá nogueira, Maria Nordman, Hélio Oiticica, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Blinky Palermo, António Palolo, Lygia Pape, A. R. Penck, Jorge Pinheiro, Adrian Piper, Michelangelo Pistoletto, Sigmar Polke, Júlio Pomar, Vítor Pomar, Robert Rauschenberg, Paula Rego, Gerhard Richter, José Rodrigues, Joaquim Rodrigo, James Rosenquist, Dieter Roth, Susan Rothenberg, Edward Ruscha, Reiner Ruthenbeck, Julião Sarmiento, António Sena, Richard Serra, Joel Shapiro, Nikias Shapinakis, Robert Smithson, Keith Sonnier, Ângelo de Sousa, Salette Tavares, Paul Thek, Francesc Torres, Richard Tuttle, Ana Vieira, João Vieira, Pires Vieira, Andy Warhol, Lawrence Weiner, Gilberto Zorio. Catálogo (Fernandes et al., 1999).

¹⁵⁶ Apresentada na Whitechapel Art Gallery, Londres, de 04.02 a 02.04.2000, e no Museu do Chiado, Lisboa, de 01.02 a 13.05.2001. Artistas: Rasheed Araen, Keith Arnatt, Sue Arrowsmith, Art & Language, Conrad Atkinson, Derek Boshier, Boyle Family, Ian Breakwell, Stuart Brisley, Victor Burgin, Marc Chaimowicz, Henry Chopin, Judy Clark, Bob Cobbing, COUM Transmissions, Michael Craig-Martin, Robin Crozier, John Dugger, David Dye, Tom Edmonds, Gill Eatherley, Steve Farrer, Rose Finn-Kelcey, Barry Flanagan, Hamish Fulton, Peter Gidal, Gilbert & George, Marilyn Halford, David Hall, Margaret Harrison, Tim Head, Gerard Hemsworth, Tony Hill, Susan Hiller, John Hilliard, Dom Sylvester Houédard, Kay Fido Hunt, Alexis Hunter, Mary Kelly, David Lamelas, John Latham, Bob Law, Malcolm Le Grice, Richard Long, Roelof Louw, Bruce McLean, David Medalla, Gustav Metzger, Gerald Newman, Annabel Nicolson, Yoko Ono, Carl Plackman, William Raban, Lis Rhodes, Tony Sinden, John Smith, John Smith, John Stezaker, Amikam Toren, Ddavid Ttroostwyk, Chris Welsby, Stephen Willats, Silvia Zirane. Catálogo (Phillpot & Tarsia, 2001).

curador Harald Szeemann em *Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, que de modo semelhante reunia um conjunto heterogêneo de propostas conceituais que desafiavam não só a supremacia da pintura e da escultura, como também o papel do espectador, tal como salienta Jürgens (2001).

As propostas reunidas por Szeemann não obedeciam a um tema dominante, antes partilhando “uma insatisfação com o estatuto da obra de arte enquanto objeto particular num estado finito”, bem como “uma rejeição da ideia de forma como uma outra identidade específica a ser imposta sobre o material”, tal como escrevia o historiador Charles Harrison (1969) no catálogo daquela exposição. Duas décadas mais tarde, o crítico Michael Archer (2001, pp. 24, 29-30) estabelece um paralelismo entre o título da exposição de 1969, que considera “longo, desconexo e difícil de entender”, e a natureza processual, inacabada e indeterminada dos trabalhos que a mesma reunia. Libertas das particularidades daquela época, Archer sustenta que as novas propostas não perdem a “frescura” que considera como “uma das suas qualidades essenciais”. Isto não significa que “vale tudo”, mas antes que é necessário reconhecer que a arte inevitavelmente integrará as atividades humanas em sentido lato, dando continuidade à combinação de ideias e atitudes diversas e contraditórias.

O projeto expositivo que Szeeman apresentou na Kunsthalle Bern em 1969 será objeto de uma recriação integral em 2013, sob o título *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*¹⁵⁷. Organizada pela Fondazione Prada, no âmbito da 55ª Bienal de Veneza, esta exposição, comissariada por Germano Celant, rerepresenta o conjunto de trabalhos provocatórios que haviam sido expostos em Berna, desta vez num contexto totalmente distinto, o espaço ricamente decorado de Ca' Corner della Regina. O conteúdo da exposição foi integralmente apresentado, mantendo inclusivamente a relação entre as obras, num duplo exercício de deslocação: temporal, do passado para o presente, e espacial, das modernas salas pintadas de branco da Kunsthalle Bern para as antigas salas revestidas a frescos no palácio veneziano. A mostra reunia ainda documentação (texto, fotografia e vídeo) da exposição de 1969, e material de Szeeman que não havia sido publicado até então¹⁵⁸.

Um outro exemplo deste olhar para trás é *Behind the facts. Interfunktionen 1968-1975*¹⁵⁹, comissariada por Gloria Moure (2004) e co-produzida pela Fundación Juan Miró, em Barcelona,

¹⁵⁷ Disponível em <http://www.fondazioneprada.org/project/when-attitudes-become-form/?lang=en>. Catálogo: Buysschaert, M. & Malerba, F. (Eds.). (2013). *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. Milano: Prada Art.

¹⁵⁸ A exposição contou com a colaboração de Glenn Phillips, curator do Getty Research Institute em Los Angeles (GRI), que acolhe o Arquivo e a Biblioteca Harald Szeemann. Disponível em https://www.getty.edu/research/special_collections/notable/szeemann.html

¹⁵⁹ Apresentada na Fundación Juan Miró, Barcelona, 20.02 a 02.05.2004; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 23.07 a 03.10.2004; Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 11.12.2004 a 27.02.2005. Artistas: Vito Acconci, Keith Arnatt, John Baldessari, Lothar Baumgarten, Bill Beckley, Joseph Beuys, George Brecht, K.P. Brehmer, Marcel Broodthaers, Gunter Brus, Daniel Buren, Walter de Maria, Jan

e pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, posteriormente apresentada também na Kunsthalle Fridericianum, em Kassel, entre 2004 e 2005. A mostra, cujo enquadramento cronológico e documental teve por base os doze números da revista *Interfunktionen*, reuniu cerca de 100 obras que foram objeto de meticulosa reconstrução, comprovando a pertinência dos seus autores na atualidade.

Do outro lado do oceano, a arte conceptual é revisitada em exposições como *The Quick and the Dead*¹⁶⁰, organizada por Peter Eleey no Walker Art Center, Minneapolis, em 2007, ou *State of Mind: New California Art circa 1970*¹⁶¹ que entre 2011 e 2012 tem lugar no Orange County Museum of Art, Newport Beach e no UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley. Comissariada por Constance M. Lewallen e Karen Moss (2011), a exposição constitui mais um exemplo da atenção que recai sobre as propostas concebidas no mesmo período, mas exclusivamente naquele estado americano.

Entre 2012 e 2013, o Brooklyn Museum acolhe *Materializing "Six Years": Lucy Lippard and the Emergence of Conceptual Art*¹⁶², que retoma, quarenta anos depois, a publicação *Six*

Dibbets, Valie Export, Terry Fox, Jon Gibson, Gilbert & George, Philip Glass, Dan Graham, Hans Haacke, Wilhelm & Birgit Hein, Michael Heizer, Rebecca Horn, Peter Hutchinson, Jörg Immendorff, Will Insley, Mauricio Kagel, David Lamelas, George Landow, Malcom Le Grice, Richard Long, George Maciunas, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Sigmar Polke, Yvonne Rainer, Steve Reich, Dieter Roth, Paul Sharits, Robert Smithson, Wolf Vostell, William Wegman e Lawrence Weiner. Comissariada por Gloria Moure. Catálogo (Moure, 2004).

¹⁶⁰ Apresentada de 25.04 a 27.09. Artistas: Francis Alÿs, Robert Barry, Joseph Beuys, George Brecht, James Lee Byars, John Cage, Maurizio Cattelan, Paul Chan, Lygia Clark, Tony Conrad, Tacita Dean, Jason Dodge, Trisha Donnelly, Marcel Duchamp, Harold Edgerton, Ceal Floyer, Felix Gonzalez-Torres, Roger Hiorns, Douglas Huebler, Pierre Huyghe, The Institute For Figuring, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Christine Kozlov, David Lamelas, Louise Lawler, Paul Etienne Lincoln, Mark Manders, Kris Martin, Steve McQueen, Helen Mirra, Catherine Murphy, Bruce Nauman, Rivane Neuenschwander, Claes Oldenburg, Roman Ondák, Giuseppe Penone, Susan Philipsz, Anthony Phillips, Adrian Piper, Steven Pippin, Paul Ramírez Jonas, Charles Ray, Tobias Rehberger, Hannah Rickards, Arthur Russell, Michael Sailstorfer, Roman Signer, Simon Starling, John Stezaker, Mladen Stilinović, Sturtevant, and Shomei Tomatsu. Catálogo. Disponível em <https://walkerart.org/press-releases/2009/the-quick-and-the-dead-examines-the-magic-and>

¹⁶¹ Apresentada no Orange County Museum of Art, Newport Beach, California, 9.10.2011 a 22.01.2012, e UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley, California, 19.02 a 17.06.2012. Artistas: Adam II (Paul Cotton), Bas Jan Ader, Terry Allen, Ant Farm (Chip Lord, Hudson Marquez, Doug Michels, Curtis Schreier), Eleanor Antin, Asco (Harry Gamboa Jr., Glugio "Gronk" Nicandro, Willie Herrón III, , Patssi Valdez), Michael Asher, John Baldessari, Gary Beydler, George Bolling, Nancy Buchanan, Chris Burden, Vija Celmins, Robert Cumming, Peter d'Agostino, Lowell Darling, Guy de Cointet, Morgan Fisher, Terry Fox, Howard Fried, Charles Gaines, David Hammons, Helen Mayer Harrison & Newton Harrison, Joe Hawley, Mel Henderson, Lynn Hershman, Douglas Huebler, Richard Jackson, Stephen Kaltenbach, Allan Kaprow, Robert Kinmont, John Knight, Paul Kos, Suzanne Lacy, Stephen Laub, William Leavitt, Fred Llonidier, Mike Mandel, Tom Marioni, Paul McCarthy, Jim Melchert, Susan Mogul, Linda Mary Montano, Bruce Nauman, Tom Marioni, Martha Rosler, Allen Ruppersberg, Ed Ruscha, Sam's Café (Marc Keyser, Terry Keiser-Cooper, David Shire), Darryl Sapien, Ilene Segalove, Allan Sekula, Bonnie Sherk. Alexis Smith, Barbara T. Smith, Larry Sultan, T. R. Uthco (Diane Andrews Hall, Doug Hall, Jody Procter), Ger Van Elk, William Wegman, John Woodall, Alfred Young. Comissariada por Constance M. Lewallen e Karen Moss. (Lewallen & Moss, 2011).

¹⁶² Exposição apresentada de 14.09.2012 a 03.02.2013. Catálogo (Morris, Bonin, Lippard & Bryan-Wilson, 2012).

Years, sob a forma de um projeto curatorial organizado por Catherine Morris e Vincent Bonin. O catálogo que acompanha a mostra (Morris, Bonin, Lippard & Bryan-Wilson, 2012) dá destaque às relações entre feminismo e instituições artísticas. A par das obras que integra na sua coleção, o museu tem vindo a revelar o contributo das mulheres para a cultura visual – propósito que levou a instituição a fundar o Elisabeth A. Sackler Center for Feminist Art.

Entre as exposições dedicadas especificamente ao tema da invisibilidade destaca-se, em 2009, *Voids: A Retrospective*¹⁶³, na qual foram reconstruídos nove espaços originalmente esvaziados em exposições que nada mostravam, desta vez reunidos no Musée National d'Art Moderne em Paris, e posteriormente na Kunsthalle Bern. Comissariada por Laurent Le Bon, John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret e Clive Phillpot, a exposição documenta projetos lendários¹⁶⁴, concebidos em diferentes períodos, optando por não os replicar, mantendo intacta a arquitetura do museu, com as nove galerias pintadas de branco, às quais foi acrescentado apenas o texto de parede e as legendas.

Importa salientar que a quase totalidade destas exposições propõe a reapresentação fiel das propostas originais em novos contextos, à exceção de *Voids, a retrospective*, que opta por uma solução distinta. Não se tratando de um levantamento histórico exaustivo, *Voids* dá visibilidade e uniformiza estas propostas em que o vazio constitui tema e objeto da exposição¹⁶⁵. Foi estrategicamente apresentada no espaço da coleção permanente do Musée National d'Art Moderne e não nas galerias temporárias, enfatizando deste modo a negação das formas visuais com as quais o visitante habitualmente se depara. Como observa Vivian Rehberg (2009), o desinstalar das obras da coleção para dar lugar a estes vazios coloca em questão a relevância da experiência visual na arte atual. Questionamentos debatidos ainda num simpósio¹⁶⁶ que acompanhou a exposição.

Em paralelo, e ainda em 2009, *Le Vide*¹⁶⁷, concebido por Yves Klein em 1968, foi reapresentado durante uma semana no Museum Haus Lange, em Krefeld, Alemanha, despindo aquele espaço que já em 1961 havia acolhido uma retrospectiva do trabalho do artista. Iniciativas

¹⁶³ Apêndice A – 2009. Disponível em

https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-6730971825dcc8bcab1b05ea08c797e¶m.idSource=FR_E-e75d36df625cb2d74b6e9bbaefaccbd

¹⁶⁴ Como *Void*, que Yves Klein apresentou na Galerie Iris Clert, Paris, em 1958; *The Air Conditioning Show* do coletivo Art & Language, que surgiu primeiramente na *Arts Magazine* (1966–7); *Haus Esters Piece* (1993) de Bethan Huws, na casa Haus Esters desenhada por Mies van der Rohe em Krefeld, Alemanha; *Money* (2001) de Maria Eichhorn, na Kunsthalle Bern, a par de outros trabalhos concebidos por Laurie Parsons, Robert Barry, Roman Ondák, Robert Irwin ou Stanley Brouwn.

¹⁶⁵ *Vide* Copeland, Phillpot, Armleder & Perret (Eds.). (2009). *Voids: A retrospective*. Zurich: JRP/Ringier; Geneva: Ecart; Paris: Centre Pompidou.

¹⁶⁶ Realizado a 25 de fevereiro 2009, pelas 19h30, no Centre Georges Pompidou, Paris.

¹⁶⁷ Apêndice A – 2009. Disponível em <https://kunstmuseenkrefeld.de/en/Exhibitions/2009/Intervention-Yves-Klein-Le-Vide>

como esta demonstram o renovado interesse que estas propostas continuam a merecer no momento atual.

A mesma centralidade do vazio encontra eco nos propósitos do No Show Museum¹⁶⁸, gerido pela Society of Nothing (SON) sediada em Joanesburgo e tendo como diretor o artista e curador suíço Andreas Heusser. Criado em 2013, afirma-se como o primeiro museu dedicado ao ‘nada’, radicando conceptualmente a sua origem nos projetos que o artista americano Robert Smithson desenvolveu em finais da década de 1960 para a criação do "Museu do Vazio" (Fig. 12), e para o qual têm contribuído desde então as propostas de numerosos artistas. A coleção integra cerca de 500 obras de 150 autores, subdividindo-se em categorias como “Nada como Recusa”, “Nada como Aniquilação”, “Nada como Vazio”, “Nada como Invisibilidade”, “Nada como Redução”, “Nada como Lacuna”, “Nada como Declaração” ou “Nada como Noção”, incluindo ainda um museu móvel que tem levado o ‘nada’ em *tour* por diferentes regiões dos continentes europeu e também americano. A missão do museu destaca o potencial criativo que o ‘nada suscita’, entendendo-o como “categoria estética” de que resulta “um número impressionante de perspetivas artísticas, vias de abordagem, estratégias, posições e obras” que se propõe fazer chegar ao público em geral¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Ver Apêndice A – 2013. Disponível em <http://www.noshowmuseum.com>.

¹⁶⁹ “In the course of the 20th century, 'nothing' has become an equally distinctive aesthetic category like the beautiful, the ugly or the absurd. The artistic examination of the (non)phenomenon 'nothing' has questioned traditional practices of art production and lead to new possibilities of spatial, temporal and material interpretation. 'Nothing' is usually understood as the negation of being and figuration, but strictly seen, it is not possible to define nothing. The fact that every attempt to describe, represent or materialize it is doomed to fail, inspired many artists of the 20th century even more to intensively deal with nothing and the paradoxes of its (re)presentation. The result is a stunning number of artistic perspectives, avenues of approach, strategies, positions and works – which are collected by the NO SHOW MUSEUM, historically processed and presented at exhibitions and events worldwide. The aim is that the general public is able to experience and appreciate this highly divers and productive category of thinking and aesthetics.” Disponível em <http://www.noshowmuseum.com/en/2nd-a/>



Fig. 12 – Robert Smithson, *The Museum of the Void*, c. 1966-68. Lápis sobre papel, 48.3 × 61 cm.

Ainda em 2012, *Invisible – Art about the Unseen 1957-2012*¹⁷⁰ reúne na Hayward Gallery em Londres um conjunto de trabalhos que atravessa um largo espectro temporal, entre 1919 e 2012, de Duchamp a Lai Chih-Sheng. Esta exposição, comissariada por Ralph Rugoff (2012b), bem como a publicação que a acompanha, constituem um contributo particularmente relevante para esta investigação, na medida em que se dedicam especificamente aos desenvolvimentos históricos da invisibilidade na arte, destacando um conjunto de autores e momentos chave.

Rugoff (2012a) observa que nas últimas duas décadas os artistas têm continuado a explorar a ideia de arte invisível, adotando diferentes abordagens que vão da esfera do filosófico ao humorístico, do meditativo ao político, ou por vezes através de uma prática de carácter muito pessoal e particular, diarístico. Aquilo que as diferentes abordagens parecem veicular é o carácter contingencial do significado da arte, na medida em que antes de podermos “ver” um trabalho invisível, é necessário entendê-lo como tal. Na perspectiva do curador, a arte invisível torna claro que o significado da arte não deriva das características físicas do objeto, mas do modo como se posiciona numa mais ampla rede simbólica, através das nossas “respostas” a um determinado

¹⁷⁰ Ver Apêndice A – 2012.

trabalho. Perante obras que não podem ser vistas, já não se trata de olhar para algo mas de prestar atenção, de um modo distinto, tendo em consideração o modo como a percepção e a nossa relação com a arte é moldada por ideias pré-concebidas, suposições, referências culturais ou história pessoal. Será nesse processo invisível de ativação de sentimentos e pensamentos que reside o interesse destas propostas, como defende Rugoff (2012a), considerando que

Em vez de apenas compreender um jogo final conceptual ou uma brincadeira retórica projetada para frustrar as expectativas dos visitantes da galeria, as obras de arte invisíveis desempenharam um papel crítico na expansão dos limites da arte contemporânea ao longo do último meio século¹⁷¹ (p. 25).

Esta possibilidade de expansão abre caminho à redefinição da arte, como sustentam Rorimer & Goldstein (1995, p. 13), defendendo que as propostas subversivas que surgiram neste período tiveram uma influência determinante na arte atual, desafiando as convenções modernistas para reavaliar e transformar os parâmetros da arte. Na mesma linha de pensamento, Jenkins (1995, p. 274) salienta que, apesar de alguns esforços gorados, o conceptualismo contribuiu para questionar as condições de produção, receção e difusão da arte, possibilitando uma maior liberdade e autonomia dos artistas no que respeita aos meios de difusão do seu trabalho, “redefinindo a noção de arte e esbatendo as fronteiras que a separavam de outros sistemas de informação”.

Para além dos aspetos “mais utópicos” – como a recusa da mercantilização, a distribuição mais democrática, ou a eliminação da unicidade e genialidade como indicadores da qualidade da arte –, que se revelaram em larga medida “insustentáveis”, observa-se que “muitas destas ideias e estratégias da arte Conceptual se infiltraram em vários níveis da arte que é hoje produzida”¹⁷² (Jenkins, 1995, p. 274). Reiterando esta ideia, Lippard (1995, p. 38) considera que “os artistas conceptuais desenharam um modelo que se mantém suficientemente flexível para ser utilizado atualmente”, e destaca a influência destas ideias em desenvolvimentos posteriores, tais como:

- a proliferação de livros de artista;
- o surgimento de outras galerias cooperativas;
- a organização de outros grupos de artistas ativistas;
- a difusão internacional da performance e da vídeo-arte;
- o ressurgimento, nas décadas de 1980 e 1990, de propostas ativistas e ecológicas ou *site-specific*;

¹⁷¹ “Rather than merely comprising a conceptual end game or a rhetorical prank designed to flout the expectations of gallery visitors, invisible works of art have played a critical role in expanding the limits of contemporary art over the past half century.”

¹⁷² “While the more utopian aspects of the movement (the refusal of commodification, the commitment to more inexpensive and democratic modes of distribution, and the elimination of uniqueness and genius as the arbitrating factors of quality) may have been largely unsustainable, many of these ideas and strategies of Conceptual art have infiltrated to varying degrees much of the art produced today”.

- a ação de ativistas feministas, como as Guerrilla Girls e as Women's Action Coalition (WAC), que reacendem questões relacionadas com a representação feminina nos media e no quotidiano.

O que nestas possibilidades poderá ser mais importante, segundo Lippard (1995), é perceber que

a arte mais entusiasmante pode ainda estar encerrada em energias sociais ainda não reconhecidas como arte. O processo de descoberta das fronteiras não cessou com a arte Conceptual: estas energias continuam lá fora, à espera que os artistas as agarrem, potencial combustível para a expansão do que “arte” pode significar. A fuga foi temporária. A Arte foi recapturada e devolvida à sua cela branca, mas a liberdade condicional é sempre uma possibilidade¹⁷³ (p. 38).

Com algumas décadas de distanciamento, torna-se evidente que em alguns aspetos estas tentativas se traduziram numa luta perdida, nomeadamente no que respeita a:

i. uma ausência total de conteúdo, que se revelou uma impossibilidade, continuando este a assombrar mesmo “a arte abstrata mais obstinada” (Lippard, 1995, p. 23)¹⁷⁴;

uma infrutífera recusa de mercantilização da arte, que deu lugar à absorção destas práticas por parte do poder capitalista e institucional e à adoção do Conceptualismo como “apenas mais um estilo”¹⁷⁵ (Bryan-Wilson, 2016, p. 37). Já em 1971, afirmava John Perrault (1973, p. 138) que “A arte conceptual, caso importe, já foi assimilada, pelo menos no topo da pirâmide da arte”¹⁷⁶. Do mesmo modo, dois anos mais tarde, no Posfácio de *Six Years*, conclui Lippard (2001^a, p. xxi) que “apesar dessas revoluções menores na comunicação conquistadas pelo processo de desmaterialização do objeto..., arte e artista numa sociedade capitalista permanecem luxos”¹⁷⁷. Siegelau, que cedo deixará o mundo da arte, conclui: “Não importa como se tente livrar dos valores da sociedade capitalista - propriedade e posse, o objeto eterno, etc. – não pode superar o sistema”¹⁷⁸ (in Eichhorn, & Meireles, 1996, p. 212).

ii. uma inalcançada democratização da arte que, como se percebia já na década de 1970, permaneceu “auto-referencial” (Lippard, 1995, p. 32). Auto-referencialidade que é defendida por Meyer

¹⁷³ “(...) the most exciting “art” might still be buried in social energies not yet recognized as art. The process of discovering the boundaries didn't stop with conceptual art: These energies are still out there, waiting for artists to plug into them, potential fuel for the expansion of what “art” can mean. The escape was temporary. Art was recaptured and sent back to its white cell, but parole is always a possibility”.

¹⁷⁴ “The ghost of content continues to hover the most obdurately abstract art”.

¹⁷⁵ “Some became disenchanted that Conceptualism, which could have been a revolutionary way out of the consumption model of art, was taken up by collectors and institutions as just another style”

¹⁷⁶ “Conceptual Art, in case you care, has already been assimilated, at least at the top of the art pyramid”.

¹⁷⁷ “Clearly, whatever minor revolutions in communication have been achieved by the process of dematerializing the object..., art and artists in a capitalist society remain luxuries.”

¹⁷⁸ “No matter how hard you try to do away with the values of capitalist society – property and ownership, the eternal object, etc. – you cannot overcome the system”.

(1972, p.viii) como “um aspecto essencial da Arte Conceptual”, considerando as intenções dos artistas como parte integrante da obra¹⁷⁹. Segundo a autora,

A retirada da arte em si mesma pode ser a sua graça salvadora. No mesmo sentido em que a ciência é para os cientistas e a filosofia é para os filósofos, a arte é para os artistas¹⁸⁰ (p.xx).

A mesma posição é corroborada por Kosuth (in Rose, 1973, p. 147), constatando que “o artista tem o mesmo interesse obcecado em arte que o físico tem na física e que o filósofo tem na filosofia¹⁸¹, e também por Siegelau (in Meyer & Siegelau, 2016), que em 1969 afirma: “Tenho tendência a pensar que arte é para artistas. Ninguém se excita com a arte como os artistas”¹⁸² (p. 190).

À distância, é hoje inegável a visibilidade entretanto adquirida por estes autores que se posicionavam de forma marginal face ao sistema capitalista, ainda que as suas práticas tenham sido mais tarde ou mais cedo absorvidas pelo sistema artístico que contestavam, como observa Coelewijk (2016, p. 510), observando-se que parece já não haver lugar para a arte fora do mercado.

Do mesmo modo, defende Baudrillard (1993) que no atual contexto artístico “transtético”, o funcionamento do mercado não deve ser visto como escandaloso ou imoral: “Assim como a arte atual está além do belo e do feio, o mercado, por sua vez, está além do bem e do mal”¹⁸³ (p. 19).

Essa possibilidade de a arte ocupar uma posição de exterioridade, posicionando-se “à margem do sistema”, ver-se-á a partir dos anos 1990 objeto de controvérsia, debates e polémicas, e de meados dessa década em diante assiste-se, segundo Jürgens (2016), a uma

erosão da ideia de que é possível manter uma posição alternativa de distanciamento e oposição ao sistema institucional. Nem sempre representando uma alternativa radical, constituíram-se esferas paralelas, linhas em diálogo, decorrentes de uma inter-relação com o circuito museológico e galerístico ou da capacidade de absorção e actualização dessas instituições (p. 183).

Banalizado e neutralizado, o termo “alternativa” cede lugar à independência, autonomia ou informalidade, designando práticas similares que têm lugar num contexto social, cultural e

¹⁷⁹ “An essential aspect of Conceptual Art is its self-reference; often the artists define the intentions of their work as part of their art”.

¹⁸⁰ “The withdrawal of art into itself may be its saving grace. In the same sense that science is for scientists, and philosophy is for philosophers, art is for artists”.

¹⁸¹ “But the artist has that same obsessed interest in art that the physicist has in physics and the philosopher on philosophy.”

¹⁸² “I tend to think that art is for artists. No one gets turned on by art as artists do”.

¹⁸³ “Just as present-day art is beyond beautiful and ugly, the market, for its part, is beyond good and evil”.

artístico distinto. A arte é também exibida nas casas dos colecionadores, no espaço público, nos espaços de criação de trabalho (estúdios, ateliers, escritórios) e de discurso (revistas, catálogos e outras publicações). Diluem-se as fronteiras entre o alternativo e o institucional, que se reinventa, passando também a afirmar-se como “alternativo” (Jürgens, 2016, pp. 184–185).

Ainda que temporárias e efêmeras, as iniciativas alternativas que nos anos sessenta, setenta e noventa se associam à crítica institucional, conseguiram retirar as exposições dos museus e das galerias, assegurando a sua “independência e autonomia” e expressando as opções dos artistas. A informalidade destas intervenções resultaria, segundo Jürgens, numa “cultura expositiva forte que terminaria sendo conhecida como um modelo próprio de curadoria”. Disseminam-se as práticas artísticas e também os modelos expositivos e curatoriais informais, dentro e fora do contexto institucional, abrindo “novos caminhos à difusão da arte” não só através da ação dos artistas como também de curadores e outros agentes culturais. Na atualidade, a autora observa “um movimento fluido entre o dentro e o fora das instituições”, cuja separação se torna “cada vez mais difusa”. As instituições dedicam maior atenção a criadores menos conhecidos, bem como a projetos temporários e flexíveis que espelham a “cooptação” das estratégias que indiciam a “possível falência do alternativo”, ou a possibilidade de procurar novas alternativas, já não contra a instituição mas para além dela (Jürgens, 2016, pp. 549–553).

Numa conversa recente em torno das coleções de arte em Portugal¹⁸⁴, Jürgens defende que

o trabalho de historiadora, tal como o de curadora (...), tem muito a ver com dar visibilidade àquilo que é invisível. E eu penso muito o meu trabalho nesse sentido, estou sempre à procura de encontrar (...), tentar ver onde é que realmente aquilo que não era tão notado pode emergir como sendo um contributo meu para aquilo que é a própria história.

Importa sublinhar esta ideia de que a visibilidade ou invisibilidade da arte depende em larga escala daqueles que detêm o poder de incluir ou excluir dos circuitos expositivos institucionais, bem como das respetivas coleções.

Por outro lado, a capacidade de absorção ilimitada e constante reinvenção que se observa no campo da arte vai ao encontro do que sucede com o capitalismo que, segundo Rancière (2010, p. 53), ao invés de ser derrubado viria a alimentar-se e a rejuvenescer à custa das energias contestatárias do maio de 1968, absorvendo e flexibilizando os temas da «crítica artista» do capitalismo – a autenticidade, a criatividade e a autonomia. Como nota o autor, o desejo de “repolitizar a arte” tem-se traduzido em estratégias e práticas diversas, reveladoras de uma “incerteza” quanto aos fins e ao terreno em que operam, tomando por certa a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado:

¹⁸⁴ Ciclo de conversas *De que é feita uma coleção?*, Câmara Municipal de Coimbra, Centro de Arte Contemporânea de Coimbra, 12.11.2020, 16h30, com Sandra Vieira Jürgens, Miguel von Hafe Pérez e António Pedro Pita, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Xzno0RTPujM&ab_channel=Munic%C3%ADpiodeCoimbra

Supõe-se que a arte nos torna revoltados ao mostrar-nos coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo facto de se mover para fora do estúdio do artista ou do museu e que nos transforma em opositores ao sistema dominante negando-se a si mesma como elemento desse sistema (pp. 87-79).

Rancière (2010) aponta, além deste modelo pedagógico da eficácia da arte, uma outra pedagogia, a da imediaticidade ética, formando estes dois modelos uma polaridade adotada por uma parte significativa da reflexão atual sobre a política da arte, que tende a ocultar uma terceira forma, a eficácia introduzida pela rotura estética, que é a eficácia de uma desconexão entre diferentes modalidades artísticas e fins sociais definidos, entre formas sensíveis, respetivas significações e efeitos. Esta é a eficácia de um dissentimento, entendido como “conflito de vários regimes de sensorialidade”, através do qual a arte toca a política, entendidas “como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”. Dissentimento que é operado pela ficção, propondo “relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação (pp. 80-81, 85, 89, 95, 97). Conclui Rancière que “a política da arte não pode solucionar os seus paradoxos, sob a forma de uma intervenção fora dos seus lugares, no «mundo real»”, porque

não existe um mundo real que fosse o lado de fora da arte. O que existe são pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se encontram e desencontram a política do estético e o estético da política. Não existe real em si (...). O real é sempre o objecto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço onde se entrelaçam o dizível, o visível e o fazível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que denega o seu carácter de ficção fazendo-se passar pelo próprio real (...)” (p. 112).

No contexto contemporâneo, em que a evidência da luta contra o capitalismo que sustentava as formas de arte crítica desaparece, o choque «crítico» parece girar sobre si próprio, propondo-se subverter a mesma máquina de entretenimento que alimenta, oscilando entre a “paródia como crítica e a paródia da crítica”. No atual cenário dominado pelo consenso, salienta-se a relevância do trabalho crítico que nele introduz uma separação estética, baralhando as linhas dessa separação e analisando os limites da sua prática; do trabalho que recusa antecipar o seu efeito, e que “em vez de querer suprimir a passividade do espectador, reexamina a actividade deste”. Será esta uma “nova política do sensível”, que resiste à antecipação, e que desloca o afeto gasto na indignação em favor de um outro, de efeito indeterminado, que alimenta a curiosidade, o desejo de ver mais perto (Rancière, 2010, pp. 101-103, 114–115, 153). Em suma, defende Rancière que

As imagens da arte não fornecem armas para os combates. Contribuem, sim, para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível (p. 151).

Como vimos, apesar de todas as tentativas anti-sistema, dos mecanismos do mercado a arte não conseguiria libertar-se, sendo ele capaz de assimilar todas as suas formas – a arte objetual ou imaterial, até mesmo efêmera. Mas se esta inevitável absorção pode ter minimizado o impacto das propostas que se servem da invisibilidade, a neutralização dessas estratégias que parecem ter sido levadas ao limite poderá ter contribuído para a procura de outros caminhos, tão ou mais eficazes criticamente. Um desses trilhos terá sido o recurso à materialização do objeto artístico, não para tudo revelar, mas antes para questionar de modos distintos o que vemos e como vemos; criando obstáculos, impedimentos, intervalos, lacunas, espaços em branco, fragmentos ou vestígios, que em lugar de uma total ausência ou inexistência, colocam o observador na casa de partida, perante a possibilidade de um novo olhar, atento, expectante e crítico.

3.3. Rematerialização: a experiência do corpo para além da visão

Tal como defende o curador Andrea Tarsia (2001, p. 17), o termo “desmaterialização”, tal como havia sido “vagamente” definido por Lippard & Chandler (1968), parece hoje assentar numa “dicotomia demasiadamente fácil entre uma presença material e a sua ausência”, e desse modo “acaba por voltar a consagrar a materialidade (mesmo através da sua ausência) como a condição do significado de um trabalho”. Assim,

Ao invés de se considerar a desmaterialização como um resultado, poderia ser mais produtivo tê-la como um processo, desempenhado através da desintegração e transformação de uma presença física ou da utilização de elementos imateriais como a água, o ar e especialmente a luz (p. 17).

Nas propostas que de modos distintos gravitam em tornam do imaterial, Tarsia (2001) destaca a dimensão temporal da experiência, observando que o tempo surge como elemento recorrente por intermédio de suportes por ele condicionados, como a performance, a fotografia ou o filme, cujo objeto consiste numa "presença imaterial materializada" (pp. 17, 18, 20). Práticas que poderão inscrever-se no neo-conceptualismo que emergiu na década de 1980.

Se a objetualidade da arte tem sido, como temos visto, amplamente questionada ao longo do século XX, sobretudo pelas primeiras vanguardas e pelos conceptualistas que exploram os limites da imaterialidade, observa-se que essa mesma objetualidade é também colocada em questão através de uma estratégia aparentemente inversa: a rematerialização. Aparentemente esgotados todos os limites da imaterialidade, do vazio e da ausência como forma de recusa, o mesmo propósito será perseguido através de propostas que, sem prescindir em absoluto de uma existência

material, reinventam e expandem a ideia de objeto artístico através de possibilidades menos óbvias e formas mais subtis de invisibilidade, procurando condicionar e controlar o que é ou não dado a ver e, conseqüentemente, o que pode ou não pode ser visto. Na sequência dos esforços dedicados à dissolução da imagem e do objeto artístico, que viria a revelar-se uma aporia, estas propostas parecem reabrir e expandir esse debate, com recurso a diferentes estratégias.

As propostas artísticas que de modos distintos exploram a invisibilidade, a invisualidade, a impercetibilidade, a intangibilidade ou a imaterialidade poderão dar continuidade a esta problematização acerca do lugar e do sentido da produção artística, questionando a primazia da visão (Jay, 1993), da visualidade (Vidal, 2015), da imagem e do objeto na cultura ocidental, bem como o imediatismo irrefletido que caracteriza de um modo geral a experiência estética. Em resposta a esse excesso de informação e de estímulos, a invisibilidade (ou uma certa invisibilidade), poderá ser utilizada como forma de exclusão ou de distanciamento, permitindo focar a atenção sobre aquilo que realmente se quer ver, ou pensar. Esta abertura de campo sugere um posicionamento ambíguo, colocando a arte num território de fronteira *entre* o visível e invisível, o material e o imaterial, cujo entendimento pressupõe por parte do observador uma atenção redobrada, bem como o uso de outros sentidos, num espaço que se abre também à imaginação.

Como salienta Melville (1995), a emergência da teoria estruturalista e pós-estruturalista na segunda metade da década de 1960 introduz uma mudança radical que se traduz numa recusa da orientação epistemológica da arte como conhecimento, e em particular como autoconhecimento. A atração anteriormente exercida pela obra de Wittgenstein dará lugar a um afastamento relativamente às questões epistemológicas, do conhecimento e da comunicação, em favor de uma aproximação ao domínio do ontológico e do fenomenológico, que surgem a par de um interesse pelos escritos filosóficos de Martin Heidegger e Merleau-Ponty, e de práticas de mais difícil categorização (pp. 234-236).

Uma das vias seguidas pelo conceptualismo que privilegia a intervenção artística enquanto experiência vivida pelos sentidos, foi a Arte Povera, que emergiu em Itália no período entre 1967 e 1972. Arte que se apresenta como uma outra forma de invisibilidade, resultante da natureza dos meios – não convencionais, pobres –, que propiciam o seu desaparecimento na paisagem que os acolhe, e contrariam a ideia de artifício e o consumo então crescente. Germano Celant (1969), teorizador deste movimento, sublinha que, tal como o seu trabalho, o artista enquanto ser vivo é parte da natureza à qual regressa:

Ele escolheu viver dentro da experiência direta, não mais o representativo – a fonte dos artistas pop – ele aspira viver, não ver. Ele mergulha na individualidade porque sente a necessidade de deixar intacto o valor da existência das coisas, das plantas ou dos animais; ele quer participar na unidade de cada minuto para possuir, antes de tudo, a «autonomia»

da própria identidade e da individualidade das coisas. Ele quer sentir a sua vitalidade para não se sentir um indivíduo vital solitário¹⁸⁵ (p. 225).

Concebido numa absoluta indistinção entre arte e vida, o trabalho artístico não se apresenta como asserção, indicação de valores ou modelo de comportamento, mas antes “como uma experimentação com existência contingente”, motivo pelo qual muitos destes trabalhos não têm título. Contrariamente à arte pop, op, minimal ou funk, esta arte está pronta para uma intervenção participante, ao invés de uma interpretação da realidade ou representação da vida, sem a bloquear ou domesticar, e recusando-se a adotar uma linguagem separada da estrutura natural do mundo. O principal é perceber que “o que é importante não é a vida, a obra, a ação, mas a condição na qual a vida, a obra e a ação se desenvolvem. Arte, política e vida «poveri» “oferecem-se como auto-representativas, apresentando-se no estado de essência” (pp. 226, 228, 230).

Entre os artistas cujo percurso Celant contribuiu para impulsionar encontra-se Michelangelo Pistoletto, que substituiu a pintura pela recuperação de materiais pobres, começando a partir da segunda metade da década de 1960 a incluir a figura humana nas suas propostas. Entre elas se incluem várias versões de *Venus of the Rags* (1967, 1974), em que a deusa romana do amor, da beleza e da fertilidade surge de costas para o observador, com a face, que não vemos, voltada para uma montanha de roupas acumuladas sobre o chão (Fig. 13).

¹⁸⁵ “He has chosen to live within direct experience, no longer the representative – the source of pop artists – he aspires to live, not to see. He immerses himself in individuality because he feels the necessity of leaving intact the value of the existence of things, of plants or animals; he wants to take part in the oneness of every minute in order to possess above all the «autonomy» both of his own identity and the individuality of things. He wants to feel his vitality in order not to feel that he is a solitary vital individual”.



Fig. 13 – *Venus of the Rags* (1967, 1974), Michelangelo Pistoletto. Mármore e têxteis, 2120 × 3400 × 1100 mm. Coleção Tate.

O contraste vai desde a natureza e características dos materiais (duro/mole, monocromático/colorido, fixo/móvel, precioso/banal, único/comum), ao tempo e ao contexto a que pertencem (passado/presente, cultural/quotidiano). Servindo-se da réplica de uma figura icónica da cultura clássica e da arte ocidental, o artista invoca de forma irónica o passado cultural do seu país, a que se junta, através da acumulação de roupas apresentadas como detritos, um olhar crítico sobre o consumo contemporâneo. Se a ausência de forma da pilha de tecidos parece antecipar, como sugere Sanger (2009), a ideia de “antiforma” proposta por Robert Morris em 1968, a presença da arte do passado distingue estas propostas da arte antiforma, do conceptualismo ou do minimalismo.

No trabalho de Pistoletto a relação com o espectador intensifica-se a partir do momento em que este surge refletido entre as figuras que habitam os quadros em chapa de aço polido concebidos ainda na década de 60, como *Standing Man* (1962, 1982), figura masculina em tamanho real que se apresenta também de costas (Fig. 14).

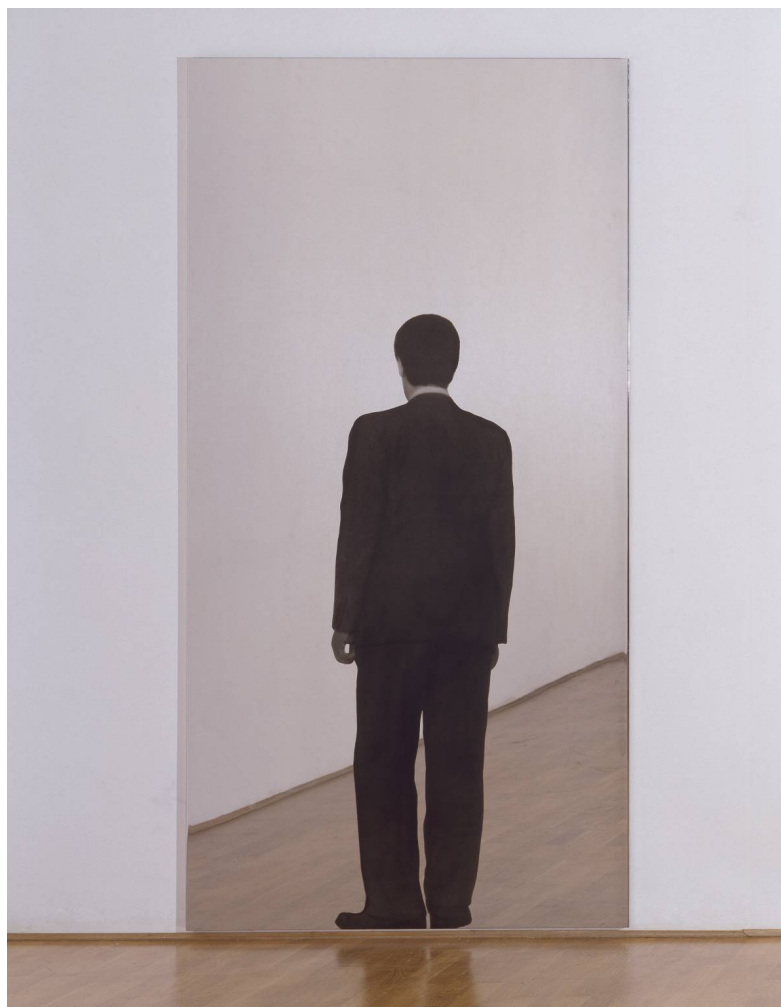


Fig. 14 – Michelangelo Pistoletto, *Standing Man*, 1962, 1982. Serigrafia sobre aço, 2500 × 1250 × 25 mm. Coleção Tate.

Proximidade com o espectador que terá continuidade através da performance, do uso de espelhos, e de outras peças que combinam o uso de materiais pobres com fragmentos de estátuas antigas. Os trapos ou as roupas usadas utilizam neste como noutros trabalhos do mesmo período (*Monumentino* e *Orchestra di stracci*, ambos de 1968), revelam essa inscrição da vida na arte que constitui uma das principais características da Arte Povera. Mesmo quando a figura humana não está presente, ela é a medida de todas as coisas que o artista constrói, como demonstra em *Porta* (1976, 1997), *Zerbini* (1976, 1997), *Letto* (1976, 1997) ou *Scaffale* (1967, 1997), esculturas que partilham a mesma forma, desenhada à escala humana.

Três décadas depois, Celant (1999) destaca a multiplicidade e a equivalência das possibilidades em que a arte daquele período se ramifica:

A partir de 1968, as linguagens e a comunicação emanciparam-se do projecto unívoco e, literalmente, explodiram e fragmentos multidirecionais, que conduziram à desconstrução de todas as artes, e até mesmo de todos os sistemas de definição (...)

Tudo se pode cruzar e criar uma *acção* ou uma *coisa*, uma *instalação* ou uma ausência, um *gesto* ou um *monumento* (p. 183).

Celant (1999) vê o desejo de liberdade dos artistas expressar-se através da diversidade e da subjetividade; da contaminação e “fluidificação” entre linguagens; da ligação entre ideia e ação; da ausência de fixidez; da incoerência e contradição; da rejeição de limites, normas e convenções; da recusa da univocidade e determinação da experiência, entendida na sua “condição enigmática, que comunica através da ocultação e do mistério, que vai e vem entre as coisas e os animais, entre as pessoas e a natureza, num contínuo devir” (p. 184).

Na sua perspectiva, neste período os artistas procuravam saber

se é possível permanecer no território explosivo da criatividade abrindo-se simultaneamente à sociedade, adoptando as suas linguagens e instrumentos, a sua lógica e contexto. (...)

Já sem certezas do absolutismo artístico, colocaram-se o problema do efémero e do irrepetível, fora da unicidade e do halo aurático da imagem, começando a frequentar a imagem banal e transitória, corpórea e imaterial (p. 189).

Mais do que no *ver*, é no *sentir* que a experiência da arte se inscreve, confundindo e desafiando a percepção do espectador. Como notam Fernandes & Todolí (1999, pp. 19-21), esta “subjetividade radicalmente livre” traduz-se por vezes numa subjetivação do corpo “na sua ausência e presença” que é levada “até às suas últimas consequências”. Observando-se que “por vezes, até nos artistas mais conceptuais há uma traição estética”, será a “experiência do processo artístico” a condição que redefine o objeto de arte e não aquilo que dele poderá resultar em termos formais ou não-formais, materiais ou imateriais.

Cildo Meireles é um dos artistas que se tem dedicado de forma persistente à exploração de outras formas de ver e entender o mundo, através do olhar e para além dele. O carácter paradoxal que envolve a sua obra manifesta-se quer através dos jogos de linguagem que encontramos nos títulos, quer na incerteza que as suas propostas provocam no espectador. É o que acontece em *Conhecer pode ser destruir* (1976), em que nos deparamos com um papel dobrado e preso com um cadeado que aprisiona também a própria chave (Fig. 15). Deste modo, o conteúdo do texto (acreditando-se que existe) permanecerá desconhecido, a menos que se opte pela duplicação da chave ou pela destruição do cadeado e/ou do papel¹⁸⁶. Não se trata de uma total impossibilidade, mas antes de um acesso dificultado, incitando o observador a tomar uma decisão, em que o ver e o conhecer resultam de uma intenção.

¹⁸⁶ “Textos (geralmente sobre arte) escritos em papel que é dobrado e fechado por um cadeado que simultaneamente tranca a sua própria chave. Só há duas possibilidades de chegar ao conhecimento desses textos: fazer uma duplicata da chave para ‘libertá-la’ (e ao papel) do cadeado; rasgar o papel ou quebrar o cadeado. Isto é: acrescentar algo ao sistema, adulterando-o, ou destruí-lo” (Brito & Sousa, 2009, p. 42).



Fig. 15 – Cildo Meireles, *Conhecer pode ser destruir*, 1976. Texto escrito em papel, cadeado, chave, dimensões variáveis. Coleção do artista.

Como veremos um pouco mais adiante, Meireles convida a uma experimentação do corpo em que participam os diferentes sentidos – a audição, o paladar e o olfato, que são habitualmente remetidos para segundo plano na experiência perceptiva, muitas vezes dominada pela visão. O artista chama a atenção para o peso ou a tutilidade, que se revela um aspecto central em *Espelho Cego* (1970) (Fig. 16), explorando a “carnalidade da imagem” (Herkenhoff, 1999, p. 71) para questionar a visualidade, sem prescindir da fisicalidade do trabalho artístico.



Fig. 16 – Cildo Meireles, *Espelho Cego*, 1970. Madeira, massa de calafate e letras de metal em relevo, 36 x 49 x 18 cm. Coleção do artista.

Em *Entrevendo* (1970/1994), tal como em *Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido (passado iminente)* (2000/2002), o autor propõe uma experiência centrada no paladar, que se revela efêmera em virtude da precaridade do material que utiliza – o gelo.

Na primeira, o visitante é convidado a percorrer uma estrutura tubular de madeira, sem saída. À entrada recebe pequenas peças de gelo para pôr na boca, uma salgada e curva, outra doce e em espiral (Fig. 17). À medida que vão derretendo, as mesmas formas são assumidas pelo ar quente que é projetado pelo ventilador, cuja presença, embora invisível, se faz sentir. Se estas formas fossem visíveis, a imagem frontal seria curva, e a lateral seria uma espiral. A instalação consiste na materialização efêmera desse elemento invisível que é o ar, permitindo “ver” através de outros sentidos que não a visão.

Na segunda proposta, Meireles retomou um episódio ocorrido em 1974, na rodoviária junto à casa de sua avó, na periferia de Campinas, Goiás, em que viu um menino a vender gelados com três preços diferentes: um de leite, outro de fruta, e o mais barato que era só de água. A preparação deste projeto envolveu a instalação de uma pequena fábrica de gelados em Kassel, a criação de um logotipo estampado nos uniformes, carrinhos e embalagens dos gelados, a aquisição de equipamentos, e toda a logística envolvida na produção e venda, em diversos carrinhos que circulavam pelos espaços da cidade durante o período da XI Documenta em Kassel. Os três gelados, todos eles feitos de água, sem cor e sem sabor, variavam apenas no formato (achatado, cilíndrico e cúbico). Contrariando a visão da indústria, esta proposta foi constituída sem intenção de lucro, e por se tratar de um projeto temporário, remete para uma ideia de desmaterialização, que começa no momento em que é consumido. A evaporação do líquido do gelado faz surgir a inscrição “elemento desaparecido”

A dimensão temporal da experiência é revelada pelo tempo verbal, o gerúndio, que o artista utiliza no título dos dois trabalhos, remetendo no primeiro para uma ideia de movimento do visitante ao longo do túnel sem saída, percurso ao longo do qual as sensações vão tendo lugar; no segundo, há um jogo entre dois tempos, esse em que decorre a ação de desaparecimento e o momento em que o observador-consumidor se depara com o elemento já desaparecido, um acontecimento que teve lugar num momento que é já passado. É por isso que, como nota Angela Grandó (2016), “por mais que se busque visibilidade para essa imagem, ela nos escapará, porque não é apreendida pelo retiniano, escapa ao campo de percepção visual, pois inclui um processo de tempo e de ações não constituídas como visíveis” (p. 151).



Fig. 17 – Cildo Meireles, *Entrevendo*, 1970-1994. Instalação: túnel de madeira, ventilador com aquecedor, gelo, 3 x 9 m. MACBA, 2013.

No trabalho de Meireles é notória a influência do Neoconcretismo (Grupo Frente), que surgiu no Rio de Janeiro em finais da década de 1950, sob influência da fenomenologia de Merleau-Ponty, tendo como precursores o poeta Ferreira Gullar (1960) e a artista Lygia Clark, a par de outros nomes como Lygia Pape, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, que assinam o manifesto neoconcreto publicado em março de 1959. Por oposição à objetividade e racionalidade do Movimento Concretista de São Paulo (Grupo Ruptura) – que privilegiava as formas seriadas e geométricas, com raízes na Bauhaus, no Suprematismo e no Construtivismo –, o Neoconcretismo propunha um afastamento da ideia de obra como máquina ou objeto industrial, em favor de uma forte articulação entre arte e vida, colocando a ênfase na intuição e na subjetividade; defendendo uma abordagem multissensorial, uma maior liberdade de experimentação e interação do público com a obra. Os suportes tradicionais da pintura e da escultura são substituídos por peças ou ambientes em que o espectador não se limita a contemplar, mas participa, tornando-se ao tocar e manipular, parte integrante da obra (“Neoconcretismo,” 2021). Rompendo a distância entre espectador e obra, os *Bichos* (1960-1966) articulados de Lygia Clark, tal como os livros de Lygia Pape, requerem a participação do espectador ou do leitor na sua construção.

O caráter lúdico da obra de Pape atravessa um amplo espectro de linguagens de que se serve na exploração do espaço: dos corpos invisíveis que fazem mover os sólidos geométricos no seu *Ballet Neoconcreto I* (1958), ao corpo que monta e desmonta as formas que integram os seus

livros, tendo em conta os efeitos do olhar do espectador. A partir de 1968, a sua obra direcciona-se para a experimentação sensorial: corpo individual que irrompe em *Ovo* (1967) (Fig. 18); mas também corpo coletivo, ao mesmo tempo unido e fendido em *Divisor* (1968) (Fig. 19); corpos que interagem espontaneamente, como em *Espaços Imantados* (1968).



Fig. 18 – Lygia Pape, *Ovo*, 1967.



Fig. 19 – Lygia Pape, *Divisor*, 1968. Pano de algodão, fenda, 20 x 20 m.

Interessando-se pela psicanálise e pela interação entre corpo e mente, Lygia Clark desenvolve uma pesquisa centrada na experiência e percepção da obra de arte, por intermédio da qual redefine as noções de interioridade e exterioridade, bem como a relação entre sujeito e objeto; dissolvendo a própria ideia de obra de arte, artista e observador, como salienta a curadora Christine Macel (2017).

Embora Clark tenha rejeitado a associação do seu trabalho à arte da performance, é inegável a centralidade da dimensão performativa no seu trabalho. Como sustenta o curador André Lepecki (2017), a crítica da objetualidade de Clark traduz-se na criação de uma experiência intensa associada à precariedade do material – a imanência do ato. Componente performativa e participação ativa do público que se intensificam a partir de *Caminhando* (1964), em que o trabalho corresponde não à criação de um objeto, mas ao ato de fazer (cortar), que decorre na temporalidade do precário; fazer que funde sujeito e objeto, aproximando-se do desaparecimento do autor. A ideia de participação que atravessa a obra de Clark vai além da simples interação, procurando que o participante dê sentido ao seu gesto, alimentado por um pensamento que enfatize a sua liberdade de ação.

Tendo em vista a exploração do olfato, da audição ou do tato, a artista concebe um conjunto de objetos para serem experienciados pelo corpo: óculos (Fig. 10), máscaras (Fig. 29), e outros dispositivos construídos a partir de materiais banais, como pedras, conchas e sacos de plástico (*Pedra e Ar*, 1966), ou um tubo de borracha para respirar (*Respire Comigo*, 1966). A

percepção além da visão, concretamente através do toque, é trabalhada em *Desenhe com o dedo* (1966), *Livro sensorial* (1966), e *Luvas sensoriais* (1968). O toque é também explorado em peças concebidas para serem vestidas ou habitadas, levantando questões relacionadas com sexualidade e género, como na série *Roupa-corpo-roupa* (1966-68) ou em *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (1968), que apresentou na Bienal de Veneza em 1968: um convite à fantasia do regresso ao corpo materno, em que a casa que acolhe e expulsa o corpo é também ela corpo, organismo vivo, estrutura mutável (Fig. 20).



Fig. 20 – *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão*, 1968. Técnica mista, dimensões variáveis.

Na série *Nostalgia do corpo* a experiência de descoberta do corpo deixa de ser individual, como revela em *Diálogo de mãos* (1966), *O eu e o tu* (1967), ou *Estruturas vivas* (1969); caminhando em *Arquiteturas biológicas* (1968-70) (Fig. 21) para a participação coletiva a que convida na década de 1970: *Corpo Coletivo* (1970-1976), *Baba Antropofágica* (1973), *Canibalismo*

(1973), *Rede de Elástico* (1973) ou *Relaxação* (1974-75) – a fantasia de um corpo partilhado, dissolvendo as fronteiras entre o eu e o outro.



Fig. 21 – Lygia Clark, *Arquiteturas biológicas: Ovo mortalha*, 1968. Em uso, provavelmente em Paris, em inícios da década de 1970.

A partir de 1976, Clark dedica-se ao estudo das possibilidades terapêuticas através dos *Objetos relacionais* que utiliza nas sessões de *Estruturação do Self* (1976-1988), trabalhando as memórias, medos e fragilidades dos seus pacientes através do sensorial. Como observa Macel (2017), a dimensão orgânica do seu trabalho relaciona-se certamente com a cultura brasileira, interessada no corpo e nas coisas vivas, a par das pesquisas desenvolvidas na década de 1950 por Mário Pedrosa, que introduziu ao grupo neoconcretista a fenomenologia de Ponty, mas também a psicanálise e a obra de Sigmund Freud.

Esta ideia de arte enquanto envolvimento com o outro, individual ou coletivo, potenciado por peças usáveis, é também um aspeto central nas propostas de Oiticica. Depois de *Bólides* (1963-69), recipientes contendo pigmentos, espelhos e outros materiais concebidos para serem manuseados, o artista começa a incluir outros elementos do quotidiano, expandindo a amplitude da experiência sensorial e a possibilidade de interação com a obra. Interação que será ampliada por *Parangolés* (1964), uma série de pinturas concebidas para serem vestidas, pondo a cor em movimento ao ritmo do samba em experiências realizadas com a comunidade da Mangueira, no Rio de Janeiro (Fig. 22). Revelando a importância que as vivências adquirem na obra deste autor, esta proposta materializa uma “concepção da arte como intervenção”, como salienta Celso Favaretto (1998, pp. 148–149), aliando a experimentação artística às práticas populares, concretamente a música e a dança, requisitos essenciais do *parangolé*.



Fig. 22 – Nildo da Mangueira vestindo P 04 Parangolé capa 01 (1964) de Hélio Oiticica no morro da Mangueira, Rio de Janeiro, 1979.

Estes dois trabalhos, *Bólides* e *Parangóles*, abrem caminho às propostas de "carácter ambiental" que Oiticica desenvolve no final da década de 1960, com *Tropicália* (1967), *Apocalipópótese* (1968) e *Éden* (1969). Em *Tropicália* (Fig. 23) o espectador é convidado a percorrer um caminho labiríntico que combina experiências visuais, táteis e sonoras, misturando o "tropical" e o tecnológico e combinando referências culturais contraditórias que confundem o visitante. O título desta obra irá nomear um movimento cultural mais amplo, o tropicalismo, que abarca manifestações artísticas distintas (o cinema, o teatro, a música), tendo em comum o experimentalismo próprio das vanguardas aliado à crítica social. Através da combinação de elementos díspares e significações óbvias e ocultas, o espectador ou o ouvinte vê-se transformado em "protagonista de ações", que refletem a heterogeneidade cultural do Brasil (Favaretto, 1998, p. 150).



Fig. 23 – Hélio Oiticica, *Tropicália*, (, 1967), Hélio Oiticica. Vista da instalação, *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*, MCA Chicago, 22.10.2005–08.01.2006.

A dimensão participativa que se revela central no trabalho destes artistas remete-nos para a dificuldade de definição da obra em relação a um sujeito individual; dificuldade que Foucault (2012, p. 75) expressa no texto *O que é um autor?*, que publica em 1969. Estas propostas colocam em questão o valor da autoria, remetendo para a morte do autor anunciada em 1968 por Barthes (1987), como começo da escrita e condição para o nascimento do leitor, e no ano seguinte por Foucault (2012), para quem a definição da obra se revela tão problemática quanto a individualidade de quem a concebeu.

Sem abdicar da dimensão física, material e objetual, estes trabalhos – cuja força é ao mesmo tempo estética e política –, promovem questionamentos que estão para lá dos aspetos formais ou dos meios de que se servem, centrando-se sobretudo na relação que estabelecem com o espectador participante, no contexto em que o trabalho tem lugar. Propostas que se inscrevem no corpo que é ao mesmo tempo individual e coletivo, e que não só vê como também sente, para além do visível.

O recurso à materialidade e a uma dimensão mais física da arte como forma de analisar criticamente o objeto artístico, bem como o modo como o mesmo é percecionado, é o que encontramos não só no trabalho de Michelangelo Pistoletto e de outros nomes da Arte Povera, de Cildo Meireles e dos artistas ligados ao Neoconcretismo, como de tantos outros autores em diferentes

momentos e latitudes. Dentro desse amplo campo de possibilidades aberto pela rematerialização, interessam-nos sobretudo as propostas que exploram os limites entre visível e invisível, tangível e intangível, presença e ausência, em que se inscrevem também aquelas que em seguida destacamos, antecipando um conjunto de questões às quais nos iremos dedicar na análise dos casos de estudo que integram o capítulo seguinte.

3.4. Da invisibilidade nas práticas artísticas

No campo da criação artística, vemos a invisibilidade manifestar-se em diferentes graus e contextos, por intermédio de diferentes formas e estratégias em que se desdobra, e entre as quais podemos estabelecer múltiplas combinações, como:

- incompletude, ausência;
- invisibilidade, ocultação;
- invisualidade;
- inacessibilidade, recusa;
- impercetibilidade, intangibilidade, imaterialidade.

Cada um destes desdobramentos deixa em aberto um amplo espectro de possibilidades, que vemos espelhadas no conjunto de trabalhos que seguidamente apresentamos; conjunto que, embora reduzido, espelha a diversidade de abordagens e modos de exploração da invisibilidade na arte. As propostas escolhidas estabelecem um diálogo não só com as questões anteriormente abordadas no que respeita às relações entre corpo e mundo, visível e invisível, como com a nossa prática artística, motivo pelo qual se incluem neste estudo, antecipando algumas práticas que se verão desenvolvidas nos capítulos seguintes.

3.4.1. Incompletude, ausência

A invisibilidade pode manifestar-se por intermédio de algo que se apresenta de forma incompleta ou fragmentária, ou a que já não conseguirmos aceder porque se encontra ausente; a invisibilidade como lugar reservado ao que se encontra excluído, fora de campo, de forma propositada ou involuntária; o espaço negativo ou o vazio, que embora remeta para uma existência apartada, ao mesmo tempo denuncia a impossibilidade do absoluto nada, já que em tudo podemos ver espectros.

Do corpo que temos visto exibido, transformado e fragmentado até à sua dissolução parecem restar apenas marcas, vestígios que se projetam sobre os objetos e espaços por ele habita-

dos; indícios de uma ocupação passada, existência ou presença que já não tem lugar. Como nota Merleau-Ponty (1999),

Parece-me que o mundo se vive a si mesmo fora de mim, assim como as paisagens ausentes continuam a se viver para além de meu campo visual, e assim como outrora meu passado se viveu para aquém de meu presente (pp. 447-448).

É nesses lugares esvaziados que se inscreve o trabalho da artista portuguesa Ana Vieira (1940-2016), ao qual regressaremos um pouco mais à frente neste estudo. No percurso que construiu a partir de meados da década de 1960 encontramos figuras e objetos sem corpo, casas onde as imagens se escondem, veladas. A instalação *Pronomes* (2001)¹⁸⁷ reuniu um conjunto de onze cabides sustentando vestes negras, de homem e de mulher, em feltro grosso de lã, compridas, entre as quais o tradicional “capote e capelo”, característico do traje feminino açoriano, utilizado por exemplo para ir à missa e que, como explica a artista, “era também uma forma de ocultação; as pessoas ficavam completamente ocultas”. Para Vieira (in Melo, 2011), esta proposta “não está construída, está em devir (...); em suspenso” (Fig. 24).

¹⁸⁷ Apresentada na Galeria Quadrado Azul, Porto, em setembro de 2001, e na Galeria Franco. Steggink, Lagoa, São Miguel, Açores, em novembro do mesmo ano. Vide Medeiros, M. (2001). *Ana Vieira: Pronomes*. Lagoa [Açores]: Franco Steggink.



Fig. 24 – Ana Vieira, *Pronomes*, 2001. Série padronizada de 11 fatos / Corpos, em tamanho natural, pendurados do teto, a 10-15 cm do chão; sequência alternada de fato feminino / Capote de feltro preto, ferro e folha-de-flandres; som para sistema estéreo: Dois CD, dois gravadores CD, dois amplificadores e quatro colunas. Col. Portugal Telecom, Lisboa.

Se a roupa, como propõe Miranda (2017, p. 127), “não é uma extensão da pele, como dizia o McLuhanismo, mas a visibilidade da pele invisível que o corpo constitui”, Ana Vieira dá visibilidade a essa película invisível que é o corpo, através do lugar desenhado pela roupagem que abandonou. Jorge Silva Melo (2011) descreve-a como “moldura esvaziada, inútil, que descai, como uma pele esvaziada de carne” – matéria que nalguns casos é substituída por uma superfície espelhada (em folha de flandres) que surpreende o visitante com o reflexo da sua própria imagem.

Pronomes parece revelar “os vários desdobramentos do ser humano enquanto sujeito”; essa abertura em direção a uma “subjectividade múltipla” apontada por Liliana Coutinho (2007), que considera que este trabalho “mais do que nos falar da dissolução na morte, fala-nos da experiência da dissolução em vida e da desorganização que permite a uma nova reorganização do sujeito” (p. 27). São “corpos cegos” mas ainda corpos com voz, o que talvez os possa salvar dessa “dramaturgia da morte” anunciada por Medeiros (2001). Tal como sugere Melo (2004), podemos vê-los como resistentes, como uma “estóica lápide contra morte”. Independentemente da sentença, é inegável a “dimensão cenográfica” e o “caráter dramático” desta peça. Há uma “densi-

dade fantasmática” (Faria, 2003) que pesa sobre esse corpo coletivo, formado por corpos próximos mas independentes; corpos “impessoais”, que debitam pronomes pessoais; corpos que não se vêem nem se ouvem, tal como sucede ao desgostoso protagonista de *A Invenção de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (2019):

Não foi como se não me tivesse ouvido, como se não me tivesse visto; foi como se os ouvidos dela não servissem para ouvir, como se os seus olhos não servissem para ver (p. 42).

Observa-se em *Pronomes* que o corpo adquire “o estatuto de imagem, como uma fotografia que prolonga o ser para além da sua ausência abissal”; ausência comprovada pela inexistência de rosto ou de olhar. Transformado em imagem, na qual se funde, o corpo vê-se limitado à superfície que o recobre, aprisionado “numa exterioridade definitiva, numa não-relação, pela fusão absoluta e anestésica” (Medeiros, 2001, s/p).

Lugares e corpos inanimados, que parecem ter sido deixados num estado de suspensão, é o que nos mostra também Luis González Palma, com quem abrimos este capítulo. Propondo uma reflexão profunda sobre o olhar, sobre a história e a condição humana, Palma revela através da sua obra o corpo ausente e o corpo da dor. As suas propostas iniciais gravitam em torno das questões da identidade e da memória coletiva, denunciando a violência da guerra civil na Guatemala, direcionando progressivamente o seu olhar para o campo da intimidade, para o modo como nos relacionamos com o outro. Os seus retratos e documentos encontram-se envoltos num profundo silêncio. Rostos que sugerem fantasmas, expondo a fragilidade do corpo perante um destino comum: o desaparecimento. Corpos fragmentados e remontados na penumbra de *Constelaciones de lo intangible* (Fig. 25), exposição apresentada em 2015 na Fundación Telefónica em Madrid. A imagem cede, tal como a pele do corpo, à plasticidade dos materiais em que se apresenta: papel, feltro, linhas de costura, anamorfoses em superfícies espelhadas, sombras e reflexos que se inscrevem sobre este corpo desmembrado.



Fig. 25 – Vista da exposição *Constelaciones de lo intangible* de Luis González Palma na Fundación Telefónica, Madrid, 2015.

3.4.2. Ocultação

A invisibilidade apresenta-se como condição do que não é ou do que não se encontra visível; algo que é desconhecido, que se pensa que existe, mas que nunca foi visto, ou que ainda não foi visto – o mistério que envolve a imagem latente, antes da revelação. Na invisibilidade habita o que apenas é ‘visível’ a partir da memória (informação em falta ou em excesso), ligada à experiência, subjetiva; a representação de determinada coisa, antes e depois de a conhecer visualmente – a cegueira do desenhador descrita por Derrida (2010); uma teoria ou hipótese, não comprovada, que surge no decorrer e como parte do processo de experimentação, científica ou artística. Há também os ambientes ‘invisíveis’ (sentimentos, emoções, etc.) – representação subjetiva que existe mentalmente antes (ou em lugar) da sua materialização; o cérebro enquanto criador de imagens potenciais, sobre as quais reflete Gamboni (2002); imagens que não existem no mundo real, que podem ou não vir a existir, que podem revelar-se através de sonhos, visões, alucinações, etc.; algo que apenas se pode tornar visível sob a forma de uma imagem mental, gerada pela imaginação. A invisibilidade cria um espaço em branco reservado àquele que percebe, e a quem cabe completar a obra com a subjetividade que lhe é própria, ou criá-la apenas para si próprio.

Da presença excessiva do visível resulta por vezes a desapareção do corpo, como acontece em *Human Form* (1965)¹⁸⁸, série concebida pela fotógrafa americana Barbara Crane. Do corpo abstratizado e eclipsado pela luz não restam mais do que ténues linhas de sombra, quase indecifráveis (Fig. 26). Corpo-moldura cujo contorno se dilui, fundindo-se e confundindo-se com o cenário que o envolve; corpo que se perde na imagem que o representa, como presença quase ausente.



Fig. 26 – Barbara Crane, *Human Forms*, 1965. Impressão em gelatina de prata, 20 x 25 cm.

O corpo frágil é também o corpo perdido ou rejeitado, memórias anónimas que o artista alemão Joachim Schmid encontra nas ruas e reúne em *Bilder von der Straße* (*Pictures from the Street*)¹⁸⁹, série que desenvolveu entre 1982 e 2012, até ter somado o 1000º exemplar. Numa prática que se aproxima de uma dimensão curatorial, Schmid reorganiza e arquiva as imagens, reciclando o seu significado (Cotton, 2004, p. 212). Algumas destas fotografias encontram-se rasgadas e são reconstituídas como puzzles (Fig. 27); outras revelam diferentes graus e formas de destruição, a ausência de parte dos rostos ou dos corpos dos quais pouco ou nada se sabe.

¹⁸⁸ <http://www.barbaracranephoto.com/>

¹⁸⁹ <https://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/bilder-von-der-strasse-1982-2012/>



Fig. 27 – Joachim Schmid, *Pictures from the Street: No. 629, Berlin, November 1999*.

A invisibilidade habita ainda o que se encontra oculto, o que não é mostrado à luz, ou revelado à superfície (da terra ou do corpo); o que está para além da capacidade do olho humano ou dos dispositivos proporcionados pela técnica, ou mesmo para além do sentido da visão. A ocultação pode ser total ou parcial (esconder, rasurar, obstruir, obliterar), perdendo-se a ligação com o real ou a possibilidade de identificar o referente através do recurso à dissolução ou encriptação da imagem.

Em *Layered Images* (2011)¹⁹⁰, o artista português Daniel Barroca intervém sobre fotografias de soldados que ressurgem do seu arquivo familiar, impedindo o diálogo através da inserção de formas que obstruem o espaço entre os corpos, ocultando as linhas imaginárias que os olhares sugeriam em *Obstruction of complicities*, ou recorrendo à obliteração dos rostos em *Layered object #6* (Fig. 28).



Fig. 28 – Daniel Barroca, *Layered object #6*, 2011. 9 placas de vidro gravadas e pó de vidro sobre impressão a jato de tinta, 29 x 40 cm.

Estas imagens são-nos estranhas e ao mesmo tempo familiares, na medida em que evocam um passado coletivo ainda recente e comum. Refletindo sobre o modo como o seu processo criativo se constrói como interrogação sobre o *ver* e a experiência do mundo, Daniel Barroca (2007) observa que

Por um lado: “ver é difícil. Às vezes há qualquer coisa entre mim e aquilo que olho que destrói a possibilidade de ver. Já não dá para ver mas eu quero “ver”. As coisas não são apenas o que parecem que são, muito menos quando aparecem nas fotografias. O meu trabalho tem que ver com o papel que a imagem fotográfica, num sentido amplo, desempenha na massificação do olhar sobre o mundo e no conseqüente empobrecimento das possibilidades de uma experiência autêntica. (...) Há uma necessidade de resistir ao excesso permanente de imagens e ao poder que essas imagens têm de “dizer” o que as coisas são. No meu trabalho, encontrar uma nova coisa deve-se a um processo de colocar outra em ruína. (...) Assim, o processo de fazer um desenho não é a concretização de um pro-

¹⁹⁰ <http://danielbarroca.net/layered-objects/>

jecto ou de uma ideia, mas uma experiência de tomada de consciência directamente relacionada com a experiência do mundo (p. 50).

3.4.3. Invisualidade

Entendendo a invisualidade como uma das estratégias através das quais a invisibilidade se pode manifestar, distanciamo-nos da distinção defendida por Vidal (2015) entre invisual ou invisualidade (na qual o autor se propõe inscrever toda a pintura) e invisível ou invisibilidade, considerando-se neste estudo a primeira como desdobramento da segunda. A possibilidade de recorrer ao não visual, àquilo que é (também ou somente) perceptível através de outros sentidos, resultará numa experiência distinta, possivelmente mais ampla se proporcionada pelo corpo na sua globalidade. Corpo que também é olho, mas não só; corpo que é individual, mas também coletivo, como lembram em meados do século XX os neoconcretistas.

Uma dessas experiências, *Máscara Abismo* (1968) (Fig. 29) concebida pela artista brasileira Lygia Clark, impede a atividade do olhar, impondo-se como restrição sobre o corpo do sujeito que, de olhos vendados e rosto aprisionado, não pode senão sentir com o corpo que lhe resta, ‘vendo’ através de outros sentidos. Participando ativamente na experiência que Clark propõe, o espectador é componente essencial de uma obra que se dilui na vida (Queiroz, 2020). O corpo, vivo e em transformação, é o veículo que permite experienciar as coisas do mundo, por intermédio dos seus *Objetos sensoriais*, propondo outros modos de ver.



Fig. 29 – Lygia Clark, *Máscara Abismo*, 1968, em uso.

Ver implica esforço e intenção, como revelam os trabalhos que Ana Vieira reuniu na exposição *Sobre In/Visibilidade*, apresentada na Porta 33, no Funchal, em 2008¹⁹¹. Ver com lanterna para descobrir *As chaves* (2008), treze elementos que se escondem por entre a escuridão; ver *In/visibilidades* no espelho habitado por outros rostos, que não o nosso; ver de perto, ver com luz, com lupa e sobretudo com atenção, é o desafio que a artista propõe não só em *Atravessar o visível* (2008), desenhando um percurso habitado por referências textuais que nos transportam para os lugares da infância e da imaginação (Fig. 30)¹⁹², como numa parte significativa da sua obra à qual dedicamos um dos casos de estudo, *Constelação Peixes* (1996)¹⁹³, que se revela também, por outros motivos, de difícil visibilidade.

¹⁹¹ https://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/ana_vieira/ana_vieira.html

¹⁹² “Ver através da casa”, “Ver através das gavetas”, “Ver através dos armários”, “Ver através das arcas”, “Ver através das caixas”, “Ver através da chapeleira”, “Ver através do porta-moedas”, “Ver através das algibeiras”, “Ver através os livros”, “Ver através das palavras”, “Ver através das letras”.

¹⁹³ Ver Capítulo 4 - 4.6. *Constelação Peixes* (1995), de Ana Vieira.



Fig. 30 – Ana Vieira, *Atravessar o visível*, 2008. Texto impresso em 11 folhas A4 e lupas.

Importa também lembrar as limitações com que o olhar se depara, enquanto corpo frágil e em constante atividade. É em torno do desejo e da dificuldade de ver que gravitam os trabalhos que Eduard Arbós reúne na exposição *A shot in the eye*, apresentada no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra em 2019¹⁹⁴ (Fig. 31), que derivam de uma experiência pessoal do artista que durante dois anos lutou contra a cegueira. Evocando o cinema e a pintura, em particular a *Op Art*, Arbós serve-se da escrita e do desenho, da linha e da trama, como instrumentos de “catarse” e de resistência, questionando os mecanismos da percepção e da representação (Arbós, 2019), e revelando o ténue limite que separa o que pode ou não ser visto.

¹⁹⁴ <http://capc.com.pt/site/index.php/pt/ashotintheeye>

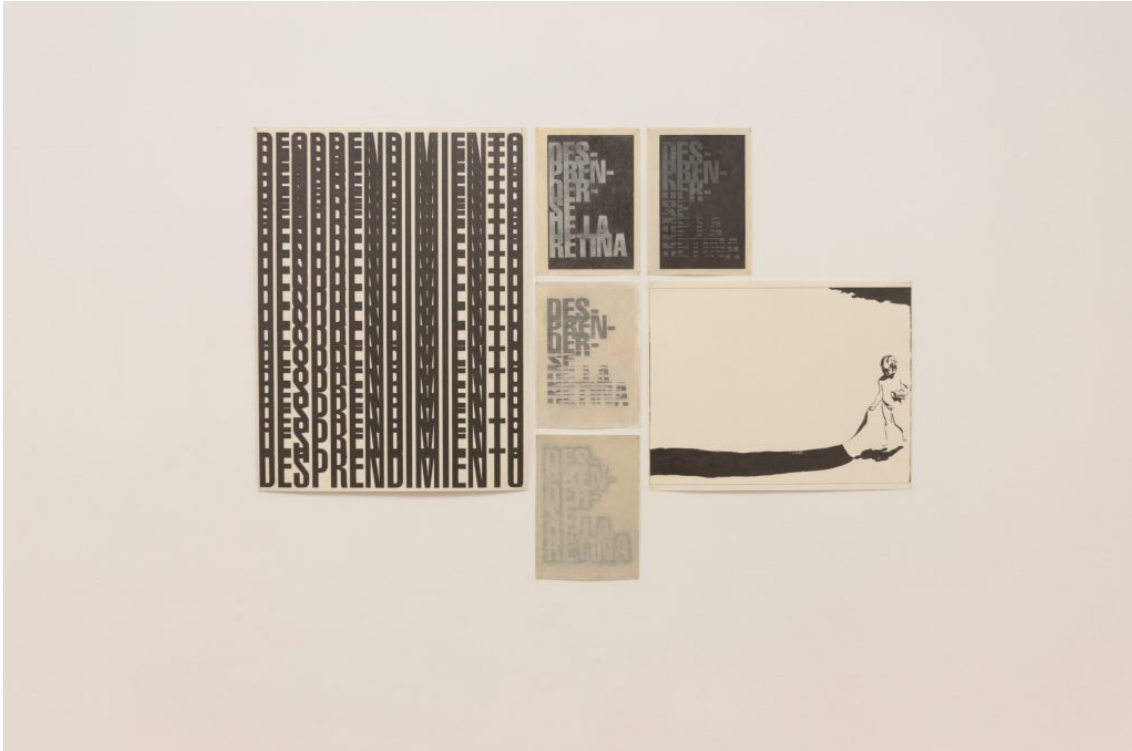


Fig. 31 – Eduard Arbós, *A shot in the eye*, 2019. Vista da exposição no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Círculo Sereia, 2019.

3.4.4. Inacessibilidade, recusa

A invisibilidade pode constituir estratégia adotada pelo artista que não faz ou que não mostra porque não pode, não consegue ou não quer, recorrendo à passividade como instrumento para desafiar o espectador, ativando o seu olhar atento e crítico e também a sua ação, ou não ação; como chamada de atenção para aquilo que ocorre não só dentro como fora da esfera da arte, no real. A arte como recusa pode tomar a forma de manifesto, de ação impeditiva ou limitadora, de não ação.

É esta atitude provocatória que o artista inglês Graham Gussin adota no projeto *Unseen Film*, que tem vindo a desenvolver desde 2001, impedindo os espectadores de assistir a uma determinada sessão de cinema, deixando a sala vazia. O projecionista poderá ou não estar presente, gerando um certo grau de incerteza quanto ao resultado, que fica em aberto¹⁹⁵. Em 2008 tivemos oportunidade de participar na realização desta proposta em Portugal, integrada na programação da Curtas Metragens - Cooperativa de Produção Cultural CRL. No dia 13 de dezembro foi feita a

¹⁹⁵ “All the tickets for a single screening of a film at a cinema are purchased, emptying the auditorium for that period. Time and place are recorded in the wall text, the tickets displayed in a box nearby. The decision on whether to screen the film or not is left open” (Gussin, 2008).

aquisição, mediante reserva antecipada, de todos os bilhetes para a sessão que teria lugar pelas 19 horas, na sala 4 do cinema que então existia no Shopping Cidade do Porto. Dirigimo-nos à bilheteira, onde foi emitido o cheque relativo à totalidade dos lugares disponíveis na sala, enquanto o artista fotografava. O resultado desta ação foi posteriormente apresentado em contexto expositivo no Centro de Memória, em Vila do Conde, no âmbito da exposição coletiva *No Cinema*¹⁹⁶, exibindo os bilhetes adquiridos numa pequena caixa de acrílico acompanhada pela informação na parede, como uma legenda ampliada (letras brancas sobre um retângulo negro). O texto¹⁹⁷ repetese nos vários locais em que o projeto tem lugar, alterando a língua em que é escrito e atualizando os dados (número e nome da sala de cinema, local, data e hora) (Fig. 32).



Fig. 32 – Graham Gussin, *Unseen Film* (2001-). Instalação, um quadro, uma caixa com bilhetes, uma sala de cinema vazia.

¹⁹⁶ Apresentada de 14.12.2008 a 21.09.2009, organizada pela Curtas Metragens CRL e comissariada por Nuno Rodrigues (2008), disponível em <http://curtas.pt/solar/index.php?menu=399&submenu=340>.

¹⁹⁷ “The entire number of tickets for a single screening on a single night were purchased from a cinema. The tickets were retained unused. The cinema remained empty, the film was unseen at that place and time.”

Esta obra é sobre criar um espaço de não-receção, uma espécie de espaço em branco. É também de certo modo escultural, cria um vazio e é sobre o espaço do cinema propriamente dito. Ao tornar algo indisponível desta forma há sempre que considerar as consequências, tal como quando há uma obstrução na rua, as alternativas são procuradas, encontradas e levadas a cabo, tudo isto é parte do trabalho (Gussin, 2008).

Esta nota revela uma consciência das implicações – económicas, culturais, sociais ou éticas – que envolvem toda a prática artística, e que nesta proposta se revestem de uma visibilidade acrescida, podendo ser entendida sob diferentes perspetivas, como provocação *nonsense* ou ponto de partida para uma mais ampla reflexão sobre a arte atual.

3.5.5. Imaterialidade, impercetibilidade, intangibilidade

A invisibilidade estende-se ainda àquilo que não se consegue perceber, no todo ou em parte, cingindo-se ao domínio da intuição e da imaginação; àquilo em que não podemos tocar, agarrar ou sentir fisicamente; ao que se encontra desprovido de uma existência material, forma, dimensão; ou que, sem prescindir da sua materialidade, a remete para segundo plano, não residindo a sua força no que mostra mas antes no peso daquilo que evoca.

É esse peso do corpo como instrumento de denúncia que a artista mexicana Teresa Margolles explora no seu trabalho; o corpo comum e indistinto, indício de desapareção. Junta-se com outros artistas, músicos e performers, Margolles criou o coletivo SEMEFO (Servicio Médico Forense), que se manteve ativo entre 1989 e 1999, servindo-se das morgues municipais da Cidade do México como estúdio, e das evidências materiais de crimes como recursos para a sua arte. Numa das intervenções deste grupo, que teve lugar num dos maiores centros de tráfico da Colômbia (um parque público em Cali), foram escavados 36 metros de solo, preenchidos por aqueles que ali depositaram recordações de entes próximos que sofreram mortes violentas. O local, novamente pavimentado, oculta todos os vestígios desta ação intitulada *Andén/Sidewalk* (1999). Após a dissolução do grupo, Margolles deu continuidade, de forma individual e colaborativa, a uma arte que se constitui como “ato de memorial”. Rompendo com a torrente de imagens de terror banalizado com as quais nos deparamos passivamente no quotidiano, a artista opta por “não exibir o horror físico, mas o silêncio”, para desse modo denunciar as injustiças e desigualdades sociais do seu país, marcado pelo narcotráfico, pela violência e pelo medo (Rugoff, 2012b, p. 67).

Noutras propostas, sob a forma de instalação, Margolles recorre a elementos etéreos como o vapor de água e o odor, que se infiltram no corpo dos visitantes. Paraguai & Pinheiro (2019) consideram que, em intervenções como *Vaporización* (2001) ou *En el aire* (2002-3), Margolles procura romper com a “distinção social e higienista” que ocorre através do olfato, utilizando-o

como instrumento político para criar “atos de resistência” face aos “mecanismos institucionais de controlo”. *Aire* (2003) confronta o visitante com um espaço aparentemente vazio, habitado apenas por dois aparelhos de ar condicionado (Fig. 33), sentindo-se o ar ligeiramente húmido.

Ao saber que essa mesma água (de que Margolles utiliza 20 litros) foi recolhida em morgues públicas da Cidade do México para lavar corpos de vítimas de assassinato antes de serem autopsiados, o visitante poderá experimentar um sentimento de repulsa, introduzindo um outro nível de leitura que está para além da aparência da peça, que por si só não permitiria esta descodificação. A disponibilização de informação sobre a proveniência deste “ar” deixa em aberto diferentes possibilidades: se estiver previamente informado, o público poderá decidir se entra na sala ou não; se apenas tiver acesso a essa informação já depois de ter entrado, esse dado poderá fazer precipitar a sua saída, ou não; talvez possa nunca chegar a ler a folha de sala, deambulando pela instalação sem conhecer esse elemento fundamental para a sua compreensão. Esta questão torna-se relevante para um melhor entendimento do impacto e das reações que *Aire* pode gerar, bem como das questões éticas que levanta.

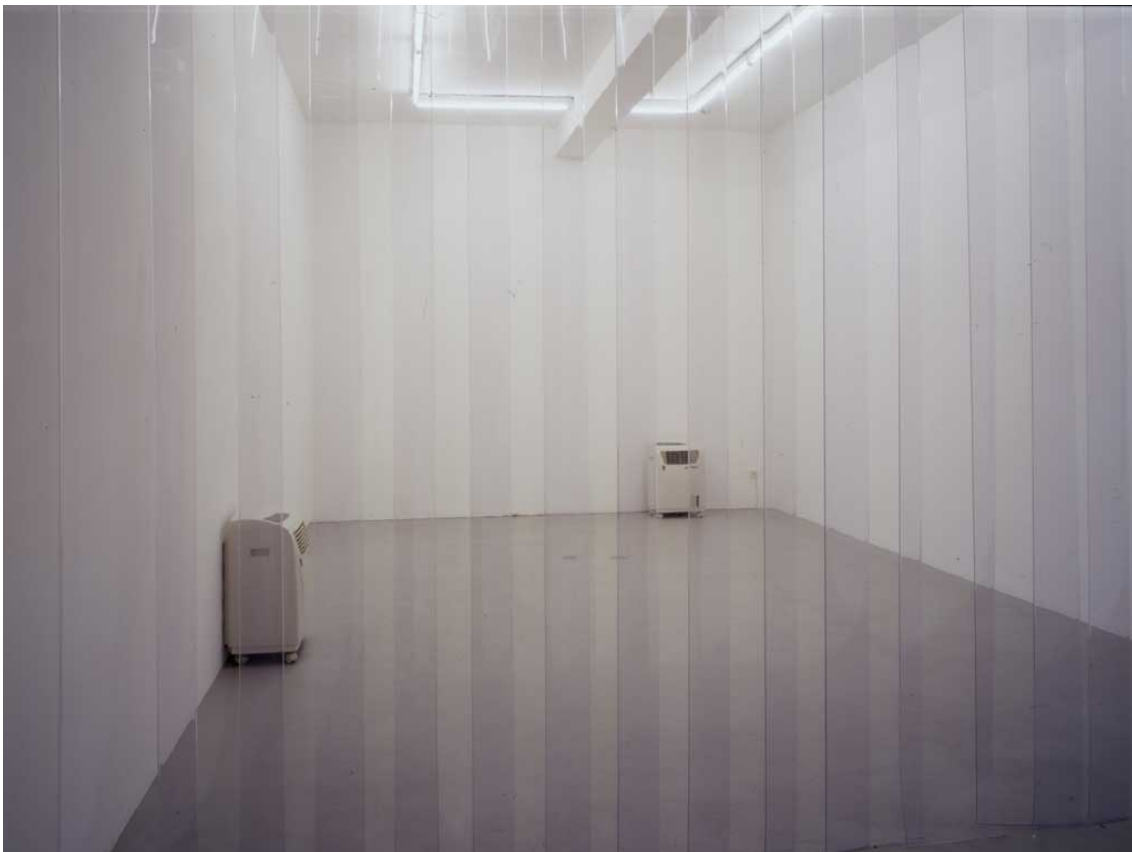


Fig. 33 – Teresa Margolles, *Aire*, 2003. Vista da instalação na exposição coletiva *Invisible: Art from the Unseen, 1957-2012*, Hayward Gallery, Londres, 2012.

No conjunto de trabalhos que seguidamente apresentamos como casos de estudo, veremos explorados de diferentes formas esta mesma questão dos limites e daquilo que pode existir para além do visível e da própria visão, bem como a dimensão participativa da experiência, para a qual contribuem os estímulos proporcionados pelos diferentes sentidos, reservando ao espectador um lugar fundamental na construção de sentido(s).

4. Casos de estudo: uma constelação afetiva

Às revoluções do mundo, a obra de arte acresce a possibilidade de uma mais íntima e radical revolução individual (Fernandes, 2013a, p. 29).

Este capítulo reúne oito propostas artísticas de diferentes autores, analisadas como casos de estudo no âmbito da presente investigação. A escolha destes trabalhos, e não de outros, deve-se ao modo como se relacionam com os nossos interesses e questionamentos, motivados pela própria prática artística. Trata-se de uma constelação que resulta em primeiro lugar de um processo de seleção pessoal, de natureza subjetiva; uma teia em que se detetam pontos de contacto e de afastamento, procurando-se não a unidade ou a concordância, mas a diversidade e o diálogo. Têm em comum o facto de se situarem num território de fronteira, nos limites entre visível e invisível, desenhando um enquadramento mais fechado dentro do tema mais vasto da invisibilidade, que nos interessa desenvolver no campo teórico mas também prático. Sem se negarem a uma existência física e à possibilidade de serem observados, propõem uma experiência que vai além da questão da visualidade, procurando fazer ver mais do que aquilo que é mostrado, e requerendo a atenção e o envolvimento do espectador nesse processo de construção e desconstrução daquilo que é ou pode ser “visto”, para além do visível.

São trabalhos que partilham o mesmo campo, o das artes plásticas, e a plasticidade que os define é a mesma que permite a transformação da matéria em pensamento. Concebidos por sete artistas plásticos em diferentes lugares e momentos, num período de cinco décadas (entre 1968 e 2018), revelam diferentes perspetivas, entendimentos, usos, formas e graus de invisibilidade. A heterogeneidade do conjunto que tecemos é reveladora da multiplicidade de meios e métodos que têm sido utilizados para explorar, com diferentes níveis de intensidade, os ténues limites entre o invisível e o visível:

- i. fechando-se sobre si própria, John Coltrane Piece (1968), de Bruce Nauman, vira costas ao observador, impedindo-o de ver a sua face espelhada, bem como as imagens que a mesma poderia refletir;*
- ii. Peça (1998), de Lourdes Castro e Francisco Tropa, apresenta-se como um meridiano, tabula rasa em que se inscreve não só a sombra do observador como aquilo que este imagina e projeta sobre o pano branco, expectante sobre a mesa;*

- iii. as pinturas que compõem *Nudez – uma invariante* (2013-2018), de Pedro Morais, escondem-se sob um véu de fumo, que se dissipa para mostrar novamente as cores, e sobre elas os reflexos do espaço exterior, também ele vivo e mutável;
- iv. a instalação *Através* (1983-1989), de Cildo Meireles, propõe um caminho entre barreiras que se impõem perante o olhar e o movimento do corpo, desafiando o visitante a ultrapassá-las;
- v. *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima* (1997), de João Penalva, partilha uma conversa entre o artista e as ervas daninhas que revela a dimensão imperceptível do real, destacando aquilo que poderia escapar a um olhar mais desatento;
- vi- vii. um outro tipo de invisibilidade é utilizado por João Penalva em *336 PEK* (1998) e *Kitsune* (2001), recorrendo aos artifícios da visão e da escuta para dar a ver muito mais do que aquilo que nestes filmes é mostrado;
- viii. é com a luz do fogo que Ana Vieira desenha *Constelação Peixes* (1995) na paisagem açoriana, traçando uma linha que une as experiências vividas e imaginadas, pessoais e partilhadas, com a qual fechamos este ciclo.

O decorrer da pesquisa, desdobrando-se em sucessivas descobertas e inquietações, foi indicando o caminho para outros trabalhos e autores que necessariamente se excluem por limitações de tempo e de espaço. Cada um deles (presentes e ausentes), contendo em potência essa “revolução individual” que a arte pode tornar possível.

4.1. *John Coltrane Piece* (1968), de Bruce Nauman

No conjunto heterogêneo de trabalhos da autoria de Bruce Nauman, destacamos uma obra silenciosa e hermética: John Coltrane Piece (1968), peça escultórica cuja face espelhada se encontra voltada para o chão, furtando-se ao olhar do observador.

O não ver é neste caso condição imposta pelo objeto artístico, que se recusa. Sem prescindir da sua fisicalidade, apresenta-se como um volume inerte e fechado, em torno do qual não nos resta senão andar em volta, às voltas, impedidos de aceder a essa outra face que nos devolveria o reflexo da nossa própria imagem.

Autor de uma obra eclética e de difícil definição, Bruce Nauman (EUA, 1941) tem levado a sua experimentação em múltiplas direções. Com um percurso notável no contexto da arte processual e conceptual, recorre à pluralidade de meios que é característica da década de 1960, prescindindo apenas da pintura. A escultura, a linguagem, a performance, o som, o vídeo e os ambientes que cria gravitam em torno da questão do corpo e da relação que este estabelece com o espaço em que se move; corpo que é não só físico mas também psicológico e social, de que se serve na investigação que dedica à condição humana.

Numa fase inicial, elaborados desenhos dão lugar a esculturas de pequenas dimensões, visualmente pobres, produzidas de modo simples e com recurso a materiais industriais, que irão expandir-se nos trabalhos que apresenta sob a forma de instalação, que Anne Rorimer (2011, p. 240) descreve como “experencial”, invertendo a relação tradicional entre observador e objeto através da remoção da distância que habitualmente os separa.

A prática de Nauman, que pode definir-se pela “falta de um estilo consistente”, como propõe o curador Robert Storr (1995, pp. 1-2), é reconhecível “não pela sua aparência, mas pelo seu efeito”; pela perplexidade gerada pelas suas propostas, por vezes difíceis de entender, através das quais nos confronta com aquela que é afinal a nossa condição de “criaturas contraditórias”.

Segundo Hal Foster (2004, p. 534), no contexto do Pós-minimalismo americano, autores como Nauman propõem “uma alternativa emotiva ou erótica” ao Minimalismo, então visto como normativo. Em 1966, Lucy Lippard¹⁹⁸ vê desenhar-se o futuro da escultura no novo “estilo não-escultórico”¹⁹⁹ em que se inscrevem as frágeis peças de Nauman. Peças que Anne M. Wagner

¹⁹⁸ Que incluiu o trabalho de Nauman *Untitled* (1966), escultura em latex, na exposição *Eccentric Abstraction*, apresentada na Fischbach Gallery, em Nova Iorque, 1966. Exposição que Lewallen (2007, p. 99) descreve como “a primeira manifestação pública de uma estética anti-forma”.

¹⁹⁹ “The majority of Nauman’s pieces are carelessly surfaced, somewhat aged, blurred, and repellent, wholly non-sculptural and deceptively inconsequential at first sight” (Lippard, 1971, p. 108).

(2007, p. 64) descreve como “anti-escultura”, libertas das características tradicionalmente associadas a este meio, como a solidez, presença, coerência, objetualidade e fisicalidade. Entre elas se inclui uma série de esculturas abstratas e antropomórficas, bem como outras em que se serve do corpo – do seu próprio corpo –, como modelo. Adotado simultaneamente como tema e objeto (Tucker, 2018, p. 12), instrumento ou matéria-prima, o corpo na sua obra torna-se em certa medida um *object trouvé* de pendor narcisista, como sugere em 1972 Robert Pincus-Witten (2018, p. 30).

Por vezes utiliza partes do corpo como molde, de que resultam peças duras ou macias, como *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals*, cuja forma em tubos de néon foi moldada contra o corpo do artista; outras em resina, poliéster ou cera, como é o caso de *From Hand to Mouth* (1967) (Fig. 4); fragmentos que por vezes se multiplicam no espaço expositivo, como *Ten Heads Circle / Up and Down* (1990) ou *Fifteen Pairs of Hands* (1996). Nesta exploração das relações entre interior e exterior, em que o primeiro se projeta e ganha visibilidade, Nauman revela não só pormenores da pele a que normalmente não prestamos atenção, como também linhas de divisão e união que nas peças escultóricas acabadas são habitualmente removidas (Simon & Nauman, 1988, pp. 43, 45).

Noutros casos, utiliza o corpo como suporte para uma ação performativa que regista através da fotografia ou do filme: o seu próprio corpo a interagir com diferentes objetos e matérias, como *Manipulating the T Bar* (1966), *Manipulating a Fluorescent Tube* (1969) ou *Feet of Clay* (1967); o corpo que pinta, em *Art Make Up, No. 1: White, No. 2: Pink, No. 3: Green, No. 4: Black* (1967-8) ou *Black Balls* (1969); partes do corpo que manipula: o rosto, na série de hologramas *Making Faces* (1968); a coxa, em *Thighing* (1967); ou os testículos, em slow-motion *Bouncing Balls* (1969).

Os seus primeiros objetos – moldes, cápsulas, corredores, túneis –, de aparência minimalista, acabam por revelar-se armadilhas, dispositivos que proporcionam experiências de confinamento e estranhamento, no contexto de uma prática que Jeffrey Weiss descreve como “deceptiva” (2018, p. 184). Nestes dispositivos, o corpo passa a ser convocado através da sua ausência ou da possibilidade de ser encarcerado, de forma metafórica, como em *Storage Capsule for the Right Rear Quarter of My Body* (1966), ou literal, em estruturas claustrofóbicas como *Double Steel Cage Piece* (1974), que nos transporta para a instalação *Através* (1983-1989) de Cildo Meireles, sobre a qual nos debruçamos um pouco mais à frente.

Trabalhos ainda centrados nos objetos darão lugar a um interesse crescente pelo modo como as coisas são experienciadas, e não pelo modo como são produzidas. O corpo (primeiro o seu, depois o do participante) começa por transformar-se em objeto, próximo do escultórico, sendo então posto em ação. O espectador, fisicamente envolvido em situações de controlo e privação sensorial, torna-se simultaneamente ator e observador, e o seu comportamento é condicionado pelo artista, em contextos de receção controlada (Tucker, 2018, pp. 12-14).

Tal como a maioria das imagens na obra de Nauman, *Pay Attention* (1973) ou *Please Pay Attention Please* (1973) são formadas por palavras, de que se serve para manifestar a sua consciência do estado de apercepção do espectador, a quem vai dando instruções, sonoras ou escritas. Palavras e imagens provocatórias que muitas vezes se apresentam em tubos de néon, desafiando o olhar, como sugere *Double Poke in the Eye II* (1985), ou que se impõem como palavras de ordem: “Think! Think! Think!” é o que nos faz ouvir enquanto vemos a sua cabeça saltar para cima e para baixo, nos dois ecrãs que sobrepõe em *Think* (1993).

No mistério e aparente *non-sense* que envolve a sua produção, os títulos desempenham um papel fundamental para uma possível descodificação. Os seus jogos linguísticos evidenciam a influência exercida pelo espírito Dada e pelo legado de Marcel Duchamp, para quem o significado da arte é linguístico e não formal, como sublinha Pincus-Witten (1972). Para este autor, a importância e o contributo de Nauman enquanto “artista crítico” residem no modo como extrapola as propostas de Duchamp, considerando que a introdução de elementos tecnológicos e o interesse pela fenomenologia do comportamento o levaram a distanciar-se da experimentação como fim em si mesma (pp. 21, 30, 34).

Susan Cross (2003) destaca na obra de Nauman o frequente recurso a uma deliberada falta de resolução, que se revela de modo literal e metafórico, a par de outras estratégias recorrentes, como a duplicação, dessincronização, desorientação, confusão e repetição, assumindo esta última particular relevância na prática da performance, repercutindo-se também na sua produção escultórica. Se os materiais industriais e as formas geométricas podem lembrar as peças de Donald Judd ou Carl Andre, as suas esculturas distinguem-se pela incorporação de estratégias da performance. Objetos estáticos e contidos dão lugar ao vivenciar de uma experiência, sugerindo “uma ação performativa ainda por começar ou que acabou de terminar” (pp. 9, 13). Performatividade que é assumida desde logo pelos títulos, como *Device to Stand In* (1966), palco que convida a estar sobre, lembrando a importância do corpo de que a escultura necessita; *Performance Corridor* (1969), ou *Going Around the Corner Piece* (1970), sugerindo um caminho, em circuito fechado. Uma ideia de percurso que é recorrente na sua obra, não só na instalação como também no vídeo, como vemos em *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968).

O corpo, na relação que estabelece com o espaço e também com o tempo, na sua experiência de ser corpo, está sempre presente no seu trabalho, mesmo nas situações em que não o vemos senão projetando a sua ausência nos objetos e lugares. Na perspectiva de Cross (2003, p. 14), o artista desenvolve uma “investigação psicológica sobre o ser e a experiência humana”. Investigação em que se coloca a si próprio em representação, recorrendo à maquilhagem, à máscara ou à figura do palhaço; coloca também o espectador no papel de *performer* ou ator, deixando-o numa posição indefinida, entre ação e não ação, fazer e observar. Há uma confusão de papéis entre performer e espectador, ator e *voyeur*, artista e observador – a quem é dada a oportunidade

de sentir e de pensar, desconstruindo ao mesmo tempo concepções pré-estabelecidas, como observa Christine Hoffmann (2003).

A partir das suas rotinas e atividades no estúdio, que regista através da fotografia²⁰⁰ ou da imagem em movimento²⁰¹, Nauman evoca o absurdo da condição humana, criando situações de humilhação, propondo tarefas ridículas e impossíveis, expondo frustrações que o têm aproximado do teatro do absurdo de Samuel Beckett e do teatro da crueldade de Antonin Artaud, como sugere Hoffmann (2003) e também Cross (2003, pp. 14, 17), que salienta ainda afinidades entre o “palco anti-ilusionista” de Bertolt Brecht e os corredores de Nauman, estruturas que convidam o visitante a atuar num espaço exíguo. Por influência de Merce Cunningham e John Cage, Nauman incorpora os movimentos e o ruído do quotidiano nas suas performances, marcadas pela teatralidade que Michael Fried (1967) critica em “Art and Objecthood”, revelando-se um aspeto central na arte processual e na *performance* da década de 1970 (Cross, 2003, pp. 13–14).

As experiências que desenvolve jogam com um duplo constrangimento: por um lado, a pressão exercida pelo tempo (Tucker, 2018, p. 14); por outro, as barreiras físicas impostas pelo espaço de criação ou de exposição, como o chão e a parede, como mostra em *Wall-Floor Positions* (1968), ou o ecrã (Slifkin, 2018, p. 172), contra os quais o corpo se insurge, o do próprio artista ou o do público, testando os seus limites.

Recusando a experiência direta e a manipulação livre por parte do público, Nauman cria situações que Kraynak (2003) descreve como “participação dependente” ou “participação fraca”, mediadas, controladas e pré-determinadas, que refletem a alienação e o conformismo impostos pela sociedade tecnocrática a partir dos anos sessenta. Num contexto em que toda a escolha é ilusória, e a participação obrigatória, o artista confronta o visitante com o desconforto provocado pelas experiências às quais se vê submetido.

Se a raiva e a frustração perante a condição humana constituem a energia geradora do seu trabalho, como o próprio autor afirma (Simon & Nauman, 1988, p. 52), essa mesma frustração é experienciada pelo público através de uma interatividade que não é lúdica mas antes manipulada de modo a gerar determinadas reações físicas e psicológicas, emocionais e intelectuais (Tucker, 2018, p. 20). A frustração experimentada pelo visitante é acentuada em situações de constrangimento ou de expulsão: em *Get out of the room, Get out of my mind* (1968) são essas as palavras de ordem com que Nauman recebe os visitantes, fazendo ecoar a sua própria voz na sala

²⁰⁰ Como *Failing to Levitate in the studio* (1966), *Flour Arrangements* (1966) ou *Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor* (1967).

²⁰¹ *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (1967-1968), *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967-1968), *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio* (1967-1968), entre outros.

vazia. Nesta experiência o papel principal é desempenhado pelo som, esse elemento invisível que irá explorar a partir de finais da década de 1960²⁰².

Propostas como esta promovem uma reflexão sobre os sistemas e estruturas sociais que estão na origem das limitações que se impõem à experiência de cada um. A atenção que dedica ao “espaço intersticial”, ao espaço entre, ou espaço negativo, é parte do universo entrópico em que surgem as suas instalações quasi-arquiteturais e claustrofóbicas, que ganham corpo na década seguinte, nas quais a câmara se volta definitivamente para o espectador. Este movimento em direção ao outro pode indiciar a crescente atenção que o artista dedica a questões sociais e políticas (Simon & Nauman, 1988, p. 38).

No ensaio que dedica ao lugar do secretismo na arte contemporânea, o curador Peter Eleey (2008) nota que este assumiu uma forma física em diversas peças escultóricas de pequena dimensão que Nauman produziu na fase inicial do seu percurso, reveladoras de um interesse pelas relações entre interior e exterior, frente e verso, visível e invisível. Considera o artista (in Simon & Nauman, 1988, p. 43) que “Tanto o que está dentro como o que está fora determina as nossas respostas físicas, fisiológicas e psicológicas – como olhamos para um objeto”²⁰³.

Nas primeiras esculturas que produziu através de moldes em fibra de vidro, procurou que o interior fosse tão visível e relevante quanto o exterior, revelando já um interesse em tornar visível não só a interioridade e em converter “solo” em “figura” (Slifkin, 2018, p. 163), como também uma atenção ao espaço entre si próprio e o mundo, como revela em *Space under My Hand When I Write My Name* (1966), cuja forma se assemelha a uma abstração inventada, bem distinta de *A Cast of the Space under My Chair* (1965-68), que reproduz o espaço vazio existente sob uma cadeira transformado numa escultura em betão; sublinhando ambas a relação com o corpo ausente (o corpo do objeto em falta, e o corpo físico do artista).

Platform Made up of the Space between Two Rectilinear Boxes on the Floor (1966) dá destaque ao espaço entre dois cartões colocados no chão do estúdio, chamando a atenção, através do título, para a importância daquilo que não é visível. O espaço negativo proporciona uma sensação física de ausência – quer das caixas que podemos imaginar em ambos os lados da peça, quer da presença do observador, como nota Hoffmann (2003, pp. 55-56); entropia para a qual contribui também a aparente ausência de significado – a impossibilidade de identificar uma proposta sua sem recorrer ao título.

A ausência que atravessa o seu trabalho é sugerida não só pelo espaço negativo como também pelo vazio ou impedimento, imposto em *Get out of the room, Get out of my mind* (1968). Neste jogo entre o que é ou não mostrado, não só o som como também a luz desempenha um

²⁰² Nomeadamente numa série de cassetes áudio intitulada *Studio Aids II*, uma das quais *Get out of the room, Get out of my mind*, vezes exibida separadamente (Lewallen, 2007, p. 101).

²⁰³ “Both what’s inside and what’s outside determine our physical, physiological, and psychological responses – how we look at an object.”

papel fundamental na experiência: recorrendo à luz intensa e ao ruído ensurdecedor, o ato de ver transforma-se numa “experiência que por vezes testa a resistência” do espectador (Storr, 1995, p. 2).

Esta dificuldade inerente ao ato de ver resulta não só do excesso, como nas situações em que se serve de luz artificial²⁰⁴, como por defeito, quando determinados elementos se ocultam sob a luz natural que incide sobre as peças. É este o caso de *Dark*, pesado sólido de base quadrangular, cujo título está escrito na face oculta, pousada diretamente sobre o solo, e também de *John Coltrane Piece* (Fig. 34), formalmente muito semelhante, mas de alumínio e dimensão mais reduzida, que nega de igual modo a luz e a distância que tornam possível o ato de ver. Ambas foram concebidas no mesmo ano de 1968; a segunda integrando, juntamente com outra escultura de aparência minimalista, *Steel Channel Piece* (1968)²⁰⁵, a exposição coletiva *Nine at Leo Castelli*²⁰⁶, em Nova Iorque, organizada por Robert Morris (Fig. 30).

Como observa Tucker (2018, p. 11), desde a participação nesta exposição o trabalho de Nauman vai-se complexificando e distanciando relativamente ao de outros autores com os quais se poderia estabelecer analogias, como Jasper Johns, Marcel Duchamp, Claes Oldenburg, entre outros nomes ligados à arte “processual”.

²⁰⁴ Como acontece em *Lighted Center Piece* (1967-1968), direcionando a luz intensa para o centro de uma placa de alumínio em que nada é mostrado, ou intensificando a presença de estruturas no espaço expositivo, como *Green Light Corridor* (1970) ou *Yellow Room (Triangular)* (1973).

²⁰⁵ Nesta peça Nauman introduziu uma componente sonora, a gravação da sua voz entoando anagramas da frase “lighted steel channel” (Lewallen, 2007, p. 101).

²⁰⁶ Apresentada na Leo Castelli Warehouse, Nova Iorque, de 4 a 28.12.1968. Artistas: Giovanni Anselmo, William Bollinger, Eva Hesse, Stephen J. Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier, e Gilberto Zorio (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 278).

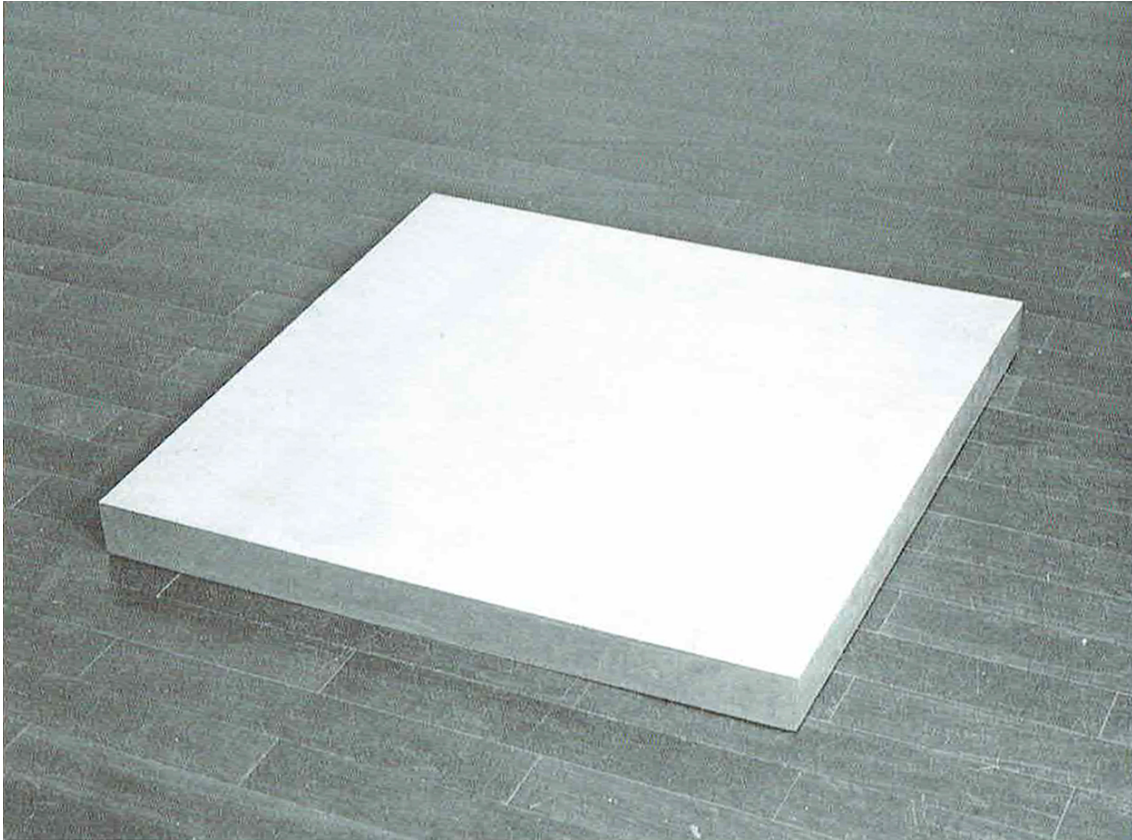


Fig. 34 – *John Coltrane Piece* (1968), Bruce Nauman. Alumínio com face inferior espelhada, 7.6 x 91.4 x 91.4 cm. Coleção Neue Galerie-Sammlung Ludwig. Aachen, Alemanha

Constance Lewallen (2007, p. 95) vê em *Dark* ecos de uma das primeiras peças que Nauman concebeu para o espaço exterior, mais concretamente para ser instalada numa árvore, *A Rose Has No Teeth* (1966) – pequena placa contendo essa mesma frase, retirada das *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein –, já que em ambas as palavras estão, supostamente, escondidas. Mas há entre elas uma diferença assinalável: contrariando a lógica da escultura de exterior, habitualmente de grande dimensão e desejada durabilidade, esta placa foi pensada para desaparecer, com o crescimento da árvore (Benezra, Halbreich, Schimmel, & Storr, 1994, p. 205).

Este desejo de ocultar, que encontramos também em *John Coltrane Piece*, estava já presente desde o início do seu percurso, tal como demonstra o filme *Uncovering a Sculpture* e o misterioso elemento que esconde em *Felt Formed over Sketch for a Metal Floor Piece* (1966), ou a peça de canto *Untitled* (1966), que instala abaixo do nível do solo. Se a ocultação em *Dark* remete para a herança Dada – mais concretamente para a escultura *With Hidden Noise*, de Duchamp (1916) –, esta estratégia vai ao encontro da tendência para não revelar tudo que é comum a uma parte significativa do seu trabalho (Lewallen, 2007, p. 95). Estratégias de obstaculização da visão que iremos reencontrar um pouco mais à frente, no trabalho de Ana Vieira.

À semelhança de *Dark*, *John Coltrane Piece* apresenta-se como um sólido geométrico, austero; um paralelepípedo com poucos centímetros de altura, deitado sobre o chão, sem qualquer apoio. O facto de ter sido produzido num material industrial banal reforça a sua aparente simplicidade, aproximando-a do minimalismo cuja desejada pureza Nauman muitas vezes subverte, aqui através da adição de um elemento não visível. Propostas que formal e conceptualmente nos remetem não só para *Peça* (1998), de Lourdes Castro e Francisco Tropa, que veremos em seguida, como para o trabalho de Pedro Morais, em particular a instalação *Nudez – uma invariante* (2013-2018), que apresentamos como um outro caso de estudo.

A horizontalidade revela-se comum a estes trabalhos, não só escultóricos, mas também fotográficos (como as já citadas séries que revelam a sua atividade no estúdio) e filmicos, como *Tony Sinking into the Floor, Face Up, and Face Down* ou *Elke Allowing the Floor to Rise Up Over Her, Face Up* (ambos de 1973), em que observamos o corpo prostrado sobre o solo, inanimado como um objeto. Horizontalidade que podemos entender como reflexo da desconstrução que Nauman inscreve sobre o corpo físico e sobre o corpo da escultura, e que veremos resurgir em propostas de outros autores, que iremos percorrer ao longo deste estudo.

O silencioso enigma perante o qual *John Coltrane Piece* nos coloca convoca um aspeto central no processo criativo de Nauman: uma tensão permanente entre o desejo de ocultar, na esfera da intimidade e da privacidade, e o desejo de comunicar, expondo(-se), como explica (in Simon & Nauman, 1988):

Os artistas estão sempre interessados em algum nível de comunicação. Alguns artistas precisam muito dela, outros não. Você passa todo esse tempo no estúdio, e depois quando apresenta o trabalho há uma espécie de autoexposição que é ameaçadora. É uma situação perigosa, e acho que o que estava a fazer, o que vou fazer e o que a maioria de nós provavelmente faz é usar a tensão entre aquilo que conta e o que não conta como parte do trabalho²⁰⁷ (p. 47).

O título *John Coltrane Piece* é revelador do seu interesse pelo saxofonista John Coltrane (EUA, 1926-1967), que por vezes ficava de costas voltadas para o público enquanto tocava. Recorrendo ao habitual uso do trocadilho, esta peça concretiza a composição *Peace on Earth* (1966), apresentando-se literalmente como uma peça na terra, cenotáfio que homenageia o saxofonista, um ano após o seu falecimento.

Tal como John Coltrane se mostrava reticente em falar sobre a sua música (Storr, 1995, s/p), acreditando que esta fala por si própria, também este corpo volta costas ao observador, fur-

²⁰⁷ “Artists are always interested in some level of communication. Some artists need lots, some don’t. You spend all of this time in the studio, and then when you do present the work, there is a kind of self-exposure that is threatening. It’s a dangerous situation, and I think that what I was doing and what I am going to do and what most of us probably do is to use the tension between what you tell and what you don’t tell as part of the work” (p. 47).

tando-se a qualquer possibilidade de diálogo. Kathy Halbreicht (1994, p. 99) sugere que “Esta imagem do artista como alguém que partilha os seus sentimentos mas esconde o seu rosto, aparece repetidamente na obra de Nauman – e na forma como ele lida com a sua carreira”.

Revelador da importância que atribui à música no seu trabalho, mesmo quando ela não está presente, este constitui também mais um exemplo da reflexão que dedica às relações entre interior e exterior, visível e invisível, e “o desejo que temos por aquilo que parece ser-nos negado” (Lippard, 1995, p. 18). A ocultação e o fora de campo – estratégias que não só Robert Riley (2007) como também Carlos Vidal (2015, pp. 723, 727) identificam nos filmes de Nauman –, parecem refletir-se também nesta peça, sob a forma de “limitações da visualidade”. Aquilo que nos é revelado é sobretudo ausência, privação, como sublinha Slifkin (2012, p. 170), resultante de um duplo impedimento:

- i. a ocultação da sua base espelhada, que permanece voltada para o solo; uma parte habitualmente menosprezada do objeto (à qual geralmente está reservada uma função de sustentação) esconde neste caso a sua face mais curiosa, no interior da carapaça geométrica que nos é mostrada;
2. o acesso negado às hipotéticas imagens que o espelho poderia revelar.

Desprovida de um ponto central de observação, este trabalho convida a uma observação livre, andando em volta, na tentativa de descobrir algo que possa ajudar a decifrá-lo. A base espelhada, caso exista, não poderá senão refletir cegamente o chão que encobre; mas como não podemos comprová-lo, não nos resta senão acreditar no artista, como sugere Burton (1969, s/p)²⁰⁸.

Se na ausência de luz e de distância nada pode ser refletido, o espelho escondido dirige a nossa atenção para o diminuto espaço escuro existente entre a escultura e o chão; o espaço mínimo que vemos também enfatizado em *Dark*. Impenetrável, esta peça é representativa de uma visão do espaço que na década de 1960 surge repetidamente na obra de Nauman como lugar de escuridão, indeterminação, ilegibilidade e privacidade, encerrando um significado pessoal e intransmissível (Slifkin, 2018, pp. 159–160).

Tal como o *Quadro Invertido* (1670) do pintor flamengo Cornelis Norbertus Gijsbrechts, a parte que *John Coltrane Piece* nos dá a ver não é aquela que desejávamos; essa permanece do avesso. Este corpo inerte e encerrado em si próprio poderá decepcionar ou antes fazer crescer a curiosidade do observador, seduzindo-o justamente pela impossibilidade de se dar a conhecer plenamente.

A decisão de esconder o espelho é entendida pelo artista não como perversão, mas antes como “uma coisa positiva”, possibilitando “um tipo de experiência totalmente distinto – o espelho

²⁰⁸ “Bruce Nauman steel slab is said to have a mirrored bottom, but because it is hidden we can only believe him”.

refletindo e ainda não sendo capaz de refletir o chão”²⁰⁹ (Sharp & Nauman, 2002, p. 247), do qual se encontra separado por uma distância mínima. Dois elementos que estando demasiado próximos, não se conseguem ver.

O espelho, que Nauman irá utilizar também nas suas construções, colocando-o no final do interminável *Corridor with Mirror and White Lights* (1971), convoca essa possibilidade de expansão até ao infinito que Michelangelo Pistoletto sugere em *Metro Cúbico de Infinito num Cubo Espelhado* (2010), instalação que apresentou no Palazzo Strozzi, em Florença: corpos ilimitados, multiplicando-se como num prisma espelhado.

Nesta obra Nauman enfatiza a relevância daquilo que está para além do visível e do visual, não os negando completamente, mas explorando os seus limites. Apesar da sua existência material e física, uma parte significativa desta peça não nos é dada a ver; simultaneamente, integra um dispositivo que se abstém de gerar imagens, ou de as revelar. Neste sentido assemelha-se a uma caixa-forte; objeto estéril; surdo, cego e mudo perante a realidade exterior; confuso ou absurdo; incomunicante, inútil. Mas podemos também pensar que, mesmo que sem observador, um espelho pode ainda gerar imagens, tal como um filme pode ser projetado num cinema sem público, mas transformado numa outra coisa – como vimos, uma possibilidade deixada em aberto por *Unseen Film* (2001-) de Graham Gussin (Fig. 32).

Aquilo que *John Coltrane Piece* parece colocar em questão é o lugar do espectador e a relevância do seu papel, contrariando a interatividade que vemos na base de tantas propostas artísticas. Aparentemente este trabalho não quer saber do público, prescindindo até da sua presença, ou pelo menos evitando qualquer diálogo, reservando-lhe o papel de *voyeur* frustrado perante o silêncio com que é confrontado. Impõe um não ver que nos remete para a questão iconoclasta do espelho cego – distinto daquele que propõe Cildo Meireles (Fig. X), já que este nem ao tato se oferece, materializando uma recusa das imagens, ou mesmo a negação do ocularcentrismo. Não só a imagem mas também o próprio corpo tende a desaparecer no visível, como parece anunciar Nauman na exposição intitulada *Disappearing Acts*, que apresentou no MoMA entre 2018 e 2019²¹⁰.

* * *

²⁰⁹ “(...) It’s like the John Coltrane mirror piece. To talk about perversion because you’re hiding the mirror... That wasn’t what I intended at all. To me it seemed that hiding the mirror was a positive thing, because it made for an entirely different kind of experience – the mirror reflecting and yet not being able to reflect the floor.”

²¹⁰ De 21.10.2018 a 25.02.2019. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3852>. Ver Apêndice A - 2018.

John Coltrane Piece foi primeiramente exibida em 1968, na exposição *9 at Leo Castelli*, em Nova Iorque (Fig. 35), e no ano seguinte numa outra mostra coletiva, *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*, no Stedelijk Museum em Amsterdão. Em 1972 integrou a exposição *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*, co-organizada pelo Los Angeles County Museum of Art e Whitney Museum of American Art, Los Angeles; e entre 1993 e 1995 foi incluída na retrospectiva *Bruce Nauman*, que circulou por diferentes países e instituições, entre as quais o MoMA, em Nova Iorque (Fig. 36). Integra a coleção do Ludwig Forum fur Internationale Kunst, Aachen, Alemanha²¹¹.

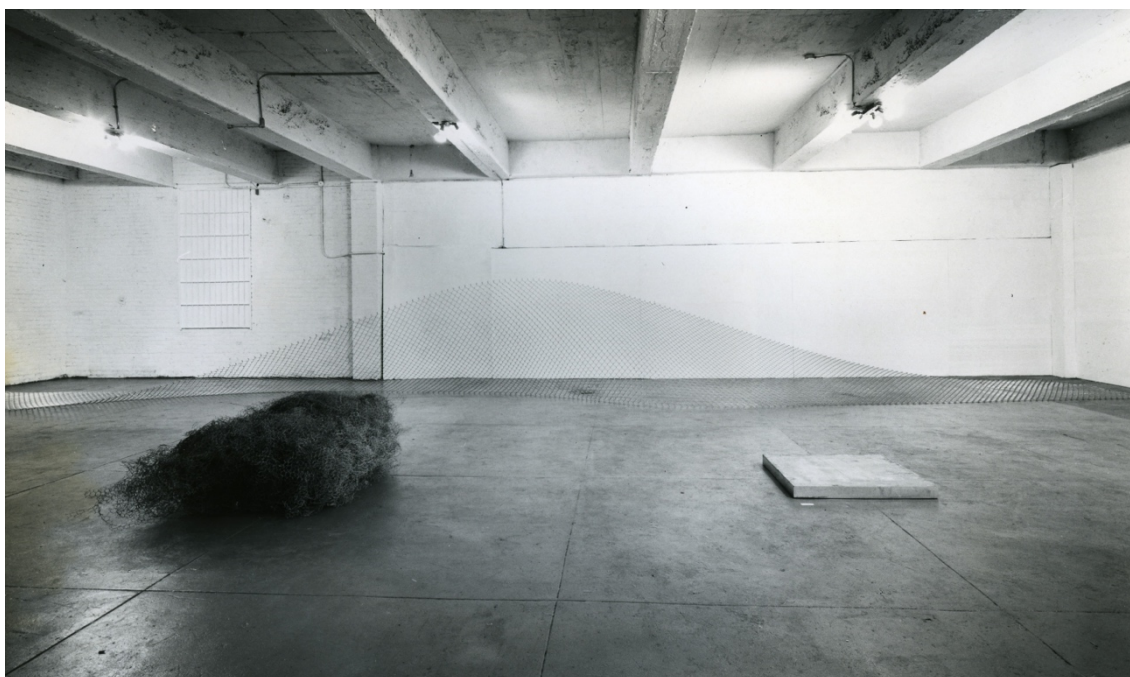


Fig. 35 – *John Coltrane Piece* (1968), Bruce Nauman. Alumínio com face inferior espelhada, 7.6 x 91.4 x 91.4 cm. Vista da exposição *9 at Castelli*, Castelli Warehouse, Nova Iorque, 1968.

²¹¹ Ver Apêndice B1.



Fig. 36 – *John Coltrane Piece* (1968), Bruce Nauman. Alumínio com face inferior espelhada, 7.6 x 91.4 x 91.4 cm. Vista da exposição *Bruce Nauman*, MoMA, Nova Iorque, 1995.

4.2. *Peça* (1998), de Lourdes Castro e Francisco Tropa

Peça (1998), concebida para a Bienal de São Paulo a convite de João Fernandes, resulta de um processo de criação partilhado em que confluem dois percursos distintos, o de Lourdes Castro e o de Francisco Tropa. A partir de uma leitura pessoal desta proposta silenciosa, cruzada com outros discursos que lhe têm sido dedicados, lançamos um conjunto de questões com que a mesma nos interpela, inerentes aos processos de produção e receção do trabalho artístico, e ao modo como nos podemos relacionar com os objetos, com as imagens, e com a sua ausência.

Lourdes Castro (Funchal, 1930), tem construído desde a década de 1950 um percurso no qual a natureza, o quotidiano e os amigos ocupam um lugar central. Cria, com René Bértholo e outros artistas europeus, a revista experimental K W Y. Tem desenvolvido uma pesquisa centrada “na sombra como horizonte da percepção da realidade” (Fernandes, 1998a: 160), revelando a complexidade própria das formas naturais através da representação de sombras de plantas, flores e da figura humana, o espaço negativo, linhas que definem as fronteiras entre a nossa pele e o mundo que tocamos, e que tem explorado através de um leque diversificado de meios: desenho, pintura, serigrafia, recortes, impressões, bordados, livros e álbuns de família, colagens e acumulações de objetos que surgem no início da década de 1960, e espetáculos de teatro de sombras que apresenta com Manuel Zimbro entre 1973 e 1985, nos quais a sua vida e a sua obra não apenas se cruzam mas constituem um só elemento. Nestas práticas, a desmaterialização dos objetos dá lugar à desmaterialização da própria sombra, cujo contorno subsiste como vestígio do elemento que evoca – efemeridade, libertação, despojamento. “Nessa verdadeira economia a Lourdes nada desperdiça...” (Zimbro, 2003, p. 112). A sua intensa obra, habitando entre a luz e a sombra, parece convidar o observador a aproximar-se, projetando o seu próprio corpo, sombra sobre sombra, sobrepondo-se sem se anularem, tocando-se apenas, completando-se. De volta à ilha da Madeira em 1983, a artista reencontra-se com essa paisagem natural que influencia de modo determinante o seu trabalho. É lá que João Fernandes irá conhecê-la, convidando-a a preparar com (o então jovem artista) Francisco Tropa a *Peça* que agora procuramos analisar.

O trabalho que Francisco Tropa (Lisboa, 1968) tem desenvolvido desde o início da década de 1990, cruza diferentes temas e técnicas; a escultura, as artes performativas, o desenho, e outros meios. É notória a atenção que dedica ao espaço expositivo e ao modo como as coisas podem ser vistas e experienciadas, criando estranhas combinações de elementos naturais e artificiais, imagens, sons, objetos banais, e a sua desmaterialização através de fenómenos gerados pela ótica e pela luz, criando “experiências de percepção sensorial e cognitiva” (Fernandes, 1998a), que se

apresentam como laboratórios ou observatórios de elementos como a água, o pó ou os insetos. Francisco Tropa propõe uma reflexão sobre o papel do artista e o ato de criação, revelando o poder da arte para representar o invisível. A estreita relação que estabelece entre o processo criativo e a imaginação não será alheia à admiração que nutre pelos escritos de Raymond Roussel, em particular *Impressions d’Afrique* (1910) e *Locus Solus* (1914).

Os dois artistas partilham, de modo necessariamente distinto, uma relação de proximidade entre a arte e a natureza, geradora de espanto, que surge “em todo o sítio, a cada instante, em cada coisa” (Ferrari, 2011, p. 37), explorando as relações entre o corpo que povoa o *corpus* das suas obras (seja ele o do próprio autor/performer ou do espectador/participante) e o espaço (de criação/apresentação), entre presença e ausência, imagem e dissolução. Recorrendo a elementos banais, do quotidiano, e a uma aparente simplicidade formal, as obras de Lourdes Castro e Francisco Tropa requerem uma análise centrada não na estética mas sobretudo na poética, contrariando – como propõe Boris Groys (2010, p. 10) – a grande tradição do discurso sobre a arte que continua a impor-se no período em que vivemos.

O papel do artista como mediador entre o visível e o invisível parece revelar-se no projeto colaborativo concebido por Lourdes Castro e Francisco Tropa para a representação portuguesa na XXIV Bienal de São Paulo, em 1998. A proposta foi lançada aos dois autores, de gerações diferentes, cujos percursos e obras – distintos mas comunicantes – convergem “nessa comprida mesa de madeira com um pano branco onde o nada se inscreve” (Fernandes, 2010, p. 17) (Fig. 37). Um desafio que, segundo o curador, se constitui não como “somatório” ou “diálogo possível”, mas antes “concebido de raiz como um projeto em comum”, uma “dualidade unificada”. Como revela Lourdes Castro (in Fernandes, 1998a, s/p), “não se sabia o que era de um, o que era de outro”.



Fig. 37 – Lourdes Castro / Francisco Tropea, *Peça*, 1998. Madeira, tecido bordado, instalação elétrica. 530 x 320 x 100 cm. Coleção Banco Privado Português, S.A. Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000. Cortesia Fundação de Serralves © Fundação de Serralves.

Sobre o modo como esta peça se relaciona com o tema lançado pela Bienal, em torno do conceito de “densidade”, ela parece insurgir-se como resposta improvável, contrariando essa ideia ou pelo menos escapando ao seu entendimento literal, colocando em questão a relação entre os elementos expostos e o espaço que habitam. Improvável também por ser fruto de uma primeira, mas “eficaz e serena” (Faria, 2000, s/p) colaboração entre os dois artistas, esta obra reflete as suas investigações autónomas que vão de encontro a uma ideia de “densidade enquanto exercício de percepção desmaterializante” (Fernandes, 1998b, s/p); uma relação com o mundo que ultrapassa o domínio estrito da objetualidade. *Peça* poderá ser entendida como uma janela que lança o nosso olhar sobre o vazio, ponto de partida para a criação e para a reflexão.

A clareza do título espelha a economia de meios com que se apresenta, reforçando a sua simplicidade formal, sem acrescentar nada que possa contribuir para uma possível descodificação. Apenas dois elementos: uma grande mesa retangular, de madeira escura, e sobre ela uma peça de pano branco, desenrolado como um livro aberto ao passar do tempo, um espaço por onde as

memórias vagueiam, projetando-se sem se fixarem; suporte ilimitado que pode albergar todas as inscrições. A mesa e o pano que nela repousa evocam atividades ancestrais que remetem para uma ideia de começo e recomeço, um ciclo que se repete indefinidamente, transportando-nos para uma dimensão atemporal. Mesa que é suporte de trabalho e criação, *tabula rasa*; superfície pronta a receber a escrita, o desenho, a pintura; mesa que é também suporte de jogo, que imaginamos iluminada num salão de bilhar; mesa que podemos encontrar numa loja de tecidos, onde serviria para mostrar e cortar as peças de pano. Desta peça, que sabemos com 80 metros, vemos apenas aqueles que se desenrolam de uma tábua de madeira colocada numa das suas extremidades.

O simbolismo da mesa enquanto lugar de reunião e partilha remete-nos para o diálogo que a mesma representa, primeiramente entre os dois artistas, e mais tarde dando lugar a uma conversa com o público. Trata-se de uma estrutura de grande dimensão (530 x 320 x 80 cm) que convoca a ideia de palco, lugar de ação, que será afinal levada a cabo pelos espectadores. A madeira introduz a presença do mundo natural no espaço expositivo; matéria instável que é, como qualquer corpo, objeto de transformação, quer pela ação do homem quer pela ação do tempo. O pano é uma matéria que envolve os espaços, os objetos e os corpos, dividindo-os, ocultando-os; é também um suporte que pode conter texto e imagem, e também sombras que nele se projetam; suporte que regista a passagem do tempo através das marcas de uso e até do pó que nele se acumula. A pureza do branco é manchada pelas sombras que o corpo do observador faz aparecer e desaparecer, isoladas ou sobrepostas, fugidias; a sombra como ruído momentâneo.

Ao contrário do que acontece com outras propostas dos mesmos autores, não é visível em *Peça* qualquer vestígio de ação performativa, embora nos seja sugerida. É a presença do observador que confere significado à obra, encerrando o ciclo: é necessário que o visitante percorra o espaço em redor, para então se aproximar, debruçando-se e projetando sobre ela o seu olhar e a sua sombra. Os artistas fornecem o suporte, convidando o observador a libertar as imagens que habitam a sua memória e imaginação, projetando-as sobre essa tela em branco. A obra permanece em aberto, objeto de permanente construção e mutação, um processo contínuo, sem fim.

Inscrevendo-se num domínio que está para além do visível, esta proposta requer um olhar para além das suas características formais e materiais que se a constituem como evidência imediata, como experiência meramente estética. Duas décadas após a criação desta obra, e no contexto de um crescente consumo-produção de imagens que transpôs o contexto da arte para se impor enquanto prática massificada, ela parece hoje insurgir-se de modo ainda mais premente como questionamento e interrupção neste circuito, deixando um espaço em branco que a nenhum dos dois – artista ou espectador – cabe preencher, mas antes experienciar, partilhando esse diálogo silencioso.

Peça reúne e unifica a pesquisa dos seus autores em torno de relações entre luz e sombra, positivo e negativo, material e imaterial, discurso e silêncio, convocando questões que remetem para uma mais ampla reflexão sobre a prática e a experiência da arte: o papel do artista e o do

observador no processo de criação e receção artística; o trabalho artístico como construção permanente, não impositivo, não fechado, nunca concluído, mas antes permeável a múltiplas contaminações; e de um modo mais vasto, uma reflexão sobre o modo como olhamos e nos relacionamos com o mundo em que vivemos, explorando os seus limites para de algum modo procurarmos pensá-lo mais além.

* * *

Após a sua primeira apresentação, na *XXIV Bienal de São Paulo*, em 1998, *Peça* integrou duas exposições coletivas no Porto, *Arritmia - As inibições e os prolongamentos do Humano*, no Mercado Ferreira Borges, em 2000, e *Colecção Banco Privado para Serralves*, em que ocupou a antiga biblioteca da Casa de Serralves, no final do mesmo ano. Em 2010 foi exibida no Museu de Serralves, em *Lourdes Castro e Manuel Zimbro: À luz da sombra*, e a ele regressou uma vez mais, em 2020, na exposição *A Vida como ela é: Lourdes Castro na Colecção de Serralves* (Apêndice B2).

É então que para nós surge a oportunidade de conhecer este trabalho. A mesa apresenta-se não na penumbra anunciada pela única imagem que conhecíamos, mas sob a luz natural que trespassa a cortina de uma grande janela. Ocupando o centro da sala, *Peça* é cercada por uma série de outros trabalhos, que de algum modo sobre ela se projetam (Fig. 38, 39).



Fig. 38 – Lourdes Castro / Francisco Tropa, *Peça*, 1998. Museu de Serralves, Porto, 2020. © Fotografia: Raquel Moreira.



Fig. 39 – Lourdes Castro / Francisco Tropa, *Peça*, 1998. Museu de Serralves, Porto, 2020. © Fotografia: Raquel Moreira.

Distinguem-se na peça quatro tons. O branco do pano – que em determinada área se torna mais luminoso, por ação de um projetor que sobre ele faz incidir uma luz diagonal, cria um forte contraste com a madeira escura da mesa (Fig. 34). A tábua que o envolve é bastante mais clara, e não estando pintada deixa visíveis os veios da madeira nos seus topos, deixados a nu pelo corpo inerte de tecido acumulado (Fig. 40).



Fig. 40 – Lourdes Castro / Francisco Tropa, *Peça*, 1998. Museu de Serralves, Porto, 2020. © Fotografia: Raquel Moreira.

Há um outro contraste que se deteta entre a textura de um tecido que imaginamos macio e a dureza da madeira que se evidencia nos longos metros de mesa, em volta da qual contamos nove passos de comprimento e cinco passos de largura. São bem visíveis os vincos no tecido, desenhando um traçado ortogonal: uma grande linha central concorre com outras menores sobre a peça de pano que estaria provavelmente dobrada. Outras linhas ainda, irregulares e quase impercetíveis, derivam do movimento do tecido que vemos enrolado de modo incerto numa das extremidades da mesa, que de certos ângulos nos lembra a cabeceira de uma imponente cama.

O modo como *Peça* se apresenta, horizontal e em repouso, lembra-nos a quietude de *Nú: Maternidade*, pintura que ocupa o coração de *Nudez – uma invariante* (1983-1989), instalação de Pedro Morais à qual regressaremos em seguida. Corpo inerte, esta *Peça* parece encontrar-se em suspenso. Disposta entre uma série de outros trabalhos de carácter figurativo, a mesa e a tela iluminada que sobre ela repousa parecem aguardar alguma ação, enquanto se vêem circundadas tanto pelo olhar como pelas costas dos visitantes.

4.3. *Nudez – uma invariante (2013-2018), de Pedro Morais*

Nudez - uma invariante, que Pedro Morais concebeu entre 2013 e 2018, sintetiza uma ideia de despojamento que se revela central na sua obra, partilhada ao longo de cinquenta anos em tempos e lugares meticulosamente controlados. Sem prescindir da pintura, estabelece através dela um diálogo com a arquitetura e o lugar em que se apresenta; construindo uma experiência que requer o olhar, mas também a escuta e a atenção. Tal como o fumo que invade o interior de cada uma das telas, o corpo percorre o espaço, atravessado pela luz, pela cor e pelo som que nele ecoa.

Pedro Morais (Lisboa, 1944-2018) estudou Pintura na Escola António Arroio, na Escola de Belas Artes de Lisboa e na École Supérieure des Beaux-Arts, Paris. A fase inicial do seu percurso decorreu na capital francesa (1965-1977), durante a qual realizou ações iconoclastas em que atentou não só contra o seu próprio trabalho²¹², como contra toda a tradição greco-latina²¹³, insurgindo-se contra a instituição que não lhe renovou a bolsa²¹⁴, ou furando o *Pequeno livro vermelho* (1964) de lado a lado, em cima da verruga do queixo de Mao-Tsé Tung²¹⁵; manifestações de um desejo de libertação alimentado pelas vivências de Maio de 1968 e do Estado Novo português (Faria, 2018b, pp. 20-21). Nestas ações que refletem o “espírito da época” são já visíveis algumas linhas orientadoras da sua obra: “crítica da tradição, atitude provocatória, forte dimensão performativa e efemeridade” (Faria, 2018a, p. 52);

Em 1968, Pedro Morais (in Porfírio, 1968) afirma que “os seus objetos “não são construídos para a eternidade de uma “futura história da arte”, que “não têm sentido para uma pessoa passar a vida a olhar para eles. Não querem ser bonitos, agradáveis, decorativos, isto é, ‘retinianos’, como diria o Duchamp, mas sim prender mentalmente o observador”. Já em 2006, aquando

²¹² Textos e obras que reduziu a cinzas, colocando-as em sete janelas de madeira e oferecendo-as aos seus amigos para que as distribuíssem por determinados pontos da cidade de Paris, desenhando um percurso no mapa em forma de triângulo (Duarte & Morais, 2007, s/p), e “com uma carrinha de caixa alugada depositou as suas obras ao longo desse traçado” (Faria, 2006, p. 19): *LETTRE OU FENETRE A SEPT AMIS – AUREVOIR PEDRO MORAIS* (1975) e *TU EST... Duplo Triângulo – desenho, pintura e objetos* (1976) (Faria, 2018a).

²¹³ Incitando o público a destruir à martelada uma réplica da Vénus de Milo, na *Conferência espaço-tempo / A tradição greco-latina ou Poeira em Conserva*, ação-performance realizada na Casa de Portugal (Paris, 07.03.1968).

²¹⁴ *Provocações em Conserva*, ação que consistiu na queima de toda a correspondência recebida da Fundação Calouste Gulbenkian, reenviando-a em três sacos contendo as respetivas cinzas. A cópia desses registos integram o processo n.º 1881 do arquivo do Serviço (Salema, 2007, p. 12).

²¹⁵ *Souffle* (1968). “Isso aconteceu por volta de 1969. Ofereci um livro à minha sogra que era pró-comunista. Ele tinha uma borbulhinha na face e eu furei a borbulhinha” (Duarte & Morais, 2007, s/p).

da apresentação de *Locus Solus III* e *Dokusan* em Serralves, o artista explica a razão desse abandono dos objetos: “Achei que eram elucubrações mentais; era fazer arte; arte acontece”. E acrescenta, ainda sobre o seu período parisiense, a ideia de desnudamento que já então tinha em mente:

Nessa época fiz uma série de leituras do mestre Eckart, um místico alemão que fala do despir, do ficar completamente nu, do não guardar nem uma coisinha (Morais in Faria, 2006, p. 19).

Este desejo de destruir a própria obra foi partilhado por vários artistas no mesmo período, entre as décadas de 1960 e 1970; mas, ao contrário de Pedro Morais, que em 1975 se libertou dessas cinzas, outros optaram por reaproveitá-la, perpetuando-a em urnas e conferindo-lhe novas formas, como as granadas de cinzas de Susan Hiller (*Hand Grenades*, 1969-1972) ou as bolachas de cinzas de John Baldessari (*The Cremation Project*, 1970).

A esse ímpeto destrutivo seguiu-se “o silêncio” (Faria, 2018a, pp. 49–53) em que habita a sua obra posterior, iniciada após o seu regresso a Lisboa em 1977, e à Escola António Arroio, onde lecionou. As propostas que Morais concebeu desde então apresentam-se como “projetos-construções” (Matos, 2018, p. 3) desenvolvidos em três fases distintas (Faria, 2018b, p. 24): 1. rigorosos desenhos técnicos preparatórios, em plantas à escala 1/20; 2. maquetes cuidadas; 3. em alguns casos, a execução da obra. Embora nem sempre materializados²¹⁶, estes projetos próximos da arquitectura foram planeados e concebidos lenta e meticulosamente (Duarte, 2008, p. 15), sublinhando a importância do pormenor e do fazer com as mãos (Canelas, 2018).

Corredores, muros ou “células” projetadas ou construídas em cartão, balsa, gesso, esferovite, cal, cimento, madeira, vidro, lâminas, máquinas, pingos de água, chama, terra, sementes, ouro, cinzas, poeira e caixas vazias, luz e som, dão corpo a instalações que fundem o natural e o construído, numa procura de “tornar habitáveis os lugares da imaginação” (Marquilhas, 2018). Estas construções foram surgindo “como inscrições” (Fernandes, 2006), ocupando determinados espaços específicos e não outros, habitando-os silenciosamente, como se a eles estivessem desde sempre destinados, como é o caso de *Deserto* (1982, 1983 e 1987)²¹⁷ e *Locus Solus* (1987/2006), que remete para a obra homónima de Raymond Roussel, publicada em 1914²¹⁸.

²¹⁶ Como *Locus Solus II*, proposta que lançou a Serralves e que ficou esquecida, dando mais tarde origem a uma outra, distinta: *Locus Solus III*, “um espaço de meditação que absorve a paisagem envolvente” (Faria, 2006, p. 18), instalada na Álea dos Liquidâmbares, no jardim de Serralves, acompanhada por *Dokusan*, na Capela de Serralves, em 2006.

²¹⁷ Apresentados respetivamente na SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa (*Deserto I*, 1982); Escola António Arroio, Lisboa (*Deserto II*, 1983); e Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (*Deserto III*, 1987).

²¹⁸ O romance *Locus Solus* viria a revelar-se fonte de inspiração para criadores de diferentes áreas, geografias e temporalidades, como o prova a exposição *Locus Solus. Impressões de Raymond Roussel*, organizada em 2012 pelo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, e Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto (Piron, 2012).

Há um conjunto de elementos que se perpetuam, como o pó que acumulava no seu período parisiense e que utiliza depois numa caixa de *Deserto II* (1983), ou o musgo numa pedra de *Deserto II* (Porfírio, 1983), que reaparece trinta e cinco anos mais tarde, em *Roda* (2018)²¹⁹.

Importa referir que todos os lugares se mantiveram intactos após cada intervenção, não ocorrendo neles qualquer transformação (Duarte, 2008, pp. 26–27); há uma incorporação dos elementos que já existiam no espaço, que passam a fazer parte do trabalho, e um acrescentar de novos elementos, criando um desvio perceptivo que o artista define como algo que “está lá mas não pertence” (Duarte & Morais, 2007, s/p). Essa ideia de desvio ou inclinação²²⁰ surge nomeadamente em *Locus Solus III* (Faria, 2006, p. 18), *Célula I e Locus Solus (célula I)* [1987-2018].

* * *

Renunciando como Duchamp a uma estética tradicional, como se pode definir a obra de Pedro Morais? Se num primeiro olhar se poderia integrá-la nesse “novo trabalho tridimensional” a que se refere Donald Judd (1965) em *Specific Objects*, que “não é pintura nem escultura”, Morais desfaz o equívoco, explicando que o que faz é assumidamente “pintura tridimensional”: “sirvo-me da arquitectura para criar uma situação que é pictórica” (Faria, 2006, p. 18). E acrescenta que é “pintura, no sentido de ilusão, de criar uma ilusão. (...) Ilusão para mim é criar situações onde se possa ver” (Duarte & Morais, 2007, s/p); ou tocar, como propõe a curadora Isabel Carlos (2009). A dada altura definiu os seus trabalhos como objetos “sensoriais”, acrescentando posteriormente:

São coisas. Faço coisas. Mas o que são essas coisas? São coisas. São em volume. É difícil defini-las. Não sei como chamar. Talvez peças (Duarte & Morais, 2007, s/p).

Dialogando com o espaço e com o tempo em que se constrói como “acontecimento”, o seu trabalho pode, como propõe Susana Duarte (2008, p. 42), potenciar o surgimento dessa “quarta dimensão” duchampiana, requerendo a ativação de outros sentidos que não a visão.

²¹⁹ Instalação concebida para o Parlatório do Convento Corpus Chrtisti em Vila Nova de Gaia, apresentada de 27.09 a 11.11.2018 no âmbito da exposição coletiva *Não é ainda o Mar*, comissariada por Óscar Faria, organizada pelo Sismógrafo e integrada no *Forum Internacional Gaia todo um Mundo*, que teve lugar em diferentes lugares da cidade de Vila Nova de Gaia. Vide Faria, Ó. (2018). *Roda: o último projeto de Pedro Morais* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (Faria, 2018b).

²²⁰ “É sempre inclinado porque não pertence ao espaço. A coisa mais primária que posso dizer é que aquilo não pertence àquele espaço. Está lá, mas está de passagem naquele lugar. Daí a minha ideia do efêmero vir sempre do lugar, uma coisa que acontece num momento. Também tem a ver com a poesia e sobretudo com os haikus. São pequenos instantes que tu captas. São sempre planos inclinados, porque as peças nunca estão no espaço, não pertencem àquele lugar. Nesta exposição [Nudez – uma invariante, Pavilhão Branco, Lisboa, 2018], eu ponho a “Célula I” de um lado e o “Locus Solus (célula I)” [1987-2018] do outro. Eles também não estão no espaço. As outras peças estão todas paralelas relativamente ao espaço mas estas duas não, estão inclinadas, não estão ali” (Morais, 2017, in Faria, 2018, p. 43).

Morais (in Porfirio, 1968) recusa a possibilidade de traduzir verbalmente a sua obra, considerando que

Qualquer «tradução» é completamente impossível e tornaria o objecto inútil; quando mostrar alguma das minhas coisas, acompanhá-la-ei de esquemas, não propriamente explicativos, mas que forçarão as pessoas a olhá-la de um modo diferente do costumado; o choque psico-sensorial é o primeiro passo de uma acção mental! (p. 4)

Do mesmo modo, algumas décadas mais tarde, rejeita a substituição do fazer pelos conceitos:

Há pessoas que dão uma grande importância a isso, constroem as coisas debaixo dos conceitos. A maior parte das coisas até não são capazes de ser vistas. Têm depois um texto que suporta uma coisa que não está lá. Mas o fazer tem de conter isso. Tem que estar lá visível. Se não estiver, é uma fantochada. Então aí, eu chamo-lhe um fantasma, são fantasmas!

Mas é possível que ainda não tenha eliminado muitos conceitos. Mas penso nas coisas que tenho feito. As coisas aparecem-me assim, quase que me aparecem tal como são. Depois, limo um bocadinho mais da aresta, faço isto ou aquilo, mas na essência está lá tudo. Depois, posso deformar alguma coisa que me aparece, mas a maior parte das vezes está lá assim. E isso não é nada de misterioso, não é nada de outra dimensão (Duarte & Moraes, 2007, s/p).

Considera Bruno Marchand que uma experiência como esta “institui um corte com a vozeragem do quotidiano”. “Mu” e “Ma”²²¹, que na língua japonesa significam “nada” e “intervalo” (Fernandes, 2010b, pp. 131–132), não são somente títulos de algumas das suas peças, mas uma ideia que Marchand (2011b, pp. 4-5) considera transversal a todo o corpo de trabalho de Pedro Moraes: “uma concepção artística que, liberta de constrangimentos históricos ou disciplinares, soube construir a sua singularidade no intervalo entre as heranças do expressionismo, do conceptualismo e das práticas minimais”.

Morais valoriza a intuição e subjetividade inerentes ao processo criativo, na senda de Duchamp (1957), para quem o ato criativo não deriva apenas da atividade do artista (que define como “*mediumistic*”, aquele que entre, que é atravessado por algo), mas também do contributo do espectador que decifra e interpreta a obra, em contacto com o mundo exterior, como sugere Tomás Maia (2006)²²².

²²¹ Trabalho apresentado na exposição *Professores*, no Centro de Arte Moderna/ Fundação Calouste Gulbenkian, de 14/10/2010 a 02/01/2011, com curadoria de Isabel Carlos.

²²² “- O artista é um místico que falha – não exactamente um místico falhado mas um místico falhando, aquele que recorre, no seu percurso, à forma para fazer-vazio e fazer-silêncio. E, inversamente, o místico é um artista que desiste – aquele que faz o seu curso desistindo da forma para o mesmo fazer. Mas o artista só desiste quando faz e quando perfaz o seu curso. Após a despedida, talvez tenha chegado o momento da desistência (...).

- O percurso do artista corajoso resume-se a falhar cada vez melhor o seu fazer (vazio/silêncio). Estou a traduzir o último Beckett: “Try again. Fail again. Fail better.”. (...) Só a falha entre a forma e o vazio (entre a palavra e o silêncio) pode mostrar o vazio donde vem a forma. Melhor: o vazio que forma a forma (e a deforma).

De encontro a esta ideia, a arte de Pedro Morais pode também ser descrita como “acontecimento”, como propõe Susana Duarte (2008) – “o acontecer da arte”, a “arte como fazer”, ou um “trabalho ligado à vida” que se constrói no silêncio próprio dos fazedores, para além do consciente, tal como defendia Duchamp (1957). Assim entendido, o ato criativo deriva de uma atenção ao acaso, ao inesperado, aos pequenos nada, e também ao “Aqui-Agora”, esse instante “de que fala o Hôgen e de que falam todos os mestres Zen”; uma atenção ao impercetível, requerendo a capacidade de focar e de destacar fragmentos por entre aquilo que nos rodeia.

Nesse processo de transferência que ocorre entre o artista como *medium* (Duchamp, 1957) e a matéria, sujeito e objeto passam a constituir um só elemento, tal como acontece na meditação. Seguindo este entendimento, Duarte (2008) propõe uma leitura do trabalho de Pedro Morais à luz de dois conceitos: o conceito de “metamorfose” de Goethe²²³ e o conceito de “inframince”, apontado por Duchamp como o elemento condutor que leva da segunda à terceira dimensão, sendo a quarta uma dimensão invisível.

Concebendo experiências “da ordem do *quase-nada*, de uma progressiva aproximação ao vazio e à sua promessa de pleno sentido, sem obviar o que seja do mundo material” e não se limitando a um único objeto, suporte ou meio de expressão, o trabalho de Pedro Morais vai construindo situações através das quais passamos a “observar o que nos é familiar sob uma outra intensidade”; intensidade que resulta de uma “ruptura com esse processo de progressivo empobrecimento da experiência por via da sua erosão na corrente inexorável do quotidiano” (Marchand, 2011b).

O silêncio que decorre da simplicidade formal do seu trabalho, é também o silêncio que define o contexto em que o foi conscienciosamente partilhando: um número reduzido de obras, apresentadas em espaços independentes ou institucionais, nunca comerciais, concebidas especificamente para determinado sítio e só aí tendo lugar.

À medida que nos vamos aproximando do trabalho de Pedro Morais apercebemo-nos, como nota João Fernandes (2006), de que o seu silêncio “não era mudez, que a sua ausência dos circuitos artísticos mais visíveis não era uma recusa da arte”. Silêncio que seria somente condição para que o desnudamento da sua obra pudesse acontecer.

* * *

- (...) É a história dos que, desistindo da forma, perdendo o medo, não desistem da igualdade (da existência sem dominação nem servidão)” (s/p).

²²³ Partindo dos seus estudos sobre a forma, em particular as formas naturais (*A Metamorfose das Plantas*, 1790), tendo por base uma ideia de esvaziamento e transitoriedade, “a forma como algo em movimento”, “o que está em vias de ser”; que se apresenta como um “desafio de percepção para o observador” (Duarte, 2008, pp. 9–10).

A centralidade da ideia de esvaziamento no pensamento deste autor assume maior visibilidade ao nomear *Nudez – uma invariante*, título que é comum à peça e também à exposição²²⁴ em que a mesma se apresentou, pondo a nu uma parte muito significativa do seu corpo de trabalho²²⁵.

O coração da instalação é ocupado por uma tela retangular que repousa sobre o chão, *Nú: Maternidade* (Fig. 41). Dentro dos limites impostos pela moldura dourada, que lhe confere uma certa solenidade, um néon separa a metade preta da metade branca²²⁶. Lembrando um tabuleiro de xadrez ou damas, esta pintura poderá sugerir uma ideia de jogo, mas aquilo que convoca é sobretudo a dualidade²²⁷, *yin* e *yang*. O título remete-nos para a origem, símbolo da união entre dois, feminino e masculino, corpo maternal que dá à luz. Tela-mãe que se encontra escoltada, em cada uma das paredes laterais, por três *Nú Vêu*, pinturas monocromáticas de cores primárias (Fig. 42) e complementares (Fig. 43). A seus pés, as máquinas que as alimentam, às quais se encontram ligadas como raízes. Através da tubagem, o fumo invade o interior de cada uma das seis telas-cápsula, sugerindo uma “ideia de véu/velatura” (Faria, 2018, p. 37)²²⁸ que fugazmente se dissipa, dando novamente lugar à opacidade do quadrado.

²²⁴ Ver *Nudez – uma invariante*, registo vídeo da exposição realizado por Paulo Morais, disponível em <https://vimeo.com/260595777>.

²²⁵ *Locus Solus* (1987/2006), *Deserto* (1983/84), *Célula* (1986), *Paisagem emprestada* (1989/1989), *Dokusan III* (2004/2005), *MU – Lua em chão de terra batida* (2006/09), *MA – Quadrado em Azul Profundo* (2010) ou *Ma – A Dança dos Pirilampos* (2011), *Duplicata* (2012), *Triptico em azul – olha!* (2012), *Ah! As papoilas* (2015), *É (3 Naturezas mortas)* (2015). Importa salientar que, para além do que foi mostrado nesta retrospectiva todo o seu trabalho anterior terá desaparecido (Duarte, 2008, p. 26), à exceção de um reduzido número de elementos: 1. uma das sete janelas que havia distribuído aos amigos permaneceu com José Luís Porfírio, e uma outra que havia ficado com o irmão mais velho de Pedro Morais pertence agora à sua sobrinha (Morais & Faria, 2018, p. 46); 2. *Dokusan I*, que consistiu num primeiro encontro com o Hôgen Yamahata²²⁵; 3. *Souffle – corrente de ar à escada do corpo de edição*, projeto que se materializou num livro; 4. *Dokusan III* – a primeira das suas construções que não foi destruída, acabando por permanecer em Serralves. Como refere o artista (in Duarte & Morais, 2007, s/p), todas as suas obras – à exceção desta última – são efémeras. “Até hoje. Não sei se isso vai continuar”. E de facto, nem sempre continuou, como o prova *Nudez*, que apesar do importante diálogo que estabelece com o espaço expositivo poderá eventualmente ser rerepresentada noutra local, tal como *Roda* (Faria, 2018b, p. 35).

²²⁶ Em *Nú: Maternidade* Óscar Faria (2018, p. 22) encontra ressonâncias de um trabalho anterior, *Deserto III*, cujas pinturas quadradas (uma branca e uma preta) reaparecem, tantos anos depois, no chão de *Nudez – uma Invariante*.

²²⁷ O próprio artista (in Morais & Faria, 2018, p. 42) refere a constância dessa dualidade, a propósito de *Deserto III* [1983-1984]: “olhando para trás, [a complementaridade] é uma constante em mim”.

²²⁸ “A velatura na pintura, esse encobrimento digamos, é que é excitante na vida. É esse descobrir de coisas que tu não aprendeste e descobres pela primeira vez. Eu lembro-me de no “Locus Solus” eu descobrir uma invariante enquanto numerava as células. (...) Descobri uma invariante, que é uma constante. É uma coisa muito corrente na matemática. Daí, a invariante que é uma constante da “Nudez”. (...) No fundo é um encobrimento, mas sem ser no sentido negativo de esconder. É antes para dar a ver. (...) O que me interessa não são as formas fabulosas que o fumo faz dentro da tela. O que me interessa é quando desaparece essa forma e fica um véu” (Morais & Faria, 2018, pp. 48–49).

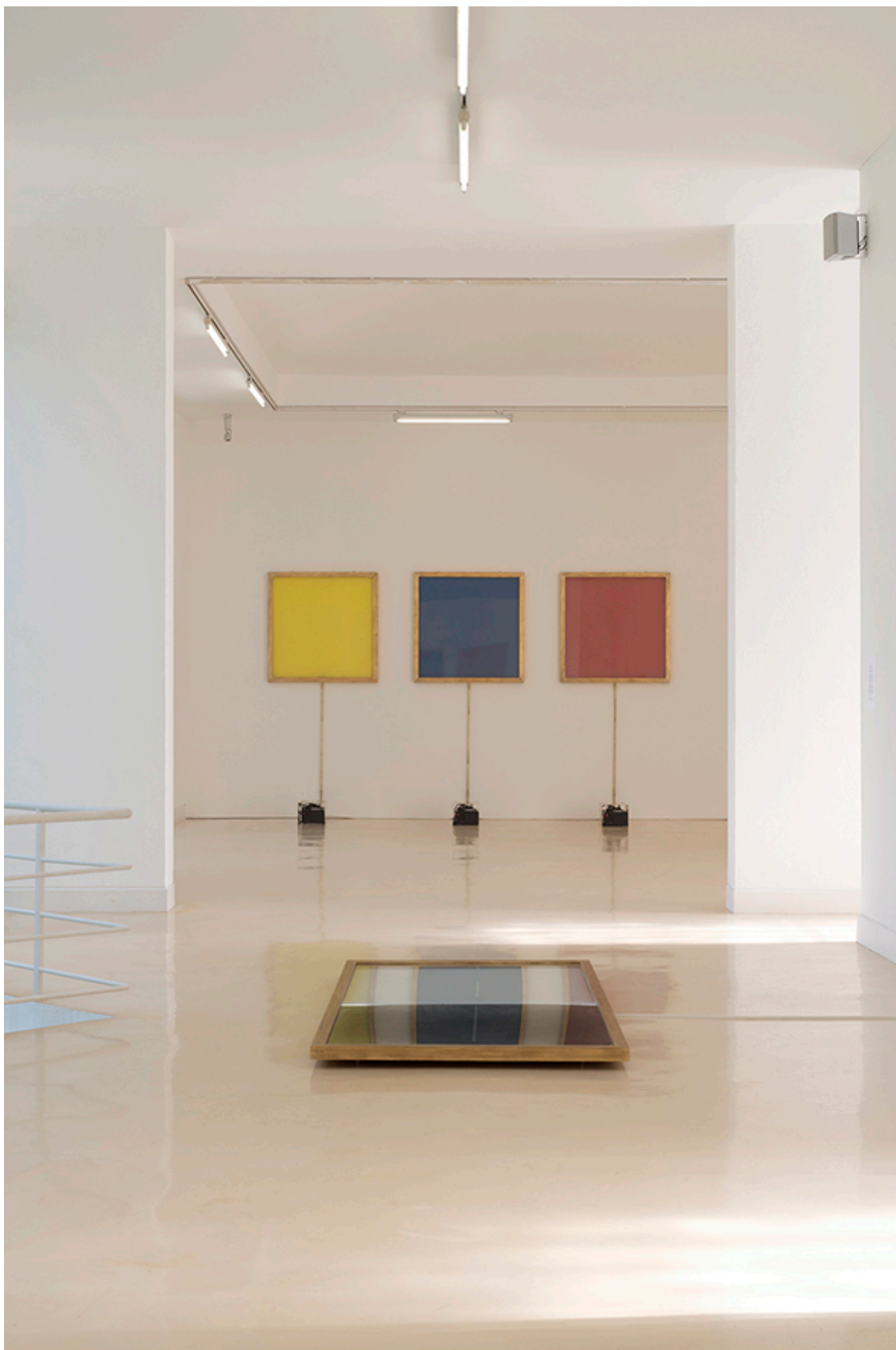


Fig. 41 – *Nudez – uma invariante*, Pedro Morais, 2013-2018. *Nú: Maternidade*. Óleo sobre tela (branco e preto), néon e moldura com folha de ouro. *Nú Véu A (Amarelo)*, *Nú Véu B (Azul)*, *Nú Véu C (Vermelho)*. Óleo sobre tela, moldura com folha de ouro, tubagem em latão e máquina de fumos. © Fotografia: Pedro Tropa. Cortesia Galerias Municipais / EGEAC.



Fig. 42 – *Nudez – uma invariante*, Pedro Morais, 2013-2018. *Nú Vêu A (Amarelo)*, *Nú Vêu B (Azul)*, *Nú Vêu C (Vermelho)*. Óleo sobre tela, moldura com folha de ouro, tubagem em latão e máquina de fumos.
© Fotografia: Pedro Tropa. Cortesia Galerias Municipais / EGEAC.



Fig. 43 – *Nudez – uma invariante*, Pedro Morais, 2013-2018. *Nú Vêu F (Verde)*, *Nú Vêu E (Laranja)*, *Nú Vêu D (Violeta)*. Óleo sobre tela, moldura com folha de ouro, tubagem em latão e máquina de fumos.
© Fotografia: Pedro Tropa. Cortesia Galerias Municipais / EGEAC.

O olhar é convidado a atravessar diferentes alturas, observando os *Nú-Véu* suspensos nas paredes, frente a frente, para depois (ou primeiramente) mergulhar em profundidade, no chão em que se encontra *Nú: Maternidade*. A forma quadrangular multiplica-se pelo espaço expositivo, convocando o simbolismo do *Quadrado Negro* de Malevitch (1915) e com ele a ideia de vazio que preenche a obra de Pedro Morais. A presença do corpo, por vezes impedido de entrar nas suas células e cubículos, ocorre também aqui, propondo uma observação distanciada, exterior aos quadros-caixas nos quais a ação acontece.

A quietude da pintura vê-se ainda perturbada pela reflexão da luz e da sombra das árvores que do jardim se projetam no interior do espaço expositivo, por entre as linhas estáticas das caixilharias das janelas, concorrendo na superfície do quadro colorido – figuração e abstração, natureza e construção. A paleta habitualmente restrita do artista expande-se nesta instalação, através de uma forte presença da cor e da luz, incidindo também sobre a folha de ouro, símbolo barroco de veneração, que adorna as estruturas de *Nudez*. À espiritualidade da forma, da cor e da matéria acresce ainda a magia do som – *Sutra do Coração*²²⁹, texto em japonês, lido pelo mestre Zen Hogen Yamahata, que continuamente ecoa no espaço, partindo do centro da instalação e intensificando a dimensão cerimonial desta experiência.

No “enigma” em que nos coloca a obra de Pedro Morais, comparada pelo próprio a um *haiku*²³⁰, sugere Faria (2018, p. 47) que o fumo poderá remeter para o ‘sfumato’ de Leonardo, para o fumo do cigarro do artista, para o incenso, para a ejaculação, ou para os véus que tapam a nudez. No que respeita à nudez que é tema da instalação e também da exposição que a acolhe, o curador enumera diferentes fontes (Faria, 2018, p. 41):

1. o contributo do estudioso japonês Daisetsu Teitaro Suzuki, que além de traduzir textos budistas estabeleceu relações entre o Zen e o misticismo renano, entre o pensamento de Mestre Eckart e o budismo Mahayana, refletindo a sua doutrina do Vazio (*shunyata*). Na obra do místico alemão, Faria destaca a relevância da lenda do “menino nu;
2. o *Sutra do Coração*, que fez ecoar o Zen no espaço expositivo;
3. os estudos e a técnica do ‘sfumato’ de Leonardo daVinci, defensor da pintura como “cosa mentale”, e da analogia entre o funcionamento do corpo e o do universo;
4. o ato de desnudar na “pintura a três dimensões” de Marcel Duchamp: *Nu Descendo as escadas n.º 2* (1912), *A Noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O Grande Vidro* (1915-1923) e *Dados: 1º A queda de água, 2º O gás de iluminação* (1946-1966); ainda em Duchamp, a incorporação de aspetos ligados ao ocultismo;

²²⁹ Texto fundamental do zen, segundo o qual “(...) a forma é o vazio, o vazio é a forma, a forma não difere do vazio e o vazio não difere da forma. O mesmo é verdade para as sensações, as percepções, as formações mentais e a consciência” (“O coração do Prajñaparamita,” 2018).

²³⁰ Explica Pedro Morais (in Duarte & Morais, 2007, s/p): “o que eu faço são curtos poemas, são quase Haikus japoneses, são pequenas situações, pequenos momentos, embora às vezes possam ser construções muito grandes”.

5. a alquimia e a “lei das correspondências” usada na definição de relações de identidade entre o microcosmo (indivíduo) e o macrocosmo (universo).

Sara Matos (2018, p. 3) considera que *Nudez* dá continuidade a uma linguagem que revela “a intangibilidade do espaço e a dimensão fenomenológica da arte”; a relação entre objetos, espaço e profundidade, essa “dimensão impalpável, mas imprescindível” na obra de Morais, que melhor podemos compreender à luz da *Fenomenologia da Percepção* (1945) de Maurice Merleau-Ponty. O processo de desnudamento não se limita ao próprio trabalho, mas é também extensível ao observador – a necessidade de um esvaziamento interior, mas também tempo e silêncio para o desnudamento da imagem, e da “dimensão de perda” que, como sustenta Matos (2018, p. 5), é inerente ao ato de ver. Nessa experiência silenciosa, individual e íntima, poder-se-ão vislumbrar as ínfimas percepções descritas por José Gil (1996).

Se o processo criativo de Morais surge a partir de uma ideia de esvaziamento, de redução no sentido de uma nudez essencial²³¹, *Nudez – uma invariante* parece sintetizar o corpo da sua obra enquanto manifestação visível desses instantes em que a arte acontece, libertando-se da máquina mental do artista, dissipando-se, para regressar invariavelmente à sua etérea condição de ideia, que permanece latente.

Porfírio (1983) sintetiza a poética do trabalho deste artista, situando-o “intelectual e sensitivamente nessa fimbria de espaço que medeia entre o ser e o nada – uma fronteira ou um fio estendido sobre o vazio, atravessando o qual nem a arte nem a vida são as mesmas”. Esse fio sobre o vazio parece atravessar *Nudez – uma invariante*: propagando-se pelo espaço, alimenta o corpo da obra dessa matéria fugaz que é condição de toda a criação, de toda a existência. Materializando esse desejo de unidade, esta peça, tal como toda a obra do seu autor, pode ser comparada a um exercício de meditação, a um fazer que deriva da atenção e do desapego; difícil desafio, contrário ao hábito que nos impele à ação, à produção, à cegueira do impensado. No espaço que a sua obra parece deixar em aberto, a múltiplas interpretações, a maior ou menor amplitude dessa abertura dependerá, é certo, de quem procura ver além do visível, ou do mais evidente.

* * *

Apesar do conjunto de propostas que Pedro Morais apresentou no país ao longo da última década, dentro e fora do contexto institucional, a invisibilidade que acompanha o seu trabalho é também condição em que o mesmo permanece, como salienta Faria (2018a, pp. 57–58). Contrariando esse silêncio, o curador organizou, em colaboração com as Galerias Municipais de Lisboa, o encontro “Para ser visto”, que decorreu a 24.03.2018 no âmbito da exposição *Nudez – uma*

²³¹ “(...) na pintura tem de haver nudez para a coisa aparecer. Nesse ser, que é o fazedor de que o Duchamp fala e eu também falo, tem de haver ausência de intenção. Porque se existe intenção estamos a baralhar tudo, não estamos a deixar nascer a “coisa” (Morais & Faria, 2018, p. 45).

invariante (Apêndice B3), reunindo um conjunto de autores que com ele se cruzaram, no contexto da escrita, da curadoria e do ensino artístico.

4.4. *Através* (1983-1989), de Cildo Meireles

*Na instalação *Através*, Cildo Meireles convida a uma exploração do espaço para além da visão. Denunciando a fragilidade e instabilidade das estruturas sociais, reúne nesta construção labiríntica uma sucessão de barreiras e obstáculos que condicionam não só a observação como também o movimento do corpo, tal como acontece em diferentes contextos – doméstico, urbano ou cultural. Nesta experiência somos confrontados com duas possibilidades: observar a partir do exterior ou entrar na peça, libertando-nos das restrições com que nos deparamos ao longo do percurso.*

Deflagração

Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) tem desenvolvido desde finais da década de 1960 uma investigação centrada no espaço; no espaço entendido em sentido lato²³², englobando todas as dimensões em que a vida humana tem lugar: o espaço geográfico, físico, histórico, antropológico, psicológico, social, o espaço de exclusão ou o espaço escondido.

Projetando as suas vivências pessoais sem cair num registo autobiográfico, as narrativas descontínuas que propõe, e nas quais ecoam as ficções labirínticas do escritor argentino Jorge Luís Borges (1899-1986), são atravessadas por uma ideia de viagem, no espaço mas também no tempo, sobrepondo diferentes camadas – presente, passado e futuro (Lagnado, 2017, p. 166). Experiências que exigem uma efetiva participação, e não a mera observação.

Viajante desde a infância, Meireles acompanhou a carreira do pai no Serviço de Proteção ao Índio, conhecendo de perto a diversidade e os contrastes do seu país. Viveu em Curitiba, Belém do Pará, Goiânia, Maranhão; de 1958 a 1967 em Brasília, onde estudou e iniciou a sua atividade como artista, e desde 1968 no Rio de Janeiro, onde começou a produzir obras que envolviam diretamente o espectador. O artista considera que a grande viagem que fez “não foi geográfica, foi social”, mantendo-se desperto relativamente à “questão comportamental” (Tejo & Meireles, 2009, p. 189).

Para lá das preocupações políticas e sociais implícitas no seu trabalho (que se manifestam de forma mais evidente durante a primeira metade da década de 1970), importa salientar que o mesmo se afirma por si próprio, pelo seu potencial de sedução, sem precisar de mais informação. Como tem sublinhado em diversas entrevistas, rejeita os rótulos que têm sido frequentemente

²³² “Digamos que eu chame de espaço todos os mecanismos da vida” (Brito & Meireles, 2009, p. 26).

usados para definir o seu trabalho como “político”²³³ e “conceptual”²³⁴, afastando-se quer da arte panfletária²³⁵, quer da excessiva discursividade conceptualista, não se revendo também numa representação da arte brasileira²³⁶. Tal como outros autores da sua geração, Meireles projeta questões específicas da sociedade e cultura do seu país num contexto internacional, em que se revelam universalmente relevantes (Brett & Todolí, 2008, p. 10): geografia, economia, política, globalização, identidade ou transculturalidade, revelando as experiências “de um sujeito confrontado com uma realidade complexa e movediça, na desordem do mundo (a ‘geleia geral’) e do Brasil em particular (David, 1989). Importante referência para o seu trabalho constituem os escritos do poeta Oswald de Andrade, cujo *Manifesto Antropofágico* (1928) ajuda a compreender as raízes culturais e a voracidade do canibalismo cultural brasileiro.

Combinando diferentes heranças culturais, estabelece um diálogo crítico entre múltiplas influências: entre as culturas indígena, europeia e colonial, e africana; entre a cultura popular e a criatividade *avant-garde* (Calabrò, 2014, pp. 56–57). Denuncia os limites e a falibilidade dos sistemas de circulação de bens e de informação, e questiona os sistemas de valores, bem como os processos económicos da arte, através de propostas em que funde “o Real, o Simbólico e o Imaginário” (Herkenhoff, 1999, p. 38). A par de uma componente visual e plástica, o artista tem vindo a partilhar o seus discursos que, como observa Scovino (2009b, p. 12), “também são obra”.

O seu trabalho só aparentemente se foca em questões formais, introduzindo subtilmente uma “crítica da modernidade” (Borja-Villel, 2013, p. 10) que reflete uma consciência da real finitude e percibibilidade de todas as coisas, contrária à ilusão alimentada pelo consumismo (Meireles, 1998, p. 128). Face à precariedade do que é material, a memória opera como “um ponto de partida e um catalisador, tem uma função de deflagração” (Meireles, 2001, p. 18), e constitui, para Meireles (in Enguita, 2009, p. 107), “o melhor lugar para uma obra de arte”, o que explica a relevância que atribui à oralidade²³⁷.

²³³ “É claro que toda a arte é política, sempre política. Mas ela se torna política às vezes (ou sobretudo) por causa das circunstâncias. (...) O trabalho da nossa geração tornou-se político, à revelia das vontades” (Manuel & Meireles, 2009, p. 71). “(...) reafirmo que minhas obras não sendo, na origem, políticas, podem se tornar políticas em determinadas circunstâncias ou momentos. O que independe de minha vontade” (Morais & Meireles, 2009, p. 224).

²³⁴ “O termo não pode ser aplicado genericamente, mas é certo que algumas das minhas produções podem ser consideradas conceituais” (Morais, 2009b, p. 223).

²³⁵ “Minha participação em atos políticos era como cidadão e não como artista” (Morais & Meireles, 2009, p. 218); “(.) eu tenho problemas com trabalhos de arte políticos, em que a ênfase está no discurso e acabam se convertendo em algo panfletário” (Enguita & Meireles, 2009, p. 107); “(...) sempre tive muita resistência à arte política quando ela era panfletária porque, dessa forma, ela se esgota muito rápido, é muito circunstancial. Eu sabia que um trabalho iria se segurar ou não em função da inserção dele na história do objeto de arte”. Cildo assume que o seu trabalho “tem discurso político, mas abre para outras questões” (Tejo & Meireles, 2009, p. 188).

²³⁶ “Eu não me considero brasileiro ou isso ou aquilo, eu me considero artista plástico e acho que a arte é um território de liberdade (Tejo & Meireles, 2009, p. 190).

²³⁷ “A oralidade é o suporte ideal para o trabalho de arte: ela não só prescindir do objeto como é de fácil transmissão e expansão social”, permitindo que os trabalhos sejam descritos e ‘manipulados’

Na senda de Duchamp ou Manzoni, há no seu trabalho uma forte presença da linguagem²³⁸, de que se serve para questionar as noções de autoria²³⁹ e de propriedade do trabalho artístico. Essa exploração da linguagem manifesta-se quer nos títulos, que acentuam o caráter paradoxal da sua obra, quer sob a forma de instruções dirigidas que possibilitam a reprodução e a continuidade dos desafios que lança ao público, transformando-o em coautor. Nesse processo de criação que partilha, o artista assume, como Bouvard e Pécouchet²⁴⁰, uma multiplicidade de papéis: narrador, mago, malabarista, antropólogo, jogador, artesão, poeta ou artista circense.

Dessa experiência empreendedora que é o circo, Cildo Meireles retirou inspiração para a criação de instalações – como *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), *Missão/Missões* (1997-2019) ou *Através* – que se revelam independentes, como um “pano-de-roda”²⁴¹, relativamente aos espaços que ocupam; estruturas que desafiam convenções e que requerem, como salienta João Fernandes (2013^a, pp. 16–17, 29), uma “negociação” com o espaço expositivo.

Estas construções espaciais substituem a prática compulsiva do desenho, de caráter expressionista²⁴², a que dedicou os primeiros anos do seu percurso, em meados da década de 1960. Utilizando o mínimo de elementos, estes projetos aproximam-se dos *Corridors* de Bruce Nauman, constituindo uma antecâmara para as propostas imersivas, de grande escala, que a eles se seguirão, convidando o público a entrar e a circular no seu interior. Meireles designa estas estruturas como “Ilhas de Solidão”, recusando o termo “ambientais”²⁴³ (Fernandes, 2014, pp. 13-16, 27–28).

Os seus projetos expandem-se não só no espaço como também no tempo de criação, podendo decorrer vários anos entre o surgimento de uma ideia e a sua materialização. Aproximando-se quer da poética quer da investigação científica (Mosquera & Meireles, 1999, p. 23), o artista serve-se da matemática, da física e da geometria para subverter os métodos convencionais de representação do espaço, como a perspectiva linear e a representação euclidiana (Herkenhoff,

mesmo por aqueles que tenham apenas ouvido falar deles. Mesmo porque, como a língua, a arte não tem dono” (Brito & Meireles, 2009, p. 29).

²³⁸ “Porque esta é a condição sine qua non de qualquer objeto de arte, que seja discutido também em seus procedimentos de linguagem, não só de discursos” (Enguita & Meireles, 2009, p. 107).

²³⁹ A autoria é colocada em questão em propostas como *Inserções em circuitos ideológicos – projeto coca-cola*: “Em geral, as [garrafas] que circularam mais continham a própria instrução do trabalho, para que alguém reproduzisse a partir daí, embora haja outros tipos de inserções que eu fiz. No trabalho em sua plenitude a autoria teria que ser necessariamente oculta” (Rivitti, 2007b, p. 76).

²⁴⁰ *Bouvard et Pécouchet* (1881), romance de Gustave Flaubert.

²⁴¹ Cildo explica que “as três obras partilham o conceito de pano-de-roda, ligado à história do circo, que sempre esteve presente” no seu trabalho (Morais, 2009b, p. 215). Tratava-se de um processo de individualização e autonomização do artista que, recebendo como pagamento um pedaço de lona, passava a apresentar o seu espetáculo a solo, em diferentes lugares. O surgimento da rádio, do cinema e da televisão praticamente matou “o circo que, antes, tinha um papel importante na cultura brasileira” (Ferreira et al., 2009, pp. 152, 170).

²⁴² “expressionismo afro-brasileiro” (Mosquera & Meireles, 1999, p. 12).

²⁴³ “Eu, por exemplo, já fui classificado de tudo, mas uma coisa que não gosto é da palavra ambiente, ou ambiental” (Wisnik & Meireles, 2001).

1999, p. 71). Contrariando as teorias clássicas, baseadas na objetividade e racionalidade, desafia e confunde o espectador, do qual se apodera através de estratégias como:

- a incerteza resultante de “operações anti-visuais” e de contrastes perceptivos que contradizem a aparência dos objetos (Wisnik, 2013, p. 43). Subvertendo a relação entre a realidade e os sistemas e unidades de medida, jogando com variações de escala ou peso (Fernandes, 2014, p. 19), ou com a diferença entre o que se vê e o que se sente, o espectador é confrontado com situações de instabilidade e incerteza, que o fazem hesitar e questionar a sua relação com os objetos e com o espaço;

- o contraste entre a simplicidade e redução extrema, própria de um *haiku* ou “poema condensado” (Mosquera & Meireles, 1999, p. 28), e situações de acumulação excessiva que sugerem uma possível expansão, como o potencial explosivo de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* e *La Bruja*; ou a possibilidade de “repetição até o infinito” característica da arte minimal (Enguita, 2009, pp. 112, 120).

Contrariamente a outros autores²⁴⁴ que aproximam a obra de Meireles da arte conceptual, Herkenhoff (2001, p. 13) defende que ela é “de certo modo refratária” das suas “ortodoxias”, algo que nos parece evidente tendo em conta o amplo espectro das preocupações e soluções que propõe, em que a materialidade e a estratégia da sedução se revelam centrais, muito embora alguns dos seus trabalhos, como o próprio autor reconhece²⁴⁵, possam ser considerados conceptuais.

Além do olho

A arte brasileira do pós-guerra, no contexto da qual o trabalho de Cildo Meireles emerge, caracteriza-se por uma combinação entre “o sensorial e o cerebral, o corpo e a mente”, em que a sensualidade anda a par de uma forte componente política (Brett & Todolí, 2008, p. 10). Considera Meireles (in Pinheiro & Meireles, 2017, p. 115) que, a par de qualquer intenção política, o trabalho artístico “tem que ao mesmo tempo se garantir em relação à história da arte”. É notório o interesse que revela por experiências que inquietam através de outros sentidos²⁴⁶, tal como propunha o Neoconcretismo, que o atraiu pela possibilidade de pensar o que existe para além do

²⁴⁴ Como Matos (2017, pp. 201–206) ou Martins (2013, pp. 32–33).

²⁴⁵ Este posicionamento é adotado pelo próprio artista que, apesar de ter participado em exposições internacionais como *Information* (MoMA, N.Y., 1970), não se considera um artista conceptual²⁴⁵, defendendo que o objeto artístico deve ser capaz de “uma sedução imediata”, de comunicar e ser compreendido por qualquer pessoa. Na perspetiva do artista, o breve instante em que o “objeto sequestra o espectador” é justamente “o que poderíamos utilizar para qualificar um objeto de arte” (Enguita & Meireles, 2009, pp. 108, 111); “ele tem que tirar você daquele tempo e daquele lugar mesmo que seja por um milésimo de segundo, mesmo que seja por um breve deslocamento” (Tejo & Meireles, 2009, p. 186).

²⁴⁶ “Por volta de 1965, tínhamos a necessidade de expandir a arte para atingir outros sentidos” (Wisnik & Meireles, 2001).

olho²⁴⁷ – as “dimensões invisíveis da percepção” (Eeley, 2008), a que dedica uma parte significativa da sua produção. Algumas das suas propostas exploram a relação entre a visualidade e a tatilidade, que havia sido aprofundada pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, cujo pensamento influenciou os neoconcretistas. Estas práticas colocam em questão a materialidade da arte, proposta pela *Teoria do Não-Objeto*²⁴⁸ de Ferreira Gullar (1960, p. 85), que descreve “um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto”.

Na perspetiva de Meireles (in Manuel & Meireles, 2009, p. 65), a centralidade que é atribuída à visão apresenta-se como um entrave ao desenvolvimento de qualquer “trabalho democrático em arte”, pelo que a sua prática se constitui como possibilidade de “dissidência”²⁴⁹ relativamente à visão e à imagem, que já não constitui a questão central num trabalho que pode até ser invisível (in Rivitti & Meireles, 2007, pp. 83-85).

Como observa Fernandes (2013b, p. 22), o autor recorre à rematerialização como estratégia para problematizar a objetualidade do trabalho artístico. O amplo espectro de elementos de que se serve surgem combinados sem qualquer tipo de hierarquização: espaço, linguagem, som, ação, fogo, distância, energia, objetos de consumo, elementos perenes. Materiais banais, que espelham a ligação entre a arte e a vida quotidiana, bem como a acumulação que é própria do capitalismo, que escolhe pelo seu carácter ambíguo, contribuindo para adensar o carácter paradoxal que

²⁴⁷ “(...) acho que a questão fundamental das artes plásticas não se fundamenta na visão. Um cego não pode “ver” uma obra de arte plástica? Creio que em vários trabalhos tentei chegar a esta questão” (Coutinho & Meireles, 2009, p. 90).

²⁴⁸ Cildo descreve o uso de elementos como a garrafa de coca-cola ou a cédula como exemplos e não como trabalhos, ao encontro dessa “idéia de um não-objeto, preocupação que já estava atravessando o século XX. O não-objeto é uma contribuição do Gullar para a discussão dessa idéia maior de ausência que, no fundo, está em toda base da metafísica na filosofia” (Rivitti & Meireles, 2007, p. 75).

²⁴⁹ Rivitti – “Alguns teóricos apontam para uma questão, a de que a nossa relação com o mundo, hoje, se dá através de imagens. Essa mediação estaria em toda parte incluindo as relações intersubjetivas. Você acredita que isso influenciou a história recente da arte? É possível pensar na arte como resistência a essa tendência?”

Meireles – “Pensar essa produção da qual nós estamos falando como Artes Plásticas já é, em si, uma espécie de, eu não diria resistência, mas dissidência, desse projeto maior em relação a imagem, seria um desvio desse projeto. Eu acho que o século XX, de alguma maneira, foi muito isso. (...) E acho que uma das coisas que, no século XX, ficou muito clara é [a relação entre] arte e visão. Em alguns momentos, a prática artística se aproximou e até reiterou ou potencializou a questão da imagem; o dadaísmo é um movimento em que a instância de vida, de existência, de alguns trabalhos é a fotográfica, imagética. Tem muitos trabalhos que foram feitos para serem reproduzidos, para só existirem como uma reprodução numa página de revista. Mas, ao mesmo tempo, já havia pessoas trabalhando a questão da imagem de uma outra maneira. O Duchamp é um exemplo clássico disso. (...) A imagem puramente não é mais a questão essencial. (...) Você pode fazer uma coisa que seja completamente invisível” (Rivitti & Meireles, 2007, pp. 83-84).

Cildo descreve *Fist of Light* (1991), que Chris Burden expôs na Bienal do Whitney Museum, Nova York, em 1993, como “um exemplo clássico da dissidência da prática artística do século XX, pois é um trabalho que se funda na luz, portanto, em última análise, na imagem. Uma coisa que afeta diretamente a questão da imagem, da percepção e, ao mesmo tempo, uma coisa que você só poderia experimentar através, vamos dizer, da fé. Porque aquilo de fato acontecia ali. Você sabia que ali onde não estava vendo, estava acontecendo tal coisa. Eu gosto muito desse trabalho porque ele lida exatamente com esse novo campo que os artistas de artes plásticas estão mapeando” (Rivitti & Meireles, 2007, pp. 84-85).

envolve a sua obra, contemplando todas as hipóteses – inclusivamente o “não-objeto” (Mari, 2009, p. 9). Nessa exploração que desenvolve em torno do que existe para além da visão, destacamos diferentes vias:

i. A inacessibilidade; o impedimento ou aprisionamento. A impossibilidade de conhecer o conteúdo ou o interior da obra, que se encontra encerrada sobre si própria, como acontece em *Conhecer pode ser destruir* (1976), *A Razão e a Loucura* (1977), ou *Elos (igualdade)* (1978-79); obstáculos, impedimentos físicos e visuais, como *Malhas da Liberdade* (1976-77), *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), *La Bruja* (1979-1981) ou *Através* (1983/89), que Meireles (in Berg & Meireles, 2009, p. 129) descreve como “materialização da sensação de impedimento”, instalação à qual dedicamos as páginas seguintes;

ii. O espaço vazio, espaço em branco. A inexistência do conteúdo, em falta, é o que propõe em *Inserções em Jornais* (1970), *Caixas de Brasília/Clareira* (1969), *Nós, Formigas* (1995-2013); o espaço negativo em *Esfera invisível* (1996), *Volumes Virtuais* (1967-2015) ou *Obscura Luz* (1982); a ausência em *Cinza* (1986); a máxima redução de *Cruzeiro do Sul* (1969-1970), perdido no espaço vazio, que habita também o espaço de *Através*;

iii. A invisibilidade ou a impossibilidade de ver em *Pares ímpares* (2011/13), ou *Estudo para – é* – (2013), o mínimo desenho possível, visto à lupa;

iv. O recurso a outros sentidos na procura de “um espaço que não é mais o do olhar; é tátil, sonoro, físico” (Coutinho, 1979). Com o intuito de romper com a centralidade da visão, convoca os diferentes sentidos, rejeitando a supremacia de um sobre os restantes (Fernandes, 2013a, p. 17):

- a audição em *Eureka/Blindhotland*, *Através*, *Para Pedro* (1984-1993), *Chove Chuva* (1995-1997), *Marulho* (1991-1997), *Olvido* (1987-1989), *Abajur* (1997-2010), *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979), *Babel* (2001), *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), *Rio Oir* (1997-2010) ou *Livebeatlespool* (2004);

- o olfato em *Volátil* (1980-1994) ou *Ku Kka Ka Kka* (1990/1999);

- o paladar em *Entrevendo* (1970/94) ou *Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido (passado iminente)* (2000/2002)²⁵⁰;

- o tato - em *Eureka/Blindhotland* (jogando também com o peso), *Entrevendo*, *Volátil*, *Missão/missões (Como construir Catedrais)*, *Amerikkka* (1991-2013), *Chove Chuva*; ou ainda em *Espelho Cego* (1970) (Fig. 18), revelando a “carnalidade da imagem” (Herkenhoff, 1999, p. 71).

²⁵⁰ “Num trabalho como *Disappeared element*, que apresentei na *Documenta* em Kassel (2002), volto a discutir a desmaterialização da ideia da desmaterialização do objeto de arte. É como se finalmente surgisse a possibilidade de dissolver a fronteira entre arte e realidade, cuja experiência paradigmática – e até hoje não superada – foi a recriação radiofônica da *Guerra dos Mundos*, realizada por Orson Welles” (Morais & Meireles, 2009a, p. 210).

Meireles (in Meireles & Scovino, 2009, p. 261) estabelece uma ligação entre *Espelho Cego* e *Para ser curvada com os olhos*, considerando que ambas remetem para “essa energia que o olhar tem”, que permite “ver” para além do visível. O espectador é confrontado todas estas “invisibilidades potenciais”, como lhes chama Lu Menezes (2008, p. 54), em diferentes situações que o impedem de aceder visualmente, no todo ou em parte, ao que é mostrado. Libertas da centralidade da visão mas não de uma existência física, estas propostas redefinem o espaço e proporcionam experiências sinestésicas, dando a perceber um sentido através de outro, como *Eureka/Blindhotland*, ou transportando o observador para lugares distantes, como *Marulho* (Fernandes, 2013a, p. 17). O que o artista pretende não é “cegar” mas antes potenciar o uso de outros sentidos²⁵¹.

Recorrendo a matérias efémeras, quase invisíveis ou impercetíveis, as suas estruturas apresentam-se como impedimentos visuais e/ou físicos, reais e/ou simbólicos. Elementos habitualmente usados como restrição revelam-se potenciais ferramentas para uma possível libertação, “uma viagem de liberdade” (Calabrò, 2014, p. 58) que Cildo reserva ao espectador. O seu trabalho desenvolve-se “nos limites, nas fronteiras”²⁵² (Nuria Enguita & Meireles, 2000, p. 140) entre interior e exterior, abertura e contenção, e a possibilidade de os transpor é parte da “dinâmica do gueto” (Herkenhoff, 1999, p. 69) que parece evocar nos seus percursos labirínticos e entrópicos (Jakkuri, 2017, p. 180). É nesse lugar *entre* que se situa *Através*, construção enigmática que procuramos decifrar.

A cidade absurda

Num primeiro olhar, *Através* (1983-1989) apresenta-se como uma estrutura misteriosa, composta por uma sucessão de planos verticais que se sobrepõem, formando uma densa teia que procuramos descortinar. Sugere à distância um complexo projeto arquitetónico, velado por cortinas que sugerem que o mesmo se encontra em repouso (Fig. 44, 45). A verticalidade das estruturas que o constituem, suspensas a partir do teto ou apoiadas sobre o chão, contribuem para essa ideia de suspensão, aguardando a chegada daquele que a irá ativar.

Um olhar mais atento revela que estamos perante um circuito atravessável, um labirinto com as interrupções que lhe são próprias, possibilitando avanços e recuos, e a exploração de diferentes caminhos, por entre barreiras que nos são familiares. Mais de perto, podemos distinguir os materiais e as cores dos elementos que formam as suas rígidas entranhas, perpassadas pela luz

²⁵¹ “My intention is this work is not to ‘blind’ the perceiver. I simply think that you can raise visual issues using other senses as well” (in Mosquera & Meireles, 1999, p. 24).

²⁵² “I decided to begin working, whatever the discourse, with the greatest possible freedom, without taking any notice of whether the direction was political or abstract; working always at the edges, on the boundaries”.

e pela sombra que projetam. Corpo em que se acumulam estruturas regulares e materiais industriais, próprios do minimalismo. Mas não conseguimos apreender este gigante adormecido senão por partes, fragmentos que procuramos unir, já que nosso olhar não consegue abarcá-lo de uma só vez.



Fig. 44 – Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989. Redes de pesca, voile, vidro temperado, redes, papel de arquitetura, persianas, cerca, graus de madeira, barras de cela, mosquiteiro, barreira de metal, aquário, rede de tênis, varas de metal, arame farpado, tela de galinheiro, barreiras de museu, corda, celofane, vidro. Edição: I/III. 600 x 1500 x 1500 (aprox. 225 m²) © Fotografia: Pedro Motta. Cortesia do Artista e Galeria Luisa Strina.



Fig. 45 – Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989. Redes de pesca, voile, vidro temperado, redes, papel de arquitetura, persianas, cerca, graus de madeira, barras de cela, mosquiteiro, barreira de metal, aquário, rede de tênis, varas de metal, arame farpado, tela de galinheiro, barreiras de museu, corda, celofane, vidro. Edição: I/III. 600 x 1500 x 1500 (aprox. 225 m²) © Fotografia: Pedro Motta. Cortesia do Artista e Galeria Luisa Strina.



Fig. 46 – Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989. Redes de pesca, voile, vidro temperado, redes, papel de arquitetura, persianas, cerca, graus de madeira, barras de cela, mosquitoire, barreira de metal, aquário, rede de tênis, varas de metal, arame farpado, tela de galinheiro, barreiras de museu, corda, celofane, vidro. Edição: I/III. 600 x 1500 x 1500 (aprox. 225 m²). © Fotografia: Pedro Motta. Cortesia do Artista e Galeria Luisa Strina.

A planta quadrangular revela uma organização espacial que poderia ser a de uma praça, com as suas linhas ortogonais e os elementos equitativamente distribuídos pelo espaço²⁵³ (Fig. 47). Poderia ser também o desenho de um tabuleiro de jogo – o Jogo da Glória – caminho em espiral que direciona a atenção para o seu centro. Esse lugar privilegiado é reservado ao elemento mais misterioso da instalação: uma densa bola formada por sucessivas camadas de celofane (Fig. 46), com três metros de diâmetro que nem o olhar nem o corpo conseguem atravessar e que é necessário contornar, para continuar o percurso. O ruído gerado por uma bola de papel celofane que Cildo amassou e atirou para o balde do lixo²⁵⁴ atraiu a sua atenção, revelando-se o ponto de

²⁵³ “Os lados a norte e a oeste possuem constituição diversa dos lados a sul e a leste, enquanto as duplas sul e leste, norte e oeste possuem os mesmos materiais dispostos exatamente na mesma ordem. Quinze camadas em cada lado, dois grupos idênticos de camadas, trinta e trinta” (Leite, 2016, p. 16).

²⁵⁴ “Em 1982-1983, estava trabalhando num quarto da minha casa, na (Rua) Fernando Ferrari, quando abri uma encomenda, amassei o celofane e joguei-o no lixo. Peguei o lápis e voltei ao que estava fazendo. Nesse momento, comeci a ouvir um barulho. Era o celofane que estava se movimentando. A partir desse momento, refleti que apesar de ser um material de interdição e rígido, o celofane se modificava e poderia tornar-se maleável. Comecei, então, a listar possíveis interdições.” (Meireles & Scovino, 2009, p. 275).

partida para a criação desta peça (Fig. 48), a que acresce a dimensão visual da experiência, que se expandiu no espaço²⁵⁵.

Esta sucessão de barreiras condiciona mas não impede o movimento do corpo no interior da instalação, ainda que dificultado pelas dezasseis toneladas de vidro que cobrem o chão, e que o visitante vai partindo à medida que caminha, ativando desse modo a componente sonora da peça. Aquilo que se oferece ao olhar, o que se escuta e o que se sente ao caminhar são experiências simultâneas mas não correspondentes, como se fosse possível separar a experiência do corpo distribuindo-a pelos vários sentidos. A cada visitante caberá decidir o caminho a tomar e em que momento ele é interrompido ou invertido; se o percurso é ou não solitário, e mais ou menos silencioso.

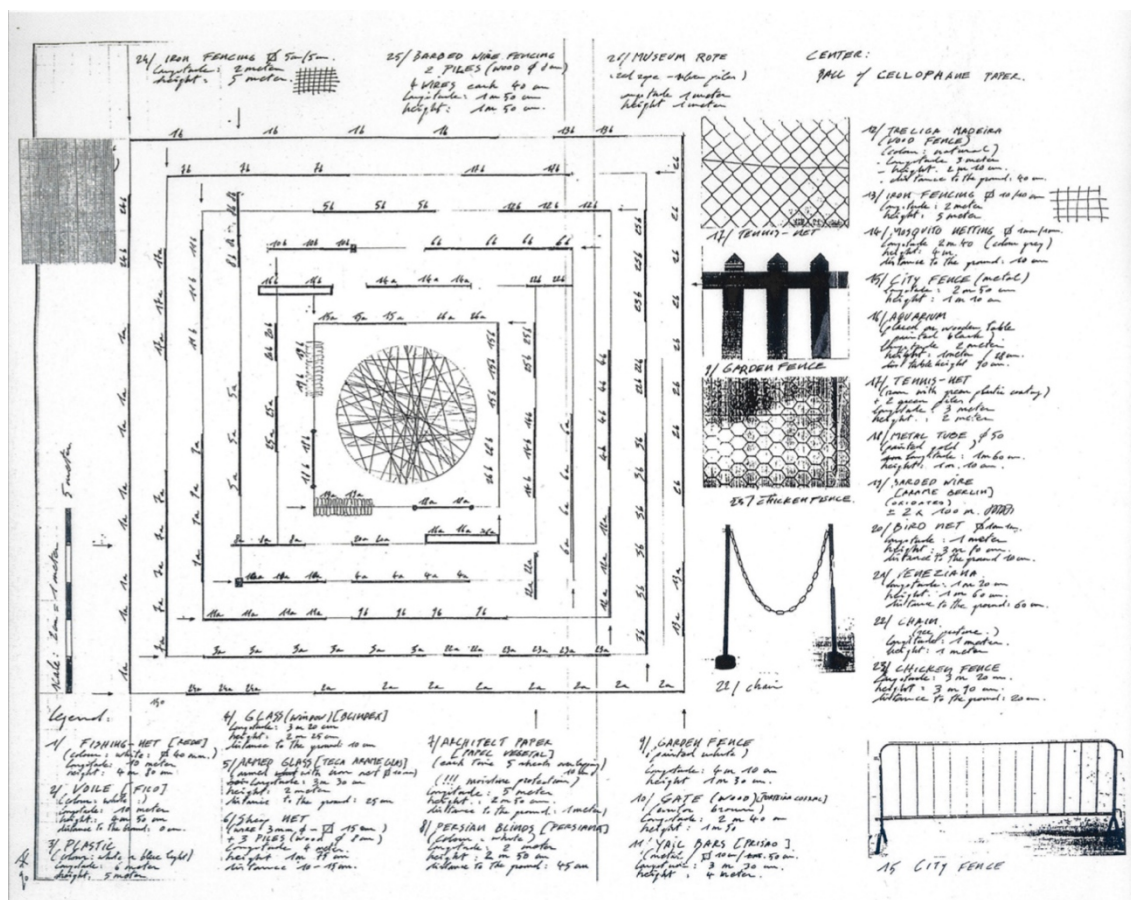


Fig. 47 – Cildo Meireles, *Através*, 1983-89. Tinta, lápis sobre papel, 70 x 50 cm. Desenho de projeto: Trudo Engels.

255 “A questão da visualidade estava proposta no início do trabalho. Um campo constituído por objetos que tiveram essa ambiguidade, que ao mesmo tempo foram objetos de proibição simbólica ou não, mas através dos quais o ar, o olhar ou o calor pudessem passar. Ir de um limite inferior, que seria uma linha no chão do museu, onde só está presente a tensão psicológica, ao vidro, através do qual só a visão pode passar. (...) *Através* foi, no início, uma obra muito formal, uma superposição de elementos que se referem a um tipo de intimidação, de pressão. Na verdade, o trabalho se funda em uma noção de excesso de obstáculo, de proibição. Mas uma coisa é resolver o trabalho no papel e outra é resolvê-lo no espaço. E essa obra, depois de terminada, me sugeriu coisas novas” (Enguita & Meireles, 2009, pp. 116–117).

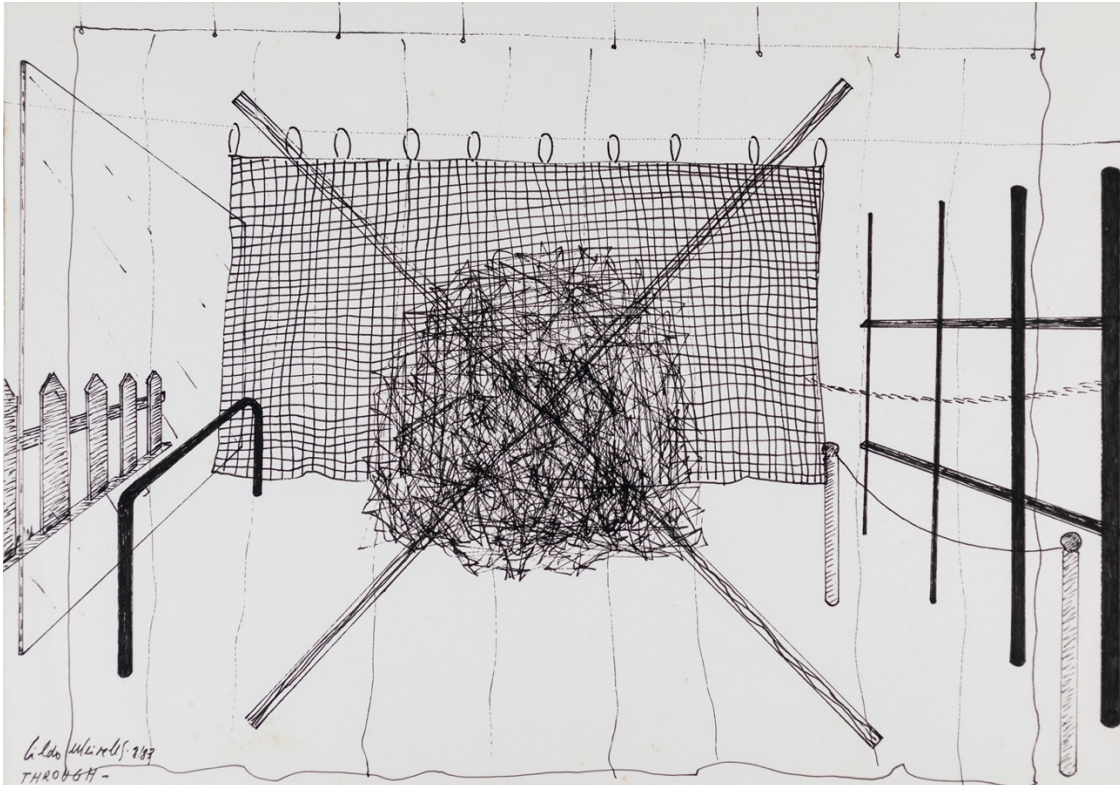


Fig. 48 – Cildo Meireles, *Através*, 1983-89. Acervo Cildo Meireles, 1983.

No centro da instalação, a transparência própria do celofane dá lugar à opacidade que resulta da sua acumulação. A energia desta esfera poderá exercer uma força centrípeta ou centrífuga. Este estranho elemento apresenta-se como obstáculo não só ao atravessamento mas também à sua descodificação pelos visitantes, como revela a pesquisa de campo partilhada por Caroline Leite (2016, pp. 106 & 110). A maleabilidade do celofane opera como simulacro do vidro, que invade o chão, e cuja rigidez vai sendo quebrada pelo espectador, como metáfora da superação dos obstáculos com que se depara. Como explica Meireles (in Meireles & Scovino, 2009), “é como se ao pisar, o espectador fosse se libertando. Metaforicamente, o espectador vai quebrando cada entulho, interdição ou obstáculo. Esse foi o motivo para se ter o chão de vidro” (p. 275).

Outras propostas do mesmo autor²⁵⁶ seguem este “modelo de um átomo com um núcleo potencialmente explosivo (Brett, 2017, p. 178), que pode ser visto como evocação do cosmos, do infinito, espaço ilimitado e abstrato; como uma possibilidade de transformação, no centro de todas as limitações (Brett & Todolí, 2008, p. 16). Aqui apresentada em posição “totémica” (Wisnik, 2013, p. 52), e sob um foco de luz, a forma esférica tem tido uma presença habitual no trabalho

²⁵⁶ Como *Cruzeiro do Sul* ou *Fiat Lux*.

do artista²⁵⁷, adotando diferentes materiais e dimensões. Outro aspeto recorrente é a utilização da malha²⁵⁸, que sugere a possibilidade de repetição infinita das estruturas que se multiplicam no espaço, possibilitando que o trabalho tenha continuidade para lá do tempo e do lugar em que se apresenta.

Malhas da Liberdade (1976-7) é entendida por alguns autores como precursora de *Através*²⁵⁹, ligação que se vê reforçada pela imagem utilizada para divulgação de *Através* na Kanaal Art Foundation, em 1989, em que se observa um pormenor de *Malhas da Liberdade III* (1979). Contrariando esta ideia, Meireles (in Berg & Meireles, 2009) defende uma clara distinção entre os dois trabalhos, sublinhando que “são estruturalmente distintos”:

A presença de grades em um, de vidro em outro, leva a pensar assim, mas são questões distintas. Em *Através* o olhar é a única coisa que atravessaria aqueles objetos. E tem o componente simbólico de serem elementos de interdição. Já *Malhas da Liberdade* – embora seu título aluda mais diretamente à questão da retenção, do impedimento – lida com a questão da privação da liberdade de forma mais metafórica. Ao mesmo tempo é muito mais abstrato e formal. *Através* é uma peça mais discursiva (p. 127).

O visitante, convidado a participar como co-criador (Morais, 2017a, p. 175) dos seus projetos, vê-se em *Através* privado de qualquer pista ou instrução. Experiência de incerteza e confinamento que é partilhada com os peixes no aquário.

Nos lugares contidos em que tem sido apresentada - nomeadamente em Kortrijk (Fig. 39, 40, 41), Londres ou Milão -, os seus limites estendem-se até às paredes do espaço expositivo, derradeiro obstáculo – o único que, além da esfera, é de facto intransponível. De modo distinto, apresentou-se no Palacio de Cristal, em Madrid, banhada pela luz natural e pelo verde à sua volta. Uma solução semelhante chegou a ser equacionada para Inhotim, mas acabou por não se concretizar desse modo²⁶⁰.

²⁵⁷ O papel amassado em forma de bola surge alguns anos antes, em *A Diferença entre o círculo e a bola é o peso* (1976). A esfera é utilizada em *Eureka/Blindhotland* (1970/75), *Glove Trotter* (1991), *Je est un Autre* (1995/97) ou *Strictu* (1998/2000).

²⁵⁸ A malha ou rede, que aparece inicialmente como desenho automático nos cadernos escolares de Meireles, e que na década de 1960 integra uma investigação formal a que se dedica através do desenho, ressurge em construções mais recentes, como *Eureka/Blindhotland* ou *Através*, em que se apresenta “como um dos elementos de demarcação do espaço e/ou fronteira” (Meireles & Scovino, 2009, p. 258). O vidro, ainda não fragmentado, atravessa *Malhas da Liberdade III* (1977).

²⁵⁹ Como é o caso de Marí (2008, p. 148), Jakkuri (2017, p. 183), Anjos (2006, p. 44), Venancio Filho (2001, pp. 130-132), ou Herkenhoff (in Herkenhoff & Meireles, 2001, p. 16) – que sugere que os dois trabalhos “poderiam ser pensados como um certo meta-rizoma”, revelador das “aberturas” e da “porosidade” que definem a obra de Cildo.

²⁶⁰ “A primeira idéia, no Caci, foi montar *Através* num local aberto, sem nada. A montagem se aproximaria à do Palácio de Cristal, em Madri. Lá, você ficava acima da paisagem, subia alguns degraus. A questão [do embate entre] arte e natureza é que sempre que você estiver nessa situação [expondo num local aberto] não tem chance. [No Caci] eu tinha opção, ou fazia a versão de Madri ou a primeira versão [numa fábrica abandonada em Kortrijk, na Bélgica]. Mas a de Madri, que foi a que tentamos primeiro, tinha um problema sério. O vento jogava as coisas, as folhas enganchavam no trabalho e molhava. A manutenção ficava complicada. Então optei por dar um corte e sair do entorno. É uma imersão, e eu acho que para o trabalho

Considera Brett (1989b) que, “apesar de não ser uma pintura nem uma escultura”, a “visualidade” é questão central de *Através*. Nesse exercício exploratório que propõe, pode ser vista de vários ângulos:

- i. como limitação ao olhar e ao movimento do corpo que caminha sobre um “solo que traga” (Leite, 2016, p. 94); estrutura que remete para os obstáculos que se impõe no cotidiano, e para a “complexidade da experiência social” (Menezes, 2008, p. 55); evocação da “sociedade de controle, na qual o limite entre estar protegido ou encarcerado é tênue” (Cohen, 2015, p. 88);
- ii. como desafio e possibilidade de libertação do visitante que ultrapassa as barreiras, deixando-as para trás. É o sujeito que desempenha um papel central neste microcosmo ou laboratório em que faz uso dos diferentes sentidos, com maior ou menor grau de liberdade.

A pesquisa de Cildo Meireles surge envolta em referências culturais, evocadas pelos objetos utilitários de que se serve. Tal como o poder simbólico do fogo, a que recorre noutros trabalhos, também as barreiras remetem para essa “fronteira entre repressão e emancipação” (Brett, 2017, p. 178). *Através* reúne materiais banais e imediatamente reconhecíveis que, à exceção da água e dos peixes, foram produzidos industrialmente, tendo por objetivo a proteção, e/ou a organização e hierarquização do espaço. Alguns destes elementos são usados como instrumentos de proibição, remetendo para situações de perigo e conflito. Entre eles se incluem redes de pesca, voile, vidro blindado, cercas de pasto, papel de arquitetura, estores venezianos, grades de prisão, treliças de madeira, cerca de ferro, redes mosquiteiras, barreiras policiais, redes de tênis, estacas de metal, arame farpado, correntes, rede de galinheiro, cordões para proteção de obras em museus, uma bola de celofane e uma grande quantidade de cacos de vidro. Barreiras iguais às que encontramos no espaço doméstico ou urbano, revelando a fragilidade das estruturas institucionais e a instabilidade da organização social (Anjos, 2017, p. 190). Estruturas que têm vindo a acumular-se nas cidades, como observa o artista nas suas vivências em Brasília e no Rio de Janeiro²⁶¹.

funciona mais. É também o caso de *Desvio para o Vermelho* [1967-84]. (...) “A idéia do trabalho é essa, uma espécie de labirinto feito com objetos de interdição simbólica ou concreta e a parede é um objeto de interdição, o maior deles” (Rivitti & Meireles, 2007, p. 77).

²⁶¹ “Quando eu era criança, nós circulávamos livremente entre os espaços internos e a rua. As portas de casa ficavam abertas o dia inteiro, e as pessoas entravam sem avisar. Isso era o normal. Como nas casas de praia, onde íamos jogar bola na rua e, para beber água, entrávamos na primeira casa cuja porta estivesse aberta, voltando depois normalmente para o jogo. Chegou um momento, no entanto, no qual as portas se fecharam. Em seguida, já precisavam ser trancadas. Depois, os vizinhos, e também a minha mãe, colocaram grades nos alpendres. Aí essas grades avançaram para as calçadinhas de circulação. Por fim, hoje em dia, quando passamos por onde eu morava, vemos as grades chegando até quase à rua. No Rio de Janeiro também, a partir dos anos 1970, começaram a pôr grade em tudo. A cidade acaba ficando muito feia, quase repugnante, absurda” (Wisnik & Meireles, 2001, s/p).

“No Rio, nos anos setenta, meados do setenta, a partir daí, era sempre a arquitetura coibindo ou em destaque. Não importa de que tipo. Podiam ser grades... É que todos os prédios (a cidade inteira) começaram a ganhar grades e grades e grades... Em Brasília, a cidade também começou a ganhar. A casa da minha mãe, que eu abria a porta e colocava o pilão de bronze para escorar e ela ficava aberta o dia inteiro até a noite, depois teve que ser fechada” (Meireles in Matos, 2014, pp. 228–229).

Através impõe restrições ao movimento do corpo que são aceites apesar de poderem ser facilmente demolidas, e também ao olhar, permitindo ainda o seu atravessamento²⁶². O próprio título da peça remete para essa questão da Física, a capacidade que o olhar tem para atravessar o espaço, ainda que em intervalos, entre a luz, a transparência, e a opacidade.

Podemos questionar-nos se a ativação da peça depende do observador, como sugere Salzstein (2008, p. 154), ou se é antes a necessidade de a percorrer que ativa o observador – entendimento que tem sido defendido no que respeita à instalação, como refere Bishop (2005):

Muitos artistas e críticos argumentaram que essa necessidade de se movimentar e percorrer a obra para vivenciá-la, ativa o observador, em contraste com a arte que requer simplesmente a contemplação ótica (considerada passiva e distanciada). Essa ativação é, aliás, considerada emancipatória, uma vez que é análoga ao envolvimento do espectador com o mundo²⁶³ (p. 11).

Ao encontro desta perspetiva, João Fernandes (2013a, p. 13) considera que “a experiência sensorial e cognitiva do mundo através da mediação da obra de arte é para Cildo Meireles um instrumento de libertação e consciencialização do espectador.

Através lança um conjunto de “questões e enigmas de percepção” (Brett, 1989a). Incitando o espectador a agir, mas deixando a seu cargo essa decisão, os dois (instalação e visitante) poderão ativar-se mutuamente, em diferentes graus. Não entrando, a experiência fica limitada à dimensão visual; o olhar projetado por entre uma série de estruturas que condicionam o movimento do corpo, reais e metafóricas. Entrando, o visitante apercebe-se de imediato que a sua ação é irreversível e fraturante²⁶⁴, ouvindo e sentindo o quebrar das placas de vidro sob os seus pés. Como nota Rivitti (2007, p. 7), “a cada passo, quebramos algo, estamos sempre numa posição nova e a anterior talvez não possa ser reconstituída.

Enquanto caminha, o visitante mantém-se em estado de alerta, experimentando uma sensação de perigo e desconforto que o leva a hesitar, mas também a “questionar a primacia da visão na exploração do espaço” (Anjos, 2017, p. 190). A inquietação e tensão psicológica sentidas neste espaço, simultaneamente atrativo e hostil, poderá revelar-se um convite à descoberta, possibilidade de fuga, liberdade (Jakkuri, 2017, p. 183) experimentada através de uma experiência sines-

“Então, de repente, você está andando em *Através* e lembra do Brasil, de como essas cidades foram ficando” (Rivitti, 2007b, p. 83).

²⁶² Nas palavras do artista, “*Através* é um acúmulo de transvisibilidades, reunindo várias interdições transparentes. Você pode atravessá-las com o olhar” (Morais & Meireles, 2009b, p. 215).

²⁶³ “Many artists and critics have argued that this need to move around and through the work in order to experience it *activates* the viewer, in contrast to art that simply requires optical contemplation (which is considered to be passive and detached). This activation is, moreover, regarded as emancipatory, since it is analogous to the viewer’s engagement to the world”.

²⁶⁴ Como explica Meireles (in Berg, 2009, p. 129), estes cacos de vidro “agem como potencializador sonoro, que multiplica geometricamente a força dos objetos. Sem desprezar a questão do olhar, *Através* coloca uma situação psicológica de iminência, fratura, rompimento e a materialização da sensação de impedimento”.

tésica que permite compreender e ver a peça²⁶⁵. Experiência que parece revelar a “natureza metamórfica, instável” das imagens que Rancière (2011, p. 39) associa à arte da instalação: “Estas circulam entre o mundo da arte e o mundo da imagética. São interrompidas, fragmentadas, recompostas (...)”. A natureza destas imagens condena-as a um estado de permanente construção, por ação de quem vê, que é nesta peça levado a percorrer um caminho difuso e confuso, entre dentro e fora. Para Meireles (in Meireles & Scovino, 2009),

Através é um conjunto de “nãos” e um grande “sim” (...) A sensação que tenho nesta obra é que ela coloca o espectador sempre como se ele estivesse do outro lado daquela interdição” (pp. 275–276).

Em suma, *Através* parece dar resposta à ânsia de se obter “o coeficiente máximo de liberdade” (Venâncio Filho, 2001, p. 130), que caberá a cada um conquistar – já que, como propunha Merleau-Ponty (1999, p. 609), “a liberdade é sempre um encontro do exterior e do interior”.

Muito se tem escrito sobre o trabalho de Cildo Meireles, e sobre esta instalação nas quatro décadas que nos separam da sua conceção. Naquela época o artista observava o fechamento progressivo do corpo no espaço doméstico e o seu condicionamento no espaço público, que se tornava cada vez mais visível nas cidades. Esse olhar atento aos constrangimentos que se impõem no espaço social parece hoje ainda mais incisivo, denunciando a sua fragilidade.

O corpo contemporâneo é vigiado; a sua ação limitada ao contacto mínimo com o outro e com o mundo. Caminhar, tocar, falar ou respirar são atos pensados e controlados; os hábitos são postos ao serviço de um controlo e higienização que se estendem a todas as esferas da vida para – em nome da proteção e da saúde do coletivo – eliminar qualquer vestígio de liberdade individual que *Através* permite ainda entrever.

Na experiência de confinamento em que vivemos, a força deste trabalho parece ter-se intensificado, levando-nos a questionar o significado e as consequências da ação individual, a pesar todas as decisões e riscos, oscilando entre a necessidade de controlo e o desejo de libertação. Caminho instável que reforça a consciência do que acontece ao nosso próprio corpo e ao espaço que o rodeia, prestando atenção não só à materialidade dos objetos mas também ao vazio que os preenche, sublinhando a crescente preocupação com o que é invisível nos tempos atuais.

* * *

²⁶⁵ “Therefore, there is a synesthesia... I mean, it is exactly when you hear the breaking glass that you begin to see, to understand this piercing through” (Cildo Meireles, 2008, p. 142).

Uma primeira versão de *Através* foi apresentada na Bienal de Sydney em 1984²⁶⁶, constituída por uma bola de celofane sobre um vidro partido, ainda não atravessável. A possibilidade de circulação e exploração do espaço que a versão completa introduz são componentes que o autor considera fundamentais na instalação²⁶⁷.

A conceção do projeto, integralmente exposto pela primeira vez em Kortrijk, em 1989, contou com a colaboração do artista belga Trudo Engels²⁶⁸, responsável pelo desenho em planta (Fig. 29), e que participou também na montagem.

Meireles conta que essa primeira montagem de *Através*, que decorreu no mesmo período que a exposição *Magiciens de la Terre*, “foi muito trabalhosa”. A instalação ocupou um espaço de 1000 m²”, isolado e com difíceis condições de trabalho, mas suscitou o interesse de curadores (como Jan Hoet e René Block) e também da imprensa²⁶⁹. Já em 1995, numa entrevista com Nuria Enguita (2009, p. 117), o autor afirma que “Gostaria de voltar a fazer essa obra... agora quando viajo sempre estou procurando um lugar onde isso seja possível.

Através pode ser remontada a partir de um conjunto de instruções, embora o artista admita que “uma obra desse tipo pode ser adaptada”. Com o passar do tempo, os elementos banais que a constituem podem tornar-se raros, mas podem também gerar, em diferentes lugares, leituras distintas, pelo que se torna indispensável adaptá-la, como salienta Meireles (in Obrist, 2009, p. 169). Esta instalação adapta-se aos espaços em que vai sendo apresentada, isoladamente ou em articulação com outros trabalhos do artista.

Apesar da sua complexidade e dimensão, ocupando uma área aproximada de 225 m², tem sido apresentada em diversas exposições, individuais e coletivas (Apêndice B4). Além da coleção

²⁶⁶ Vide Biennale of Sydney (1984). *Private Symbol: Social Metaphor*. Sydney: Biennale of Sydney.

²⁶⁷ “O *Através* na verdade nasceu... Eu acho que tem dois pilares. Um foi acrescido justamente quando eu não pude fazer o *Através* em Sidney em oitenta e quatro. Eu só fiz a bola de celofane em cima de um chão de vidro, quebrado. Mas ali naquele momento as pessoas não andavam em cima do vidro. Só na Bélgica foi que eu fiz a íntegra do *Através*, onde a gente tinha vidro pelo chão... Acho que isso acrescentou muito à peça. Ele virou um elemento constitutivo” (Matos, 2014, p. 229).

²⁶⁸ “Eu cheguei com um papelzinho dobrado no bolso para fazer o *Através*. Era o primeiro plano que eu levei para o Trudo. O Trudo não acreditava... [...] Mais tarde, ele [Trudo] confessou não ter acreditado que dali [daquele papelzinho dobrado] fosse sair alguma coisa. Mas estava tudo lá” (Meireles in Leite, 2020, p. 200).

²⁶⁹ “Era uma fábrica de tecidos abandonada na Bélgica, sem calefação, e o café mais próximo ficava a 9km; tínhamos que ir a pé. O trabalho físico era sem ferramenta, porque o cara que tinha a chave do lugar era um artista também, mas que sabotava um pouco. Eu falava: “Trudo, isso aqui é periferia, subúrbio de uma pequena cidade, e nós aqui nos matando – você não tem nada com isso – e ninguém vai vir ver”. Era o *Através*, que foi visto assim: o cara tomava o trem e ia lá. Por exemplo, o Jan na Hoet, depois fui saber, ele foi de Ghent até lá, chegou, e a porta estava trancada, porque o cara das chaves não estava. Então eles quebraram a janela e entraram”. (...) Outro cara, o René Block, me liga um dia: “Vou fazer Sidney e gostaria de ter a peça que eu vi na Bélgica”. As pessoas mais inesperadas foram, se deslocaram, porque estavam passando por Paris por causa de *Magiciens*... Muita resistência a princípio. Uma amiga que trabalhou no departamento de imprensa de *Magiciens* me falou que foi uma das três peças que tiveram mais requisição de foto” (Meireles in Ferreira et al., 2009, p. 161).

do artista, *Através* integra também a coleção Glenstone Museum Foundation, em Washington D.C., desde 2010²⁷⁰, e a coleção Inhotim Centro de Arte Contemporânea, em Brumadinho, Minas Gerais, onde se encontra em exposição permanente desde 2006, ocupando uma das salas da Galeria Cildo Meireles²⁷¹.

²⁷⁰ Não tendo ainda sido exposto neste museu, de acordo com informação que nos foi cedida por Yuri Stone através de correio eletrônico em 20.08.2020: “I can confirm that *Através* is in fact in the Glenstone collection and it was acquired in 2010. We have yet to exhibit the work”.

²⁷¹ <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-cildo-meireles/>

4.5. As plantas e os lugares invisíveis de João Penalva

*No sempre reinventado percurso que João Penalva tem construído, a invisibilidade é condição da qual retira a matéria do seu trabalho: histórias de vida de pessoas comuns, elementos banais ou quase impercetíveis, como as ervas daninhas a que dedica a instalação *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima* (1997).*

*De modo distinto, em filmes como *336 PEK* (1998) ou *Kitsune (O Espírito da Raposa)* (2001), a invisibilidade é utilizada como estratégia para dar a ver sem mostrar, através da não correspondência entre o que se vê, o que se lê, o que se ouve, o que se recorda e imagina, deixando em aberto a multiplicidade de respostas possíveis e a possibilidade de cada um criar as suas próprias ficções, tão ou mais importantes do que aquela que o artista propõe.*

João Penalva (Lisboa, 1949) vive em Londres desde 1976, onde se formou em artes plásticas na Chelsea School of Art, tendo sido bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1978 e 1980. A sua atividade como bailarino profissional – que desenvolveu na década de 1970 junto de coreógrafos como Pina Bausch, Gerhard Bohner e Jean Pomares –, deu lugar à pintura, à qual passou a dedicar-se exclusivamente. A par da docência na Academia de Arte de Malmö, Universidade de Lund, Suécia, desde 2002, tem construído ao longo das últimas quatro décadas um sólido percurso como artista visual, refletindo-se no seu processo de criação o mesmo “sistema racional” que caracteriza o método coreográfico de Merce Cunningham (Fernandes & Penalva, 2005, p. 12).

Numa primeira fase, a sua pintura neo-expressionista entrecruza linguagens figurativas e abstratas, elementos geométricos, decorativos ou caligráficos; contrastes de cores, texturas e padrões; uma miríade de elementos de que se irá servir na construção das narrativas descontínuas que habitam o seu trabalho posterior. A partir da década de 1990 o seu campo de ação abre-se a uma multiplicidade de meios, combinando a imagem, o texto e o som; objetos e documentos; a escrita, a fotografia, o livro de artista, a instalação e o vídeo, que se vai progressivamente autonomizando. Na diversidade das suas propostas transparece uma recusa em fixar categorias ou formas pré-estabelecidas, concretizando um desejo de constante renovação sem nunca abdicar da questão da “visualidade”, como salienta João Fernandes (in Fernandes & Penalva, 2005, p. 11).

Para Juan Cruz (1999, p. 20), o seu trabalho é definido “não visualmente, mas pelo modo como se relaciona com, e examina, outros modos de produção”, tendo como fio condutor uma hiper-narratividade densa e complexa, em permanente construção e desconstrução, desafiando os limites entre o real e o ficcional. A transfiguração de lugares e situações ficcionados parece anular,

ou pelo menos confundir, o tempo e o espaço, recorrendo à ambiguidade das imagens; optando por não mostrar, para desse modo fazer ver. As instalações que temporariamente inscreve num determinado lugar, tomando como ponto de partida aquilo que nele já existia, tornam-se por vezes indiscerníveis.

No seu ofício de “contador de histórias” (Fernandes & Penalva, 2005, p. 14), o artista confere um importante grau de liberdade à interpretação do espectador, convidando-o a criar a sua própria ficção a partir de imagens misteriosas e histórias que formam uma teia difícil de descortinar. Outros projetos centram-se numa investigação profusamente documentada, que flui por entre os encontros que se proporcionam e o inesperado que deles pode resultar, a partir do momento em que coloca nas mãos de outros parte do processo que deliberadamente não controla, introduzindo uma certa dose de risco e incerteza.

Controlando meticulosamente a forma de apresentação e receção, numa prática artística que se aproxima do trabalho curatorial, Penalva cria situações que envolvem a participação do público, propondo uma ação que será performaticamente executada, e um exercício de atenção necessário à construção de sentido. O próprio trabalho prevê e incorpora diferentes possibilidades de resposta aos desafios com que nos surpreende.

Da extensa lista de exposições individuais e coletivas nas quais tem participado desde início da década de 1980, destacam-se as retrospectivas no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa (2011) e na Brandts Kunsthallen em Odense, Dinamarca (2012); a representação portuguesa nas Bienais de Veneza (2001) e de São Paulo (1996), bem como um número significativo de intervenções dentro e fora do espaço expositivo.

Importa ainda destacar a intensa produção de livros de artista, combinando a imagem, a escrita e a tradução que, como processo de transferência, implica sempre um desvio, uma derivação, possibilitando os múltiplos desdobramentos que formam o caminho enevoado, por vezes indecifrável, que João Penalva nos convida a percorrer, com tempo.

4.5.1. *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima (1997)*

Um dos exigentes trabalhos que foi convidado a desenvolver, partindo de uma forte ligação com o lugar e com o peso da sua História, foi apresentado em agosto de 1997 no âmbito da exposição coletiva *Urban Mirage*, comissariada por Yukiko Ito e integrada na *Hiroshima Art Document '97*²⁷², organizada anualmente como memorial da bomba atómica que ali foi lançada em 6 de agosto de 1945.

²⁷² Esta exposição contou com a participação de Dominique Gonzales-Foerster, Douglas Gordon, Novka, João Penalva e Hiroshi Suzuki.

A intervenção concebida por João Penalva, intitulada *Adressing the weeds in Hiroshima* (*Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*), ocupou o exterior de um edifício devoluto, junto ao porto de Hiroshima (Fig. 49). Esta construção, que albergava uma fábrica de uniformes militares japoneses, transformou-se num hospital improvisado após o bombardeamento; mais tarde, foi residência de estudantes universitários e, nas últimas décadas, um monumento abandonado. Este é um dos poucos locais que sobreviveram praticamente intactos ao bombardeamento.

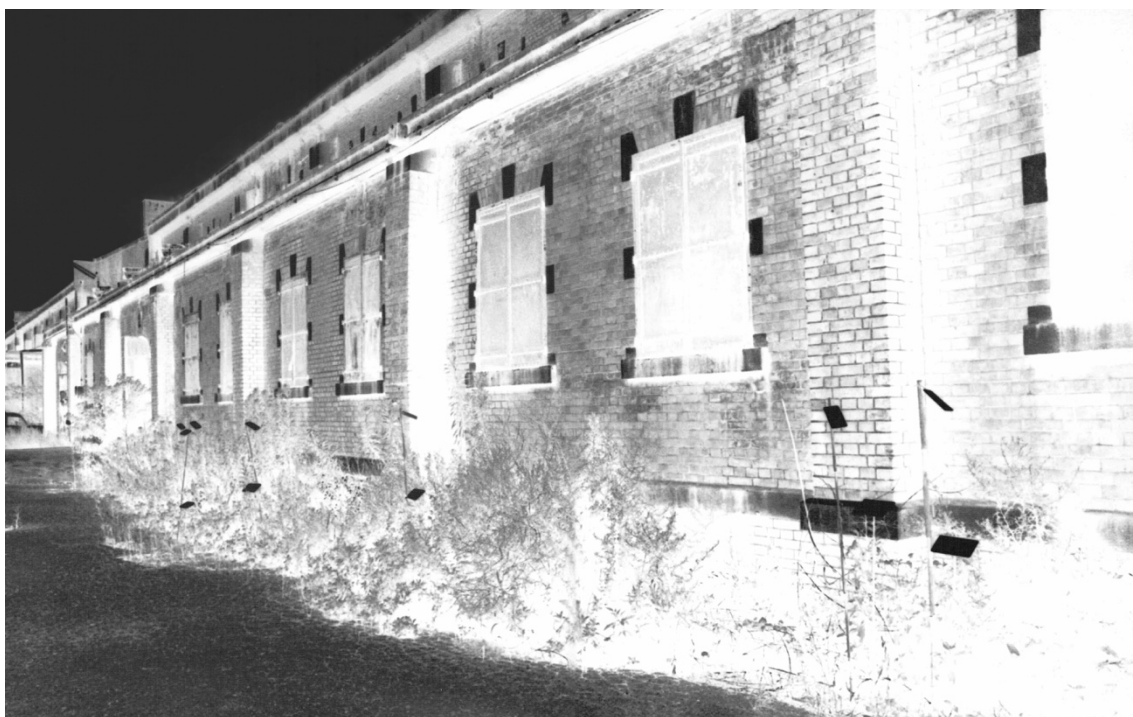


Fig. 49 – João Penalva, *Hiroshima de zassoni hanashikaketeiru* (*Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*), 1997. Fotografia, 40 x 50 cm.

O primeiro contacto do artista com este lugar foi através de uma série de fotografias, nas quais lhe saltou à vista uma profusão de ervas daninhas que cobriam o solo, emergindo do pavimento de cimento e cercando as paredes de tijolo dos edifícios (Fig. 50). Penalva (in Penalva & Renton, 1999, p. 67) observou que

a sua resistência era admirável, particularmente no contexto de uma cidade completamente arrasada por uma bomba atómica. Regressava muitas vezes àquelas fotografias pensando que as plantas selvagens eram sobreviventes sob as condições menos favoráveis e que esta seria a maneira como eu abordaria o trabalho.



Fig. 50 – João Penalva, *Hiroshima de zassoni hanashikaketeiru* (Conversando com as plantas selvagens de Hiroshima), 1997. Plantas, ferro, bambu, papel e tinta. Vistas da instalação, Kyu Hifuku Shi-Sho (Recinto da antiga fábrica de uniformes do exército imperial japonês), Hiroshima, 1997. © Fotografia: Hajime Fugii. Cortesia do artista.

Chegado a Hiroshima, encontrou-se a sós com estas plantas; quis falar-lhes e chamá-las pelo nome. Para tal contou com a colaboração de um botânico, que identificou trinta e quatro espécies, das mais diversas proveniências. Estas plantas, viajantes de outros continentes, foram possivelmente levadas pelos barcos de transporte de material de guerra e mercadorias que ali aportavam; tornar-se-iam mais tarde sobreviventes locais, permanentemente ameaçadas por fatores naturais ou pela mão humana, resistindo às guerras e aos programas governamentais japoneses, como salienta David Santos (1997, p. 13).

Através desta ação, João Penalva (in Penalva & Renton, 1999, p. 65) considera que “estes despercebidos sinais de renovação, designados como “plantas selvagens”, formas rebaixadas, “invisíveis”, são dignificados e apresentados dentro do próprio espaço que timidamente ocupam”. A intervenção consistiu em “arrancar” cuidadosamente as plantas dessa condição de invisibilidade em que habitavam, chamando a atenção para a sua presença, simultaneamente indefesa e obstinada.

A cada uma destas plantas foi atribuída uma etiqueta (Fig. 51) que indicava o respetivo nome em latim, japonês e inglês, bem como o seu lugar de origem. Estas etiquetas foram colocadas em estacas de metal, fixadas no cimento a muito custo, em solo pedregoso e durante a estação das chuvas, como conta o artista (in Penalva & Renton, 1999):

Eu estava horrorizado com a loucura dos meus assistentes no seu esforço em concluir tudo aquilo, mas ao mesmo tempo observava os seus pés muito atentamente, preocupado em que não pisassem as plantas selvagens, como é normal fazer-se, esmagando-as e matando-as. Eu não tenho plantas em casa, nunca pensei em ter um jardim, e estas plantas tinham-se tornado subitamente responsabilidade minha. Não no sentido de serem o meu “material” para a exposição e terem de ser mantidas intactas, mas estranhamente por respeito e compaixão (pp. 65–66).

Junto a cada uma das plantas foi ainda colocada uma cana de bambu sustentando através de um fio uma etiqueta branca que “a mais leve aragem fazia mexer” (Penalva & Moreira, 2020). Cada um destes papéis foi numerado, contendo em texto manuscrito a tradução japonesa da conversa que o artista dedicou às plantas em inglês, “ligando assim um percurso ficcional e, ao mesmo tempo, de reconhecimento identitário” (Santos, 1997, p. 13).



Fig. 51 – João Penalva, *Etiquetas japonesas de Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*, 1997.

Em suma, a instalação é composta por trinta e quatro plantas pré-existentes, e pela mesma quantidade de estacas e etiquetas, canas de bambu e pedaços de papel. Se, como sugere Pedro Lapa (2001a, p. 8), a repetição “só pode gerar a diferença”, é a identificação que diferencia cada uma das plantas relativamente às restantes, do mesmo modo que o diálogo criado pelo artista sublinha aquilo que nos distingue delas:

27. Pois sois as plantas, as plantas selvagens desta abandonada fábrica de fardas do exército, estais aqui, lutando, crescendo, que poderá importar-vos o que seja dito nos livros?

28. Nós, nós classificamos, ordenamos, dizêmo-lo uns aos outros nos livros, e isso, parece, dá mais algum significado às nossas vidas (Penalva, 2011, p. 64).

Em Hiroshima, os visitantes deslocavam-se ao longo de um percurso de 400 metros, em torno dos velhos edifícios e das ervas daninhas que os cercavam. O público era convidado a participar numa visita previamente organizada, mas em lugar de um guia ou audioguia os visitantes acediam à informação através do ato de pegar na etiqueta e ler. “Não era possível lê-las sem lhes tocar porque estavam penduradas por um fio. E aqui senti-me no meu elemento – a coreografar o movimento do público”, explica João Penalva na entrevista que tivemos oportunidade de realizar entre 2019 e 2020 (Penalva & Moreira, 2020). O autor conta ainda que na inauguração estiveram presentes alguns estrangeiros, aos quais foi distribuída uma tradução do texto em inglês. Nos dias seguintes, observou que os visitantes “eram todos japoneses” e recorda que “Todos paravam em cada texto, liam-no atentamente, e seguiam para o seguinte. Vi pessoas visivelmente comovidas. Pessoas de todas as idades”.

Do pouco contacto que foi possível ter com esses visitantes, pela limitação da língua, João Penalva (in Penalva & Moreira, 2020) percebeu que consideravam “comovente” ter-se dirigido às plantas, e que “tinha tocado nalguma coisa “muito japonesa” (...), o que era raro num estrangeiro”. Percebe-se o impacto que esta intervenção terá tido, tendo em conta que “todos estavam emocionalmente ligados a esses acontecimentos simplesmente pelo facto de viverem na mesma cidade, e mesmo os que lá não viviam sentir-se iam ligados à cidade porque é o momento histórico mais marcante para todos os japoneses”.

O texto apresentado nas etiquetas combina “várias narrativas” (Faria, 1997, p. 4) e desdobra-se em três formas de discurso: o “sistema classificativo” em que se apresentam os nomes científicos das espécies, e uma conversa em “estilo íntimo e não-literário” (em tipo de letra regular) que convive, no mesmo texto, com um “estilo literário ou poético” (em itálico) (Lapa, 2001a, p. 17).

No entender de Guy Brett (2001, p. 49), este trabalho cria “uma metáfora da humanidade comum”. A conversa com as plantas, que decorre num tom “extraordinariamente terno”, é des-

crita por João Penalva como “uma história de amor entre mim e elas. Falei com elas. Disse-lhes tudo aquilo que qualquer pessoa diria a alguém incapaz de falar e, talvez, de ouvir. E quando se faz algo como isto, ouvimos o nosso próprio ego e a ética entra em jogo”. Preocupação ética que fez com que ficasse “alerta relativamente a cada decisão sobre o trabalho”. Evocando questões histórica e emocionalmente sensíveis, o artista fez questão de utilizar a língua japonesa, para que “fosse acessível a todos” (Penalva & Renton, 1999, p. 67).

À dimensão quase mágica em que emergem as plantas, esta intervenção acrescenta uma outra dimensão, histórica e social, ainda que sobre esta se inscreva uma narrativa concebida pelo artista, um monólogo que se faz passar por um diálogo. Não dominando a língua da tradução, Penalva acrescenta a “indeterminação do acontecer” (Lapa, 2001a, p. 17), aspeto que se tornará central nos seus filmes.

A natureza colaborativa assume particular relevância neste projeto, manifestando-se na confiança depositada no trabalho do botânico, Sr. Watanabe, que escreveu as tabelas à mão, e da sua esposa, Toshiko, que o ajudou a identificar os nomes das plantas; do Sr. Yaamoto, que fez as estacas de metal; do Ryuji que escreveu o texto à máquina; e da tradutora, Midori Nishioka, a quem Penalva atribuiu a autoria do texto, numa atitude que pode ser entendida, segundo Renton (in Penalva & Renton, 1999, p. 67), como de “auto-apagamento”.

Para João Penalva (in Penalva & Renton, 1999), a pintura “foi sempre um modo de inventar problemas para resolver”. O mesmo método parece ter sido aplicado em Hiroshima, fazendo uso dessa “disciplina “comissarial” e de processos “estrategicamente não invasivos”. Houve da sua parte “uma relutância particular ou um pudor em carregar o espaço com o que quer que fosse que parecesse “arte””. Por esse motivo utilizou uma linguagem própria dos jardins botânicos e papéis suspensos que é comum encontrar-se em árvores ou templos no Japão, que pendurou nas plantas selvagens. Após a intervenção, os suportes metálicos foram retirados e o local voltou a apresentar-se tal como antes (pp. 13, 59).

A ação do artista como orquestrador e a incerteza sobre o seu papel, que estava já presente em *Arquivos* (1993), reaparece no mesmo ano de 1997 em *A Coleção Ormsson, apresentada por João Penalva*. Mas uma diferença se acentua entre estas duas propostas: o carácter ficcional desta última face à “tangibilidade mínima” (Lapa, 2001a, p. 17) daquela que apresentou no Japão. No seu processo criativo parte da apropriação para uma cuidada construção de sentido. Como explica em conversa com Yuko Hasegawa (2001),

é este tipo de acontecimentos em cadeia, com as suas coincidências e os seus percalços, o que dá corpo ao meu trabalho. O facto de eu deambular não significa falta de rigor. (...) *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*, é, talvez, o melhor exemplo daquilo a que me refiro. Procuro o que posso fazer com aquilo que encontro, mas depois tenho de lhe encontrar uma lógica. Essa é a parte mais difícil (p. 53).

Como presente de despedida, o botânico ofereceu-lhe um herbário com todas as espécies que havia identificado, o que tornou possível continuar a trabalhar com elas do outro lado do mundo, em Lisboa, e quase um ano após terem sido colhidas do seu habitat. Fixando-as em papel fotográfico, criou uma série de imagens (Fig. 52) que remetem para as fotografias históricas de imagens-sombra criadas pela claridade da explosão (Penalva & Finch, 2014). Através delas revemos também o herbário que Lourdes Castro foi criando, os seus registos das sombras projetadas por estes seres.



Fig. 52 – João Penalva, *Cayratia Japonica* from the series *Small Weeds from Hiroshima*, 1997. Fotograma e tinta sobre papel, 59,2 x 44,7 cm. Cortesia do artista.

Do mesmo modo que uma conversa leva a outra, há duas instalações intituladas *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*: uma realizada no Japão, e outra criada a partir dos elementos que puderam ser levados do local, resultando numa “peça de parede” que dava “a ideia mais precisa possível do que lá se via” (Penalva & Moreira, 2020).

A primeira apresentação deste trabalho teve lugar no Porto, na Galeria Pedro Oliveira, em 1997²⁷³, partilhando em contexto expositivo uma versão de carácter documental que implicou, como salienta Penalva (in Penalva & Renton, 1999, p. 67), o envolvimento “a um nível emocional, mediado por um nó cultural e histórico na garganta”.

Ao longo das paredes da galeria foi apresentado um conjunto de elementos: imagens emolduradas, impressão a laser em papel e acetato, cola; plantas arrancadas do mesmo cimento em Hiroshima, secas e identificadas pelo Sr. Watanabe; fotografias a preto e branco, impressas em negativo, dos edifícios da fábrica, das plantas e das estacas; um mapa da cidade onde estão assinalados os edifícios da fábrica, os pátios entre eles e o caminho que os servia; textos manuscritos e desenhos a marcador sobre MDF; e em rodapé, a tradução portuguesa do texto apresentado no Japão (Fig. 53).

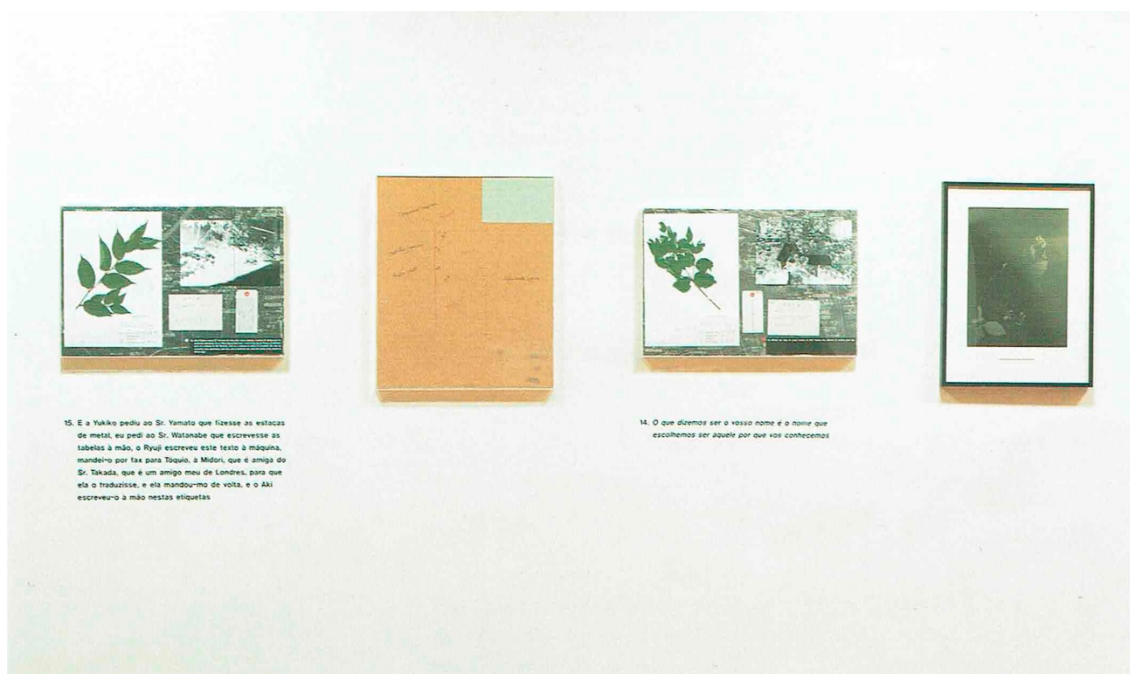


Fig. 53 – João Penalva, *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*, 1997. Vista da instalação. Galeria Pedro Oliveira, Porto, 1997-1998.

Este projeto foi reapresentado na exposição *Trabalhos com Texto e Imagem*, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 2011, e no ano seguinte em Kunsthallen Brandts, Odense, Dinamarca (Fig. 54). Nesta versão, o texto em japonês, originalmente escrito nas etiquetas, é transportado para as molduras na parede. A par dos 32 painéis é introduzido um elemento novo que facilita a sua leitura: a tradução na língua do local em que se apresenta, im-

²⁷³ Exposição *João Penalva*, apresentada de 29 de novembro de 1997 a 6 de janeiro de 1998.

pressa em vinil aplicado sobre a parede que faz ângulo reto com aquela em que é exposta toda a documentação (Penalva & Moreira, 2020).

Para Mark Gisbourne (2001, p. 34), *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima* revela-se “um autêntico memorial do real”, e o seu caráter documental convive com o poder de sedução da imagem e com a poética do texto. A relevância deste trabalho enquanto testemunho histórico tem vindo a ser reforçada pelas transformações ocorridas e previstas para aquele lugar: as plantas foram arrancadas, e a elas se seguirá, em 2022, a destruição dos edifícios abandonados, à revelia da vontade da população local. Foi divulgada a intenção de manter apenas um dos edifícios, em memória dos acontecimentos de 1945 (“Hiroshima buildings that survived atomic bomb to be demolished,” 2019). Sobrevivem as plantas secas, as fotografias e os textos de João Penalva (in Penalva & Moreira, 2020), que espera voltar a apresentar este trabalho “muitas vezes em futuras exposições”.



Fig. 54 – João Penalva, *Værker med tekst og billeder* (Works with Texts and Images), 2012. Kunsthallen Brandts, Odense, Dinamarca.

4.5.2. **336 PEK (336 Rios) (1998) e Kitsune (O Espírito da Raposa) (2001)**

A conjugação entre imagem e texto, ou entre paisagem e texto, que se revela central em *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*, ressurgue com uma temporalidade previamente definida no conjunto de filmes que João Penalva realiza a partir de 1997. Entre eles destacamos *336 PEK (336 Rios)* (1998), uma viagem imaginária à Rússia, e *Kitsune (O Espírito da Raposa)* (2001), revisitação ficcionada do Japão, que levam o espectador para paisagens dificilmente reconhecíveis, e não coincidentes com os lugares de que as histórias nos falam.

Entre os diferentes espaços e tempos ocorre aquilo que João Fernandes (in Fernandes & Penalva, 2005, p. 17) descreve como um “processo de transferência”: as imagens não resultam do que é mostrado, mas antes daquilo que é “dado a ver” por intermédio das descrições, muitas vezes pormenorizadas, que a narrativa fornece. No entanto, como salienta Penalva (in McKee & Penalva, 2000, p. 25), “quase tudo é descrito sem adjetivos, porque adjetivos não trazem imagens. E é tudo o que o público é encorajado a criar na sua imagética pessoal que se torna outro filme²⁷⁴.”

Em *336 PEK*, tal como em *Kitsune*, encontramos histórias dentro de histórias, dissolvendo os limites entre o que é visto e o que é imaginado. A narração transporta-nos para o Lago Baikal, na Sibéria, e não para o Hyde Park, em Londres, onde foi filmado (Fig. 55). Do mesmo modo, a Vereda dos Pastores, situada no Pico do Areeiro, na ilha da Madeira, torna-se pano de fundo de um encontro inesperado entre dois desconhecidos, que se julga ocorrer algures no Japão (Fig. 56).

²⁷⁴ “Almost everything is described without adjectives, because adjectives do not bring in images. And it is all that the public is encouraged to create in her or his personal imagery which becomes another film (...).”



Fig. 55 –João Penalva, *336 PEK (336 Rivières)*, 1998. Projeção vídeo, cor, som, 59'37''. Coleção Estado Português, MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa.



Fig. 56 – João Penalva, *Kitsune (O Espírito da Raposa)*, 2001. Projeção vídeo, cor, som, 55'28''. Coleção Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Não sabemos a que lugares pertencem as imagens que nos são mostradas, mas associamos de imediato à proveniência da língua em que as histórias são narradas. No entanto, estes lugares existem, como provam as fotografias dos rios que correm para o Lago Baikal, da autoria de Maxim Timofeev, que João Penalva utilizou nos cartazes de *336 PEK*, correspondendo a “uma outra leitura do guião do filme” (Engberg, 1999, p. 113). Curiosamente, a divulgação do filme pela imprensa transformou o seu título em *Legends of The Lake Baikal*, revelando o local que havia sido propositadamente omitido pelo artista (McKee & Penalva, 2000, p. 23).

O ponto de partida para cada uma destas viagens é a paisagem que vemos num primeiro momento, e à qual rapidamente deixamos de dar atenção para nos focarmos nas legendas, uma vez que as histórias são narradas em línguas que não dominamos, como o russo ou o japonês. Será então a língua (uma lida, outra escutada) e não a imagem, que nos remete para lugares não coincidentes com aqueles de que os filmes nos falam; como salienta João Nisa (2011, p. 28), é a língua que potencia esse “deslocamento na condição do espectador”. O artista (in Hasegawa & Penalva, 2001, p. 52) revela a sua estratégia: “se quero levar o público para um dado local, a última coisa a fazer será mostrar-lho”.

Em *336 PEK* o texto surgiu em primeiro lugar, contrariamente ao que acontece em *Kitsune*, cuja imagem antecedeu e motivou a construção da narrativa, como conta Penalva no documentário realizado por Luís Alves de Matos (2001):

O projeto nasceu do meu encontro com a paisagem da Madeira, porque quando eu cheguei à Madeira pela primeira vez a paisagem me fez lembrar as paisagens inventadas na pintura clássica japonesa. (...) Uma vez que um lugar me lembra outro, a Madeira a lembrar-me o Japão, procurei na cultura japonesa material que pudesse reinterpretar. E foi assim que eu cheguei às muitas histórias de raposas, as Kitsune, que no Japão simbolizam o poder de transformação.

É neste cenário que assistimos a uma “espécie de competição de histórias” que, segundo Gisbounne, “imaginamos serem parábolas japonesas por parecerem tão genuínas”. Como explica Penalva (in Matos, 2001),

Uma raposa pode transformar-se numa mulher lindíssima, ou num velho pedinte, num pássaro, numa pedra, o seu poder de transformação é inesgotável. E o meu trabalho acabou por ser feito no próprio espírito de kitsune, com muitos truques.

Cada um destes filmes é habitado por personagens com poderes mágicos, de transformação: a raposa, a mulher-cisne, o espírito do contador de histórias, a princesa, ou o vidente. Entrecruzam-se memórias e outras ficções; o passado, o presente e o futuro; vivências que se confundem com as do narrador e com as do espectador, que se revê nos mesmos medos e anseios. Mas nada é visto senão pela imaginação de cada um²⁷⁵.

A centralidade do texto não é exclusiva destes filmes, mas antes um aspeto transversal na obra de João Penalva. Recuando até 1991, em *Screened* (Encoberto), um velho biombo esconde um texto composto por letras recortadas de imprensa. No ano seguinte, *pourtant, c’était bien Jaques* combina o recurso ao texto com a componente colaborativa que irá expandir-se em projetos posteriores, pondo em prática esse desejo de se reinventar em cada trabalho, de “ser um outro”, “como um truque de magia” (Penalva & Renton, 1999, pp. 13, 17).

Este “aspeto narrativo”, que estava já presente nas suas pinturas, expande-se em propostas como a que realizou no Edifício da Alfândega do Porto em 1993, recorrendo à apropriação e a uma ideia de viagem (Penalva & Renton, 1999, pp. 23, 29, 31) que veremos ressurgir em Hiroshima e na sua produção filmica posterior. Em *Pés de Galinha* (1994) Penalva introduz “uma narrativa de cortes e colagens” que iremos reencontrar na fragmentação compósita de muitos dos seus trabalhos, apresentando-se por vezes como “um mistério insolúvel” (Penalva & Renton,

²⁷⁵ “(...) não é nem a nebulosidade de *Kitsune* nem o grão da imagem de *336 Rios* que fazem com que o espectador veja o que lá não está mas sim a imaginação de cada um. Que eu saiba, num e noutra o que mais vêem são os dois homens em *Kitsune*, e o lago em *336 Rios*, e não há nevoeiro ou grão que possa sugerir estas imagens” (Penalva & Moreira, 2020).

1999, pp. 19, 47). Ainda no mesmo ano, *would you* (1994) dilui “as fronteiras entre facto e ficção”, no decorrer das “incursões no privado” (Penalva & Renton, 1999, pp. 35, 37) que irá retomar em *LM44/EB61* (1995), em *Personagem e Intérprete* (2000), ou na sucessão de histórias pormenorizadamente narradas nos seus filmes. O texto transforma-se no elemento central em *Acidentes com Operários* (1995), e desde então tem sido diverso o uso que faz da “imagem-texto”, como lhe chama Gisbourne (2001, p. 29). Nestas obras em que a palavra domina, como é também o caso de *Vanitas* (2000) ou *Quando chegava o sábado* (2007), o autor serve-se da “palavra escrita enquanto médium, não como suporte” (Fernandes & Penalva, 2005, p. 32). Mas apesar de o texto constituir um elemento essencial no seu trabalho, a sua existência não é autónoma, apresentando-se sempre no contexto de uma “teatralidade” cuidada, como observa Mariana Gaspar (2015, p. 274).

De volta aos filmes, para Bruno Marchand (2011a, p. 26) estes refletem a “volatilidade da função perceptiva”. Texto, imagem e som são parte de um jogo de velaturas e desvios perceptivos; uma “diversidade de géneros” que vai ao encontro da “diversidade de espírito” que o artista procura em si próprio, mas também no público. Como sugere Brett (2001), a sua obra contribui “para a criação de uma consciência crítica numa altura em que as certezas tradicionais se dissipam” (pp. 49–50).

João Penalva (in Penalva & Moreira, 2020) sublinha que o olhar que observa é necessário “para que o trabalho tenha uma actualidade”. Revela-se fundamental o espaço que concede ao espectador, fornecendo o argumento para que cada um possa criar o seu próprio filme. Espectador que, tal como o realizador que acompanhamos em *336 PEK*, pode facilmente ver-se enganado pelo enredo que ele próprio foi construindo ao longo do tempo: atormentado e desiludido, o personagem questiona-se sobre o que poderá ou não ser real, e em que momento a informação se terá deturpado – à semelhança do que acontece nas traduções ou nas histórias “que passam de boca em boca” (Withers, 2011, p. 15), ou do que sucede no jogo infantil da mensagem, transmitida em cadeia, ao ouvido de cada um dos participantes. Cabe a cada um estar atento às histórias que projeta no “cinema secreto” da sua cabeça (Penalva, 1998), onde poderá criar um filme “tão memorável ou mais” do que aquele que lhe é mostrado (in Penalva & Moreira, 2020).

A estranheza e a dúvida que estes trabalhos suscitam derivam dessa discordância entre uma narrativa densa, descontínua e fragmentada, e a imagem que a acompanha – minimal, contínua, com mudanças imperceptíveis. Entre “verdades ausentes e presentes”, texto e imagem geram um “fluxo e refluxo da ficção e da realidade” (Gisbourne, 2001, pp. 33-38). Tal como observa Beatriz Marquilhas (2011), apercebemo-nos de que “por vezes o texto contradiz a imagem, por vezes a imagem contradiz o texto, por vezes complementam-se harmoniosamente”.

Em *336 PEK*, tal como em *Kitsune*, a imagem que serve de pano de fundo apresenta-se como “pobre e neutra”, comparativamente às referências visuais que o texto proporciona (Nisa, 2011, p. 28): uma montanha ou um parque em que nada de relevante acontece, e que quase

deixamos de ver, reduzindo-a a um segundo plano ou aos intervalos das legendas, para nos deixarmos levar pela fantasia dos contos “à Esopo”.

Neste ponto ecoam as palavras de Rosalind Krauss (1999), que salienta a propósito do trabalho de Marcel Brodthaers a “condição de ausência que está no coração da ficção”²⁷⁶; ficção que se torna ela própria um *medium*²⁷⁷ (pp. 47, 53), como parece acontecer também no trabalho de Penalva.

Nesse diálogo permanente entre imagem e palavra, a tradução assume um papel fundamental, revelando-se o ponto de partida habitualmente usado por quem se propõe explicar o trabalho de Penalva. Tradução que deve ser entendida em sentido alargado: aquela que cada espectador, enquanto intérprete ativo, se encarrega de criar, como sustenta Rancière (2010)²⁷⁸.

Às sobreposições e desvios de sentido entre a escrita e a oralidade, gerados pela tradução, acresce um jogo de diferenças perceptivas entre a voz, a escrita, a imagem que se vê e as imagens imaginadas. Como observa Pedro Lapa (2001a), no trabalho de João Penalva “a ausência de um motivo central torna-se a possibilidade de uma disseminação de sentidos”. Na perspectiva do curador, “a unidade do domínio perceptivo é substituída por um palimpsesto de percepções diversas que se sobrepõem infinitamente”; essa possibilidade de “diferir” que é comum aos rios, às histórias, ao “desencontro das percepções” (pp. 8–9, 23). Sobre estas incongruências se inscreve uma outra camada de incerteza, gerada não só pelo carácter ficcional do conteúdo narrado, como também pelas dúvidas que os próprios personagens vão partilhando.

O monólogo de 336 *PEK* dará lugar ao diálogo que *Kitsune* introduz na cinematografia de Penalva: dois atores japoneses (Fig. 57) dão voz ao texto original, nos dois filmes originalmente escritos pelo artista em inglês, como legenda, e só mais tarde traduzidos.

²⁷⁶ “What is at issue in the context of a medium, however, is not just this possibility of exploiting the fictional to unmask reality's lies, but of producing an analysis of fiction itself in relation to a specific structure of experience. And it was just this structure of a spatial "behind" or layering that was for him a metaphor for the condition of absence that is at the heart of fiction”.

²⁷⁷ “In Broodthaers's hands" fiction itself became such a medium, such a form of differential specificity”.

²⁷⁸ “Os artistas, como os investigadores, constroem a cena na qual a manifestação e o efeito das suas competências se expõem e se tornam incertos nos termos do novo idioma que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Exige dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da história e dela fazerem a sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores” (p. 35).



Fig. 57 – João Penalva, *Kitsune - Som*, 2001. *Brometo de prata solarizado 50x40cm*. Acervo Porta 33, Funchal, Madeira. Cortesia Porta 33.

O processo de produção de *Kitsune* adensa a malha de deslocamentos que o próprio autor desvela (in Matos, 2001):

Escrevi o texto em inglês, foi traduzido para japonês, depois foi interpretado por dois actores em Tóquio, e a pós-produção acabou por ser feita na cidade do México. Porquê o México? Porque o meu operador de imagens na madeira é mexicano.

Eu chego a Tóquio, olho para um e para outro, e sei logo qual deles fará que papel. Depois levo o som a Paris, faço a legendagem e sigo para o México para a pós-produção, e volto com um filme japonês. Quem é *Kitsune*? Quem é a raposa?

Aquilo que se ouve é essa tradução, criando “um ritmo visual com palavras, que acompanha um outro, de palavras ditas noutra língua”. Esse ritmo constitui, para Penalva (in Matos, 2001), “a única acção desses filmes (...). O facto de serem apresentados como filme é um truque, é o truque de os mostrar numa situação em que aquilo que se pensa que se está a assistir é a um filme e não ao decorrer de um texto”. Nesta experiência as legendas desempenham um papel fundamental, revelando a história por fragmentos (Brett, 2001, p. 46).

A questão central de *336 PEK* não reside na memória mas antes na tradução das legendas para russo “que por sua vez é a banda sonora do filme”, como revela Penalva (in McKee & Penalva, 2000, pp. 17, 24), acrescentando que este “foi concebido como um filme que poderia

provocar quatro percepções distintas e simultâneas: do que se vê; do que se ouve; do que se lê; do que se visualiza. Cada uma tem o seu tempo”²⁷⁹. No entender de McKee (in McKee & Penalva, 2000, p. 11), esta “percepção simultânea” impede que os espectadores assistam passivamente, forçando-os a ultrapassar a frustração e a fixar a atenção em determinado aspeto, dando-lhe liberdade para construir o seu próprio filme. Este autor destaca em *336 PEK* o momento da narração dos nomes dos rios, reconhecendo a sua “qualidade musical”, que convida a sonhar, sensação que por vezes se experimenta em concertos, especialmente orquestrais.

O conjunto de histórias que o artista combina através de um método “aditivo” convoca técnicas de improvisação que são comuns à dança ou à pintura. E se o texto narrado permanece incompreensível para muitos espectadores, em lugar do seu conteúdo estes podem antes apreciar a sonoridade da voz e o ritmo da leitura (pp. 18, 21, 33). Para além das legendas e da fala, a imagem do parque – e não do lago – introduz uma terceira camada de leitura; imagem que constitui, para Mark Ginsbourne (in Matos, 2001),

mais um exemplo de deslocamento. É, literalmente, uma imagem de pessoas que passeiam pelo Hyde Park, em Londres, onde muitas vezes o próprio artista passeia ao fim da tarde. Assim, ela recorre mais uma vez a elementos profundamente pessoais, que se tornam exóticos ao serem inseridos nesta fantástica narrativa sobre o lago Baikal, um príncipe da Sibéria, um comboio que se perde no lago, e outros elementos estranhos e fantásticos.

Assim que o narrador começa a enumerar os nomes dos rios em russo, murmurando-os lenta e pausadamente, ao ritmo repetitivo de um mantra e “com uma espessura quente e abafada” (Engberg, 1999, p. 107), a imagem do parque começa a diluir-se, dando lugar a um fundo monocromático no qual as palavras surgem como imagens abstratas, às quais não conseguimos associar qualquer significado para lá da sua estranha sonoridade. Renton descreve este processo como “uma poesia auto-geradora”; para Penalva, trata-se de “uma experiência auditiva dentro de uma outra experiência auditiva (...) numa língua não muito conhecida, mas melódica e atraente na sua estranheza. É só por contraste que esta secção se torna algo de extremo” (Penalva & Renton, 1999, p. 71).

É esta lista de rios que acaba por estruturar o uso do tempo no filme (McKee & Penalva, 2000, p. 13), prolongando-se durante quinze minutos, através da leitura pausada de Yuri Stepanov. Para o artista esta secção introduz “um tempo próprio”, “reflexivo”; “uma consciência do tempo” que possibilita a “variedade de respostas” que o próprio trabalho prevê. Trata-se de “uma peça de texto apresentada sob a forma de uma projecção vídeo com legendas” (Penalva & Renton, 1999, p. 73); peça em que projeta a sua experiência como bailarino e artista visual, sa-

²⁷⁹ “It was conceived as a film that could provoke four separate, simultaneous perceptions: of what you see; of what you hear; of what you read; of what you visualize. Each one has its own time” (in McKee & Penalva, 2000, p. 24).

bendo que o tempo pode ser medido com o corpo. Neste filme “o plano único e estático estava lá como um relógio visual. Estava lá para marcar o tempo que passava enquanto se lia” (Fernandes & Penalva, 2005, pp. 22–23).

Deixando para trás uma expectativa gorada de transformação da imagem, entregamo-nos a uma espécie de sonho. Se tentarmos contar os rios, a todo o momento nos podemos perder. Somos levados a imaginar outras paragens, talvez mesmo com os olhos fechados, confortavelmente instalados numa sala de cinema, ao longo dos 59 minutos e 37 segundos de duração do filme. Este intervalo confere ao espectador a liberdade de decidir se permanece ligado à narrativa anterior, se pensa noutra coisa, se se enfurece e sai, ou se adormece e até sonha, como sugere Guy Brett (2001, p. 46). Em *Personagem e Intérprete* (Matos, 2001) Andrew Renton destaca esse “momento espantoso”: “O espectador nem acredita que isto está a acontecer, só se espera pelo fim... Mas o que o João descobriu é que existe beleza até na disciplina de construir essa lista”.

Já perto do final da lista, a imagem do parque reaparece e com ela o desengano: os rios não são afinal 336 e a lenda atrás narrada encontra outro desfecho. A história continua depois dos rios, e Penalva (in McKee & Penalva, 2000, p. 14) descreve-a como “um presente” para aqueles que se provaram ser suficientemente curiosos para permanecer até ao final.

A mesma enumeração metódica dos rios é repetida em suporte escrito, na publicação que acompanha o filme (Penalva, 1999). O texto, contendo cerca de uma centena de legendas, foi impresso em quatro línguas: russo, português, francês e inglês, fazendo-se acompanhar pela indicação do tempo exato em que cada uma dessas legendas surge. A fechar o livro, três *stills*. João Penalva (in Penalva & Moreira, 2020) considera que esta versão impressa de *336 PEK*

é como uma extensão do filme, onde nada é tomado como verdadeiro, e onde todas as histórias têm diversas versões.

Nunca falei com alguém que tenha lido o texto no livro mas não tenha visto o filme, e se em *Kitsune* há quem se lembre de ter visto dois homens caminhando pela montanha e muito mais, quando na imagem do filme há apenas pinheiros, pedras e nevoeiro, pergunto-me o que ficará na memória, anos depois, de quem tenha lido as legendas e visto apenas essas três imagens a preto e branco. Eu diria que nesse caso haverá ainda mais memórias de imagens criadas pela imaginação desse leitor.

Poderá parecer, como propõe Brett (2001, p. 45) “que as obras de Penalva repelem o observador”, seja pela documentação excessiva, pela sugestão de que não houve trabalho algum, ou de que o mesmo não foi realizado pelo artista; mas também pela longa duração dos seus filmes e pela possibilidade de aborrecimento perante cenários em que quase nada acontece. No entanto, estes filmes dão a ver muito mais do que aquilo que mostram; revelam o potencial da sala de cinema como “sala de espera”, sugerido por Mondzain (2017, p. 41), esse lugar privilegiado em que o invisível se dá a ver por intermédio da imagem que o produz.

Através dos planos contínuos Penalva liberta o espectador “de assistir a um menu constante e sempre em mutação de imagens”, como observa Juliana Engberg (1999, pp. 107-108)

sobre este “cinema da paciência”. A continuidade da imagem contrasta com a descontinuidade e incerteza gerada pela narrativa; um “não-encaixar-bem” (Penalva & Renton, 1999, p. 75) que vamos tentando resolver, num esforço de concentração para acompanharmos o ritmo das legendas e não perdermos o fio à meada.

A longa duração destes filmes justifica que o seu visionamento tenha lugar no contexto de sala de cinema, ou como instalação no interior do espaço expositivo (Fig. 58). Num dos locais em que *336 PEK* foi apresentado, no Camden Arts Centre, em Londres, a Diretora, Jenni Lomax (in Matos, 2001), conta que Penalva “transformou a galeria no que parecia um velho cinema russo. O público não sabia se o espaço era real ou se tinha sido criado”.



Fig. 58 – João Penalva, *336 PEK*, 1998. Vídeo (DVD), cor, som, 59' 37". Coleção Estado Português, MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa. Cortesia Museu de Arte Contemporânea do Chiado.

Lapa (2001a, pp. 5–7) sublinha que o trabalho de João Penalva exige do público um tempo que “é invulgar no contexto da arte contemporânea”, distanciando-se dessa forma “de qualquer imediatismo ou convencionalismo do espectáculo”, e permitindo “novas possibilidades de

significação irredutíveis a esta era pós-espectáculo” (Lapa, 2001b, p. 17). Exigência que o artista assume e justifica:

Uma das críticas mais comuns ao meu trabalho é que eu peço tempo, demasiado tempo. Mas eu não posso de modo algum pensar que pedir uma hora, ou uma hora e meia de atenção seja demais, porque toda a gente tem tempo para ver horas de televisão todos os dias, quando se vai ao cinema sabe-se que em média é de hora e meia, e ninguém se queixa. Porque é que a experiência da arte contemporânea tem de ser passar em 5 minutos? Eu insisto sempre em ter cadeiras confortáveis (in Matos, 2001).

João Fernandes (in Fernandes & Penalva, 2005, p. 28) salienta que em toda a sua obra “há como que uma permanente insistência na interrogação do que é o olhar, do que são as condições do ver”, considerando que “a sua reconhecida precisão e exatidão nos pormenores e detalhes também podem ser interpretadas como uma permanente chamada de atenção ao espectador”. A textualidade introduzida pelas legendas requer “uma maior precisão no ver; ver transforma-se em ler, sendo o acto de ler uma situação onde ver é já interpretar”.

Em *Kitsune* a temporalidade é manipulada: os 60 minutos de duração do filme correspondem a apenas 17 minutos das cerca de 20 horas de material filmado, combinando “imperceptíveis efeitos de encadeado” (Nisa, 2011, p. 30) com as oscilações do nevoeiro que leva a uma reflexão sobre o ver e a sua perda – a cegueira e a desorientação; a memória e o esquecimento, a lenta transformação inerente à passagem do tempo, ou o “indiscernível” (Gisbourne, 2001, p. 38). Penalva (in Hasegawa & Penalva, 2001, p. 51) “quis que esta imagem fosse difícil de ver, e é-o. Porque enquanto se lêem as legendas na parte inferior do ecrã, o nevoeiro vai passando na parte de cima”.

Tal como a imagem enevoada de *Kitsune*, também a indefinição do plano fixo de 336 *PEK* dificulta o ato de ver. Nos dois filmes, texto e imagem procuram conduzir o espectador a “uma experiência pessoal de completude” (Hasegawa & Penalva, 2001, p. 52). 336 *PEK* foi inicialmente pensado como um único take, com uma hora de duração, coincidindo com a extensão de uma cassete mini-DV. Tendo depois optado por não usar a totalidade, Penalva suspendeu a imagem no momento em que surgem os nomes dos rios. É então que tudo se dissolve num fundo amarelo, regressando depois no *frame* seguinte. Apenas o som é contínuo, com 59 minutos de duração (McKee & Penalva, 2000, pp. 19–20).

O som de *Kitsune* foi, tal como a imagem, gravado na ilha da Madeira (Nisa, 2011, p. 30). Ao chilrear dos pássaros acresce o ruído de veículos que passam numa estrada que nunca se vê. Nesse local misterioso, dois desconhecidos partilham histórias da sua infância, reavivando nos lugares da sua imaginação o espírito da raposa que pode habitar em cada um dos personagens, em nós próprios, ou no autor do enredo. Somos levados a uma série de interrogações em torno do ver: será que as crianças vêem coisas que os adultos não vêem? Ou, como alguém pergunta: “Como é que se sabe se o que nós vemos é o mesmo que os outros vêem?”.

Num dos contos de *Kitsune* percebemos que “o ver e acreditar na presença do visível, obliterando o invisível que se esboça, acaba em tragédia”; noutro, que “a cegueira incapaz de compreender a invisibilidade do amor” acaba em solidão. Ambos jogam com “margens de invisibilidade que articulam a própria percepção”; e é nessas “intervalos do visível”, no decorrer das sucessivas metamorfoses da raposa, que o invisível se revela. Considera Lapa (2001a, p. 24) que estes “intervalos da visibilidade (...) abrem elipses na percepção” que nos remetem para as “pequenas percepções” de que nos fala José Gil (1996).

À semelhança do que sucede noutros trabalhos, como *Mister* (2000), em *Kitsune* o corpo encontra-se ausente (Lapa, 2001a, p. 21): o espectador coloca-se no lugar de dois homens que nunca vê, mas que apenas escuta, enquanto observa aquilo que supostamente eles estariam a ver. Penalva (in Hasegawa & Penalva, 2001, p. 52) admite que “a necessidade de o espectador ter de se colocar ele próprio no filme para poder dar-lhe um sentido é, evidentemente, mais um truque. São muitas as *kitsune* neste filme... e eu sou uma delas”.

Do mesmo modo, em *336 PEK* somos levados a identificar-nos com os tormentos do realizador que se confronta com a instabilidade das memórias, das suas e dos outros. A história pessoal, presente e passada, funde-se com a fantasia, alimentando crenças e medos, partilhando dúvidas e incertezas, e fazendo uso da “nossa propensão para projectar” (Withers, 2011, p. 20). Aqui surge uma vez mais “a questão mais pessoal da identificação/não identificação com a personagem ficcional, com a verdade da máscara” (Brett, 2001, p. 47); “perguntamo-nos se a identidade do actor que nos caracteriza nos nossos vários disfarces (...) será alguma vez verdadeiramente alcançável” (Cruz, 1999, p. 121).

Explica João Penalva (in Penalva & Renton, 1999, p. 75) que em *336 PEK* “o protagonista não é este narrador sem nome, mas uma visão de imensidade e pureza: o Baikal”; um lago cuja dimensão é difícil imaginar, mas que se revela “suficientemente grande para comportar a fantasia de o preencher” (Engberg, 1999, pp. 111). O Lago Baikal é uma enorme reserva de água, próxima de Irkutsk, na Rússia. É o mais fundo lago que existe no mundo, e congela todos os anos entre janeiro e maio. Pela ação do tempo, do sol ou das nuvens, a sua superfície vai-se metamorfoseando. Constitui um importante habitat para a fauna e flora. A comunidade xamânica local confere-lhe o poder de proteger os seus espíritos e, pela diversidade de interpretações a que se presta, revela-se o cenário ideal para a projeção da “amalgama de histórias” nas quais o artista permanece incógnito, como nota McKee (in McKee & Penalva, 2000). Neste filme Penalva desempenha o papel de “tradutor invisível”; e é a tradução, esse processo de transferência, que importa, e não o lago ou a narração. Neste sentido, “336 PEK é genuinamente um filme ‘estrangeiro’ – confronta-nos com a distância entre experiência e linguagem. Diz-nos que nunca estamos em casa” (pp. 41, 44–49).

Quer seja por dificuldades de comunicação, por limitações da memória, por ação da imaginação ou pela combinação destes fatores, todas as histórias tendem a desdobrar-se em infinitas

versões. Engberg (1999, pp. 108-112) observa que em *336 PEK* existem “lapsos de memória que são preenchidos com desejo”; que não existe um princípio nem um fim, mas “um meio dentro de um meio dentro de um meio” que provoca o colapso da narrativa, fazendo-a cair sobre si própria, com dobras sempre mais complexas”. Todos estes fatores criam uma nebulosidade que é comum a outros filmes do mesmo autor, como *O Sineiro* (2005), *O Rouxinol Branco*, ou *O Rugir de Leões* (2007), descrevendo lugares e figuras que nunca se vêem, e sobre as quais imperam outros espíritos.

Os “aspetos materiais e imateriais” do seu trabalho que poderiam designar-se “presença e ausência”, indiciam que há “um elemento da obra que não se encontra presente de forma imediata, devendo ser construído mentalmente, ou imaginado, pelo espectador”, como nota Gisbourne (2001), destacando ainda

uma tendência crescente para a dispersão e fragmentação da presença do criador e do resultado daquilo [*das ding*] que é feito ou realizado. Assim, e à primeira vista, paradoxalmente, a presença material da sua obra é sempre enformada pela ausência imaterial do seu eventual resultado. Esta ausência torna-se na sua própria «coisa em si» [*ding-an-sich*]: o invisível como objecto tornado visível, revelado pela participação e descoberta simultâneas do espectador” (p. 35).

No atual contexto dominado pela partilha constante de informação, parecendo não existir espaço para a imaginação, as histórias continuam a revelar-se uma necessidade, como o provam os livros e filmes que consumimos, ou os sonhos que recordamos. O poder de uma história dependerá da imaginação de quem lê ou de quem escuta, capaz de se abrir à incerteza que o trabalho de Penalva incessantemente cultiva.

Em *Le Livre d’Image* de Godard (2018) refere

A terra abandonada
Sobrecarregada de letras do alfabeto,
Abafada sob os saberes
E já não há ouvidos
Que estejam à escuta

Os filmes de João Penalva parecem contrariar esta ideia, desafiando-nos à redescoberta “do acto de escutar, em vez de apenas vermos”, e tornando-nos “conscientes de todos os truques implícitos na feitura de um filme”. Apesar de “manter os resultados interpretativos tão abertos e fluidos quanto possível”, acrescenta Gisbourne (2001, p. 38) que “as suas obras não são necessariamente legíveis por todos, e podemos mesmo não dar por termos sido ludibriados em certa medida”. Ou, como propõe Renton (in Penalva & Renton, 1999, p. 75), o trabalho de Penalva instala “problemas onde a verdade acaba por derivar para uma interpretação errónea”. Se existem tantos “equivocos e mal-entendidos”, “não deixa de ser surpreendente que todos nós consigamos ir co-

municando”, observa Penalva (in Penalva & Renton, 1999, p. 77). E é precisamente dessas dificuldades de tradução que o seu trabalho se alimenta²⁸⁰:

A par de um incontrolável desejo de controlo²⁸¹, que é sempre desenhado para fomentar uma resposta criativa por parte do espectador” (Penalva & Moreira, 2020) existe uma componente não controlável nos seus trabalhos, resultante da incorporação dos obstáculos e das coincidências²⁸² com que se depara. A par da natureza *site-specific* de determinadas propostas, serve dos deslocamentos que derivam da circulação por diferentes mãos e lugares; dimensão colaborativa que parece ir ao encontro do conceito de “relacionamento” proposta por Rachel Withers (2011, pp. 15-19), para quem o uso do texto no trabalho de Penalva corresponde a “uma pluralidade de jogos de comunicação”; uma estratégia para “investigar o relacionamento tomado em diversos sentidos”: das relações entre texto, imagem e som, às múltiplas colaborações que os seus projetos proporcionam, aos relacionamentos entre os pares que habitam as suas histórias²⁸³.

Conclui Merleau-Ponty nas últimas páginas da sua *Fenomenologia da Percepção*, “estamos misturados ao mundo e aos outros numa confusão inextrincável”; afinal “o homem é só um laço de relações” (Merleau-Ponty, 1999) – perspetiva que encontra eco nas palavras de João Penalva (in Penalva & Renton, 1999):

Por muito que eu insista no meu irreprímível desejo de controlo, o meu trabalho, tal como a minha vida, está inexoravelmente ligado à vida dos outros, aos seus desejos, à sua generosidade, às suas pequenas e mesquinhas manias, e eu acolho tudo isso como uma infinita oferta de caminhos, pedregosos ou não, que gosto de percorrer (p. 55).

Quem sabe se num desses caminhos, um desconhecido nos convida a tomar um chá, e a partilhar novas e velhas histórias, fazendo-nos esquecer do tempo?

* * *

Tal como observa Maria Beatriz Marquilhas (2011), a simplicidade formal que define a obra de João Penalva aproxima-a de um *haiku*. Esta ideia é reforçada pela presença japonesa que atravessa diferentes trabalhos: a ação em Hiroshima, mas também as imagens dedicadas ao mestre

²⁸⁰ “O que me interessa, e o que acaba por ser o meu trabalho, são os mal-entendidos e tudo o que se perde numa tradução, e tudo o que se ganha. E encontrar este material é uma busca de agulha em palheiro, mas uma busca fascinante” (Penalva in Matos, 2001).

²⁸¹ “(...) Mas esse controlo é sempre desenhado para fomentar uma resposta criativa por parte do espectador, de lhe dar a liberdade de modificar a peça de forma a que sinta que ela lhe pertence” (Penalva & Moreira, 2020).

²⁸² Como explica Penalva (in Penalva & Renton, 1999, p. 49) a propósito de 336 *PEK*, “Vera é o nome da personagem que conta a versão “verdadeira” da história. Tive ali a oportunidade de fazer um comentário sobre as coincidências, servindo-me da coincidência do seu nome com o papel que ela desempenha como um exemplo de “má escrita de guiões””.

²⁸³ A história de amor entre Penalva e as plantas selvagens em Hiroshima; o casal que acumulava lixo, a mulher-cisne e o homem mortal em 336 *PEK*; o encontro entre dois desconhecidos em *Kitsune*.

Nanyo (2006-10); as crenças e os provérbios escritos em *Diz-se no Japão* (1997); as histórias narradas em *Kitsune*; ou a desordem de cabos elétricos que cruzam os céus em *Looking up in Osaka* (2005-6).

No trabalho de João Penalva a invisibilidade parece surgir de dois modos distintos: como condição “daquilo a que não se dá valor; do que se encontra apagado numa “insignificância” (Penalva & Moreira, 2020); invisibilidade que é condição própria das plantas selvagens – da sua natureza e da sua história. Sendo a presença destas plantas “muito visível”, o autor considera que não será este o melhor exemplo da invisibilidade no seu trabalho, “que de facto existe, e que tem sido uma constante como utensílio”. Uma invisibilidade outra – que o autor descreve como “um método de trabalho”, no qual “o que é mais importante não está presente fisicamente, mas apenas na imaginação do público – evidencia-se em *336 PEK* e *Kitsune* ²⁸⁴em que mergulhamos à procura de outras formas de ver, para além do visível.

No contexto atual, Penalva (in Penalva & Moreira, 2020)

não diria que existe um excesso de imagens. Há muitas, mas essa “superprodução de imagens” não me parece que seja um problema. Pelo contrário, parece-me que estabelece muito naturalmente uma diferença entre as imagens que pertencem ao trabalho de artistas e as outras. Se não há uma diferença, então sim, temos um problema, mas é um problema exclusivamente para os artistas.

A invisibilidade de que se tem servido ‘como utensílio’ ²⁸⁵, é por si descrita como “artifício” que tem usado “para fomentar ainda mais imagens” (Penalva & Moreira, 2020); imagens essas que, como sublinha, “não terão um suporte material, serão pessoais, e praticamente intransmissíveis. Mas, para quem acredite nelas, existirão, e tão sólidas como as que se apresentam em filme ou nalguma forma de impressão. É curioso que a palavra *impressão* seja aqui tão ambígua”.

Esse convite que tem dirigido a um espectador participativo e criativo, mas também atento e paciente, revela-se particularmente evidente nestes filmes, propondo “um compromisso com a revelação, mais do que com o revelado” (Gisbourne, 2001, pp. 27–28, 38). A opacidade que os envolve salienta o potencial contido naquilo que, não sendo mostrado, é criativamente sugerido. Talvez seja essa capacidade o que distingue a arte das outras imagens. Nos caminhos incertos que João Penalva nos convida a percorrer, entre o visível e o invisível, entrevemos os seus múltiplos espíritos que, tal como os da raposa, continuamente nos surpreendem.

²⁸⁴ “Por exemplo, em *Kitsune*, a raposa de que se fala ao longo do filme, nunca se vê, e se não se vê será, naturalmente, imaginada por quem vê o filme. Em *336 Rios*, também como um exemplo, o Lago Baikal nunca se vê, nem nenhum outro lago, ou água” (Penalva & Moreira, 2020).

²⁸⁵ Recorrendo a estratégias como “a imaterialidade, a qualidade espectral da imagem”, “o silêncio”, os “enigmas” (Brett, 2001, p. 48); a “intriga secundária”, as “incurções no privado”, “a dúvida (Penalva & Renton, 1999, pp. 21, 37, 59); o “poder de sugestão”, o “equivoco”, a “ambiguidade” (Marchand, 2011, p. 23).

* * *

336 *PEK* foi adquirido pelo Estado português ao artista em 2001, encontrando-se no MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, em Lisboa²⁸⁶. *Kitsune* integra a Coleção da Fundação de Serralves, no Porto²⁸⁷, desde 2007. Ambos têm sido apresentados em diversas exposições, exibidos em sala de cinema ou transportados para o espaço expositivo. O acervo da Porta 33, no Funchal, integra um conjunto de fotografias, *Kitsune - Legendagem* e *Kitsune – Som* (Fig. 52), que revelam diferentes momentos do processo de produção do filme, bem como o diálogo entre os dois atores que também aqui se escondem.

²⁸⁶ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/228/artists>

²⁸⁷ <https://www.serralves.pt/a-colecao-serralves/>

4.6. Constelação Peixes (1995), de Ana Vieira

Exemplo do esforço que Ana Vieira exige do espectador, Constelação Peixes (1995) apresenta-se como um desafio à experiência do ver e do fazer ver, dispondo junto ao vulcão Capelinhos um alinhamento de tochas que interrompeu por momentos a escuridão da paisagem açoriana. Evocando a ligação entre o céu e a água, esta constelação é o oposto do fogo que foi precisamente o meio escolhido para a desenhar, num período de tempo que poderia ser o de um espetáculo. Espetáculo do não ver, ou do ver para além do visível; uma experiência que é sobretudo da ordem do sensível, desassossegando quem vê para que consiga ver alguma coisa.

Da saída

Ana Vieira (Coimbra, 1940 – Lisboa, 2016) cresceu na Ilha de S. Miguel, nos Açores, de onde saiu para se formar em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. O seu trabalho, muitas vezes associado à ideia de casa, fala-nos do corpo através da ausência, do esvaziamento que preenche as suas figuras recortadas, ocas, ou os espaços claustrofóbicos em que reúne objetos culturalmente associados ao feminino.

No seu percurso, impulsionado pela participação em 1977 na exposição coletiva *Alternativa Zero* (Coelho, Sousa, & Negreiros, 1977), que marcou o panorama artístico português²⁸⁸, e pela obtenção do prémio da crítica portuguesa AICA/SEC em 1991, destaca-se a antologia que teve lugar na Casa de Serralves (1998-99) e, mais tarde, a maior retrospectiva que lhe foi dedicada, fruto de uma colaboração entre o Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada, e o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa (2010-2011).

Sem pressa nem rutura, como observa Maria Filomena Molder (1998, p. 25), há na obra de Ana Vieira uma continuidade espacial e temporal (Coutinho, 2007, p. 21) que evoca o quotidiano, materializando a ligação entre corpo e mundo de que nos fala Merleau-Ponty na sua *Fenomenologia da Percepção* (1945).

Com as suas figuras esvaziadas, Vieira convoca o corpo a partir da sua ausência, sob a forma de perfis, recortes espaciais ou silhuetas que sugerem uma possibilidade de fuga, libertando-se do fundo. Nestes rostos e figuras ocas podemos ver a desconstrução de uma possível identidade do sujeito ou, como propõe Margarida Medeiros (2001, s/p), “sinais de uma identidade assombrada pela dissolução ou pulverização”. Sente-se na sua obra uma “tensão explosiva”, uma

²⁸⁸ Como revela, duas décadas mais tarde, a exposição apresentada no Museu de Serralves e respetiva publicação (Álvaro et al., 1997).

“incomodidade física, tópica”, próxima da “claustrofobia”, que se manifesta através do recurso a elementos simbólicos culturalmente associados ao feminino.

Nas suas “invenções” vemos não só vestígios da imaginação infantil, como também “ações de resistência” a que não é alheia uma “consciência crítica de ser mulher” (Molder, 1998, pp. 23–24). Os seus objetos remetem “para um sentir-se presa e para uma simultânea aceitação e recusa disso”; confronto com a própria condição, que também o espelho proporciona. Aquilo que nos propõe é, segundo Vale (2010, pp. 27-28), uma “arte da saída da arte”, de recusa de convenções e dogmatismos artísticos: “a obra *recusa-se*”. Recusa-se a um olhar imediato, ou a tudo mostrar.

Nas palavras da poetisa Salette Tavares (1975), “É Ana Vieira uma inventora do espaço”. De um espaço que constrói a partir do seu “esvaziamento”; espaço habitado por “objectos *em menos*” que formam “uma frágil moldura para o vazio”, como sugere Paulo Pires do Vale (2010, p. 28). No início da década de 1970, a artista apresenta as suas primeiras instalações: portas, janelas, molduras, móveis e outros objetos domésticos protegidos em “caixas” translúcidas, como *Sala de Jantar/Ambiente* (1971) e *Vénus de Milo/Ambiente* (1972), que se oferecem ao olhar e à escuta, mas ainda impenetráveis ao corpo.

Para além do vazio, os seus primeiros objetos (construídos ou desenhados) integram elementos que vemos ressurgir mais tarde noutros trabalhos: o espelho e a cor azul. Evocando o movimento do corpo, as figuras de Ana Vieira apresentam-se, desde início, em permanente “transitoriedade”; são imagens “que coisificam passagens e figuras ausentes. Resíduos da ocupação do espaço pelo corpo vital”, nas palavras de António Rodrigues (1998, p. 17).

Nos seus espaços em suspenso, o quotidiano parece distante e estranho. Por entre tecidos e redes que operam como véus, quem vê permanece numa condição de exterioridade que é própria da pintura – de que a artista se afasta sem nunca abandonar inteiramente, como nos contam as suas *Fotografias Pintadas* (1973). A transparência das suas imagens e composições, ao invés de facilitar a compreensão, parece antes dificultá-la, confrontando o espectador com a necessidade de recorrer a diferentes pontos de vista, procurando reconstituir a imagem a partir de uma visão fragmentária.

Tal como n’ *As Meninas* de Velásquez, há uma deslocação do olhar em direção à porta. Frente a essa porta entreaberta que não nos permite passar, mas apenas ver, através de um jogo de espelhos, encontramos-nos presos; estamos ainda do lado de fora. É esta a distância definida pelo ponto de fuga, na representação em perspectiva; é também esta a distância do teatro, em que ator e espectador nunca se encontram (Coutinho, 2007, pp. 16-17). Participando ativamente na construção da imagem, o público é convidado a percorrer o espaço com o seu corpo, primeiramente *em redor*, e mais tarde *através* das suas instalações. Uma experiência que “implica o ver, o sentir e o estar entre”, revelando as suas e nossas “urgências de transbordagem”, que Madalena Brás Teixeira (1986, p. 88) entrevê nas propostas de Vieira.

Nelas vemos refletidos os limites da figura fixados por Lourdes Castro, o diálogo entre o espaço ficcional e o espaço real nas pinturas de Helena Almeida, a influência do pintor e arquiteto Noronha da Costa, com quem partilhou atelier, ou o seu fascínio pelos espelhos de Michelangelo Pistoletto. Todos estes autores se revelam importantes referências, como explica Vieira numa entrevista de Hans Ulrich Obrist (2011). Salienta-se ainda a proximidade com o teatro da crueldade de Artaud, ou o recurso à distância crítica defendida por Bertolt Brecht (Coutinho, 2007, p. 27); teatralidade que atravessa também a obra de Bruce Nauman, em que, como vimos, reverbera o legado dos mesmos dramaturgos.

Situando-se entre a pintura (apesar da revolta), a escultura, a arquitetura e o teatro, as suas composições veladas dificultam a perceção do espectador, a quem primeiramente é vedado o acesso ao interior da sua obra, abrindo-se progressivamente à participação. É então que a artista nos convida a sentir e a percorrer lugares onde aquilo que se vê não é visto senão com esforço, com o auxílio de lupas, espelhos e lanternas, propondo uma interrogação sobre o ver e as suas limitações que, não sendo iconoclasta, é contrária à iconocracia contemporânea de que nos fala Mondzain (2017, p. 6), procurando a consciencialização do espectador para que não se deixe submergir na profusão das imagens. Por um lado, encena situações que dificultam ou limitam o ato de ver; por outro, convida a ver melhor, transformando a visão em leitura ou antes num “exercício de literacia de modo a não ficarmos simplesmente invadidos pelas imagens” (Coutinho, 2008).

A casa, esse elemento universal, é utilizada por Vieira como evocação e não como memória (Faria, 1998); espaço privado do qual parece querer libertar-se, ainda que as suas estruturas estejam sempre *entre*: “sombra/luz” (Pinharanda, 1999), “interior e exterior, presente e ausente, visível e invisível, ver e ser-visto, acessível e inacessível, atravessamento e opacidade, público e privado” (Vale, 2010, p. 27); entre “aproximações e distanciamentos”, “ocultação” e “desocultação” (Fernandes, 1998, p. 31); entre “pele e corpo, o eu e o outro, a aparência e a realidade” (Medeiros, 2001, s/p).

Os seus espaços encontram-se ainda semi-fechados, e tal como sugere Cildo Meireles na instalação *Através* (1983-1989), o seu atravessamento só pode acontecer se houver um esforço por parte do observador para conseguir ver. Ana Vieira (in Sousa, 2011) considera que

O ato criativo está num limiar, entre o interior e o exterior, o dito e o não dito, ou o inconsciente e o consciente, o subjetivo e o objetivo. Essas são as dimensões humanas (...) Criar é isso, estar no limiar. Não é muito cómodo, mas é fascinante, por vezes inquietante. E tal como a palavra religião significa etimologicamente ligar, a arte também é um ato de ligação.

(...)

É preciso terem a consciência de ver. E ver exige esforço, é muito complicado (...). Tanto mais que vivemos num tempo marcado por uma intensa profusão de imagens; a arte tem que se medir com essa *overdose* de imagens, com a televisão em que nada se fixa. Por isso, os espectadores têm que estar atentos (p. 22).

Por esse motivo as suas obras não são de ver, mas de espreitar, criando um jogo entre o *eu* e o *outro* – já que “todas, ou quase todas as questões que dizem respeito ao ser humano andam em torno da relação com o outro, ver e ser visto, provocar e ser provocado (...)” (Vieira in Pinharanda, 1999). Importa ressaltar que esta sua recusa do visível não é iconoclasta, mas antes “interrogação do que se pode ou deve ver, do que é ver, pela atenção ao *inver*”, como observa Vale (2010):

Em vez de dar a ver o invisível (como pretendiam Klee ou Kandinsky), Ana Vieira cria para *fazer in-ver. Dá a ver o não-ver*. E levanta obstáculos, para fazer cair os que transportamos em forma de pré-conceito otimista e ilusório da visão-total (p. 29).

No percurso da artista podem detetar-se momentos-chave, momentos de transição. Assim acontece com o projeto *Ocultação/Desocultação* (1978), que Molder (1998) vê como “experiência de perda” ou “trabalho de convalescença”, decorrente de um “primeiro apagamento da memória, do recheio da casa que se abandonou”. Ana Vieira liberta-se dos objetos e cria uma abertura que nos permite entrar e sair, transformando progressivamente a “caixa” em “caminho”, que ganha forma em *Corredor* (1982). Só então as suas peças surgem “disponíveis à contingência”; “abertas, rasgadas”, como explica a autora (in Faria & Vieira, 1998).

Casa aberta que se torna planificada e expectante (desejo por cumprir), horizontal e acessível, alcançando (por fim) a “dessacralização da experiência estética” (Coutinho, 2007, p. 13). *Casa Desabitada* (2004) permite que o espectador aceda ao seu interior, intrometendo-se numa história privada, povoada por imagens e sons, gravados e estrategicamente distribuídos pelo espaço em que vão sendo descobertos, como pistas.

Da casa de Ana Vieira espiamos *A Janela Indiscreta* (1954) de Hitchcock. Através dela a artista questiona não só o lugar da arte como o do espectador, deixando-o sempre “de fora” ou com a consciência do “off”, como observa Jorge Silva Melo (2004, s/p). A esta instabilidade acresce ainda a frustração com o que é visto, que é afinal “pouco, fragmentário, decepcionante – de certa forma, material forense”. Mas é justamente este caráter decetivo que parece contrariar “uma certa ditadura da visibilidade”, como sustenta Ricardo Nicolau (2004, s/p).

Ainda antes de entrar na casa – numa das múltiplas casas construídas e desconstruídas pela artista –, a instalação *Close-up* (2004) antecipa esse deambular por entre as imagens inacessíveis, introduzindo mecanismos para uma visão incompleta e fragmentária. Na Galeria Graça Brandão, no Porto, e na Galeria Promontório em Lisboa, uma série de fotografias apresentava-se de costas para o observador, ocultando-se atrás de painéis brancos. Entre estes e as paredes, igualmente brancas, podiam espreitar-se, apenas de viés, fragmentos dessas imagens refletidas. Os espelhos que nos incluíam, como em *Toucador* (1973), foram substituídos por estes espelhos côncavos e convexos que duplamente nos excluem: já não refletem a nossa imagem, e apenas se deixam ver entre escassos centímetros. Um “(semi)fechamento” que é recusa de uma “relação

fácil” (Vale, 2010), de uma visão fácil. Deceção e recusa que nos transportam uma vez mais para a experiência que Bruce Nauman reserva ao observador, particularmente evidente em *John Coltrane Piece* (1968). Mas o que Ana Vieira nos mostra não é o espelho do avesso, como Nauman, mas o espelho de viés; um convite a ver de muito perto, à lupa, ou então o ver ao longe, como em *Constelação Peixes* – ver com dificuldade, mas ainda ver.

Autores como João Pinharanda (1999) ou Delfim Sardo (2008) salientam na obra de Vieira uma dimensão *voyeurística*, considerando que as suas imagens denunciam a nossa “impossível saciedade de ver”. Contrariando essa exterioridade do olhar – que como sustenta Berger et al. em *Modos de Ver* (1982) é tipicamente masculina –, Coutinho (2007) chama a atenção para a necessidade de se pensar a obra desta artista mais além dessa questão do *voyeurismo*. O espectador é introduzido num percurso (físico, evocativo e lúdico) que se revela necessário para reconstituir a imagem na sua globalidade, através de uma experiência que não é exclusivamente visual, mas também táctil e sonora. O uso do espelho, que permite aproximar espaços e também tempos, propõe ao visitante um retorno sobre si mesmo que faz despertar a sua consciência perceptiva e a sua capacidade de descoberta (pp. 12, 15, 19, 25, 28). Afinal, como sugere Leonor Nazaré (2008), “não havia por que sentir culpa” perante a “naturalidade da nossa exclusão”. De lupa na mão, em *Sobre In/visibilidade* (2008), exposição que a artista apresentou na Porta 33, o visitante-investigador é convidado a aproximar-se para poder ler, por entre uma série de objetos e de espaços em que o ver não acontece senão como intenção (Fig. 9).

Entendendo que “a visão do corpo é muito mais global do que a visão retiniana”, Ana Vieira nunca acreditou muito na participação física²⁸⁹. Ainda assim, como nota Vale (2010, p. 35), a sua obra “incita à viagem” mesmo sentados numa das suas *Mesas-Paisagem* (1973) que parecem expandir-se em *Estendal, Texturas, Ciclo e Percurso* (1982), transportando para as salas do Museu do Traje, em Lisboa, o som de ondas, areia e imagens da terra e do céu, através de um fio vindo do exterior. Além da possibilidade de ser experienciada pelo tato, esta peça parece antecipar a intervenção sobre a paisagem que ressurgiu anos mais tarde, num projeto de inundação do Terreiro do Paço pela água das imagens, não concretizado, ou num outro que vê a luz, *Constelação Peixes* (1995), em que desenha com fogo sobre a paisagem noturna açoriana (Fig. 59).

²⁸⁹ “Nunca acreditei. Ao mesmo tempo mantenho o princípio da própria pintura: no fundo, fiquei muito presa; contestando, mas presa... As pessoas observam mas não entram, podem percorrê-lo com o corpo, mas sempre exteriormente” (Faria & Vieira, 1998).

Lá fora

Para começar temos pois o desejo de abrir o (um) espaço, talvez o desejo de voar, pairando acima das geometrias existentes (Medeiros, 2001, p. s/p).

Estamos já fora de casa; fora da casa com a qual Ana Vieira foi “catalogada” (Faria, 2010a) – esse ambiente doméstico que domestica. Saímos à procura de vestígios de uma das suas obras mais misteriosas: *Constelação Peixes*. Como surge uma constelação no sopé de um vulcão?

Em junho de 1995, Vieira participou num simpósio²⁹⁰ em que artistas de diferentes nacionalidades apresentaram as suas propostas individuais. A autora escolheu como local para a sua intervenção a cratera do vulcão Capelinhos, no Faial, cuja atividade se fez sentir entre setembro de 1957 e outubro de 1958, conforme lhe foi descrito inclusivamente pelos seus pais, que nesse período viajaram de barco para os Estados Unidos. Vieira (2006, p. 110) instalou a constelação nesse lugar “onde a paisagem envolvente é ainda árida e coberta de cinzas, quase negras”. Tendo sido este o único projeto concebido para a paisagem (urbana ou natural) que a artista viu concretizado (Pinharanda, 1999), não é de estranhar que o mesmo se tenha inscrito numa paisagem afetiva, evocativa das suas raízes e vivências açorianas.

²⁹⁰ O *I.M.M.S. - International Multi-Media Symposium Azores* decorreu nas ilhas do Faial e Pico, entre 21 de maio e 17 de junho de 1995. Organizado por Inês Amado e David Seaton; coordenado nos Açores por José Nuno da Câmara Pereira; realizado em cooperação com a Universidade de Hertfordshire, Londres. Nele participaram 23 autores de diferentes nacionalidades e áreas artísticas (artes plásticas, cinema, música, literatura e crítica de arte): Inês Amado, Janusz Baldyga, João Miguel Borba, Graham Boyd, Pepe Buitrago, José Nuno Câmara Pereira, Graça Coutinho, Helene Fesenmaier, Luis Bragança Gil, Luísa Costa Gomes, Chris Gustin, Pat Kaufman, Gavin Lockhart, Liliana Lopes, Danuta Maczak, Peter Mettler, Angus Reid, Miles Richmond, David Seaton, José G. Rocha e Silva, Madeleine Strobel, Ana Vieira, Jan Stanislaw Wojciechowski. Deste simpósio resultou uma exposição itinerante, apresentada na Casa da Cultura da Horta, Faial (de 10 a 18 de junho de 1995), e posteriormente em Lisboa (Sociedade Nacional de Belas Artes), Madrid (Centro Cultural Conde Duque), Londres (Trinity Buoy Wharf Docklands). Ainda no âmbito desta iniciativa, foi publicado um catálogo da exposição (Amado & Seaton, 1996).

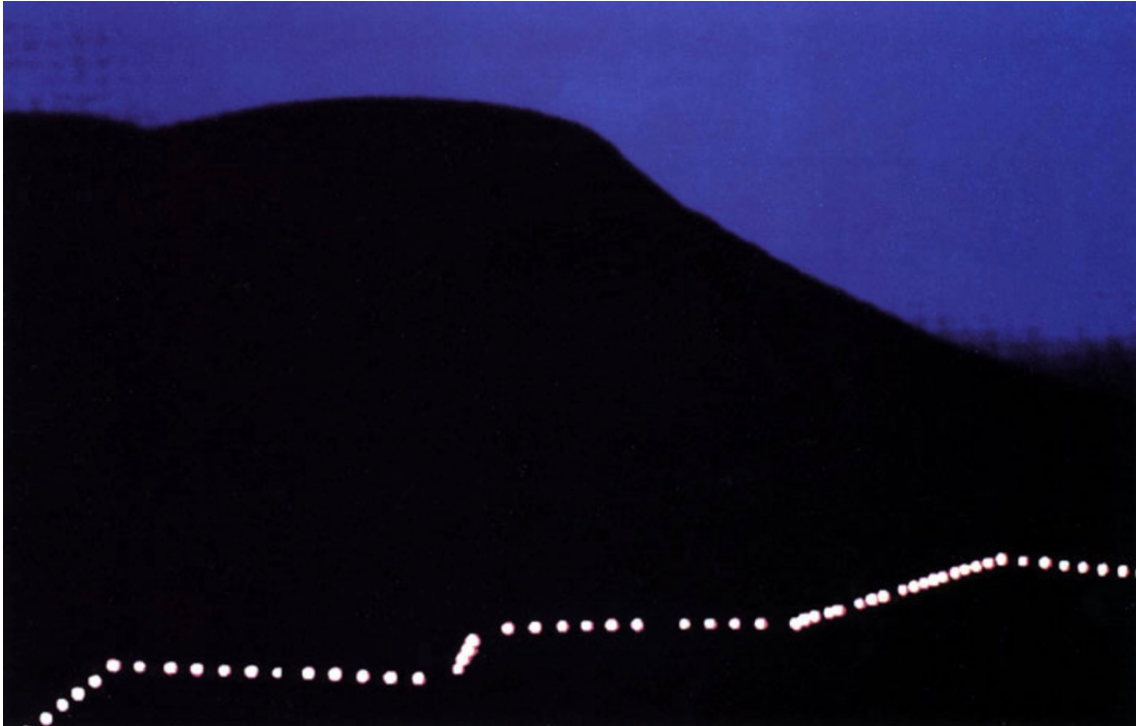


Fig. 59 – Ana Vieira, *Constelação Peixes*, 1995. Alinhamento de tochas de 4 em 4 m numa extensão de 300 m.

Piscis (Peixes) é uma das maiores constelações celestes; constitui uma das doze constelações do zodíaco, primeiramente catalogada pelo astrónomo grego Ptolomeu no século II. Situa-se no hemisfério celeste oriental, a sul de Andrómeda e de Pégaso, entre a constelação Carneiro (a Leste) e Aquário (a Oeste). Por que motivo terá Ana Vieira decidido representar esta constelação e não outra? A resposta poderá ser encontrada na mitologia, pela ligação que esta constelação estabelece entre o céu e a água. Os dois peixes celestes representam Vénus (ou Afrodite), deusa do amor e da beleza, e o seu filho Cupido, que se transformaram em peixes e se atiraram ao rio Eufrates para fugir ao gigante Tífon.

O desenho foi executado através do alinhamento de tochas manualmente fabricadas, distribuídas numa extensão de trezentos metros, com intervalos de três ou quatro metros entre si, “para que as pessoas que estavam no topo do vulcão, pudessem ver e sentir adequadamente”, como explica Ana Vieira (in Obrist, 2011). As “tochas” foram preparadas pelo ceramista Renato Costa e Silva, natural da ilha Terceira, e na montagem da instalação participaram João Miguel Borba e José Guilherme da Rocha e Silva, que nos conta que

Efectivamente, eu e um artista amigo de Angra do Heroísmo, participamos na montagem da dita instalação, distribuindo pelo sopé do vulcão, várias centenas de pequenas tochas de “desperdício” embebido em gasolina ao comando da própria Ana Vieira que nos indicava por gestos a posição de cada uma das referidas luminárias a partir do farol dos Capelinhos, na altura ainda em ruínas. Chovia torrencialmente, era o último dia dos

trabalhos no simpósio e por tais factos praticamente ninguém chegou a ver aquele projecto. Foi muito pouco fotografado dadas as condições extremas que se faziam sentir (Silva, agosto de 2020)²⁹¹.

Na entrevista que tivemos oportunidade de realizar²⁹², Silva (in Moreira & Silva, 2020) explica que “não eram verdadeiramente tochas, mas tão somente pequenos recipientes” preparados pelo ceramista, que recolheu e cortou o mesmo número de latas de refrigerante, em quantidade correspondente ao número de “estrelas” da constelação. Enchendo-as de desperdício que embebeu em combustível, deixou-as prontas para serem incendiadas. De altura semelhante à das latas, estes recipientes foram pousados na “bagacina” miúda do vulcão, para que ardessem depois do anoitecer. As luminárias foram-se acendendo de acordo com a indicação da artista, que se encontrava a algumas centenas de metros de distância. Silva recorda ainda que

As pouquíssimas pessoas que ousaram aparecer no vulcão limitaram-se a observar a instalação do ponto em que se encontrava a própria Ana Vieira, junto ao Farol dos Capelinhos – julgo ter percebido que era desse ponto que a obra devia ser observada.

António Rodrigues (1998, p. 21) sublinha a dimensão contemplativa desta intervenção, e a sua natureza imaterial que surge em crescendo no percurso da artista:

O espaço que a «Constelação Peixes» abriu na paisagem nocturna, com uma linha efémera de luz de archotes, marcou uma trajectória que, à semelhança de «Corredor», não liga espaços. Convoca o espaço absoluto, sem lugar, nem nome. Espaço que jamais é construção, porque está fundido e repartido na sua autora. O devaneio contempla a grandeza, é contemplação primordial.

(...)

Do esvaziamento da imagem à desmaterialização do objecto, Ana Vieira vem reduzindo a sua obra às silenciosas acções imaginárias de um discurso poético, único no contexto global de uma das possibilidades da arte contemporânea internacional: a desmaterialização da obra de arte tradicional.

O uso de tochas evoca um tempo passado, em que os espaços se iluminavam através do uso do fogo, criador de fantasmagorias. A chama, que é hoje associada aos Jogos Olímpicos, é também símbolo de conhecimento e iluminação espiritual, participando na solenidade do culto religioso. Todas estas dimensões ritualísticas parecem convergir nesta proposta de Ana Vieira: a ação de acender as tochas, num percurso e num tempo determinado, findo o qual um ciclo se fecha.

Podemos facilmente imaginar a intensidade desta ação, quer pela imponência da paisagem natural, quer pelo poder simbólico dos elementos que reúne – o fogo, a água e o ar – traçando uma linha formada por pontos luminosos que, num curto intervalo de tempo (que poderia ser o

²⁹¹ Depoimento obtido por mensagem enviada através da aplicação Messenger, a 6 de agosto de 2020.

²⁹² Ver Apêndice C2.

de um filme, ou de uma peça de teatro) interromperam a escuridão da paisagem. A intervenção teve lugar às 21 horas da noite de 10 de junho de 1995, debaixo da chuva que não parava de cair, desafiando o público e dificultando os registos. Para Ana Vieira (2006),

(...) o importante foi o acto em si mesmo, ou seja, o acto foi a própria peça, mesmo para além do facto de as chamas das tochas terem tido a efemeridade de uma hora e meia. As subidas e descidas à cratera foram uma aventura física e emocional difícil de descrever. Choveu durante todo o tempo da montagem, realizada ao fim do dia, o que me permitiu sentir simultaneamente desconforto, cansaço, medo e comoção. Tive pena de que não tivesse estado quase ninguém, mas para o fim chovia ainda mais e também por isso os documentos fotográficos são miseráveis, porque o único fotógrafo destacado para o grupo não quis correr o risco de estragar a sua máquina (p. 110).

Um acontecimento como este requer uma efetiva participação, num lugar e momento específicos. Uma vez mais, o observador é convidado a percorrer um espaço, desta vez exterior, empenhando-se para nele poder ver alguma coisa, que será sempre menos do que aquilo que desejaria. Esta proposta dá corpo à “noção de espetáculo” que Ernesto de Sousa (2010) cedo identificou na obra de Vieira; o distanciamento teatral entre ator e espectador que *Constelação Peixes* parece ampliar, de modo invertido: a constelação é observada de cima para baixo, projetando-se sobre a terra e não no céu (Fig. 60).



Fig. 60 – Ana Vieira, *Constelação Peixes*, 1995. Instalação no Vulcão dos Capelinhos, na Ilha do Faial, Açores, em Junho de 1995, integrada no International Multi-Media Symposium Azores.

Uma experiência que é da ordem do sensível, e que procuramos reconstituir a partir de escassas pistas, entre as quais se incluem as memórias partilhadas pelos coorganizadores do simpósio em que a instalação teve lugar. Inês Amado²⁹³ recorda que

Este trabalho foi conceptualmente concebido a partir de uma impressão profunda sentida pela Ana aquando de uma visita aos Capelinhos. Isto foi algo de que falamos a dado momento. Para compreendermos um pouco da ideia temos de sentir aquele espaço extraordinário que é o Vulcão/cratera dos Capelinhos. Sentir esse espaço visível e emocionalmente é algo fundamental para podermos também entrar no espaço perceptível, conceptual e estético que se expressou na obra da Ana Vieira...transmitir através de um simples gesto algo tão marcante profundo e único que é aquele espaço. Constelação Peixes questiona esse espaço marcado e marcante, onde sentimos a pequenez e a grandeza em simultâneo, onde a temporalidade se faz sentir através da terra vulcânica, lava negra mas também vermelha ensanguentada, terra renascida vinda das entranhas terrestres. Ana Vieira marcou esse espaço com um frágil desenho de luz, iluminando e focando simultaneamente este espaço onde o morrer e nascer se conjugam e fundem num todo. O Simpósio Internacional Multi Media dos Açores foi concebido como um todo, onde cada participante se relacionou e trabalhou individualmente, porém perceptualmente a sua conjugação foi definida na sua totalidade. Ana Vieira no seu trabalho Constelação Peixes ao desenhar cada ponto de luz, cintilante e frágil une e funde o diverso num todo.

De modo semelhante, David Seaton²⁹⁴ descreve a simplicidade da intervenção de Ana Vieira, em contraste com o forte impacto gerado pelo lugar que a acolheu:

Capelinhos foi um grande ponto focal como tema para muitos dos artistas, é incrível - uma festa visual. Lembro-me de minha primeira visita com a Inês, ficamos sem palavras. Depois saímos em silêncio total. É um grande contraste com o resto do Faial e foi um choque. Sim, lembro-me da "Constelação Peixes" da Ana, um desenho muito bonito com luz. Ela preparou para uma apresentação noturna no dia, colocando as luzes. Todos nós nos reunimos ao anoitecer e quando a escuridão caiu as luzes foram acesas. As pequenas luzes bruxuleantes, posicionadas como um desenho de Peixes em contraste com o preto opaco e denso dos Capelinhos. Parte da constelação gravada na superfície da poeira vulcânica. Bastante frágil e um contraste imenso com o poder e a força da natureza, um conceito denso alcançado por meios simples.²⁹⁵

Se por um lado é evidente uma correspondência entre esta instalação e o contexto natural em que se inscreve, por outro lado, como refere a artista, esta constelação “é o oposto do fogo” que paradoxalmente foi o meio que escolheu para a desenhar. Expandindo a ideia de percurso que vinha sendo experimentada, *Constelação Peixes* faz-nos recuar até à viagem ilusória sugerida

²⁹³ Memória partilhada por Inês Amado através de correio eletrónico, a 07.05.2020.

²⁹⁴ Memória partilhada por David Seaton através de correio eletrónico, a 07.05.2020.

²⁹⁵ “Well, Capelinhos was a big focal point as subject for many of the artists, it is awesome - a visual feast. I remember my first visit with Ines, we were left speechless. Afterwards we left in total silence. It is such a contrast to the rest of Faial and was quite a shock.

Yes, I remember Ana’s "Pisces Constellation" a very beautiful drawing with light. She prepared for an evening performance on the day, placing the lights. We all assembled at dusk on and as darkness fell the lights were lit. The small flickering lights, positioned like a drawing of Pisces set against the opaque dense black of Capelinhos. Part of the constellation etched into the surface of volcanic dust. Quite fragile and an immense contrast to the power and force of nature, a dense concept achieved by simple means”.

pelas suas *Mesas-paisagem*, ou *Estendal*, que invadiu o Museu de Arte Antiga com areia e o som de ondas. Trabalhos em que se manifestava já essa capacidade de nos transportar para outros lugares, que nos convida “a ver com o corpo todo” (Vieira in Melo, 2011).

Mais do que um espetáculo do ver e do dar a ver, este poderá ser um espetáculo do “não ver”, como propõe Sardo (2008), ou do ver para além do visível. Sobre este solo árido, Ana Vieira projetou uma constelação de protoestrelas, não para viverem milhões de anos, mas o tempo suficiente para formarem uma paisagem onírica, que só enquanto tal terá existido.

4.7. Distância e proximidade

Além do intervalo que os separa no tempo, atravessando cinco décadas, e da distância entre os lugares em que foram concebidos e apresentados, os trabalhos que temos vindo a analisar são também distintos no que respeita à sua autoria e às especificidades que revelam no contexto da obra de cada um dos sete autores. Representam para alguns uma fase ainda inicial (é o caso de Bruce Nauman e Francisco Tropa), e para outros parte de um percurso já consolidado (o de Lourdes Castro, Pedro Morais, Cildo Meireles, João Penalva e Ana Vieira).

Os autores aqui reunidos (à exceção de Morais) partilham uma recusa ou afastamento da pintura, em favor de uma pluralidade de meios que é característica do período em que quase todos eles iniciam o seu percurso (o que só não acontece com Francisco Tropa, que pertence a outra geração). Influenciados pelo ambiente de mudança que viveram nas décadas de 1960 e 1970, o seu trabalho seria marcado pelos acontecimentos que ocorreram num determinado contexto social e cultural, a que o pensamento e as práticas artísticas não são alheios, refletindo esses e outros questionamentos. Entre eles se inclui o repensar da relação com o espectador, cuja responsabilização anda por vezes a par com a limitação daquilo que lhe é mostrado.

Estes trabalhos que selecionamos como casos de estudo no contexto de uma investigação dedicada à invisibilidade, revelam-nos que esta pode assumir diferentes graus (a distância entre a cápsula *John Coltrane Piece* e o caminho de *Através*); diferentes formas (do sólido geométrico simples ao registo vídeo de uma paisagem nebulosa); distintas estratégias ou desdobramentos da invisibilidade – entre visualidade e invisualidade, perçetibilidade e imperçetibilidade, tangibilidade e intangibilidade.

A diversidade destas abordagens espelha a amplitude daquilo que pode ser entendido como invisível:

- i. a invisibilidade como condição natural de elementos imperçetíveis ou insignificantes, como as ervas daninhas. Em Hiroshima, aquilo que João Penalva fez foi retirá-las desse silêncio em que habitavam, expondo-as para através delas convocar outras imagens, de uma História a não esquecer;
- ii. a invisibilidade como situação criada intencionalmente pelo artista, através da ocultação e da inacessibilidade da obra, que pelo modo como foi concebida se recusa ao diálogo – quer se encontre fechada, voltada sobre si mesma, como *John Coltrane Piece* –, ou mesmo aberta, como intenção que permanece obscura ainda que se ofereça ao olhar, como *Peça*.

São distintos os meios utilizados na sua conceção – o objeto escultórico, a pintura, o vídeo e a instalação –, e os contextos em que se apresentam: no espaço expositivo convencional (*John Coltrane Piece*, *Peça*; *Nudez - uma invariante* e *Através*); na sala de cinema, ainda que esta possa ser concebida como instalação (*336 PEK* e *Kitsune*); ou na paisagem, sob a forma de intervenção

site-specific e efêmera (*Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima e Constelação Peixes*), próxima da *land art*.

Estas propostas estabelecem uma forte ligação à natureza em que se apresentam (como experiência *in loco* em Hiroshima, ou na cratera do vulcão Capelinhos); aos lugares que mostram (336 PEK e *Kitsune*), que sugerem ou refletem (*Peça, Nudez – uma invariante, Através*) – próximos ou distantes, semelhantes ou distintos daqueles que vemos, e para além desses. Manifestam uma proximidade não só à paisagem como também ao solo – o chão em que assenta *John Coltrane Piece*, a bagacina em que se apoia *Constelação Peixes*, ou o cimento de que irrompem as plantas selvagens em Hiroshima; solo de que nos aproximamos também nos dois filmes de Penalva. Do mesmo modo, percebemos que em *Nudez* o elemento central é aquele que se encontra pousado no chão, ocupando o centro da instalação (*Nú: Maternidade*); e que em *Através* o mais impactante é o ato de caminhar por entre o amontoado de vidro.

Tratando-se de experiências em que o olhar é convidado a mergulhar, não poderiam senão servir-se da horizontalidade que lhes é comum. Mesmo aquelas que incluem elementos verticais (suspensos em *Através* ou ocupando a superfície da parede, os vários *Nú-Véu*), essas delimitam um caminho a percorrer, levando o olhar a dirigir-se para baixo, proporcionando uma leitura de profundidade. Não só o elemento terra é convocado, mas também a água que envolve *Constelação Peixes*; o lago invisível para o qual confluem 336 Rios; ou a água que está fisicamente presente em *Através*, juntamente com o aquário e peixes. Seremos nós os peixes, em círculos pela cidade?

Algumas destas obras recorrem à iluminação natural, como as plantas no solo de Hiroshima, de uma das versões de *Através*, apresentada no Palacio de Cristal em Madrid, e de *Constelação*, apresentada à luz da lua mas também do fogo. Outras requerem iluminação artificial, assumindo a presença dos seus dispositivos, como acontece em *Peça* e em diferentes apresentações de *Através*. Noutros casos ainda, a luz é incorporada no próprio objeto artístico, como acontece em *Nudez: Maternidade*.

O recurso à materialidade é utilizado para questionar a centralidade da visão e o seu imediatismo, numa experiência que requer a presença do corpo, convidando à exploração através dos diferentes sentidos. Entre elas detetamos alguns pontos de confluência que importa destacar. Num primeiro olhar, é notória a simplicidade formal que lhes é comum, e que resulta de um exercício de depuração, tanto nas peças constituídas por um único elemento ou por um reduzido número, como também naquelas em que diferentes componentes se multiplicam e acumulam no espaço.

A densidade e condensação que revelam aproximam-nas de uma ideia de *haiku*, possibilidade reforçada pelo interesse que os seus autores revelam pela cultura japonesa, como é o caso de Lourdes Castro, Pedro Morais ou João Penalva. A quietude em que repousam estas peças remete-nos ainda para a proximidade que os dois primeiros manifestam para com o budismo zen – meditação, contemplação e uma experiência direta da realidade que procura transcender o plano do pensamento e as limitações da linguagem, na procura de um “ver” espiritual, para lá do olho e

através de uma experiência não-verbal. Tal como os mestres zen recorrem aos koan, enigmas absurdos de que se servem para transmitir os seus ensinamentos, também estes autores prescindem das palavras, optando por apresentar os seus enigmas paradoxais visualmente.

Observamos que o texto, que constitui um elemento fundamental no trabalho de João Penalva, se encontra totalmente ausente dos restantes trabalhos incluídos neste estudo, que parecem votados ao silêncio. É da linguagem, da língua e da tradução em sentido lato (entre culturas, meios de expressão, e também entre autor e espectador) que a trama de Penalva se alimenta, incorporando os mal-entendidos, as incongruências e as coincidências com que se depara, prevenindo múltiplas leituras e respostas, inclusivamente a incompreensão e a desistência. Com ou sem palavras, estes trabalhos conseguem manter, aos nossos olhos, o seu carácter enigmático, mesmo depois de já tanto ter sido dito desde o momento em que foram concebidos. Esse mistério que os envolve poderá ser resultado de uma estratégia orquestrada pelos seus autores, de não mostrar tudo para fazer com que sejam vistos com outros olhos.

Enquanto *John Coltrane Piece* e *Peça* representam corpos inertes e silenciosos, sobre outros incide um certo movimento que lhes é extrínseco (como o vento que faz oscilar as plantas e as etiquetas em *Hiroshima*), ou intrínseco (o fogo que desenha *Constelação*, ou o fumo que invade cada uma das telas de *Nudez - uma invariante*). Movimento que em *Através* se expande, transformando-se em ruído à medida que o visitante caminha sobre as placas de vidro que se vão partindo sob os seus pés. A componente sonora constitui também um aspeto central em *336 PEK* e *Kitsune*, combinando sons captados em diferentes locais e vozes que nos transportam para outras paragens.

Os materiais utilizados na sua conceção são banais, alguns deles naturais e outros produzidos: alumínio (*John Coltrane Piece*); madeira e pano (*Peça*); telas, máquinas de fumo e tubagens (*Nudez - uma invariante*); pedaços de vidro, um aquário e uma série de materiais industriais (*Através*); papel e canas de bambu (*Conversando com as plantas*); o vídeo (*336 PEK* e *Kitsune*); ou ainda tochas manualmente fabricadas a partir de latas de refrigerante (*Constelação Peixes*). Acessibilidade que, a par da horizontalidade, reforça a questão da desconstrução e recusa de convenções.

Observamos ainda o recurso ao preto e branco ou a cores neutras, que é comum a todas estas propostas, contrastando com a forte presença da cor em *Nudez*, e a importância dos jogos de luz e sombra, transparência e opacidade, gerados por barreiras visuais sólidas (*John Coltrane Piece*, *Através*) ou fugazes, como o fumo (*Nudez*) ou o nevoeiro (*Kitsune*), a que se junta a indefinição da imagem (*336 PEK*), nesse jogo de múltiplas invisibilidades.

Vemos repetir-se o uso de formas geométricas simples, sobretudo o quadrado e o retângulo, cuja horizontalidade aproximam *John Coltrane Piece*, *Peça* e *Nudez: Maternidade*, entre as quais detetamos afinidades não só formais como conceptuais – quietude, mudez, ensimesma-

mento, furtando-se ao diálogo ou a qualquer explicação; ao mesmo tempo despojamento, desconstrução e recusa de convenções.

Neles entrevemos uma possibilidade de fuga, abertura para o exterior; uma ideia de viagem ou percurso que permite o atravessamento pelo olhar e pelo corpo, em diálogo com o espaço envolvente (expositivo ou natural). Experiência que exige não só tempo como a presença do espectador que age, deslocando-se em volta de *John Coltrane Piece, Peça* ou *Nudez*, na tentativa de os decifrar; observando à medida que caminha em *Através*; aproximando-se e lendo o texto nas etiquetas de *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*; parando durante um período de tempo determinado para assistir (nas piores ou melhores condições) a *Constelação Peixes*, de longe e debaixo de chuva, ou a *336 PEK* e *Kitsune*, sentado numa cadeira de cinema.

A ligação ao teatro é um outro aspecto comum; uma teatralidade que transforma o espectador ou visitante em ator/performer de uma ação em certa medida controlada pelo artista, que se revela um aspeto particularmente marcante na obra de Bruce Nauman, Lourdes Castro, João Penalva e Ana Vieira. O confronto com o eu, de que é sintoma o uso do espelho, mostra-se recorrente na obra de Nauman como também de Vieira, sob influência de Pistoletto. Experiência de ser corpo que se manifesta através de um diálogo com o espaço e os seus limites. Ao corpo da obra, como ao corpo do espectador, é oferecida a possibilidade de estar *entre*, nesse lugar de fronteira que separa dentro e fora, presença e ausência, visível e invisível, perceptível e imperceptível, tangível e intangível; limbo que não é indecisão, mas abertura, permeabilidade. Espectador que por vezes é colocado numa posição confusa, entre ação e não ação; a quem cabe completar o trabalho não como mero observador mas como coautor.

Estas peças parecem apresentar-se num estado de suspensão, num palco em que a ação já aconteceu ou poderá ainda vir a ter lugar. Palco miniaturizado em *John Coltrane Piece* ou elevado em *Peça*; espaço em que o corpo desempenha um papel central, ainda que se encontre ausente, lá fora, como parece desejar o trabalho de Ana Vieira. O espectador é agente potenciador de peças como *Através*; figura ativa mesmo quando se encontra distanciada, se o ato de ver é já uma ação, como sustenta Rancière (2010).

Importa sobretudo destacar as múltiplas respostas que estas trabalhos possibilitam e preveem, deixando um espaço aberto à imaginação, para a criação de outras ficções a partir de impressões pessoais, intransmissíveis. Lembram-nos do esforço que é necessário para conseguirmos ver alguma coisa, com tempo e atenção, e exigem um espectador empenhado, consciente e crítico, capaz de ver para além daquilo que é mostrado.

Alguns destes aspetos revelar-se-ão opções ou preocupações que vemos refletidas no nosso próprio trabalho, ao qual dedicamos o capítulo seguinte deste estudo.

PARTE II

5. Sobre o trabalho autoral, um olhar cego

Após a introdução do tema e das questões centrais da presente investigação, a que se seguiu a revisão de literatura, fora e dentro do campo artístico, e o estudo de propostas de outros artistas, é chegado o momento de uma reflexão crítica sobre a minha própria prática, informada e questionada pelo estudo que a precede e acompanha. Embora comunicante, esta segunda parte que agora se inicia é distinta daquela que a antecede, e não faria sentido escrevê-la senão na primeira pessoa.

As propostas aqui reunidas estabelecem um diálogo quer com o tema desta investigação, quer com os diferentes casos de estudo que a integram, assumindo-se desde início as limitações deste exercício: a uma condição de não-externalidade acresce o facto de este capítulo se seguir ao que se dedica a outras obras, que podem em certa medida projetar-se sobre estas.

Na procura de diferentes leituras, cruzei uma perspetiva pessoal com a de outros autores que a têm partilhado em diferentes momentos, incluindo os discursos que duas artistas (Mónica Chaminé Lacerda e Ção Pestana) dedicam a diferentes aspetos do meu percurso.

Concebidos ao longo de um período de dez anos, entre 2010 e 2020, os trabalhos que aqui apresento correspondem a uma seleção cujo critério é o modo como refletem diferentes abordagens à questão da invisibilidade, e não seguem uma ordem cronológica, estruturando-se antes a partir de um conjunto de estratégias e ideias-chave: “Corpo-coleção”; “Dissolução”; “Negativo”; “Corpo ausente” e “Corpo quase presente”, a que se segue o mapeamento de possíveis “Contaminações”.

5.1. Corpo em construção

*Pensar é experimentar, operar, transformar (...).
(Merleau-Ponty, 2015, p. 14).*

Começo por dizer que a prática artística nunca foi uma atividade a que me dediquei de forma exclusiva, nem durante o período de formação, nem depois dele, mas que fui desenvolvendo a par de outras atividades académicas e profissionais; como tal, sujeita a uma condição de segundo plano no que respeita ao tempo e ao espaço dedicado à sua execução, muitas

vezes adiada, e misturando-se com tudo o resto. Não por falta de vontade, mas reservando-lhe o espaço possível por entre o acumular de tarefas e obrigações. Este facto pode ser entendido como limitação, mas também como forma de libertar este fazer da pressão que poderia derivar da necessidade de obter um retorno através dele. A esta fase se seguiu aquela que dedico a este estudo, entre 2018 e 2020, proporcionando-me um tempo mais alargado para o aprofundar de conhecimentos e a reflexão, que certamente terá implicações nos desenvolvimentos presentes e futuros de um percurso em construção.

Importa também dizer que a minha formação em Artes Plásticas surgiu mais tarde, após uma licenciatura bietápica em Gestão do Património e à parte curricular de um mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais, interrompido por alguns anos para dar lugar à prática, não como fruto de segunda escolha, mas como desejo adiado. Ao mesmo tempo, dediquei-me entre 2006 e 2015 à produção de exposições na Solar Galeria de Arte Cinemática, em Vila do Conde, o que me possibilitou o contacto com o trabalho de diferentes artistas, bem como a participação na organização e produção dos seus projetos. Naquele contexto, o meu olhar enquanto autora fundia-se com o de alguém que está do outro lado, no *backstage*, acompanhando as diferentes fases de preparação; acompanhando também as respostas do público (na inauguração, nas visitas guiadas, nas atividades paralelas e no serviço educativo); observando ainda a receção do trabalho por parte da crítica, ou a sua ausência.

O ritmo acelerado a que se sucedem as exposições em muitas instituições e espaços dedicados à arte responde, por um lado, à exigência do mercado, como percebi pela curta ligação que tive, enquanto artista, a uma galeria comercial; por outro, é também estratégia adotada por estruturas que procuram assegurar uma programação constantemente renovada. Talvez deste ritmo frenético possa resultar uma certa invisibilidade das imagens e das mostras que as apresentam, apesar de tudo aquilo que as pode distinguir.

Ao mesmo tempo, a diversidade de propostas e modos de exploração no tempo e no espaço que a Galeria Solar propicia, reinventando-se a cada exposição, fez-me pensar sobre o modo como um trabalho pode efetivamente impressionar-nos para lá das questões formais ou de leituras imediatas. Entre tantas possibilidades, talvez me tenha interessado mais aquilo que menos se nota, o impercetível, os pequenos detalhes que a observação diária da mesma paisagem pode ainda propiciar, em cada viagem.

Chego uma vez mais, por diferentes caminhos, à questão da invisibilidade: a invisibilidade de um trabalho artístico que se dilui nas atividades do quotidiano; ou a invisibilidade de quem está do outro lado, vendo outros a ver (experiência já antes proporcionada como vigilante no Museu Nacional Soares dos Reis, durante alguns meses). Pude aperceber-me do modo como as pessoas observam e interagem com as obras, o caminho que traçam no espaço expositivo, o tempo que dispendem, a tentação de tocar. Reparando que à velocidade com que

muitos visitantes atravessam as salas, boa parte dos trabalhos nunca abandona a sua condição de invisibilidade.

Invisível é também o papel de outros colaboradores que nas instituições tantas vezes auxiliam ou substituem a intervenção do curador e do artista, acabando por ser responsáveis pela tomada de decisões e pela criação de possibilidades nas quais os primeiros muitas vezes se abstêm de participar. Só deste modo se poderá explicar a extensão de muitos currículos e os projetos apresentados em simultâneo nos quatro cantos do mundo. No que respeita às relações entre curador e artista tenho vindo a constatar que qualquer um deles pode ser remetido para o plano da invisibilidade, ou até ambos, se pensarmos na perspetiva de um público mais abrangente a quem os nomes, à exceção dos *blockbusters*, pouco ou nada dizem. Todas estas questões têm povoado e construído o meu olhar sobre as práticas atuais, os seus mecanismos e constrangimentos. A invisibilidade talvez possa ser o lugar ocupado por alguém que prefere ver e fazer ver, mais do que ser visto.

O tema adotado nesta investigação é sintomático desse interesse por aquilo que é menos visível, que tem vindo a manifestar-se meu trabalho desde início, ressurgindo neste contexto através de um olhar que se pretende ao mesmo tempo retrospectivo e prospetivo. Assinalo como momento inicial o ano 2010, em que há uma progressiva autonomização relativamente às propostas desenvolvidas ainda em contexto académico, e em que surgem elementos que desde então têm vindo a constituir motivo de renovado interesse. Nesse período comecei a procurar espaços não convencionais para apresentação de propostas *site-specific*, primeiramente *Subsolo* (Fig. 57) no parque subterrâneo do Palácio de Cristal, no Porto, em 2011, que representa um momento importante nesse percurso que então iniciava. Desde então tenho procurado explorar os limites entre presença e ausência, visível e invisível, perceptível e imperceptível, com recurso a diferentes meios e estratégias.

Privilegiando a prática do desenho, que cruzo com outros meios, como a gravura, o vídeo ou a instalação, procuro desvelar aquilo que existe para além da superfície (do corpo, da terra, da água). Um dos métodos de que me sirvo tem sido a apropriação de imagens (sobretudo da web, mas também de revistas e postais antigos); imagens de outros tempos e lugares, tradições reinventadas ou encenadas, nas quais acrescento, destaco ou oblitero determinados elementos, sugerindo outras leituras ao que delas resta para ser visto. Estas imagens vão formando séries, constituindo um arquivo composto por diferentes categorias – raízes, algas, toros, solos, algas, águas, espinhas, peixes, pássaros ou instrumentos que revelam a fragilidade dos corpos, a que se juntam objetos pessoais e de uso doméstico, testemunhando uma ação sobre o mundo.

Através delas proponho uma aproximação não científica às ciências – naturais, médicas, mas também ocultas. Partindo de representações do mundo natural, fragmentos e impressões, procuro dar a ver aquilo que normalmente está oculto, a que muitas vezes não se tem acesso ou

interesse em ver; a que se juntam ainda elementos associados ao poder de adivinhação, como determinadas aves e figuras, sugerindo uma outra conceção do invisível.

Outros trabalhos são desenvolvidos em torno do espaço negativo ou esvaziado, nas imagens mas também nos objetos, remetendo uma vez mais para a questão do corpo, ainda que este se encontre ausente.

5.1.1. Corpo-coleção

No começo, procurei dar visibilidade àquilo que o corpo esconde, primeiramente através da utilização de uma radiografia do próprio crânio, posto em movimento num vídeo intitulado *Sela Turca* (2009) (Fig. 61), que apresentei ainda em contexto académico. Este exercício de dissecação, progressivamente estendido a outros corpos, foi pondo a descoberto a sua interioridade.

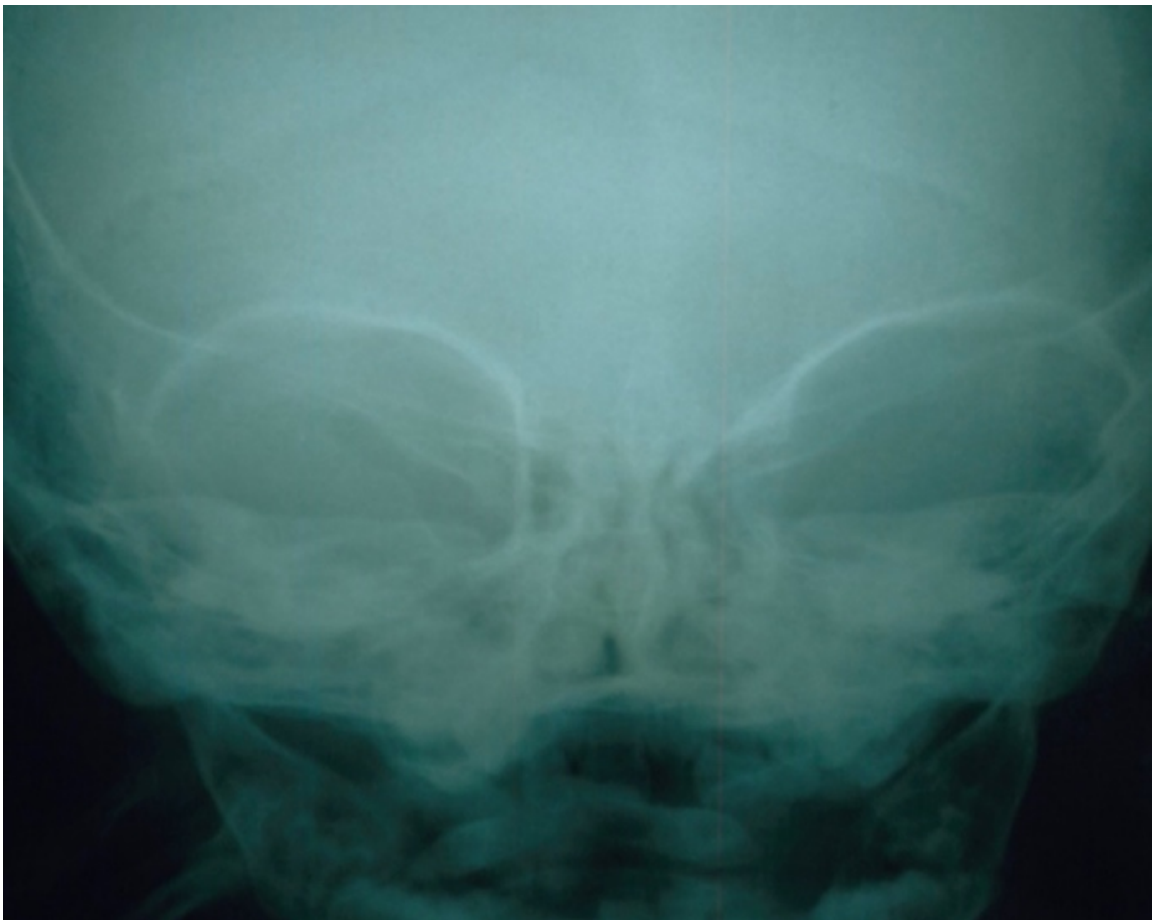


Fig. 61 – Raquel Moreira, *Sela Turca*, 2009. Vídeo, *loop*, cor, som, 00:01:12.

Passei então à botânica: em *Subsolo* (2011)²⁹⁶, cinquenta e oito desenhos prolongavam as espécies de plantas existentes no jardim do Palácio de Cristal, suspendendo as suas raízes no interior do parque de estacionamento subterrâneo (Fig. 62). Identifiquei algumas espécies, que depois recolhi noutras locais, nomeadamente em hortos, para as representar através do desenho de observação, aumentando a sua escala. Os desenhos foram executados com aparo e tinta-da-china sobre papel cristal, semi-transparente, iluminado pelas lâmpadas fluorescentes existentes no parque.



Fig. 62 – Raquel Moreira, *Subsolo*, 2011. Tinta-da-china sobre papel cristal, (58x) 70 x 100 cm. Parque de Estacionamento do Palácio de Cristal, Porto, 2011. © Fotografia: Raquel Moreira.

Mónica Chaminé Lacerda (2021), que não só tem acompanhado o meu percurso de perto como também nele tem colaborado em diferentes momentos, recorda como a “ligeireza” das folhas e o “detalhe” destes desenhos contrastavam com a “robustez” do espaço que os acolhia. Leveza que não se revelou fragilidade mas antes força, adaptando-se ao movimento dos automóveis no parque, que a todo o momento os faziam oscilar. Ali se mantiveram pelo período

²⁹⁶ Disponível em raquelmoreira.com/Subsolo.

de um mês, para serem vistos por quem não os esperava, lembrando a quem passava a ausência das plantas que noutra tempo terão habitado aquele espaço. Como sugere Lacerda (2021),

Se esta instalação pode levar-nos à evidência da ausência destes corpos e da destruição do seu habitat, nesse subsolo aberto e colonizado, é também verdade que nos pode levar a recordar a sua presença e a ameaça que constituem, especialmente num contexto urbano, não fossem os materiais utilizados para edificar as cidades poros através dos quais podemos encontrar rebentos, ervas e flores daninhas e até arbustos e árvores a emergir de.

Um jogo entre presença e ausência de que o/a espectador/a fazia também parte, ainda que apenas por breves instantes. Estes desenhos foram também reunidos num livro²⁹⁷, e mais tarde reapresentados na exposição *Terreno* (Fig. 63), que teve lugar na Kubik Gallery, Porto, em 2013. Aí, o espaço branco, clínico, em que alguns destes desenhos foram expostos conferiu-lhes uma outra interpretação ou abordagem, mais próxima da ciência botânica, sugerindo outras ligações entre os elementos naturais e este espaço limpo e domesticado. Mais recentemente, um destes desenhos foi integrado na exposição individual *Volta do Salteador*, no Sismógrafo, Porto, em 2020; desta vez sugerindo a ligação entre as raízes e uma ideia de nó, que retomarei mais adiante.

No mesmo período, as raízes de diferentes plantas, especialmente de ervas daninhas, deram ainda origem a outros desenhos, gravuras e a um vídeo²⁹⁸, reunindo imagens digitalizadas em negativo que acentuam a sua natureza fantasmática, devolvendo-as à escuridão a que pertencem.

²⁹⁷ Disponível em <https://br.blurb.com/b/2257612-subsolo>.

²⁹⁸ Disponível em <https://vimeo.com/62669440>.



Fig. 63 – Raquel Moreira, *Subsolo*, 2011. Tinta-da-china sobre papel cristal, (58x) 70 x 100 cm. Exposição *Terreno*, Hernâni Reis Baptista e Raquel Moreira, Kubik Gallery, 30.11.2013 a 18.01.2014. © Fotografia: Raquel Moreira.

Numa outra instalação, *Submergir* (2012)²⁹⁹ segui a mesma estratégia, estabelecendo um diálogo com a envolvente marítima que se projetava no interior do parque de estacionamento do Castelo do Queijo, também no Porto. Representei diferentes tipos de algas utilizando *stencil* sobre cinco tiras de plástico transparente, cada uma delas com cinco metros de comprimento, que suspendi através de peças de cortiça encaixadas nos pontos de ligação das placas de cofragem do edifício (Fig. 64).

²⁹⁹ Disponível em <https://raquelmoreira.com/Submergir>.



Fig. 64 – Raquel Moreira, *Submergir*, 2011–2012. *Stencil* sobre plástico, (5x) 120 x 500 cm. ©
Fotografia: Raquel Moreira.

Expostas não só ao movimento dos veículos dentro do parque como à forte ação do vento, estes lençóis translúcidos desprendiam-se do teto para o chão, onde se enrodilhavam, misturando-se com a areia que ali se acumulava, tal como aconteceria lá fora, se de algas verdadeiras se tratasse. Regressavam depois ao seu lugar onde foram resistindo durante aquele período de provação. Lacerda (2021) destaca ainda que

Tanto em *Subsolo*, como *Submergir*, a alusão ao jogo entre o que se retira da terra e o que ela reivindica de volta é evidente. O espaço negativo que é o lugar de exposição de eleição destas duas obras é um espaço positivo se, por força da insistência das raízes, este colapsasse ou, se por força das águas cujo nível sobe de dia para dia, este se enchesse.

Neste percurso, a autora vê um “questionamento do mundo” que parte “de uma perspectiva relacional, convidando, sem convidar, a que encontros aparentemente fortuitos como os potenciados por estas duas exposições, nos relembrem da nossa natureza mutante e da nossa responsabilidade pelo mundo que habitamos” (Lacerda, 2021).

A mesma intenção de dar a ver formas habitualmente menosprezadas, ou esquecidas, foi surgindo noutras propostas, como uma coleção de espinhas de diferentes peixes intitulada *Pescado* (2010), remetendo para essa ideia de uma ação passada. Depois de limpos, estes esqueletos que habitam o mundo aquático foram secos ao sol (método que apliquei mais tarde às algas em *Nó Górdio*, 2019), e por fim arquivadas numa mala (Fig. 65) – pequeno museu portátil que evoca a *Boîte Rouge* de Marcel Duchamp. Estas formas deram ainda origem a um vídeo³⁰⁰ (Fig. 66), em que “dançam” freneticamente ao som de uma máquina de cortar peixe, captado no antigo Mercado do Bolhão. Novamente aqui perscruto um entendimento do corpo para além do humano, que sendo de outros animais revela uma mesma lógica construtiva, formada por camadas visíveis e invisíveis.



Fig. 65 – Raquel Moreira, *Pescado*, 2010. Mala, 42 x 38 x 6 cm. © Fotografia: Raquel Moreira.

³⁰⁰ Disponível em <https://vimeo.com/17424326>.



Fig. 66 – Raquel Moreira, *Pescado*, 2010. Vídeo, *loop*, som, 00:02:02.

É no espaço que medeia o interior e o exterior dos corpos que operam os instrumentos médicos, sobre ou sob a superfície da pele. A eles me dediquei durante alguns meses, num trabalho desenvolvido a partir do espólio pertencente ao Museu da Faculdade de Medicina da Universidade do Porto. Propus-me explorar a coleção de instrumentos de ginecologia e obstetrícia, a partir dos quais criei uma série de desenhos (Fig. 67) que remetem para outras experiências marcantes, háptica e visualmente. Deste trabalho, que é parte de um projeto coletivo que desenvolvi com Hernâni Reis Baptista e Sofia Palma resultou a apresentação quer dos trabalhos, quer dos instrumentos que lhe deram origem, numa exposição e publicação³⁰¹ intitulada *Objectos Prescritos* (2011–2012)³⁰², em colaboração com a Ordem dos Médicos.

³⁰¹ Disponível em <http://raquelmoreira.com/Exhibition-catalogues>.

³⁰² Disponível em <https://raquelmoreira.com/Objectos-prescritos>.



Fig. 67 – Raquel Moreira, *Objectos Prescritos*, 2011-12. Pastel seco sobre papel, 44 x 65 cm.

Do corpo físico e dos dispositivos que o acionam, curam ou destroem, resultou um outro projeto, este dedicado à “pré-história” do processo de medicalização, desenvolvido no âmbito do mestrado em Estudos Artísticos – especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Dele resultou também uma exposição coletiva apresentada no Museu da mesma instituição, *Entre Mãos*, que reuniu uma série de elementos aparentemente díspares: um crocodilo embalsamado que pertenceu a um circo; um conjunto de manuais para instrução de cirurgiões, barbeiros e parteiras, cedidos pelo arquivo da Faculdade de Medicina, que conviveram com um conjunto de trabalhos inspirados na arte de curar, concebidos não só por mim mas também por Hernâni Reis Baptista e Mónica Chaminé Lacerda. Entre eles se inclui *Modo de costura* (2013)³⁰³ (Fig. 68), seis pinturas que realizei a

³⁰³ Disponível em <https://raquelmoreira.com/Modo-de-costura>.

partir de instruções contidas nos referidos manuais, sobre o modo como essa ação se pode inscrever sobre a pele, desenvolvendo uma pesquisa visual em torno da intervenção sobre a superfície do corpo, em que se inscrevem marcas, cicatrizes e memórias.

No mesmo período, Marta Bernardes (2013) encontra no meu trabalho “a paciência oitocentista de uma observação atenta – trabalho cirúrgico de tecer, abrir e suturar uma imagem como se de um corpo se tratasse, para lhe encontrar as entranhas ou as raízes – dando testemunho do aprendido com a dimensão mágica e sempre estupefacta de encontrar nas coisas o *mau agoiro* de sua (e nossa) finitude”.

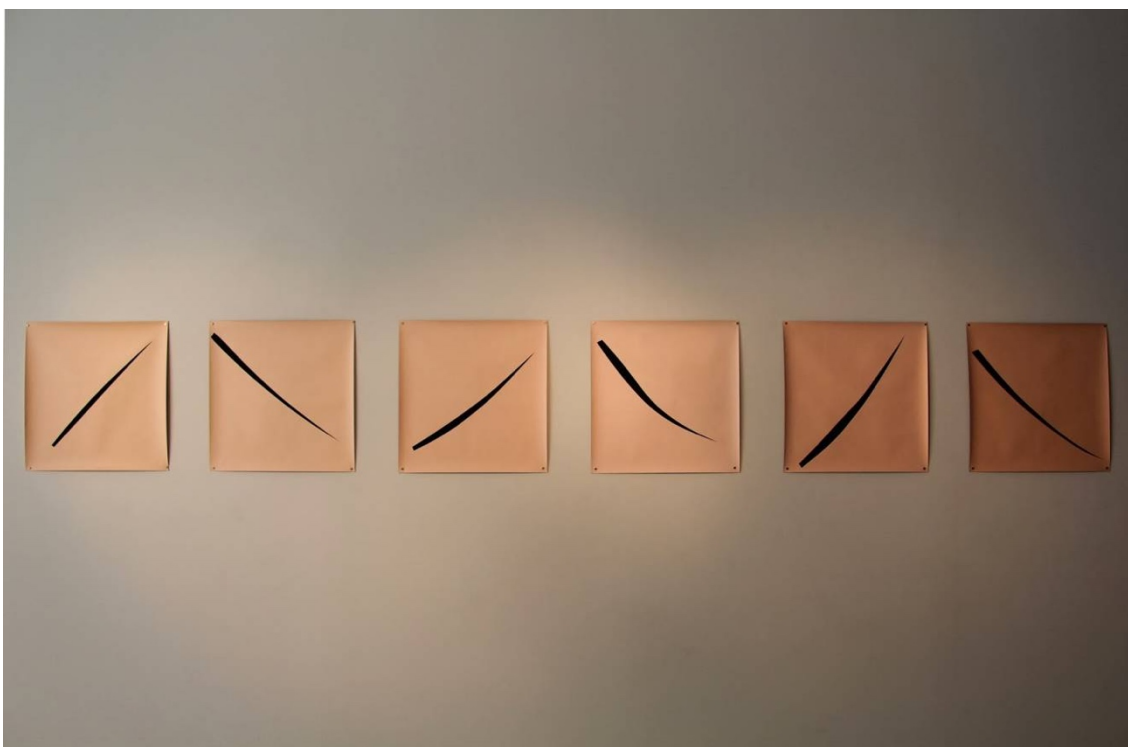


Fig. 68 – Raquel Moreira, *Modo de costura*, 2013. Acrílico sobre tela, (6x) 58 x 58 cm. © Fotografia: Raquel Moreira.

Desse olhar voltado para o corpo é também parte a sua interação com o exterior, como revela *A Pés Juntos* (2012)³⁰⁴ (Fig. 69). Nove desenhos que executei a partir de instruções encontradas numa revista antiga, sobre o modo como as senhoras deveriam posicionar os seus pés. Volto à questão do corpo controlado, limitado, desta vez pelas normas sociais. Sobre o fundo negro, preenchido com pastel seco, o espaço do corpo é definido pelas linhas de contorno, que deixei em branco.

³⁰⁴ Disponível em <https://raquelmoreira.com/A-pes-juntos>.



Fig. 69 – Raquel Moreira, *A Pés Juntos*, 2012. Pastel seco sobre papel, (9x) 48.5 x 48.5 cm. Exposição coletiva *Sete e Meio*, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 24.05 a 13.06.2012. © Fotografia: Raquel Moreira.

5.1.2. Augúrio

O invisível como força que dita o destino dos corpos e das almas, que tantas vezes se imiscuía nos antigos métodos recomendados para curar, é também evocado no meu trabalho, como atrás referi, através da presença de determinadas aves, que sobrevoam propostas como *Ornitomância* (2012), *Mau Agouro* (2013) ou *Cerco* (2013).

A primeira consiste na exposição que apresentei na Casa Tait com Hernâni Reis Baptista, partindo da história daquele lugar e do seu primeiro proprietário, William Tait, detentor de uma relevante coleção de ovos e autor do livro *Aves de Portugal* (1924), importante contributo para a ornitologia nacional. Entre os trabalhos concebidos para esta exposição se inclui *Migradores*, mapa mundo em que represento os principais circuitos migratórios das aves; *Elucidário*, cópia à máquina de parte da referida obra de Tait, a que tive acesso; e *Observatório*, instalação concebida em conjunto, e na qual procuramos reconstituir (com fragmentos de espelhos, vidros, ventoinhas

e jogos de luzes), o movimento dos pássaros que os visitantes podiam espreitar através de um pequeno orifício existente numa barreira que propositadamente impedia a passagem. A estes trabalhos se somavam outros que sublinham de igual modo o poder do oculto, como *Madame Bruillard*, uma série de fotocópias de anúncios publicados na revista *Ilustração Portuguesa* em 1917, representando uma figura como tantas outras que ainda hoje se encontram no ativo, fazendo uso dos seus poderes de adivinhação; e *Monticola Cyanus*, o primeiro de uma série de treze desenhos que reuni (Fig. 70) e mais tarde desmembrei em *Mau Agouro* (Fig. 71). Algumas destas aves seriam também bordadas em longas tiras de veludo preto, na instalação *Cerco* (Fig. 72).



Fig. 70 – Raquel Moreira, *Mau Agouro*, 2012. Tinta-da-china sobre papel, 50 x 70 cm.



Fig. 71 – Raquel Moreira, *Mau Agouro*, 2012. Tinta-da-china sobre papel, dimensões variáveis. Exposição *Terreno*, Hernâni Reis Baptista e Raquel Moreira, Kubik Gallery, 30.11.2013 a 18.01.2014. © Fotografia: Raquel Moreira.



Fig. 72 – Raquel Moreira, *Cerco*, 2013. Linha e veludo, (6x) 40 x 290cm, 2013. Exposição coletiva *Pinturas de Guerra II*, Fórum da Maia, 16.03 a 13.04.2013.

Regresso às aves em *Voo Picado*³⁰⁵, exposição coletiva comissariada por Óscar Faria, em que apresentei, no piso inferior da Casa da Artes, no Porto, desenhos “quase científicos” de algumas das espécies que se encontram em vias de extinção em Portugal: *Priolo* dos Açores, *Freira-da-Madeira*, *Pardela Balear*, da costa, e *Abutre-do-Egipto*, de Trás-os-Montes (Fig. 73). Como sugere o curador, observando estes “pássaros que não deixam traços no ar” percebemos que “a nossa verdadeira natureza é também essa: o desaparecimento, o vazio, a extinção” (Faria, 2018b).



Fig. 73 – Raquel Moreira, *Priolo*, *Freira-da-Madeira*, *Pardela Balear*, *Abutre-do-Egipto*, 2018. Tinta-da-china sobre papel, (4 x) 70 x 100 cm. Vista da exposição coletiva *Voo Picado*, Casa das Artes, Porto, 12.05 - 12.06.2018. © Fotografia: Hernâni Reis Baptista.

5.1.3. Dissolução

Não só o destino do corpo mas também o das suas imagens passa pela dissolução. Acelerando esse processo natural, proponho-me dificultar ou limitar a sua observação, em diferentes graus. Explorei primeiramente a desapareição da imagem através da apropriação de um

³⁰⁵ Disponível em <https://raquelmoreira.com/Voo-Picado>.

conjunto de fotografias pertencentes a um álbum de família, que nalgum momento da minha infância risquei e rasguei. Fotografias produzidas pelo meu tio Arlindo Azevedo, a quem devemos a existência de todas as imagens da família, que na década de 1970 ele próprio revelava em casa, na casa florestal do monte de Santa Luzia, em Viana do Castelo. Em *Sumiço* (2011/2012)³⁰⁶ recupero estas imagens, autonomizando-as sob a forma de postais (Fig. 74) que apresento como figuras anónimas em contexto expositivo (Fig. 75), e também num livro de artista (Fig. 76).



Fig. 74 – Raquel Moreira, *Sumiço*, 2011/2012. Impressão digital sobre papel, (41x) 10 x 14 cm.

³⁰⁶ Disponível em <https://raquelmoreira.com/Sumico>.



Fig. 75 – Raquel Moreira, *Sumiço*, 2011-2012. Exposição coletiva *Futuro Não Futuro*, Palacete Pinto Leite, Porto, 10 a 24.11.2012. © Fotografia: Hernâni Reis Baptista.



Fig. 76 – Raquel Moreira, *Sumiço*, 2011. Livro, Edição de Autor, 15 x 23 cm.

A ação de rasgar o papel, arrancando parte da imagem, foi também adotada em *Fosso* (2014), substituindo a presença do corpo, arrancado à paisagem, pelo protagonismo do lugar. Espaços desertos que se erguem como montanhas ou ilhas suspensas - oásis inatingíveis. São imagens da ausência, que constroem um isolamento forçado. Lugares dos quais não conseguimos aproximar-nos mais do que através de uma sucessão de imagens congeladas; fragmentos de uma viagem impossível de concretizar, que reuni num vídeo³⁰⁷ (Fig. 77).



Fig. 77 – Raquel Moreira, *Fosso*, 2014. Vídeo, 4:3, som, 00:04:50, *loop*. Som: Pedro Correia.

Utilizei o mesmo processo em *Simulacros #1 Espelhos* (2014)³⁰⁸ e *Simulacros#2* (2016-17)³⁰⁹, intervindo sobre uma coleção de postais de diferentes destinos turísticos. Na primeira série ampliei três imagens, separando cada figura da respectiva paisagem e deixando cada um desses lugares habitado pelo espaço negativo deixado pelo corpo arrancado; corpo que não pode ser encontrado senão numa outra imagem (Fig. 78). Aqui exploro também a questão do jogo, como

³⁰⁷ Disponível em <https://vimeo.com/113051897>.

³⁰⁸ Disponível em <https://raquelmoreira.com/Simulacros-1-Espelhos>.

³⁰⁹ Disponível em <https://raquelmoreira.com/Simulacros-2-Geometricos-Mimeticos-Obliterados>.

um puzzle que se propõe manipular o espaço do corpo ou o seu deslocamento. Ainda que as tenha apresentado próximas, as duas partes de cada imagem estão separadas, salientando a importância do contexto para a sua leitura.



Fig. 78 – Raquel Moreira, *Simulacros #1 Espelhos*, 2014. Impressão digital sobre papel, acrílico sobre madeira, (6x) c. 80 x 120 cm. Exposição *Outros ensaios*, Fundação José Rodrigues, Porto, 2014. © Fotografia: Raquel Moreira.

Na segunda série, *Simulacros#2*, constituída por sessenta imagens de diferentes destinos turísticos, parti da apropriação de imagens utilizadas como atrativo ou *souvenir*, ilustrando costumes, tradições e clichés associados a diferentes culturas (Fig. 79). Reproduzi cada uma destas imagens em formato de postal, e sobre ela intervim raspando e arrancando partes da imagem, criando outras formas no espaço correspondente à sua ausência; nalguns casos levando ao desaparecimento da figura humana ou à impossibilidade de a identificar. Alterado o sentido original das imagens, surgem questões relacionadas com aquilo que é ou que pode ser entendido como tradição, numa perspetiva multicultural, e de que modo esta é permanentemente reinventada num contexto de globalização, através do desenvolvimento tecnológico que permite não só a reprodução de imagens, como a sua cada vez mais rápida difusão. Proponho deste modo uma reflexão em torno da construção de identidades, partindo de imagens que habitam o nosso imaginário coletivo. Por outro lado, sublinho a perenidade e invisibilidade de que estas mesmas

imagens se revestem, como resultado do fluxo incessante de que são objeto, bem como das sucessivas transformações vivenciadas pelos próprios lugares.



Fig. 79 – Raquel Moreira, *Simulacros#2 Obliterados*, 2016-17. Postais raspados (60x) 15 x 10 cm.

Em *Simulacros #3 Desaparição*³¹⁰ (Fig. 80), a dissolução da imagem surge como ação progressiva numa instalação em que reuni vinte representações espectrais da mesma figura, exótica e convidativa, tal como as que encontramos nos postais. Trata-se da reprodução de uma imagem em tamanho real, em cartão recortado, utilizada como chamariz numa loja de velharias. Este trabalho foi apresentado na XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira em 2018 (Anexo A7), suspendendo à mesma altura as imagens impressas em folhas de acetato com diferentes níveis de opacidade, oscilando entre presença e ausência, acentuada pela luz natural que as atravessava.

³¹⁰ Disponível em <https://raquelmoreira.com/Simulacros-3-Desaparicao>.



Fig. 80 – Raquel Moreira, *Simulacros #3 Desaparição*, 2018. Vista da instalação na XX Bienal de Cerveira, Factory VNC, Vila Nova de Cerveira, 10.08 a 23.09.2018. © Fotografia: Raquel Moreira.

Dissolução da imagem que tinha já explorado de modo distinto em *Águas* (2016), um conjunto de postais turísticos – paisagens marítimas, rios e lagos – que mergulhei em tinta azul. Imersas nessas segundas águas, as figuras quase se fundem com a paisagem onde é possível ainda encontrá-las, semi-veladas (Fig. 81).



Fig. 81 – Raquel Moreira, *Águas*, 2016. Acrílico sobre papel. (13x) 15 x 10 cm.

5.1.4. Negativo

Em 2014 regresso à paisagem familiar do monte de Santa Luzia para dele colher uma série de impressões, *Toros*³¹¹. Utilizando o método da xilogravura, os troncos das árvores que o meu avô Azevedo diariamente vigiava foram literalmente impressos, pressionando os toros pintados sobre o papel, como se de impressões digitais se tratassem. Reuni as treze imagens (Fig. 82) numa exposição que teve lugar no espaço Dínamo 10, em Viana do Castelo, e também num livro de artista³¹² (Fig. 83).

³¹¹ Disponível em raquelmoreira.com/Entulho.

³¹² Disponível em <https://br.blurb.com/b/5662110-toros>.



Fig. 82 – Raquel Moreira, *Toros*, 2014. Impressão manual sobre papel (13x) 27 x 77 cm.



Fig. 83 – Raquel Moreira, *Toros*, 2014. Livro, Edição de autor. 15 x 23 cm.

O mesmo processo foi retomado no trabalho seguinte, executando uma série de impressões com sacos de papel amassados que durante alguns meses fui guardando, depois de terem servido para transportar pão. Os modo como apertei os sacos gerou um conjunto de formas que no seu conjunto se assemelham a um corpo em transformação (Fig. 84). O título *Entulho* (2015)³¹³, para além de evocar o acumular de desperdício que produzimos no dia-a-dia, reforça novamente a relação da prática artística com o quotidiano. A sua apresentação num edifício que se encontrava na fase final da sua recuperação permitiu-me utilizar restos de material existentes no próprio espaço, concretamente soalho de riga nova, para dar forma a esta exposição (Fig. 85).



Fig. 84 – Raquel Moreira, *Entulho* (2015), Raquel Moreira. Gravura, (60x) 28 x 38 cm, 2015.

³¹³ Disponível em <https://raquelmoreira.com/Entulho>.



Fig. 85 – Raquel Moreira, *Entulho*, 2015. Typographia Cowork, Porto, 14.11 a 19.12.2015. © Fotografia: Raquel Moreira.

Já distante deste espaço restaurado, entre 2018 e 2019 desenvolvi um trabalho em torno da ideia de ruína, estado em que se encontra uma fábrica de louça abandonada em Coimbra, que serviu de mote para o projeto coletivo intitulado “Sociedade Anónima (S. A.)”, em colaboração com Jorge Cabrera e Clara Sampaio. Partindo de um levantamento fotográfico do local e daquilo que dele restou, e também da pesquisa e recolha de documentação sobre a sua história, foram elaboradas três propostas individuais.

Descobri não só na própria casa como também na de alguns familiares, um conjunto de peças produzidas em diferentes etapas da fábrica de Coimbra (pratos, bules, chávenas). A partir deles concebi dois trabalhos, sublinhando a questão da invisibilidade das tarefas domésticas, trabalho menosprezado e que continua a ser desempenhado maioritariamente no feminino, num período em que sentia na pele essa sobrecarga diária. Em *Olimpicos* (2018) reinterpretei o símbolo dos reconhecidos jogos, através do desenho de contorno de cinco pratos de porcelana, convocando a força e resistência necessárias a toda a atividade física, ao desporto, como também ao trabalho fabril e doméstico (Fig. 86). Em *Serviço* (2018) construí moldes que sugerem uma eventual repetição destas peças, cuja produção se encontra há muito descontinuada, retomando essas formas já libertas do seu caráter utilitário. Em lugar de cada uma delas apresentei o respetivo espaço negativo, em cartão recortado (Fig. 87). As duas propostas foram integradas na exposição coletiva

Motel Coimbra #4 – O Mundo em Trânsito (Fig. 88), no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, entre abril e julho de 2019 (Anexo A5).

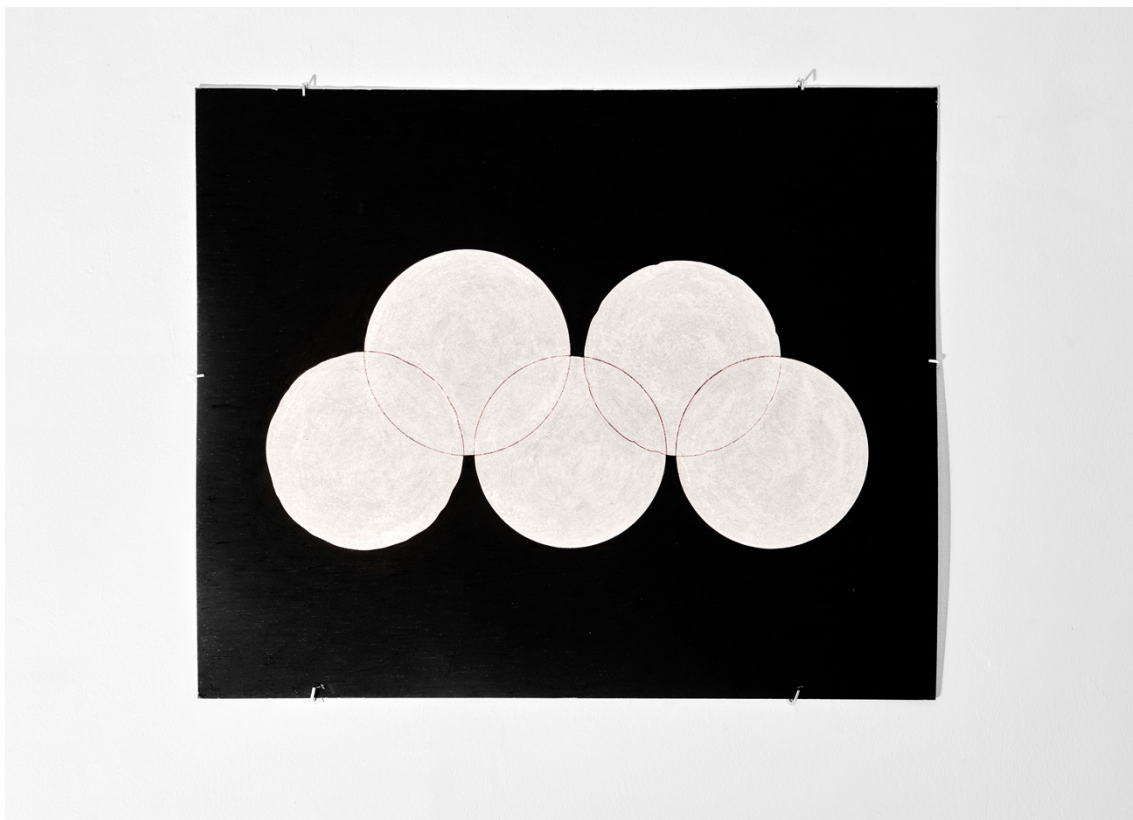


Fig. 86 – Raquel Moreira, *Oímpicos*, 2018. Pastel seco sobre cartão, 74 x 90 cm. Exposição coletiva *Motel Coimbra #4 – O Mundo em Trânsito*, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 12.04 a 14.07.2019. © Fotografia: Vitor Garcia.



Fig. 87 – (em baixo, à esquerda) Raquel Moreira, *Serviço*, 2018. Cartão recortado, (3x) 74 x 90 cm. Exposição coletiva *Motel Coimbra #4 – O Mundo em Trânsito*, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 12.04 a 14.07.2019. © Fotografia: Vitor Garcia.



Fig. 88 – Projeto coletivo Sociedade Anónima (S. A.) - Clara Sampaio, Jorge Cabrera e Raquel Moreira. Vista da instalação no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, integrada na exposição coletiva *Motel Coimbra #4 – O Mundo em Trânsito*, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 12.04 a 14.07.2019. © Fotografia: Raquel Moreira.

A mesma ideia de abandono, de vestígios de um tempo suspenso, surge no mesmo período em *Agora* (2019) (Fig. 89), conjunto de ampulhetas que desenhei no interior de caixas de jogos, manchadas pelo tempo. Este trabalho foi apresentado em diálogo com as propostas de outros artistas, no âmbito da exposição coletiva 1 000 056.º Aniversário da Arte, que teve lugar no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, em janeiro de 2019 (Anexo A6).



Fig. 89 – *Agora* (2019), Raquel Moreira. Tinta-da-china sobre caixas de cartão, 33×23, 27×19.5, 22.5×17 cm. Exposição coletiva 1.000.053º Aniversário da Arte, Círculo de Artes Plásticas, Círculo Sede, Coimbra, 17 a 19.01.2019. © Fotografia: Raquel Moreira.

Nestes trabalhos manifesta-se um desejo de esvaziamento que terá continuidade em *Canal* (2020)³¹⁴, concebido como contributo para o projeto colaborativo *Water Event* integrado na exposição individual de Yoko Ono no Museu de Serralves, Porto, em 2020 (Anexo A2). A peça apresenta-se como recipiente mínimo; apenas um estreito fio de água poderá correr através deste contentor-caixa (Fig. 90). Trata-se de um paralelepípedo retangular, construído em cimento misturado com areia de rio, cuja irregularidade atenua as linhas geométricas do suporte que lhe deu origem – uma caixa de jogo. O betão, elemento comum no cenário urbano, faz-se acompanhar pela água (ou por uma ideia de água) que tantas vezes o rodeia, num jogo entre o natural e o construído. Entre o corpo deste objecto e o elemento água constrói-se, tanto na matéria que o constitui como à superfície, uma relação de proximidade sem pertença, tocando-se apenas. Esta proposta foi apresentada juntamente com as de outros autores, sem que nelas tenha sido introduzida qualquer gota de água.

³¹⁴ Disponível em <https://raquelmoreira.com/Canal>.



Fig. 90 – Raquel Moreira, *Canal*, 2020. Cimento e areia de rio. Projeto colaborativo *Water Event*, de Yoko Ono. Museu de Serralves, Porto, 29.05 a 15.11.2020. © Fotografia: Raquel Moreira.

5.1.5. Corpo ausente

O desaparecimento da imagem que se revela central nos trabalhos anteriores vai sendo progressivamente substituído pela inacessibilidade e a invisualidade, a nebulosidade ou a visibilidade velada que se instala sobre os trabalhos mais recentes, que reuni em duas exposições individuais: *Tapar o Sol* (2019) e *Volta do Salteador* (2020). Nos dois momentos construí um diálogo com o espaço expositivo através de propostas que partem da bidimensionalidade do desenho para dela se libertar, alargando a experiência a outros sentidos, nomeadamente à audição, ao tato, e ao corpo que as atravessa, recorrendo à materialidade e visualidade sem prescindir de uma componente crítica e reflexiva.

Em *Tapar o Sol*³¹⁵, que apresentei na Galeria do Sol, no Porto, de 25 de maio a 1 de junho de 2019, parti da própria designação e organização do espaço para a sua articulação com o visível e o invisível, num conjunto de trabalhos concebidos especificamente para esta exposição. Os diferentes pisos foram ocupados por estruturas que apresentavam diferentes graus de permeabilidade ou obstrução, através da introdução de constrangimentos ao olhar e ao movimento do corpo no espaço, assumindo que a ação de expor se traduz em certa medida na de impor, como sugere Paulo Cunha e Silva (1995, p. 101): “Mas não é esse o sentido da arte, o de uma *in-posição* que decorre da sua *ex-posição*?”.

³¹⁵ Disponível em <https://raquelmoreira.com/Tapar-o-Sol>.

Partindo da estrutura arquitectónica daquele lugar, desenhei um percurso tripartido entre o dia, o ocaso e a noite. No piso superior, a luz natural era filtrada por *Peneiras* (Fig. 91), instalação formada por um conjunto de redes suspensas, de diferentes materiais, espessuras e cores, atravessadas não só pela luz natural como por lâmpadas fluorescentes que lhe conferiram uma tonalidade amarela.



Fig. 91 – Raquel Moreira, *Peneiras*, 2019. Instalação. Rede mosquiteira e rede sombra, dimensões variáveis. © Fotografia: Raquel Moreira.

No piso intermédio a luz enfraquece, crepúsculo. Nele reuni *Gravitação* (Fig. 92), seis desenhos de contorno em que ressurgem os mesmos pratos que havia utilizado em *Olimpicos*, agora aos pares, e em trânsito. Os círculos, cruzando-se ou afastando-se no espaço limitado da folha, oscilam entre proximidade e distância, que tanto pode ser referente à falta de visão, mais focada ou turva, como a corpos que se sobrepõem e eclipsam.



Fig. 92 – Raquel Moreira, *Gravitação*, 2019. Marcador sobre papel, (6x) 50 x 68 cm. © Fotografia: Raquel Moreira.

No mesmo espaço apresentei *Dissolução* (Fig. 93), revelando a imagem de um corpo (o meu, fotografado em 2012), cujo rosto já não é possível identificar, quase desaparecido por ação da luz e do tempo, processo que opera como metáfora para a própria condição humana.



Fig. 93 – Raquel Moreira, *Dissolução*, 2012–2019. Polaroid, 8.8 x 10.7 cm.

Ainda no mesmo piso, *Linha do Horizonte* (Fig. 94) alinha pela linha do mar um conjunto de paisagens no momento em que o sol se põe. Uma fotografia de fotografias, que por sua vez, se repete quando o trabalho é documentado; como se esta repetição de camadas de um mesmo *medium* pudesse remeter para o próprio ciclo repetitivo do dia e da noite.

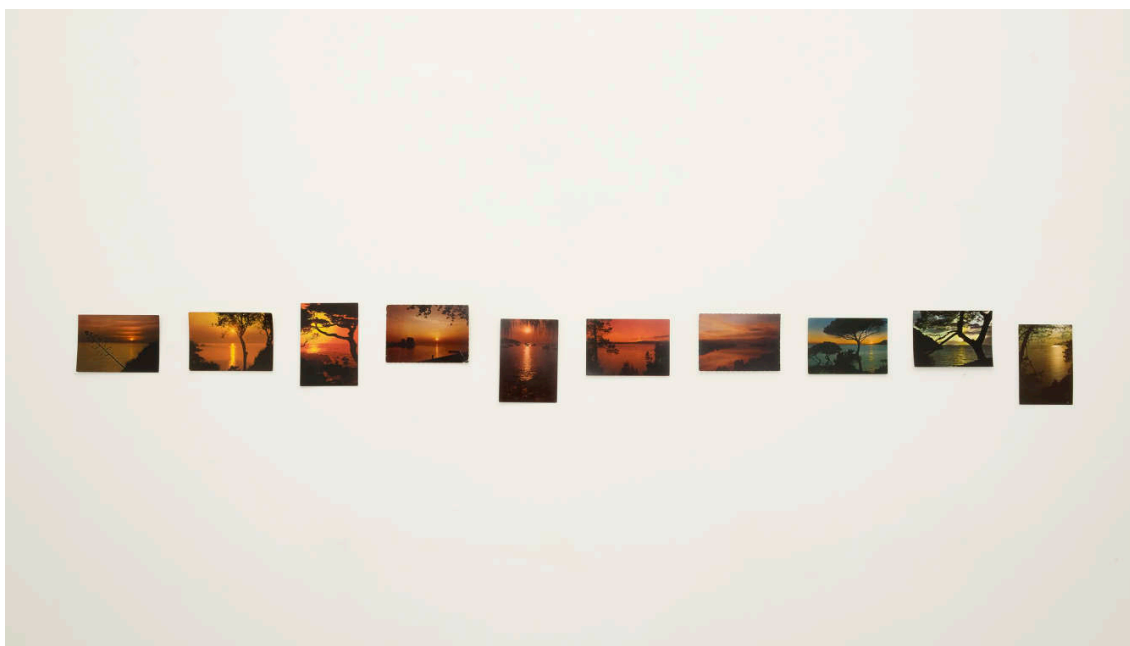


Fig. 94 – Raquel Moreira, *Linha do Horizonte*, 2019. Impressão jato de tinta sobre tecido, 126 x 71 cm.
© Fotografia: Raquel Moreira.

No piso inferior, abaixo do solo, *Eclipse* (Fig. 95) remete para a ideia de desaparecimento, cegueira infinita. Um címbalo suspenso no centro da sala escurecida, sobre uma ténue luz vermelha que assinalava a sua presença. Sobre o címbalo girava um pequeno objeto metálico que nele ia tocando, por ação de uma ventoinha, gerando a componente sonora da peça. Este era um dos instrumentos que acompanhava o meu pai, baterista, no momento em que um acidente os silenciou a ambos, como é visível pelas marcas inscritas neste corpo metálico, tantos anos depois.



Fig. 95 – Raquel Moreira, *Eclipse*, 2019. Cimbalo, ventoinha e lâmpada, dimensões variáveis. © Fotografia: Raquel Moreira.

Tapar o Sol

Tapar o Sol foi a impossibilidade que me propus trazer a este espaço, desenhando um percurso entre a luz e a sua ausência. Esta trajetória desdobra-se em três momentos, seguindo a organização espacial pré-existente.

O primeiro piso, mais iluminado, é habitado por um conjunto de peneiras, procurando criar sombra. Instrumento de seleção de materiais sólidos, a peneira separa o trigo, que alimenta, do joio; separa o ouro e o diamante da areia, no garimpo; mas é também um elemento ilusório: ter peneiras nos olhos pode levar a ver o que não existe, o que ali não está; pode também iludir a uma pretensa superioridade, própria de quem tem peneiras.

Indiferente a todas as barreiras, o sol, acima, torna mais clara a visão; evoca a vida, mas também cega.

No piso intermédio, crepuscular, um sol em trânsito; momento de passagem, transmutação; um limbo entre o aparecer e o desaparecer – visão turva, a vida em diluição. Aqui se vêem círculos, ou sóis, desenhados em papel cor de penumbra. Também se vêem imagens – dez crepúsculos em diferentes geografias –, alinhados num só momento. E uma fotografia, um corpo que vai desaparecendo com a luz que lhe queima as cores, pouco a pouco.

Lá em baixo um sol que repousa, em mergulho, quase na escuridão; o silêncio que a morte impõe; olho cego, visão perdida. O prato em metal, cimbalo, permanece adormecido até ganhar nova vida ao ser manuseado ou tocado, gerando som; é também um escudo, ligeiramente amolgado, que protege.

Alguns destes sóis vieram de casa – são pratos que sobrevivem ao uso diário; que alimentam e se esvaziam, quando virados para baixo, para dar lugar ao desenho; outros que se vão acumulando porque guardam memórias –, abandonando temporariamente o espaço doméstico. Outros foram concebidos para este momento em que se dão, em certa medida, a ver.

Se a repetição dessa forma circular que se propaga obsessivamente por todo o espaço expositivo pode diluir ou enfatizar a carga simbólica associada ao sol, remetendo para uma ideia de ciclo, renovação, essa mesma forma convoca também uma impossibilidade de fuga, um loop sem fim.

Essa dualidade entre o que se pode, o que se quer, e o que se consegue, ver e dar a ver, existente na relação entre o corpo e o mundo – mediada pelas imagens, pelos objetos e lugares que os projetam –, é parte de uma pesquisa mais ampla em torno das relações entre o visível e o invisível.

Raquel Moreira, 2019

Texto apresentado na folha de sala da exposição (Anexo A4)

5.1.6. Corpo quase presente

Se *Tapar o Sol* indiciava uma passagem anterior do corpo pelo espaço expositivo, a sua presença é assumida em *Volta do Salteador*³¹⁶, exposição individual que apresentei no Sismógrafo, Porto, de 1 a 29 de fevereiro de 2020, remetendo para uma ideia de passagem ou ação anterior. Contrariamente àquele que anteriormente descrevi, ocupei desta vez um espaço uno, no qual dispus um conjunto de desenhos e artefactos que convidavam a olhar em diferentes direções, alturas e distâncias, formando um percurso descontínuo. E apesar de todo o espaço estar bastante iluminado, nem todos os elementos eram visíveis num primeiro olhar.

A desmontagem na Galeria do Sol revelou a presença quase impercetível de uma alga, de reduzida dimensão, que encontrei no canto mais escondido da cave. Nunca cheguei a saber de onde veio esta alga que acabaria por constituir a primeira pista para os trabalhos seguintes. Esse acontecimento reativou a minha vontade de explorar uma vez mais a flora marítima, desta vez não através da sua representação, mas da recolção de algas. Durante o verão fui recolhendo na praia Norte, em Viana do Castelo, o sargaço que ficava na areia. Procedi, nos meses seguintes, à tentativa de preservar aquele amontoado através de múltiplas lavagens e secagens, ao sol, e no forno, acelerando um processo em que só o tempo permitiria produzir os devidos efeitos de preservação. Este “novelo” de matéria orgânica e cheiro intenso, que fez o delírio das moscas com as quais tive de partilhar a casa durante aquele período, acabaria por ser intitulado *Nó Górdio* (Fig. 96), que seria também o título escolhido por mim e por Hernâni Reis Baptista, para o texto que acompanhou a exposição.

Além das algas recolhi ainda diferentes tipos de cordas, fios e nós, crescendo a vontade de os transportar para o espaço da exposição, através do desenho mas também de uma presença efetiva, como acontece em *Baraço* (Fig. 97), mais um exemplar obtido através do meu trabalho

³¹⁶ Disponível em <https://raquelmoreira.com/Volta-do-Salteador> e em <https://www.sismografo.org/exhibitions/Raquel-Moreira-Volta-do-Salteador>.

de recolção. Trata-se de um amontoado de pequenos paus, possivelmente de alguma árvore podada, que noutro contexto poderia servir para alimentar a fogueira ou o fogão a lenha. O título dá visibilidade ao fio que une aqueles paus num só corpo, que apresentei tal como foi encontrado.



Fig. 96 – Raquel Moreira, *Nó Górdio*, 2019. Sargaço, dimensões variáveis. © Fotografia: Hernâni Reis Baptista. Cortesia Sismógrafo.



Fig. 97 – Raquel Moreira, *Baraço*, 2019. Ramos, fio nylon azul, dimensões variáveis. © Fotografia: Hernâni Reis Baptista. Cortesia Sismógrafo.

O desenho de observação, que comecei por elaborar meticulosamente, com aparo e tinta-da-china (Fig. 98), foi-se progressivamente afastando de uma representação mimética dos diferentes tipos de nós, reproduzidos a partir de imagens de livros. A mão foi-se libertando da ilustração quase científica para dar lugar a formas mais livres e fluídas – um conjunto de voltas e nós inventados – *Voltas #1, #2, #3* (Fig. 99), ainda que alguns deles possam efetivamente existir, por coincidência ou por ação involuntária da memória, num fazer que a certa altura se tornou quase automático. Daqui resultaram as *Voltas* que remetem para a manualidade da escrita, lembrando as linhas indecifráveis que ilustram o romance *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* (1759) de Laurence Sterne (Fig. 100)³¹⁷.

Estes trabalhos podem também lembrar a presença do nó no trabalho de Louise Bourgeois³¹⁸. Os nós que habitam os seus desenhos (Fig. 101), gravuras e colagens, assumem formas orgânicas que se situam entre figuração e abstração; elementos naturais ou estruturas tubulares que remetem para as dinâmicas do tempo e para a fluidez dos corpos, emaranhados.

³¹⁷ Como sugeriu Miguel Leal.

³¹⁸ Como sugeriu Fernando José Pereira.

Esta ideia de nó como evocação do caos que habita o corpo interior é o que podemos ver também nas linhas que se adensam em *Voltas #4*³¹⁹ (Fig. 102) e *Voltas #5* (Fig. 103), sugerindo partes de órgãos ou do sistema circulatório; representação de um ciclo, ou do andar em círculos, como na teia em que o pensar e o fazer se enredam.



Fig. 98 – Raquel Moreira, *Volta do Salteador*, 2020. Tinta-da-china sobre papel, 50 x 65 cm. © Fotografia: Hernâni Reis Baptista. Cortesia Sismógrafo.

³¹⁹ Trabalho selecionado no Concurso Internacional da XXI Bienal Internacional de Arte de Cerveira, onde esteve em exposição de 01.08 a 31.12.2020 (Anexo A1).

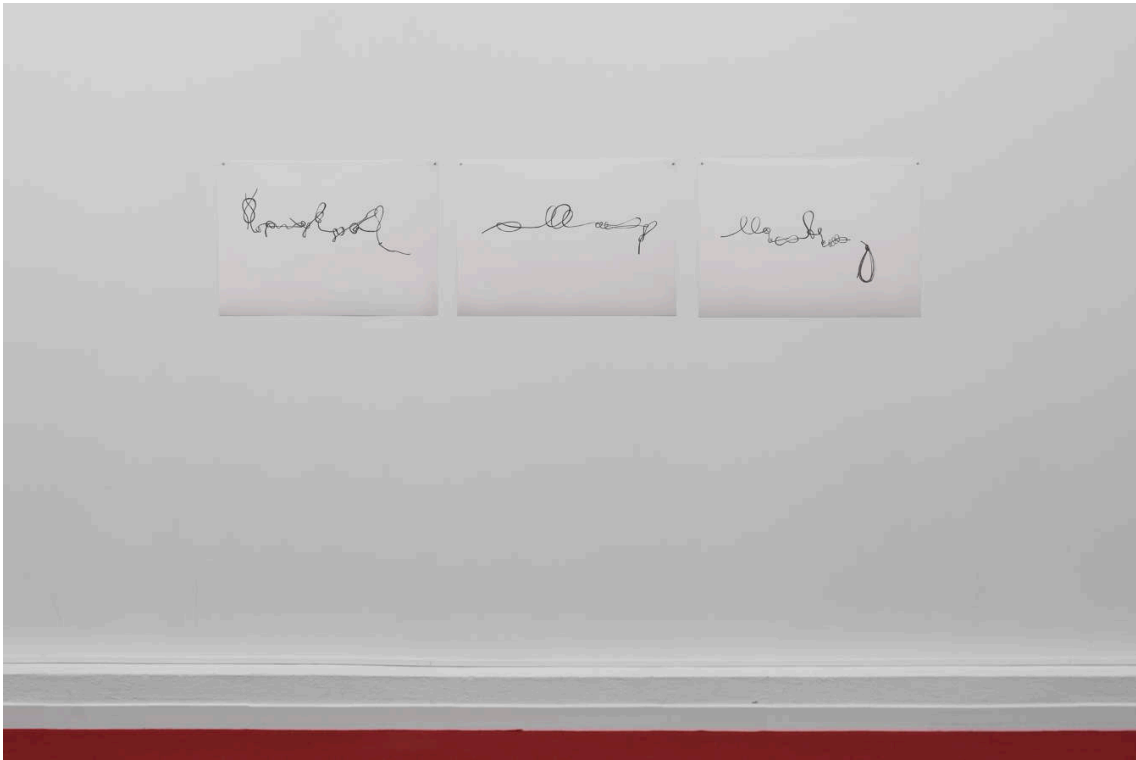


Fig. 99 – Raquel Moreira, *Voltas #1, #2, #3*, 2020. Tinta-da-china sobre papel, (4x) 70 x 50 cm.
© Fotografia: Hernâni Reis Baptista. Cortesia Sismógrafo.

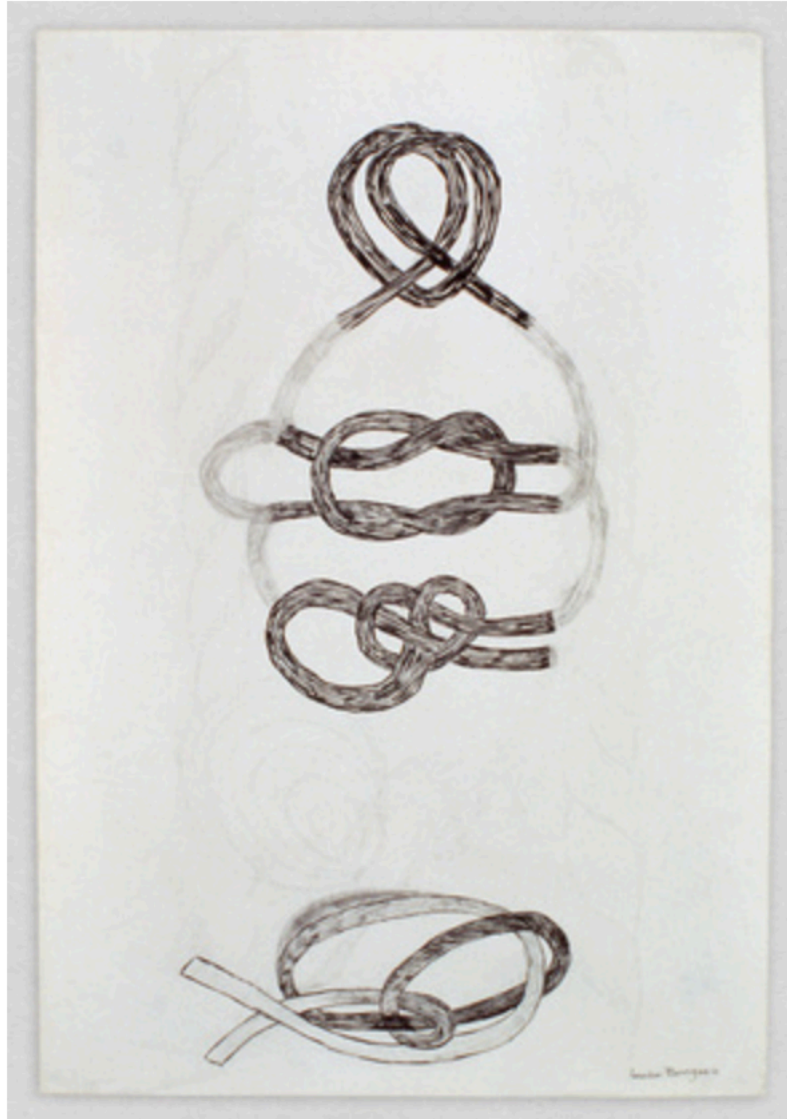


Fig. 101 – Louise Bourgeois, *Untitled*, 1950. Tinta e carvão s/ papel, 55.9 x 38.1 cm. © The Easton Foundation/VAGA, ARS, NY.

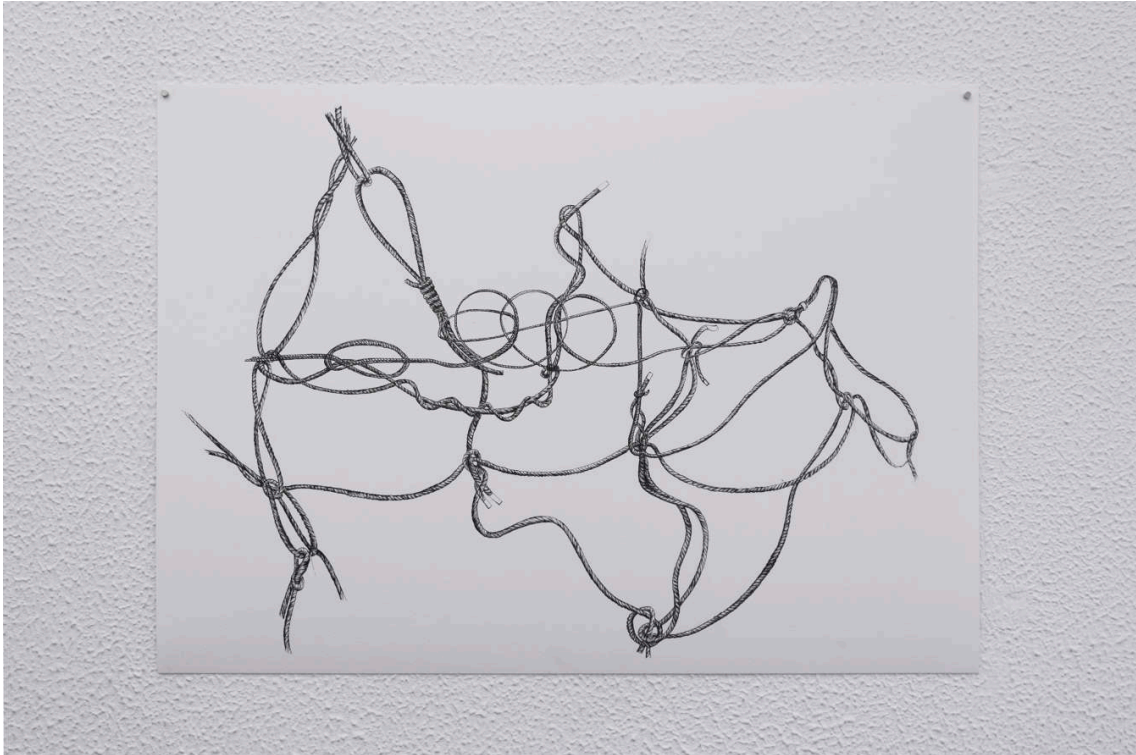


Fig. 102 – Raquel Moreira, *Voltas #4*, 2020. Tinta-da-china sobre papel, 70 x 50 cm. © Fotografia: Hernâni Reis Baptista. Cortesia Sismógrafo.

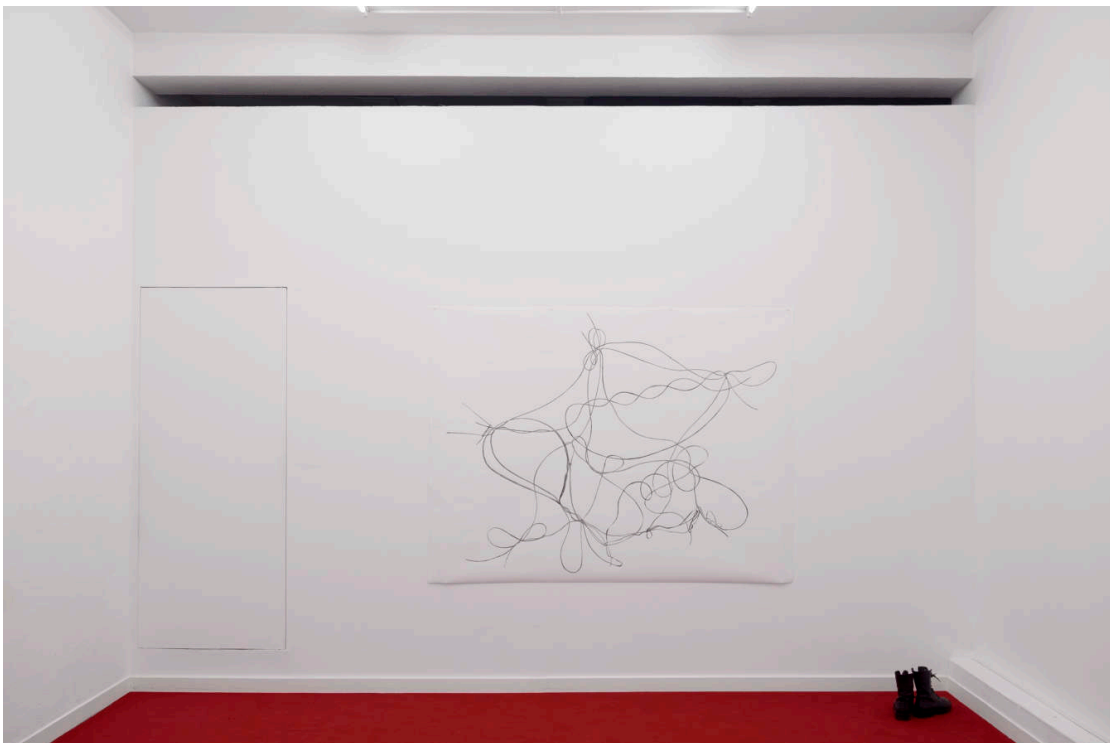


Fig. 103 – Raquel Moreira, *Voltas #5*, 2020. Tinta-da-china sobre papel, 200 x 150 cm. © Fotografia: Hernâni Reis Baptista. Cortesia Sismógrafo.

A par do desenho fui constituindo uma coleção de cordas e fios de diferentes materiais, espessuras, tamanhos e cores, reunidos em *Rio/Mar* (Fig. 104). Procurei prendê-los a uma superfície que os fixasse, optando por utilizar cimento produzido com areia recolhida do rio e da praia. A argamassa preencheu um conjunto de caixas de cartão, de diferentes tamanhos e cores, que encontrei há cerca de uma década, depois de terem servido para acomodar faqueiros ou objetos semelhantes. Enchi dez dessas caixas com cimento feito com areia de rio e outras dez com areia de mar. Os objetos aprisionados passaram a ser ganchos e nós com diferentes funções, numa referência direta aos grampos que se encontram presos no chão perto do rio, para atracar os barcos, ou ainda aos laços deixados nas árvores pelos feirantes que os usam para sustentar as suas tendas. Apresentados em caixas, estes elementos habitualmente vistos como acessórios, perdem a sua condição habitual de invisibilidade, ocupando um lugar central no espaço expositivo.



Fig. 104 – Raquel Moreira, *Rio/Mar*, 2019. Caixas de cartão, cimento, areia do rio (1-10) / areia do mar (11-20); fios, cordas e ganchos diversos; dimensões variáveis. © Fotografia: Hernâni Reis Baptista. Cortesia Sismógrafo.

Durante a preparação desta exposição, já no espaço do Sismógrafo, surgiu a vontade de introduzir, pela primeira vez e de forma assumida, vestígios de um corpo ausente: um par de botas (Fig. 103), um lenço (Fig. 105), uma gravata (Fig. 106), uma corda de saltar (Fig. 107), ou um pedaço de fio usado como cama-de-gato (Fig. 108). Estes objetos que vestem, protegem ou

adornam o corpo, detentores de uma forte carga simbólica, foram enegrecidos pela mesma tinta que usei nos desenhos, unificando este corpo que pode ser visto como corpo próprio, como corpo da morte, ou simplesmente como corpo anônimo, discreto, silencioso. As botas, voltadas para a parede do fundo, sugerem uma ideia de passagem, fuga, ou uma possível continuidade para além dos limites do espaço e do espectro do visível. Esta presença do corpo – que não pretende ser autobiográfica, mas antes referência ao comum –, procura expressar a força daquilo que não se vê, que apenas se presente, ou recorda.



Fig. 105-106 – Raquel Moreira, *Cabra-cega / Gravata*, 2020. Tinta-da-china sobre tecido, dimensões variáveis. © Fotografia: Hernâni Reis Baptista. Cortesia Sismógrafo.

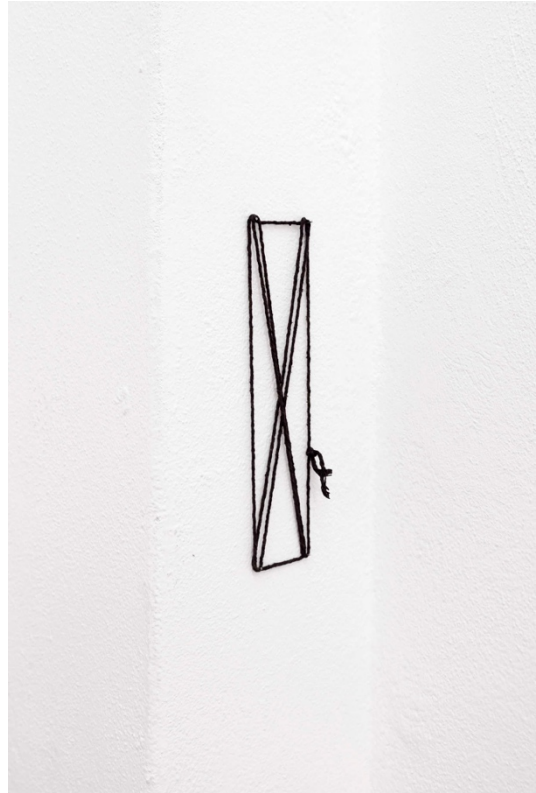


Fig. 107-108 – Raquel Moreira, *Corda de salto / Cama-de-gato*, 2020. Tinta-da-china sobre tecido, dimensões variáveis. © Fotografia: Hernâni Reis Baptista. Cortesia Sismógrafo.

Estes trabalhos combinam elementos pertencentes ao mundo natural (uma vez mais, as raízes, os toros, as algas; a que juntei a água e a areia utilizada na produção de cimento), convivendo com objetos produzidos para auxiliar a ação humana (cordas e fio, caixas, acessórios de vestuário e calçado); materiais naturais e industriais, que revelam a sua função de uso pelo corpo, suspensa pela ação que sobre eles se inscreveu, e deslocando-os para outro contexto.

A escala utilizada volta a expandir-se nestas duas exposições individuais, em que tive oportunidade de estabelecer um diálogo mais próximo com cada um dos espaços, tal como havia anteriormente explorado em *Subsolo* (2011) e *Submergir* (2012), mantendo o “interesse pelo detalhe” que neles estava já presente, como observa Mónica Chaminé Lacerda (2021):

O detalhe dos espaços intersticiais da palavra, dos seus, por vezes, múltiplos significados, do provérbio, do jogo entre espaços, sejam estes nomeados ou deixados à interpretação de quem os experiencia, do que se vive quando se habita as fronteiras entre mundos, sejam estes o do corpo material, do espiritual ou da vivência que é a sua, enquanto ser que se move pelo mundo e enquanto artista.

Cortar o Nó Górdio

Conta o mito que Alexandre, o Grande, numa das suas campanhas de conquista pela Ásia Menor, se confronta com um desafio na cidade de Frígia: o de desatar o nó feito cem anos antes por Górdio, façanha que até então ninguém tinha conseguido realizar. Presa a uma coluna do templo de Zeus, estava uma carroça atada com um nó tão complexo que durante anos desafiara os esforços dos mais valentes reis e guerreiros que, em vão, o tentavam desenlaçar. Alexandre, depois de analisar o nó por alguns momentos, desembainhou a sua espada e, com um gesto fortuito, de um só golpe, cortou-o.

Se o Nó Górdio exigia engenho para ser desfeito, a Volta do Salteador, nó que dá título à exposição, é um nó de rápida libertação. Também conhecido como Nó de Evasão, é habitualmente utilizado nas descidas, que prende temporariamente, sugerindo quer a possibilidade de queda, quer a ideia de jogo. Há a crença de que era utilizado por ladrões para soltarem rapidamente as rédeas dos seus cavalos e fugirem. Apesar de um único puxão no chicote ser suficiente para desfazer esta volta, a tração no seu seio mantém-no seguro. Ainda que eficaz a suportar o peso de um corpo, é também perigoso, exigindo perícia e concentração a quem o utiliza. E o que vemos nesta mostra é precisamente uma procura, feita pela ação repetida de atar e desatar, do entendimento das coisas, caso a caso, nó a nó.

Há um fazer e refazer que se materializa num conjunto de elementos encontrados e construídos em diferentes momentos para esta exposição: como primeira pista, uma pequena alga encontrada numa cave, e que se expande para dar lugar a um emaranhado de sargaço seco. Juntam-se ninhos feitos de cordas, paus e raízes; braços que se contorcem e enrolam naturalmente em novelos ao procurar nutrientes, expandindo-se por baixo da terra ou na água, enrolados pelas correntes. Não dão ponto sem nó, porque há nessa ação de crescer o interesse pela vida, mas também o desejo de domínio.

Usados para unir, rematar ou remendar, existem nós que pendem das árvores, amarrados a um ferro ou a uma pedra, nós enterrados na areia. Cordas, fios ou pedaços de tecido entrançados, que servem diferentes propósitos, sendo o mais comum o contexto marítimo, mas são também usados na agricultura e no cultivo das plantas; na atividade dos bombeiros e cirurgiões; nos labores, na técnica do macramé, nos bordados, na costura, na joalheria; em volta das caixas, para as encerrar e transportar; nas gravatas e nos cordões do calçado; no corpo, como instrumentos de prazer, o shibari; de dor ou de repressão, a mordaza; nas tendas dos feirantes e no campismo; no desporto — redes de campos de jogo, na escalada, no escutismo; nas brincadeiras infantis, como saltar à corda, jogar à cabra-cega ou à cama-de-gato. Este último, conhecido no Japão como Ayatori, é uma sequência de posições construídas com fio entre os dedos, que pode desatar-se, voltando à posição inicial, ou continuar o seu ciclo, dependendo da habilidade do jogador; uma atividade inútil e inconsequente, que desaparece sem deixar marcas.

Outras voltas, apresentadas como desenho sobre papel, feitas a aparo, pincel japonês e tinta-da-china surgem à medida que a linha se inscreve, adensando-se até formar emaranhados. Uns são nós cegos que potenciam a confusão, outros remetem para a corda ao pescoço, para o sufoco ou nó na garganta. Neles também se pode ver uma espécie de escrita inventada que faz lembrar os milenares Quipos, uma forma ainda pouco estudada de comunicação Inca, feita através de conjuntos de cordas e fibras com diferentes nós, e que serviam para registar informações, números e possíveis narrativas.

Libertando-se da bidimensionalidade do desenho, a exposição integra ainda um conjunto de vinte caixas cimentadas. A argamassa que preenche estes contentores é feita com areia de rio e mar, e cada um contém ganchos e nós. Transportando para o espaço expositivo o contexto geográfico onde foram concebidos, podemos vê-los como pequenos pedaços de chão, ou exercícios topográficos, guardados em caixas reaproveitadas, que em tempos terão servido para conservar objetos de valor. Cada uma sugere metáforas para outros nós, uns de água doce, outros mais acres, de

água salgada; testemunhos de passagens, compromissos assumidos ou desfeitos — mordendo ou roendo a corda.

Nesta exposição sublinha-se uma vez mais um modo de fazer que se pauta não só pela repetição como forma de compreensão, mas também pela referência a um corpo ausente, e que em trabalhos anteriores se tem revelado de outras maneiras, como a grattage sobre fotografia. Esse corpo apresenta-se agora sob a forma de adereços: uma venda para os olhos, já usada, propõe não só o jogo, mas uma outra leitura sobre os objetos, mais tátil, e que pode escapar ao olhar desatento; a corda de salto, que pode ter tanto de infantil como de trágico, é apresentada como ferramenta para impulsionar o corpo do chão, quem sabe, a um precipício; a gravata, com o diâmetro de um pescoço e as botas, deixadas a um canto. Estes elementos, que foram pintados com a mesma tinta que os desenhos, ganham o peso do desaparecimento através do negro que os cobre. E talvez as cordas representadas no papel possam ser a interpretação de um corpo, ou das suas entranhas. E, com a mesma proveniência da tinta, surge o ditado chinês que propõe: Antes de iniciares a tarefa de mudar o mundo, dá três voltas à tua própria casa.

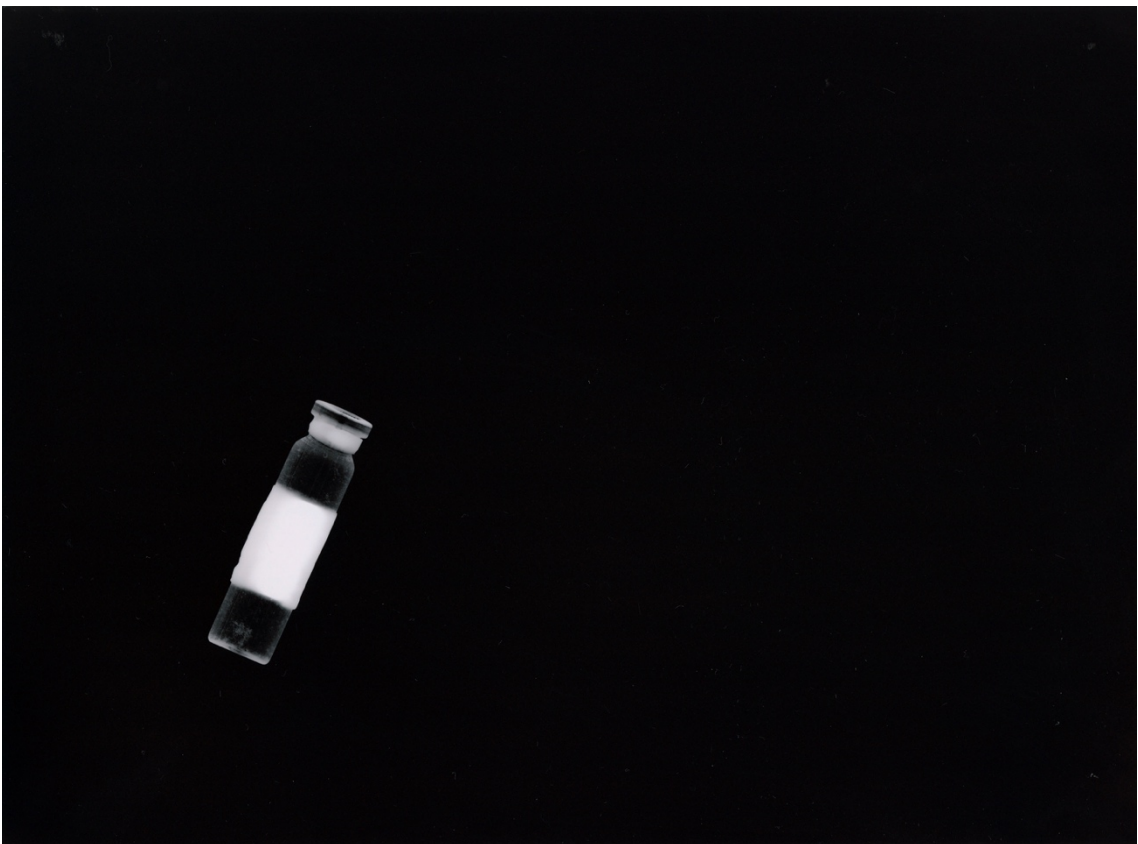
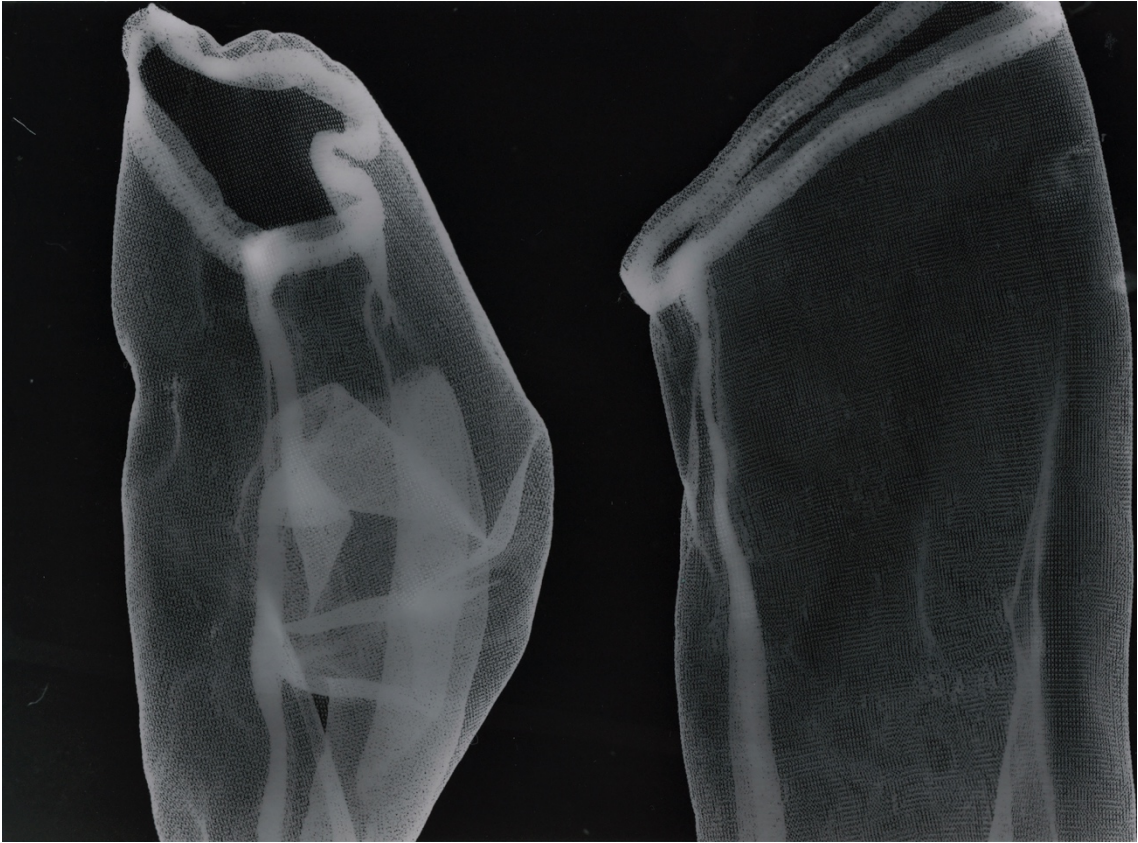
Raquel Moreira e Hernâni Reis Baptista, 2020

Texto apresentado na folha de sala da exposição (Anexo A3)

Esta acumulação de “artefactos”, como lhes chama Cão Pestana (2020)³²⁰, de que me servi, como sugere, para questionar as relações entre “espaço-artefacto-corpo e corpo-espaço-media”, ressurgiu no meu trabalho mais recente. Cinquenta fotogramas documentam objetos pessoais e encontrados, tendo comum a relação com o corpo que deles se serve (Fig. 109-112): recordações de família, brinquedos, balões vazios, roupas esfiadas, materiais que restaram de trabalhos anteriores, e outras coisas que fui recolhendo em passeio: fios, cordas, pedras, folhas, paus e raízes, às quais regresso. Reuni estas imagens num livro de artista, cujo título – *Resto* – remete para tudo aquilo que sobeja, para os vestígios, mas também para aquilo que fica por dizer ou fazer, que é sempre tanto. Sublinho aqui, uma vez mais, o cruzamento que tenho vindo a propor entre os objetos do quotidiano, que me acompanham noutros afazeres, e a prática artística, para a qual os (e me) vou desviando.

Apercebo-me de que a questão da invisibilidade tem vindo a revelar-se uma constante no meu trabalho, através de um interesse pelo que se esconde debaixo da terra ou das águas, pelas figuras ou histórias mais ou menos obscuras de desconhecidos ou familiares, pelos elementos ou situações banais, pela apropriação de objectos anónimos, pela fotografia ou *impressão* – nessa dupla aceção proposta por João Penalva (in Penalva & Moreira, 2020) –, e também pelos fantasmas com os quais partilhamos o espanto de ver e ser vistos, entre as imagens e as coisas do mundo que de algum modo prolongam esta experiência de existir – em lugar incerto, entre visível e invisível.

³²⁰ No texto que dedicou ao meu trabalho, *Formas e/(n)os espaços* (Anexo B1).



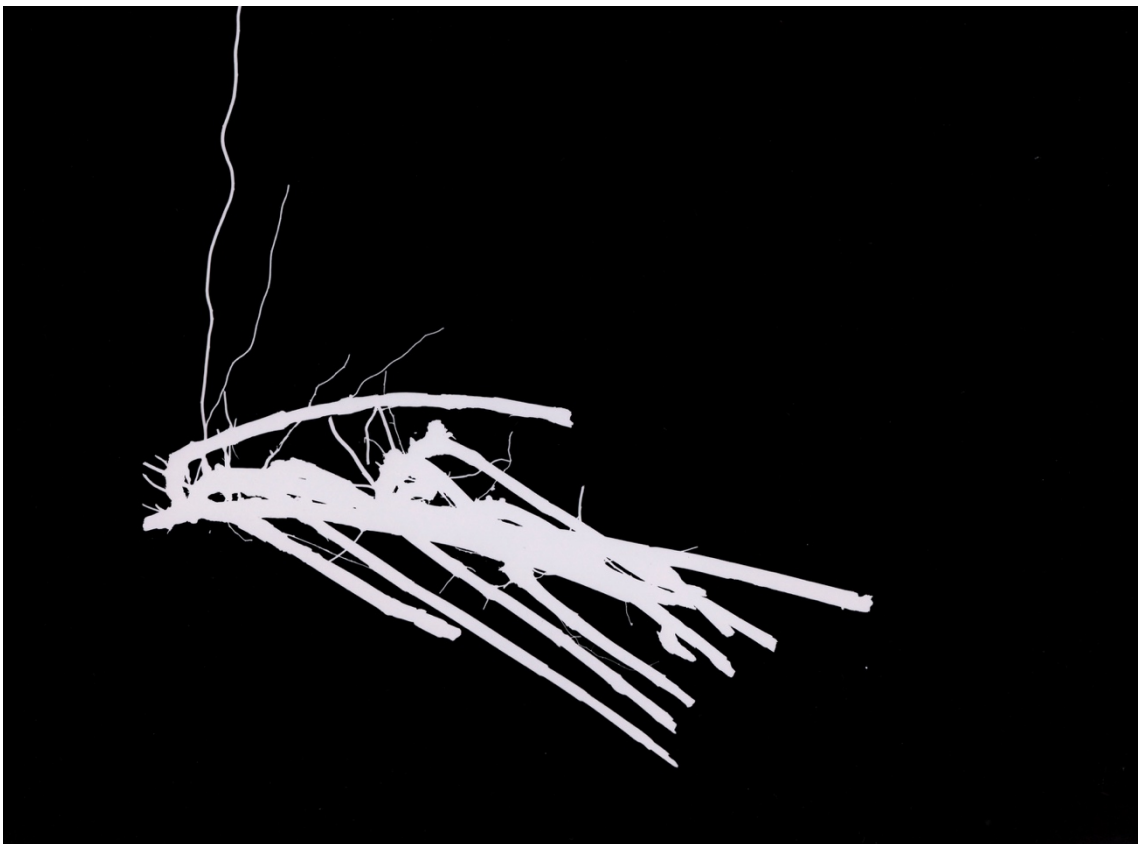


Fig. 109–112 – Raquel Moreira, *Resto*, 2020. Fotogramas, 18 x 24 cm.

5.2. Contaminações

No decorrer da pesquisa desenvolvida em cada um dos casos de estudo do capítulo anterior, foi-se revelando a influência dessas e de outras propostas dos mesmos autores, que se foram projetando sobre o meu trabalho individual, de forma mais ou menos consciente, ou evidente; um processo de contaminação que decorre antes, durante e possivelmente após a conclusão da presente investigação. Se num primeiro olhar podemos facilmente encontrar afinidades temáticas ou formais entre a minha prática e a dos autores que tenho vindo a citar, importará aprofundar estes e outros aspetos, além da questão da invisibilidade sob a qual são perspetivados.

Estas propostas parecem partilhar a exploração de uma certa invisibilidade, através de elementos parcialmente ocultos ou enigmáticos que sublinham a importância de um espaço reservado à imaginação do observador – na face espelhada que se encontra oculta em *John Coltrane Piece*; no pano branco de *Peça*; no fumo que obstaculariza a pintura em *Nudez – uma invariante*; na esfera que ocupa o coração de *Através*; nas paisagens hipnóticas de *336 PEK* e *Kitsune*; ou na cratera iluminada por *Constelação Peixes*. Todas elas parecem funcionar como mecanismos de ignição, cujo intuito é dar a ver muito mais do que é mostrado. É o que procuro também em *Sumiço*, *Simulacros* ou *Fosso*, quando impeço o acesso à totalidade da imagem, arrancando-lhe determinadas partes de modo a deixá-la incompleta, imagem-puzzle que se torna necessário reconstituir. Ou ainda quando acrescento à imagem uma outra camada de cor, um véu, como acontece em *Águas*.

A exploração do espaço que estes autores propõem denuncia a passagem de um corpo que está (já ou ainda) ausente: o espelho cego de Bruce Nauman; a sombra projetada por Lourdes Castro e Francisco Tropa, a acumulação de vidros partidos por Cildo Meireles; o fumo de Pedro Morais; as tochas de Ana Vieira que interrompem a obscuridade da paisagem açoriana. Corpo cuja ausência se pode também pressentir no meu trabalho, sobretudo quando recorro à instalação (*Subsolo*, *Submergir* ou *Peneiras*), sendo a sua passagem documentada pelos objetos e acessórios que invadiram o espaço expositivo em *Volta do Salteador*: um lenço, uma gravata, um par de botas, uma corda de saltar e um fio usado para brincadeiras como a *cama-de-gato*, são encobertos por uma camada de tinta negra que os uniformiza, lembrando as vestes negras, também elas despidas de corpo, que Ana Vieira reuniu em *Pronomes*. Em *Resto*, regresso aos objetos que envolvem e de certa forma prolongam o corpo, sugerindo usos e gestos através dos quais esse mesmo corpo se expõe – me expõe.

John Coltrane Piece sugere a possibilidade de se manter uma face menos visível em cada trabalho, tal como o meu próprio rosto em *Dissolução*; uma pequena alga recatada e não anunciada na exposição *Volta do Salteador*, que apenas se oferecia aos olhares mais atentos; ou a instalação *Eclipse*, címbalo-cenotáfio, dedicado ao meu pai, depois de ambos – corpo e objeto

- se terem silenciado. Esta peça foi apresentada suspensa, voltada para o chão e a poucos centímetros dele, sobre uma luz vermelha, furtando-se a mais explicações, tal como a referida escultura de Bruce Nauman. A mesma experiência silenciosa habita *Peça* (1998) de Lourdes Castro e Francisco Tropa, requerendo a presença do espectador em torno da comprida mesa, debruçando-se sobre o pano branco cuja maior parte permanece enrolada, expondo-se a restante aos olhares e às sombras que sobre ele se projetam.

Esta ideia de percurso, que introduzi em *Subsolo* e *Submergir*, ressurge em *Simulacros #3 Desaparição*, entrevedo-se o corpo do observador por entre o corpo da obra, composto por folhas translúcidas, dispostas como filtros, ao atravessamento do olhar. Imagens repetidas de um outro corpo que nos olha, ao mesmo tempo que progressivamente se dilui. O percurso desenhado pelo olhar dá lugar a um desafio lançado ao corpo em *Peneiras* (2019), labirinto de redes que remete para *Malhas da Liberdade e Através* de Cildo Meireles, complexa instalação formada pela acumulação de barreiras que simbolizam o espaço doméstico e urbano, que cabe a cada um ultrapassar, libertando-se.

Entre as confluências que se revelam mais evidentes entre o meu trabalho e o destes autores, destaca-se o interesse por elementos quase impercetíveis, como as plantas selvagens com as quais João Penalva se propôs conversar em *Hiroshima*, também presente no conjunto de trabalhos que dediquei precisamente às ervas daninhas, no período inicial do meu percurso. Mas enquanto Penalva confere visibilidade às plantas que se encontram à superfície, aquilo que dou a ver em *Raízes* ou *Subsolo* são partes desses corpos vegetais que habitualmente não estão visíveis.

A mesma correspondência entre elementos se pode estabelecer entre a folha de papel amarrotada que se expande em *Através* de Cildo Meireles (1983-89) e que utilizo para imprimir manualmente em *Entulho*; ou entre as redes utilizadas como barreiras em *Através*, e também por mim em *Peneiras*. Essa instabilidade com a qual o visitante se vê confrontado, entre ver e não ver, manifesta-se em *Através*, tal como em *Nudez - uma invariante*, variando em função do espaço e do tempo em que a observação tem lugar. Trata-se de uma invisibilidade temporária, fugaz; a sombra projetada das barreiras, ou o fumo que cobre a pintura como um véu, oscilando entre revelação e ocultação. Os trabalhos que concebi para as duas exposições individuais revelam a influência destes artistas, mais atentos à experiência do corpo do que à centralidade da visão, enfatizando a fisicalidade e a performatividade da experiência do espectador.

Tal como tem vindo a suceder em intervenções anteriores, sobretudo nos projetos que apresentei em espaços não convencionais, *Tapar o Sol* parte de uma relação próxima com o espaço expositivo, evidenciando as suas características próprias. Essa atenção às especificidades do lugar, revelando as suas dimensões menos visíveis, é característica dos trabalhos que João Penalva tem apresentado sob a forma de instalação, entre os quais se destaca *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima* (1997), pela atenção que dedica às resilientes ervas daninhas. Mas há também no trabalho de Penalva uma invisibilidade de outro tipo, como revelam

336 PEK (1998) e *Kitsune* (2001), narrativas descontínuas que se constroem através da dissonância entre o que se vê, o que se escuta, o que se recorda e o que se imagina, desafiando o espectador através da introdução de um tempo próprio e de uma sucessão de narrativas difíceis de decifrar.

Essa necessidade de atenção, de tempo e de uma consciencialização do espectador relativamente ao seu papel na construção de sentido é comum às diferentes propostas que tenho vindo a citar, contrariando a centralidade da visão, questionando-a, remetendo-a para segundo plano, por vezes convocando outros sentidos. A dificuldade inerente ao ato de ver que estes trabalhos revelam, de modos distintos (as barreiras de Cildo Meireles, os véus de Pedro Morais, as imagens fragmentadas e indecifráveis de João Penalva), surge no trabalho de Ana Vieira como experiência diferida: a possibilidade de ver à distância, de viés ou no espaço escurecido, como propõe em *Constelação Peixes*, que de algum modo unifica a constelação que reuni. Esta intervenção na paisagem parece condensar um somatório de desejos que partilho: primeiramente, o desejo de ultrapassar os constrangimentos do espaço da casa, da sua escala, dos seus limites e limitações, bem como do peso do trabalho doméstico. Esforços evocados em *Olimpicos* e *Serviço* (2018), a que se seguem os corpos que mostro já mais libertos em *Gravitação*. O mesmo desejo de sair e percorrer outros lugares atravessa *Linha do Horizonte*, viajando uma vez mais através dos postais, como anteriormente fiz em *Simulacros #2*, no período em que cuidava do filho recém-nascido. Ao desejo de espaço acresce o de tempo. Voltando à obra de Ana Vieira, essa necessidade de estar presente num determinado lugar e momento é condição proposta pela ação que apresentou na cratera do vulcão Capelinhos. Procuo seguir-lhe as escassas pistas, apesar da escuridão e da lonjura.

Essa condição de estar *entre* - interior e exterior, visível e invisível, presença e ausência, corpo e vestígio, que estas propostas evidenciam, é um aspeto que considero central no meu trabalho, e que se manifesta sobretudo nas duas últimas exposições que apresentei. As caixas, fios e nós cimentados que reuni em *Rio/Mar* parece-me ser a expressão mais evidente desse lugar transitório que procuro ocupar, entre dentro e fora, contensão e libertação.

Um outro aspeto transversal a estas propostas é o recurso à simplificação formal, que explica a sua associação a uma ideia de *haiku*, poema condensado, o que talvez possa ser explicado pelo interesse que vários destes artistas manifestam pela cultura japonesa, sobretudo Lourdes Castro, Pedro Morais e João Penalva; de igual modo sugerida pela densidade que atravessa a obra de Cildo Meireles. É também a simplicidade que procuro no meu trabalho, por vezes limitando-me ao desenho de contorno (*Raízes, A Pés Juntos, Olimpicos Gravitação*), recorrendo frequentemente ao preto e branco ou à monocromia; a processos de simples, como a impressão manual (*Toros, Entulho*); à utilização de elementos naturais, desperdícios, materiais e objetos do quotidiano, em certa medida impercetíveis, bem como à apropriação de imagens de diferentes fontes, digitais e impressas. Como salienta Fernando José Pereira (2003),

A recolha sucessiva de imagens da realidade é uma fonte inesgotável. O processo criativo afasta-se, assim, da sua componente produtiva, no sentido romântico da criação, para se induzir de um carácter selectivo – fragmentário, de necessário pendor experimental -, que lhe permitirá a sobrevivência em situação adversa. O processo mental de atenção à realidade revela prospectivamente as suas potencialidades de selector ao determinar, por processos que escapam à razão, a viabilidade electiva de uma perante as outras (p. 198).

Essa atenção e reutilização de imagens através do seu deslocamento para o campo da arte poderá apaziguar um eventual conflito com as outras imagens e o contexto em que emergem, potenciando um diálogo entre a prática artística e a realidade sobre a qual o espectador, num olhar que também cria, pode intervir.

Conclusão

É chegado o momento de lançar um olhar retrospectivo sobre a investigação teórica e a prática artística que desenvolvemos entre outubro de 2017 e março de 2021. O trabalho que agora concluímos, dedicado à invisibilidade na arte contemporânea, indicia o quanto poderá ter ficado por pensar, por dizer e experimentar, levando-nos a rematá-lo com aquilo que nos trouxe, e também com uma ideia do que a partir dele poderá medrar.

Por razões metodológicas dividimos este estudo em duas partes distintas. Na primeira propusemo-nos mapear a presença da invisibilidade no pensamento e na prática de diferentes autores, no campo da arte e também da filosofia, cujo contributo se revelou fundamental para um entendimento das relações entre a visão e o corpo, o mundo e as imagens que dele são geradas, entre as quais as da arte – essas que habitam um terreno incerto, entre visível e invisível, como nos mostram os vários casos de estudo. Na segunda parte perspetivamos o modo como a invisibilidade tem vindo a manifestar-se na nossa prática, salientando reverberações e contaminações que nela têm lugar, quer entre os trabalhos que fomos desenvolvendo ao longo da última década, como entre estes e os de outros autores que se têm revelado importantes influências. É curioso observar que, paradoxalmente, o corpo que vê e é visto, a que dedicamos parte desta pesquisa, não surge no nosso nem nesses outros trabalhos que destacamos senão como ausência, refletindo nos objetos e lugares vestígios da sua presença, passada ou futura. Corpo que nos remete para o peso e a leveza que tanto podem definir a arte como a vida.

Em resposta à questão central desta investigação – De que modo a invisibilidade tem sido e pode ainda ser explorada no domínio do pensamento e das práticas artísticas contemporâneas? –, diremos que perspetivas e abordagens muito distintas têm vindo a ser adotadas pelos artistas, curadores e teóricos que a ela se têm dedicado, quer no período em que este estudo se foca, situado entre 1968 e o momento atual, como naquele que o precede e muito possivelmente no que se lhe seguirá, como podemos perspetivar através do renovado interesse que esta questão tem vindo a merecer nas últimas décadas, tal como demonstra a cronologia do invisível na arte que fomos desenhando no decorrer deste estudo (Apêndice A). Vimos como a invisibilidade se tem desdobrado nas múltiplas possibilidades que contribuem para expandir a definição deste conceito. Invisibilidade que pode ser intrínseca à natureza dos meios utilizados no processo de criação, mas que pode ser também tema, estratégia, instrumento, intenção e/ou resultado, assumindo diferentes graus e variantes.

O fenómeno da invisibilidade, cuja presença tem atravessado diferentes lugares e tempos, ressurgiu como objeto de interesse não só no campo das Artes Plásticas, como da Literatura ou do Cinema, entre a estranheza das fantasmagorias que invadem o imaginário coletivo, a magia e o

terror exercido pelas imagens do real ou da ficção científica, como sombras, visões, fantasmas, assombrações, *zombies*, esqueletos e caveiras, demónios e espíritos, espectros e aparições que nos aterrorizam e ao mesmo tempo fascinam, nos afastam ou atraem, potencializando associações diversas resultantes da mistura do conhecido e do imaginado.

As relações entre visível e invisível têm vindo a ser estudadas no contexto de uma mais ampla reflexão, recorrendo à transversalidade das múltiplas constelações disciplinares que fazem parte do conhecimento humano e concentram olhares e perspetivas sobre o corpo, o mundo e as imagens que nele se produzem, transformando a experiência humana, onde o corpo surge como instrumento que permite estabelecer a relação entre interior e exterior, ver e ser visto; corpo que permite *fazer-ver* e desse modo *fazer-criar*, criando através da mão uma separação de si próprio – a imagem. Pensar a invisibilidade revelou-se indissociável de um olhar sobre a história do corpo e a sua representação; os modos de ver e os instrumentos da visão que medeiam a experiência do corpo no mundo.

Se visão e imagem não ocorrem senão por intermédio do corpo, de que o olho é parte, importa ter presente que as mesmas se transformam em função do modo como esse mesmo corpo tem sido olhado e representado, em diferentes contextos com os seus próprios fins. O corpo não é inócuo e os seus usos têm dado resposta aos anseios da cultura, da religião, da medicina, da economia ou da política que os gerem. As formas que o corpo tem assumido, por intermédio da arte, da ciência e da técnica, em resultado dos distintos proveitos que dele se tiram, traduzem-se no amplo espectro de imagens que dele resultam. Imagens que, na perspetiva de autores como José Gil, Bragança de Miranda, Marie-José Mondzain ou Ieda Tucherman, ditam o desaparecimento do *corpo-em-si*, desaparecendo com ele a própria invisibilidade, na torrente do visível.

Para melhor compreendermos esse corpo que hesita entre presença e ausência, imagem e medo, tornou-se necessário pensá-lo como instrumento primeiro e primordial da nossa relação com o mundo, *à priori* limitada quer pelos desígnios da natureza, quer pela sua instrumentalização. Às limitações que diferem em cada corpo, acrescem os constrangimentos que sobre ele se impõem, as normas e os desejos; entre eles o de ver, ver mais, ver melhor, ou ver de modo diferente, através de diversos aparatos tecnológicos, tais como lentes, óculos, lupas, microscópios, telescópios, espelhos, ou através da imaginação – a maior das distorções, essa que dá a ver o irrepresentável. Dispositivos da visão que se assemelham as janelas indiscretas hitchcockianas, atrás das quais nos posicionamos, construindo ficções a partir do (pouco) que vemos, e viabilizando na experiência o plano das possibilidades.

A reflexão desenvolvida ao longo deste estudo permite-nos concluir que, se o que vemos é já pouco, menos será o que a partir dele damos a ver. Ou será antes o inverso, se ao que vemos somarmos a porção de invisível ativada pelo olhar do outro? Entretanto, no campo empírico, os testemunhos dos autores mencionados neste estudo corroboram que não se tratará de incomple-

tude, mas talvez antes da natureza excessiva da imagem, que não se consegue abarcar na sua totalidade, devendo ser vista por fragmentos, como parece exigir a sua condição plástica, em constante mutação. Daí resulta mais um possível questionamento, entre tantos outros aqui abordados: invisibilidade da arte ou a arte da invisibilidade?

Mais e mais se tem escrito sobre as relações entre arte e invisibilidade, e essa indagação serve de mote para as interrogações com que terminamos esta investigação: será que a nossa relutância se exerce apenas sobre certas imagens? Ou poderá resultar dos meios pelos quais elas se nos apresentam? Por que motivo algumas parecem exceder a nossa capacidade digestiva, enquanto outras, ou essas mesmas imagens noutras circunstâncias, parecem abrir-nos o apetite para vermos ainda mais?

A imagem pertence ao domínio do excesso, transborda, e faz nascer juntamente com o espectador o medo do que se vê e também do que não se vê. Mas não vale a pena temer. Sabemos que a violência não se gera senão pela mão daquele que é responsável pelo destino das imagens, dos corpos e do mundo, e apercebemo-nos de que em lugar de uma acumulação infinita o excesso de imagens acaba por torná-las cada vez mais frágeis, diluindo-se no todo visível. Caberá ao espectador protegê-las, preservando a liberdade de as pensar criticamente.

Mas se a imagem está a desaparecer, o que será tudo isto que vemos em seu lugar? Talvez a matéria que constitui as imagens, as da arte e as restantes, se possa revelar de natureza distinta. É o que nos sugere João Penalva, ao considerar que se umas e outras se podem confundir, esse problema apenas dirá respeito ao artista.

Estes e outros argumentos fizeram com que a questão da invisibilidade, primeiramente pensada nesta investigação como meio para fazer face ao excesso de imagens, se tenha visto transformada:

- i. em resultado da nossa incapacidade de ver essas imagens que desaparecem discretamente sob os nossos olhos – o visível que se encontra inacessível;
- ii. em artifício que o artista usa para produzir mais imagens, através da imaginação – imagens invisíveis, inalcançáveis.

Ser espectador, neste sentido, é ver as suas expectativas permanentemente frustradas. O que não é de estranhar, tendo em conta a sua condição permanentemente deslocada. A imagem é separação e distância, do próprio corpo e também do outro; alteridade que, como nos lembra Rancière, entra na própria composição da imagem.

Se a visão, o visível e a imagem têm sido instrumentalizados, condicionados pelo poder, e o medo das imagens nos acompanha desde o início, alimentando essa cisão entre corpo e mundo, o eu e o outro, somos ao mesmo tempo sujeitos separados e agentes de separação – espectadores e fazedores de imagens que nos transcendem. O repensar destas questões, numa sociedade em que tudo é imagem, não poderá deixar de passar por uma tomada de consciência daquele vê e que

dá a ver, que é ao mesmo tempo sujeito do olhar ao qual se sujeita, a ele cabendo decidir se não o que vê, pelo menos o modo como o faz e as consequências dessa ação.

Revelou-se assim necessário refletir não só sobre o sentido da produção de objetos ou imagens, como também nas suas implicações no que à criação artística diz respeito, constituindo esse o propósito central desta investigação. Questionar o lugar da arte através da sua desapareição é o que propõem as práticas que levam ao limite a exploração da invisibilidade, dando continuidade à dissolução da imagem que, impulsionada pelos impressionistas e abstracionistas, fez desaparecer a figura, a moldura e a base, culminando no próprio objeto. Ações que se expandem a partir da década de 1950, que vê também emergir o estudo das relações entre o visível e o invisível a que se dedica a fenomenologia de Merleau-Ponty, e outros textos que colocam em questão a materialidade da arte. Estas referências inspiram outras práticas que de igual modo se inscrevem nesse processo contínuo de desmaterialização-rematerialização, como as que propõe o Neoconcretismo brasileiro, privilegiando o que existe para além da visão e da visualidade através da centralidade do corpo e da efemeridade da ação. Nalgumas destas propostas o fazer anda a par com a recusa; noutras, a imagem ou o objeto que se escusa oscilam entre uma presença difusa e a sua desapareição.

A investigação desenvolvida coloca interrogações quanto às questões da visibilidade/invisibilidade da *práxis* artística, observando-se que nas décadas de 1960 e 1970 autores como Robert Barry, Gustav Metzger ou Lawrence Weiner recorrem a diferentes meios para dar resposta a preocupações comuns: desconstrução da ideia de objeto artístico como propriedade e bem de consumo; denúncia do mercado da arte e da sua relação com o poder; autonomização das práticas artísticas face a esses circuitos; proposta de formas e suportes alternativos, mais acessíveis e imediatos. A própria renúncia à centralidade da visão em favor dos outros sentidos é apontada como contributo para o desenvolvimento de propostas mais democráticas em arte, como defende Cildo Meireles.

A par da centralidade da linguagem no processo criativo, a palavra do artista ganha corpo, fazendo-se obra, e ganha expressão, fazendo-se ouvir. Os discursos que os artistas constroem sobre as suas práticas – do fazer ou do não fazer –, tornam-se fundamentais para a compreensão das suas perspetivas, contribuindo, a par da crítica, para uma mais ampla discussão que a arte espoleta. Apesar de estes trabalhos terem sido rapidamente absorvidos pelo mercado da arte – mesmo os mais efémeros –, não deixaram ainda assim de contribuir para uma expansão daquilo que pode ser entendido como arte, contribuindo para a sua redefinição, tal como sustentam Rorimer & Goldstein, Jenkins ou Rugoff.

As propostas conceptualistas lembram-nos que a materialidade, a objetualidade, a visualidade ou o próprio fazer são possibilidades e não condições obrigatórias, podendo a arte apresentar-se como ideia ou intenção, sem habitar a esfera do visível. Entre o que resultou destes esforços, pode-se inferir que as referidas estratégias configuram uma maior liberdade e autonomia

dos artistas, propondo novos meios de apresentação e difusão, libertando o trabalho artístico dos suportes, dos espaços e dos mecanismos institucionais e comerciais, e mantendo a independência criativa ainda que não deixe de ser vendável.

Por outro lado, observamos que a obra não deixa de gerar algum tipo de registo que em certa medida coloca em questão a imaterialidade que persegue: as desertas salas de espetáculo que Hiroshi Sugimoto tem fotografado desde a década de 1970 não deixam de ser fotografias, ainda que do vazio; a *mail art*, as fotocópias, as obras como catálogo ou os catálogos como exposição não deixam de ser materiais impressos, visíveis e palpáveis, apesar de se apresentarem como recetáculos de uma arte do invisível. Em suma, a procura de desmaterialização, perseguida pela arte anglo-saxónica e centro-europeia, cedo se revelou uma impossibilidade, uma aporia.

Importa salientar o papel ativo dos artistas que começam a autonomizar-se neste período, tornando-se responsáveis pela proliferação de publicações, dedicando-se também à gestão de espaços e à organização de exposições, abrindo caminho à ação do artista-curador. Esta liberdade de ação continua a ser experimentada sobretudo pelos artistas mais jovens, cujo percurso se vê impulsionado pela participação em coletivos e espaços independentes geridos pelos próprios. São numerosos os resultados que estas movimentações têm gerado – além de exposições e publicações, também conversas, ou as hoje tão comuns residências artísticas.

A análise dos percursos destes artistas cujas iniciativas se apresentavam como *outsiders* relativamente ao sistema artístico, permite-nos concluir que a invisibilidade da obra não dita a invisibilidade do autor, uma vez que muitos destes nomes ocupam um lugar de destaque na história da arte do século XX e XXI. Para a visibilidade do seu trabalho contribuiu a organização de numerosas exposições e publicações, a que se dedicaram Lippard, Siegelau ou Szeemann, que a par das revistas de arte contribuíram para difundir estas propostas no contexto internacional.

Mas esta é também uma história de exclusões, observando-se a escassa visibilidade do que se produz em lugares considerados periféricos, a que se soma a presença ainda minoritária de mulheres na arte – não só de artistas, mas também de curadoras e críticas. Pensemos nessa grande imagem da ausência sugerida por Montes Athos, um dos principais centros de fé ortodoxa, que ocupa uma área de 355 quilómetros quadrados habitados por 1500 monges, em que se encontra limitado o acesso a não ortodoxos e se exclui em absoluto qualquer presença feminina.

A preocupação com questões sociais, hierarquias e poderes reverberam na arte contemporânea, dando voz e visibilidade a práticas que se apresentam como manifestos, como chamada de atenção para o que acontece na realidade. Por outro lado, parece ter continuidade a procura de uma maior democratização, com todas as limitações e questionamentos que a mesma pode gerar. A arte pública invade os espaços urbanos, entre o vandalismo, a polémica ou a invisibilidade, alimentando o debate sobre a arte, entre liberdade e imposição. É também notória a crescente procura pelo ensino artístico, e o modo como nele se reflete a diversidade de meios que a prática tem vindo a incorporar, embora a pintura e a escultura não deixem de garantir o seu lugar.

Destaca-se também o papel dos serviços educativos, que procuram aproximar o público da arte, promovendo a sua descodificação, sendo evidente que a questão da democratização da arte anda a par da sua exploração comercial pelo turismo de massas, como o provam as receitas de bilheteira dos grandes museus. Por intermédio das instituições, a arte aproxima-se das escolas e das famílias – daquelas que têm possibilidade de a incorporar nas suas atividades de lazer, como investimento na educação não formal, a que se junta a participação em eventos e ateliês que surgem pela mão de artistas. Importa pensar se estes desenvolvimentos contribuem para uma efetiva democratização da arte, ou se se limitam a diversificar e exponenciar a oferta que já existia, direcionada para os mesmos públicos, mantendo excluídos todos os outros. Ou seja, se a invisibilidade pode derivar da natureza do trabalho, poderá ser também condição do artista ou lugar do público. Apesar de todos os esforços, a ninguém a arte poderá interessar mais do que aos artistas.

Artistas e cientistas podem encontrar no invisível um ponto de interesse comum, que poderá revelar-se tema de diálogo entre estes dois campos – entendidos por alguns como radicalmente distintos, enquanto outros perspetivam a sua possível rearticulação. É disto exemplo a produção de trabalhos e exposições como *Assinaturas do Invisível*, fruto da colaboração entre as Artes Plásticas (London Institute) e a Física de Partículas (CERN), apresentado no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, entre 2002 e 2003. E no que à ciência diz respeito, não podemos deixar de pensar no impacto que um vírus, também ele invisível, tem provocado no último ano a nível global, condicionando todas as esferas da ação humana.

Outras questões não podem hoje deixar de ser equacionadas, como o papel dos novos *media* e a sua presença na *web*, espaço democratizante que ao mesmo tempo difunde e dilui a obra, enfraquecendo-a através de uma presença diferida, atrás do ecrã. Se as imagens são cada vez mais visíveis virtualmente, estas parecem encontrar-se cada vez mais inacessíveis fisicamente, paradoxo que poderá ser visto como causa da nulificação da sua condição artística, como sintoma de uma arte quebradiça. Ao mesmo tempo, há necessidade de arquivar trabalhos e documentação sobre os mesmos em ficheiros digitais que podem ter cada vez mais qualidade e ocupar cada vez menor espaço físico. A fisicalidade da obra apresenta-se como obstáculo à sua conservação, amontoando-se no ateliê do artista ou nas reservas do museu, condenada à invisibilidade até que alguma exposição a venha salvar. Além da questão económica que o trabalho representa enquanto investimento, não há como não pensar na pegada ecológica e no desperdício que o processo de criação pode gerar, a que acresce toda a parafernália de material impresso para promoção da atividade das instituições e dos artistas, ou como meio de suporte à sua descodificação.

A informação, os registos visuais ou textuais, são elementos que não só integram ou nalguns casos constituem a obra, como são também lastro, vestígio que dela restará, num futuro mais ou menos próximo. O tempo parece exercer uma ação unificadora, convertendo qualquer trabalho

num conjunto de dados acumuláveis e partilháveis. No caso da instalação, preparam-se instruções para a sua remontagem noutros momentos e lugares, possibilitando a sua inserção na lógica de circulação da arte atual, e prevendo ao mesmo tempo a sua adaptação aos condicionalismos com que se depara, sendo por vezes necessário substituir materiais ou encontrar novas soluções expositivas. Só uma tal autonomia da obra permite a participação simultânea do mesmo autor nos quatro cantos do mundo, sem que este tenha que estar presente ou envolver-se diretamente nesse processo. A sua participação, a sua ação, é muitas vezes invisível.

Ao mesmo tempo, se as abordagens mais radicais da invisibilidade e da invisualidade parecem ter-se esgotado nas possibilidades experimentadas nas décadas de 1960 e 1970, verificamos que continuam a constituir objeto de interesse, quer através de exposições e publicações que reapresentam estes trabalhos, quer no tanto que se tem escrito sobre as mesmas. Apesar de o recurso à materialidade, à objetualidade ou à própria ideia de arte como produção ter sido alvo de uma intensiva desconstrução, boa parte dos argumentos evocados pelos defensores do conceptualismo cai por terra, não só perante o destino de absorção e legitimação que se lhes seguiu, como pela relevância de outras propostas que se servem da rematerialização e de formas menos óbvias de invisibilidade, como ponto de partida para um questionamento sobre a imagem e a visão nas práticas artísticas atuais.

Em síntese, a invisibilidade tem sido objeto de distintos usos e estratégias em que se pode desdobrar, como a imaterialidade, a intangibilidade, a impercetibilidade, a invisualidade, a desapareição, a recusa, a ausência, o vazio, o nada, ou apenas vestígios. Observamos que a tentativa gorada de desmaterialização abriu caminho a diferentes possibilidades de rematerialização do trabalho artístico, sugerindo outras formas de ver e de perceber a arte. Propostas muito distintas, que se situam entre uma invisibilidade absoluta e soluções menos extremadas, que recorrem à indefinição ou nebulosidade da imagem (velada, turva, dissolvida, mas não completamente desaparecida), como condição para nela se poder ver outras coisas, que não são mostradas. Uma certa invisibilidade que é utilizada não para impedir o ato de ver, mas para o dificultar, fomentando outras imagens para lá do referente inicial.

Foi neste ponto que o percurso desta investigação se alterou: a desmaterialização, a recusa e o vazio foram substituídos por um certo grau de inacessibilidade ou ocultação da imagem; estratégias que se manifestam também no nosso trabalho, bem como no de outros autores que exploram as mesmas questões. Essa é a condição dos casos de estudo a partir dos quais desenhamos uma constelação afetiva que alimenta e informa a nossa prática. Estes revelam, ainda que de diferentes modos, uma tensão entre o que é ou não mostrado: a peça-cápsula de Nauman, *John Coltrane Piece*, propõe a impossibilidade de ver, voltando para o chão a sua face espelhada, inerte como um pedestal cego; em *Peça*, Lourdes Castro e Francisco Tropa iluminam um grande pano branco, adormecido sobre a mesa, como um palco em que nada se vê; em *Nudez-uma invariante*, Pedro Morais encobre as suas pinturas com véus de fumo; em *Através*, Cildo Meireles

confronta o visitante com a dificuldade de observar o espaço e de o percorrer, atravessando um labirinto de percepções contraditórias; em *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima* João Penalva estabelece um diálogo afetuoso com as ervas daninhas que crescem num lugar abandonado, e em *336 PEK* ou *Kitsune (O Espírito da Raposa)* inscreve outras ficções sobre paisagens distantes e enevoadas em que nada acontece; em *Constelação Peixes*, Ana Vieira introduz na paisagem um desenho efêmero e bruxuleante, interrompendo por momentos a escuridão da noite açoriana, numa situação difícil de ver e de registrar. Todos eles fazem ver sobretudo aquilo que não mostram.

Por sugestão destes trabalhos, os conceitos-chave inicialmente centrados numa “pura” ou efetiva invisibilidade, foram dando lugar a posicionamentos menos extremados, que refletem um interesse crescente pelo limiar *entre* visível e invisível, presença e ausência, perceptível e imperceptível, tangível e intangível. O projeto inicial sofreu deste modo um deslocamento, não um completo desvio, integrando propostas que exploram estas premissas de forma menos evidente, mas não menos desafiadora. Esta redefinição deriva fundamentalmente de uma relativização da absoluta invisibilidade ou imaterialidade como espelho de um olhar crítico e transformador. Consideramos que a existência ou inexistência do objeto artístico no espectro do visível e do material não será condição determinante para aferir a sua pertinência, podendo antes constituir um ponto de partida para se repensar o seu sentido, a partir dos seus limites.

Em suma, no contexto atual de superprodução e consumo de imagens, a invisibilidade poderá perspetivar-se de diferentes prismas:

- i. como consequência do enfraquecimento da imagem, da plasticidade e da sua presença excessiva no visível, em que se dissolve;
- ii. como estratégia utilizada pelos artistas, em resposta ao excesso de imagens.

Entendendo-se a invisibilidade na arte como exercício crítico, a mesma pode deliberadamente utilizada com diferentes propósitos: se o artista é fazedor, a arte será fazer, podendo ser também recusa ou ambas, como revela Metzger no seu manifesto.

A imagem deixa de ser uma questão central, a partir do momento em que é possível fazer algo totalmente invisível. Mas numa época em que imagens dominam as narrativas, a estética triunfa sobre a ética, o efêmero e fragmentação se afirmam, a aposta é na heterogeneidade e diferença, e onde a dúvida é condição essencial à reflexão, a invisibilidade parece-nos antes contribuir para a multiplicação das imagens, ainda que no espaço da imaginação, em que não serão demasiadas.

Aquilo que os trabalhos reunidos neste estudo propõem é a possibilidade de o espectador os completar. Será este o espectador atento que vê mais do que aquilo que é mostrado, e que escuta mais do que aquilo que é dito, construindo a partir desse material as suas próprias ficções. E se a profusão de imagens e objetos não retira espaço à criação, caberá à arte encontrar formas

de se distinguir, ou não, de tudo o resto – da vida e das coisas do mundo –, com que muitas vezes se mistura.

Como forma de distanciamento da lógica dominante de produção e consumo de imagens, alguns autores exigem para o seu trabalho tempo e atenção, como salienta João Fernandes a propósito do trabalho de Fernando José Pereira, controlando não só o conteúdo como também o modo como o seu trabalho se apresenta no espaço e no tempo da sua receção, e por vezes o modo como pode ser ou não registado. É também o caso de João Penalva. Uma das críticas mais comuns ao seu trabalho é que exige demasiado tempo; tempo de que não abre mão, embora conceda ao espectador a liberdade de decidir como o ocupará – pensando noutra coisa, deixando a imaginação fluir, fechando os olhos e adormecendo, ou mantendo-se expectante. Desde modo, a incompreensão ou a rejeição do trabalho artístico é antecipada pelas várias possibilidades de resposta por parte do público.

Contrariamente ao que defende Cildo Meireles, Bruce Nauman considera que a obra não tem de seduzir o espectador, podendo mesmo voltar-lhe as costas. Nesta perspetiva, a opacidade ou inacessibilidade das imagens pode ser utilizada como estratégia pelos artistas para fugir à hiper-definição do seu trabalho, reclamando-se o direito de o mesmo não ser compreendido.

Vieira lembra-nos que é necessário esforço, atenção e consciência para *ver*, cedendo-nos véus, espelhos, ou lupas, para podermos ver alguma coisa. Que *ver* é difícil diz-nos também Daniel Barroca. Desafiar o espectador a ver de outra forma parece ser o que estes autores propõem, sem que para tal o privem necessariamente de uma presença física ou de uma componente visual. Contrariamente ao olhar do viajante apressado, o seu trabalho pode ser visto aos poucos, por partes e com tempo – o necessário para construirmos sentidos para o que vemos, e para o que a partir dele intuímos.

A solenidade da relação tradicional entre espectador e obra é desconstruída pela introdução de momentos de tensão e decepção, em detrimento de uma atitude contemplativa habitualmente adotada pelo público de uma exposição. O que estes trabalhos parecem propor é uma responsabilização do espectador na construção do significado da obra, levando-o a tomar uma posição.

Se a nossa época, como propõe Foucault, é a época do espaço, dessacralizado e heterogéneo, na nossa experiência – que se assemelha a uma *rede* –, a questão do tempo parece ter ganho uma relevância acrescida. A imagem exige tempo e atenção; talvez essas duas condições possam *salvar* a invisibilidade do seu desaparecimento no campo das artes plásticas.

Desestabilizando os sentidos e o sentido da arte, estas propostas ativam a dimensão subjetiva do olhar; não só daquilo que ele capta como também daquilo que ele produz; o olhar do artista, o do espectador (que o primeiro também é), e o olhar de ambos sobre o mundo, atento e crítico. Autores como Mondzain, Rancière ou Gamboni sublinham o papel ativo do recetor,

entendido como co-criador, ao encontro do que propõe a estética da recepção. Deste modo é colocado em questão o valor da autoria, remetendo para a morte do autor anunciada em finais da década de 1960 por Barthes ou Foucault.

No campo das artes plásticas, o questionamento da autoria manifesta-se quer na natureza participativa de algumas das propostas artísticas que temos vindo a analisar, revelando-se particularmente evidente no trabalho de Lygia Clark e Cildo Meireles, mas também de um outro modo, como ficção ou *impressão* a que apenas o espectador tem acesso, como propõe João Penalva.

Todas estas referências contribuíram para ampliar o nosso entendimento do conceito de invisibilidade, construindo uma visão mais abrangente, e permitindo-nos ver com maior clareza os campos de possibilidades que a partir dela se abrem. Ao mesmo tempo, a diversidade de abordagens sugeridas pelos diferentes autores contribuiu para alimentar um questionamento sobre o nosso próprio fazer, que se revela uma outra possibilidade de resposta, pessoal, a estas inquietações.

Este estudo levou-nos a perceber que ao invés da renúncia das imagens mais nos interessa nelas procurar aquilo que não havíamos visto; e que a invisibilidade não é senão um modo mais cauteloso de nos aproximarmos do exterior; um meio menos direto para fazer ver, mais do que para ocultar. Descobrimos a amplitude desse espaço intermédio, *entre* dentro e fora, que mais nos atrai do que cada um destes pólos. A ideia de trabalhar nesse espaço de fronteira *entre* visível e invisível, que estas propostas nos sugerem, revelou-se o ponto de ancoragem do trabalho individual, teórico e prático.

Através da autorreflexão e autoanálise de que nos servimos para o mapeamento retrospectivo do nosso percurso como artista fomos construindo um olhar que, ainda cego, se tornou mais atento, consciente e crítico. Embora sendo individual, foi muitas vezes pensado e apresentado coletivamente, pelo que se revelou importante pensar o modo como outros olhares sobre ele se projetam, para além dos contágios que também no próprio corpo de trabalho têm lugar, em diferentes momentos.

Este exercício, que é também um momento de *exposição*, não só do trabalho como também do processo de criação e dos seus fundamentos, por vezes próximos de uma esfera mais emotiva, permitiu-nos olhar de uma outra perspectiva elementos e procedimentos que nos são familiares, identificando estratégias que fomos utilizando por vezes de forma menos consciente ou mais intuitiva. Neles vemos a invisibilidade manifestar-se como um traço comum que os atravessa mas não unifica, ramificando-se em diferentes direções, para lá das invariâncias.

O período que dedicamos ao doutoramento possibilitou-nos um tempo privilegiado para a investigação, constituindo um importante contributo para a construção de um percurso epistemológico que já havíamos iniciado antes da tese. Permitiu-nos contextualizar e alicerçar a

nossa prática na discussão de um conjunto de questões que têm vindo a consolidar-se, e que estando já mais próximas da superfície veremos refletidas em trabalhos futuros, perspetivando que os múltiplos aspetos em que esta pesquisa se desdobra terão continuidade noutros estudos.

A pesquisa desenvolvida revelou-se uma oportunidade para melhor conhecermos o trabalho de alguns autores que já trazíamos como referência, a que foram juntando outros nomes e imagens que sobrevoamos, e nalguns casos profundamos, ao longo deste percurso. Nessa constelação afetiva entretecemos o nosso próprio trabalho, procurando olhá-lo à distância, para dentro e para fora, encontrando o seu lugar em contexto académico, perspetivado enquanto parte da investigação.

Escrever sobre a prática artística – a nossa e a de outros –, em lugar de uma imposição limitadora, revelou-se uma possibilidade de abertura – de sentidos, caminhos e desvios que se anunciam. E se a arte é uma atividade continuada de resistência, em maior ou menor grau invisível, a sua sobrevivência e a sua liberdade possível poderão residir na invisibilidade do fazer e também do ver, que é já criar.

Fontes iconográficas

- Fig. 1 - https://www.gonzalezpalma.com/el_duelo.php
- Fig. 2 - <https://en.museuberardo.pt/collection/works/565>
- Fig. 3 - <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chadwick-enfleshings-ii-t06877>
- Fig. 4 - Benezra, et al. (1994). *Bruce Nauman: exhibition catalogue and catalogue raisonné*. Minneapolis: Walker Art Center: Distributed Art Publishers. p. 53.
- Fig. 5 - <https://hernanireisbaptista.com/The-confession-of-the-flesh>
- Fig. 6 - <https://flash--art.com/2017/04/peter-campus-jeu-de-paume-paris/>
- Fig. 7 - <https://wrongwrong.net/article/michelangelo-pistoletto-time-rooms>
- Fig. 8 - <https://www.moma.org/audio/playlist/180/2381>
- Fig. 9 - https://porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/ana_vieira/ana_vieira_in_visibilidades.html
- Fig. 10 - <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2414>
- Fig. 11 - <https://whitney.org/www/weiner/artist.html>
- Fig. 12 - <https://www.moma.org/collection/works/195657>
- Fig. 13 - <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200>
- Fig. 14 - <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-standing-man-t12186>
- Fig. 15 - Brito, R. & Sousa, E. (2009). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte. p. 42.
- Fig. 16 - <https://thewarehousedallas.org/topologies/artists/cildo-meireles/>
- Fig. 17 - <https://www.sp-arte.com/en/exhibitions/entrevendo-977/>
- Fig. 18 - <https://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/36628/>
- Fig. 19 - <https://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/36628/>
- Fig. 20 - <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2425>
- Fig. 21 - <https://post.moma.org/part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance/>
- Fig. 22 - <https://masp.org.br/exposicoes/helio-otitica-a-danca-na-minha-experiencia>
- Fig. 23 - <https://mcachicago.org/Exhibitions/2005/Tropicalia-A-Revolution-In-Brazilian-Culture>
- Fig. 24 - <https://www.anavieira.com/obra/2001-2010/pronomes-86/>
- Fig. 25 - <https://proyectoduas.com/2015/06/25/phe15-luis-gonzalez-palma-constelaciones-de-lo-intangible/>
- Fig. 26 - <https://www.barbaracranephotography.net/>
- Fig. 27 - <https://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/bilder-von-der-strase-1982-2012/>
- Fig. 28 - <https://danielbarroca.net/layered-objects/>
- Fig. 29 - <https://post.moma.org/part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance/>
- Fig. 30 - https://www.porta33.com/acervo/content_acervo/ana_vieira/ana_vieira.html
- Fig. 31 - <http://capc.com.pt/site/index.php/pt/ashotintheeye/>
- Fig. 32 - <https://www.grahamgussin.co.uk/work/unseen-film-2/>
- Fig. 33 - <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/invisible-art-so-what-does-it-say-to-you-7844887.html>
- Fig. 34 - Slifkin, R. (Ed.). (2012). *Bruce Nauman Going Solo*. Cambridge, London: The MIT Press. p. 160.
- Fig. 35 - <https://www.castelligallery.com/exhibitions/9-at-leo-castelli?view=slider#6>
- Fig. 36 - <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/451>
- Fig. 37 - Brett, G., Castro, L., Fernandes, J., & Zimbro, M. (2010). *Lourdes Castro / Manuel Zimbro: À Luz da Sombra*. Porto, Lisboa: Fundação de Serralves, Assírio e Alvim. p. 136.
- Fig. 38 a 40 - Arquivo pessoal.
- Fig. 41 - Faria, Ó., Matos, S., & Morais, P. (2018). *Nudez – uma invariante*. Lisboa: Galerias Municipais / EGEAC, 2018. p. 31.
- Fig. 42 - Faria, Ó., Matos, S., & Morais, P. (2018). *Nudez – uma invariante*. Lisboa: Galerias Municipais / EGEAC. pp. 26-27.

Fig. 43 - Faria, Ó., Matos, S., & Morais, P. (2018). *Nudez – uma invariante*. Lisboa: Galerias Municipais / EGEAC. pp. 24-25.

Fig. 44 - Galeria Luisa Strina.

Fig. 45 - Galeria Luisa Strina.

Fig. 46 - Brett, G. (Ed.). (2008). *Cildo Meireles*. London: Tate. p. 143.

Fig. 47 - Herkenhoff, Mosquera & Cameron (1999). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify. p. 103

Fig. 48 - Wisnik, G., & Matos, D. (2017). *Cildo: Studies, Spaces, Time*. São Paulo: Ubu Editora. p. 112.

Fig. 49 - Brett, G., Gisboune, M., & Lapa, P. (2001). *João Penalva*. Milan, Lisboa: Electa. pp. 226-227.

Fig. 50 - Arquivo do artista.

Fig. 51 - Brett, G., Gisboune, M., & Lapa, P. (2001). *João Penalva*. Milan, Lisboa: Electa. p. 104.

Fig. 52 - <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/points-memory-joao-penalva>

Fig. 53 - Penalva, J., Renton, A., Cruz, J., & et al. (1999). *João Penalva*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, p. 66.

Fig. 54 - https://www.simonleegallery.com/artists/43-joao-penalva/installation_shots/image768/

Fig. 55 - <https://www.simonleegallery.com/artists/43-joao-penalva/works/4581/>

Fig. 56 - https://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/joao_penalva/joao_penalva_video_eng.html

Fig. 57 - https://www.porta33.com/acervo/content_acervo/joao_penalva/joao_penalva.html

Fig. 58 - <https://www.museuartecontemporanea.gov.pt/files/images/Penalva--inv--2576.jpg>

Fig. 59 - <https://www.anavieira.com/obra/1991-2000/constelacao-peixes-78/>

Fig. 60 - <https://www.anavieira.com/obra/1991-2000/constelacao-peixes-79/>

Fig. 61-85 - Arquivo pessoal.

Fig. 86 - 87 - <https://colegiodasartesexposicoes.pt/exposicao/motel-coimbra-4-o-mundo-em-transito>

Fig. 88 - 95 - Arquivo pessoal.

Fig. 96 - 99 - Arquivo Sismógrafo.

Fig. 100 - Sterne, L. (1996). *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited. p. 332.

Fig. 101 - https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-145798.html

Fig. 102-108 - Arquivo Sismógrafo.

Fig. 109-112 - Arquivo pessoal.

Bibliografia

- Alberro, A. (2003). *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Álvaro, E., Coelho, E., França, J., Carlos, I., & Alves, J. (1997). *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves.
- Amado, I., & Seaton, D. (1996). *I.M.M.S. Symposium Azores Travelling Exhibition*. Hatfield: University of Hertfordshire.
- Anjos, M. (2006). *Cildo Meireles: Babel*. Rio de Janeiro: Artviva.
- Anjos, M. (2017). Babel [2006]. In *Cildo: Studies, Spaces, Time* (pp. 183–190). São Paulo: Ubu Editora.
- Arasse, D. (2000). *On n'y voit rien: Descriptions*. Paris: Denoël.
- Arbós, E. (2019). A shot in the eye. Retrieved from Círculo de Artes Plásticas de Coimbra website: capc.com.pt/site/index.php/pt/ashotintheeye/
- Archer, M. (2001). Fora do Estúdio. In *Live in Your Head: Conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75* (pp. 24–31). Lisboa: Museu do Chiado.
- Art of the Invisible. (n.d.). Retrieved May 13, 2018, from courtauld.ac.uk/event/art-of-the-invisible
- Ascott, R. (1996). Is There Love in the Telematic Embrace? (1990). In *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings* (pp. 491–498). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Augé, M. (2012). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Livraria Letra Livre.
- Auler, H. (2009). A arte nos caminhos da Morte? [Publicado originalmente no jornal Correio Braziliense, 28.1.1976]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 30–43). Rio de Janeiro: Azougue.
- Bachelard, G. (1996). *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barroca, D. (2007). O Percurso: Daniel Barroca. In M. Pérez (Ed.), *Propostas da Arte Portuguesa, Posição: 2007* (p. 50). Porto: Fundação de Serralves, Público.
- Barry, R. (1969). Telepathic Piece. In *Catalogue for the exhibition* (p. 3). Vancouver: Simon Fraser University.
- Barry, R., Huebler, D., Kosuth, J., & Weiner, L. (1969). *January 5 - 31, 1969* (S. Siegelau, Ed.). New York: Siegelau, S.
- Barry, R., & Meyer, U. (1972). Robert Barry, October 12, 1969 (conversation with the editor). In *Conceptual Art* (pp. 35–41). New York: Dutton Paperback.
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1987). A morte do autor (1968). In *O Rumor da Língua* (pp. 49–53). Lisboa: Edições 70.
- Bartolomeu, M., Enguita, N., & Meireles, C. (2009). *Cildo Meireles*. Ciudad Mexico: IVAM, Alias.
- Basualdo, C., Zaya, O., Rocha, G., Barrio, A., Camnitzer, Díaz, L. G., ... Vaisman, M. (2001). *eztetyka del sueño*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Battcock, G. (1973a). Art in the Service of the Left? In G. Battcock (Ed.), *Idea Art* (pp. 18–29). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Battcock, G. (Ed.). (1973b). *Idea Art*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Battcock, G. (1973c). Introduction. In G. Battcock (Ed.), *Idea Art* (pp. 1–9). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Battcock, G. (2016). Ideas that are not intended to be any more than ideas. In *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art* (p. 136). Köln, Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam.
- Baudrillard, J. (1993). *The Transparency of evil: Essays on extreme Phenomena*. London, New York: Verso.
- Bauer, U., Eichhorn, M., & Meireles, C. (1996). Interview with Seth Siegelau. In P. Andriess (Ed.), *Art Gallery Exhibition: The Gallery as a Vehicle of Art*. Amsterdam: Uitgeverij De Balie.

- Beerkens, L., Hoen, P., Hummelen, I., Saaze, V. van, Scholte, T. & Stigter, S. (Ed.). (2012). *The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art: Guidelines and Practice*. Jap Sam Books.
- Benezra, N., Halbreich, K., Schimmel, P., & Storr, R. (1994). *Bruce Nauman: exhibition catalogue and catalogue raisonné* (J. Simon, J. Jenkins, & T. Kamps, Eds.). Minneapolis: Walker Art Center: Distributed Art Publishers.
- Benjamin, W. (1979). A Small History of Photography. In *One Way Street* (pp. 240–257). London: NLB.
- Benjamin, W. (1992). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica, Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (2004). *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Bentham, J. (1973). The Relevance of Ecology [Reprinted from *Studio International*, December, 1969]. In G. Battcock (Ed.), *Idea Art* (pp. 30–40). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Berg, L., & Meireles, C. (2009). Malhas da Liberdade (publicado originalmente na revista *Arte 21*, em 21 de janeiro de 1997). In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 124–135).
- Berger, J., Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M., & Hollis, R. (1982). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
- Berman, M. (1989). *Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade*. Lisboa: Edições 70.
- Bernardes, M. (2013). *Lições de Negação: Algumas ideias sobre natureza e artifício no trabalho de Hernâni Reis Baptista e Raquel Moreira na exposição "Terreno"* (p. s/p). p. s/p. Porto.
- Bilbao, A. (2019). The Closed Exhibition: When Form Needs a Break. In *Revista de História da arte, N. 14* (pp. 127–142). Lisboa: Instituto de História da arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova.
- Bishop, C. (2005). *Installation art: a critical history*. New York: Routledge.
- Borja-Villel, M. (2013). Presentación. In *Cildo Meireles* (pp. 9–10). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Brennan, M. (2018). The eloquence of absence: omission, extraction and invisibility in contemporary art. Retrieved January 30, 2018, from modernedition.com website: www.moderndedition.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html
- Brett, G. (1989a). Cildo Meireles. In *Tunga: Lezarts. Cildo Meireles: Through*. Kortrijk: Kunststichting Kanaal Art Foundation.
- Brett, G. (1989b). Limits, Limitations, Limitless. In *Tunga: Lezarts. Cildo Meireles: Through*. Kortrijk: Kunststichting Kanaal Art Foundation.
- Brett, G. (2001). Ser público de Penalva. In *João Penalva* (pp. 44–50). Milan, Lisboa: Electa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea.
- Brett, G. (Ed.). (2008). *Cildo Meireles*. London: Tate.
- Brett, G. (2017). Five Approaches [2003]. In *Cildo: Studies, Spaces, Time* (pp. 176–179). São Paulo: Ubu Editora.
- Brett, G., David, C., Zegher, C., & Filho, P. V. (1989). *Tunga: Lezarts. Cildo Meireles: Through*. Kortrijk: Kunststichting Kanaal Art Foundation.
- Brett, G., Gisbourne, M., & Lapa, P. (2001). *João Penalva*. Milan, Lisboa: Electa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea.
- Brett, G., & Todolí, V. (2008). Cildo Meireles: on the nature of things. In *Cildo Meireles* (pp. 10–17). London: Tate.
- Brito, R., & Meireles, C. (2009). Um sutil ato de malabarismo [Publicado originalmente no jornal *Opinião*, 24.10.1975]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 24–29). Rio de Janeiro: Azougue.
- Brito, R., & Sousa, E. (2009). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Brooks, R. (2001). Uma Arte de Recusa. In *Live in Your Head: Conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75* (pp. 32–34). Lisboa: Museu do Chiado.
- Bryan-Wilson, J. (2016). Seth Siegel's material conditions. In *Seth Siegel: Beyond Conceptual Art* (pp. 30–43). Köln, Amsterdam: Verlag der Buchhandlung Walther König, Stedelijk Museum Amsterdam.
- Burnham, J. (1973). Problems of Criticism [Reprinted from *Artforum*, 9, no 5, January, 1971].

- In G. Battcock (Ed.), *Idea Art* (pp. 46–69). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Burton, S. (1969). Notes on the New. In H. Szeemann (Ed.), *Live in your head: When Attitudes Become Form Works - Concepts - Processes - Situations - Information* (p. s/p.). Berne: Kunsthalle Berne.
- Butler, J. (2017). *Problemas de género*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Calabrò, A. (2014). A Work of Art is Like a Journey: It Involves Participation. In V. Todolí (Ed.), *Cildo Meireles: Installations* (pp. 54–58). Milano, London: Mousse Publishing, Koenig Books.
- Calhau, F., Fernandes, J., Zimbardo, M., Castro, L. (1998). *XXIV Bienal de São Paulo - Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura - Instituto de Arte Contemporânea.
- Canelas, L. (2018, July 8). Morreu Pedro Morais, um artista que é quase um segredo. Retrieved October 5, 2018, from www.publico.pt/2018/07/08/culturaipsilon/noticia/morreu-pedro-morais-um-artista-que-e-quase-um-segredo-1837303
- Carlos, I. (2009). Pintura a Três Dimensões. In *Mu - Lua em chão de terra batida*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Carriço, M. (2015). *Fantasmagorias : a imagem em movimento no campo das artes plásticas*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Casares, B. C. (2019). *A Invenção de Morel*. Lisboa: Antígona.
- Castro, E. (2018). *Metafísicas Canibais; Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora.
- Celant, G. (Ed.). (1969). *Arte Povera*. New York: Praeger.
- Celant, G. (1999). 1968: em direção a uma diversidade global. In *Circa 1968* (pp. 183–191). Porto: Fundação de Serralves.
- Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano*. Petrópolis.
- Chandler, J., & Lippard, L. (1968, February). The Dematerialization of Art. *Art International*, 12(2), 31–36.
- Chris Burden. (n.d.). Retrieved February 7, 2019, from Ronald Feldman Gallery website: feldmangallery.com/index.php/artist-home/chris-burden
- Cocteau, J. (2016). *Visão Invisível*. Lisboa: Sistema Solar, CRL.
- Coelwij, L. (2016). The rules and the game: the legacy of Seth Siegelau. In *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art* (pp. 504–515). Köln, Amsterdam: Verlag der Buchhandlung Walther König, Stedelijk Museum Amsterdam.
- Coelho, E. (1999). Anos 70: As Clausuras Infinitas. In *Circa 1968* (pp. 49–67). Porto: Fundação de Serralves.
- Coelho, E., Sousa, E., & Negreiros, A. (1977). *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- Cohen, A. P. (2015). Através. In *Através* (pp. 86–89). Brumadinho: Instituto Inhotim.
- Cotton, C. (2004). *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.
- Coutinho, L. (2007). *Ana Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Coutinho, L. (2008). Sobre In/visibilidade. In *Texto para a exposição «Ana Vieira. Sobre In/visibilidade»*. Funchal: Porta 33.
- Coutinho, W. (1979). *Cildo Meireles*. Brasil.
- Coutinho, W., & Meireles, C. (2009). O metro do experimentalista [Publicado originalmente no jornal O Globo, em 30 de março de 1995]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 86–91). Rio de Janeiro: Azougue.
- Crary, J. (1988). Modernizing Vision. In Hal Foster (Ed.), *Vision and Visuality* (pp. 29–50). Washington: Dia Art Foundation.
- Crary, J. (2017). *Técnicas do Observador - Visão e Modernidade no Século XIX*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Cross, S. (2003). *Bruce Nauman: Theaters of experience*. Berlin: Deutsche Guggenheim.
- Cruz, J. (1999). “Ficcionalizando”: Personagem e Intérprete de João Penalva [Outubro de 1998]. In *João Penalva* (pp. 117–121). Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Cruz, M. (1997). Cultura, tecnologia e mediação. In *Interactividades: artes, tecnologias, saberes* (pp. 10–14). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Cruz, M. (1999). Experiência e experimentação. Notas sobre euforia e disforia a respeito da arte

- e da técnica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, (25–26), 425–434.
- Cruz, M. (2001). Arte e experimentação: Tecnociência e os laboratórios da arte. In *A experiência do lugar: arte & ciência* (pp. 30–39). Porto: Sociedade Porto 2001.
- Cunha e Silva, P. (1995). *O Lugar do Corpo: Elementos Para Uma Cartografia Fractal*. Universidade do Porto.
- David, C. (1989). Da adversidade vivemos. In *Tunga: Lezarts. Cildo Meireles: Through*. Kortrijk: Kunststichting Kanaal Art Foundation.
- Debord, G. (1992). *La Société du Spectacle*. Paris: Éditions Gallimard.
- Deleuze, G. (1975). Platão e o Simulacro. In *Lógica do Sentido* (pp. 259–272). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Derrida, J. (2010). *Memórias de Cego: o Auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Descartes, R. (1984). Discurso do Método; As Paixões da Alma. In *Discurso do Método; As Paixões da Alma* (pp. 65–181). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- Diderot, D. (2019). *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem (Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient, 1749)*. Lisboa: Nova Vega.
- Duarte, S. (2008). *Pedro Morais e a Arte enquanto Acontecimento* (Dissertação de Mestrado em Filosofia Estética). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Duarte, S., & Morais, P. (2007). Entrevista a Pedro Morais [13.12.2007]. In *Pedro Morais e a Arte enquanto Acontecimento* (p. Anexo). Lisboa: Susana Duarte.
- Duchamp, M. (1957). *The Creative Act*. Houston: American Federation of the Arts.
- Dusinberre, D., Siegelau, S. & Claure, M. (1988). Working with Shadows, Working with Words. *Art Monthly*, (122).
- Eco, U. (1986). *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Eleey, P. (2008). After Secrecy. Retrieved September 17, 2018, from Aspen Art Museum website: old.aspenartmuseum.org/archive/archive_nysi_eleey.html
- Engberg, J. (1999). Cinema Chartreuse. In *João Penalva* (pp. 107–114). Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Enguita, N., & Meireles, C. (2009). Lugares de divagação [Publicado originalmente no catálogo Cildo Meireles, editado pelo IVAM em 1995. Tradução: Leticia Féres]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 92–123). Rio de Janeiro: Azougue.
- Enguita, Nuria, & Meireles, C. (2000). Lugares de Fruição: Entrevista a Nuria Enguita (excertos), 1994. In *Cildo Meireles* (pp. 136–140). São Paulo: Cosac & Naify.
- Ewing, W. (1994). *The Body: Photoworks of the Human Form*. London: Thames & Hudson.
- Faria, Ó. (1997, December 5). João Penalva: Memória. *Público - Artes e Ócios*, p. 4.
- Faria, Ó. (2000). Uma coleção para o nosso tempo. Retrieved December 3, 2018, from Público website: www.publico.pt/2000/11/25/jornal/uma-colecao-para-o-nosso-tempo-151717
- Faria, Ó. (2003, November 3). No Feminino. *Público*.
- Faria, Ó. (2006, September 15). Um lugar solitário. *Público - Mil Folhas*, pp. 18–19.
- Faria, Ó. (2018a). KWATZ! Face a face com a obra de Pedro Morais. In *Nudez - uma invariante* (pp. 35–58). Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC.
- Faria, Ó. (2018b). *Roda: o último projeto de Pedro Morais* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Faria, Ó., Matos, S., & Morais, P. (2018). *Nudez - uma invariante*. Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC.
- Faria, Ó., & Vieira, A. (1998, December 4). A desmontagem da ilusão. Entrevista com Ana Vieira. *Público, Suplemento «Artes e Ócios»*, pp. 2–4.
- Favaretto, C. (1998). Oitica e a música tropicalista. In *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros* (pp. 148–151). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Fernandes, J. (1998a). Francisco Tropa e Lourdes Castro: da densidade enquanto exercício de percepção. In *XXIV Bienal de São Paulo: Representações Nacionais* (p. 160). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Fernandes, J. (1998b). Lourdes Castro e Francisco Tropa: à espera da densidade das sombras. In *Loures Castro, Francisco Tropa: "Peça."* Lisboa: Ministério da Cultura - Instituto de

Arte Contemporânea.

- Fernandes, J. (1999). A Atenção. In *Acesso interdito* (pp. 9–11). Porto: Fundação de Serralves.
- Fernandes, J. (2006). Encontro com o Pedro. In *Locus Solus | Dokusan*. Porto: Fundação de Serralves.
- Fernandes, J. (2010a). Lourdes Castro e Manuel Zimbro: A Sombra e a Luz. In *Lourdes Castro e Manuel Zimbro: A Sombra e a Luz* (pp. 15–17). Porto, Lisboa: Fundação de Serralves, Assírio e Alvim.
- Fernandes, J. (2010b). Ma: intervalo para uma pedra, no meio do caminho. In *Professores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - CAM.
- Fernandes, J. (2013a). Em busca de tudo o que não foi perdido. In *Cildo Meireles* (pp. 10–29). Porto, São Paulo: Fundação de Serralves, Cosac Naify.
- Fernandes, J. (2013b). *Meireles, Cildo* (J. Fernandes, Ed.). Porto, São Paulo: Fundação de Serralves, Cosac Naify.
- Fernandes, J. (2014). Islands of Solitude. The installations of Cildo Meireles. In V. Todolí (Ed.), *Cildo Meireles: Installations* (pp. 13–31). Milano, London: Mousse Publishing, Koenig Books.
- Fernandes, J., Loock, U., Abreu, H., Afonso, L., Anacleto, A., & et al. (2014a). *Serralves 2009 A Coleção : imagens*. Porto: Fundação de Serralves.
- Fernandes, J., Loock, U., Abreu, H., Afonso, L., Anacleto, A., & et al. (2014b). *Serralves 2009 A Coleção : textos*. Porto: Fundação de Serralves.
- Fernandes, J., Martins, S., & Wisnik, G. (2013). *Cildo Meireles*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Fernandes, J., & Penalva, J. (2005). Diálogo entre João Penalva e João Fernandes. In *João Penalva* (pp. 11–32). Porto: Fundação de Serralves.
- Fernandes, J., Todolí, V., Celant, G., Graevenitz, A., Coelho, E., & Wandschneider, M. (1999). *Circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves.
- Ferrari, F. (2011). De rerum natura: O materialismo extático de Francisco Tropa. In *Francisco Tropa: Scripta* (pp. 31–38). Porto: Galeria Quadrado Azul.
- Ferreira, G., Andrade, L., Venancio Filho, P., Duarte, R., & Maurício, R. (2009). Pano-de-roda [Publicada originalmente na revista Arte e Ensaios, em 2000]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 136–163). Rio de Janeiro: Azougue.
- Ferreira, V. (1968). Questionação a Foucault e a algum estruturalismo. In *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas* (pp. XXI–LII). Lisboa: Portugalia Editora.
- Foster, H., Jay, M., Crary, J., Krauss, R., Bryson, N., & Rose, J. (1988). *Vision and Visuality* (Hal Foster, Ed.). Washington: Dia Art Foundation.
- Foucault, M. (1968). *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas (Les Mots et les Choses: Une archéologie des sciences humaines, 1966)*. Lisboa: Portugalia Editora.
- Foucault, M. (1994). *História da Sexualidade III - o cuidado de si*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Foucault, M. (2004). A ética do cuidado de si como prática da liberdade [entrevista com H. Becker, R. Fomet-Betancaurt, A. Gomez-Müller, em 20 de janeiro de 1984, concórdia Revista internacional de Filosofia. n 6. julho-dezembro de 1984, pp. 99-116.]. In *Ditos & Escritos V. Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2009). *Vigiar e punir (Surveiller et punir, 1975)*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Foucault, M. (2012). *O que é um Autor?* Lisboa: Vega.
- Gamboni, D. (2002). *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books.
- Gamoneda, A. (2004). *Ardem las Pérdidas*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Gaspar, M. (2015). Tudo é verdade e caminho – a propósito de Kitsune, um vídeo de João Penalva. In *Intervalo I: entre Geografias e Cinemas* (pp. 271–287). Braga: UMDGEO - Departamento de Geografia, Universidade do Minho.
- Gil, J. (1980). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo, Edições.
- Gil, J. (1996). *A Imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água.

- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. (2003). Um virtual ainda pouco virtual. In *Revista de Comunicação e Linguagens: Imagem e vida* (pp. 11–18). Lisboa: Relógio d'Água.
- Gisbourne, M. (2001). Na ausência de Absalão. In *João Penalva* (pp. 27–44). Milan, Lisboa: Electa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea.
- Godard, J.-L. (2018). *Le Livre d'Image*. Suíça.
- Graevenitz, A. (1999). O mito do 21968" na Alemanha: a arte de esclarecedores, educadores e cépticos. In *Circa 1968* (pp. 207–229). Porto: Fundação de Serralves.
- Grando, A. (2016). Cildo Meireles: “como na tradição oral” e além. *Revista Estúdio, Artistas Sobre Outras Obras*, 7(15), 145–152.
- Groys, B. (2010). Introduction: Poetics vs. Aesthetics. In *Going Public* (pp. 10–19). Berlin: Sternberg Press.
- Groys, Boris. (2010). Religion in the Age of Digital Reproduction. In *Going Public* (pp. 135–168). Berlin: Sternberg Press.
- Gullar, F. (1960). Teoria do Não-Objeto. *Suplemento Dominical Do Jornal Do Brasil*, pp. 85–94.
- Gussin, G. (n.d.). Unseen Film. Retrieved September 18, 2020, from Graham Gussin website: www.grahamgussin.co.uk/work/unseen-film-2/
- Gussin, G. (2008). No Cinema: Unseen Film. Retrieved September 18, 2020, from Solar - Galeria de Arte Cinemática website: curtas.pt/solar/index.php?menu=399&submenu=340&submenu2=345
- Halbreich, K. (1994). Social Life. In J. Simon, S. Jenkins, & T. Kamps (Eds.), *Bruce Nauman*. Minneapolis: Walker Art Center: Distributed Art Publishers.
- Haraway, D. (1994). Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura* (pp. 243–288). Retrieved from issuu.com/heloisabuarquedehollanda/docs/tendenciaseimpasses
- Harrison, C. (1969). Against Precedents. In *When Attitudes Become Form*. London: ICA.
- Hasegawa, Y., & Penalva, J. (2001). Uma conversa em Londres. In *João Penalva* (pp. 51–53). Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea – Ministério da Cultura.
- Herkenhoff, P. (1999). A Labyrinthine Ghetto: The Work of Cildo Meireles. In *Cildo Meireles* (pp. 36–78). London: Phaidon.
- Herkenhoff, P. (2001). Cildo Meireles, ou sobre o esquecimento do Brasil. In *Cildo Meireles, Geografia do Brasil* (pp. 10–17). Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural.
- Herkenhoff, P., & Meireles, C. (2001). *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural.
- Herkenhoff, P., Mosquera, G., & Cameron, D. (1999). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Hershman, L. (1996). Video 1980-Present: Videotape as Alternative Space (1992). In *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings* (pp. 460–473). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Hiroshima buildings that survived atomic bomb to be demolished. (2019). Retrieved December 16, 2019, from BBC News website: www.bbc.co.uk/news/world-asia-50805052
- Hoffmann, C. (2003). Think-Thank. In *Bruce Nauman* (pp. 52–61). Berlin: Deutsche Guggenheim.
- Hugues, R. (1973). The Decline and the Fall of the Avant-Garde [Reprinted from Time, December 18, 1972]. In *Idea Art* (pp. 184–203). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Jakkuri, M. (2017). Variations On Time [2003]. In *Cildo: Studies, Spaces, Time* (pp. 180–183). São Paulo: Ubu Editora.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, F. (1998). The Antinomies of Postmodernity. In *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London, New York: Verso.
- Jay, M. (1988). Scopic regimes of modernity. In Hal Foster (Ed.), *Vision and Visuality* (pp. 3–28). Washington: Dia Art Foundation.
- Jay, Martin. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French*

- Thought*. Berkeley: University of California Press.
- Jenkins, S. (1995). Information, communication, documentation: an introduction to the chronology of group exhibitions and bibliographies. In *Reconsidering the object of art: 1965-1975* (pp. 268–275). Los Angeles: the Museum of Contemporary Art.
- Judd, D. (1965). *Specific Objects*. Retrieved April 26, 2018, from Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8 website:
monoskop.org/images/3/31/Judd_Donald_1965_2005_Specific_Objects.pdf
- Jürgens, S. (2001). Memorandum – Live in Your Head. *Número Magazine*, 8, 60–65.
- Jürgens, S. (2016). *Instalações Provisórias: Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Sistema Solar, CRL; In.Transit Editions; Stet - Livros e Fotografias.
- Kafka, F. (2011). Na Colônia Penal. In *O veredicto / Na colônia penal*. São Paulo: Companhia ds Letras.
- Kiarostami, A. (2004). Duas ou três coisas que sei de mim. In *Abbas Kiarostami* (pp. 12–26). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Kosuth, J. (1973). Art After Philosophy, I and II [Reprinted from Studio International, October and November, 1969]. In G. Battcock (Ed.), *Idea Art* (pp. 70–101). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Krauss, R. (1986). Antivision. In *October 36* (pp. 147–156). Cambridge: MIT Press.
- Krauss, R. (1988). The Impulse to See. In Hal Foster (Ed.), *Vision and Visuality* (pp. 51–78). Washington: Dia Art Foundation.
- Krauss, R. (1999). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- Kraynak, J. (2003). Dependent Participation: Bruce Nauman’s Environments. *Grey Room*, 10(Winter 2003), 22–45.
- Krueger, M. (1996). Responsive Environments (1977). In *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist’s writings* (pp. 473–486). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Lacerda, M. (2021). No Title. In *A Invisibilidade como exercício crítico nas práticas artísticas contemporâneas*. Coimbra: Colégio das Artes.
- Lagnado, L. (2017). Cildo Meireles: a Shift into Interpretation [1998]. In *Cildo: Studies, Spaces, Time* (pp. 166–169). São Paulo: Ubu Editora.
- Lapa, P. (2001a). João Penalva, a repetição contra a lei. In *João Penalva* (pp. 5–26). Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea – Ministério da Cultura.
- Lapa, P. (2001b). Senso e subversão. In *João Penalva* (pp. 9–17). Lisboa: Ministério da Cultura - Instituto de Arte Contemporânea.
- Leal, M. (2006). Como esquecer a memória das coisas, como tornar o mundo imperceptível. *Jornal Dos Arquitetos*, (223), 14–16.
- Leal, M. (2009). *A imaginação cega: Mecanismos de indeterminação na prática artística contemporânea*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Leal, M. (2012). Perder a cabeça (e não saber onde está o corpo). In *Objectos prescritos* (pp. 8–15). Porto: Ordem dos Médicos.
- Leite, C. (2015). *Camadas de espacialidades: instalação e instituição de arte em uma perspectiva crítica*. 124–136. Retrieved from
anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/caroline_alciones_de_oliveira_leite.pdf
- Leite, C. (2016). *Ao redor e através: um estudo crítico da obra Através de Cildo Meireles*. Universidade Federal Fluminense.
- Leite, C. (2017). No labirinto de Através: Cildo Meireles entre cores e transparências. *Revista Visuais: Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Artes Visuais Da Unicamp*, 3(4), 163–174. Retrieved from
www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/774/pdf
- Leite, C. (2020). “Esse universo dos sons que a gente não escuta”: entrevista com Cildo Meireles. *Revista Poiésis*, 21(36), 175–206.
<https://doi.org/https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42766>
- Lepecki, A. (2017). The Americas | Art and the Political: The 1960s and 1970s - Part 3:

- Affective Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance. *Post: Notes on Art in a Global Context*.
- Levine, L. (1973). and Les Levine Replies. In G. Battcock (Ed.), *Idea Art* (pp. 194–203). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Lewallen, C. (2007). A Rose Has No Teeth. In *A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman in the 1960s* (pp. 7–118).
- Lewallen, C. (2011). A Larger Stage. In *State of Mind: New California Art Circa 1970* (pp. 8–120). London: University of California Press.
- Lewallen, C., & Moss, K. (2011). *State of Mind: New California Art Circa 1970*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.
- Lippard, L. (1971). Eccentric Abstraction. In *Changing essays in criticism* (pp. 98–111). New York: Dutton Paperback.
- Lippard, L. (1995). Escape Attempts. In *Reconsidering the object of art: 1965-1975* (pp. 16–39). Los Angeles: the Museum of Contemporary Art.
- Lippard, L. (2001a). Escape Attempts. In *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972....* (pp. vii–xxii).
- Lippard, L. (2001b). *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. California, London: University of California Press.
- Loureiro, F., Pinho, A., Fernandes, J., Apolinário, J., Barroso, J., Francisco, S., ... Pinho, M. (2007). *Livre Circulação: Serralves no Algarve*. Porto: Fundação de Serralves.
- Lourenço, E. (1968). Michel Foucault ou O Fim do Humanismo. In *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas* (pp. I–XVIII). Lisboa: Portugália Editora.
- Lyotard, J. (1996). *A Condição Pós-Moderna (La Condition Postmoderne, 1979)*. Lisboa: Gradiva.
- Lyotard, J. (1999). *A Fenomenologia (La Phénoménologie, 1954)*. Lisboa: Edições 70.
- Macel, C. (2017). The Americas | Art and Gender - Part 1: Lygia Clark: At the Border of Art. *Post: Notes on Art in a Global Context*. Retrieved from post.moma.org/part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art/
- Maciel, L. (2019). Perspectivismo Ameríndio. *Enciclopédia de Antropologia*. Retrieved from ea.fflch.usp.br/conceito/perspectivismo-amerindio
- Maia, T. (2006). No Title. In *Locus Solus | Dokusan*. Porto: Fundação de Serralves.
- Mann, T. (2009). *A Montanha Mágica*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- Manuel, A., & Meireles, M. (2009). Ondas do corpo [Depoimento realizado em 1978 para o projeto Ondas do corpo de Antonio Manuel]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 52–71). Rio de Janeiro: Azougue.
- Marchand, B. (2011a). Ilusão como verdade como ficção: Violette Avéry e Pavlina e o Dr. Erlenmeyer. In *João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem* (pp. 23–27). Lisboa, Odense: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, Kunsthallen Brandts.
- Marchand, B. (2011b). *MA – A Dança dos Pirilampos*. Retrieved from pre2018.culturgest.pt/2011/docs/pedromorais_chiado8.pdf
- Marcuse, H. (1969). *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press.
- Mari, B. (2009). La insolación. Los horizontes verticales. In *Cildo Meireles* (pp. 8–15). Ciudad Mexico: Alias.
- Marí, B. (2008). Through. In *Cildo Meireles* (pp. 147–149). London: Tate.
- Marquilhas, M. (2011). Trabalhos com Texto e Imagem. *ArteCapital*. Retrieved from www.artecapital.net/exposicao-322-joao-penalva-trabalhos-com-texto-e-imagem
- Marquilhas, M. (2018). Pedro Morais: a forma é o vazio, o vazio é a forma. Retrieved January 15, 2019, from contemporanea.pt/edicoes/04-2018/pedro-morais-forma-e-o-vazio-o-vazio-e-forma
- Marshall, R. (1991). *Immaterial Objects: Works from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art New York*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Martinetti, S. (2016). Tinker, Tailor, Soldier, Sailor. In *Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art* (pp. 14–29). Köln, Amsterdam: Verlag der Buchhandlung Walther König, Stedelijk Museum Amsterdam.

- Martins, S. (2013). Ocasión. In *Cildo Meireles* (pp. 31–39). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Matos, D. (2014). *Contenção, limites e sentidos - Através (1983-1989/2007)*. São Paulo: Matos, D.
- Matos, D. (2017). Between Reason and Chaos, the Subtleties of Deflagration [2014/2017]. In *Cildo: Studies, Spaces, Time* (pp. 201–207). São Paulo: Ubu Editora.
- Matos, D., Rebouças, J., & Loureiro, M. (2019). *Entrevendo - Cildo Meireles* (J. Rebouças & D. Matos, Eds.). São Paulo: Sesc Pompeia.
- Matos, L. (2001). *João Penalva - Personagem e Intérprete*. Portugal: Amatar Filmes.
- Matos, S. (2018). Da Perda. In *Nudez - uma invariante* (pp. 3–5). Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC.
- Mbembe, J. (2016). Necropolítica. *Arte & Ensaios*, Vol. 32, pp. 123–151. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- McKee, F., & Penalva, J. (2000). *João Penalva. On the other hand, this is not my voice*. Glasgow: Tramway.
- Medeiros, M. (2001). Os sons que não são audíveis. In *Ana Vieira: Pronomes*. Ponta Delgada, Lisboa: Museu Carlos Machado, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Meireles, C., & Scovino, F. (2009). Memórias [Depoimentos inéditos concedidos entre junho e julho de 2007]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 234–291). Rio de Janeiro: Azougue.
- Meireles, Cildo. (1998). Obscura Luz 1984. In *Cildo Meireles* (p. 128). London: Phaidon.
- Meireles, Cildo. (2001). Textos de Cildo Meireles. In *Cildo Meireles, Geografia do Brasil* (pp. 18–21). Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural.
- Meireles, Cildo. (2008). Através 1983-9. In *Cildo Meireles* (p. 142). London: Tate.
- Melchior-Bonnet, S. (2016). *História do Espelho*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Melo, J. (2004). Memorando agora para uma casa desconhecida. In *Casa Desabitada: Ana Vieira*. Lisboa: Artistas Unidos.
- Melo, J. (2011). *Ana Vieira: E o que não é visto*. Portugal: Midas Filmes.
- Melville, S. (1995). Aspects. In *Reconsidering the object of art: 1965-1975* (pp. 228–245). Los Angeles: the Museum of Contemporary Art.
- Melvin, J. (2016). Seth Siegelau and Studio International: Conceptual Art and Production. In *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art* (pp. 466–476). Köln, Amsterdam: Verlag der Buchhandlung Walther König, Stedelijk Museum Amsterdam.
- Menezes, L. (2008). Human murmur / cosmic studio. In *Cildo Meireles* (pp. 54–57). London: Tate.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Merleau-Ponty, M. (2015). *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Nova Vega.
- Metzger, G. (2012). Empty and Emptiness, and Emptying. In *Null Object: Gustav Metzger thinks about nothing* (pp. 90–91). London: Black Dog Publishing.
- Meyer, U. (1972). *Conceptual art*. <https://doi.org/10.2307/1573263>
- Meyer, U. (1973). The Eruption of Anti-Art. In G. Battcock (Ed.), *Idea Art* (pp. 116–134). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Meyer, U., & Siegelau, S. (2016). Interview between Seth Siegelau and Ursula Meyer “When you become aware of something, it immediately becomes part of you” (november 1969, N.Y.). In *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art* (pp. 190–193). Köln, Amsterdam: Verlag der Buchhandlung Walther König, Stedelijk Museum Amsterdam.
- Michelkevičius, V. (2018). *Mapping Artistic Research: towards diagrammatic knowing*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press.
- Miranda, J. (1998). *Traços: Ensaios de crítica da cultura*. Lisboa: Vega.
- Miranda, J. (2001). As Imagens no Início. In *Imagens Médicas: fragmentos de uma história* (pp. 135–149). Porto: Porto Editora.
- Miranda, J. (2003). A arte interpelada pelo corpo. In *Corpus: visões do corpo na coleção Berardo* (pp. 19–47). Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém.
- Miranda, J. (2017). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega.
- Miranda, J., & Cascais, A. (2012). A lição de Foucault. In *O que é um Autor?* (pp. 5–28).

- Lisboa: Vega.
- Molder, J., McMullen, K., & Benson, M. (2002). *Assinaturas do Invisível*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- Molder, M. (1998). A Mulher Escondida. In *Ana Vieira* (pp. 21–27). Porto: Fundação de Serralves.
- Molder, M. (1999). *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio d'Água.
- MoMA. (2004). MoMA. Retrieved from The Museum of Modern Art, MoMA Highlights website: www.moma.org/collection/works/88833
- Mondzain, M. (2015). *Homo Spectator: Ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Mondzain, M. (2017). *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega.
- Morais, F. (2017). Art as a Seductive Work of Industrial, Cultural and Ideological Counterintelligence [2000]. In *Cildo: Studies, Spaces, Time* (pp. 169–176). São Paulo: Ubu Editora.
- Morais, F., & Meireles, C. (2009a). *Algum desenho [Publicada originalmente no catálogo da exposição Algum desenho 1963-2005, editado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, em 2005]* (pp. 192–211). pp. 192–211. Rio de Janeiro: Azougue.
- Morais, F., & Meireles, C. (2009b). Linguagem material [Entrevista realizada em abril de 2008 e publicada parcialmente na revista TateEtc, na edição de outono de 2008]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 212–233). Rio de Janeiro: Azougue.
- Morais, P., & Faria, Ó. (2018). Entrevista inédita a Pedro Morais [07.10.2017]. In *Roda: o último projeto de Pedro Morais* (pp. 41–49). Porto: Óscar Faria.
- Moreira, R., & Silva, J. (2020). *Entrevista a José Guilherme da Rocha e Silva (realizada por correio eletrónico, a 24 de agosto de 2020)*.
- Morris, C., Bonin, V., Lippard., & Bryan-Wilson, J. (2012). *Materializing Six Years: Lucy Lippard and the Emergence of Conceptual Art* (C. Morris & V. Bonin, Eds.). Brooklyn, Cambridge: Brooklyn Museum, The MIT Press.
- Mosquera, G., & Meireles, C. (1999). Interview - Gerardo Mosquera in conversation with Cildo Meireles. In *Cildo Meireles* (pp. 6–35). London: Phaidon.
- Moure, G. (Ed.). (2004). *Behind the facts. Interfunktionen 1968-1975*. Barcelona, Porto: Fundación Juan Miró, Fundação Serralves.
- Nazaré, L. (2008). Casa Desabitada e outros espectros. *DARDOmagazine*, 8, 60–87.
- Neoconcretismo. (2021). Retrieved January 13, 2021, from Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras website: enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo
- Nicolau, R. (2004). Isso de que estou excluído. In *Casa Desabitada: Ana Vieira*. Lisboa.
- Nietzsche, F. (1997). *Humano, Demasiado Humano*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Nietzsche, F. (2012). *A Vontade de Poder: Para uma transmutação de todos os valores*. Lisboa: Alfanje.
- Nisa, J. (2011). O Cinema de João Penalva. In *João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem* (pp. 27–34). Lisboa, Odense: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, Kunsthallen Brandts.
- Nochlin, L. (2001). *The Body in Pieces : the Fragment as a Metaphor of Modernity*. London: Thames & Hudson.
- O coração do Prajñaparamita. (2018). In *Nudez - uma invariante* (p. 21). Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC.
- Obrist, H. (2009). Da adversidade vivemos [Publicado originalmente no catálogo Da adversidade vivemos, editado pelo Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 2001]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 164–175). Rio de Janeiro: Azougue.
- Obrist, H. (2011, November 13). Entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist a Ana Vieira. Retrieved April 1, 2020, from www.anavieira.com/entrevistas/
- Oliveira, L. (2016, July 5). A misteriosa obra de Abbas Kiarostami. *Ípsilon, Público*.
- Osborne, P. (2007). Recepção na Distração: Tempo, Arte, Tecnologia. In M. Pérez (Ed.), *Propostas da Arte Portuguesa, Posição: 2007* (pp. 150–154). Porto: Fundação de Serralves, Público.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso.
- Otis College of Art and Design. (n.d.). Eugenia Butler: Arc of an Idea - Chasing the Invisible.

- Retrieved February 8, 2019, from www.otis.edu/ben-maltz-gallery/eugenia-butler-arc-idea-chasing-invisible
- Paraguai, Luísa & Pinheiro, B. (2019). O cheiro nas narrativas marginais de Teresa Margolles. In *X Congresso CSO 2019* (pp. 758–764). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.
- Penalva, J. (1998). *336 PEK*.
- Penalva, J. (1999). *João Penalva: 336 Pek. 336 Rios. 336 Rivières. 336 Rivers*. London, Montpellier: Camden Art Centre, Frac Montpellier.
- Penalva, J. (2001). *Kitsune*. Retrieved from www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/joao_penalva/joao_penalva_video_3.html
- Penalva, J. (2011). Hiroshima de zassoni hanashikaketeiru. In *João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem* (pp. 164–170). Lisboa, Odense: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, Kunsthallen Brandts.
- Penalva, J., & Finch, M. (2014, December 10). Points of memory: João Penalva. Retrieved October 30, 2018, from www.tate.org.uk/context-comment/articles/points-memory-joao-penalva
- Penalva, J., & Moreira, R. (2020). *Entrevista a João Penalva (realizada por correio eletrónico, entre 24 de julho de 2019 e 8 de julho de 2020)*.
- Penalva, J., & Renton, A. (1993). Conversa. In *João Penalva: sete pinturas* (pp. 5–10). Porto: Galeria Atlântica.
- Penalva, J., & Renton, A. (1999). Portanto, continuas a não acreditar em mim... Uma conversa entre João Penalva e Andrew Renton [Chicago-Nova Iorque, Outubro-Novembro 1998]. In *João Penalva* (pp. 13–77). Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Penalva, J., Renton, A., Cruz, J., Wilson, A., Engberg, J., Cameron, D., & Lapa, P. (1999). *João Penalva* (C. C. de Belém, Ed.). Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Pereira, F. (1999). Poder Nómada e Resistência Cultural. In *Acesso interdito* (pp. 13–23). Porto: Fundação de Serralves.
- Pereira, F. J. (2005). O peso da arte: sobre a presença do político na produção artística contemporânea. In *Cultura Light: 9ª Mesa Redonda de Primavera* (pp. 9–15). Porto.
- Perniola, M. (1994). *Enigmas: o momento egípcio na sociedade e na arte*. Venda Nova: Bertrand.
- Perniola, M. (1998). *Estética do Século XX*. Lisboa: Estampa.
- Perreault, J. (1973). It's Only Words [Reprinted from *The Village Voice*, May 20, 1971]. In G. Battcock (Ed.), *Idea Art* (pp. 135–139). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Phillpot, C. (2001). Do Nada. In *Live in Your Head: Conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75* (pp. 9–15). Lisboa: Museu do Chiado.
- Phillpot, C., & Tarsia, A. (2001). *Live in Your Head: Conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75* (J. Nesbitt, Ed.). Lisboa: Museu do Chiado.
- Piense, O. (1996). Paths to Paradise (1961). In *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings* (pp. 408–410). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Pincus-Witten, R. (2018). Bruce Nauman: Another Kind of Reasoning (1972). In T. Walsh (Ed.), *Bruce Nauman* (pp. 21–36). Cambridge, London: The MIT Press.
- Pinharanda, J. (1999, January). Entrevista a Ana Vieira. *O Teatro da Pintura. Arte Ibérica Nº 20*, 8–13.
- Pinheiro, E., & Meireles, C. (2017). Entrevista com Cildo Meireles. *Palíndromo*, 9(17), 109–121. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.5965/2En1t7r5ev2i3st4a6c0om91C7il2d0o1M7e1ir0e9l>
- Piron, F. (Ed.). (2012). *Locus Solus. Impressões de Raymond Roussel*. Porto: Fundação de Serralves.
- Porfírio, J. (1968, April 10). “Os meus objectos são o resultado de uma atitude mental.” *A Capital / Literatura & Arte*, p. 4.
- Porfírio, J. (1983, April 16). Um espaço de trans-formação. *Expresso - Actual*, pp. 34-R.
- Queiroz, C. (2020). Estética da ruptura. *Pesquisa FAPESP*, (295). Retrieved from

- revistapesquisa.fapesp.br/estetica-da-ruptura/
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2011). *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rehberg, V. (2009, May 5). Voids, A Retrospective. *Frieze*. Retrieved from www.frieze.com/article/voids-retrospective
- Rijke, J., & Rooij, W. (2001). De Rijke / De Rooij. In *Squatters* (p. 108). Porto: Porto 2001 S.A., Fundação de Serralves.
- Riley, R. (2007). Bruce Nauman's Philosophical and Material Explorations in Film and Video. In *A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman in the 1960s* (pp. 171–192). Berkeley: University of California Press, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.
- Rivitti, T. (2007a). *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Rivitti, T. (2007b). Entrevista com Cildo Meireles [08.2006]. In *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles* (pp. 71–87). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Rivitti, T., & Meireles, C. (2007). Entrevista com Cildo Meireles [08.2006]. In *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles* (pp. 71–87). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Rodrigues, A. (1998). O Céu da Casa. In *Ana Vieira* (pp. 15–19). Porto: Fundação de Serralves.
- Rodrigues, N. (2008). No Cinema. Retrieved from Solar - Galeria de Arte Cinemática website: curtas.pt/solar/index.php?menu=399&submenu=340
- Rorimer, A. (1995). Lawrence Weiner. In *Reconsidering the Object of Art 1965–1975* (p. 222).
- Rorimer, A. (2011). California Art circa 1970. In *State of Mind: New California Art Circa 1970* (pp. 220–254). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.
- Rorimer, A., & Goldstein, A. (1995). *Reconsidering the Object of Art 1965–1975*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Rose, A. (1973). Four Interviews [Reprinted from *Arts Magazine*, 43, no. 4]. In G. Battcock (Ed.), *Idea Art* (pp. 140–149). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Rosenberg, H. (1973). Art and Words [Reprinted from *The New Yorker*, March 29, 1969]. In G. Battcock (Ed.), *Idea Art* (pp. 150–164). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Rosenthal, M. (1974). Gustav Metzger. In N. Joachimides, C. & Rosenthal (Ed.), *Art into Society: Society into Art: Seven German Artists* (p. 79). London: Institute of Contemporary Arts.
- Rugoff, R. (2012a). How To Look At Invisible Art. In *Invisible – Art about the Unseen 1957-2012* (pp. 5–29). London: Hayward Gallery.
- Rugoff, R. (2012b). *Invisible – Art about the Unseen 1957-2012*. London: Hayward Gallery.
- Sacks, O. (2010). *The Mind's Eye*. London: Picador.
- Salema, I. (2007, June 15). Arte mais do que portuguesa. *Público - Ípsilon*, pp. 12–15.
- Salzstein, S. (2008). Where. In *Cildo Meireles* (pp. 152–157). London: Tate.
- Sanger, A. (2009). Michelangelo Pistoletto: Venus of the Rags. Retrieved from Tate website: www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200
- Santos, D. (1997, December 31). Hiroshima, meu amor. *O Independente - a Semana*, p. 13.
- Sardo, D. (2008, December 13). Não ver. As imagens inacessíveis de Ana Vieira. *Revista Pública*.
- Sartre, J.-P. (1988). *A Imaginação*. Lisboa: Difel.
- Schöffner, N. (1996). The Three Stages of Dynamic Sculpture (1963). In *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings* (pp. 397–400). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Scovino, F. (2009). Redes, tramas e afins. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 6–15). Rio de Janeiro: Azougue.
- Seel, M. (1997). Antes da aparência, vem o aparecer. Notas para uma estética dos meios. In *Interactividades: artes, tecnologias, saberes* (pp. 57–70). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Serres, M. (1982). *Genèse*. Paris: Grasset et Fasquelle.

- Sharp, W., & Nauman, B. (2002). Interview I. In R. Morgan (Ed.), *Bruce Nauman* (pp. 233–247). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Siegelaub, S., & Norvell, P. (2001). Seth Siegelau: April 17, 1969. In P. Alberro, A. & Norvell (Ed.), *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*. Berkeley: University of California Press.
- Simon, J., & Nauman, B. (1988). Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman. In T. Walsh (Ed.), *Bruce Nauman* (pp. 37–56). Cambridge, London: The MIT Press.
- Slifkin, R. (2018). *Bruce Nauman Going Solo (2012)* (Taylor Walsh, Ed.). Cambridge, London: The MIT Press.
- Sousa, E. de. (2010). Lorenti's, 16-09-1973 (a Propósito do Ambiente no Ar.Co). In *Ana Vieira - Muros de Abrigo / Shelter Walls* (p. 204). Ponta Delgada, Lisboa: Museu Carlos Machado, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sousa, R. (2011). Ana Vieira: Ao abrigo da arte. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (N.º 1051, ano XXXI), 22.
- Stiles, K. (1996). Art and Technology. In *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings* (pp. 384–396). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Storr, R. (1995). *Bruce Nauman*. Retrieved from www.moma.org/calendar/exhibitions/451
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2004). *Practices of Looking: an introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press.
- Szeemann, H. (1969). *Live in your head: When Attitudes Become Form Works - Concepts - Processes - Situations - Information*. Berne: Kunsthalle Berne.
- Tarsia, A. (2001). O Tempo e o Imaterial. In *Live in Your Head: Conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75* (pp. 17–23). Lisboa: Museu do Chiado.
- Tavares, G. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Tavares, S. (1975). Ambiente Objecto de Ana Vieira. *Colóquio-Artes*, 24–28.
- Teixeira, M. B. (1986). Transbordagem de Ana Vieira. *Arquitectura Portuguesa*, 9–10, 88.
- Tejo, C., & Meireles, C. (2009). “A arte tem que seduzir” [Publicado originalmente no Diário de Pernambuco em 6 de janeiro de 2002]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 182–191). Rio de Janeiro: Azougue.
- Todolí, V. (ed.), Calabrò, A., & Fernandes, J. (2014). *Cildo Meireles: Installations* (Vicente Todolí, Ed.). Milano, London: Mousse Publishing, Koenig Books.
- Todolí, V., & Fernandes, J. (1999). Circa 68: em torno de uma ideia de museu e de colecção. In *Circa 1968* (pp. 15–21). Porto: Fundação de Serralves.
- Torres, M. (2009). *9 at Leo Castelli*. Puerto Rico: Instituto da cultura Puertorriqueña.
- Tucherman, I. (2012). *Breve história do corpo e de seus monstros (1998)*. Lisboa: Nova Vega.
- Tucker, M. (2018). PheNAUMANology. In T. Walsh (Ed.), *Bruce Nauman* (pp. 11–20). The MIT Press.
- Umbelino, L. (2015). finiespacialidade. Retrieved May 2, 2020, from homeless monalisa website: homelessmonalisa.com/obra/finiespacialidade/
- Umbelino, L. (2017). *Objects, Hábitos e Incorporações*. Coimbra: Colégio das Artes.
- Vale, P. (2010). Escutai os Muros. In *Ana Vieira - Muros de Abrigo / Shelter Walls* (pp. 25–36). Ponta Delgada, Lisboa: Museu Carlos Machado, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Varda, A. (1982). *Ulisses*. France.
- Veiga, M. (2003). Em volta do corpo... In *Corpus: visões do corpo na colecção Berardo* (pp. 15–17). Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém.
- Veiga, M., & Miranda, J. (2003). *Corpus: visões do corpo na colecção Berardo*. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém.
- Venâncio Filho, P. (2001). a través del sermón: vía de la libertad. In *eztetyka del sueño* (pp. 129–132). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Vidal, C. (2015). *Invisibilidade da Pintura: Uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda.
- Vieira, A. (2006). Ana Vieira. In *Anamnese: O Livro. Vol. I* (pp. 108–111). Porto: Fundação Ilídio Pinho.

- Virilio, P. (1989). *Esthétique de la Disparición*. Paris: Galilée.
- Volz, J., Schwartzman, A., Moura, R., Pedrosa, A., Cohen, A. P., Zaccagnini, C., ... Paz, B. (2015). *Através*. Brumadinho: Instituto Inhotim.
- Wagner, A. (2007). Nauman's Body of Sculpture. *October* 120, 53–70.
- Walsh, Taylor. (2018). Small Fires Burning: Bruce Nauman and the Activation of Conceptual Art. In Taylor Walsh (Ed.), *Bruce Nauman* (pp. 189–218). Cambridge, London: The MIT Press.
- Wandschneider, M. (2007). Figuras de alteridade. In *A Assembleia de Euclides* (pp. 9–19). Porto: Culturgest.
- Weiner, L., Buren, D., Bochner, M., & LeWitt, S. (1973). Documentation in Conceptual Art [Reprinted from Arts Magazine, April, 1970]. In G. Battcock (Ed.), *Idea Art* (pp. 174–183). New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Weiss, J. (2018). Deceptive Practice (2018). In T. (Ed. . Walsh (Ed.), *Bruce Nauman* (pp. 175–187). Cambridge, London: The MIT Press.
- Wells, H. G. (1992). *O Homem Invisível*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Wilson, A. (2010a). Art as an Act of Omission. Retrieved April 9, 2018, from www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-art-as-an-act-of-omission-p13144
- Wilson, A. (2010b). Invisible Hole Revealed by the Shadow of the Artist. Retrieved April 9, 2019, from www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-invisible-hole-revealed-by-the-shadow-of-the-artist-p13145
- Wisnik, G. (2013). Minusvalia como lucro. In *Cildo Meireles* (pp. 41–53). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Wisnik, G., & Matos, D. (Eds.). (2017). *Cildo: Studies, Spaces, Time*. São Paulo: Ubu Editora.
- Wisnik, G., & Meireles, C. (2001). Entrevista com Cildo Meireles. In *Ocupação: Rio Oir*. São Paulo: Itau Cultural.
- Withers, R. (2011). Conversando com as palavras em Penalva. In *João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem* (pp. 13–22). Lisboa, Odense: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, Kunsthallen Brandts.
- Wittgenstein, L. (1989). *Fichas*. Lisboa: Edições 70.
- Wittgenstein, L. (1996). *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70.
- Wittgenstein, L. (2002). *Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Zimbro, M. (2003a). apoio de base. In *Sombras à volta de um centro* (pp. 102–114). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Zimbro, M. (2003b). Manuel Zimbro (Cassete 2 - Face C 000). In *Desenho - um livro de artistas*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa, Assírio e Alvim.
- Žižek, S. (2007). Golpes contra o império? In M. Pérez (Ed.), *Propostas da Arte Portuguesa, Posição: 2007* (pp. 119–124). Porto: Fundação de Serralves, Público.

APÊNDICES

Apêndice A. Invisibilidade na arte: uma cronologia (1951-2020)

A seleção de trabalhos que em seguida se apresenta sob o signo da invisibilidade, nos múltiplos desdobramentos que temos vindo a analisar (invisibilidade, impercetibilidade, intangibilidade, imaterialidade, inacessibilidade, ausência, vazio, nada) resulta de um trabalho de pesquisa bibliográfica, mas também de uma leitura pessoal, como tal subjetiva e suscetível de concordâncias e discordâncias. Trata-se de um processo complexo, uma vez que a invisibilidade na arte assume múltiplas formas, surgindo muitas vezes imbuída ou dissimulada noutras preocupações e intencionalidades, à sombra do conceptualismo ou da desmaterialização proporcionada pelos novos media.

Esta cronologia contempla distintas manifestações artísticas, objetuais ou imateriais, próximas da arte conceptual, da *performance* ou do *happening*, incluindo intervenções dentro e fora do espaço expositivo, como a *land art*, tendo como denominador comum a questão da invisibilidade, entendida como intencionalidade, tema, estratégia e/ou resultado, através de diferentes meios e graus em que a mesma pode manifestar-se.

Procuramos destringir as propostas que ao longo das últimas sete décadas têm vindo a explorar as relações e os limites entre o visível e o invisível em diferentes graus. Não se trata de um levantamento exaustivo, mas antes de um contributo para o mapeamento das distintas possibilidades que a invisibilidade nas práticas artísticas pode gerar, que espelha a diversidade de abordagens que têm sido empregues por artistas, curadores, críticos, e outros autores.

Entre as principais fontes consultadas destacam-se publicações dedicadas especificamente ao tema da invisibilidade, como *Invisible – Art about the Unseen 1957-2012* (Rugoff, 2012b), a par de outras em que a invisibilidade constitui uma das possibilidades sugeridas pelas práticas artísticas desenvolvidas nas décadas de 1960 e 1970, como *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (Lippard, 2001b), *Reconsidering the Object of Art 1965–1975* (Rorimer & Goldstein, 1995), *Perspectiva: Alternativa Zero* (Álvaro et al., 1997), ou *Circa 1968* (Fernandes et al., 1999).

Reunimos obras, exposições, textos e publicações cuja natureza é muitas vezes ambígua ou cumulativa: trabalhos que assumem o formato de publicação e/ou de exposição; exposições que surgem a par ou exclusivamente sob a forma de catálogo. Como nota Jenkins (1995, pp. 269, 271), os meios não convencionais utilizados por uma parte significativa destas propostas (recorrendo ao efémero, à documentação ou aos novos media) criam situações nas quais os artistas, prescindindo da fisicalidade ou remetendo-a para segundo plano, apresentam o catálogo ou o livro de artista como fonte de informação primária e autónoma. Torna-se então necessário identificar os diferentes formatos e a natureza destas propostas, organizadas segundo um conjunto de cate-

gorias. Tomando como exemplo a exposição (E), a mesma pode fazer-se acompanhar de um texto ou de uma publicação (P), podendo a exposição existir exclusivamente sob a forma de publicação (EP); tal como acontece com determinadas obras (O), concretizadas ou não, que se apresentam sob a forma de proposta expositiva (OE) ou publicação (OP), por vezes complementadas por uma conversa ou conferência (C).

Procurando mapear aquilo que tem sido pensado e produzido em torno da questão da invisibilidade ao longo dos últimos setenta anos, abrimos esta cronologia com *White Paintings* (1951), de Robert Rauschenberg, definindo como limite temporal o ano de 2020, em que este estudo é concluído.

1951

White Paintings, Robert Rauschenberg (O) Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/white-painting-1951>

1952

4'33, John Cage (O) (Rugoff, 2012a, p. 7)

1953

Erased de Kooning Drawing, Robert Rauschenberg (O) (Rugoff, 2012a, p. 7), (Rugoff, 2012b, p. 57)

Ne Travaillez Jamais, Guy Debord. Rue de Seine, Paris, França (O) Lütticken, S. (2013). Guy Debord and the Cultural Revolution, in *Grey Room 52*, Summer 2013, p. 115. Cambridge: Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology. Disponível em https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/GREY_a_00119

1957

Surfaces et blocs de sensibilité picturale – Intentions picturales, Yves Klein (O) (Rugoff, 2012b, p. 33)

1958

La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée: Le Vide, Yves Klein (OE) (Rugoff, 2012b, p. 33), (Brennan, 2018)

1960

Drawing 24.4.60, Bob Law (O) Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/law-drawing-24-4-60-t01774>

Teoria do Não-Objeto, Ferreira Gullar (P) (Gullar, 1960)

1961

Instructions for Paintings, Yoko Ono. 1961-1962 (O) (Rugoff, 2012a, p. 9), (Rugoff, 2012b, p. 35), <https://www.moma.org/magazine/articles/61>

Nothing, Ray Johnson (O) (Phillpot, 2001, p. 9)

Rien, Ben Vautier (O) (Phillpot, 2001, p. 9)

Yves Klein — Monochrome und Feuer (Monochrome and Fire). Museum Haus Lange, Krefeld. 14.01-26.02 (E) (Rugoff, 2012b, p. 33); Disponível em <https://kunstmuseenkrefeld.de/en/Exhibitions/2009/Intervention-Yves-Klein-Le-Vide>

1962

Cession d'une Zone de sensibilité picturale immatérielle à Dino Buzzati. Paris, França, 26.01. Yves Klein (O) (Rugoff, 2012b, p. 33)

CEuvre immatérielle, Yves Klein (O) (Szeemann, 1969, s/p)

1963

Bosoms, Andy Warhol (O) (Rugoff, 2012, p. 11)

Mystery Food, Ben Vautier (O) Disponível em https://www.moma.org/collection/works/130626?artist_id=6115&page=1&sov_referrer=artist

4/4 (Quatro Quartos), Cildo Meireles. 1963-2013 (O) (Todolí, Calabrò, & Fernandes, 2014, p. 140)

1964

Ah, Nil, Ah, A Ceremony of Psi's Secret Embodiment Drowning in the Wilderness: Prototype Exhibition, Matsuzawa Yutaka (OE) (Bilbao, 2019, p. 130). Reapresentada na exposição *Une Rétrospective d'expositions fermées*, 05-11.10. Disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-10/Guide-Expo-FR-03.10.2016_low_0.pdf

Grapefruit, Yoko Ono (OP) (Rugoff, 2012b, p. 35); Disponível em https://www.moma.org/collection/works/128103?artist_id=4410&page=1&sov_referrer=artist

Mystery Box Ben Vautier (O) Disponível em https://www.moma.org/collection/works/128134?artist_id=6115&page=1&sov_referrer=artist

Naiqua Gallery, Hi Red Center. Tóquio, Japão (O) Rapresentado na exposição *Une Rétrospective d'expositions fermées*, 13-19.11.2016. Disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-10/Guide-Expo-FR-03.10.2016_low_0.pdf

Night Air July 3 1964, Yoko Ono (O) Disponível em https://www.moma.org/collection/works/187149?artist_id=4410&page=1&sov_referrer=artist

Night Air June 16 夜 1964, Yoko Ono (O) Disponível em

https://www.moma.org/collection/works/131613?artist_id=4410&page=1&sov_referrer=artist

The Great Panorama Exhibition (aka Closing Event), Hi Red Center. Naiqua Gallery, Tóquio, Japão, 12-16.05 (OE) (Bilbao, 2019, pp. 137-138)

1965

No Title (Black Film#1), Christine Kozlov (O) <https://www.henry-moore.org/whats-on/2015/12/10/christine-kozlov-information>

Proposed Underground Memorial and Tomb for President John F. Kennedy, Claes Oldenburg (O) (Rugoff, 2012a, p. 11), (Rugoff, 2012b, p. 37)

1966

Double Torso, Andy Warhol (O) Disponível em <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42835/1/invisible-artworks-andy-warhol-yves-klein-david-hammons-kerry-james-marshall>

Je ne vois rien, je n'entends rien, je ne dis rien, Ben (Benjamin) Vautier (O) Disponível em <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/je-ne-vois-rien-je-nentends-rien-je-ne-dis-rien-i-see-nothing-i-hear-nothing-i>

No Title, Robert Irwin. 1966-67 (O) (Marshall, 1991, p. 57)

Perfis, Ana Vieira (O) Disponível em <https://www.anavieira.com/obra/1960-1970/>

The Air-Conditioning Show, Art & Language (Terry Atkinson & Michael Baldwin). Concebido entre 1966 e 1967 e realizado na Visual Arts Gallery, Nova Iorque, em 1972. (O,E) (Rugoff, 2012a, p. 13), (Rugoff, 2012b, p. 39)

Untitled / Cube, Larry Bell. 1966-2008 (O) (Marshall, 1991, p. 25); Disponível em https://larrybell.com/the_work/#cubes/2

1967

Air-Conditioning Show. Coventry, England, Art-Language Press, 1967 (P) (Lippard, 2001, p. 21)

A Senhora M. M. T. S., Ana Vieira (O) Disponível em <https://www.anavieira.com/obra/1960-1970/a-senhora-m-m-t-s-5/>

Cubo invisible, Gino De Dominicis. In Arakawa, Comi & Weiermair (1971). *Situation Concepts*. Innsbruck: Galerie im Taxispalais. s/p.

Earth Plug, Keith Arnatt (O) (Phillpot, 2001, p. 11)

Efigie Transitória, Ana Vieira (O) Disponível em <https://www.anavieira.com/obra/1960-1970/efigie-transitoria-4/>

Evaporated Sculpture, Bruce McLean (O) (Tarsia, 2001, p. 17)

Map of Thirty-Six Square Mile Surface Area of Pacific Ocean West of Oahu, Terry Atkinson & Michael Baldwin (O) (Phillpot, 2001, p. 10)

No Title (Transparent Film#2), Christine Kozlov (O) Disponível em <https://www.henry-moore.org/whats-on/2015/12/10/christine-kozlov-information>

Placid Civic Monument, Claes Oldenburg (O) (Rugoff, 2012a, p. 11), (Rugoff, 2012b, p. 37)

“Remarks on Air-Conditioning: an Extravaganza of Blandness”, Michael Baldwin in *Arts Magazine* 42, no 2, Novembro 1967, pp. 22-23 (P) (Rugoff, 2012a, p. 13)

Vertical Ice Sculptures, Bruce McLean (O) (Tarsia, 2001, p. 17)

Negative Space Hole, Eugenia T. Butler (O) Disponível em <https://nomadicdivision.org/exhibition/the-invisibility-of-form-early-works-by-eugenia-perpetua-butler/>

The Continuum Through Which a Thought Proceeds, Eugenia T. Butler (O) Disponível em <https://nomadicdivision.org/exhibition/the-invisibility-of-form-early-works-by-eugenia-perpetua-butler/>

Vertical Static Electricity Field, Eugenia T. Butler 1967-68 (O) Disponível em <https://nomadicdivision.org/exhibition/the-invisibility-of-form-early-works-by-eugenia-perpetua-butler/>

1968

Acción del Encierro, Graciela Carnevale. Ciclo de Arte Experimental, Rosario, Argentina. 07-19.10 (OE) (Lippard, 2001b, p. 49), (Brennan, 2018), (Bilbao, 2019, pp. 133-135). Reapresentada na exposição *Une Rétrospective d'expositions fermées*, 08-14.09.2016. Disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-10/Guide-Expo-FR-03.10.2016_low_0.pdf

Air Art. Arts Council, YM/YWHA, Filadélfia, 13-31.03; Contemporary Arts Center, Cincinnati, 25.04-19.05; Lakeview Center for the Arts and Sciences, Peoria, Illinois, 07-28.06; University Art Museum, University of California, Berkeley, 13.01-16.02.1969; Lamont Gallery, The Philips Exeter Academy, Exeter, New Hampshire, 25.02-18.03.1969. Comissariada por Willoughby Sharp. Artistas: Architectural Association Group (Simon Connolly, Jonny Devas, David Harrison, e David Martin), Hans Haacke, Akira Kanayama, Les Levine, Preston McClanahan, III, David Medalla, Robert Morris, Marcello Salvadori, Graham Stevens, John van Saun, e Andy Warhol (E) (Lippard, 2001b, p. 43) (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 278), (Álvaro et al., 1997, p. 291), (Fernandes et al., 1999, p. 649)

360° Book. Nova Iorque. Cópia única (OP) (Lippard, 2001, p. 21)

A 36" X 36" removal to the lathing or support of plaster or wallboard from a wall, Lawrence Weiner (O) Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/137437>

271 Blank Sheets of Paper Corresponding to 271 Days of Concepts Rejected, Christine Kozlov (O) (Lippard, 2001b, p. 101); Disponível em <https://aboutface.arts.ac.uk/essay/missing-essay/>

Burning Small Fires, Bruce Nauman (O) (Walsh, 2018, p. 196-197, 201)

88 mc Carrier Wave (FM), Robert Barry (O) (Barry et al., 1969), (Barry & Meyer, 1972, p. 37), (Rugoff, 2012a, p. 17)

1600 kc Carrier Wave (AM), Robert Barry (O) (Barry et al., 1969) (Barry & Meyer, 1972, p. 37)

Dark, Bruce Nauman (O) (Slifkin, 2018, p. 161)

Douglas Huebler (EP) (Bryan-Wilson, 2016, p. 30)

Energy Field (AM 130 KHz), Robert Barry (O) (Rugoff, 2012b, p. 41)

Invisible Hole Revealed by the Shadow of the Artist (O) Keith Arnatt (Wilson, 2010b)

John Coltrane Piece, Bruce Nauman (O) (Slifkin, 2018, p. 160)

New York to Luxembourg CB Carrier Wave, 05-31.01 (O) (Barry et al., 1969) (Barry & Meyer, 1972, p. 37)

Nothing, Joseph Kosuth. Gallery 669, Los Angeles, Outubro (O) Disponível em <https://www.kcet.org/shows/artbound/art-of-the-possible-a-reappraisal-of-the-eugenia-butler-gallery>

Papiers collés blanc et vert, Daniel Buren. Galeria Apollinaire, Milão (O) (Bilbao, 2019, pp. 131-132). Reapresentada na exposição *Une Rétrospective d'expositions fermées*, 02-08.11.2016. Disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-10/Guide-Expo-FR-03.10.2016_low_0.pdf

Silhuetas, Ana Vieira. Exposição individual na Galeria Quadrante, Lisboa, Maio (O) <https://www.anavieira.com/obra/1960-1970/vista-da-exposicao-12/>

The Dematerialization of Aart, Lucy Lippard e John Chandler. *Art International*, Fevereiro (P) (Chandler & Lippard, 1968) (Lippard, 2001b, p. 42)

The Museum of Modern Art Packed Project, Christo (O) Disponível em https://www.moma.org/collection/works/38195?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist

Wall Shadow, Eric Orr. Eugenia Butler Gallery, Los Angeles, E.U.A. (O) <https://www.kcet.org/shows/artbound/art-of-the-possible-a-reappraisal-of-the-eugenia-butler-gallery>

Wrapped Roses, Christo (O) Disponível em https://www.moma.org/collecti-on/works/99706?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist 1969

Arte Física: Caixas de Brasília / clareira, Cildo Meireles (O) (Herkenhoff et al., 1999, p. 138), (Brett, 2008, p. 49), Wisnik & Matos, 2017, pp. 44-45), (Fernandes, Martins, & Wisnik, 2013, pp. 88-89)

Closed Gallery, Robert Barry. Art & Project Gallery, Amsterdão, 17-31.12; Galleria Sperone, Turim, 30.12; Eugenia Butler Gallery, Los Angeles, E.U.A., 10-21.03.1970 (OE) (Brennan, 2018). Reapresentada na exposição *Une Rétrospective d'expositions fermées*, 26.09-02.10. (Bilbao, 2019, p. 132). Disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-10/Guide-Expo-FR-03.10.2016_low_0.pdf

Double Negative, Michael Heizer (O) Disponível em <https://www.moca.org/visit/double-negative>

Following Piece, Rejected, Christine Kozlov (O) Disponível em www.henry-moore.org/whats-on/2015/12/10/christine-kozlov-information, <https://aboutface.arts.ac.uk/essay/missing-essay/>, (Lippard, 2001, 101).

Hole in the Sea, Barry Flanagan. Scheveningen, Holanda. Fevereiro (O) (Lippard, 2001b, p. 94); Disponível em <https://barryflanagan.com/artworks/view/13999/>

Inert Gas Series, Robert Barry. Os gases foram lançados pelo artista na praia, no deserto, nas montanhas, etc., em redor de Los Angeles, E.U.A. (Lippard, 2001b, p. 95), (Phillpot, 2001, p. 10) (Rugoff, 2012a, pp. 15, 41), (Álvaro et al., 1997, p. 294),

Invisible Paint and Sculpture. Richmond Art Center, Richmond, California. 24.04-01.06. Organizada por Tom Marioni. Artistas: Jerry Ballaine, Larry Bell, Bruce Conner, Albert Fisher, Lloyd Hamrol, Wally Hedrick, Warner Jepson, Harry Lum, George Neubert, Harold Paris, Michelangelo Pistoletto, David R. Smith, e William T. Wiley. (P) (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 280), (Lippard, 2001b, p. 95).

January 5-31, 1969. Escritório alugado em 44 East 52nd street, Nova Iorque. Organizada por Seth Siegelau. Artistas: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, e Lawrence Weiner. Catálogo (E,P) (Barry et al., 1969), (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 279)

0.5 Microcurie Radiation Installation, Robert Barry, Central Park, Nova Iorque, 05.01. 10 anos de duração (aproximadamente) (O) (Barry et al., 1969, s/p), (Meyer, 1972, p. xiv), (Barry & Meyer, 1972, p. 38)

Museum of Contemporary Art/ 237 East Ontario Street, Chicago, Illinois 60611, Christo (O) Disponível em https://www.moma.org/collecti-on/works/6931?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist

Nothing to be afraid of, Bob Law (O) (Phillpot, 2001, p. 9), (Álvaro et al., 1997, p. 294)

0 Objects, 0 Painters, 0 Sculptures. Apresentada num escritório do McLendon Building, em Manhattan, 05-31.01. Organizada por Seth Siegelau. Artistas: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner (E) (Battcock, 2016, p. 136).

Outdoor nylon monofilament installation, Robert Barry, 01.12 (O) (Barry et al., 1969)

40 KHZ Ultrasonic Soundwave installation, Robert Barry, 04.01 (O) (Barry et al., 1969) (Barry & Meyer, 1972, p. 37)

Portrait of the artist as a shadow of his former self, Keith Arnatt. 1969-1972 (O) Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-portrait-of-the-artist-as-a-shadow-of-his-former-self-p13143>

Shutting Up Genie, James Lee Byars (O) (Rugoff, 2012b, p. 43)

Telephatic Piece, Robert Barry (Rugoff, 2012a, p. 17, 23) (Lippard, 2001b, p. 98)

The Appearing / Disappearing Image / Object. Newport Harbor Art Museum, California. 11.05-28.06. Organizada por Tom Garver. Artistas: Michael Asher, John Baldessari, Ron Cooper, Doug Edge, Barry Le Va, Tim Rudnick, e Allen Ruppersberg. (P) (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 280), (Álvaro et al., 1997, p. 294), (Fernandes et al., 1999, p. 652), (Lippard, 2001, p. 102)

10.9.70. 8.25pm. THE DECISION TO DO NO ART WORK FOR AN INDEFINITE PERIOD OF TIME IS THE WORK (*the work ceases to exist upon production of a subsequent work*), Keith Arnatt (O) (Wilson, 2010a)

The Ghost of James Lee Byars, James Lee Byars. 1969-1986 (O) (Rugoff, 2012b, p. 43)

This is the Ghost of James Lee Byars Calling, James Lee Byars. Eugenia Butler Gallery, Los Angeles, E.U.A. (O) (Rugoff, 2012a, p. 17) (Rugoff, 2012a, pp. 17), (Rugoff, 2012b, p. 43)

A wall pitted by a single air rifle shot, Lawrence Weiner. Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD University), Halifax, Canadá, 07-27.04 (O) (Lippard, 2001b, p. 96); Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/137436>

1970

Art and Project Bulletin 30, Ian Wilson, 30.11 (Completamente em branco) (OP) (Lippard, 2001b, p. 202)

Art in the Mind. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio, E.U.A., 17.04-12.05. Comissariada por Athena Tacha Spear. Artistas: Acconci, Baldessari, Bochner, Byars, Graham, Le Va, Nauman, Oldenbiurg, Piper, Wegman, Weiner (EP). (Jenkins, 1995, p. 272), (Álvaro et al., 1997, p. 296)

Context#7, Adrian Piper (O) (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 197)

Displacement (Removal Piece), David Hall. Exposição *British Sculpture out of the Sixties*, ICA, Londres, Inglaterra (Tarsia, 2001, p. 23); Disponível em <https://www.richardsaltoun.com/artists/191-david-hall/works/13056-david-hall-displacement-removal-piece-1970/>

Date: ... Substitution: ... Instead of making art I filled out this form, Frederick Barthelme (O) (Meyer, 1972, pp. 42-43)

Experimental Situation, Robert Irwin. Ace Gallery, Los Angeles, E.U.A. (Brennan, 2018)

Espelho Cego, Cildo Meireles (O) (Herkenhoff et al., 1999, p. 71), (Brett, 2008, p. 107), (Brito & Sousa, 2009, p. 31) (Bartolomeu, Enguita, & Meireles, 2009, pp. 54–55), (Fernandes, 2013, p. 18)

Entrevendo, Cildo Meireles. 1970-1994 (O) (Herkenhoff, Mosquera, & Cameron, 1999, pp. 134-135), (Brito & Sousa, 2009, pp. 81-85), (Fernandes, 2013, pp. 156-159), (Fernandes et al., 2013, pp. 154–157), (Todolí, Calabrò, & Fernandes, 2014, p. 150), (Wisnik & Matos, 2017, p. 144)

Eureka/Blindhotland, Cildo Meireles. 1970-75 (O) (Herkenhoff, Mosquera, & Cameron, 1999, pp. 68, 119,120, 122-124, 127), (Brett, 2008, pp. 111-115), (Todolí, Calabrò, & Fernandes, 2014, p. 147), (Wisnik & Matos, 2017, pp. 65-77), (D. Matos, Rebouças, & Loureiro, 2019, p. 12)

Five Day Locker Piece, Chris Burden. University of California, E.U.A. (O) (Rugoff, 2012a, p. 17), (Rugoff, 2012b, p. 45)

How empty is this space? Städtisches Museum Mönchengladbach, Alemanha (OE) (Brennan, 2018)

Inserções em Jornais, Cildo Meireles (O) (Herkenhoff, Mosquera, & Cameron, 1999, pp. 115, 117), (Brett, 2008, p. 61), Wisnik & Matos, 2017, pp. 160, 300), (D. Matos et al., 2019, pp. 44, 45)

Invisible, Giovanni Anselmo (O) Disponível em <https://www.madrenapoli.it/en/collection/giovanni-anselmo/>

Is It Possible for Me To Do Nothing as My Contribution to this Exhibition?, Keith Arnatt (O) (Lippard, 1995, p. 35), (Lippard, 2001, p. 172) (Phillpot, 2001, p. 10)

Projections: Anti-Materialism, La Jolla Museum of Art, San Diego, E.U.A. 15.05-05.07. Organizada por Lawrence Urrutia. Artists: Robert Barry, David Deutsch, Charles Emerson, Barry Le Va, Sol LeWitt, e David Thompson. Catálogo (E,P) (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 283) (Álvaro et al., 1997, p. 295) (Lippard, 2001b, pp. 165–166)

Sala de Jantar/Ambiente, Ana Vieira (O) Disponível em <https://www.anavieira.com/obra/1971-1980/sala-de-jantar-ambiente-13/>

Shoot, Chris Burden (O) (Rugoff, 2012b, p. 45)

You'll Never See My Face in Kansas City, Chris Burden. (O) (Rugoff, 2012a, p. 19)

Wrapped Monument to Vittorio Emanuele II (Project for Piazza de Duomo, Milano), Christo (O) Disponível em <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-monuments/>

Wrapped Monument to Leonardo da Vinci (Project for Milano, Piazza della Scala), Christo (O) Disponível em <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-monuments/1971>

Allied Chemical Tower, Packed, Project for Number 1, Times Square, New York from the portfolio (Some) Not Realized Projects (April 9 and August 31, 1971), Christo (O) Disponível em

https://www.moma.org/collection/works/72130?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist

Allied Chemical Tower, Packed, Project for Number 1, Times Square, New York from the portfolio (Some) Not Realized Projects (April 9 and August 10, 1971), Christo (O) Disponível em

https://www.moma.org/collection/works/72131?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist

Art as an Act of Omission, Keith Arnatt (O) (Lippard, 1995, p. 35) (Lippard, 2001b, p. 225)
Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art, Boston Museum of Fine Arts. Organizada por Virginia Gunter. Artistas: Rachel Bas-Cohain, William Bollinger, Stan Brain, Richard Budelis, Lowry Burgess, Donald Burgy, Christo, François Dallegret, Geny Dignac, Edward Franklin, John Goodyear, Dan Graham, Laura Grisi, Hans Haacke, Newton Harrison, Gerald Hayes, Michael Heizer, Douglas Huebler, Peter Hutchinson, Neil Jenney, Allan Kaprow, Gyula Kosice, Joshua Neustein, Georgette Batlle, Gerard Marx, Dennis Oppenheim, Otto Piene, Ravio Ruusemp, Gary Rieveschl, Charles Ross, Richard Serra, Vera Simons, Robert Smithson, Alan Sonfist, Elizabeth Clark, Christopher Sproat, Marvin Torfffield, Uriburu, John Van Saun, Andy Warhol, William Wegman, and Scott Wixon. Catálogo (E,P) (Lippard, 2001b, p. 221)

Microorganism Enclosures, Alan Sonfist (O). ICA, Londres, Inglaterra, 29.07-30.08. Catálogo (E,P) (Lippard, 2001b, p. 245)

Silence, Preston McLanahan. Apple, Nova Iorque, E.U.A. 02-10.10 (Lippard, 2001b, p. 256)

The Education of the Un-Artist, Part I, Arts News, Fevereiro 1971, Allan Kaprow (P) (Lippard, 2001b, p. 222)

The Museum of Modern Art, Wrapped (Front), Project for New York from the portfolio (Some) Not Realized Projects April 9 and September 27, 1971, Christo (O) Disponível em

https://www.moma.org/collection/works/72129?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist

The Museum of Modern Art, Wrapped (Rear), Project for New York from the portfolio (Some) Not Realized Projects (April 9 and July 19, 1971), Christo (O) Disponível em

https://www.moma.org/collection/works/72128?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist

The Whitney Museum, New York, Packed from the portfolio (Some) Not Realized Projects (February 22, 1971), Christo (O) Disponível em

https://www.moma.org/collection/works/72126?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist

Untiled, Robert Irwin (O) Disponível em <https://walkerart.org/calendar/2009/robert-irwin-slant-light-volume>

White Wall, Jan Dibbets (O) (Lippard, 1995, p. 210)

1972

Bed Piece, James Lee Byars (O) (Rugoff, 2012b, p. 45)

Do Vazio à ProVocação. Integrada no conjunto de 10 exposições *Expo AICA SNBA 72*, Lisboa, SNBA. Julho-Agosto. Comissariada por Ernesto de Sousa. Artistas: Almeida, Calhau, Carneiro, Castro, Sena, Ana Vieira, João Vieira (E) (Álvaro et al., 1997, p. 299), (Fernandes et al., 1999, p. 663)

The Air-Conditioning Show. Primeira apresentação do projeto. The School of Visual Arts Gallery, Nova Iorque, E.U.A. Artistas: Art & Language (Terry Atkinson,+ & Michael Baldwin) (OE) + Frameworks (P) (Rugoff, 2012a, p. 13), (Rugoff, 2012b, p. 39) + *Frameworks* (P), (Rugoff, 2012b, p. 39)

Vénus de Milo/Ambiente, Ana Vieira (O) Disponível em

<https://www.anavieira.com/obra/1971-1980/venus-de-milo-ambiente-16/>

Wrapped Sylvette, Project for Washington Square Village, New York from Homage to Picasso (Hommage à Picasso) 1972, publicado em 1973, Christo (O) Disponível em

https://www.moma.org/collection/works/60220?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist

1973

– *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard (P) (Lippard, 2001b), (Álvaro et al., 1997, p. 301), (Fernandes et al., 1999, p. 665)
TV Ad, Chris Burden, (O) (Rugoff, 2012b, p. 45)

1974

Art Strike 1977-1980, Gustav Metzger (OP) (Rosenthal, 1974) (Rugoff, 2012a, p. 19)
Michael Asher. Claire Copley Gallery, Los Angeles (E) (Brennan, 2018), (Rugoff, 2012a, p. 13)
Trans-Fixed, Chris Burden (O) (Rugoff, 2012b, p. 45)

1975

Anti-Object Art, Triquarterly no. 32, Inverno. Evanston, Illinois. Comissariada por Lawrence Levy e John Perreault. Artistas: Vito Acconci, Eleanor Antin, Alice Aycock, John Baldessari, Robert Barry, Phil Berkman, Joseph Beuys, Daniel Buren, Scott Burton, Christo, Michael Crane, Agnes Denes, Raafel Ferrer, Gilbert & George, Hans Haacke, Ira Joel Haber, Nnacy Holt, Douglas Huebler, Will Insley, Michael Kirby, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt, Richard Long, Brenda Miller, John Perreault, Adrian Piper, Gregg Powell, A. Ribé, Richard Serra, Robert Smithson, Marjorie Strider, Jan Sullivan, Lawrence Weiner, LeAnn Bartok Wilchusky, e Stephen Zaima. (EP) (Rorimer & Goldstein, 1995, p. 291), (Álvaro et al., 1997, p. 303), (Fernandes et al., 1999, p. 670)

White Light/White Heat, Chris Burden. Ronald Feldman Gallery, Nova Iorque, E.U.A. (E) (Rugoff, 2012a, p. 19), (Rugoff, 2012b, p. 45), (Brennan, 2018), (“Chris Burden,” n.d.)

1976

Conhecer pode ser destruir, Cildo Meireles (O) (Brito & Sousa, 2009, p. 42), (Bartolomeu et al., 2009, pp. 92–93), (Matos et al., 2019, p. 131)

The Play of Death, James Lee Byars (O) (Rugoff, 2012b, p. 43)

Theatres, Hiroshi Sugimoto. 1976-. (O) Disponível em <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-7>

1977

Scrim veil—Black rectangle—Natural light, Whitney Museum of American Art, New York, Robert Irwin (O) (Marshall, 1991, pp. 56-57); Disponível em <https://whitney.org/exhibitions/robert-irwin>

1980

A Portrait of the Artist as a Shadow of His Former Self, Kerry James Marshall (O) Disponível em <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42835/1/invisible-artworks-andy-warhol-yves-klein-david-hammons-kerry-james-marshall>

1981

Une exposition de lefevre jean claude 11.07/31.08 '81, Eefevre Eean Claude. Galerie Yvon Lambert, Paris, França (OE) (Bilbao, 2019, p. 130). Reapresentado na exposição *Une Rétrospective d'expositions fermées*, 19.08.2016. Disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-10/Guide-Expo-FR-03.10.2016_low_0.pdf

1982

Desaparecimentos, Cildo Meireles (O) (Herkenhoff et al., 1999, pp. 142–143), (Bartolomeu et al., 2009, p. 162), (Wisnik & Matos, 2017, p. 96)

Obscura Luz, Cildo Meireles (O) (Herkenhoff et al., 1999, p. 128), (Brett, 2008, p. 103), (Wisnik & Matos, 2017, p. 97), (Matos et al., 2019, p. 142)

1983

Através, Cildo Meireles. 1983-1989 (O) (Brett, 1989), (Herkenhoff et al., 1999, pp. 92, 97–100, 103, 149), (Basualdo et al., 2001, pp. 130, 131, 133), (Anjos, 2006, p. 46), (Brett, 2008, pp. 138-146, 150-151), (Bartolomeu et al., 2009, pp. 74–79), (Fernandes, Martins, & Wisnik, 2013, p. 163), (Todolí, Calabrò, & Fernandes, 2014, pp. 66, 79, 83, 163), (Volz et al., 2015, pp. 86–88), (Leite, 2015), (Leite, 2016), (Leite, 2017), (Leite, 2020), (Wisnik & Matos, 2017, pp. 112–121). Disponível em <http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/cildo-meireles/>

1984

Para Pedro, Cildo Meireles (O) (Fernandes, 2013, p. 161), (Bartolomeu et al., 2009, pp. 192–195), (Brett, 2008, pp. 80–81), (Fernandes et al., 2013, pp. 158–159), (Todolí, Calabrò, & Fernandes, 2014, p. 167)

The Perfect Death of James Lee Byars, James Lee Byars (O) (Rugoff, 2012b, p. 43)
1985

Curtains for La Rotunda, Project for Milan from the portfolio Five Urban Projects, Christo (O) Disponível em

https://www.moma.org/collection/works/65236?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist
Invisible Sculpture. Andy Warhol (O) (Rugoff, 2012b, p. 47)

Les Immatériaux. Centre Georges Pompidou, Paris, França. 28.03-15.07. Organizada por Jean-François Lyotard. Artistas: Alvar Aalto, Vito Acconci, Akr, Giovanni Anselmo, Giacomo Balla, Robert Barry, Larry Bell, Stephen Benton, Jean-Claude Bourdier, Robert Breer, Jacques-Elie Chabert, Chardin, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Frédéric Develay, Docteur Neveu, Marc Denjean, Cesar Domela, Marcel Duchamp, Peter Eisenman, Claudine Eizkman, Guy Fihman, Dan Flavin, Lucio Fontana, Jean-Charles Francois, Dan Graham, Natalia Gontcharova, Hans Haacke, Zaha Hadid, Denis Horuath, Dominique Horvilleur, Yves Klein, Joseph Kosuth, Rem Koolhaas, Thierry Kuntzel, Michel Larionov, Kasimir Malevitch, Piero Manzoni, Jean Paul Martin, Quentin Metsys, László Moholy-Nagy, Jacques Monory, Sam Moree, François Morellet, Malcom Morley, Camille Philibert, Philippe Puicouyoul, Georges Seurat, Takis, Doug Tyler, Simon Vouet, Piet Zwart, e Andy Warhol. Catálogo (E,P) (Rugoff, 2012b, p. 53).

Disponível em www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRyd8q/r6rM4jx

Lower Manhattan Wrapped Building, Project for New York from the portfolio Five Urban Projects, Christo (O) Disponível em

https://www.moma.org/collection/works/65256?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist
One Year Performance 1985–1986 (No Art Piece), Teching Hsieh (O) (Rugoff, 2012b, p. 49); Disponível em <https://www.tehchinghsieh.com/oneyearperformance1985-1986>

Two Invisible Men (Lost Portraits), Kerry James Marshall (O) Disponível em

<https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42835/1/invisible-artworks-andy-warhol-yves-klein-david-hammons-kerry-james-marshall>

Two Invisible Men Naked, Kerry James Marshall (O) Disponível em

<https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42835/1/invisible-artworks-andy-warhol-yves-klein-david-hammons-kerry-james-marshall>

Wrapped Telephone, Project for L.M. Ericsson Model, Christo (O) Disponível em

https://www.moma.org/collection/works/66512?artist_id=1114&page=1&sov_referrer=artist
1986

Boîte vide, Ben Vautier (O) Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/131280>

Cinza, Cildo Meireles (O) (Herkenhoff et al., 1999, pp. 56–57), (Bartolomeu et al., 2009, pp. 190–191), (Todolí, Calabrò, & Fernandes, 2014, p. 165), (Wisnik & Matos, 2017, pp. 122–123)

Teching Hsieh 1986-1999 (Thirteen Year Plan), Teching Hsieh. 1986-1999 (O) (Rugoff, 2012a, pp. 19-20), (Rugoff, 2012b, p. 49)

1987

Aschrottbrunnen (Aschrott Fountain), Horst Hoheisel. Kassel. (O) (Rugoff, 2012b, p. 51)

1989

Magic Ink, Gianni Motti (O) (Rugoff, 2012b, p. 53)

Torno Subito, Maurizio Catellan. Galerie Neon, Bologna (OE) (Bilbao, 2019, p. 130). Reapresentado na exposição *Une Rétrospective d'expositions fermées*, 22-28.10.2016. Disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-09/pressrelease_2.pdf

1991

Immaterial Objects: Works from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art New York. Whitney Museum of American Art, Federal Reserve Plaza, Nova Iorque, E.UA., 11.09-22.11; Equitable Center, Nova Iorque, 10.09-28.12; Philip Morris, Nova Iorque, 14.09-16.11; Champion, Stamford, Connecticut, 07.02-08.04.1992; Catálogo (E,P) (Marshall, 1991)

Untitled (Denunzia), Maurizio Cattelan (O) (Rugoff, 2012b, p. 55); Disponível em <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42835/1/invisible-artworks-andy-warhol-yves-klein-david-hammons-kerry-james-marshall>

1992

11 x 22 x .005, Tom Friedman (O) (Rugoff, 2012a, p. 21), (Rugoff, 2012b, p. 57)

Untitled (A Curse), Tom Friedman (O) (Rugoff, 2012a, p. 21), (Rugoff, 2012b, p. 57)

Untitled (Invisible Man), Glenn Ligon (O) (Rugoff, 2012b, p. 79)

-1000 Hours of Staring, Tom Friedman. 1992-1997 (O) (Rugoff, 2012b, p. 55)

Light Switch, Ceal Floyer. 1992-1999 (O) (Rugoff, 2012b, p. 71)

1993

Haus Esters Piece, Bethan Huws (E) (Rugoff, 2012b, p. 77)

2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus / Das unsichtbae Mahnmal (2146 Stones – Monument against Racism / The Invisible Monument), Jochen Gerz. Saarbrücken (O) (Rugoff, 2012b, p. 59)

1994

Colección pública, Ignasi Aballí. 1994-2000 (O) Disponível em

<http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/coleccion-publica/>

Detetor de Ausências, Rubens Mano. Projeto *Arte/Cidade II*, São Paulo, Brasil (O) Ferraz, T. (2018). *Sobre atravessamentos: arte, cidade e a produção do espaço a partir da obra de Rubens Mano*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Disponível em

https://www.academia.edu/42345520/Sobre_atravesamentos_arte_cidade_e_a_produ%C3%A7%C3%A3o_do_espa%C3%A7o_a_partir_da_obra_de_Rubens_Mano_vol_1

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25865/detetor-de-ausencias-instalacao-sao-paulo-sp>

Reading the Book Without Words, Song Dong (O) (Rugoff, 2012b, p. 63)

1995

Carta de cores (transparentes), Ignasi aballí (O) Disponível em

<http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/carta-de-cores-transparentes/>

Constelação Peixes, Ana Vieira. Cratera do vulcão Capelinhos, ilha do Faial, Açores, Portugal. 10.06, 21h (O) Disponível em <https://www.anavieira.com/obra/1991-2000/constelacao-peixes-78/>

Nós, Formigas, Cildo Meireles. 1995-2013 (O) (Fernandes, 2013, pp. 6, 9, 184-187), (Todolí, Calabrò, & Fernandes, 2014, p. 191), (Wisnik & Matos, 2017, p. 154)

Untitled Show, David Hammons (O) <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42835/1/invisible-artworks-andy-warhol-yves-klein-david-hammons-kerry-james-marshall>

Writing Diary with Water, Song Dong. 1995- (O) (Rugoff, 2012a, p. 21), (Rugoff, 2012b, p. 63)

Writing Time with Water, Song Dong. 1995- (O) (Rugoff, 2012b, p. 63)

1996

23ª Bienal Internacional de São Paulo, Brasil: A desmaterialização da arte no final do milênio. Catálogo (E,P) Disponível em <https://issuu.com/bienal/docs/name4e2bf4>

Stamping The Water, Song Dong. Rio Lhasa River, Tibete (O) (Rugoff, 2012b, p. 63)

1997

Addressing the weeds in Hiroshima (Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima), João Penalva. Hiroshima, Japão. 08.1997. Exposição *Urban Mirage, Hiroshima Art Document '97*. Comissariada por Yukiko Ito (O) (Penalva et al., 1999, pp. 60–63), (Brett, Gisbourne, & Lapa, 2001, pp. 102–104, 191, 224–227), (Fernandes & Penalva, 2005, s/p)

Found Monochromes, David Batchelor. 1997-2015 (O) Disponível em

<https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/david-batchelor/>

Nada por la fuerza, todo con le mente, Gianni Motti. Bogotá, Colômbia (O) (Rugoff, 2012a, p. 23), (Rugoff, 2012b, p. 53)

1998

Gran error, Ignasi Aballí. 1998-2005 (O) Disponível em <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/aballi-ignasi/gran-error>

Peça, Lourdes Castro e Francisco Tropa. *XXIV Bienal de São Paulo*, Brasil, 03.10 - 13.12 (O) (Calhau, F., Fernandes, J., Zimbardo, M., Castro, 1998)

The Invisible, Carsten Höller (O) (Rugoff, 2012b, p. 65)

336 PEK / 336 Rios, João Penalva (O) (Penalva, 1999). Disponível em <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/228/artist>; <https://www.simonleegallery.com/artists/43-joao-penalva/works/4581/1999>

Andén/Sidewalk, Cali, Columbia, August 1999. Teresa Margolles (O) (Rugoff, 2012b, p. 67)

Another Misspent Portrait of Etienne de Silhouette, Christian Capurro. 1999 - 2009 (O) <https://www.mca.com.au/artists-works/works/2013.59A-J/>

Laboratory of Doubt, Carsten Höller (O) (Rugoff, 2012b, p. 65)

Galerie wegen Urlaub geschlossen 12-28.2.1999, Swetlana Heger & Plamen Dejanov, Mehdi Chouakri, Berlim, Alemanha (OE) (Bilbao, 2019, pp. 133–134). Reapresentado na exposição *Une Rétrospective d'expositions fermées*, 20-26.08.2016. Disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-09/pressrelease_2.pdf

2000

Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido, Cildo Meireles. 2000-2002. Documenta 11, Kassel, Alemanha (O) (Grando, 2016), (Todolí, Calabrò, & Fernandes, 2014, p. 199), (Wisnik & Matos, 2017, p. 145)

Libros, Ignasi aballí (O) Disponível em <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/lilibres/>

Untitled (erased newspapers), Daniel Barroca (O) Disponível em <http://danielbarroca.net/untitled-canceled-newspapers/>

Untitled (Gallery), Roman Ondák (O) (Rugoff, 2012b, p. 79), (Brennan, 2018)

2001

Correcció, Ignasi aballí (O) Disponível em <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/correccio/>

Correccions, Ignasi aballí (O) Disponível em <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/correccions/>

Kitsune (O Espírito da Raposa), João Penalva (O) (Penalva, 2001). Disponível em https://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/joao_penalva/joao_penalva_video_eng_3.html; <https://www.serralves.pt/a-colecao-serralves/>

Money, Maria Eichhorn. Kunsthalle Bern, Suíça. (OE) (Brennan, 2018)

Nothing is More Practical than Idealism, Jay Chung (O) (Rugoff, 2012b, p. 69)

Pronomes, Ana Vieira (O) Disponível em <https://www.anavieira.com/obra/2001-2010/pronomes-85/>

Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, Lucy Lippard (P) (Lippard, 2001b)

2002

Assinaturas do Invisível. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. 7.11.2002-19.01.2003. Artistas: Roger Ackling, Jérôme Basserode, Richard Deacon, Patrick Hughes, Ken McMullen, Tim O'Riley, Paola Pivi, Monica Sand, Bartolomeu dos Santos, John Berger. Colaboração entre o London Institute e o CERN Centro Europeu de Investigação Nuclear em Genebra. Conceção do projeto: Ken McMullen (E) (Molder et al., 2002)

Concerto in Black and Blue, David Hammons. Ace Gallery, Nova Iorque, E.U.A. (O) (Brennan, 2018)

Desaparición, Ignasi aballí (O) Disponível em <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/invisible/>

Guided Tour, Roman Ondák. (O) (Rugoff, 2012b, p. 81), (Brennan, 2018)

Space closed by corrugated metal, Santiago Sierra. Lisson Gallery, Londres, Inglaterra (OE) (Bilbao, 2019, p. 130). Reapresentado na exposição *Une Rétrospective d'expositions fermées*, 30.08-05.09.2016. Disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-09/pressrelease_2.pdf disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-10/Guide-Expo-FR-03.10.2016_low_0.pdf

Unseen Film, Graham Gussin (O) (Gussin, n.d.)

2003

Aire/Air, Teresa Margolles (O) (Rugoff, 2012a, p. 67)

Eugenia Butler: Arc of an Idea - Chasing the Invisible. Otis College of Art and Design, Los Angeles, E.U.A. 04.10-13.12. Comissariada por Anne Ayres. Artista: Eugenia T. Butler. (E) (Otis College of Art and Design, n.d.)

(Im)permanências, Cristina Ataíde. Galeria Luís Serpa, Lisboa, Portugal (O,E) Disponível em <http://www.cristinataide.com/exhibitions/impermanencias.html>

2004

Appearing Rooms, Jeppe Hein (O) (Rugoff, 2012b, p. 75); Disponível em http://www.jeppehein.net/pages/project_id.php?path=works&id=127

Close Up, Ana Vieira (O) <https://www.anavieira.com/obra/2001-2010/close-up-90/>

Plausible Deniability, Gianni Motti (E) (Rugoff, 2012b, p. 53)

Plumb Line, Ceal Floyer (O) (Rugoff, 2012b, p. 55), (Rugoff, 2012b, p. 71)

The Empty Museum. Sculpture Center, Queens, Nova Iorque, E.U.A. 11.01-1.04. Artistas: Ilya and Emilia Kabakov (Brennan, 2018); Disponível em <https://ilya-emilia-kabakov.com/installations/the-empty-museum/> <https://www.sculpture-center.org/exhibitions/3064/ilya-and-emilia-kabakov-the-empty-museum>

Obstructed Drawing (previously Untitled), Daniel Barroca (O) Disponível em <http://danielbarroca.net/obstructed-drawings/>

2005

Amplified Pavilion, Carsten Höller. 51ª Bienal de Veneza, Itália (Rugoff, 2012b, p. 65)

Caixa para guardar o vazio, Fernanda Fragateiro (O) Disponível em <https://www.fernandafragateiro.com/caixa/index.htm>

Coda (Another Misspent Portrait of Etienne de Silhouette), 2005-07 (O) Disponível em http://www.christiancapurro.com/archives/coda_another_misspent_portrait_of_etienne_de_silhouette.php.html

From New York to San Francisco to..., Bethan Huws. 2005-2012. CAA Wattis Institute for Contemporary Art, San Francisco, E.U.A. (O) (Rugoff, 2012b, p. 77)

He tells me I am His Own, Glenn Ligon (O) (Rugoff, 2012a, p. 25), (Rugoff, 2012b, p. 79)

Invisible Film, Melik Ohanian (O) Disponível em <http://melikohanian.com/work/59>

Invisible Labyrinth, Jeppe Hein (O) (Rugoff, 2012b, p. 75); Disponível em <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42835/1/invisible-artworks-andy-warhol-yves-klein-david-hammons-kerry-james-marshall>

The covered, erased or destroyed films, Daniel Barroca (O) Disponível em <http://danielbarroca.net/the-covered-erased-or-destroyed-films-splinter/>, <http://danielbarroca.net/empty-ii/>

Untitled (Missing Piece), Mario Garcia Torres (O) (Rugoff, 2012b, p. 73)

2006

Empty, Daniel Barroca (O) Disponível em <http://danielbarroca.net/empty/>

More Silent Than Ever, Roman Ondák (O) (Rugoff, 2012a, p. 25), (Rugoff, 2012b, p. 81), (Brennan, 2018)

The Visitors/Tongue (Invisible Painting), Bruno Jakob (O) (Rugoff, 2012b, p. 61)

2007

Ne travaillez jamais, Rirkrit Tiravanija. OCAD, Toronto, Canadá (OE) (Bilbao, 2019, pp. 130-131). Reapresentada na exposição *Une Rétrospective d'expositions fermées*, 17-23.09. Disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-10/Guide-Expo-FR-03.10.2016_low_0.pdf

2008

As Chaves, Ana Vieira (O) Disponível em https://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/ana_vieira/ana_vieira_as_chaves.html

Atravessar o visível, Ana Vieira (O) Disponível em https://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/ana_vieira/ana_vieira_atravessar_o_visivel.html

Invisibilidades, Ana Vieira (O) Disponível em https://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/ana_vieira/ana_vieira_in_visibilidades.html

Moradas. Fundação Carmona e Costa, Lisboa, Portugal. 26.02 - 12.04. Comissariada por Sara Antónia Matos. Artistas: Ana Vieira, Catarina, Câmara Pereira, Fernanda Fragateiro, Fernando Brízio (E) Disponível em http://www.fundacaocarmona.org.pt/pt/espaco_arte_contemporanea/exposicoes_detalhe_07.aspx

(Not) seeing / (Not) seeing #2, Fernanda Fragateiro (O) Disponível em <https://www.fernandafragateiro.com/naover/index.htm>

Não Ver, Fernanda Fragateiro (P) Disponível em <https://www.fernandafragateiro.com/naover/index.htm>

Sobre In/Visibilidade, Ana Vieira. Porta 33, Funchal, Portugal. 19.07-27.09; Palácio Marquês de Pombal, Lisboa, Portugal, 18.03-18.04.2009. Organização: Artistas Unidos, em colaboração com a Galeria Porta 33 e com o apoio da EGEAC e da Galeria Graça Brandão (E) Disponível em https://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/ana_vieira/ana_vieira.html, <https://artistasunidos.pt/invisibilidade-de-ana-vieira/2009>

Le Vide, Yves Klein. Museum Haus Lange, Krefeld, Alemanha. 20-27.09. Apresentada em paralelo à exposição *Voids, a retrospective*. (OE) Disponível em <https://kunstmuseenkrefeld.de/en/Exhibitions/2009/Intervention-Yves-Klein-Le-Vide>

Loop, Roman Ondák. 53ª Bienal de Veneza, Itália (O) (Brennan, 2018)

Voids, a retrospective. Centre Georges Pompidou, Paris, França, 25.02 - 23.03; Kunsthalle Bern, Berna, Suíça, 10.09 - 11.10. Comissariada por Laurent Le Bon, John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret e Clive Phillpot. Artistas: Art & Language, Robert Barry, Stanley Brouwn, Maria Eichhorn, Yves Klein, Laurie Parsons, Bethan Huws, Robert Irwin, Roman Ondak. Catálogo (E,P). Simpósio, Centre Georges Pompidou, 25.02.2009 (C) 2010

Breath, floating in color as well as black and white, Bruno Jakob. 2010-2011. 54ª Bienal de Veneza, Itália, 2011 (O) (Rugoff, 2012b, p. 61)

(Not) Reading Brown, A.S. Madeira, Islas Canarias E Azores, Fernanda Fragateiro (O) Disponível em https://www.fernandafragateiro.com/looking/r_Ways/index.htm

(Not) Reading Constructed Color Field, Fernanda Fragateiro (O) Disponível em https://www.fernandafragateiro.com/looking/r_Color/index.htm

(Not) Reading Layers of Landscape, Fernanda Fragateiro (O) Disponível em https://www.fernandafragateiro.com/looking/r_Ways/index.htm

(Not) Reading Moderns Painting and Abstract Painting, Fernanda Fragateiro (O) Disponível em https://www.fernandafragateiro.com/looking/r_Ways/index.htm

(Not) Reading Science and The Modern World, Pelican Books, Fernanda Fragateiro (O) Disponível em https://www.fernandafragateiro.com/looking/r_Ways/index.htm

(Not) Reading Small Art Books, Fernanda Fragateiro (O) Disponível em https://www.fernandafragateiro.com/looking/r_Ways/index.htm

(Not) Reading Ways of Seeing, Fernanda Fragateiro (O) Disponível em https://www.fernandafragateiro.com/looking/r_Ways/index.htm

2011

Maps of complicities, Daniel Barroca (O) Disponível em <http://danielbarroca.net/maps-of-complicities/>

May I, Alfredo Jaar (O) Disponível em <https://www.scadmoa.org/exhibitions/2011/may-1-2011>

Reconfiguration of a Scratched Line, Daniel Barroca (O) Disponível em <http://danielbarroca.net/reconfiguration-of-a-scratched-line/>

Obstructed Images, Daniel Barroca (O) Disponível em <http://danielbarroca.net/layered-objects/>
Pares ímpares, Cildo Meireles 2011-2013 (O) (Fernandes, 2013, pp. 164-165), (Fernandes, Martins, & Wisnik, 2013, pp. 162-163)

Viewer, Ceal Floyer (O) (Rugoff, 2012b, p. 71)

2012

Art about the unseen 1957-2012. Hayward Gallery, Londres, Inglaterra. Comissariada por Ralph Rugoff. Artistas: Art & Language, Robert Barry, Chris Burden, James Lee Byars, Maurizio Cattelan, Lai Chih-Sheng, Jay Chung, Song Dong, Ceal

Floyer, Tom Friedman, Mario Garcia Torres, Jochen Gerz, Jeppe Hein, Horst Hoheisel, Carsten Höller, Tehching Hsieh, Bethan Huws, Bruno Jakob, Yves Klein, Glenn Ligon, Teresa Margolles, Gianni Motti, Claes Oldenburg, Roman Ondák, Yoko Ono, e Andy Warhol. Catálogo (E,P) (Rugoff, 2012b).

Esfera invisível, Cildo Meireles (O) (Fernandes, 2013, pp. 166-167), (Matos et al., 2019, p. 138), (Fernandes et al., 2013, pp. 164–165)

Life-Size Drawing, Lai Chih-Sheng. Hayward Gallery, Londres, Inglaterra (O) (Rugoff, 2012b, p. 83)

Null Object, Gustav Metzger (O) Disponível em <https://londonfieldworks.com/Project-2-NULL-OBJECT%3A-Gustav-Metzger-thinks-about-nothing>

2013

Estudo para - é -, Cildo Meireles (O) (Fernandes, 2013, p. 163)

How not to be seen: a fucking didactic, Hito Steyerl (O) Disponível em <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42835/1/invisible-artworks-andy-warhol-yves-klein-david-hammons-kerry-james-marshall>

No Show Museum. Artistas: Andreas Heusser Marina Abramovic, Joseph Beuys, Maurizio Cattelan, Marcel Duchamp, Ceal Floyer, Hans Haacke, Yves Klein, Piero Manzoni, Gianni Motti, Robert Rauschenberg, Man Ray, Robert Ryman, Richard Serra, Santiago Sierra, Andy Warhol, Rémy Zaugg (E) Disponível em <http://www.noshowmuseum.com>

Nudez – uma invariante, Pedro Morais. 2013-2018 (O) (Faria, Matos, & Morais, 2018)

White Walls, Fernanda Fragateiro (After Jan Dibbet’s “A White Wall”, 1971) (O) Disponível em <http://www.fernandafragateiro.com/r9f6pbranco/other1/index.htm>

2015

Performances invisibles, Steve Giasson. 2015-2016 (O) Disponível em <https://www.performancesinvisibles.com/fr/performances/2015-2016>

Invisible/transparente, Ignasi aballí (O) Disponível em <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/invisible/>

Invisible Artworks, Europa, 2015; ***Nothing is impossible***, América do Norte, 2016; ***¡No falta nada!***, América Central, 2017). Organização: No Show Museum. Disponível em <http://www.noshowmuseum.com>

2016

Do Not Ever Work (Chair edition), Rirkrit Tiravanija. Art Basel 2016, Basel, Suíça (O) disponível em <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39982/Rirkrit-Tiravanija-DO-NOT-EVER-WORK-Chair-edition>

Do Not Ever Work, Rirkrit Tiravanija. OneStar Press, Paris, França, 2015-2016 (P) Disponível em <https://onestarpress.com/book/rirkrit-tiravanija-do-not-ever-work>

5 weeks, 25 days, 175 hours, Maria Eichhorn. Chisenhale Gallery, Londres, Inglaterra, 23-04-29.05 (OE) (Bilbao, 2019, pp. 134-135). Respresentada na exposição *Une Rétrospective d'expositions fermées*, 14-20.10 (Bilbao, 2019, p. 136). Disponível em https://www.fri-art.ch/sites/default/files/2016-10/Guide-Expo-FR-03.10.2016_low_0.pdf

Une Rétrospective d'expositions fermées, Fri Art Kunsthalle Fribourg, Suíça, Tinguely, 06.08-19.11. Comissariada por Mathieu Copeland. Artistas: Lefevre Jean Claude, Svetlana Heger & Plamen Dejanov, Santiago Sierra, Graciela Carnevale, Rirkrit Tiravanija, Robert Barry, Matsuzawa Yutaka, Maria Eichhorn, Maurizio Cattelan, Daniel Buren, Hi Red Center. Publicação ***The Anti Museum*** (E,P) (Bilbao, 2019, p. 129); Disponível em <https://www.fri-art.ch/en/exhibitions/a-retrospective-of-closed-exhibitions>

2018

Art of the Invisible. Kenneth Clark Lecture Theatre, The Courtauld Institute of Art, Somerset House, Londres, Inglaterra, 19.10. Organizado por Joost Joustra. Oradores: Grace Aneiza Ali, Theodore Gordon, Sarah M. Griffin, Vendela Grundell, Christopher Lakey, Matthew MacKisack, Sophie Morris, Stephanie O'Rourke, Chloë Reddaway, Raphael Rosenberg, Itay Sapir, Sarah C. Schaefer, Edward A. Vazquez, Hannah Wiemer, Eva Wilson, Hugo Dalton (C) Disponível em <https://courtauld.ac.uk/event/art-of-the-invisible> (“Art of the Invisible,” n.d.)

Disappearing Acts, Bruce Nauman. Schaulager, Basel, Suíça. 17.03–26.08.2018; MoMa, Nova Iorque, E.U.A. 18.02.2019; PS1, Nova Iorque, E.U.A., 25.02.2019. Organizada por Kathy

Halbreich, com Heidi Naef, Isabel Friedli, Magnus Schaefer e Taylor Walsh. Catálogo (E,P)
Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3852>

Encrypted notes, Daniel Barroca. In progress (O) <http://danielbarroca.net/encrypted-notes/>

Nudez – uma invariante, Pedro Morais. Pavilhão Branco, Galerias Municipais de Lisboa, Portugal, 28.01-01.04. Comissariada por Óscar Faria. Catálogo (E,P) (Faria, Matos, & Morais, 2018)

Piel, Ignasi aballí (O) Disponível em <http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/piel/>
2019

Entrevendo - Cido Meireles. Sesc Pompeia, São Paulo, Brasil. Catálogo (E,P) (Matos et al., 2019)

Sin imagen, Ignasi aballí (O) Disponível em
<http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/sin-imagen/>
2020

Dar corpo ao Vazio, Cristina Ataíde. Museu Coleção Berardo, Lisboa, Portugal. 25.11.2020 – 14.03.2021. Comissariada por Sérgio Fazenda Rodrigues (E) Disponível em
<https://pt.museuberardo.pt/exposicoes/cristina-ataide-dar-corpo-ao-vazio>

Musée Absent, Ignasi aballí (O) Disponível em
<http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/musee-absent/>

Palabras Vacías, Ignasi aballí (O) Disponível em
<http://www.ignasiaballi.net/index.php?/projects/palabras-vacias/>

Apêndice B. Cronologia dos casos de estudo

A informação que em seguida apresentamos complementa o estudo das propostas artísticas analisadas enquanto casos de estudo, a que se dedica o Capítulo 4 desta investigação. Reunindo dados recolhidos através da pesquisa bibliográfica, complementados por outros que nos foram cedidos por diferentes instituições, apresentamos nesta cronologia a informação que foi possível reunir relativa às aquisições e apresentações de que estas obras têm vindo a ser objeto, bem como as publicações que as documentam.

Esta cronologia não é exaustiva, constituindo antes um contributo para o mapeamento destes trabalhos, alguns dos quais têm várias edições e integram diferentes coleções, relativamente às quais nem sempre conseguimos obter respostas. Por outro lado, importa lembrar que, à exceção das propostas efémeras apresentadas por João Penalva em Hiroshima e por Ana Vieira nos Açores, as restantes poderão vir a ser reapresentadas em diferentes momentos após a conclusão deste estudo, que tem como limite temporal o ano 2020.

B1. John Coltrane Piece

Autor: Bruce Nauman

Título: *John Coltrane Piece*

Data: 1968

Técnicas: Alumínio com face inferior espelhada

Dimensões: 7.6 x 91.4 x 91.4 cm

Coleções: Neue Galerie-Summlung Ludwig, Aachen, Alemanha

Exposições:

2018-2019 - *Disappearing Acts*. Organizada por Kathy Halbreich, com Heidi Naef, Isabel Friedli, Magnus Schaefer e Taylor Walsh. Schaulager, Basel, Suíça. 17.03–26.08.2018; MoMa, Nova Iorque, E.U.A. 18.02.2019; PS1, Nova Iorque, E.U.A., 25.02.2019. Catálogo. Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3852>

1993-1995 - *Bruce Nauman*. Organizada por Kathy Halbreich e Neal Benezra, Walker Art Center em associação com o Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Catálogo (Benezra et al., 1994). Coordenada por Robert Storr para The Museum of Modern Art, Nova Iorque, E.U.A. 01.03 a 23.04.1995; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., E.U.A., 03.11.1994 - 29.01.1995; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, E.U.A., 17.07 - 25.09.1994; Walker Art Center, Minneapolis, E.U.A., 10.04 - 10.06.1994; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha, 30.11.1993 - 21.02.1994. Catálogo

1972-1973 - *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*. Los Angeles County Museum of Art, 19.12-18.02.1973; Whitney Museum of American Art, Los Angeles, 29.03-13.05.1973. Comissariada por Jane Livingston e Marcia Tucker. Catálogo

1969 - *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren* (exposição coletiva). Stedelijk Museum, Amsterdão. 15.03 - 27.04.1969. Comissariada por Wim Beeren

1968 - *9 at Leo Castelli* (exposição coletiva). Castelli Warehouse, Nova Iorque, E.U.A., 04 - 28.12. Comissariada por Robert Morris. Catálogo (Torres, 2009)

B2. Peça

Autor: Lourdes Castro, Francisco Tropa

Título: *Peça*

Data: 1998

Técnicas: Madeira, tecido bordado, instalação eléctrica

Dimensões: 530 x 320 x 100 cm

Coleções: Coleção Banco Privado Português, S.A. – Em Liquidação, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000

Exposições:

2020 - *A vida como ela é: Lourdes Castro na Coleção de Serralves*. Museu de Serralves, sala 5. 18.05 - 18.10. Comissariada por Isabel Braga e Ricardo Nicolau.

2010 - *Lourdes Castro e Manuel Zimbro: À luz da sombra*. Museu de Serralves - salas 1, 2, 3, 4, 5 e corredor. 05.03 - 13.06. Comissariada por João Fernandes. Catálogo (Fernandes, 2010a).

2000-2001 - *Coleção Arte Portuguesa Banco Privado*. Museu e Casa de Serralves, Porto. 17.11 - 11.01.2001. Comissariada por Alexandre Melo e Vicente Todolí

2000 - *Arritmia - As inibições e os prolongamentos do Humano*. Mercado Ferreira Borges. 01.06 – 30.06. Comissariada por João Sousa Cardoso

1998 - *XXIV Bienal de São Paulo: Representações Nacionais*, Brasil, 03.10 a 03.12. Comissariada por Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. Catálogo (Fernandes, 1998a, p. 160)

B3. Nudez – uma invariante

Autor: Pedro Morais

Título: *Nudez – uma invariante*

Data: 2013-2018

Técnicas: *Nú: Maternidade* - óleo sobre tela (branco e preto), néon e moldura com folha de ouro; *Nú Vêu A (Amarelo)*, *Nú Vêu B (Azul)*, *Nú Vêu C (Vermelho)*, *Nú Vêu F (Verde)*, *Nú Vêu E (Laranja)*, *Nú Vêu D (Violeta)* - óleo sobre tela, moldura com folha de ouro, tubagem em latão e máquina de fumos

Dimensões:

Coleções:

Exposições:

2018 - *Nudez – uma invariante*. Pavilhão Branco, Galerias Municipais, Lisboa. 27.01 a 01.04. Comissariada por Óscar Faria. Catálogo (Faria et al., 2018)

B4. Através

Autor: Cildo Meireles

Título: *Através*

Data: 1983-1989

Técnicas: Instalação

Coleções: I/III - Coleção Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Brumadinho, Minas Gerais, Brasil; II/III - Coleção Glenstone Museum Foundation, em Washington D.C., E.U.A., desde 2010; III/III – Coleção do artista

Exposições:

2014 - *Cildo Meireles: Installations*. Pirelli HangarBicocca, Milão, Itália. 27.03 - 20.07. Comissariada por Vicente Todolí. Organização: Fondazione Pirelli HangarBicocca (Milão), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) e Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto). Disponível em <https://pirellihangarbicocca.org/en/exhibition/cildo-meireles-cildo-meireles-installations>. Catálogo (Todolí et al., 2014).

2009-2010 - *Cildo Meireles*. Itinerância da exposição no Museu Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Ciudad de Mexico, Distrito Federal. 04.07 - 03.01. Comissariada por Guy Brett e Vicente Todolí. Organização: Tate Modern, Londres, em associação com o Museu Universitario Arte Contemporáneo (UNAM). Disponível em <https://muac.unam.mx/exposicion/cildo-meireles>

2009 - *Cildo Meireles*. Itinerância da exposição no Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). 11.02 - 26.04. Comissariada por Guy Brett e Vicente Todolí. Organização: Tate

Modern, Londres, em associação com o Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Disponível em <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/exhibitions/cildo-meireles-2008-2009> - *Cildo Meireles*. Tate Modern, Londres, Inglaterra. 14.10 - 11.01. Comissariada por Guy Brett e Vicent Todolí. Catálogo (Brett, 2008).
Desde 2006 - Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Brumadinho, Minas Gerais, Brasil
2001 - *Versiones del Sur: cinco propuestas em torno al arte en América – Eztetyka del sueño* (exposição coletiva). Palácio de Cristal, Madrid. De 23.01 - 25.03. Comissariada por Carlos Basualdo e Octavio Zaya. Organização: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espanha. Catálogo (Basualdo et al., 2001)
1989 - *Through/Cildo Meireles – Lezarts/Tunga* (exposição coletiva). Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica. 20.05 - 22.10.1989. Comissariada por Catherine de Zegher. Primeira apresentação integral da instalação. Catálogo (Brett, David, Zegher, & Filho, 1989).
1984 - *Fifth Sidney Biennial – Private Symbols: Social Metaphor* (exposição coletiva). Art Gallery of New South Wales, Sidney. 11.04 a 17.06. Diretor artístico: Leon Paroissien. Disponível em <https://www.biennaleofsydney.art/archive/5th-biennale-of-sydney/>. Catálogo

B5. *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*

Autor: João Penalva

Título: *Adressing the weeds in Hiroshima (Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima)* (1997)

Data: 1997

Técnicas: Instalação

Coleções:

Exposições:

1997 - *Urban Mirage, Hiroshima Art Document'97*, Hiroshima, Japão, Agosto. Comissariada por Yukiko Ito. Catálogo

B6. *336 Rios*

Autor: João Penalva

Título: *336 PEK (336 Rios)*

Data: 1998

Técnicas: Vídeo (DVD), cor, som, 59' 37"

Coleções: Coleção Estado Português, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.

Aquisição em 2001. Disponível em

<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/228/artists>

Exposições:

2012 - *Arte Portuguesa do Século XX (1960-2010)* (exposição coletiva). Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, Portugal. 09.02 - 27.05.

2006 - *Entre la palabra y la imagen*, Fundación Luís Seone, Espanha. 05.07-11.09.2006; *Entre a palavra e a imagem*, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães, Portugal. 12.05 - 07.07.2007. Comissariada por Fátima Lambert, Cecília Pereira e Paulo Reis. Catálogo

2002 - *336 Rivières*, École Supérieure des Beaux-Arts, Toulouse, França. 07.02-06.03.

2002 - *Diferença e Conflito: O Século XX nas coleções do Museu do Chiado* (exposição coletiva). Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, Portugal. 19.06 - 13.10.

2001 - *Novas Aquisições e Doações* (exposição coletiva). Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, Portugal. 12.10 - 20.01. Catálogo

2000 - *João Penalva*, Tramway, Glasgow, Escócia, 23.06-16.07. Publicação (McKee & Penalva, 2000)

1999 - *João Penalva: 336 PEK = 336 rios = 336 Rivières = 336 Rivers*, FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, França, 06.05-26.06.1999; Camden Arts Centre, Londres, Reino Unido, 19.11 - 23.01.2000. Comissariada por Andrew Renton. Catálogo

1999 - *João Penalva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal. 22.01 - 09.05. Comissariada por Andrew Renton. Catálogo (Penalva et al., 1999)

Sessões:

2012 - *João Penalva - Video Works 1999/2007*, Berlinische Gallery, Berlim, Alemanha

2010 - *João Penalva - Video Works 1999/2007*, Kino, Lund, Suécia

2008 - *João Penalva - Video Works 1999/2007*, Auditório Municipal, Vila do Conde, Portugal. 24.05, 22h

2008 - *João Penalva - Video Works 1999/2007*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Portugal, 16.05, 19h30

2008 - *João Penalva - Video Works 1999/2007*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal, 10.05, 17h

2008 - *336 PEK (336 Rivières)*, Panoptiart at Musée Fabre, Montpellier, França

2004 - *João Penalva, Kitsune and 336 PEK (336 Rivers)*, Akademie der Künste, Berlim, Alemanha

2003 - *João Penalva, 336 PEK (336 Rivers)*, cinema ao ar livre, Steinhöfeler Park, Steinhöfeler, Alemanha

B7. *Kitsune (O Espírito da Raposa)*

Autor: João Penalva

Título: *Kitsune (O Espírito da Raposa)*

Data: 2001

Técnicas: Vídeo (Betacam), cor, som, 55'28". Ed. 4/6 + 1 P.A.

Coleções: Coleção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, aquisição em 2007; Mudam Luxembourg, aquisição em 2001

Exposições:

2018 - *João Penalva*, Mudam Luxembourg, 03.03-16.09. Comissariada por Clément Minighetti

2012 - *Livre Circulação, coleção Fundação de Serralves* (exposição coletiva). Viana do Castelo (Museu de Artes Decorativas, Biblioteca Municipal; Santa Casa da Misericórdia; Teatro Sá de Miranda; Igreja das Almas; Casa dos Nichos), 03.04 a 31.07. Comissariada por João Fernandes

2009 - *Serralves 2009 A Coleção*, Museu Serralves, 29.05 - 06.01. Comissariada por João Fernandes e Ulrich Loock. Catálogo (Fernandes et al., 2014b, 2014a)

2008 - *Todas as histórias*, Museu e Casa de Serralves, 25.07 - 19.10. Comissariada por Isabel Braga e Sandra Guimarães

2007 - *Livre Circulação / Toll Free! Serralves no Algarve*, Faro (Antiga Fábrica da Cerveja, Cine Teatro Lethes), Loulé (Convento de Santo António), Lagos: Centro Cultural de Lagos. *Kitsune (O Espírito da Raposa)* foi apresentado no Teatro Lethes, Faro. 14.07 - 30/09. Comissariada por João Fernandes. Catálogo (Loureiro et al., 2007)

2006 - *Portugal Agora – À propos des lieux d'origine*, Mudam Luxembourg, 16.12.2006 - 07.05.2007. Comissariada por Clément Minighetti, Marie-Claude Beaud e Björn Dahlström

2006 - *Eldorado*, Mudam Luxembourg, 01.07 - 20.11. Design e Direção Artística: Marie-Claude Beaud, Björn Dahlström, Clément Minighetti, Mónica Portillo, Louis Bestgen, Valérie Conrot, With the Mudam team. Curadores convidados: Claude Closky, Jean-Louis Froment, Maurizio Galante e Tal Lancman, Gaylen Gerber, Mark Lewis, Léa Linster, Frédéric Sanchez

2006 - *João Penalva*, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda, 09 - 06-27.08. Comissariada por Rachael Thomas. Catálogo

2005-2006 - *João Penalva*, Ludwig Museum, Budapeste, Hungria. 03.11 - 15.01.2006. Colaboração entre o Museu de Serralves, Porto, Ludwig Museum, Budapeste, e o Irish Museum of Modern Art, Dublin. Catálogo

2005 - *João Penalva*, Museu de Serralves, Porto. 04.02 - 10.04. Comissariada por João Fernandes. Catálogo (Fernandes & Penalva, 2005)

2003 - *Process – Landscape* (exposição coletiva). Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlândia

2003 - *João Penalva*, The Power Plant, Toronto, Canadá, 19.09-16.11. Comissariada por Philip Monk. Catálogo

2003 - *Hiroshima Art Document 2003*, The Former Bank of Japan (exposição coletiva). Hiroshima, Japão. Catálogo

2003 - *João Penalva*, *Kitsune, Interseason*, BAK - basis voor actuele kunst, Utrecht, Holanda

2003 - *The Labyrinthine effect* (exposição coletiva), ACCA Australian Centre for Contemporary art, Melbourne, Austrália Catálogo. 23.05-20.07. Comissariada por Juliana Engberg

2003 - *Prophetic Corners*, 6th Peripheric Biennial (exposição coletiva), Lasi, Roménia. Catálogo

2003 - *João Penalva*, INOVA Institute of Visual Arts, University of Wisconsin, Milwaukee, EUA

2002- *Tech/No/Zone: Contemporary Media Art* (exposição coletiva), Museum of Contemporary Art, Taipei, Taiwan. 12.10-12.01. Comissariada por Leon Paroissien. Catálogo

2002 - *João Penalva*, Max Protetch Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

2002 - *João Penalva* (com Matts Leiderstam), Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö, Suécia

2002 - *João Penalva*, The John Curtin Gallery, Curtin University, Perth, Austrália

2001 - *This side and beyond the dream* (exposição coletiva), Sigmund Freud Museum, Viena, Áustria. Catálogo

2001 - *João Penalva*, Barbara Gross Galerie, Munique, Alemanha, 2001

2001 - *Berlin Biennale 2*, Berlim, Alemanha, 20.04 a 20.06. Comissariada por Saskia Bos. Catálogo

2001 - *João Penalva*, Porta 33, Funchal, Madeira, Portugal. 10.03- 30.05

2001 - *João Penalva*, Arco 2001, Madrid, Espanha. 14-19.02

Sessões:

2015 - *João Penalva*, *Kitsune*. Auditório do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal

2012 - *João Penalva - Video Works 1999/2007*, Berlinische Gallery, Berlim, Alemanha

2010- *João Penalva - Video Works 1999/2007*, Kino, Lund, Suécia

2008 - *João Penalva - Video Works 1999/2007*, Auditório Municipal, Vila do Conde, Portugal, 24.05, 16h

2008 - *João Penalva - Video Works 1999/2007*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Portugal, 15.05, 19h30

2008 - *João Penalva - Video Works 1999/2007*, Auditório do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal, 11.05, 21h30

2004 - *João Penalva*, *Kitsune and 336 PEK (336 Rivers)*, Akademie der Künste, Berlim, Alemanha

2003 - *João Penalva*, *Kitsune, Interseason*, BAK - basis voor actuele kunst, Utrecht, Holanda

2002 - *João Penalva*, *Kitsune, Video avond*, TENT Centrum Beeldende Kunst, Roterdão, Holanda

2002 - *João Penalva*, *Kitsune, The long long story night*, Haus der Kunst, Munique, Alemanha

2001 - *Cine y Casi Cine*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espanha. 03.11, 19h30. Ciclo comissariado por Berta Sichel

B8. Constelação Peixes

Autor: Ana Vieira

Título: *Constelação Peixes*

Data: 1995

Técnicas: Instalação

Coleções:

Exposições:

1995 - I.M.M.S. - *International Multi-Media Symposium Azores*, ilhas do Faial e Pico, Açores, 21.04 a 17.06. Organizado por Inês Amado e David Seaton. Coordenado nos Açores por José Nuno da Câmara Pereira. A instalação *Constelação Peixes* foi apresentada a 10.06.1995, 21h.

Apêndice C. Entrevistas

C1. Entrevista a João Penalva [realizada por correio eletrônico, entre 24 de julho de 2019 e 8 de julho de 2020]

RM:

JF: "*Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima* (1997) é um trabalho onde o João inaugura uma textualidade dialógica que reaparecerá anos mais tarde em *Kitsune* (2001). Para além dos textos, há um cuidado exercício de composição onde a fotografia ganha igualmente um relevo particular, anunciando uma relação entre fotografia e texto que tem continuado a cultivar no seu trabalho. Por outro lado, suponho que é este o seu primeiro trabalho em que recorre ao exotismo de uma cultura distante, neste, como noutros casos, a cultura japonesa. São estes três processos – a natureza dialogal do discurso; a relação entre imagem e texto; ou a transposição para referências culturais distantes de temas próximos e universais – metodologias que introduz e cultiva cada vez mais conscientemente no seu trabalho?

JP: Sim, mas quando mo apresenta como uma lista, só posso desejar ardentemente que amanhã venha a fazer alguma coisa que não esteja incluída na sua lista” (Fernandes, 2005, p. 21).

Do mesmo modo responde a Andrew Renton (in Penalva & Renton, 1999):

oponho-me muito vigorosamente à existência de uma unidade para lá daquela muito óbvia e natural de que fui eu quem fez esses trabalhos. Sabes bem como me esforço para variar o meu trabalho. Se estivesse interessado em exhibir uma “unidade” tornaria isso parte do próprio trabalho. Quero ser tantos espíritos quantos me for possível. Tanto melhor se não me reconhecer. Melhor ainda se tu não me reconheceres (p. 13).

Procurando respeitar a diversidade de espíritos que habita o seu trabalho, há questões que ressurgem e sobre as quais importa refletir, sem necessariamente ir ao encontro de uma procura de unidade.

Recuando até 1997, a instalação *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima* confere visibilidade a elementos quase imperceptíveis, que se destacam pela sua “resiliência” (Penalva & Finch, 2014). Essa capacidade pode ser entendida como metáfora da vida humana, sobrevivendo a ambientes adversos e impulsos destrutivos que o próprio lugar evoca?

JP: Compreendo que possa ser confuso, mas há duas instalações com o título *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*: a que fiz no Japão, ao longo dos edifícios da antiga fábrica de fardas do exército japonês, e que, quando a Bomba caiu, no mesmo dia foi adaptada a hospital de emergência, e a instalação que fiz com os elementos dessa primeira dessa instalação que poderiam ser levados do local, e que tenho sucessivamente instalado como uma peça de parede.

Na instalação original as plantas não eram de modo algum imperceptíveis – cresciam abundantemente do chão de cimento, estavam identificadas com placas com o seu nome científico e em japonês, e tinham a seu lado uma vara de bambu com um texto escrito numa etiqueta branca, presa por um fio, que a mais leve aragem fazia mexer.

Na instalação de parede, que reúne a documentação dessa primeira instalação, a presença dessas plantas, agora secas, como exemplos de herbário, é também muito visível. Portanto, eu diria que não são os melhores exemplos da *invisibilidade* no meu trabalho, que de facto existe, e que tem sido uma constante como utensílio que me serve perfeitamente no meu diálogo com quem vê o trabalho. Por exemplo, em *Kitsune*, a raposa de que se fala ao longo do filme, nunca se vê, e se não se vê será, naturalmente, imaginada por quem vê o filme. Em *336 Rios*, também como um exemplo, o Lago Baikal nunca se vê, nem nenhum outro lago, ou água.

Estarei a confundir o que chama “invisibilidade” (e que eu entendo como um método de trabalho meu, em que o que é mais importante não está presente fisicamente mas apenas na imaginação do público) com a invisibilidade daquilo a que não se dá valor, apagado numa “insignificância”?

RM: *Kitsune* (2001) e *336 Rios* (1998) são de facto exemplos claros da invisibilidade a que recorre para fazer “ver” o que não está lá. O poder de sugestão destes vídeos gera uma quase-presença de personagens e lugares evocados. O que fica na memória vai muito para além daquilo que é dado a ver, levando o espectador a complementar a narrativa com as imagens que a sua imaginação vai projetando.

De modo distinto, a invisibilidade das plantas é condição da sua própria natureza, necessitando de fixar as raízes no subsolo para sobreviver. Apesar da sua presença se evidenciar, como acontece no cimento de Hiroshima, dificilmente podemos observá-las na sua totalidade sem as pôr em risco, pelo que mantêm sempre um lado invisível, desconhecido para nós.

A esta invisibilidade parcial acresce uma de outro tipo, fruto de um contexto em que determinadas ervas, que crescem espontaneamente, são consideradas “daninhas” porque não se conhece utilidade para elas, ou indesejáveis porque prejudicam outras espécies e invadem a paisagem construída, sendo habitualmente arrancadas à terra. Subsistem se conseguirem ser simplesmente ignoradas, camuflando-se entre outras plantas, ou habitando espaços abandonados, também eles envolvidos nessa mesma condição de invisibilidade. A incompletude com que se apresentam permite-lhes também contar, ou sugerir, a sua própria história, uma história que não se vê...

RM: O interesse que revela por estas plantas, habitualmente menosprezadas, é semelhante ao interesse que nutre pelas vidas de “pessoas comuns” (Penalva & Renton, 1999, p. 35), habitando a mesma condição de invisibilidade?

JP: Estou na Suécia e não tenho o catálogo à mão, mas “pessoas comuns” soa-me a um completo disparate que lamento ter dito. Não há “pessoas comuns”. Há vidas privadas, todas elas únicas e fascinantes. Terei usado a palavra errada. a expressão errada

RM: Pelo contrário. Usou a palavra entre aspas, manifestando um grande interesse pelas histórias não documentadas de artistas, cuja vida, a partir do momento em que a prática é interrompida, deixam simplesmente de ser de interesse público.

Portanto, se em *Kitsune* ou *336 Rios* a invisibilidade está presente de forma mais evidente, através da invisualidade dos elementos evocados, *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima* confere visibilidade ao impercetível; “insignificância” que introduz noutros trabalhos, quer através das histórias de vida de personagens, anónimas e/ou ficcionadas, ou de uma atenção às particularidades dos lugares.

RM: Olhando para *Looking up in Osaka* (2005), poderá essa série de fotografias constituir uma espécie de contraponto às plantas que invadem o solo – cabos elétricos cruzando o céu, também eles invisíveis a um olhar mais desatento?

JP: Não vejo aqui um contraponto. São situações muito diferentes, que usei de modos muito diferentes. As imagens dos cabos são, para mim, fotografias de desenhos encontrados, feitos por técnicos sem outras preocupações além das técnicas e económicas. Quando, em 1997, vi pela primeira vez, em Hiroshima, a barafunda de fios no ar, fiquei fascinado pelo ritmo daquele emaranhado mas também surpreendido e desapontado. A minha ideia do Japão era a de uma ordem meticulosa, tanto na esfera privada como na pública. Quando referi esse desapontamento à curadora que me convidou a ir ao Japão e fazer uma peça que acabaria por ser *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*, ela respondeu sem ironia — “nem vemos!” Quando voltei em 2003 para fotografar esses fios sabia exactamente ao que ia, e escolhi Osaka, uma cidade que não conhecia, em vez de Tóquio que conhecia melhor. Esperava encontrar numa segunda cidade, em vez da capital, ainda um maior “descuido”. Mas não há “descuido”; o “desenho” é feito por electricistas do governo local e de companhias privadas que estão apenas interessados em reduzir o número de metros de fios por questões económicas, sem que quaisquer questões estéticas lhes passem pela cabeça.

RM: A peça que apresentou no Japão remete para uma ideia de viagem, construindo um percurso que havia sido já desenhado pelas próprias plantas, cercando as construções, e que os visitantes são levados a seguir. O João organizou uma exposição e uma visita orientada não pela presença do guia ou do áudio, mas antes pela leitura; uma experiência pessoal que certamente se tornou também, em alguns momentos, numa vivência coletiva, partilhada.

Este projeto implicou da sua parte um forte envolvimento, que o fez “ficar alerta relativamente a cada decisão sobre o trabalho”. Tratando-se de uma proposta para a qual não era possível, como nota Renton (Penalva & Renton, 1999, pp. 65, 67), prever as reações dos espectadores, que experiências ou comentários recorda?

JP: Estiveram alguns estrangeiros na inauguração, e para esses havia uma tradução do texto em inglês, que lhes era entregue dado à entrada pelos monitores. Fiquei em Hiroshima uns dias depois da inauguração e passei algum tempo no local, a ver como funcionava. Os visitantes que me lembro de ter visto depois da inauguração eram todos japoneses. Lembro-me de não ter visto ninguém passear pelas plantas sem ler os textos pendurados dos bambus, unicamente em japonês. Todos paravam em cada texto, liam-no atentamente, e seguiam para o seguinte. Vi pessoas visivelmente comovidas. Pessoas de todas as idades.

RM: Teve algum contacto com visitantes que de um modo mais próximo se sentiam emocionalmente ligados aos acontecimentos que ali tiveram lugar em 1945?

JP: Tive pouco contacto com esses visitantes porque estava limitado aos que falavam inglês, mas todos me disseram que era comovente eu ter usado as plantas para este monólogo, e que lhes parecia que eu tinha tocado nalguma coisa “muito japonesa” — o que, claro, não sei o que é — o que era raro num estrangeiro.

Todos estavam emocionalmente ligados a esses acontecimentos simplesmente pelo facto de viverem na mesma cidade, e mesmo os que lá não viviam sentir-se-iam ligados à cidade porque é o momento histórico mais marcante para todos os japoneses. Mas a minha única experiência directa, de conhecer alguém que tenha visto Hiroshima arrasada, tive-a apenas com o Sr. Yokochi, que vive em Portugal há mais de cinquenta anos, e é dono de um restaurante Japonês na Rua da Rosa, em Lisboa. No dia em que a Bomba caiu ele tinha ido com o tio visitar uns familiares que viviam a uns quilómetros da cidade. Viram o clarão de longe mas não se aperceberam do que se tinha passado até chegar à cidade.

RM: Recuando até 1991, *Encoberto* revela um olhar voltado para baixo, onde além de ervas daninhas há também pessoas; possíveis sobreviventes quase invisíveis aos olhares apressados e receosos.

Por detrás de um velho biombo, uma colagem de letras de imprensa partilha um pensamento no qual nos revemos:

Todos os dias passo por homens e mulheres deitados
Não sei se estão doentes ou a dormir ou com dores ou
bêbados ou mortos

Não sei porque não paro

Esta atenção que se revela em *Encoberto*, é o mesmo olhar que denuncia os acidentes de trabalho em *Injuries to Workers* (1995), ou que dá a ver a resiliência das plantas de Hiroshima? Haverá uma preocupação ética comum ou distinta nestes trabalhos?

JP: Não me parece que a “preocupação ética”, para usar a sua expressão, seja a mesma nestes três trabalhos. Pelo contrário, são três modos distintos de usar essa “preocupação”.

Injuries to Workers (1995) foi feito como resposta a uma conjuntura única. Eu tinha um exposição agendada com a Michael Hue-Williams Fine Art, uma galeria de rés-do-chão com a montra em Cork Street, em Londres. Duas semanas antes da inauguração o prédio foi envolto em andaimes, o que não estava previsto, e que ficariam durante todo o tempo da exposição. Resolvi “entaipar” a galeria com um monotipo do chão de madeira do meu estúdio, feito com tinta da china e papel de arroz. Era como uma fotografia gigante, a preto e branco, que tanto parecia um negativo fotográfico como um positivo, e que cobria a montra exactamente como placas de madeira o teriam feito. No vidro afixei um texto com a minha pesquisa sobre os acidentes de trabalho dos operários em andaimes. Eu sabia que os operários estariam presentes nesses andaimes durante toda a exposição e que, inadvertidamente, a sua presença seria como uma performance. E a sua presença por cima do que se via e lia na montra poderia parecer ser a minha exposição. Muita gente não terá sequer entrado na galeria. A exposição no espaço interior, que não se via da rua, passou a segundo plano. Reccei que o meu trabalho incomodasse os operários, obrigados a partilhar um espaço em que se viam estatísticas de quedas fatais. No entanto, quando falei com eles muito abertamente sobre o que me preocupava, levaram a conversa para a risota, muitas piadas, e histórias de arrepiar. Percebi que o meu desconforto vinha do facto de eu, enquanto artista, ter de fazer uma pesquisa para saber o que eles já sabiam. E lidavam com a ideia de perigo muito pragmaticamente. *Screened* (*Encoberto*), de 1991, foi, creio eu, a primeira peça em que usei um objecto encontrado, e no qual nem toquei. O quadro que o biombo esconde, com um texto feito de letras recortadas de jornais e revistas, invoca a anonimidade dos pedidos de resgate, mas é uma confissão “anónima”. Ou antes, uma confissão artificialmente anonimizada. O todo é uma encenação. Na origem do trabalho está o biombo, que tem ao mesmo tempo uma inocência de quarto de criança e uma degradação, um ar esfarrapado, muito violento.

No trabalho com as plantas essa “preocupação ética” estará em todo o trabalho, começando pela colaboração com o Sr. Watanabe, o botânico e professor universitário que tornou o meu trabalho possível, a minha pesquisa sobre o local, sobre a história da Botânica, e o tom que adoptei para o texto. O texto terá momentos de alguma emoção, mas o que me guiou foi sempre o rigor dessa

“preocupação ética” face a um acontecimento histórico muito gasto em termos dos meios usados para a sua evocação.

RM: Como nota Dan Cameron no ensaio que dedicou a *Viúva Simone (Entr’acte, 20 anos)* (1996), “o modo pormenorizado e minucioso como Penalva documenta as suas experiências recorda a fase mais analítica da arte conceptual, por volta de 1966-72, quando a acumulação e a exposição dos testemunhos mais crus do trabalho de investigação de cada artista foi pela primeira vez adotada como uma estratégia artística viável” (Cameron, 1999, p. 81).

Em *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*, o material documental integra a própria peça, contribuindo para a construção de sentido. Aqui, como noutras propostas que desenvolveu desde 1993, tal como é dito a propósito de *LM44/EB61*, apresenta “um arquivo como um sistema de catalogação, interpretação e leitura do material dado” (Wilson, 1999, p. 102)?

JP: Das três peças que menciona, *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima* é a mais simples em termos de processo. Limitei-me a trazer do Japão tudo o que pudesse ser visto numa peça de parede noutra lugar — a documentação de um acontecimento que se passou muito longe dessa parede.

RM: Com a introdução de imagens de plantas existentes noutros locais, que apresentou em contexto expositivo, procurou interromper a sequência, gerando um certo grau de incerteza no espectador, ou fazer crescer o herbário, autonomizando, de certo modo, as imagens relativamente à sua origem?

JP: Não tive intenção alguma de gerar “um certo grau de incerteza no espectador”. Pelo contrário. As plantas secas na peça de parede foram arrancadas do mesmo cimento pelo Sr Watanabe, que as secou e identificou. São exemplos de cada uma das espécies que se viam em Hiroshima. Na peça de parede estão numeradas pela mesma ordem em que lá eram vistas, com os textos japoneses que lá se liam, nas mesmas etiquetas que estavam coladas nas estacas de metal que as acompanhavam. Esta peça é uma documentação do que se passou em Hiroshima. Todos os elementos estão dispostos sobre um mapa da cidade onde assinalo os edifícios da fábrica e os pátios entre eles, e o caminho que os servia. Há também fotografias a preto e branco, impressas em negativo, dos edifícios da fábrica, das plantas e das estacas. Tentei dar a ideia mais precisa possível do que lá se via. O texto em japonês, nas etiquetas originais, agora nas molduras na parede, é sempre traduzido para a língua do local onde a peça é apresentada num texto em vinil, aplicado directamente numa parede que faça ângulo recto com a parede onde os 32 painéis estão expostos. Esse é um elemento novo. Um elemento do âmbito da linguagem expositiva de galeria, muito fácil de ler.

RM: Segundo Andrew Renton, o seu trabalho estabelece uma distinção “entre o acto de ver e o acto de ler”, jogando “frequentemente um contra o outro” (Penalva & Renton, 1999, p. 51).

Na peça que apresentou em Hiroshima, em 1997, procurou colocar as duas ações (a observação direta das plantas e a leitura da informação apresentada nas placas) ao mesmo nível, ou alguma delas se sobrepunha? Considera que a introdução da narrativa enriquecia ou enfraquecia a experiência de observação direta das plantas? Teve oportunidade de observar se os visitantes liam primeiro e viam depois, ou ao contrário?

JP: Não me parece que alguma coisa fosse mais importante. Todos os elementos eram inter-dependentes. Não diria que “observavam” as plantas, mas antes que as viam, as sentiam. Essas plantas são plantas banais. A introdução da narrativa, distribuída de planta em planta, transformava certamente o que poderia ser uma caminhada parecida com a de um jardim botânico numa outra actividade, mais estruturada, e numerada. Ia-se da planta/bambu/etiqueta número 10 à número 11, por exemplo. O acto participativo era o de pegar na etiqueta escrita para a ler. Não era possível lê-las sem lhes tocar porque estavam penduradas por um fio. E aqui senti-me no meu elemento — a coreografar o movimento do público.

RM: O João assume, a respeito do seu trabalho, ser “um obcecado pelo controlo”. A “negociação de circunstâncias” que ultrapassam o seu controlo é, segundo Andrew Renton, “aquilo que um comissário de exposições faz”, fazendo notar que no projeto de Hiroshima “também está presente uma disciplina “comissarial” (Penalva & Renton, 1999, pp. 55, 59).

Considera que essa liberdade inerente à prática curatorial define de algum modo o papel que desempenhou neste trabalho?

JP: Sim, e respondi a esta pergunta na resposta à pergunta anterior. Apesar de eu não pensar na palavra “comissarial” enquanto elaboro as possibilidades de um trabalho, compreendo que os comissários a usem.

RM: Talvez essa dedicação a um minucioso trabalho preparatório tenha resultado da sua experiência nas artes performativas. Uma preocupação em antecipar todos os pormenores, nada deixando ao acaso; um trabalho rigoroso e invisível, de quem está habituado a estar no palco mas também atrás da cortina, transparece a todo o momento na sua obra.

RM: Em *Arquivos* (1993), entre todas as opções possíveis, o João decidiu “pela mais perturbante que era deixar o espectador na maior indefinição do que seria, no meio daquele papel todo” o seu próprio “papel” (Matos, 2001).

Esta incerteza, que se adensa na *Colecção Ormsson* (1997), torna indiscernível a ação do artista; aparentemente, nada foi feito. A sua presença esconde-se, à espreita, por entre um conjunto de elementos dos quais se duvida. Nestas propostas, em que se pressentem as suas *kitsune*, geram-se experiências diversas, que variam em função de quem está do outro lado e da informação de que dispõe. Parece haver uma entrada comum nesse labirinto, a partir da qual os caminhos se bifurcam. Mas será que “Não há arte sem um olhar que a veja como arte” (Rancière, 2011, p. 99)?

JP: Sem dúvida alguma. Eu preciso desse olhar que observa, que usa o meu trabalho, para que o trabalho tenha uma actualidade.

RM: Segundo Guy Brett, “quando atentamos na obra *Conversando com as Plantas Selvagens em Hiroshima* (1997), sentimos que os disfarces desapareceram” (Brett, 2001, p. 48). Em que medida esta situação se distancia de outras em que joga com a ficção na fabricação de uma verdade – quer através de personagens inventadas, que surgem em *quer fazer a fineza* (1994) ou *Barry Kovacks* (1995), quer através da construção de uma “visualidade ficcionada” (Gaspar, 2015, p. 285), como acontece em *Kitsune* ou *336 Rios*?

JP: O Guy Brett é muito atento. De facto, houve da minha parte uma relutância particular, ou um pudor, em carregar o espaço em Hiroshima com o que quer que fosse que parecesse “arte”. Usei apenas a linguagem dos jardins botânicos, e os papéis presos por um fio são muito comuns no Japão. Prendem-se a árvores como votos, como pedidos aos deuses, sobretudo nos templos. Tudo pertencia a estéticas conhecidas e banalisadas noutras situações. O texto era o único elemento que, apesar de quase invisível, não parecia banal.

RM: Considera que, em Hiroshima, ainda que sem “disfarces”, há lugar para um certo grau de ficção, que o monólogo introduz?

JP: Poderia dizer-se que a minha voz ficcionalizava um diálogo com o leitor num monólogo dirigido às plantas. Essa voz é um elemento ficcional — a voz que lia o monólogo, e o que ela dizia. Ora essa voz, que começava por ser a minha, depressa passava a ser a voz de cada leitor. Esse mecanismo é imperceptível, porque é tão comum nas nossas vidas enquanto leitores.

RM: Tal como refere a propósito de *T.D.*, “A peça é concebida sempre como resposta às características locais, e para funcionar apenas durante o tempo designado como o da duração da exposição” (Penalva, 2015).

No caso da instalação *Conversando com as plantas selvagens em Hiroshima*, surgem elementos perenes (varas de bambu, etiquetas de papel presas por um fio), a par de outros mais resistentes

(suportes metálicos que foram fixados no alcatrão). No final da exposição, todos os elementos foram removidos, voltando o lugar a apresentar-se tal como antes, ou permaneceram junto às plantas?

JP: No final da exposição ficou tudo exactamente como encontrei. Os buracos feitos no alcatrão para cada estaca de metal ou vara de bambu foram enchidos com alcatrão. Esta era uma decisão e um desejo que tive desde que lá cheguei — não deixar rasto. Curiosamente, porque aquele alcatrão e os edifícios abandonados são um lugar histórico, a Câmara de Hiroshima cobrou uma quantia por “centímetro danificado” à organização que produziu a exposição — a Hiroshima Creative Union. Quando se fizeram os furos no alcatrão esteve presente um funcionário da Câmara que mediu o diâmetro de cada um, que era aproximadamente de 1cm.

RM: Tal como o João me fez saber, através de uma notícia recente (“Hiroshima buildings that survived atomic bomb to be demolished,” 2019), as plantas foram entretanto arrancadas e a elas se seguirá, em 2022, a demolição dos edifícios, sobrevivendo à bomba atómica mas não ao abandono que se seguiu. Apesar da intenção de manter um dos edifícios reparado e preservado, um grupo de população local mais idosa que vivenciou os acontecimentos, rejeita a destruição em favor da consciencialização contra o ataque que representam. Caso a decisão se mantenha, será então a vez de estas construções sucumbirem à mesma condição de invisibilidade das plantas de que falávamos.

Depois desta “limpeza radical”, como lhe chamou, ficam as suas imagens.

Estas transformações reforçam o valor documental deste trabalho, possibilitando a partilha dessas memórias noutros lugares e noutros tempos.

Tem intenção de o rerepresentar?

JP: Sim, espero voltar a apresentar a peça muitas vezes em futuras exposições.

RM: Um dos aspetos que recordo da *Transmissão Directa do Relógio da Igreja Matriz de Vila do Conde*, apresentada na galeria Solar em 2008, foi a decisão de não registar o som ou a imagem em movimento que se projetavam em tempo real no interior da galeria, criando uma experiência que não se podia reproduzir, mas apenas vivenciar naquele exato momento e lugar. Esta opção prende-se com um desejo de controlar não só o modo como o seu trabalho é partilhado, mas também o modo como é guardado?

JP: No caso desta peça a decisão de não registar o som ou a imagem esteve logo na origem da concepção da peça, em 2004. As imagens seriam sempre vistas apenas como uma transmissão

directa. Quanto à forma de “guardar” o meu trabalho, no sentido de o arquivar, tenho sempre a melhor documentação possível, que me parece muito importante.

R.M.: Essa restrição acompanhou as diferentes versões de *T.D.* e/ou outros trabalhos, nomeadamente as plantas em Hiroshima, em que optou também pelo registo fotográfico?

JP: Sim, todas. As diferentes versões são adaptações ao local da instalação mas não modificam o essencial da peça, que é o de ser uma transmissão directa, de tudo se passar em tempo real e sem registo das imagens transmitidas.

RM: O desafio que lança ao espectador, controlando as condições de apresentação do seu trabalho, prende-se de algum modo com uma intenção de condicionar a visibilidade ou a visualidade (pensando-se, por exemplo, na apresentação de reproduções fotográficas das suas *7 Pinturas*, em 1993, cujos originais apenas poderiam ser vistos num outro espaço, por aqueles que tivessem efetivamente interesse; ou no longo plano fixo e enevoado de *Kitsune*, que permite fazer voar a imaginação, construindo imagens mentais a partir de uma narrativa sugestiva)?

JP: Tem razão, sim, é um desafio. Mas esse controlo é sempre desenhado para fomentar uma resposta criativa por parte do espectador, de lhe dar a liberdade de modificar a peça de forma a que sinta que ela lhe pertence. As *7 Pinturas* eram um trabalho feito para as condições específicas de dois espaços da mesma galeria, um em frente ao outro, e do estúdio fotográfico da galeria ser no último andar de um dos edifícios. As sete pinturas não estavam expostas na galeria, apenas a sua reprodução fotográfica numa escala muito reduzida. Para serem vistas era preciso subir três andares até ao estúdio fotográfico da galeria, onde tinham sido fotografadas, mas para entrar no estúdio era preciso pedir a chave na galeria Nasoni, mesmo em frente da Galeria Atlântica.

Nunca cheguei a saber ao certo que percentagem do público chegou a ver as pinturas. Eram três lances de escada que teriam de subir, portanto havia uma decisão a tomar. A primeira tinha sido a de ir ver a exposição. A segunda era que versão da exposição queriam ver. Dependia tudo de uma curiosidade pessoal.

RM: Numa entrevista a Nuno Crespo, afirmou: “é indispensável que o espectador não seja passivo, mas também é preciso dar-lhe o material necessário para que a sua criatividade surja naturalmente. O filme paralelo que quero que o espectador faça depende daquilo que eu lhe dou” (Crespo, 2011, p. 28). Aquilo que considera ser esse “material necessário”, capaz de ativar o papel do espectador, corresponde ao espaço em branco, ao hiato entre o que é apresentado e o que é lido pelo espectador nas entrelinhas?

JP: Eu não vejo “espaço em branco” algum no meu trabalho, nem penso que haja um espaço para “entrelinhas”. Eu considero um trabalho terminado quando penso que está lá tudo, que não lhe posso acrescentar mais nada. Quando falo em querer que o leitor/espectador faça, por exemplo, um outro filme, o “seu” filme — que será uma visualização pessoal daquilo que eu descrevo mas não se vê no meu filme — eu não tenho acesso algum a esse outro filme. Nem eu nem ninguém, além do seu “realizador”. É uma experiência pessoal. Sei que ele existe porque, anos depois de terem visto, por exemplo, *336 Rios*, me dizem que lhes ficou na memória o lago, no horizonte, ou, se viram *Kitsune*, me dizem que se lembram perfeitamente dos dois homens de uma certa idade a caminharem pelo campo, no nevoeiro, com mochilas e tudo! São memórias completíssimas, detalhadas, e quando lhes digo que não há lago algum, nem homens nas minhas imagens, ficam desconfiadíssimos. No entanto, isto acontece como uma consequência da estrutura do meu trabalho, que é desenhado para que esse outro filme seja tão memorável ou mais do que o meu.

RM: Em conversa com Yuko Hasegawa, o João explica: “A imagem que mostro não é *em vez de*, é antes concebida para suscitar uma ausência e introduzir no público a necessidade de a preencher” (Hasegawa & Penalva, 2001, p. 52).

Embora estes trabalhos se apresentem “de forma deliberadamente inconclusiva e contraditória” (João Nisa, 2011, p. 28), podemos considerar que, em vez de “vazios” e “lacunas” (João Nisa, 2011, p. 34), recorrem ao “intervalo” — entendido simultaneamente como “instrumento que faz deflagrar a capacidade projectiva do espectador e o lugar essencial da projecção de sentido” (Marchand, 2011, p. 25)?

RM: Em que medida esse espaço vazio é importante no diálogo que estabelece com o espectador?

JP: É muito importante, sim. É o espaço que dou ao espectador. É o único espaço do qual não sei nada — o que é de esperar, porque não é meu.

RM: As imagens, em plano fixo, descrevem um movimento ténue, contínuo e distante (em *Kitsune*, o nevoeiro que se adensa e dissipa; em *336 PEK*, as pessoas que se movem ao longe), fazendo com que a atenção se foque no texto apresentado nas legendas. O poder da palavra sobrepõe-se ao da imagem. Ao mesmo tempo, é a palavra que cria imagens, ainda que no plano da imaginação.

Há uma permanente desconstrução daquilo que pode apresentar-se ou crer-se como verdade, em determinado momento, que se revela mais tarde desmentida. Assistimos a uma progressiva transformação das memórias e das imagens que a partir delas se constroem — tal como o nevoeiro, “em lenta mas constante mutação” (João Nisa, 2011, p. 29).

Será esse poder mágico de transformação, por vezes quase impercetível, que nos fascina?

JP: Eu não falo japonês, mas se não me venderam gato por lebre, em japonês a criação e a transformação são conceitos indistinguíveis que partilham o mesmo ideograma. Isso acompanhou-me durante a realização de *Kitsune* e ficou como uma coisa de que nunca me esqueço.

RM: O facto de as duas paisagens se apresentarem em certa medida veladas — a montanha enevoadada na qual o espírito de *Kitsune* ameaça surgir a qualquer instante, e o parque que se observa com pouca nitidez em *336 Rios* — cria uma atmosfera de incerteza quanto ao que é dado a ver. Essa nebulosidade ou indefinição obtida através da pós-produção, de que se serve “para desviar a imagem da sua qualidade estritamente documental” (Fernandes & Penalva, 2005, p. 27), conferindo-lhe “uma dimensão abstracta e marcadamente espectral” (João Nisa, 2011, p. 28), contribui para que o espectador acredite ver nela as mais diversas coisas?

JP: A nebulosidade é real. É o nevoeiro do Pico do Areeiro, na Madeira, e não foi de modo algum alterada na pós-produção. O único truque de montagem foi o de “esticar” o tempo de filmagem, que era mais curto do que o da leitura do texto. Há, portanto, vários *loops* imperceptíveis. Mas não é nem a nebulosidade de *Kitsune* nem o grão da imagem de *336 Rios* que fazem com que o espectador veja o que lá não está mas sim a imaginação de cada um. Que eu saiba, num e noutro o que mais vêem são os dois homens em *Kitsune*, e o lago em *336 Rios*, e não há nevoeiro ou grão que possa sugerir estas imagens.

RM: A indeterminação das imagens atravessa os seus filmes e fotografias - “onde tudo vive num estado de limbo, misturando fisionomias de objectos misteriosos e indeterminados” (Ramos, 2011). Estas imagens distanciam-se dos respetivos referentes, autonomizando-se, tornando-se quase abstratas. Podemos considerar que se aproxima, em certa medida, da pintura, na criação destas “ficções de contemplação”?

JP: Não me parece. A contemplação da imagem fotográfica, em movimento ou não, é fundamentalmente diferente da contemplação da pintura porque há sempre nela um elemento do mundo real que, por mais manipulada que seja, nunca desaparece. A pintura é sempre pura ficção. Não havia nada antes da tinta.

RM: Nos seus livros de artista cria também condições particulares para a apresentação das imagens e dos textos. Tal como os filmes, estes livros requerem um tempo próprio e atenção. Mas parece conceder uma maior liberdade ao leitor, na medida em que este pode gerir não apenas o momento e o lugar em que acede ao conteúdo da obra, mas também a ordem e o ritmo em que essa ação acontece.

Por outro lado, tomando como exemplo a publicação *336 PEK*, em que o conteúdo integral das legendas se transforma em imagem impressa, multiplicada em quatro línguas e acompanhada pela indicação temporal precisa da sua aparição no filme, podemos optar por ler o texto ou antes vê-lo globalmente como imagem. No primeiro caso, optar-se-á possivelmente por apenas uma das traduções, ignorando o restante conteúdo, que já não será “visto”. Não será por acaso que surgem apenas três *stills*, no final do livro – os únicos momentos em que texto e palavra se sobrepõem. Até lá, há espaço para a construção de infinitas imagens.

Expondo a palavra privada do som e do ambiente do filme, a leitura parece exigir do público um empenhamento ainda maior do que aquele que é requerido pela escuta, no contexto de uma sala de cinema. Considera que, sob a forma de livro, *336 PEK* se torna ainda mais hermético, ou que as palavras definitivamente se transformam em imagem?

JP: A apresentação do texto do filme como um livro de legendas com os seus tempos de duração estabelece de imediato que se trata da versão impressa dum texto que existe num outro formato, supostamente o original, que são as legendas do filme. Falar em “versões” no contexto de *336 Rios* é como uma extensão do filme, onde nada é tomado como verdadeiro, e onde todas as histórias têm diversas versões. Nunca falei com alguém que tenha lido o texto no livro mas não tenha visto o filme, e se em *Kitsune* há quem se lembre de ter visto dois homens caminhando pela montanha e muito mais, quando na imagem do filme há apenas pinheiros, pedras e nevoeiro, pergunto-me o que ficará na memória, anos depois, de quem tenha lido as legendas e visto apenas essas três imagens a preto e branco. Eu diria que nesse caso haverá ainda mais memórias de imagens criadas pela imaginação desse leitor.

RM: De que modo os artistas e os curadores se podem posicionar hoje, num contexto de superprodução de imagens?

JP: Eu não diria que há um excesso de imagens. Há muitas, mas essa “superprodução de imagens” não me parece que seja um problema. Pelo contrário, parece-me que estabelece muito naturalmente uma diferença entre as imagens que pertencem ao trabalho de artistas e as outras. Se não há uma diferença, então sim, temos um problema, mas é um problema exclusivamente para os artistas.

RM: Poderá a invisibilidade constituir uma resposta possível a esse excesso?

JP: A que “invisibilidade” se refere?

RM: A invisibilidade de que se tem servido ‘como utensílio’ no diálogo que estabelece com o espectador, recorrendo a estratégias como “a imaterialidade, a qualidade espectral da imagem”, “o silêncio”, os “enigmas” (Brett, 2001, p. 48); a “intriga secundária”, as “incursões no privado”, “a dúvida” (Penalva & Renton, 1999, pp. 21, 37, 59); o “poder de sugestão”, o “equivoco”, a “ambiguidade” (Marchand, 2011, p. 23) –, poderão contribuir para criar um distanciamento face a essas ‘outras’ imagens?

JP: Essa “invisibilidade” de que me fala é um artifício que tenho usado para fomentar ainda mais imagens, criadas por quem toco com o meu trabalho. Não terão um suporte material, serão pessoais, e praticamente intransmissíveis. Mas, para quem acredite nelas, existirão, e tão sólidas como as que se apresentam em filme ou nalguma forma de impressão. É curioso que a palavra *impressão* seja aqui tão ambígua.

C2. Entrevista a José Guilherme da Rocha e Silva [realizada por correio eletrónico a 24 de agosto de 2020]

RM: A investigação de doutoramento em Arte Contemporânea que estou a desenvolver no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra integra um conjunto de trabalhos, de diferentes autores, que exploram os limites entre o visível e o invisível. O título provisório é "A invisibilidade como exercício crítico nas práticas artísticas contemporâneas".

Um desses trabalhos é *Constelação Peixes* (1995) de Ana Vieira. Tendo conhecimento de que não só assistiu como também participou na montagem, gostaria de lhe colocar algumas questões:

Quem colaborou, além de Ana Vieira e do José, na preparação e montagem de *Constelação Peixes*?

JS: Que eu saiba, para além da colaboração difusa de alguns preparativos oficinais com vista à obtenção das "tochas" que constituíram a Constelação, participaram o ceramista Renato Costa e Silva (natural da ilha Terceira) – precisamente preparando todas as "tochas" que foram utilizadas – o João Miguel Borba, artista plástico e eu (ambos também da ilha Terceira).

RM: Quando teve início a preparação da intervenção, e o que foi necessário fazer ou reunir?

JS: Creio que nas vésperas da instalação, o Renato Costa e Silva recolheu e cortou o número de latas de Coca-Cola e Sprite correspondente ao nº de "estrelas" do projeto, encheu-as de desperdício e ensopou-as com um qualquer combustível – julgo que seria mesmo gasolina – deixando-as prontas para serem incendiadas.

RM: Tem conhecimento da proveniência das tochas – se foram adquiridas ou produzidas propositadamente para a instalação, naqueles dias? De que material eram feitas? Que altura teriam?

JS: Não eram verdadeiramente tochas, mas tão somente pequenos recipientes (praticamente da altura das próprias latas e diretamente pousadas na "areia" do vulcão – capazes de arder durante o tempo necessário a toda a instalação e deveria poder ser vista após o anoitecer – tratar-se-ia sempre de algo muito efémero depois a finalização da montagem.

RM: Como foi calculada a distância de 3 metros entre as tochas – através de uma medição exacta, ou aproximada?

JS: Nós os dois, o João Miguel Borba e eu, acendíamos cada uma das luminárias e colocávamo-las segundo os sinais combinados com a Ana Vieira que se encontrava junto ao farol dos Capelinhos, umas boas centenas de metros distante de nós.

RM: As tochas foram fixadas nalgum suporte ou furando diretamente o solo?

JS: Não, eram diretamente pousadas na "bagacina" miúda da encosta do vulcão.

RM: Tendo sido usado "desperdício" embebido em gasolina, era forte o cheiro que se fazia sentir? Além da chuva torrencial, havia vento? O que aconteceu durante a hora e meia que durou a intervenção - manteve-se estável ou foi-se alterando?

JS: Não tenho a menor ideia de sentir o cheiro do combustível! As latas estavam à nossa disposição todas juntas e a nosso foco era colocar, o mais rapidamente que nos fosse possível, todas as luzes nas respetivas posições consoante as instruções da Ana Vieira. Transportávamos o maior número de latas (apagadas) de cada vez e, uma vez colocadas, voltávamos ao ponto de partida a buscar outras tantas. Havia apenas uma chuva torrencial que se manteve desde antes do início até ao fim do nosso trabalho.

RM: Esta ação terá implicado várias repetições do mesmo percurso. Recorda-se se o acender e o apagar das tochas seguiram a mesma ordem, ou a ordem inversa, regressando ao ponto inicial?

JS: Na realidade as latas já estavam colocadas no início da instalação. De facto, terminada a distribuição das luminárias, voltámos para junto da Ana Vieira. Elas extinguir-se-iam e não seriam removidas naquela noite e ficariam sim aos cuidados de alguém que as terá recolhido no dia seguinte.

RM: Aqueles que observavam estavam próximos e circulavam pela *Constelação* ou mantinham-se à distância?

JS: Não. As pouquíssimas pessoas que ousaram aparecer no vulcão limitaram-se a observar a instalação do ponto em que se encontrava a própria Ana Vieira, junto ao Farol dos Capelinhos – julgo ter percebido que era desse ponto que a obra devia ser observada. Não sei se houve mesmo a possibilidade de ter sido fotografado por alguém...

RM: Quantas pessoas terão assistido? Recorda-se de quem estava presente?

JS: Não saberei dizer quantas pessoas estariam presentes nem recorde ter reconhecido alguém do próprio Simpósio. Creio que não haveria uma dúzia de pessoas. Estávamos (O João e eu) completamente encharcados e exaustos e precisávamos aquecer urgentemente. Alguém que não recorde levou-nos para a Horta. Havia um jantar de fim do Simpósio e já era noite escura.

RM: Qual a impressão que lhe deixou? Como descreve esta experiência?

JS: Não conhecia a Ana Vieira antes do Simpósio. Mas, talvez porque éramos açorianos, ela dedicou-nos imensa simpatia. Nunca teria imaginado participar num evento tão emocionante. Depois fui procurando conhecer o trabalho dela e ia-me sentindo sempre arrepiado.

Apêndice D. Artigos, comunicações e exposições integradas nesta investigação

D1. Artigos publicados

- Moreira, R. (2021). As paisagens invisíveis de João Penalva: “336 PEK (336 Rios)” e “Kitsune (O Espírito da Raposa)”, in Queiroz, João Paulo (Org.) (2021) *Actas do XII Congresso Internacional CSO2021, Criadores Sobre outras Obras* [em linha]. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. ISBN 978-989-99822-4-6. Disponível em <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm> (no prelo)
- Moreira, R. (2021). A recusa da visão fácil: “Constelação Peixes” de Ana Vieira, in Queiroz, João Paulo (Org.) (2021) *Actas do XII Congresso Internacional CSO2021, Criadores Sobre outras Obras* [em linha]. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. ISBN 978-989-99822-4-6. Disponível em <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm> (no prelo)
- Moreira, R. (2020). An experience of uncertainty: Cildo Meireles’ “Through”, in Moura, A., Almeida, C. & Vieira, M. (Eds.) (2020) *Diálogos com a Arte: revista de arte, cultura e educação*, 10 [em linha]. Viana do Castelo: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo (ESE/IPVC), Centro de Investigação em Estudos da Criança do Instituto de Educação da Universidade do Minho (CIEC/UM). 34-50. ISSN: 2183-1726. Disponível em <http://www.esse.ipvc.pt/revistadiálogoscomaarte>
- Moreira, R. (2020). "Constelação Peixes", de Ana Vieira, 1995, in Olaio, A. & Pousada, P. (Org.) *homeless monalisa* [em linha]. Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. s/p. Disponível em <http://homelessmonalisa.com/obra/constelacao-peixes>
- Moreira, R. (2020). “Através” e para além da visão: um olhar sobre a instalação de Cildo Meireles, in Queiroz, João Paulo (Org.) (2020) *De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: actas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras* [em linha]. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. 1121-1129. ISBN 978-989-99822-4-6. Disponível em <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm>
- Moreira, R. (2020). "Através” e para além da visão: um olhar sobre a instalação de Cildo Meireles, in *Revista GAMA, Estudos Artísticos*, 15, janeiro-junho 2020 [em linha]. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (FBAUL/CIEBA). 106-114. e-ISSN 2182-8725. Disponível em http://gama.belasartes.ulisboa.pt/G_v8_iss15.pdf
- Moreira, R. (2019). “Nudez – uma invariante”: a pintura velada de Pedro Morais, in Queiroz, João Paulo (Org.) (2020) *De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: actas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras* [em linha]. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. 1113-1120. ISBN 978-989-99822-4-6. Disponível em <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm>
- Moreira, R. (2020). “Nudez – uma invariante: a pintura velada de Pedro Morais”, in *Revista GAMA, Estudos Artísticos*, 16, julho-dezembro 2020 [em linha]. Faculdade de Belas-

Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (FBAUL/CIEBA). 87-94. e-ISSN 2182-8725. Disponível em http://gama.belasartes.ulisboa.pt/G_v8_iss16.pdf

Moreira, R. (2019). À sombra do observador: reflexões sobre “Peça” de Lourdes Castro e Francisco Tropa, in *Dez Anos depois: o X Congresso CSO’2019, Criadores Sobre outras Obras* [em linha]. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. 1105-1111. ISBN 972-989-8944-14-6. Disponível em http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CS02019.pdf

Moreira, R. (2018). Invisibilidade nas práticas artísticas contemporâneas: reflexões sobre “John Coltrane Piece” de Bruce Nauman e outras propostas, in Moura, A., Almeida, C., Martins, M. & Vieira, M. (eds.) (2018) *Diálogos com a Arte: revista de arte, cultura e educação*, 8., 2ª edição lusófona Tamarindo [em linha]. Viana do Castelo: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo (ESE/IPVC), Centro de Investigação em Estudos da Criança do Instituto de Educação da Universidade do Minho (CIEC/UM), Instituto Universitário de Educação de Cabo Verde (IUE/UniCV). 18-29. ISSN: 2183-1726. Disponível em <http://www.esse.ipvc.pt/revistadiálogoscomaarte>

D2. Comunicações em congressos

Moreira, R. (2021). As paisagens invisíveis de João Penalva: “336 PEK (336 Rios)” e “Kitsune (O Espírito da Raposa)”. XII Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras. Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 30.03.2021.

Moreira, R. (2021). A recusa da visão fácil: “Constelação Peixes” de Ana Vieira. XII Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras. Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 30.03.2021.

Moreira, R. (2020). “Através” e para além da visão: um olhar sobre a instalação de Cildo Meireles. XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras. Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 08.04.2020.

Moreira, R. (2020). “Nudez – uma invariante”: a pintura velada de Pedro Morais. XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras. Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 03.04.2020.

Moreira, R. (2019). À sombra do observador: reflexões sobre “Peça” de Lourdes Castro e Francisco Tropa. X Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras. Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 13.04.2019.

Moreira, R. (2018). Invisibilidade nas práticas artísticas contemporâneas: reflexões sobre *John Coltrane Piece* de Bruce Nauman e outras propostas. XIV Encontro Internacional das Artes. Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, 22.02.2019.

D3. Exposições individuais e coletivas

- *XXI Bienal Internacional de Arte de Cerveira* – Trabalho selecionado no Concurso Internacional, exposto no Fórum Cultural de Cerveira, 1 de agosto a 31 de dezembro de 2020, disponível em <https://bienaldecerveira.pt/xxi-bienal/> (Anexo A1);

- Participação no projeto colaborativo *Water Event* de Yoko Ono no Museu de Serralves, 29 de maio a 15 de novembro de 2020, disponível em <https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/2004-yoko-ono-o-jardim-da-aprendizagem-da-liberdade/> (Anexo A2);
- Exposição individual *Volta do Salteador* no Sismógrafo, Porto, 1 a 29 de fevereiro de 2020, disponível em <http://www.sismografo.org/exhibitions/Raquel-Moreira-Volta-do-Salteador/> (Anexo A3);
- Exposição individual *Tapar o Sol* na Galeria do Sol, Porto, 25 de maio a 1 de junho de 2019, disponível em <https://ruadosol172.org/raquel-moreira-tapar-o-sol/> (Anexo A4);
- Exposição coletiva *Motel Coimbra #4 – O Mundo em Trânsito*, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 12 abril a 14 de junho de 2019, disponível em <https://colegiodasartesexposicoes.pt/exposicao/motel-coimbra-4-o-mundo-em-transito> (Anexo A5);
- Exposição coletiva *1.000.053º Aniversário da Arte*, Círculo de Artes Plásticas, Círculo Sede, Coimbra, 17 a 19 de janeiro de 2019, disponível em <http://capc.com.pt/site/index.php/pt/open-call/> (Anexo A6);
- *XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira*, Factory VNC, 10 de agosto a 23 de setembro de 2018, disponível em <https://bienaldecerveira.pt/xx-bienal/> (Anexo A7);
- Exposição coletiva *Voo Picado*, Casa das Artes, Porto, 12 de maio a 12 de junho de 2018 (Anexo A8).

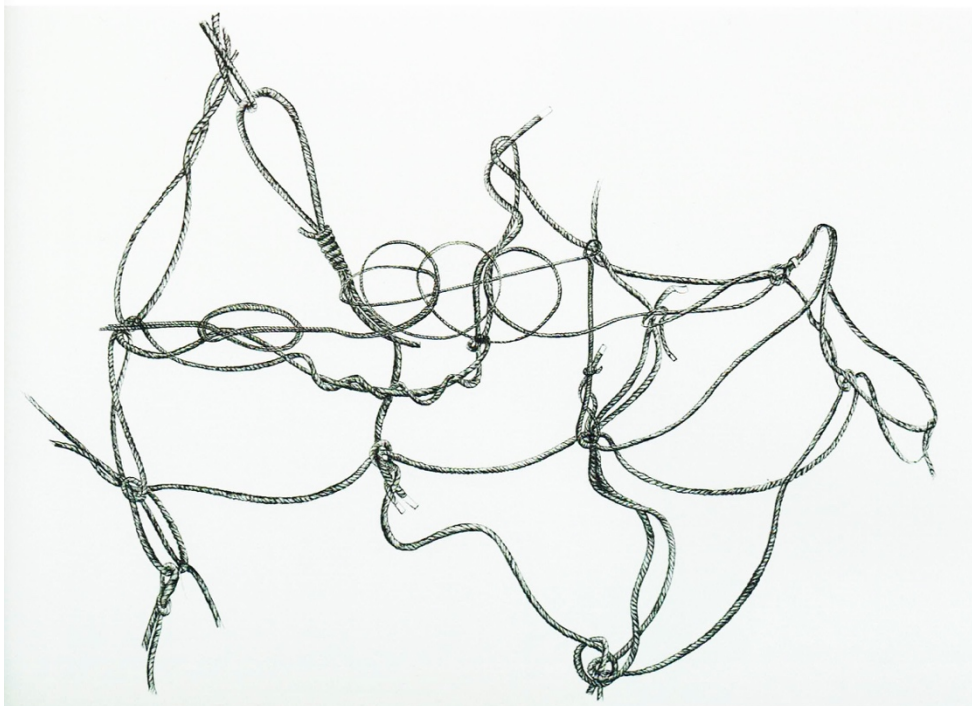
ANEXOS

Anexo A. Documentação sobre as exposições apresentadas no âmbito desta investigação

A1. XXI Bienal Internacional de Arte de Cerveira, 2020

Diversidade – Investigação: o Complexo Espaço da Comunicação pela Arte. Fórum Cultural de Cerveira, Vila Nova de Cerveira, 01.08 - 31.12.2020. Direção Artística: Cabral Pinto.

A1.1 Catálogo. p. 219



Raquel Moreira

Portugal

VOLTAS #4
2020
desenho/drawing
50x70 cm

[PT] Um conjunto de voltas, apresentadas como desenho sobre papel, feitas a aparo e tinta-da-china, surgem à medida que a linha se inscreve, adensando-se até formar emaranhados. Neles também se pode ver uma espécie de escrita inventada que faz lembrar os milenares Quipos, uma forma ainda pouco estudada de comunicação Inca, feita através de conjuntos de cordas e fibras com diferentes nós.

[EN] A set of loops, presented as a drawing on paper, made of trim and Chinese ink, emerging as the line is inscribed, constantly intensifying until tangles are formed. One can also see a kind of made-up writing, reminiscent of the millennial Quipu, a yet little studied form of Inca communication, made by sets of strings and fibers with different knots.

219

A2. Projeto colaborativo *Water Event*, 2020

Projeto integrado na exposição individual de Yoko Ono *O Jardim da Aprendizagem da Liberdade*, Museu de Serralves, Porto, 29.05 - 15.11.2020. Curadoria: Jon Hendricks, Philippe Vergne; coordenação: Paula Fernandes.

A2.1 Folha de sala

SERRALVES
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

EVENTO DA ÁGUA DE YOKO ONO E: WATER EVENT BY YOKO ONO AND:

01. ACÁCIO VIEGAS SEM TÍTULO

garrafa com inscrição em plástico translúcido contendo água

02. ANTÓNIO BARROS "CEH_"

cube em madeira, espelho e galho de vegetação pintado, e jarra de vidro

03. ANTÓNIO DE SOUSA DAMN YER EYES

Gesso pigmentado

04. BEATRIZ ALBUQUERQUE SEM TÍTULO

porcelana, café e pigmento em ouro

05. CRISTINA MASSENA SEM TÍTULO

fonte em esmalte branco e publicação

06. CRISTINA VASCONCELOS SEM TÍTULO

tubo de plástico azul translúcido, vidro, mensagem manuscrita e água

07. EMERENCIANO

garrafão de plástico, fio e desenho a marcador sobre papel

08. FELÍCIA TEIXEIRA E JOÃO BROJO SEM TÍTULO

brinquedo em plástico e motor eléctrico

09. FERNANDO JOSÉ PEREIRA SEM TÍTULO

caneca em aço inoxidável e plástico contendo água

10. GABRIELA SOUSA

porcelana branca, tampa em acrílico e água

11. GRAÇA PEREIRA COUTINHO SEM TÍTULO

par de garrafas de vidro contendo água e rolha em cortiça

12. HUGO CASTRO 1000 ML

Garrafa de vidro, cobre e bolsa plástica

13. HUMBERTO NELSON SEM TÍTULO

garrafa de vidro contendo sementes e água

14. INÊS OLIVEIRA SEM TÍTULO

escultura em cera branca

15. ISABELLA DE SOUSA SEM TÍTULO

banheira minitatura em plástico contendo água

16. JOÃO TEIXEIRA SEM TÍTULO

balança em plástico contendo água

17. LUÍSA JACINTO SEM TÍTULO

casca de ovo

18. MANOEL BARBOSA SEM TÍTULO

espuma revestida a folha de ouro e coberta com fibras vegetais

19. MARGARIDA IBÁÑEZ CONSCIÊNCIA / UNCONSCIONESS

aquário em vidro, porcelana pintada, papel manuscrito e água

20. PEDRO SERRANO LIVE

vidro, base em aço inox, luz e solução

21. RAQUEL AZEVEDO MOREIRA CANAL

cimento e areia do rio

22. RICARDO DIAS BANHAI-VOS

poliuretano, tinta acrílica, fibra metálica, ouro 24 quilates

23. RICARDO MIGUEL TRANCHETA BUENO SEM TÍTULO

aquário em vidro e metal contendo água e detritos sedimentários coloridos

24. ROSA ALMEIDA WATER-POEM

Tinta sobre barro, plástico e resina

25. SEBASTIÃO RESENDE SEM TÍTULO

palhas de madeira, copo de vidro e água

26. TOMAZ HIPÓLITO SEM TÍTULO

seringa descartável em plástico

Em colaboração com In collaboration with SISMÓGRAFO

A3. Exposição individual *Volta do Salteador*, 2020

Sismógrafo, Porto, 01-29.02.2020. Uma proposta de Hernâni Reis Baptista.

A3.1 Folha de sala

Raquel Moreira (Porto, 1983) é doutoranda em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. A sua formação inclui o mestrado em Estudos Artísticos - Estudos Museológicos e Curadoriais (FBAUP) a licenciatura em Artes Plásticas - Multimédia (FBAUP) e a licenciatura em Gestão do Património (ESE-IPP).

Tem vindo a apresentar regularmente o seu trabalho desde 2010, em exposições individuais e coletivas, em espaços como a Casa Tait, Casa do Médico, Museu da FBAUP, KubikGallery, Fundação José Rodrigues e Galeria do Sol (Porto), Lugar do Desenho (Gondomar), Bienal de Cerveira, Galeria do Colégio das Artes e Círculo de Artes Plásticas (Coimbra).

Desenvolve a sua atividade profissional na área da produção cultural desde 2006, tendo colaborado durante nove anos na organização de exposições na Solar - Galeria de Arte Cinemática e na produção do Curtas Vila do Conde - Festival Internacional de Cinema e, pontualmente, na realização de atividades educativas em diferentes instituições. Atualmente exerce atividade como docente na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo.

raquelmoreira.com

Raquel Moreira: *Volta do Salteador*

Sismógrafo
1 - 29 Fev 2020

Uma proposta de:
Hernâni Reis Baptista

Inauguração:
Sáb 1 Fev 17:00

Conversa com a artista:
Sáb 29 Fev 17:00

Rua da Alegria, 416
4000-035 Porto
sismografo.org
facebook.com/sismografo
#sismografo

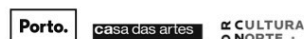
A artista agradece a Hernâni Reis Baptista pelo desafio, à restante equipa do Sismógrafo pelo apoio à exposição, assim como a Filipe Cardigos pelo design do cartaz.

A equipa do Sismógrafo é composta por:
Cláudia Reis, Emídio Agra, Hernâni Reis Baptista,
Irene Rodrigues, João Pedro Trindade, Luis Jacinto,
Maria Macedo, Óscar Faria, Pedro Huet, Rita Senra,
Sara Rodrigues, Sebastião Resende e Susana Camanho.

Apoio:



Apoio à programação do Sismógrafo:



- 1
Volts #4, 2020
Tinta-da-china sobre papel, 70 x 50 cm
- 2
Cabra-cega, 2020
Tinta-da-china sobre tecido, dimensões variáveis
- 3
Volta do Salteador, 2020
Tinta-da-china sobre papel, 50 x 65 cm
- 4
Corda de salto, 2020
Tinta-da-china sobre papel e corda, dimensões variáveis
- 5
Nó de Azelha, 2020
Tinta-da-china sobre papel, 50 x 65 cm
- 6
Cama-de-gato, 2020
Tinta-da-china sobre fio Kandinsky, 200 cm
- 7
Nó Górdio, 2019
Sargaço, dimensões variáveis
- 8
Raízes, 2011
Tinta-da-china sobre papel cristal, 70 x 100 cm
- 9
Baraço, 2019
Ramos, fio nylon azul, dimensões variáveis
- 10
Rio/Mar, 2019
Caixas de cartão, cimento, areia do rio (1-10) / areia do mar (11-20); fios, cordas e ganchos diversos; dimensões variáveis
- Caixa azul,
21 x 16,5 x 3 cm; cordel bege, nó de azelha
- Caixa azul,
27,5 x 10,5 x 4 cm; anel com fecho de aço niquelado, fio de nylon azul, nó simples
- Caixa azul,
28,5 x 9 x 3 cm;
camarão, cordel branco
- Caixa azul,
26 x 5,5 x 3 cm;
cavilha beta de aço zincado; cordel preto e branco, nó cego
- Caixa laranja,
31,5 x 7 x 2,5 cm;
anel com fecho de aço niquelado; fio norte, nó cego
- Caixa vermelha,
34 x 24 x 3 cm;
ramo, alga
- Caixa preta,
26,5 x 6,5 x 2 cm;
mosquetão; fio norte, volta de fiel
- Caixa azul,
28,5 x 11,5 x 4 cm;
sapatilha de aço zincado; presilha de alumínio para cabo
- Caixa azul,
23 x 7 x 3 cm;
fio de algodão branco e castanho, meia-volta
- Caixa vermelha,
23 x 7,5 x 3 cm;
gancho; fio de algodão beje
- Caixa vermelha,
29 x 29 x 6 cm;
corda verde, meia-volta mordida
- Caixa azul,
34 x 24 x 3 cm;
sapatilha de aço zincado, serra-cabos; corda laranja
- Caixa turquesa,
31,5 x 18 x 3 cm;
esse desigual cromado; fio de algodão branco, nó simples
- Caixa azul,
19 x 7 x 3 cm;
fio vermelho
- Caixa azul,
16 x 9,5 x 4 cm;
fio vermelho, nó simples

Cortar o Nó Górdio

Conta o mito que Alexandre, o Grande, numa das suas campanhas de conquista pela Ásia Menor, se confronta com um desafio na cidade de Frígia: o de desatar o nó feito cem anos antes por Górdio, façanha que até então ninguém tinha conseguido realizar. Presa a uma coluna do templo de Zeus, estava uma carroça atada com um nó tão complexo que durante anos desafiara os esforços dos mais valentes reis e guerreiros que, em vão, o tentavam desenlaçar. Alexandre, depois de analisar o nó por alguns momentos, desembainhou a sua espada e, com um gesto fortuito, de um só golpe, cortou-o.

Se o *Nó Górdio* exigia engenho para ser desfeito, a *Volta do Salteador*, nó que dá título à exposição, é um nó de rápida libertação. Também conhecido como *Nó de Evasão*, é habitualmente utilizado nas descidas e prende temporariamente, sugerindo quer a possibilidade de queda, quer a ideia de jogo. Há a crença de que era utilizado por ladrões para soltarem rapidamente as rédeas dos seus cavalos e fugirem. Apesar de um único puxão no chicote ser suficiente para desfazer esta volta, a tracção no seu seio mantém-no seguro. Ainda que eficaz a suportar o peso de um corpo, é também perigoso, exigindo perícia e concentração a quem o utiliza. O que vemos nesta mostra é precisamente uma procura, feita pela acção repetida de atar e desatar, do entendimento das coisas, caso a caso, nó a nó.

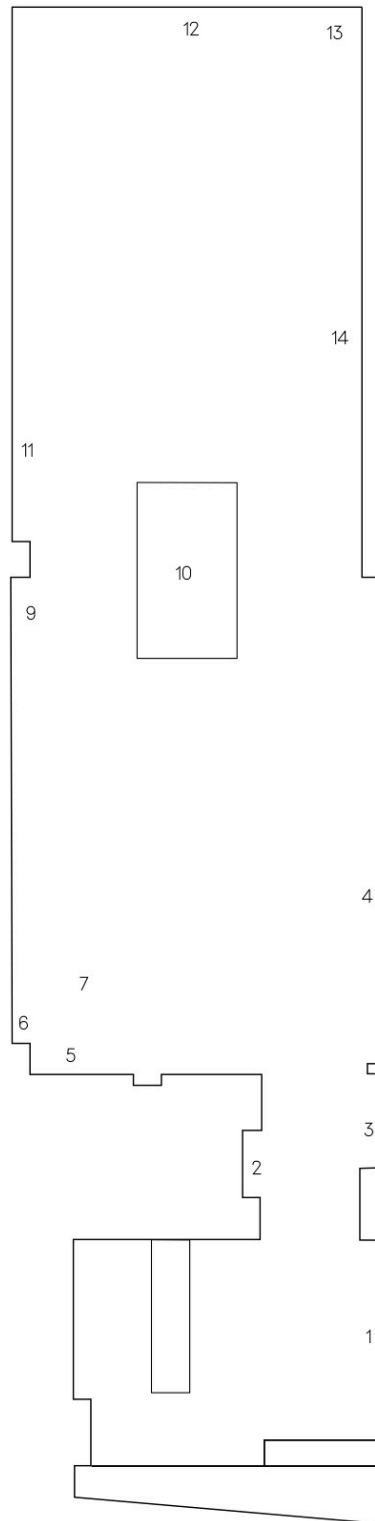
Há um fazer e refazer que se materializa num conjunto de elementos encontrados e construídos em diferentes momentos para esta exposição: como primeira pista, uma pequena alga encontrada numa cave e que se expande para dar lugar a um emaranhado de sargaço seco. Juntam-se ninhos feitos de cordas, paus e raízes; braços que se contorcem e enrolam naturalmente em novelos ao procurar nutrientes, expandindo-se por baixo da terra ou na água, enrolados pelas correntes. *Não dão ponto sem nó*, porque há nessa acção de crescer o interesse pela vida, mas também o desejo de domínio.

Usados para unir, rematar ou remendar, existem nós que pendem das árvores, amarrados a um ferro ou a uma pedra, nós enterrados na areia. Cordas, fios ou pedaços de tecido entrançados, que servem diferentes propósitos, sendo o mais comum o contexto marítimo, mas são também usados na agricultura e no cultivo das plantas; na actividade dos bombeiros e cirurgiões; nos labores, na técnica do macramé, nos bordados, na costura, na joalharia; em volta das caixas, para as encerrar e transportar; nas gravatas e nos cordões do calçado; no corpo, como instrumentos de prazer, o *shibari*; de dor ou de repressão, a mordança; nas tendas dos feirantes e no campismo; no desporto — redes de campos de jogo, na escalada, no escutismo; nas brincadeiras infantis, como saltar à corda, jogar à cabra-cega ou à cama-de-gato. Este último, conhecido no Japão como *Ayatori*, é uma sequência de posições construídas com fio entre os dedos, que pode desatar-se, voltando à posição inicial, ou continuar o seu ciclo, dependendo da habilidade do jogador; uma actividade inútil e inconsequente, que desaparece sem deixar marcas.

Outras voltas, apresentadas como desenho sobre papel, feitas a aparo, pincel japonês e tinta-da-china surgem à medida que a linha se inscreve, adensando-se até formar emaranhados. Uns são nós cegos que potenciam a confusão, outros remetem para a corda ao pescoço, para o sufoco ou nó na garganta. Neles também se pode ver uma espécie de escrita inventada que faz lembrar os milenares *Quipos*, uma forma ainda pouco estudada de comunicação Inca, feita através de conjuntos de cordas e fibras com diferentes nós, que serviam para registar informações, números e possíveis narrativas.

Libertando-se da bidimensionalidade do desenho, a exposição integra ainda um conjunto de vinte caixas cimentadas. A argamassa que preenche estes contentores é feita com areia de rio e mar, e cada um contém ganchos e nós. Transportando para o espaço expositivo o contexto geográfico onde foram concebidos, podemos vê-los como pequenos pedaços de chão, ou exercícios topográficos, guardados em caixas reaproveitadas, que em tempos terão servido para conservar objectos de valor. Cada uma sugere metáforas para outros nós, uns de água doce, outros mais acres, de água salgada; festemunhos de passagens, compromissos assumidos ou desfeitos — *mordendo ou roendo a corda*.

Nesta exposição sublinha-se uma vez mais um modo de fazer que se pauta não só pela repetição como forma de compreensão, mas também pela referência a um corpo ausente, que em trabalhos anteriores se tem vindo a revelar de outras maneiras, como a *graffage* sobre fotografia. Esse corpo apresenta-se agora através de um conjunto de adereços: uma venda para os olhos, já usada, propõe não só o jogo, mas uma outra leitura sobre os objectos, mais táctil, e que pode escapar ao olhar desatento; a corda de salto, que pode ter tanto de infantil como de trágico, é apresentada como ferramenta para impulsionar o corpo do chão, quem sabe, a um precipício; a gravata, com o diâmetro de um pescoço e as botas, deixadas a um canto. Estes elementos, que foram pintados com a mesma tinta que os desenhos, ganham o peso do desaparecimento através do negro que os cobre. E talvez as cordas representadas no papel possam ser a interpretação de um corpo, ou das suas entranhas. E, com a mesma proveniência da tinta, surge o ditado chinês que propõe: *Antes de iniciares a tarefa de mudar o mundo, dá três voltas à tua própria casa*.



Caixa laranja,
19.5 x 11 x 3 cm; cordão
preto, nó de frade

Caixa azul,
21.5 x 16.5 x 3 cm;
fio nylon, nó de albright

Caixa preta,
27.5 x 8 x 3 cm;
cordão preto e branco,
cordão amarelo,
nó de pescador duplo

Caixa azul,
27.5 x 8 x 3 cm;
fio de algodão branco,
nó de azelha

Caixa vermelha, 21 x 13 x
6 cm; corda de cânhamo,
meia-volta mordida

11
Cravata, 2020
Tinta-da-china sobre tecido,
dimensões variáveis

12
Voltas #5, 2020
Tinta-da-china sobre papel,
200 x 150 cm

13
Botas, 2020
Dimensões variáveis

14
Voltas (esq-dir.)
#1, #2, #3, 2020
Tinta-da-china sobre papel,
(4x) 70 x 50 cm

Raquel Moreira Volta do Salteador

Sismógrafo
Rua da Alegria 416 · Porto
sismografo.org

1—
29/02
2020



Porto.

dgARTES INICIAÇÃO GERAL
NAS ARTES

A3.3 Conversa com o público. Sismógrafo, Porto, 29.02.2020. Fotografia: Pedro Huet



A4. Exposição individual *Tapar o Sol*, 2019

Galeria do Sol, Porto, 25.05- 01.06.2019.

A4.1 Folha de sala. Design: Ana Peres

tapar o sol

25 DE MAIO A 1 DE JUNHO 2019

Agradecimentos

Hernâni Reis Baptista,
Mónica Lacerda,
Filipe Oliveira,
Ana Peres,
e equipa da Galeria do Sol

Galeria do Sol

R. Duque de Loulé, 206, Porto

Tapar o Sol foi a impossibilidade que me propus trazer a este espaço, desenhando um percurso entre a luz e a sua ausência. Esta trajetória desdobra-se em três momentos, seguindo a organização espacial pré-existente.

O primeiro piso, mais iluminado, é habitado por um conjunto de peneiras, procurando criar sombra. Instrumento de selecção de materiais sólidos, a peneira separa o trigo, que alimenta, do joio; separa o ouro e o diamante da areia, no garimpo; mas é também um elemento ilusório: *ter peneiras nos olhos* pode levar a ver o que não existe, o que ali não está; pode também iludir a uma pretensa superioridade, própria de quem *tem peneiras*.

Indiferente a todas as barreiras, o sol, acima, torna mais clara a visão; evoca a vida, mas também cega.

No piso intermédio, crepuscular, um sol em trânsito; momento de passagem, transmutação; um limbo entre o aparecer e o desaparecer – visão turva, a vida em diluição. Aqui se vêem círculos, ou sóis, desenhados em papel cor de penumbra. Também se vêem imagens – dez crepúsculos em diferentes geografias –, alinhados num só momento. É uma fotografia, um corpo que vai desaparecendo com a luz que lhe queima as cores, pouco a pouco.

Lá em baixo um sol que repousa, em mergulho, quase na escuridão; o silêncio que a morte impõe; olho cego, visão perdida. O prato em metal, címbalo, permanece adormecido até ganhar nova vida ao ser manuseado ou tocado, gerando som; é também um escudo, ligeiramente amolgado, que protege.

Alguns destes sóis vieram de casa – são pratos que sobrevivem ao uso diário; que alimentam e se esvaziam, quando virados para baixo, para dar lugar ao desenho; uns que se vão acumulando

porque guardam memórias –, abandonando temporariamente o espaço doméstico; outros foram concebidos para este momento em que se dão, em certa medida, a ver.

Se a repetição dessa forma circular que se propaga obsessivamente por todo o espaço expositivo pode diluir ou enfatizar a carga simbólica associada ao sol, remetendo para uma ideia de ciclo, renovação, essa mesma forma convoca também uma impossibilidade de fuga, um *loop* sem fim.

Essa dualidade entre o que se pode, o que se quer, e o que se consegue, ver e dar a ver, existente na relação entre o corpo e o mundo – mediada pelas imagens, pelos objetos e lugares que os projetam –, é parte de uma pesquisa mais ampla em torno das relações entre o visível e o invisível.

Raquel Moreira

<http://raquelmoreira.com>

Piso 1

Peneiras

Rede mosquiteira e rede sombra, dimensões variáveis

Piso 0

Gravitação

Marcador sobre papel, (6x) 50 x 68 cm

Dissolução

Polaroid, 8,8 x 10,7 cm

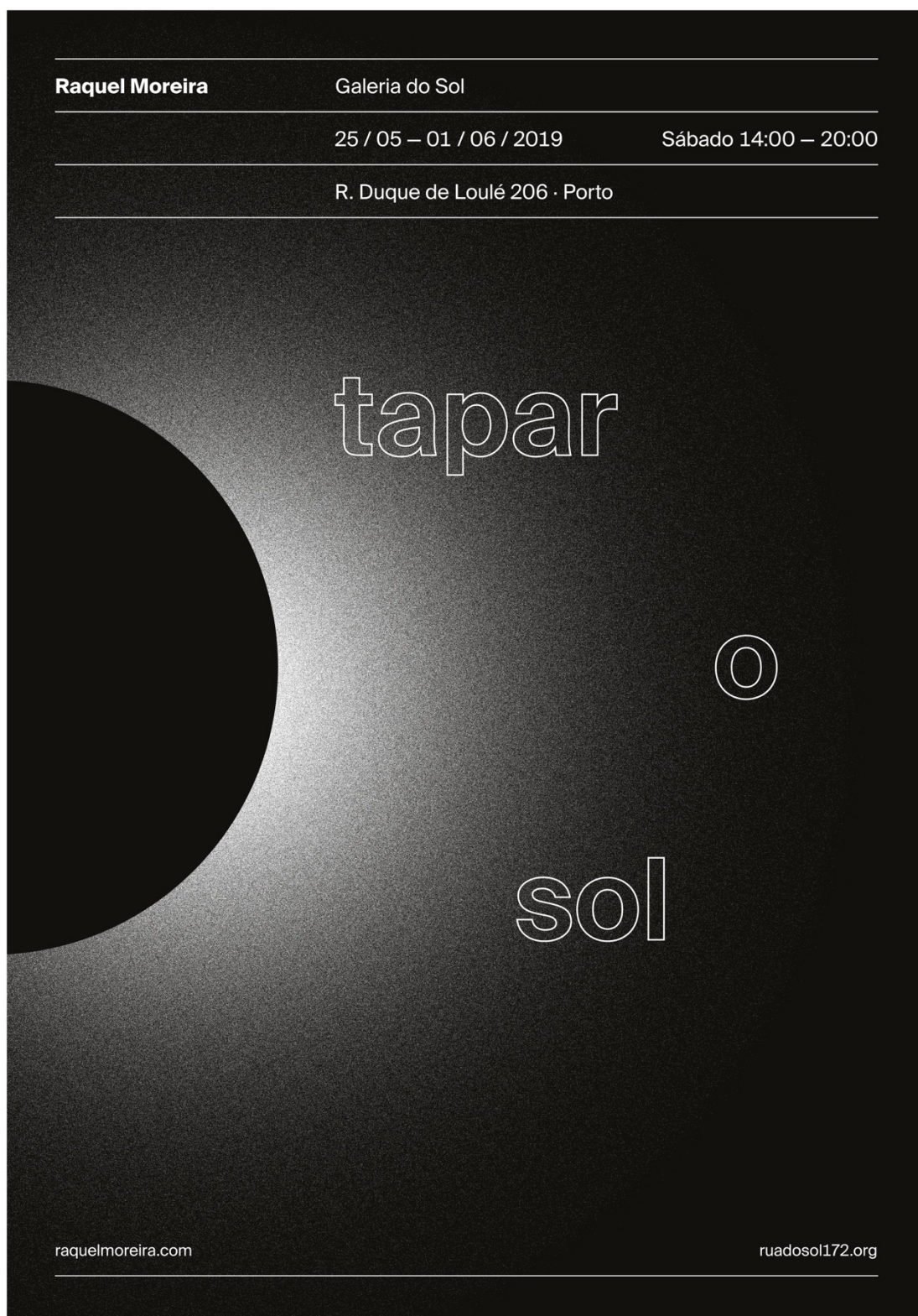
Linha do Horizonte

Impressão jato de tinta sobre tecido, 126 x 71 cm

Piso -1

Eclipse

Címbalo, ventoinha e lâmpada; dimensões variáveis



A5. Exposição coletiva Motel Coimbra #4 – O Mundo em Trânsito, 2019

Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 12.04.2019 - 14.07.2019.

Doutoramento em Arte Contemporânea. Curadoria: António Olaio e Pedro Pousada.

A5.1 Folha de sala do projeto colaborativo S.A.

Sociedade Anónima (S.A.)

Clara Sampaio, Jorge Cabrera, Raquel Moreira

2018-2019

O projeto coletivo Sociedade Anónima (S.A.) tem como ponto de partida as trocas culturais intensas que, no Ocidente, com a industrialização, tiveram impactos diretos na substituição de tradições e saberes populares por outros processos de produção dominantes. Trata-se de uma arqueologia feita pelos artistas a partir dos restos de porcelanas abandonados na Coimbra Sociedade de Porcelanas (1924-2005), fábrica que teve como principal produção a louça utilitária para jantar e chá. Após ter sido adquirida pela empresa Vista Alegre, já com intuito de a fechar, a fábrica encerraria suas atividades após uma das maiores greves de operários que a cidade já viveu. A proposta coletiva foca-se principalmente na chávena, objeto de predominância nesse cemitério industrial, mas também no prato e noutras peças que continuam em uso em muitos lares portugueses.

Clara Sampaio

- Desenho técnico de chávena, impressão sobre papel, 21 x 29.7 cm
- Sem título, impressão sobre papel, 21 x 29.7 cm

Raquel Moreira

- Serviço, cartão recortado, (3x) 74 x 90 cm
- Olímpicos, pastel seco sobre cartão, 74 x 90 cm

Jorge Cabrera

- Corpos, chávenas pintadas (3x); vídeo, loop, mp4, 4'30"

MOTEL COIMBRA #4
O Mundo em Trânsito

DOUTORAMENTO EM ARTE CONTEMPORÂNEA

COLÉGIO DAS ARTES

12 de Abril, 18:00
até
14 de Junho

2ª a 6ª
14:00
às
18:00

ANDRÉ FEITOSA
AGLAIZE DAMASCENO
ANGELA INOCENCIO
ARLINDO SALDANHA
BERNARDO SILVA
THEODORE BRITTO
CHANG ZJANG
CLARA SAMPANO
CLARISSA SERAFIM
DIOGO COSTA AMARANTE
ERIKKA MACHADO
FELIPPE MORAES
JORGE CABRERA
JOSANE CASTRO
INESA EMILIO BARBOSA
LEONEL CUNHA
LIA KRUKKEN
LUIZ RIBEIRO
LUIZA BELOTTI
MARIANA DO VALE
NELSON MARTINS
RAQUEL MOREIRA
RUBENS MANO
SANDRA CARDOSO
SERENA BARBIERI
TIAGO VEIGA

A6. Exposição coletiva 1.000.053º Aniversário da Arte, 2019

Círculo de Artes Plásticas, Círculo Sede, Coimbra, 17-19.01.2019.

A6.1 Cartaz

60 Círculo de Artes Plásticas de Coimbra 1958-2018

Círculo Sede 17/01/2019

António Azenha + Marissel Marques
António Castanheira, Bernardo Ferreira
Carolina Fangueiro, Daniela Varela
Diogo Simões, Escola Secundária José Falcão
Esfinge Coletivo Ancestral, Frederico Nunes
Gonçalo Barros, Gonçalo Gaiola, Halisson Silva
Hugo Rodrigues Cunha, Jorge Cabrera
Jorge dos Reis, Lourenço Leitão, Luís Ribeiro
Marcos Duvágo, Os Supercríticos
Pedro Vaz + Rui Martins + Wagner Merije
Petra Naydenov, Raquel Moreira
Romano Saraiva, Rui Mourão
Sebastião Casanova, Teresa Luzio
Tito Chambino
Vitor Malva

**1 000 056.º
Aniversário
da Arte**

COIMBRA INSTITUTO POLITÉCNICO DE COIMBRA ARTE LINHAS

A7. XX Bienal Internacional de Arte de Cerveira, 2018

Artes Plásticas Tradicionais e Artes Digitais: o discurso da (de)ordem.

Vila Nova de Cerveira, 10.08 - 23.09.2018. Direção Artística: Cabral Pinto.

A7.1 Catálogo. pp. 292-293

ESE
ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
DO INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO

Viana do Castelo\Portugal

www.ipv.pt



Instituto Politécnico
de Viana do Castelo

ANABELA MOURA
comissária/curator

[PT] Na sua XX edição, a Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira, "Artes Plásticas Tradicionais e Artes Digitais – O Discurso da (Des)Ordem", volta a ser palco da criação atual em contextos formais, informais e não formais, fomentando o diálogo entre profissionais de diversos sectores das artes contemporâneas de todos os continentes. Novamente docentes e discentes da Área Científica das Artes, Design e Humanidades (ADH), do Curso de Licenciatura de Artes Plásticas e Tecnologias Artísticas (APTA) e do Curso Superior Profissional de Artes e Tecnologias (CTeSP), em colaboração com docentes da Área Científica de Computação Gráfica e Multimédia, do Instituto Politécnico de Viana do Castelo (IPVC), parceiros da Associação de Produção e Animação Audiovisual Ao-Norte, de Viana do Castelo, artistas e empresas, colaboram nesta importante iniciativa, expondo na Factory entre as diversas Escolas de Arte. Nesta exposição diferentes processos e combinações metodológicas confrontam o espectador, com novos territórios e relações com tópicos de grande atualidade, através de trabalhos de arte que abrem discussões sobre representações sociais e culturais, género, sexualidade, preconceitos, estereótipos, construção de identidades que formam questões básicas da cultura atual e da sociedade. Alexandre A. R. Costa refere que no seu projeto intitulado "The eternal shuttle", este se vai construindo e reinventando entre a instalação, o desenho, a fotografia digital, a impressão em papel, e uma "expressão relacional". A instalação Permanece a meu lado, de Jorge Fernando dos Santos, apresenta "o momento do corpo em repouso antes da ascensão ao mundo espiritual. Forte tradição animista, que aceita a existência de um mundo sobrenatural e a interconexão entre os humanos e o mundo dos espíritos". Raquel Moreira expõe Simulacros – Desaparição, instalação, fotografia impressa sobre folhas de acetato, que remete para a discussão das paisagens políticas e a ideia de que as identidades não podem ser entendidas como fixas e estáveis. E para situações de subordinação e dominação no remete (re) construções anímicas - (re)começar de Anabela Moura, Ana Saldanha e Vasco Pimenta de Castro, revisita Almada, a sua interioridade e estética, através de estudos de luz, som e imagem, desvendando, na sua modernidade, processos de constante diálogo entre personagens, espelhos e sombras. (1) Cine-Poesia, dos estudantes do 1º ano do CTeSP de Artes e Tecnologia, Gabriel Lourenço, Thomas Couto, Rita Carneiro e Valter Gonçalves, coordenados por Anabela Moura e Alexandre Martins, permitiu-lhes explorar as malhas metafóricas de um texto literário de Almada Negreiros. O projeto Questões de Género, dos estudantes do 2º ano de Artes Plásticas e Tecnologias Artísticas (APTA)(2), foi coordenado pelos docentes Alexandre Costa e Francisco Trabuço. O mesmo projeto fora já apresentado no Museu do Chiado, tendo sido considerado pelas coordenadoras e curadoras dessa mostra, como uma exposição que procura "(...) desfazer estereótipos relativamente à compreensão do Género...". Esta exposição do IPVC assume a perspetiva de que precisamos estar atentos às relações de poder que se inscrevem nas várias dinâmicas sociais e chama a atenção para o papel que a Arte e a Educação Artística podem ter na reflexão e discussão de todas estas questões e na valorização de elementos que passam despercebidos do nosso quotidiano. E este é o nosso contributo como escola.

[EN] In its 20th edition, the International Art Biennial of Vila Nova de Cerveira, "Traditional Plastic Arts And Digital Arts - The (Dis)Order Speech", becomes again the arena of current creation in formal, informal and non-formal contexts, fostering the dialogue between professionals from various sectors of the contemporary arts of all continents. Once again teachers and students of the Scientific Area of Arts, Design and Humanities (ADH), of the Courses of Plastic Arts and Artistic Technologies (APTA) and of the Superior Professional Course of Arts and Technologies (CTeSP), in collaboration with other teaching professionals of the Scientific Area of Computer Graphics and Multimedia from the Polytechnic Institute, partners of the Viana do Castelo Association of Audiovisual Production and Animation (Ao-Norte), at Viana do Castelo, artists and companies, collaborate in this important initiative in the Factory VNC, among the several Schools of Art of the country. In this exhibition different processes and methodologies confront the spectator, with new territories and relationships with key topics, through works of art that open discussions about social and cultural representations, gen-

der, sexuality, prejudices, stereotypes, identity construction which form basic questions of current culture and society. Alexandre A. Costa says that in his project entitled "The eternal shuttle", this one is an on-going process of building and reinvention between installation, drawing, digital photography, paper printing, and a "relational expression". The installation Stay by my side, by Jorge Fernando dos Santos, presents, according to him, the moment of the body at rest, before ascension to the spiritual world. A strong animist tradition which accepts the existence of a supernatural world and the interconnection between humans and the world of spirits. Raquel Moreira presents Simulacra - Disappearance, an installation, of photograph printed on acetate sheets, which refers to the discussion of political landscapes, and the idea that identities cannot be understood as fixed and stable. And for situations of subordination and domination, it does not refer to Animistic (re) construction: (Re) beginnings, Part I, by Anabela Moura, Ana Saldanha and Vasco Pimenta de Castro, a group of partners in Visual Arts, Literature and Pedagogy revisit Almada, its interiority and aesthetics, through studies of light, sound and image, revealing, in its modernity, processes of constant dialogue between characters, mirrors and shadows. Cine-Poetry project, was developed by students from the 1st year of the Arts and Technology Professional Course, Gabriel Lourenço, Thomas Couto, Rita Carneiro and Valter Gonçalves, coordinated by Anabela Moura, and trained in this project by Alexandre Martins, member of Ao-Norte and at ESE-IPVC. This project allowed them to explore the metaphorical meshes of a literary text of Amada Negreiros, through the metaphors of the cinematogra-

phic language. The Gender Issues project, by students of the 2nd year of Plastic Arts and Artistic Technologies, coordinated by the teachers Alexandre Costa and Francisco Trabulo from the Higher School of Education, of Viana do Castelo Polytechnic. The same project had already been presented at the Chiado Museum, and was considered by the coordinators and curators of this show, as an exhibition that seeks to "(...) undo stereotypes regarding the understanding of Gender ...". This exhibition of IPVC assumes the perspective that we need to be attentive to the power relations that are inscribed in the various social dynamics and draws attention to the role that Art and Art Education can have in the reflection and discussion of all these issues and in the value of unnoticed elements of our daily lives. And this is our contribution as a school.

—
 (2) **QUESTÕES DE GÊNERO, 2017 [3]**
 Alana Guimarães Xavier
 Andreia Filipa Lopes Fernandes
 Bárbara Fernandes Amaral
 Catarina Machado Monteiro
 Cátia Sofia Moraes Oliveira
 Cátia Alexandra Nogueira Oliveira
 Gisela Cruz Caseira
 João Miguel Carneiro Silva
 Jorge Alexandre Carvalho Barros
 José Filipe Mendes da Purificação
 Marco António Lopes da Silva Peixoto
 Mariza de Oliveira Pereira

Márcia Sousa Silva
 Pedro André Castro Carvalho
 Rui Carlos Guedes de Carvalho
 Sílvia da Silva Brandão
 Tatiana Dolores da Silva Pereira
 Wilson Reposo Pereira
 estudantes do 2º ano de APTA
 docentes Alexandre Costa
 e Francisco Trabulo



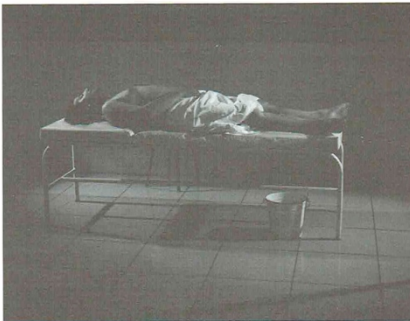
—
 (RE)CONSTRUÇÕES ANIMICAS - (RE)COMECAR, 2018 [4]
 Anabela Moura,
 Ana Saldanha
 E Vasco Pimenta de Castro
 produção áudio e visual
 com apoio de
 Studio B e docentes ESE
 Pedro Miguel Faria,
 Pedro Miguel Moreira,
 Roberto Moraes
 e Sandra Cardoso

(1) **CINE-POESIA, 2018 [1]**
 Gabriel Lourenço
 Thomas Couto
 Rita Carneiro
 Valter Gonçalves
 estudantes do 1º ano do
 CTeSP de Artes e Tecnologia
 docentes Alexandre
 Martins e Anabela Moura

Almada Negreiros, Teatro da República, Lisboa
 Acrobatos © Fonte: França, 1991:65



—
 Alexandre A. R. Costa [2]
 Raquel Moreira [5]
 Jorge Fernando dos Santos [6]



A8. Exposição coletiva *Voo Picado*, 2018

Casa das Artes, Porto, 12.05.2018 - 12.06.2018. Curadoria: Óscar Faria.

A8.1 Folha de sala

PELOS PÁSSAROS

Óscar Faria
Porto, 10 de Maio, 2018

O objecto/mesa concebido por Francisco Pinheiro e Paulo Morais, a partir do qual os artistas tentam reproduzir o chilro de pássaros em vias de extinção, é o fio condutor de um projecto que vai criando uma comunidade informal. É como se escutássemos um apelo que vem de um voo, de um jardim, ou de uma montanha: as aves perguntam por nós entre o som de disparos, os quais não cessam de nos atingir. Nos Himalaias, os abutres comem a nossa carne: deixam os ossos à sua sorte. Nas cidades costeiras, gaivotas, num gesto pleno de justiça poética, atacam sacos de plástico: vingam baleias que dão à costa com o estômago bloqueado pelo consumismo humano. Todos os dias cresce o silêncio: há menos espécies a cruzar os céus.

Lidos enquanto jovem adulto e ambos, curiosamente, em inglês e com títulos relacionados com pássaros, dois livros cruciais para mim foram: "For the birds", um volume que reúne conversas entre o compositor John Cage e o musicólogo francês Daniel Charles; e a colectânea de poemas "The bird path", do escocês Kenneth White. A estes posso acrescentar um terceiro, descoberto mais recentemente, escrito por Thomas Merton, "Zen and the birds of appetite", no qual este monge trapista escreve: "Não há nenhum corpo para ser encontrado. Os pássaros podem vir e circular por um tempo... mas logo vão para outro lugar. Quando eles se vão, o 'nada', o 'não-corpo' que estava lá, de repente aparece. Isso é Zen. Estava lá o tempo todo, mas os necrófagos não o viam, porque não era o tipo de presa deles.

No caso dos diálogos entre Cage e Charles, o título "Para os Pássaros" levantou dúvidas ao seu primeiro editor, o francês Pierre Belfond, que depois da publicação do livro perguntou ao compositor norte-americano se o nome escolhido para a obra se tratava de uma brincadeira. A resposta que obtive é esclarecedora: "Não. Eu sou pelos pássaros, não pelas gaiolas nas quais as pessoas por vezes os colocam" - "Pelos pássaros" ou "Em Favor dos Pássaros" podem ser outros títulos adequados a estas conversas.

VOO PICADO **CASA DAS ARTES** 12 MAIO - 12 JUNHO 2018

Quanto a Kenneth white, o melhor é reproduzir aqui um dos seus poemas, intitulado "Of studies":

Foi Bhartrihari quem disse
que a gramática leva à beatitude

Cortei as páginas, segurei-as na minha mão
abri-as, e vi as letras negras destacarem-se

como as marcas que um alcastraz bêbado
pode deixar na areia

Na exposição da Casa da Artes, no Porto, aos trabalhos de Francisco Pinheiro e Paulo Morais, entre a arqueologia, a performance e música experimental, juntam-se às rigorosas fotografias-inventário de Nuno Barroso, os desenhos quase científicos de aves em vias de extinção no nosso país de Raquel Moreira, e duas obras de Hernâni Reis Baptista: caudas-leques, cortantes, que projectam a sua sombra na parede; e um pássaro jacente, encontrado num campo de tiro. Um texto de Karen Piper completa a mostra.

Trata-se, este, de um "voo picado", onde os sons que se vão escutar na performance da inauguração pela dupla Pinheiro/Morais irão ecoar no silêncio dos restantes dias, aqueles que nos restam para observarmos pássaros que não deixam traços no ar. E percebermos que a nossa verdadeira natureza é também essa: o desaparecimento, o vazio, a extinção.

Nuno Barroso
Osteoteca, 2017

[texto]
Karen Piper
Sonhos, poeira e pássaros, 2011

[video e mesa]
Francisco Pinheiro e Paulo Morais
Relógios de cuco, 2017-2018

————— Hernâni Reis
————— Baptista
————— Rede para
————— trampolim, 2017
—————
—————
—————
—————
—————

Raquel Moreira

Priolo
2018

Hernâni Reis Baptista
Abrir em leque, 2018

Abutre-do-Egipto
2018

Pardela-balear
2018

Freira-da-madeira
2018

Francisco Pinheiro e Paulo Morais
Avepeixeave, 2017

- Performance, dia 12 de Maio, 15h -
Francisco Pinheiro e Paulo Morais
Bird sampling, 2018

VOO PICADO **CASA DAS ARTES** 12 MAIO - 12 JUNHO 2018

Raquel Moreira
Paulo Morais
Francisco Pinheiro
Hernâni Reis Baptista
Karen Piper
Nuno Barroso

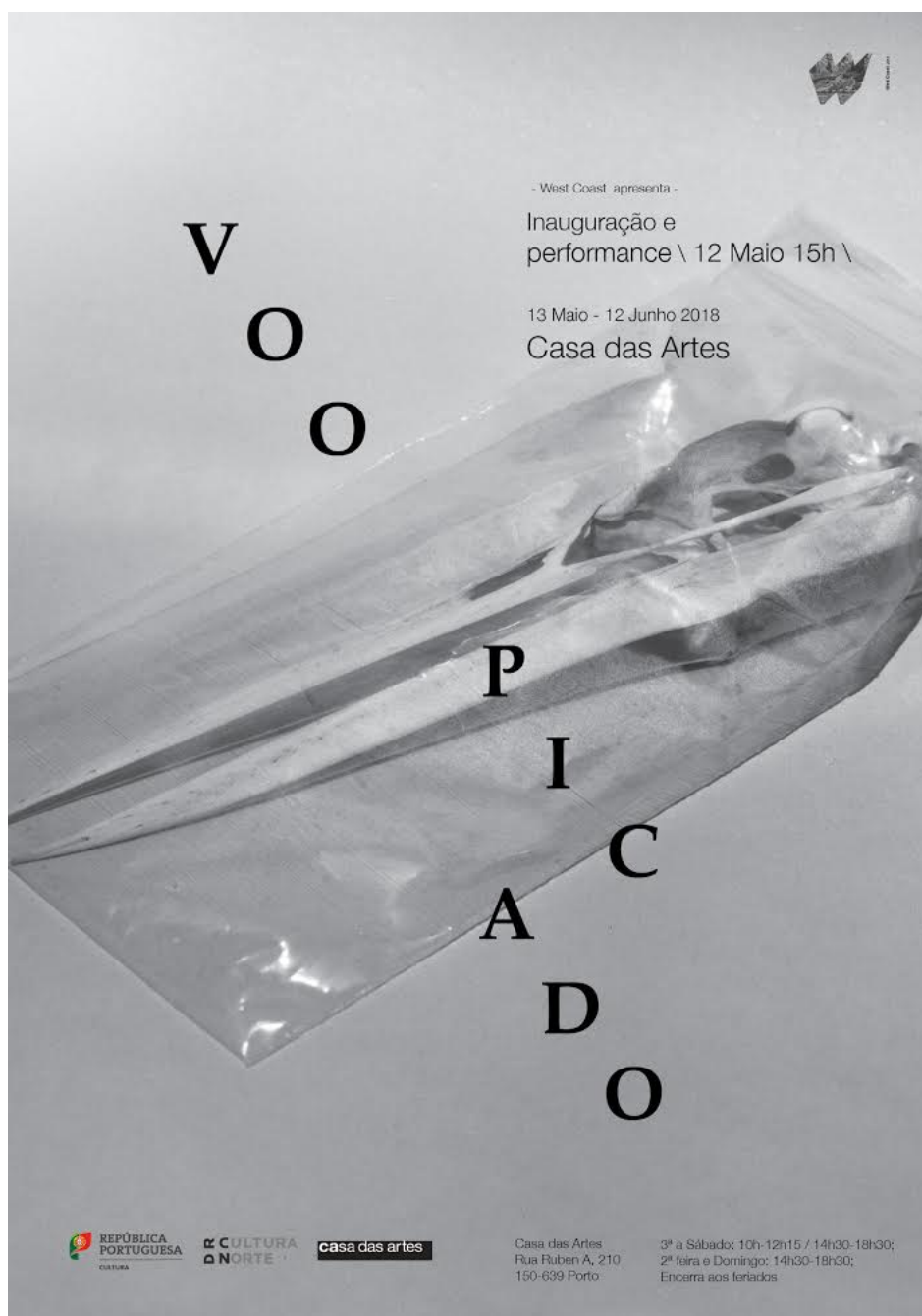
Curadoria:
Óscar Faria

Agradecimentos:
Sismógrafo
Kátia Sá
Gloria Dominguez
Pedro Morais e
Leia Nascimento

DREAMS, DUST AND BIRDS
west coast 2018



A8.2 Cartaz



Anexo B. Textos de outras autoras sobre o trabalho artístico individual

B1. Formas e /(n)os espaços. Ção Pestana, agosto de 2020

Formas e /(n)os espaços - abordagem à exposição "Volta do Salteador" (2020),
Instalação de autoria de Raquel Moreira na galeria Sismógrafo, Porto.

Serve os diferentes lugares visuais resgatados pela autora, a partir da disposição significativa de múltiplos artefactos presentes, o retomar de um discurso premente sobre as diferentes ações e espacialidades artísticas contemporâneas, neste caso em particular, a instalação artística.

Assim, em nosso entender, esta procura retomar as grandes questões sobre a tríada corpo - media - espaço, cujos artefactos manipulados permitem projetar diferentes enquadramentos e itinerários expressivos e novos lugares interrogantes.

Neste caso particular, parte-se de uma linha exploratória, que ocorre de um "escavar" seletivo sígnico, enquanto estratégia processual artística. Ou seja, esta instalação, em nossa interpretação, suporta-se numa recoleta intencional de artefactos, seriação, arquivo e reutilização/reapropriação, (material e imaterial) e por último por uma disposição posterior, em espaço fechado de galeria.

Neste processo artístico exposto, a mesma não só permite gerar monólogos e diálogos entre iconografias, ideografias e caligrafias presentes, como ainda permite estimular novas tensões visuais e indagações sobre este conjunto tratado, a quem a percorre e o percebe.

Por último, a salientar, que ao recriar estes novos espaços transitórios, a partir dos referentes em causa (formas, imagens, sombras, perspectivas, caligrafias próprias e outros) esta instalação projeta-se numa narrativa identitária, baseada em padrões e modos temáticos tipo, sejam eles: a unidade e todo, a construção/desconstrução discursiva, a apropriação/reconversão concetual e material, a (re)produção de meta narrativas sobre o espaço-artefacto-corpo e corpo-espaço-media.

Ção Pestana/Assunção Pestana

Artista Multimédia

Doutorada em Didáctica e Organización Educativa: Investigación e Innovación, U. Santiago de Compostela (2011); Área: Educação Artística

B2. Entre. Mónica Chaminé Lacerda, janeiro de 2021

O trabalho artístico da Raquel é um jogo desprezioso entre a artista, os desafios a que se propõe e quem neles entra. Os desafios são, no seu íntimo, relacionais. *Subsolo* (2011) e *Submergir* (2011) são duas das obras em que é claro o jogo entre corpos e a evidência da sua presença/ausência.

Ao longo do parque de estacionamento subterrâneo do Palácio de Cristal são penduradas folhas finas e translúcidas onde foram desenhadas raízes de diferentes plantas. A leveza da instalação que é alcançada através da suspensão dos desenhos a partir dos focos de luz já existentes no lugar, deixando-os, assim, à mercê do movimento do ar; a leveza do suporte utilizado para o desenho, o papel de cebola que, por ser tão fino e delicado, vibra a qualquer movimento; o detalhe do desenho, onde se desenrolam as mais finas artérias das raízes, contrastam com a robustez de um parque de estacionamento subterrâneo. A circulação dentro-fora e fora-dentro é constante e o espaço, pela sua arquitectura que serve um propósito específico, não é, por definição, um lugar destinado à contemplação.

A relação entre a obra e o espaço é, talvez, uma homenagem ao que já lá não está. Onde antes existiriam raízes há, agora, um parque de estacionamento escavado no subsolo. *Subsolo* é o nome da obra, o espaço de eleição para a exposição e o habitat das raízes pela artista representadas. Se esta instalação pode levar-nos à evidência da ausência destes corpos e da destruição do seu habitat, nesse subsolo aberto e colonizado, é também verdade que nos pode levar a recordar a sua presença e a ameaça que constituem, especialmente num contexto urbano, não fossem os materiais utilizados para edificar as cidades poros através dos quais podemos encontrar rebentos, ervas e flores daninhas e até arbustos e árvores a emergir de. À semelhança das raízes que já lá não estão, também @ espectador@ aparenta já lá não estar, não fosse o momento em que percorre o espaço um momento fugidio.

Submergir (2011), obra-irmã de *Subsolo*, é também uma instalação num parque de estacionamento subterrâneo. Desta feita são algas marcadas em stencil sobre um lençol de plástico transparente que flutua ao longo do tecto do parque de estacionamento do Castelo do Queijo. A leveza, mais uma vez, é resultado da instalação, do suporte e do desenho que contrastam com o lugar de exposição. Tal como *Subsolo*, esta obra parece homenagear o que já lá não está, o espaço roubado à areia, às dunas e ao mar, enquanto que acentua a permeabilidade e vulnerabilidade do lugar, dada a sua proximidade às águas agitadas e imprevisíveis. Também *Submergir* evoca a ameaça, para a cidade, que são as plantas, aquáticas e dunares, assim como a água do mar e os demais seres que a habitam.

Ambas as obras reflectem sobre quem as experiencia e que condições são as propiciadas no espaço de exposição, sendo este um lugar de passagem para @s demais. Paralelamente, estas cons-

telações relacionais debruçam-se sobre outra forma de rastro: o da pessoa humana pelo mundo natural e não-humano. As relações que se criam entre @ espectador@, intencionalmente ou por acaso, e a obra, são uma alusão à intencionalidade e responsabilidade, ou ausência destas, e a vida. A voz que a artista cria nestes limiares da presença/ausência, é intensificada no silêncio. O silêncio, neste caso, não é ausência de som, mas a normalidade de determinados sons quando pertencentes a espaços ou contextos específicos.

Tanto em *Subsolo*, como *Submergir*, a alusão ao jogo entre o que se retira da terra e o que ela reivindica de volta é evidente. O espaço negativo que é o lugar de exposição de eleição destas duas obras é um espaço positivo se, por força da insistência das raízes, este colapsasse ou, se por força das águas cujo nível sobe de dia para dia, este se enchesse.

Em 2010 vemos a obra da Raquel desenhar-se. Tendo acompanhado a sua prática artística de perto, identifico no seu discurso a integridade do questionamento do mundo que a rodeia de uma perspectiva relacional, convidando, sem convidar, a que encontros aparentemente fortuitos como os potenciados por estas duas exposições, nos relembram da nossa natureza mutante e da nossa responsabilidade pelo mundo que habitamos.

O seu trabalho artístico rege-se por um interesse pelo detalhe. O detalhe dos espaços intersticiais da palavra, dos seus, por vezes, múltiplos significados, do provérbio, do jogo entre espaços, sejam estes nomeados ou deixados à interpretação de quem os experiencia, do que se vive quando se habita as fronteiras entre mundos, sejam estes o do corpo material, do espiritual ou da vivência que é a sua, enquanto ser que se move pelo mundo e enquanto artista.

A invisibilidade dentro da obra da Raquel é a própria Raquel que se recorta nas suas obras e se evidencia através delas, nessa invisibilidade que, no momento presente, paulatinamente se atenua com a presença de vozes distintas daquelas que popularam o horizonte artístico em Portugal desde sempre. A voz de uma mulher no contexto artístico portuense, mais especificamente, é, ainda, uma voz que luta pela sua amplificação. Muito mais é a mulher artista como génio criativo e possuidora de uma carreira. Esse espaço que a Raquel e tantas outras artistas habitam é claro na obra que ela desenvolveu nos últimos dez anos, tendo tomado consciência da sua posição em relação ao mundo e à/ao outra/o.

Mónica Chaminé Lacerda

Artista plástica

Mestre em Art Praxis pelo Dutch Art Institute, Holanda (2018)

