

DA ARTE E DA PAISAGEM

ESCULTURA E TERRITÓRIO: CONTRADIÇÕES, DIALÉTICAS, CUMPLICIDADES E INTERAÇÕES...

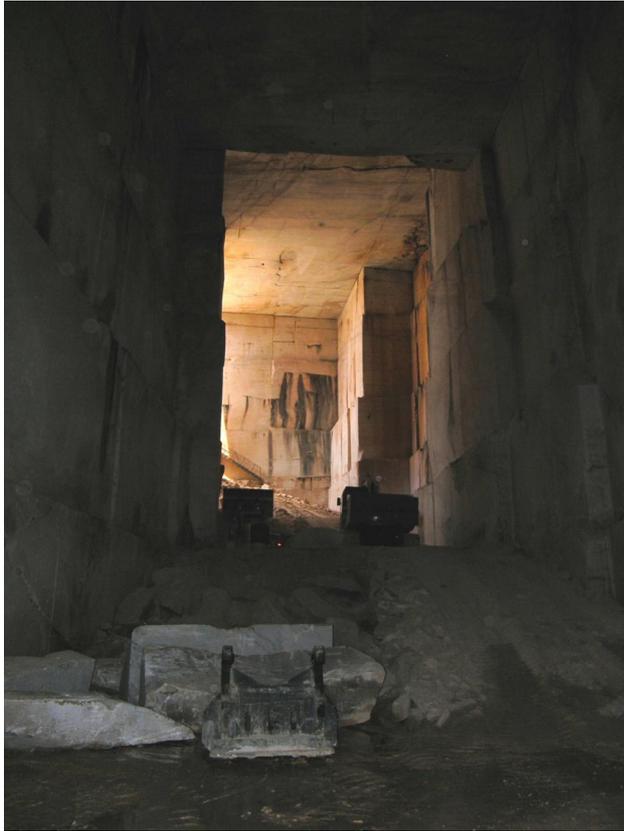
A apresentação realizada no “Lado Oculto da Investigação”, fundamentou-se na discussão pública da minha tese de doutoramento, abordando as questões da investigação de uma forma mais descontraída, vocacionada a um público não especialista. O estudo orientou-se primeiramente na minha experiência enquanto artista procurando responder a diversas questões surgidas nesta praxis. Seguiu metodologias próprias da especificidade da investigação em arte na busca de conhecimento de interesse para a prática artística, em particular da escultura. Desta forma, contribuiu também para o meu desempenho no ensino das artes, a que me dedico em simultâneo há cerca de três décadas e solicitou uma abordagem pela voz activa da autora, na primeira pessoa.

Rosalind Krause assumindo a morte da escultura, no seu texto *La ruse de Brancusi* (1986), abriu uma dicotomia entre a escultura modelada e a escultura construída. Esta tem sido uma questão de continua discussão desde então, tendo em conta que a teoria desenvolvida por esta teórica, excluiu várias dimensões da escultura instituindo modelos que são, por vezes, autoritários e canónicos. De resto, ao longo dos anos, foram várias as críticas e propostas de contribuições que pretenderem complementar a grelha desenvolvida por Krause. A teoria e respectiva grelha em questão parte das premissas fundadas pelos *earthworks* e pela *land art* e na emergência que estes movimentos artísticos provocaram na dimensão do *Public*. A natureza terá sido a entidade de partida para a acção dos referidos movimentos, priorizando a paisagem, já que as intervenções de escala territorial desenvolvidas pelos artistas neste contexto, contribuíram para uma intensa produção deste artifício. A matéria enquanto médium tradicional da escultura passa a ser corporizada pelo/no território criando novas paisagens, solicitando outras metodologias para a prática da escultura. A acção artística que modelava a matéria dando corpo às criações dos artistas, deu lugar à alteração das regras de composição seguidas pelas artes plásticas desde o Renascimento, tentando substituir todo o paradigma até então designado por escultura.

O território e também o jardim, assumiram um papel fundamental para as práticas artísticas desde este momento, tendo em consideração o cruzamento de ambas as tradições, a da escultura e a do jardim (Weiss, 1996), tomando a

natureza e o território as suas linhas condutoras. O jardim aparece como fundador de uma génese de paisagem e artifício em que a escultura parece estar sempre presente, sendo pela evolução dessa sua génese que, de alguma forma, falamos hoje de território.

O Jardim metafísico, o Éden, como primeira habitação do homem, envolve a ideia de uma permanência prolongada no tempo, associada a um lugar concreto, mas também nos coloca perante o significado específico do lugar, e do tipo de relação que estabelecemos com ele, reflectindo a condição humana num complexo campo de tempos, espaços e imagens. À sobreposição de vários espaços em simultâneo que o espaço fechado do jardim sempre encerrou, acrescentam-se outras tantos no campo aberto do território, anunciando já a época em que o espaço vai reger a nossa vida: na simultaneidade, na justaposição, no próximo e no longínquo, do lado a lado e do disperso. Nesse modo disperso de *sermos*, funcionando como pontos, numa rede. Por isso, o estruturalismo vem responder a esta situação encontrando uma forma de nos organizar. O sitio que se definia pela relação de proximidade entre pontos e elementos que o compunham, foi substituído pela extensão e depois pela disposição surgindo a grelha estruturalista para agrupar, para classificar a partir de uma relação de implícitos, opostos uns pelos outros. Os conceitos de *Site* e de *Non-Site* criados por Robert Smithson surgidos neste contexto, bem como a grelha de matriz estrutural criada por Rosalind Krauss (1981) com o objectivo de conceptualizar novos tipos de escultura e as suas afiliações abertas justamente por Smithson e outros artistas, constituíram impulsos significativos para quase tudo o que aconteceu desde então na e com a escultura. A teoria da escultura no campo expandido de Krauss, tenta ultrapassar a categorização clássica estrutural no campo das artes entre natureza e cultura, atribuindo à escultura o termo neutro da não paisagem e da não arquitectura, não existindo razão para não imaginar um termo oposto, que tanto seja arquitectura como paisagem, o qual, dentro deste esquema é chamado o complexo. Para tal, é necessário no domínio da arte, considerar dois termos que tradicionalmente foram proibidos: paisagem e arquitectura (Weiss, 1996). Esta conjunção deveria servir para expandir o *escultural*, no modo definido como *construção de espaço* (site construction). Como Krauss (1981) sugere, não há razão para imaginar um termo antagónico, um que possa ser ao mesmo tempo paisagem e arquitectura. Mas este termo já existe como arquitectura de paisagem, embora corrompido (Weiss, 1996) como um sinónimo para jardim na sua total complexidade estrutural e estética. Krauss defendeu que o *complexo* constituído pela mediação entre paisagem e arquitectura foi excluído depois do Renascimento na cultura europeia encontrando nos jardins japoneses essa qualidade. Eles são arquitectura e paisagem e, por isso, talvez as mais esculturais de todas as paisagens que no contexto



Interior de pedra de extracção de mármore na Alagoa, Bencatel, Portugal.
Créditos Susana Piteira, 2016.

do campo expandido da escultura podem definir um limite do que constitui o jardim. Porém ela inclui também nesta categoria, detalhes de jardins europeus como os labirintos. Para Weiss a arquitectura paisagista é um sinónimo incorrecto para jardim, porque o jardim é em si a base essencial do esquema do *campo* (ground). Então se os jardins fossem incluídos, a grelha e os seus constituintes colapsariam. O que aqui importa é a necessidade de reconhecer o jardim como um sitio de heterogeneidade. A exclusão dos jardins como um termo no diagrama em causa, explica-se atendendo a que Krauss pensa através do contexto da escultura americana pós-moderna e dos seus modos de produção escultural. Mas se a arquitectura paisagista se constituir como um sitio de heterogeneidade estética enquanto sua base ontológica, a existência física do seu campo expandido ficará equivalente ao jardim (Weiss, 1996). Deste modo colocaria então o jardim dentro

do paradigma do complexo do *Gesamtkunstwerk*, integrando-o disciplinarmente. Porque, como já tinha reconhecido Foucault, o jardim “tem sido uma espécie de heterotopia feliz e universalizante desde os princípios da antiguidade” (1967).

O *Gesamtkunstwerk* é um sistema dialéctico, no qual a significância de cada termo depende da existência de outros termos e onde cada categoria é transformada de acordo com a sua situação no contexto do jardim (Weiss, 1996). A problematização do campo expandido da escultura, tal como o facto do jardim tradicional ter sido substituído pelo parque e pelos espaços verdes de recreio (dependendo de outras géneses e funções) permite-nos considerar o jardim tradicional como possibilidade privilegiada para a escultura hoje. Nele se articulam a escultura tradicional (massas volumétricas) com a construção, convergindo simultaneamente para a escultura num campo expandido, entre natureza e artifício consumando-se na fusão de múltiplas metodologias de diferentes tradições.

O estudo contextualiza-se em Portugal, em casos de obras de artistas portugueses ajudando a consolidar o seu corpo teórico. Apresenta igualmente um conjunto de intervenções escultóricas da autora fazendo uma revisão às práticas, aos processos e às metodologias implicadas neste âmbito de acção artística, trabalhadas a partir do território. Como súpula e conclusão deste estudo são apresentados três projectos de programação artística, pedagógica e cultural tendo como denominador comum o seu desenho a partir de um território específico. A análise destes projectos, originou a formulação de ferramentas de trabalho em que a dimensão do património natural e da paisagem se constituem como substância a partir da acção artística.

Referências Bibliográficas:

- AA.VV. (1986). *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- AA.VV. (2017). *Salinas de Rio Maior*. Porto: FBAUP.
- Ábalos, I. (2005). *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatório*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Araújo, I. A. (1962). *Arte Paisagística e Arte dos Jardins em Portugal. Volume I*. Lisboa, Portugal: Direcção Geral dos Serviços de Urbanização.
- Beardsley, J. (1993). *Vers une nouvelle culture de la nature? Différentes Natures, Visions de l'art contemporain*. Paris : Lindau.
- Carbo, E. (1996). Paisaje y fotografía: naturaleza e territorio. In J. Maderuelo, *Arte y Naturaleza: El Paisaje* (p. 26). Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- Carbo, E. (1996). Paisaje y fotografía: naturaleza e territorio. In J. Maderuelo, *Arte y Naturaleza: El Paisaje* (p. 26). Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- Choay, F. (2004). El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad. In Ramos, A. M. (Ed.) *Lo Urbano en 20 Autores contemporâneos*. (pp. 25-34). Barcelona, Espanha: ETSAB.
- Corboz, A. (2004). El Territorio como Palimpsesto. In Ramos, A. M.(Ed.) *Lo Urbano en 20 Autores contemporâneos*. (pp. 25-34). Barcelona, Espanha: ETSAB.
- Corne, E. (2009). *Paisagens Oblíquas*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea.
- Foucault, M. (2018). *Of Other Spaces (1967), Heterotopias*. Retrieved from <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>
- Heidegger, M. (1989). *A origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Hunt, J. D. (2016). *Site, Sight, Insight. Essays on Landscape Architecture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Krauss, R. (1981). *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press.
- Leyete, A. & Adrián, J. (2015). *Martin Heidegger. Construir, Habitar, Pensar*. Madrid: La Oficina Ediciones.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado*. Interferencias entre arquitectura y escultura. Madrid: Mondadori.
- Maderuelo, J. (1996). *Huesca: Arte Y Naturaleza. Actas del I Curso*: Huesca, Espanha:Diputación de Huesca.
- Maderuelo, J. Ed. (2004). *William Gilpin. 3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores.
- Piteira, S. (2016). VOID. Talhando a paisagem. *Revista Visuais*, 2(3), 94-125. Retrieved From <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/552>
- Sardo, D. (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Tiberghien, G. (2001). *Nature, Art, Paysage*. Arles: Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage / Centre du Paysage.
- Weiss, A. S. (1998). *Unnatural Horizons: Paradox, Contradiction in Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press.

SUSANA PITEIRA – Lisboa, 1963
Doutorada com a tese intitulada *Arte e Território: Contradições, dialécticas cumplicidades e interacções. Alguns apontamentos em Portugal*, 2018 e Pós-graduada, 2001, em Espaço Público e Regeneração Urbana, Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona; Licenciada em Artes Plásticas – Escultura, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1990. Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, 1991/93, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2002/06 e da Fundação Oriente, 2019. Desde 1987 participa e organiza exposições de Artes

Visuais, conferências, simpósios e workshops. Autora de diversos trabalhos escultóricos de intervenção arquitectónica em edifícios particulares e no espaço público. Está representada em diversas colecções públicas e privadas. Recebeu a Menção Honrosa na Exposição Arte Hoje, SNBA, Lisboa, 2014 e o 2º Prémio de Escultura na Semana da Pedra III, PNSAC, Torres Novas, 1990. Desde 1992 lecciona no Ensino Superior em várias universidades. É actualmente Professora Auxiliar Convidada da FBAUP. www.susanapiteira.com