

digital

ARTE PÚBLICA NA ERA
DA CRIATIVIDADE DIGITAL
ATAS DO COLÓQUIO INTERNACIONAL 2017

PUBLIC ART IN THE
DIGITAL CREATIVITY ERA
INTERNATIONAL CONFERENCE
PROCEEDINGS 2017

Eds. **José Guilherme Abreu · Laura Castro**
VOLUME II





*ARTE PÚBLICA NA ERA DA CRIATIVIDADE DIGITAL—ATAS DO
COLÓQUIO INTERNACIONAL 2017 (VOL.I E VOL.II)
PUBLIC ART IN THE DIGITAL CREATIVITY ERA—INTERNATIONAL
CONFERENCE PROCEEDINGS 2017 (VOL.I E VOL.II)*
JOSÉ GUILHERME ABREU; LAURA CASTRO [EDS.]

© Universidade Católica Editora . Porto
Rua Diogo Botelho, 1327 | 4169-005 Porto | Portugal
+ 351 22 6196200 | uce@porto.ucp.pt
www.porto.ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt

Coleção · e-book
Coordenação gráfica da coleção · Olinda Martins
Capa · Olinda Martins
Imagem capa · Duarte Silva
Paginação do miolo · Ângela Monteiro

Data da edição · dezembro 2017
Tipografia da capa · Prelo Slab / Prelo
ISBN · 978-989-8835-38-3

ARTE PÚBLICA NA ERA
DA CRIATIVIDADE DIGITAL
ATAS DO COLÓQUIO INTERNACIONAL 2017

PUBLIC ART IN THE
DIGITAL CREATIVITY ERA
INTERNATIONAL CONFERENCE
PROCEEDINGS 2017

Eds. **José Guilherme Abreu · Laura Castro**
VOLUME II

ÍNDICE | CONTENTS VOLUME II

	V ARTE E TECNOLOGIA ART AND TECHNOLOGY	272
21.	CAIXA DE MÚSICA - O ESPAÇO TECNOLÓGICO E A ARTE PÚBLICA José Vasco Carvalho, Luís Gustavo Martins	275
22.	GREENRAY — TAPEÇERIA LASER André Rangel	286
23.	DO CINEMA EXPANDIDO AO ESPAÇO AUMENTADO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA - UM CASO DE ESTUDO NO ESPAÇO URBANO Ivo Teixeira, Pedro Tudela, Miguel Carvalhais	299
24.	ARTE PÚBLICA: O GESTO URBANO NA REPRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO COLETIVO Slavisa Lamounier, Paulo Ferreira-Lopes	316
25.	ART CREATIVITY VERSUS COMPUTER MODELS Daniel Verney	326
26.	WHEN URBAN PRACTICES ARE IMMERSSED IN THE DIGITAL LANDSCAPE OF THE CITIES. THE CASE-STUDY OF “GRAFFITI MAP OF AMADORA” Catarina Valente, Helena Elias	335
27.	SYNDYN — ARTE, DESPORTO E ENTRETENIMENTO André Rangel	341 269
28.	SAM - SISTEMA DE ARTE E MEDIA Diana Costa	355
	VI ARTE E PATRIMÓNIO ART AND HERITAGE	362
29.	EFEMERIDADE VS. MEMÓRIA - NOVOS PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO DA STREET ART Alice Nogueira Alves	365
30.	O CHAFARIZ DE S. DOMINGOS: VENTURAS E DESVENTURAS DE UMA OBRA DE ARTE COMUNITÁRIA José Ferrão Afonso	375
31.	UMA ESCALA PARA JOÃO CUTILEIRO. (DE “A EL-REI DOM SEBASTIÃO” AO “MONUMENTO AO 25 DE ABRIL”) Mariana Mata Passos	387
32.	NOTAS PARA UM MAPA DA ARTE PÚBLICA JUNQUEIRIANA. O BUSTO DE JUNQUEIRO EM FREIXO DE ESPADA À CINTA Henrique Manuel Pereira	391

33.	O PAPEL DO AZULEJO NA REGENERAÇÃO URBANA DA DOCA DOS OLIVAIS, EM LISBOA: DA EXPO '98 AO PARQUE DAS NAÇÕES Inês Leitão	396
34.	DA MISTURA PARA TEMPURA, OU COMO A ARTE CONTEMPORÂNEA (EM ESPAÇO PÚBLICO) NÃO PODE SER PATRIMÓNIO SÓ POR SER CONSIDERADA ARTE Rui Macário Ribeiro	414
35.	MUSEU DO CONVENTO DO BOM SUCESSO: PODE UM MUSEU DE ARTE ANTIGA SER CONTEMPORÂNEO? Sofia Ferreira Rodrigues	437
36.	EL CONSERVADOR Y LA ERA DIGITAL. CASO DE ESTUDIO: YOUTUBE Alicia Adarve Marín, Salomé Cuesta Valera, Salvador Muñoz Viñas	445
37.	ANALISANDO O FUTURO DO PATRIMÓNIO MUSICAL CONTEMPORÂNEO NACIONAL. UM INQUÉRITO SOBRE AS PRÁTICAS DE PRESERVAÇÃO DOS COMPOSITORES NACIONAIS Andreia Nogueira, Rita Macedo, Isabel Pires	453
38.	BLOCKING, VINYL OFFSET Y LA PERVIVENCIA DE LAS IMPRESIONES DE TÓNER SECO Ester Antón García, Sara Ruiz de Diego, Salvador Muñoz Viñas	462
39.	AVALIAÇÃO DE RISCO DE DUAS OBRAS DE ARTE PÚBLICA. OS CASOS DE ESTUDO DAS ESCULTURAS <i>EU ESPERO</i> (FERNANDA FRAGATEIRO) E <i>AFONSO DE ALBUQUERQUE</i> (DIOGO DE MACEDO) Guilhermina Cadeco, Eduarda Vieira	470
40.	THE IMPACT OF THE EVOLUTION OF MODERN TECHNOLOGY ON PUBLIC GLASS ART Parinaz Faghihi, Fernando Quintas, Teresa Almeida	482
	PROGRAMA ARTÍSTICO ARTISTIC PROGRAMME	491
	NOTAS BIOGRÁFICAS BIOGRAPHICAL INFORMATION	496

V ARTE E TECNOLOGIA

V ART AND TECHNOLOGY

Reunindo intervenções artísticas concebidas a partir de dispositivos digitais e de processos e recursos tecnológicos, nesta secção foram apresentadas reflexões teóricas e estudos de casos, agregando contributos nacionais e internacionais. Assim, foi analisada a relação entre a arte, como atividade criativa e as técnicas de criação de *software*. Foi discutida a construção de novas interações das comunidades locais no espaço virtual tecnológico e a Interatividade de obras como a Tapeçaria de Luz. Ou o Cinema Expandido e os novos modelos de interação que promovem a participação do público. Ou a catalogação, comparação e categorização de gestos e expressões diárias, como meio para entender composição corporal e representatividade social. Foi debatido o *Graffiti Map of Amadora* e o modo como as novas tecnologias permitem ao público interagir com os trabalhos. Foi descrito o *Syn-Dyn*, um “jogo artístico” que converte os praticantes em performers de um espetáculo audiovisual desportivo. Foi, finalmente, conhecido o processo e a experiência de criação de imagens virtuais enquanto Arte Pública, através de um Sistema de Arte e Media (SAM).

As problemáticas abordadas incidiram sobre a descontinuidade dos processos criativos, colocando em paralelo a alternância entre fases contínuas e quebras de continuidade na criação artística e na construção de *software* [*algorithms vs leaps*]. Ou sobre as dificuldades de vária natureza que a tecnologia digital coloca quanto ao acesso e à participação das comunidades nos projetos de arte pública; à sua interpretação e à sua conservação. Ou sobre o modo como o público faz parte do espaço expositivo, tornando a sua participação numa manifestação artística coletiva, sendo convidado a agir e a alterar parte do trabalho artístico, enquanto se submete a uma experiência espacial. Debateu-se, por meio da análise do movimento, a composição do gesto expressivo, a capacidade comunicacional e a representatividade social da narrativa gestual. Discutiram-se as afinidades entre *Visual Culture* e *Street Art* e as tensões entre *Public Art* e *Street Art*. Refletiu-se sobre a metodologia reanalisada, repensada e redesenhada para responder às necessidades de cada novo momento no processo de investigação. Analisou-se o que SAM proporciona como intervenção artística no território físico, como meio para a participação dos cidadãos na produção artística, assumindo-se como elo entre arte, interação, tecnologia e vida.

Registam-se em seguida algumas das teses que nesta área foram propostas e desenvolvidas:

- O tema da descontinuidade é determinante para o reconhecimento de imagens e padrões, sendo os limites das formas (cor ou outras propriedades visuais) descontinuidades, cuja análise tem vindo a ser desenvolvida pela inteligência artificial.
- Em *GreenRay* a experiência é o elemento comum aos seres humanos que nela participam. Para o artista a experiência configura uma intenção, presente em todas as fases de materialização da obra, desde a sua conceção até ao seu acontecimento.
- Pessoas que usavam uma praça como local de passagem, passaram a usá-la, durante dias de performance, como local de encontro e de contemplação.
- Numerosas redes põem em contacto curadores, empresários culturais, financiadores, artistas e público numa relação cíclica.

E alguns dos contributos originais/pessoais apresentados:

- Mudança de paradigma científico, através do qual a ciência se torna capaz de considerar de forma mais relevante o psiquismo e o mundo virtual.
- Identificação de problemas de obsolescência da tecnologia de realidade sonora aumentada num caso específico de arte pública e proposta de solução.
- Consciência aumentada: os participantes experienciam a experiência do artista, que experienciam como a sua experiência é experienciada pelos participantes, fazedores também da própria experiência.

- Fruição do Espaço Público como experiência imersiva.
- Aplicação da tecnologia de *motion capture* a uma investigação exploratória sobre o papel social do gesto quotidiano.
- Agregando artistas, o curador e a instituição, o *Graffiti Map of Amadora* resulta numa abordagem inovadora para a produção artística contemporânea.
- Conceito de estética urbana orientado para o exterior dos circuitos artísticos convencionais e dos discursos artísticos teóricos.
- Dotado da sua própria especificidade, o SAM é um instrumento de onde podemos extrair o seu lado lúdico, de entretenimento, bem como uma certa leveza gerada ao facilitar a acessibilidade.

José Guilherme Abreu
Laura Castro
 [Editores]

INTRODUCTION

In this section are brought together reflections and case studies from national and international sources focussing on artistic interventions that were designed on digital devices or through technological processes and resources. Thus the relationship between art, as creative activity, and the techniques of software creation is investigated. The construction of new interactions between local communities in the virtual technological sphere and the interactivity of works such as the “Tapeçaria de Luz” are discussed. Cinema Expandido and other new models of interaction that promote audience participation are explored. The cataloguing, comparing and categorizing of every day gestures and expressions as a means of understanding body composition and social representation is examined. *The Graffiti Map of Amadora* and the way in which new technologies allow the public to interact with artworks was discussed. The “artistic game” *Syn-Dyn*, which turns participants into performers in an audiovisual sport-spectacle, was described. Lastly, the process and experience of creating virtual images as Public Art through a System of Art and Media (SAM) was understood.

273

The issues addressed converge on the notion of the discontinuity in creative processes, and place side by side the alternation between continuous phases and breaks in continuity in artistic creation and in the construction of software (algorithms vs leaps). There is a discussion of the difficulties of varying nature that digital technology faces in terms of allowing communities to access and participate in public art projects, regarding both its interpretation and its preservation. The way in which the public becomes part of the exhibition space, mere participation turning into collective artistic manifestation, being invited to act and alter the artistic work while being submerged in a spatial experience is explored. Through an analysis of movement, the composition of expressive gesture, the communicative capacity and the social representation of gesture were debated. The affinities between Visual Culture and Street Art and the tensions between Public Art and Street Art were discussed. The re-analysed, re-thought through and re-designed methodologies necessary to respond to the needs of every new moment in an investigative process were reflected on. What SAM has to offer, in terms of artistic intervention in the physical plane, as a means of enabling citizen participation in artistic production through its role as link between art, interaction, technology and life was analysed.

Some of the theories that were suggested and developed in this area are mentioned below:

- The topic of discontinuity is a determining factor in the recognition of images and patterns, as it is the edges of discontinuous shapes (marked by their colour or by other visual properties) that has been the subject of analysis by artificial intelligence.
- In *GreenRay* it is the experience which is the common factor between the human beings that participate in it. For the artist experience constitutes an intention, present in all phases of production of the artwork, from its conception to its completion.
- People who usually use a town square as a transitory space soon learn to use it, during days of perfor-

mance, as a place to meet and contemplate.

- Many networks place curators, business people involved in the cultural industries, financiers, artists and the public in a cyclical relationship.

Some of the original/personal contributions that were presented:

- There has been a paradigm shift in science, whereby science has become more open to considering the relevance of the psyche and the virtual world.
- Problems of obsolescence of the augmented audio reality technology of a specific piece of public art have been identified and solutions proposed.
- Augmented conscience: participants experience the experience of the artist, who in turn experiences how his experience is experienced by the participants, who are themselves the authors of their own experience.
- The enjoyment of the Public Space as an immersive experience.
- The application of motion capture technology and an exploratory investigation into the social role of the everyday gesture.
- Bringing together artists, curator and institution, the *Graffiti Map of Amadora* proved to be an innovative approach to contemporary artistic production.
- An urban aesthetic concept that is not directed at conventional artistic circuits or theoretical artistic discussions.
- Endowed with its own particularity, *SAM* is an instrument that has a playful, entertaining side, as well as a certain lightness designed to facilitate accessibility.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

[Editors]

CAIXA DE MÚSICA - O ESPAÇO TECNOLÓGICO E A ARTE PÚBLICA

JOSÉ VASCO CARVALHO

CITAR - EA, UCP - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes;
Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa

LUÍS GUSTAVO MARTINS

CITAR - EA, UCP - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes;
Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa

ABSTRACT

This paper describes the development process that was used in *Caixa de Música*: a sound sculpture that occupies the real and virtual space.

This project explores the potential of using a virtual augmented reality technology as booster for human activity and interaction in public space.

This artistic intervention installed in the public sphere of *Paredes*, uses a mobile interface as mediator that serves as window to the virtual space, where an augmented reality application completes the sculptural public art object.

In this article we present the premises to work in the virtual technological space and we intent to demonstrate its links and problems in the public art context.

We identified in this text the relevance of the concept place in the artistic construction and the impact of the technological solutions in the conceptual proposal and implementation of different artistic movements.

275

KEYWORDS

Public Media Art; Augmented Realty; Sound Art.

RESUMO

Este artigo descreve o processo de criação e produção da obra *Caixa de Música*: uma escultura sonora que ocupa o espaço real e virtual.

A obra explora o potencial do uso da tecnologia de realidade aumentada virtual como amplificadora da experiência no espaço público.

Esta intervenção artística instalada na cidade de *Paredes*, utiliza um interface mediador (um telemóvel) que serve de janela para o espaço virtual onde uma aplicação de realidade virtual aumentada completa o objecto escultórico.

Neste artigo apresentamos as relações do espaço virtual tecnológico na arte demonstrado as suas ligações e problemáticas na arte pública.

Identificamos neste texto a relevância do processo de construção da peça artística na integração e construção do lugar e o impacto das soluções tecnológicas na proposta conceptual e de implementação de diferentes correntes artísticas.

PALAVRAS-CHAVE

Media Art Pública; Realidade Aumentada; Arte Sonora.

INTRODUÇÃO

Este texto propõe uma reflexão sobre o conceito de arte pública centrado nas comunidades, nas suas problemáticas identitárias e a forma como constroem novas interações no espaço virtual tecnológico através da obra artística *Caixa de Música*.

As diferentes vivências das sociedades contemporâneas que se agrupam em grandes comunidades físicas como a urbe, veem primeiro nas artes públicas (Seldes, 1956) e agora nos espaços de intercâmbio e iteração de meios tecnológicos como a pós-web 2.0 (Barassi & Treré, 2012) novas plataformas de relação, interpretação e fruição dos diferentes espaços públicos.

O uso da tecnologia ocupa uma significativa parte do nosso quotidiano. Esta relação diária e de proximidade com ferramentas que proporcionam a duplicação da realidade, como o *Second Life*, ou que alteram os paradigmas de relacionamento interpessoal, como as redes sociais, apresenta uma popularidade já disseminada.

A experiência mediada leva à massificação de objetos facilitadores do uso e interação tecnológica, tablets, telefones inteligentes, computadores portáteis, multiplicando valências e propondo novas formas de interação funcionais, lúdicas e artísticas.

Surgem neste contexto correntes artísticas que adoptam os novos meios como potenciadores da experiência do espaço. Neste artigo vamos discutir as problemáticas associadas ao uso de tecnologia na arte pública e propor uma metodologia de desenvolvimento artística baseada no contexto de uma peça de arte sonora de realidade aumentada.

TECNOLOGIA NA ARTE PÚBLICA

276 As tecnologias multimédia, pelo conjunto de especificidades e imprevisibilidades com que se deparam, vivem com dificuldade no espaço público e o seu planeamento estruturado é ainda residual. Steve Dietz identifica cinco premissas de evolução que abrem novas perspectivas para a utilização de tecnologia no espaço público: a dimensão física e poder da computação, a massificação de redes e sistemas de conectividade, a geo-referenciação e monitorizações ambientais, a colocação de grandes ecrãs ou adaptação de fachadas, adaptação e aumento da robustez do equipamento urbano, (Dietz, 2009) às quais podemos acrescentar a simplificação de uso da tecnologia e a necessidade de produção de novos conteúdos que a massificação dos objetos mediadores proporciona.

A arte pública, apesar de dispor de novos meios de apresentação e novas premissas técnicas, mantém a ligação às problemáticas conceptuais que acompanham a arte pública contemporânea, como a criação de identidade e participação integradora das comunidades.

Neste abrir de paleta da tecnologia surgem duas camadas de espaços: o espaço físico e o espaço virtual. À sua união em camadas e uso, artístico ou quotidiano, Frauke Behrendt atribui a designação de espaços híbridos, que afirma surgirem do uso de meios digitais no espaço público (Behrendt, 2010).

Apresentam-se nestes espaços híbridos de construção tecnológica dialéticas entre o virtual e real, entre esferas públicas e privadas, entre o local e o global.

A participação é uma preocupação central na construção da arte pública e o acesso é determinante na relação entre espaços.

A tecnologia limita o acesso à experiência da obra, aplicando à arte pública tecnológica a distinção entre uso e acesso proposta por Cristovão Valente (Abreu, 2005), e considerando que a obra híbrida na sua camada tecnológica se posiciona na esfera do espaço colectivo, com acesso partilhado de propriedade privada.

Na arte pública o espaço possui um conjunto de características físicas e de dimensão condicionadoras do seu usufruto, mas, por definição, a arte pública proporciona uma experiência de livre acesso ao público do espaço. No espaço virtual é necessário um objecto mediador que permita o acesso através de sistemas de partilha coletiva embora privados e com custos de aquisição e uso. Esta condicionante determina que na obra tecnológica o acesso físico ao local possa não ser suficiente para experimentar por inteiro o proposto pelo artista digital, será sempre o utilizador a decidir o acesso ou não ao conteúdo artístico.

A participação não está apenas condicionada à propriedade, a arte pública sofre de limitações de imposição física, de conservação, perenidade e de interpretação social-cultural com a envolvente (Abreu, 2013). Os espaços virtuais da obra refletem também todas estas problemáticas de interpretação, limitação e conservação, em duas características principais da tecnologia: a estrutura de produção dos conteúdos e do seu usufruto.

Como podemos refletir na tabela 1 as condicionantes físicas da arte pública possuem problemáticas paralelas, mas diretamente relacionáveis nos respetivos conceitos.

O vandalismo é uma das principais problemáticas do espaço na arte pública que encontra paralelo no espaço tecnológico, na problemática da invasão e mau uso do espaço, algo corrente, com ataques aos sistemas e programas centrais através de vírus informáticos.

A conservação e perenidade física são outra problemática partilhada no espaço tecnológico. Rafael Hemmer afirma que a tarefa de manutenção da operação fluida da arte digital possui tantas variáveis, que a conservação no espaço virtual é uma tarefa descurada (Hemmer, 2015).

Outra das problemáticas da conservação traduz-se na obsolescência do objecto e na disrupção provocada pelas crescentes e sistemáticas atualizações de programas que, por um lado, limitam o tempo de vida do espaço virtual e, por outro, dificultam a conservação dos meios de acesso à obra digital.

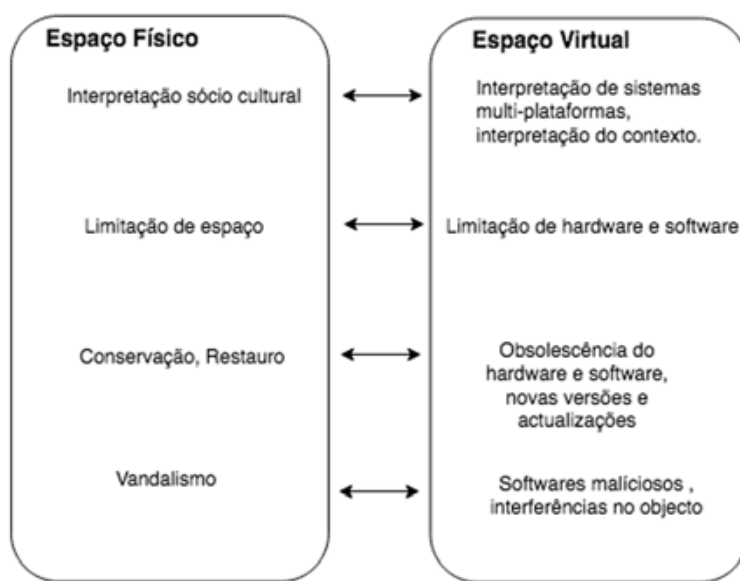


Tabela 1.

A interpretação do espectador na arte pública reflete problemáticas diferenciadas como as idiossincrasias pessoais com as correntes artísticas ou com os métodos de produção e simbólica do objecto. No espaço tecnológico as problemáticas de interpretação possuem a mesma fundação mas são amplificadas pela camada extra de dificuldade que o objecto e a sua aprendizagem acarretam. A interpretação é condicionada por novos objetos móveis em permanente lançamento que obrigam a uma constante aprendizagem de novos códigos de programação e uso.

As condicionantes que caracterizam as correntes artísticas tecnológicas possuem relações diretas identificadas com a construção da arte pública e as características envolventes do espaço. O som no espaço é uma dessas características relacionáveis a arte e a paisagem sonora partilham outro relevante conjunto de relações conceptuais com as artes digitais públicas, das quais podemos destacar a efemeridade e a ubiquidade da apresentação.

A característica de ubiquidade que a tecnologia adquiriu proporciona a utilização do espaço total, ainda antes da massificação dos telemóveis como interface, permitindo diferentes possibilidades e experiências com espaços virtuais.

São disso exemplo os projetos *site specific* de arte sonora e construtores da paisagem sonora como Trace de Teri Rueb (Rueb, 1999) que usava uma mochila com um gps e um computador portátil para lançar poemas diferentes ao longo do percurso de um parque natural em British Columbia, ou o projecto *Sound Mapping* de 1998 (Mott, Raszewski, & Sosnin, 1998) de Ian Mott, Mark Raszewski e Jim Sosnin que usava malas com gps, computadores e comunicação via rádio, para explorar uma composição sonora, passo a passo.

Com o aumento de potencialidades e massificação do telemóvel, este afirma-se como interface preferencial das correntes artísticas que usam os espaços híbridos e que Martha Landly apresenta como arte pública móvel (Landly, 2009).

A arte pública móvel conhece um contexto de classificação e definição por autores como (Landly, 2009), Larissa Hjorth (Hjorth, 2015), Adriana de Souza (Souza, 2006), Tofts (Toft, 2010), que afirmam e discutem afinidades entre a *media art*, a *locative art* e a arte móvel. Estes autores apresentam o foco da arte móvel no diálogo entre os media móveis e o contexto urbano, no qual esta corrente artística mostra a vivência diária dos espaços, a experiência multimeios e o apelo aos diferentes sentidos, focada na mobilidade e participação do espectador.

278

No contexto da partilha de conteúdos móvel e da criação de espaços virtuais, surge a tecnologia de realidade aumentada, pensada para acrescentar informação digital à experiência e à envolvente de um determinado utilizador no espaço físico (Bimber & Raskar, 2005).

Este processo digital, que pretende amplificar a experiência numa perspectiva funcional e lúdica, apresenta-se como uma ferramenta de grande potencial artístico.

Com a tecnologia de realidade aumentada aplicada aos *smartphones* surgem projectos artísticos, dos quais a primeira intervenção relevante está identificada em 2010, numa exposição que os artistas Mark Skwarek e Sander Veenhof propõem ao MoMA (Geroimenko, 2014). No ano seguinte, e como consequência desta intervenção, os autores da proposta e a maioria dos artistas participantes apresentam o “AR Art Manifesto” que define um caminho específico para a arte, através deste meio tecnológico (Geroimenko, 2014). Este manifesto propunha especificidades como a ubiquidade desta corrente artística pelo potencial de aplicação global, mencionava a ligação entre espaço real e virtual e afirmava a cultura de realidade aumentada como o ponto de partida para a participação total do espectador na obra (Torres, 2016).

Trabalhos de 2011, como *Outside Inside* de Tamiko Thiel ou *Batling Pavilions* de Sander Veenhof, apresentam-se como consequência deste manifesto e permitem ao usuário editar não só o acesso, como alterar a sua experiência, sendo que, no caso de *Batling Pavilions*, era permitido ao espectador apagar parte da obra apresentada.

A arte de realidade aumentada é encarada, no manifesto, como ativista e subversiva, por ser uma ferramenta que não necessita de permissões públicas ou políticas para ocupar os espaços e que acrescenta informação ao conceito das obras, de natureza ambiental, política, mas também funcional.

Caixa de Música é um peça artística que se posiciona no cruzamento entre a arte de realidade aumentada e a arte pública. Neste projeto, o estudo do espaço e a sua relação com o lugar são determinantes na estrutura conceptual da peça.



Figura 1 - Escultura *Caixa de música* na Rua José Magalhães.

O projeto *Caixa de Música* surgiu num contexto abrangente de intervenção artística designado circuito 279 de arte pública de Paredes e refletiu a vontade política do município de intervir no espaço através do planeamento e regeneração pela arte. Foram propostos pela curadoria do circuito vinte e três espaços para intervenção, para os quais foi realizado o levantamento histórico e funcional.

Partindo deste estudo, foi escolhido, para a instalação do projeto, um espaço na rua Doutor José de Magalhães, pelas suas dimensões, características históricas e funções do edificado.

O edifício, composto por três corpos principais, cuja data de construção remonta a 1780, recebeu ao longo da sua história funções centrais na povoação, desde casa de justiça, cadeia e capela. Atualmente as suas funções são administrativas e educacionais e este desencontro entre a natureza arquitectónica do edificado e a sua função, apresentou-se como uma oportunidade conceptual para o espaço virtual. Ali está instalada uma Academia de Música, com funções pedagógicas e promotora de sensibilidade artística, que nos pareceu aprisionada no interior do conjunto arquitectónico austero de uma antiga cadeia e pelourinho. A metodologia de criação e desenvolvimento da peça de arte sonora aumentada obedeceu a uma construção centrada na integração de conceitos sociais de construção da paisagem sonora (Brown & Muhar, 2004), com a proposta regeneradora e participativa da arte pública (ARMAJANI, 1995), com a ubiquidade e uso de espaço físico e virtual da arte pública móvel (Landly, 2009) e, finalmente, com a funcionalidade e efemeridade proposta na obra artística de realidade aumentada (Geroimenko, 2014).

ARQUITETURA

METODOLOGIA DE IMPLEMENTAÇÃO

Para integrar os métodos definidos nestes quatro quadros conceptuais e artísticos inspiradores desenvolvemos uma proposta metodológica demonstrada na Figura 2 onde explicitamos o processo de elaboração, desde a conceptualização, construção e apresentação da obra *Caixa de Música*.

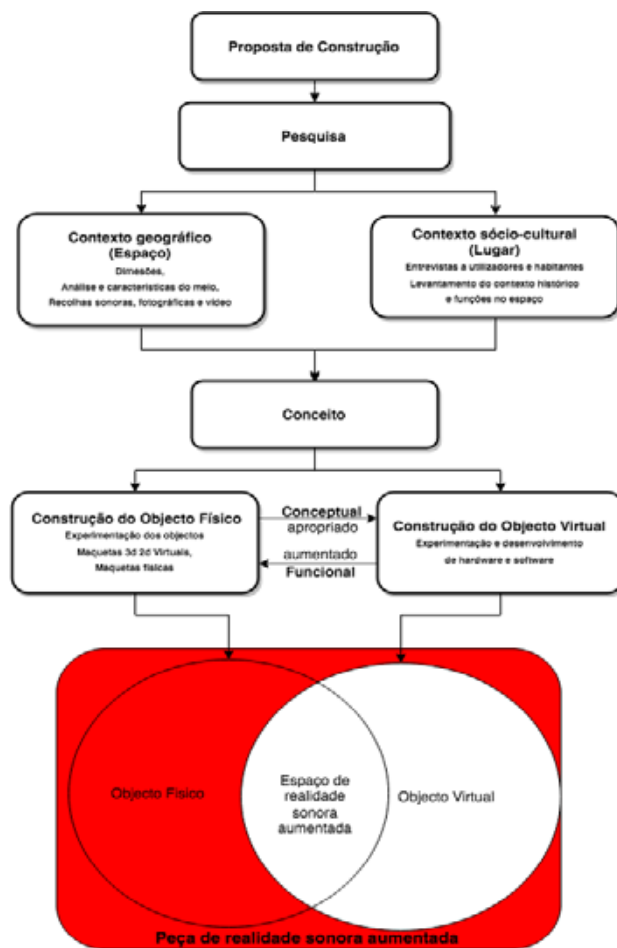


Figura 2 - Processo de elaboração de peça de realidade sonora aumentada.

O processo inicia-se com o estudo pormenorizado do programa de intervenções a desenvolver, proposto pela curadoria do circuito de arte pública de Paredes.

A proposta apresentada aos criadores foi o mote para o estudo dos locais. Partindo da condição prévia de implementar um projeto de cariz tecnológico, foi selecionado o espaço respeitando aspectos de natureza conceptual, funcional e estéticos.

No espaço da rua Doutor José de Magalhães, a modernidade do objecto e a tecnologia a implementar apresentavam-se totalmente divergentes do contexto que ali se presenciava no momento.

O arranjo urbanístico presente proporcionava a sensação de ligeiro abandono do espaço público, reflectido em equipamento urbano datado e um bar de apoio, encerrado.

PROCESSO DE CONCEPTUALIZAÇÃO

Identificado o local, a proposta avançou em dois sentidos: na identificação das características do espaço e na contextualização do lugar.

ESPAÇO

Deu-se início ao levantamento exaustivo de todas as condicionantes e características físicas do espaço. Foi realizada a documentação fotográfica e vídeo verificando materiais e disposições no espaço.

Nesta fase, identificou-se a composição visual que o pavimento em calçada possuía e que evidenciava a tentativa prévia de mostrar a função musical do edifício, através de elementos de comunicação no seu exterior representados por uma pauta de música.

Realizou-se a análise sonora do espaço com registo e recolhas do local durante todo o dia.

LUGAR

Na identificação do lugar, a pesquisa procurou definir a respectiva identidade, memória e funcionalidade, na perspectiva de quem o fruía e habitava.

Foram realizadas pesquisas online e de arquivo acerca do lugar, complementadas por doze entrevistas realizadas em torno do espaço público.

Foi nesta fase equacionada a ideia da academia como caixa de música operada pelos fruidores do lugar e a peça avança conceptualmente pela limitação de repetição e círculo, representados nas caixas de música.

PROCESSO DE CONSTRUÇÃO

Definida a ideia matriz, o processo passa pela experimentação e por ensaios de forma; escala; materiais; tecnologias; inter-relação entre o espaço físico e o espaço virtual.

OBJETO FÍSICO

Produziu-se a definição da escultura pela observação das relações de forma, escala, materiais e ocupação do espaço. Foram desenvolvidas várias propostas e comparados valores estéticos e conceptuais, através da construção de maquetas da escultura a implementar, a duas dimensões e a três dimensões.

OBJETO VIRTUAL

O espaço virtual aumenta a realidade e confere à peça física a funcionalidade de uma caixa de música, sendo nesta fase definida toda a tecnologia e acesso ao espaço virtual.

A definição sonora virtual avança pela inter-relação de construção do objeto físico pois a imagem já presente no espaço de uma pauta musical integra a produção do conteúdo sonoro no espaço virtual.

APRESENTAÇÃO

Como resultado obtemos o cruzamento de duas realidades, a física e a virtual, que, no ponto de interseção, proporcionam uma nova experiência no espaço físico que lhe acrescenta elementos artísticos, identitários e participativos no espaço virtual.

281

IMPLEMENTAÇÃO

Para responder ao desafio conceptual de trazer a academia de música para o seu espaço exterior e produzir a peça de realidade aumentada, articulamos três meios distintos de produção artística: a implementação física da escultura, a produção dos conteúdos multimédia e a programação do meio mediador para o espaço virtual.

ESTRUTURA FÍSICA

Para a componente escultórica física optamos pela colocação de uma escultura em ferro lacado, cuja representação se identifica com uma caixa de música estilizada, composta por 3 corpos interligados, com a dimensão total de 250 cm de largura, por 210 cm de comprimento, por 290 de altura. Esta escultura foi dimensionada com o objectivo de se impor na leitura arquitectónica e urbana do espaço, colocada em destaque e com visibilidade de todos os pontos da praça. A sua posição relaciona-se diretamente com a configuração de uma pauta de música já presente na pavimentação do local. Esta pauta representa as notas iniciais da 9ª Sinfonia de Beethoven e assume preponderância conceptual, ao fazer a ligação ao espaço sonoro virtual e ao contribuir para uma integração da escultura na leitura do espaço físico.

CONTEÚDO MULTIMÉDIA

Para a mediação entre componente física e virtual do espaço foi escolhido o uso de tecnologia móvel de realidade aumentada que possibilita a visualização dos conteúdos multimédia propostos pela escultura sonora virtual produzida.

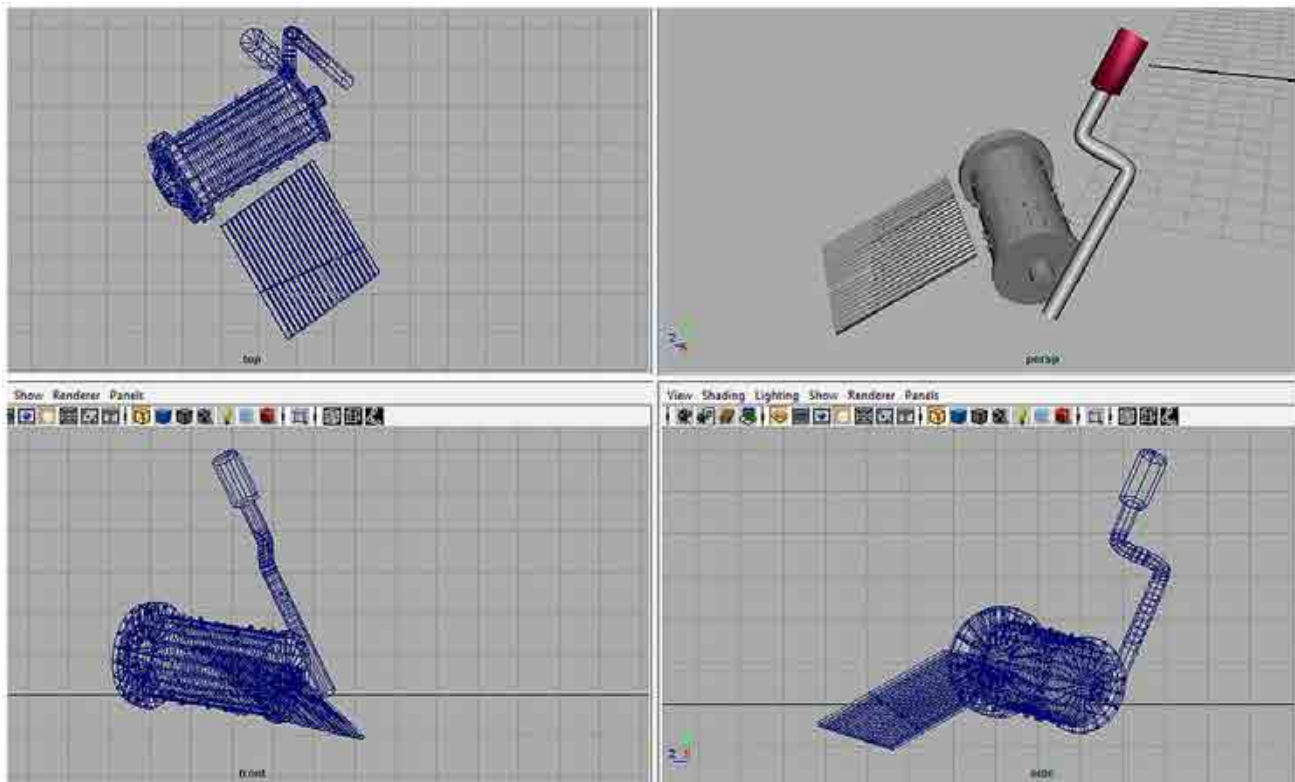


Figura 3 - Quatro vistas da modelação tridimensional da escultura Virtual no software Maya.

A escultura virtual foi implementada realizando uma réplica da escultura física, na aplicação de produção de elementos visuais tri dimensionais Maya. Modelar este elemento em três dimensões pelo software permitiu executar sete vídeos com o movimento e a perspetiva espectáveis da peça, em sete posições distintas do espaço. Estes vídeos, para além de mostrar o movimento previsível de uma caixa de música, incorporam a reprodução musical, em ciclo contínuo, da 9ª sinfonia de Beethoven.

ESPAÇO VIRTUAL

Tendo produzido o conteúdo artístico a ocupar o espaço virtual foi escolhida a aplicação Junaio para janela mediadora entre o espaço físico e o espaço virtual.

Esta aplicação usava os conteúdos através de um sistema de canais geo-referenciados ou de leitura de imagem que estavam disponíveis no servidor da aplicação, com o nome de Mentaio Cloud.

Esta aplicação apresentava um conjunto de vantagens em relação à criação de uma aplicação autónoma, desde logo: a capacidade multiplataforma e multi-sistemas; usar uma interface de programação(API) baseada em Arel, linguagem que permitia programação em tecnologias web comuns como html5 e javascript; ser uma das três principais plataformas de realidade aumentada, à data da apresentação.

Para a interpretação da tecnologia pelo usuário do espaço foi colocada na peça e nos materiais informativos da obra um endereço gráfico(qrcode) com um conjunto de instruções simples, de acesso ao espaço virtual. A leitura do endereço digital gráfico(qrcode) pela câmara ao vivo do sistema móvel interpretava, através do Junaio, o canal a usar naquele espaço. Este reconhecimento executava na Mentaio Cloud, via internet, um pedido de descarga da componente virtual do projeto para a aplicação local no sistema móvel do Junaio.

Completada esta descarga de dados, a aplicação incorporava o canal no Junaio local que, pela detecção da semelhança de pontos com cada uma das dezasseis imagens referência, despoletava os conteúdos multimédia.

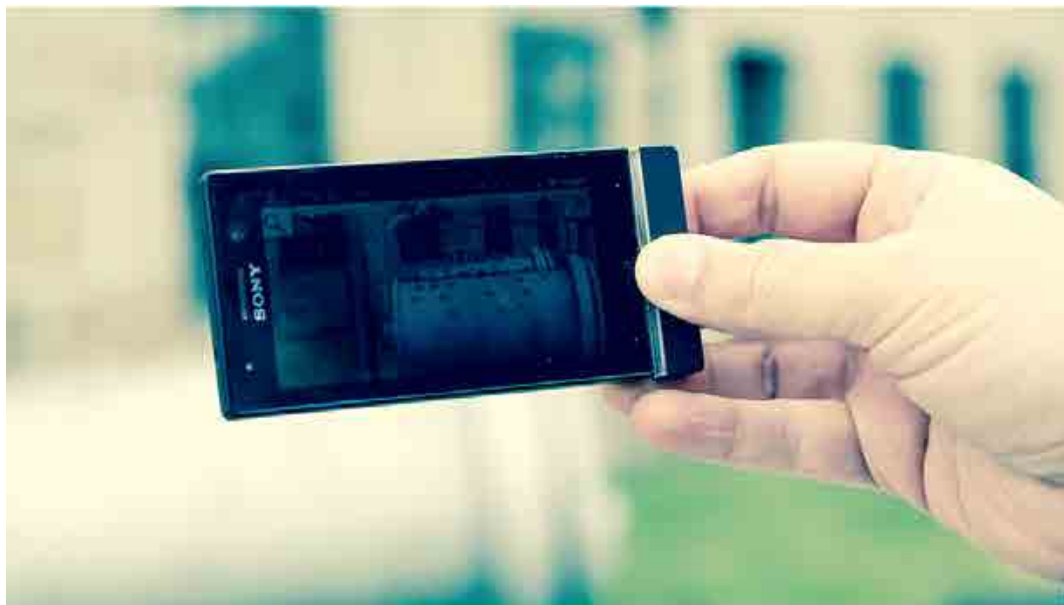


Figura 4 - Vista da escultura virtual em funcionamento por telemóvel.

Os conteúdos multimédia eram compostos por um conjunto de sete vídeos, de sete perspectivas específicas do objeto escultórico, que iniciavam as imagens vídeo e sons sincronizados pela aplicação.

A componente virtual da peça era apresentada através da aplicação que, ao ser estimulada pelo usuário com o percorrer do espaço físico, identificava a imagem de entrada da câmara do sistema móvel, elaborava um processo de reconhecimento de semelhança entre a imagem ao vivo e a gravada como referência, e, ao identificar a similitude da imagem, iniciava cada um dos sete vídeos produzidos para serem visualizados em sobreposição da escultura no espaço físico e da escultura em movimento no espaço virtual (como ilustra a figura 4).

283

RESULTADOS

Por análise de observação crítica podemos apresentar os resultados dividindo-os em três grupos a saber:

IMPACTO OPERACIONAL

A escultura de realidade aumentada respondeu à proposta conceptual, técnica e tecnológica, de intervenção apresentada à curadoria do circuito de arte pública de Paredes.

O uso da metodologia de concepção da peça permitiu a sua criação, execução e finalização, tendo sido completado o propósito que nos propúnhamos de deslocar a academia de música para o espaço. Esta peça, pela modernidade estética visível na forma, escala e posicionamento no espaço, impõem uma leitura mais relacional e menos austera.

A metodologia permitiu a implementação da tecnologia como complemento da metáfora artística e permitiu acrescentar conteúdos virtuais à experiência sonora e musical no espaço. A peça esteve em funcionamento pleno integrando realidade aumentada ao objecto físico durante trinta e sete meses.

IMPACTO TECNOLÓGICO

Para o uso de tecnologia na arte pública foram identificados um conjunto de resultados que demonstram a dificuldade de conservação e perenidade do espaço virtual.

Ao longo dos trinta e sete meses de apresentação foram atualizadas quatro versões dos principais sistemas operativos móveis e centenas de sistemas mediadores diferentes foram apresentados no mercado.

Foi escolhida uma aplicação de livre uso (junaio), multiplataforma que sofreu cinco atualizações funcionais alterando resoluções de exibição e funcionamento em várias plataformas.

O uso de uma aplicação programável que permitisse um acesso de multiplataforma revelou um conjunto de virtudes e defeitos identificados a saber: como resultados positivos para a experiência, podemos confirmar que a aplicação permitiu o acesso a um maior número de sistemas móveis e sistemas operativos, mantendo um nível de eficiência de uso considerável, comparado com as exigências de produzir uma aplicação própria para cada plataforma e cada atualização de sistema operativo.

Nas vantagens encontramos a promoção pública que a aplicação Junaio produzia junto dos seus milhares de utilizadores na sua interface gráfica pela aproximação geo referenciada da peça.

A aplicação possuía uma api e um sdk de fácil utilização, pois usava linguagens web, a obrigar ao programador a um nível menos exigente de competências de programação para a eficiência de resultados.

Como contrariedade, o desenvolvimento de uma aplicação por uma empresa de software base onde se corre a nossa aplicação permite imprevistos que a aplicação própria não tem. A conservação foi efémera e a obsolescência radical pois a empresa que desenvolvia o software foi adquirida e o novo proprietário decidiu finalizar o desenvolvimento da aplicação, no caso específico com a agravante de desligar todo o sistema de usuários já implementados em dezembro de 2015.

IMPACTO SOCIAL

A intervenção pública associada à execução da peça permitiu reativar os serviços de bar no local e o movimento e usufruto do espaço pela população foi aumentado. O projeto esteve nomeado para a nona edição do prémio nacional multimédia da APMP 2013 na categoria Arte e Cultura.

CONCLUSÕES

284

A escultura *Caixa de Música* na sua componente física está instalada desde Novembro de 2012 na cidade de Paredes a sua componente virtual terminou em Dezembro de 2015. Esta apresentação permitiu retirar conclusões sobre o acrescentar de experiência no espaço público, o uso da tecnologia na arte pública, as metodologias de implementação, e permanência do espaço virtual.

Ao produzir uma escultura de larga escala, com pretensão de perenidade e baixa manutenção identificou-se a tecnologia de realidade aumentada como uma alternativa com necessidades específicas de manutenção e conservação exigentes no objectivo de acrescentar o elemento funcional à caixa de música. Esta alternativa causou surpresa e despertou curiosidade para com a tecnologia nas três apresentações públicas realizadas por nós.

A escultura virtual a operacionalizar deve ter valor de escala visual maior que o objecto físico como meio de mitigar as diferentes resoluções que os diferentes sistemas móveis dispõem.

Para trabalho futuro, está em desenvolvimento uma aplicação que, numa primeira fase, reintroduzirá o funcionamento do espaço virtual da escultura e albergará novo contexto sonoro e musical.

REFERÊNCIAS

ABREU, J. G. (2005). Arte pública e Lugares de Memória. *Ciências e Técnicas do Património*, IV (I), 215-234.

ABREU, J. G. (2013). Arte Pública. Origens e condição Histórica. (J. G. Abreu, & L. Castro, Edits.) 13-33.

ARMAJANI, S. (1995). *Manifest Public Sculpture in the context of American Democracy*. Barcelona: MACBA.

BARASSI, V., & Treré, E. (2012). Does Web 3.0 come after web 2.0? Deconstrcting theoretical assump-

- tions through practice. *New media & Society*, 14 (8), 1269-1285.
- BEHRENDT, F. (2010). *Mobile sound: Media Art in Hybrid spaces*. Sussex: University of Sussex.
- BIMBER, O., & Raskar, R. (2005). *Spatial Augmented Reality : merging real and virtual worlds*. CRC Press.
- BROWN, A. L., & Muhar, A. (2004). An Approach to the Acoustic Design of Outdoor Space. *Journal of Environmental Planning and Management*, 47 (6), 827-842.
- DIETZ, S. (Winter de 2009). Public Art 2.0. *Public Art Review* (41), p. 11.
- GEROIMENKO, V. (2014). *Augmented Reality Art*. Plymouth: Springer.
- HEMMER, R. L. (28 de September de 2015). *Best practices for conservation of media art from an artist's perspective*. Obtido em 5 de January de 2017, de Github: <https://github.com/antimodular/Best-practices-for-conservation-of-media-art/tree/c6a223399ce47ab97bc557e9130c08238b6ef699#best-practices-for-conservation-of-media-art-from-an-artists-perspective>.
- HJORTH, L. (2015). Mobile art: Rethinking intersections between art, user created content (UCC), and the quotidian. *Mobile Media & Communication*.
- LANDLY, M. (2009). Mobile Public Art. *Public Art Review Public art 2.0*, 32-36.
- MOTT, I., Raszewski, M., & Sosnin, J. Sound Mapping. <http://escuta.org/pt/projetos/instalacao/sound-mapping/soundmapping.html>. Tasmanian Museum and Art Gallery, Hobart.
- RUEB, T. Trace. <http://www.terirueb.net/trace/>. Yoho National Park, British Columbia.
- SELDES, G. (1956). *The Public Arts*. New York: Ed. Dimon and Shoester.
- SOUZA, A. D. (2006). From cyber to hybrid: Mobile technologies as interfaces of hybrid spaces. *Space & Culture*, 9 (3), 261-278.
- TOFT, T. S. (2010). Social Media Platforms as Strategic Models for Local Community Development. *Interaction of Architecture, Media and Social Phenomena*, 431.
- TORRES, D. R. (2016). "AR Art Manifesto", *MATERIA*, 19.

AGRADECIMENTOS

Esta Investigação foi financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) by FCT. Bolsa SFRH/BD/71416/2010. 285

GREENRAY – TAPEÇERIA LASER

ANDRÉ RANGEL

CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, UCP

RESUMO

Tapeçaria de luz laser, interactiva que mistura escultura, arquitectura, instalação e performance. O "tear" designado para urdir este "tecido" utiliza o principio da reflexão múltipla, produzindo uma trama visual, cuja aparência é modificada pela movimentação da audiência, que ao participar nesta experiência artística colaborativa, se torna co-criadora da obra.

Obra de arte interactiva analógica, que não utilizou processamento digital, mas que, se apresentou como nova configuração óptica e ambiental, bem como referência da arte contemporânea pós digital. Computar sem computador, e calcular mais rápido do que o computador, apresentou-se como hipótese contrastante e de teor crítico à sociedade computadorizada e digitalizada da actualidade.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Pública; Interacção; Luz.

286

ABSTRACT

Interactive laser light tapestry that merges sculpture, architecture, installation and performance. The 'loom' designed to weave this 'fabric' uses the multiple reflections principle, producing a visual web, whose appearance is modified by audience movement that, while participating in this collaborative artistic experience, becomes co-author of the artwork.

Interactive analog artwork, didn't use any digital processing, but its presented as a new optical and ambiental configuration and also as a reference to post-digital contemporary art. To compute without computer, and to calculate faster than a computer, seemed a theoretical criticism and contrasting hypothesis to the actual digital and computerised society.

KEYWORDS

Public Art; Interaction; Light.



Figura 1 - GreenRay.

INTRODUÇÃO

GreenRay é um espaço urbano limiar, de transição entre um espaço exterior e um espaço interior. Em GreenRay, o espírito urbano, livre e rebelde associado à ideia de movimento, controle e precisão procura reunir tribos urbanas em lugares não convencionais. GreenRay permite a apropriação de locais urbanos, tirando partido de equipamentos, obstáculos e arquitectura. Trata-se de uma intervenção 'limpa', que não requer infra-estruturas especiais e não tem impacto negativo permanente na paisagem, factor que denigre a imagem de expressões urbanas como o graffiti. GreenRay é experiência urbana, utiliza infra-estruturas urbanas como cenografia e cidadãos como performers e espectadores, pelo que, aponta possibilidades futuras para a cidade e para a arte urbana.

GreenRay aumenta o espaço onde ocorre, os participantes controlam a luz desse espaço e consequentemente a sua paisagem. É um projecto espacial na forma de arte de rua, pública, misturando tecnologia e comunidade. GreenRay motiva a reutilização de espaços urbanos, conferindo-lhes temporariamente uma nova função: serem simultaneamente locais para interacção social e exibição artística.

A obra GreenRay apresenta-se como conceito de estética urbana orientado para o exterior dos circuitos artísticos convencionais e dos discursos artísticos teóricos. A obra acontece fora dos espaços do museu, da galeria ou do atelier, e existe na relação estabelecida com o local onde é apresentada, promovendo uma abordagem estética a esse mesmo local. Esta obra, parafraseando Hawkins (2012), relaciona-se com geografia, é prática artística baseada em sítios e que se integra nos seus contextos sociais. O sítio social, incluindo a sua comunidade, são sujeito, material e a audiência da própria obra.

GreenRay é espaço de exploração sensorial, em que a presença do corpo e os seus sentidos são indispensáveis à compreensão da experiência artística, que, não se limitando a um acto intelectual, é apreendida pela complexa percepção do corpo como um todo (Hawkins, 2010). Enquanto espaço de agência distribuída, esta obra intermedia pode facilmente ser identificada como, o que McCormak (2004) considera, local para pensar as relações entre corpos, conceitos e materiais de vários tipos. GreenRay afirma a equidade de meios, porque considero que os corpos, os conceitos e qualquer material são meios no contexto da arte e do design. Assim, actualizei a identificação de McCormak, considerando GreenRay apenas como local para pensar a relação entre meios.

No âmbito da fundamentação escrita que explicita o processo de concepção e elaboração de GreenRay, é oportuno fazer, neste artigo, uma discussão sucinta sobre a experiência, o gesto e o espaço no contexto desta obra, pois esta, simultaneamente, resulta em espaço e gesto, modela espaço e gesto e utiliza o espaço e o gesto como meios.

GREENRAY

GreenRay¹ é um tecido "tapeçaria" de luz laser, apresentado como obra intermedia interactiva. O "tear" designado para urdir a trama de feixes laser, constitui-se de dois espelhos paralelos entre si, colocados no chão, em posição vertical. Utilizando lasers verdes com um comprimento de onda de 532nm e o principio da reflexão múltipla, esta obra produz uma trama visual, plana, paralela ao chão - a 10cm deste - cuja aparência é modificada pela movimentação da audiência, que sendo desafiada a participar nesta experiência artística colaborativa, se torna co-criadora da obra. Para a audiência trata-se simultaneamente de uma experiência artística e de uma actividade física. Esta obra nasceu da vontade de conceber e produzir um obra de arte interactiva analógica, que não utilizasse processamento digital (computador), mas que, ao mesmo tempo, se pudesse apresentar como uma nova configuração óptica e ambiental, bem como referência da arte contemporânea pós digital².

288



Figura 2 - Participação da audiência em GreenRay.

Um dos objectivos na meta-concepção desta obra foi a sua fácil e intuitiva utilização pela audiência, que pode interagir com a composição artística desenhando diferentes padrões participando na constituição de um interface (com o corpo humano e o seu movimento) que não requer alfabetização. Em GreenRay

¹ <http://3kta.net/3greenray.php>

² Alenxenberg (2011) define o termo pós digital: "Postdigital (adjective) Of or pertaining to art forms that address the humanization of digital technologies through interplay between digital, biological, cultural, and spiritual systems, between cyberspace and real space, between embodied media and mixed reality in social and physical communication, between high tech and high touch experiences, between visual, haptic, auditory, and kinesthetic media experiences, between virtual and augmented reality, between roots and globalization, between autoethnography and community narrative, and between web-enabled peer-produced wikiart and artworks created with alternative media through participation, interaction, and collaboration in which the role of the artist is redefined." (p. 10)

constata-se um fenómeno de comunicação não verbal (Mohammadi e Vinciarelli, 2010) em que as emoções, sentimentos, intenções e atitudes sociais dos membros da audiência são percebidos pelos restantes membros pelas expressões faciais, gestos e posturas dos primeiros. Como tal, GreenRay é também um laboratório social, que provoca socialização.



Figura 3 - Socialização provocada em, e por, GreenRay.

Dando o controle ao público este torna-se performer da obra artística responsável pela finalização da concepção. Quando a audiência cria ou (de)forma o conteúdo da obra de arte, transforma-se de receptor em fornecedor/emissor principal. Como processo e como discurso, GreenRay também investiga as relações entre o artista e a sua audiência, propondo uma configuração informal que encoraja a audiência a participar, interagir e desfrutar da obra sem ser pressionada por mensagens ou posições ideológicas. Apagando a divisão e potenciando a conexão entre artista e audiência, esta obra junta as dimensões do fazer e do experienciar. 289

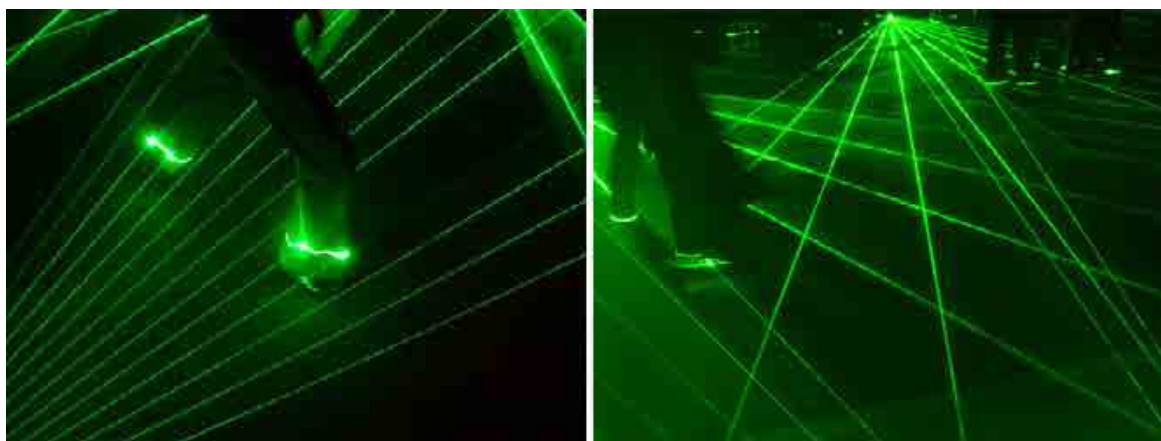


Figura 4 - Aparência da obra transformada pela audiência.

O algoritmo que integra, e é, a obra, tem como entrada, como variável, a posição e o movimento do corpo de cada membro da audiência, o que assegura a indeterminação do resultado. Mas o movimento de cada membro da audiência também é resultado, portanto saída do sistema. A obra GreenRay é interacção entre seres humanos provocados por uma configuração de feixes de laser provocatória. Simultaneamente, também é a interacção desses mesmos seres humanos com o conjunto de feixes de laser. Trata-se de uma interacção híbrida entre meios. Entre seres humanos, como meios; e entre seres humanos e feixes de luz, ambos considerados meios. Os seres humanos e os seus gestos são a obra. A luz e o seu fluxo, controlado pelos gestos dos seres humanos, é a obra. Os feixes de luz sem os seres humanos e estes sem

os feixes de luz, não possibilitam a obra. No algoritmo de GreenRay, as 'entradas' são 'saídas' e as 'saídas' são 'entradas', tratam-se de híbridos de entradas e saídas. Os feixes laser são resultado, saída, *output*, mas simultaneamente constituem o próprio interface e portanto entrada, *input* do sistema, do algoritmo (Rangel 2015). Trata-se de dinâmica intermedia que transforma em híbridos os seus meios.

Porque a visão e a nossa própria existência dependem da luz, a atenção da investigação prática, de que resultou GreenRay, focou-se principalmente em tecnologias que permitem transformar a aparência de um espaço respeitando toda a arquitectura existente. A luz é um meio que permite tal transformação.

EXPERIÊNCIA

Uma das maiores motivações na criação de GreenRay foi proporcionar experiência aos participantes em vez de criar objectos que possam ser trocados e possuídos. Enquanto caso de estudo, em GreenRay a experiência é o elemento comum aos seres humanos que nela participam. Para o artista a experiência é uma intenção e está presente em todas as fases de materialização da obra, desde a sua concepção até ao seu acontecimento. Para ele o carácter experimental é constante pois a obra resulta precisamente da inter-relação das experiências feitas com distintos meios materiais, técnicos, processuais, conceptuais, humanos, entre outros. A construção da experiência é influenciada pelo trabalho experimental do artista que proporciona aos participantes a experiência da obra e simultaneamente de a ultimar. Ou seja os participantes experienciam a obra enquanto audiência mas também participam activamente na acção de fazer a obra, na sua finalização. Por sua vez, o artista só pode experienciar o acontecimento da obra quando esta é experienciada pelos participantes. Neste sentido, pode-se afirmar que existe uma certa reciprocidade da experiência: o artista proporciona uma experiência aos participantes, que, por sua vez, proporcionam a experiência ao artista. Ou seja, os participantes experienciam a experiência do artista, que experiencia como a sua experiência é experienciada pelos participantes, que são também fazedores da própria experiência (Rangel 2015).

290

Numa época de evidente declínio, por via do crescimento inóspito, de valores consumistas numa sociedade capitalista auto-destrutiva³, em que a atracção e a valorização da posse de objectos (que rapidamente se tornam obsoletos e desvalorizados) é quase massificada, a produção de experiências, mesmo que efémeras, contraria esta tendência e reforça com optimismo a ideia de que 'somos o que fazemos', em detrimento da ideia de que 'somos o que temos' ou 'somos o que possuímos'. De certa forma, GreenRay revela um posicionamento político fundado num princípio filosófico: 'Fazer em vez do Possuir'.

No universo literário são referidos diversos tipos de experiência como experiência física, mental, emocional, espiritual, religiosa, estética, sexual, virtual, entre muitas outras. Arsenault e Bonenfant (2012), consideram que a 'experiência pode ser dividida entre as suas várias dimensões, tais como a técnica (techne), a ética (ethos), a estética (aisthêtikos), etc.' Por sua vez, cada uma destas dimensões pode ainda ser dividida em múltiplas outras dimensões. Por exemplo Gallese e Di Dio (2012) consideram que 'a experiência estética está conotada como um estado estratificado aonde se podem distinguir diversas dimensões' associadas às diferentes formas de relacionamento com os objectos, como 'mera observação, atitude estética, apreciação/avaliação estética e julgamento estético'. Mas, para Arsenault e Bonenfant, 'estas dimensões [técnica, ética e estética] não podem ser imaginadas separadamente dos seus efeitos e funções, combinadas como um todo inseparável que define o sentido da vida'.

Não é o objectivo deste artigo dissecar, separar e categorizar as possíveis formas ou dimensões de experiência. A Experiência é um contínuo, híbrido que não se consegue delimitar pois tem tanto de ambíguo como de abrangente. A experiência de um 'expert', a experiência de ver um oceano pela primeira vez ou a experiência de misturar materiais, que não haviam antes sido misturados, encontram-se em extremos de um espectro multi-dimensional e têm distintos valores semânticos. A experiência é constante da vida. Os

³ Denomina-se de auto-destrutiva dada a tendência que a sociedade capitalista tem em destruir valores existentes para poder 'vender' novos valores.

membros do colectivo austríaco 'Monochrome' (2005), criadores do manifesto 'Experiencia a experiência'⁴ consideram que "tudo está relacionado como experiência. [] tudo tem de ser experienciável ou apresentado como 'experiência'."

De acordo com Varela (1991), que considerava os processos de conceptualização como sendo motivados pelas estruturas da experiência corpórea, Hall (2010) sustenta que a evolução está mais relacionada com as nossas escolhas através da experiência do que com melhoramentos através da adaptação. Experiência é sinónimo de conhecimento e de aprendizagem. Schinkel (2010), para quem a experiência é percepção ou imaginação, aproxima a experiência à estética ao considerar a estética como a experiência dos sentidos. A experiência também é potenciadora de conhecimento, para Giannetti (n.d.) a 'aquisição de conhecimento, educação e cultura são dependentes das experiências de vida individuais'. Murdoch (2001), parece salientar a importância do contexto e da experiência de grupo na aprendizagem quando afirma que '[a] prendemos ao atendermos a contextos, o vocabulário desenvolve-se pela atenção próxima a objectos, e só podemos compreender os outros se de alguma maneira partilharmos os seu contextos.'

Assim, GreenRay pode ser considerada como contexto para experiência de grupo. Em GreenRay os participantes são confrontados com um meio/contexto novo, pronto a experimentar e para o qual não tinham qualquer instrução prévia. Ou seja, as obras em questão também são contextos de interacção social.

NEURÓNIOS ESPELHO

GreenRay afirma-se como experiência potenciadora de conhecimento e de sociabilização. No final do século XX, um grupo de neurofisiologistas da Universidade de Parma considerou existirem neurónios que tanto são activados num indivíduo quando observa outro a executar uma acção ou quando o próprio indivíduo executa essa mesma acção. Este grupo de investigadores denominou a sua descoberta como 'mirror neurons'⁵ ou 'neurónios espelho', precisamente por serem uma espécie de reflexo interno das acções dos outros. Esta descoberta foi rapidamente associada à aprendizagem de linguagem, de motricidade, à sociabilidade e a processamentos emocionais.

291

De forma a sustentar a relação do tema 'neurónios espelho' com a obra GreenRay, bem como a potência desta enquanto experiência geradora de conhecimento, convém tecer outra consideração: GreenRay também é um arranjo espacial, ocupa espaço e como tal implica o movimento e a motricidade dos participantes. Gallesse e Di Dio afirmam a noção fundamental da natureza motora da experiência e reforçam-na: 'É através do movimento que os elementos disponíveis no espaço podem ser conectados, que os objectos podem ser extraídos do seu fundo e percebidos, que as representações e significado podem ser formados e articulados' (p. 688). Especialistas como Fogassi e Ferrari⁶ (2007) afirmam que 'os neurónios espelho são uma classe de neurónios do cortex pré-motor' denominados 'neurónios motor' e que o próprio sistema (neuronal) motor estará relacionado com a evolução da linguagem. No caso da obra GreenRay, o movimento dos participantes é um componente integral da experiência que é a obra, logo, existe a indução recíproca de activação dos 'mecanismos espelho' (neurónios espelho) dos participantes. Conforme Gallesse e Di Dio afirmam a 'activação do mecanismo espelho para acção é tipicamente induzida pela observação de acções em curso, a sua relevância para a experiência estética durante a contemplação de obras de arte estáticas pode ser insignificante' (p. 692).

No seu estudo Gallesse e Di Dio, que identificam a activação dos 'mecanismos espelho' como 'mecanismos de ressonância incorporada', sugerem que estas ressonâncias também aconteçam durante a observa-

⁴ 'Experience the experience' - <http://www.monochrom.at/experiences/>

⁵ Para uma iniciação ao tema sugere-se a consulta dos seguintes endereços: http://pt.wikipedia.org/wiki/Neurónio_espelho e <https://en.wikipedia.org/wiki/>

⁶ Estes especialistas tentam justificar a 'hipótese de que diversos componentes da linguagem humana, incluindo alguns aspectos da fonologia e da sintaxe, possam estar embebidos nas propriedades organizacionais do sistema motor e que um conhecimento mais profundo deste sistema pode ajudar a explicar como evoluiu a linguagem' (Fogassi e Ferrari, 2007).

ção de obras de arte fixas como pinturas, esculturas, fotografias, obras arquitectónicas, etc. Já Hall (2010) denomina este tipo ressonância como 'ressonância cinética' provocada essencialmente pelo gesto.

GESTO

GreenRay é um sistema híbrido composto por seres humanos e componentes não humanos. Os componentes não humanos transformam-se de objectos em sujeitos porque actuam sobre os participantes humanos levando-os a agir e a reagir. E estas acções e reacções acontecem como gestos.

Hall (2010) denomina estas acções e reacções como 'gesto interactivo' dos participantes. Isto sugere que a experiência da obra dependa mais daquilo que ela suscita do que da sua aparência. No caso particular de GreenRay, é o gesto imprescindível dos participantes que é suscitado. O gesto corporal e facial, cujo sistema de performance e compreensão é implementado nos neurónios espelho. Acharya e Shukla (2012), consideram que é a partir do neurónios espelho que a linguagem humana evoluiu.

De facto, o gesto e a imitação do gesto, são, para muitos estudiosos, a chave da aprendizagem da linguagem, empatia e muitos outros avanços culturais. As teorias do espelho neuronal como fundação para a evolução da linguagem humana têm pouco mais de uma década. Johnson (2010), defensor da teoria da mente incorporada⁷, afirma que grande parte do nosso conhecimento perceptual tem origem no movimento, tanto nos nossos movimentos corporais como nas nossas interacções com objectos em movimento. McNeil (2006) afirma que os gestos podem ser considerados como agentes de interacção social ou como 'estímulos sociais'. Azar (2005) refere que a questão fundamental na agência da gestualidade na socialização é a forma como o cérebro passa da compreensão das acções, enquanto acções, para a compreensão das acções enquanto símbolos.

GreenRay, que, intencionalmente não utiliza linguagem verbal, estimula aquela que talvez seja a forma mais antiga e o meio mais primário de comunicação humano: a gestualidade; a gestualidade do corpo no seu todo. Conforme Hawkins (2012) afirma, uma compreensão da experiência da arte não é apenas um acto intelectual mas sim, a percepção complexa do corpo como um todo.

Sustentada a gestualidade como meio de sociabilização, conclui-se que GreenRay é uma experiência social e socializante. O gestos estimulados pelos componentes não humanos em cada participante, ressoam nos restantes participantes que os possam observar. A gestualidade de cada participante é portanto estimulada simultaneamente pelos componentes humanos e não humanos do sistema, numa espécie de simbiose. Convém clarificar, que no contexto específico da obra em causa, o gesto, mais do que um resultado da obra, é também um dos meios da obra. O gesto dos participantes é um meio da obra porque actua na entrada do sistema que a integra e, simultaneamente é um resultado da obra porque esta provoca esse gesto.

ESPAÇO

A noção de espaço mereceu um estudo aprofundado no processo de concepção e materialização de GreenRay. O espaço sensível é aquele que é apreendido com os sentidos. A percepção espacial é uma actividade exploratória mediada pelo aparato sensorio motor dos seres humanos. De uma perspectiva enactiva (Noë, 2002), a percepção espacial é enacção resultante da fusão estrutural do organismo com o seu ambiente. Na obra GreenRay, provoca-se precisamente essa actividade exploratória em que as propriedades espaciais são acessíveis a mais do que um sentido [visão].

⁷ Scarinzi (2013), resume a teoria da mente incorporada como negação da separação da mente e do corpo, que vê o significado, a razão e a imaginação como incorporados e une a razão à emoção. Ou seja, de acordo Scarinzi, experiência e cognição são mediadas corporeamente e dependem das capacidades sensorio-motoras dos indivíduos imersos num contexto biológico, psicológico e cultural que interage com o ambiente numa relação de co-determinação. (Apesar da teoria da mente incorporada ser completamente actual no contexto da presente investigação, conclui-se precisamente não se tratar de uma relação de co-determinação mas sim de co-indeterminação).

Por termos um corpo somos seres localizados espacialmente e no estado de vigília olhamos sempre para uma qualquer direcção. Assim, o espaço é sempre presente, é uma constante na vida. A forma como percebemos o contexto espacial que nos rodeia é uma parte fundamental do nosso pensamento e comportamento. GreenRay, enquanto arranjo espacial, pretende implicar simultaneamente os sentidos da visão, audição e tacto da audiência, afectando as suas escolhas e comportamentos. Reflectindo um desejo para o prazer sensual, esta obra fornece uma configuração que envolve a audiência tornando-a simultaneamente o elemento e meio fundamental da obra de arte. O conceito de objecto artístico, explorado no âmbito do desenvolvimento desta obra, implanta informação num ambiente, constituindo um espaço perceptível modelado para a presença da audiência.

Ainda dentro do estudo da noção de espaço, em GreenRay apropriaram-se e cruzaram-se conhecimentos da área da arquitectura e do design de comunicação visual, entre outros. Reutilizaram-se as práticas/teorias da relação figura-fundo, na relação sólido-vazio, reafirmando: que os espaços vazios, formados pelo posicionamento de objectos, são tão ou mais importantes do que os próprios objectos; que espaços tridimensionais são considerados espaços positivos quando têm uma forma definida, dando a sensação de delimitação; que espaços positivos podem ser definidos por um número infinito de elementos como pontos, linhas, planos, ou iluminação; que os espaços que não são explícitos mas aparentes, são considerados implícitos. Em GreenRay afirma-se a equidade do espaço 'vazio' e do espaço sólido. Os espaços positivo e negativo são definidos por objectos: corpos humanos; pontos, nos cruzamentos dos feixes laser; linhas, que são os próprios feixes de laser; planos, definidos por grupos de feixes de laser complanares; e também por volumes resultantes da interacção destes objectos no espaço. Por exemplo, o volume abaixo do tapete de laser e o volume acima deste ou ainda o volume delimitado pelos feixes de laser.

Foi interessante constatar que os comportamentos dos seres humanos em GreenRay foram heterógenos. Houve pessoas que preferiram colocar o seu corpo a bloquear os feixes, alterando o padrão da tapeçaria, outras pessoas preferiam evitar os feixes caminhando apenas nos espaços delimitados pelos mesmos. Constatou-se com a interacção destas últimas pessoas, que apesar de estarem perante raios de laser, comportaram-se como se de arames se tratasse. Afirmando que o espaço ocupado e determinado pelos feixes de laser, a sua fisicalidade e materialidade, são percebidas da mesma forma - convicta - que se percebem os volumes sólidos. 293

Espaços urbanos são passagens, através das quais se movem corpos, símbolos e coisas materiais. Alguns deles têm mais carácter de limiar do que outros, alguns até se desenvolvem em fronteiras extensas (Fornäs 2002).

GreenRay é um espaço urbano, um espaço urbano limiar, um espaço de passagem, de transição entre um espaço exterior e um espaço interior. A obra foi intencionalmente concebida como local de passagem e instalada na zona de acesso ao edifício da discoteca Lux, de forma que quem se dirigisse à entrada do edifício era obrigatoriamente embebido no espaço da obra, sendo transformado, imediatamente, em meio da obra.

MULTIPLICAÇÃO/GÉNESE

A ideia para a obra GreenRay nasce de forma quase 'acidental', numa noite de verão do ano de 2009, enquanto se testavam hipóteses para novas configurações ópticas. Dada a disponibilidade de alguns dispositivos laser, no laboratório onde se desenvolveu esta obra, de forma intuitiva experimentou-se fazer incidir um feixe de luz laser sobre um CD. Imediatamente se observaram, padrões visuais curiosos provocados pela projecção, numa parede, da combinação de luz laser reflectida e difractada pelo CD. Apesar da curiosidade e entusiasmos temporários, despertados pelas possibilidades visuais destes padrões, a divisão do feixe luz laser - em luz reflectida e luz dispersa/difractada - e consequente perda de brilho - pois ao dividir o feixe de luz, cada feixe resultante brilha com menos intensidade - levou a que se optasse por uma configuração que em vez de dividir o feixe, o multiplicasse. A solução foi utilizar dois espelhos planos

paralelos. Sem se pretender discorrer sobre a importância do espelho na humanidade e em particular na filosofia, na arte⁸, na matemática e na física, é fundamental no contexto pós-digital desta obra, referir a ideia de multiplicação permitida pela justaposição de pelo menos dois espelhos. Não se pretende discutir os fenómenos do cálculo ou da computação, mas, de facto, a reflexão especular múltipla do espelho, apresentou-se como uma poderosa, eficiente e instantânea forma de cálculo e computação que apesar da sua simplicidade e antiguidade supera a capacidade dos mais modernos dispositivos de computação ao realizarem a mesma tarefa⁹. Computar sem computador, e calcular automaticamente mais rápido do que o computador, apresentou-se como hipótese contrastante, de grande teor crítico à sociedade computadorizada e digitalizada da actualidade. Em GreenRay, o padrão gerado pela combinação de feixe de laser e espelhos forma-se à velocidade da luz. Um padrão semelhante visualizado num écran, calculado por um computador, seria formado mais lentamente, dependendo, entre outros factores, da velocidade de processamento do computador. Este facto só seria contrariado se, hipoteticamente, existissem computadores a operarem a velocidades superluminais.

Ainda em laboratório, decidiu-se qual a forma de participação e o nível de controle a dar à audiência. Construído um protótipo de pequenas dimensões, constituído por dois espelhos planos paralelos e um feixe de luz laser verde, decidiu-se que os utilizadores de GreenRay poderiam, enquanto meio, participar e transformar a própria obra, utilizando para tal apenas o seu corpo como obstáculo ao fluxo dos feixes de laser. Considerou-se o fenómeno de reflexão múltipla como um simples processo de multiplicação iterativo. No contexto da investigação de que resultou GreenRay, cada iteração corresponde ao percurso da luz do feixe de laser reflectido, segundo a lei da reflexão especular, de um espelho até ao espelho oposto. A interrupção do feixe de laser por parte de um utilizador, é sinónimo de interrupção da iteração do processo de multiplicação. Ao interromper o feixe de laser, o utilizador determina o 'multiplicador' e consequentemente o padrão visual que é o produto da 'operação'. Teoricamente, a multiplicação matemática pode ser descrita como um forma de adicionar uma quantidade finita de números iguais. Conceptualmente e na prática, no protótipo de GreenRay, o comprimento dos espelhos é finito pelo que o numero de reflexões também o é. Outro tipo de multiplicação - ampliação - é a passagem do protótipo de pequenas dimensões para a instalação da obra em tamanho real: um tapete de luz com 8 metros de largura por 20 metros de comprimento. A concretização do fenómeno da reflexão especular, na instalação GreenRay, em tamanho real - 8m x 20m, levantou uma série de desafios/constrangimentos que serão descritos adiante neste artigo.

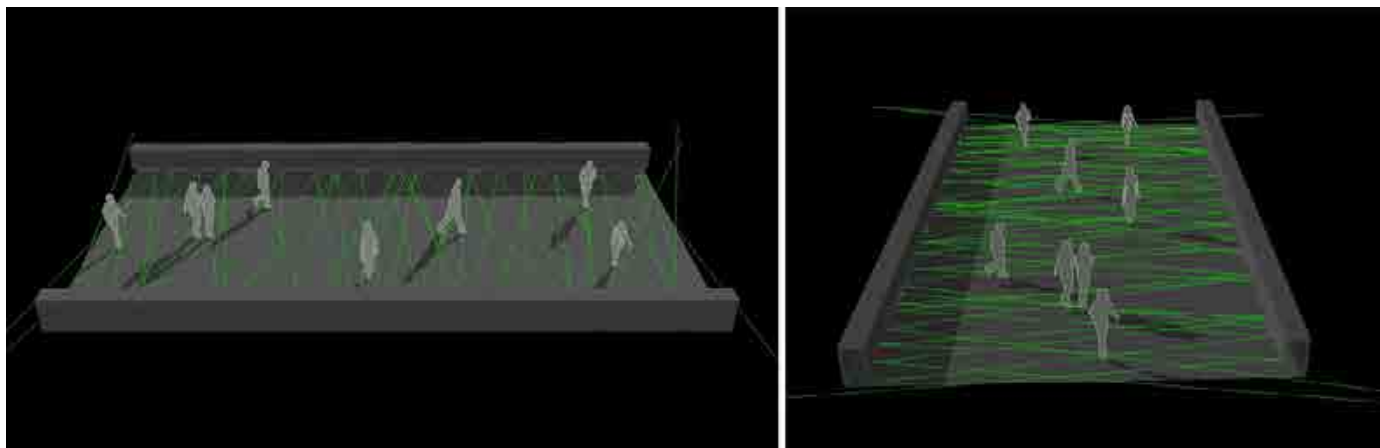


Figura 5 - Modelos para o festival STRP.

⁸ Diversos artistas utilizam espelhos como meio nas suas obras, tanto como forma de integração da audiência, bem como, como forma de multiplicação da imagem do real. De entre esses diversos artistas sugere-se a consulta das obras de Dan Graham, Jeppe Hein, Bojan-Sarcevic, Anish Kapoor, Ken Lum, Graham Caldwell, Olafur Eliasson, Joachim Sauter ou do colectivo United Visual Artists.

⁹ Considere-se o exemplo clássico do Caleidoscópio, inventado no início do século XIX, que tem sido revisitado e mimetizado em diversos algoritmos e programas de computador para a criação e investigação de padrões. O caleidoscópio gera padrões 'instantaneamente' ou à velocidade da luz. Um computador, com os dispositivos de visualização apropriados pode gerar padrões semelhantes, mas será sempre à sua velocidade de processamento.

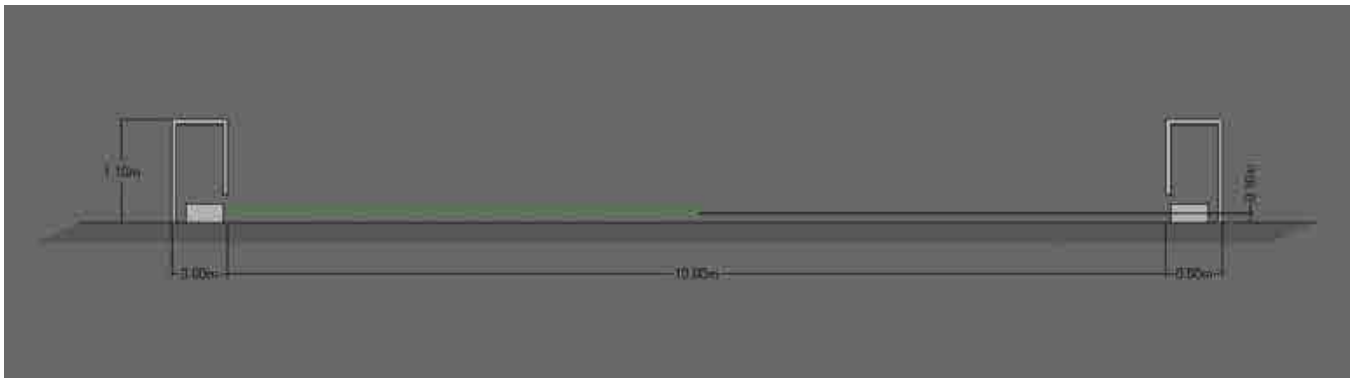


Figura 6 - Desenho técnico para o festival Digital Graffiti.

VISIBILIDADE DO LASER

Apesar da luz, enquanto fenómeno electromagnético, se poder propagar no vazio, para que um feixe de luz 'laser' seja visível é necessária matéria, por exemplo partículas de atmosfera que o reflitam. A primeira apresentação da obra GreenRay aconteceu no Cais da Pedra, em frente à discoteca Lux Frágil, ao lado da estação de Santa Apolónia, no dia 22 de Setembro de 2009.

Por se tratar de uma zona ribeirinha, na margem do rio Tejo, e dadas as estatísticas anuais dos níveis de humidade na zona, considerou-se que a humidade 'neblina' nocturna seria suficiente como meio de reflexão que desse visibilidade à luz dos feixes de laser. Contudo, uma semana antes da instalação da obra, observaram-se mapas produzidos por modelos de previsão meteorológica, que contra todas as probabilidades dos mapas estatísticos, indicavam percentagens de nebulosidade baixa, abaixo dos 5%, para a noite em que estava programada a apresentação da obra. Ou seja, por 'coincidência', parecia tratar-se da noite mais seca do ano, quando para o sucesso e visibilidade da obra, era necessária humidade e neblina para que as linhas, de luz dos feixes laser, fossem bem visíveis e definidas. Assim, e lembrando a lei de Murphy¹⁰, conhecendo a estatística e sabendo que a previsão poderia estar errada, optou-se por assegurar uma solução alternativa, caso se confirmasse a baixa nebulosidade na noite da apresentação. A solução foi considerar a utilização de duas máquinas de hase e duas ventoinhas (para espalhar o fumo) para manter uma nebulosidade artificial, o mais homogénea possível. As previsões meteorológicas confirmaram-se e foi mesmo necessário utilizar a alternativa de produzir nebulosidade artificial. Apesar da manutenção de uma relativa homogeneidade na densidade do fumo ser um exercício extremamente difícil, num ambiente ao ar livre sujeito às imponderabilidades atmosféricas, como a brisa, o resultado foi assegurado. Todas as pequenas variações na densidade do fumo foram assumidas como atributo plástico e estético.



Figura 7 - Efeito da variação de densidade do fumo.

¹⁰ 'Anything that can go wrong will go wrong' (Edward Aloysius Murphy cited em Spark, 2006). Tradução do autor: 'Qualquer coisa que possa correr mal, vai correr mal'.

Por se tratar de uma obra materializada com luz, o seu impacto visual é potenciado por um ambiente envolvente escurecido. O local onde aconteceu a obra GreenRay é contíguo ao Porto de Lisboa, local onde existem por norma e por questões de segurança luminárias muito potentes, o sucesso da apresentação da obra passou também pela desactivação destas luminárias que são da responsabilidade das autoridades portuárias de Lisboa. A autorização e acção para manter as duas luminárias desligadas, durante uma noite de apresentação da obra GreenRay, foi fruto de um laborioso processo de negociação.

DO PROTÓTIPO AO TAMANHO REAL

Outro dos grandes constrangimentos - encarado como desafio - na implementação desta obra foi a ampliação do protótipo de pequena escala, para a instalação da obra em tamanho real. Em laboratório o protótipo foi construído inicialmente, utilizando um laser verde classe IIIb de 532 nm e 150 mW. Apesar de ser uma classe de laser que já pode causar lesões oculares se apontado directamente para os olhos, considerou-se que este risco seria minimizado ao colocar o feixe de laser na horizontal, a 10 cm do chão. Com dois espelhos de 42 x 5 cm colocados paralelamente, frente a frente a uma distância de 21 cm entre si, fazendo incidir o laser num dos espelhos segundo um ângulo de 80º, o fenómeno de reflexão múltipla foi eficiente, sendo que, as 12 primeiras reflexões do feixe tinham visibilidade e brilho suficientes para o resultado estético que se pretendia. Contudo, a ampliação da instalação para tamanho real, com uma área mais de 2000 vezes maior do que a área no protótipo¹¹, levantou novo desafio: a distância a percorrer por cada feixe de laser, entre cada reflexão era cerca de 50 vezes maior. Esta maior distância a percorrer pelos feixes laser associada aos factos de que a 'neblina'¹² reduz a profundidade de penetração do laser¹³ e que o brilho do feixe de laser é consideravelmente reduzido após cada reflexão (apesar de se terem considerado espelhos planos de baixa absorção), levou a um dos grandes desafios técnicos deste projecto: a escolha e montagem dos módulos laser.

296 Constatou-se uma necessidade de balancear constrangimentos. A 'neblina' era necessária para a boa visibilidade do laser mas, simultaneamente reduz a sua potência ao longo do trajecto do feixe. Utilizando projectores laser mais potentes aumenta-se a distância percorrida e visibilidade do laser na 'neblina' mas também se aumentam os riscos para os utilizadores. A montagem de GreenRay resulta do balanço equilibrado entre a visibilidade e potência estética da obra com os limites da segurança dos utilizadores e a legalidade. Após observação e investigação sobre montagens típicas de laser ao ar livre, constatou-se que a potência mínima necessária para a concretização de GreenRay seriam 5 W, classe IV¹⁴, o que levou a instalação dos lasers para um nível logístico totalmente imprevisto, no que diz respeito à segurança, à lei e ao custo.

Atendendo a que a obra GreenRay consistia na interacção da audiência com a tapeçaria de laser, mais concretamente, na interrupção dos feixes de laser pela audiência, e dada a data em que seria apresentada a instalação (Setembro 2009), final de verão, em que muitas pessoas andam por exemplo de calções ou mini saias com a pele das pernas descobertas, por questões de segurança¹⁵, optou-se por uma configuração óptica que permitisse reduzir a potência dos feixes de laser. A solução passou por dividir cada feixe em feixes de menor intensidade. Esta solução teve uma dupla funcionalidade: simultaneamente dividiu e multiplicou cada feixe.

¹¹ O protótipo com 0.42 x 0.21 metros ocupa uma área de 0.0882 m² a instalação real com 20 x 10 m ocupa uma área de 200 m².

¹² No caso concreto da Instalação GreenRay, a neblina seria a humidade natural mas na ausência desta, utilizou-se neblina artificial produzida por uma máquina de haze.

¹³ '[...]high surface waves and heavy fog decreases the depth penetration of the lasers.' (Stolt & Rebenhorst, 2011).

¹⁴ A classe IV é a categoria mais alta e mais perigosa de lasers. Lasers desta categoria podem causar queimaduras na pele e danos irreversíveis nos olhos.

¹⁵ Os laser utilizados na tapeçaria de luz greenray têm 5W pelo que a sua utilização implica autorizações legais especiais de acordo com as leis em vigor nos diferentes países.

Utilizando um dispositivo óptico denominado *grating beam splitter*¹⁶ ou divisor de feixe, cada feixe foi dividido em 14 feixes, ou seja multiplicou-se o número de feixes visíveis e dividiu-se a potência de cada laser antes deste incidir nos utilizadores ou nos espelhos. Sem se considerar a quantidade de luz absorvida pelo próprio divisor, cada um dos 14 feixes resultantes da divisão tinha um máximo de 355 mW. Desta forma, apesar de ainda ser uma potência de laser muito perigosa para os olhos, cada um dos feixes visíveis na instalação já não poderia provocar danos na pele dos utilizadores. A nível prático, a opção de utilizar lasers mais potentes revelou-se muito funcional e vantajosa pois para a montagem da obra só foi necessário alinhar 8 dispositivos laser de 5W em vez dos 30 módulos de 20 mW inicialmente previstos. Contudo, a nível logístico, a utilização destes laser topo de gama levantou mais uma série de desafios. Em primeiro lugar, em Portugal, é interdito o uso por particulares de dispositivos laser com mais de 5mW de potência¹⁷ e os Laser utilizados em GreenRay são 1000 vezes mais potentes, pelo que foi necessário contratar uma empresa especializada e autorizada a operar este tipo de laser. Em segundo lugar, em GreenRay os feixes de laser também incidem sobre o corpo - pernas - dos utilizadores, esta técnica é denominada nos meios profissionais da especialidade como *Audience Scanning* sendo proibida em alguns países como Estados Unidos ou Suécia¹⁸. Porque a lei Portuguesa é omissa em relação à projecção de laser sobre pessoas para fins recreativos, considerou-se não existir ilegalidade. Após uma pesquisa a companhias que pudessem alugar e operar com segurança o tipo de laser necessário à materialização de GreenRay, optou-se por uma empresa Belga pois em toda a península ibérica não existia qualquer companhia que possuísse os recursos técnicos e humanos que garantissem o sucesso e a segurança da instalação. Na apresentação da obra Greenray foram utilizados 8 módulos laser de 5W divididos em 14 feixes cada, resultando em 112 feixes visíveis antes da reflexão múltipla nos espelhos.

CONCLUSÃO

Na noite em que foi apresentada, a obra GreenRay, foi experienciada por cerca de 1400 pessoas. Além disso, a documentação audiovisual sobre a mesma foi também vista por vários milhares de pessoas. Esta documentação foi seleccionada por curadores de importantes publicações sobre iluminação e arquitectura, das quais se destacam a revista *enlighter*¹⁹, onde a obra GreenRay é apresentada a par de obras de autores como Zaha Hadid ou United Visual Artists; e o blog do Media Architecture Institute²⁰. 297

A obra despertou também o interesse de Vivian van Gaal, administradora da programação artística do festival STRP²¹ que oficialmente dirigiu um convite para que a obra fosse instalada como portal da edição de 2010 deste festival. Por limitações logísticas e financeiras este convite não pode ser aceite. Conforme descrito, parte desta obra constitui-se de uma abordagem escultórica/arquitectónica construída com feixes de laser e espelhos. Apesar de se poder tratar de mera coincidência, e apesar de não ser a primeira obra de arte a utilizar laser ou espelhos, constatou-se que, posteriormente à publicação da documentação sobre GreenRay, em Outubro de 2009, surgiram outras obras de relevo no panorama internacional, que utilizam precisamente a mesma abordagem: objectos escultóricos construídos com feixes laser e espelhos. Destas obras destacam-se a partir de 2010 os projectos do colectivo GNI²² e em 2010 o projecto Speed of light do colectivo UVA²³. Contudo, a inclusão da audiência na modelação da obra em GreenRay confere-lhe uma qualidade distinta: a obra que passa de objecto a sujeito provocador, actuando sobre a audiência, levando-a a praticar acções que nunca praticariam sem as obras.

¹⁶ Informação técnica sobre divisão de feixe laser pode ser consultada em: http://www.optometrics.com/Products/products_beam_splitters.html#Transmission%20Grating%20Beamsplitters

¹⁷ O Decreto-Lei n.º 163/2002 estabelece como potência máxima de laser para comercialização e/ou uso particular os 5mW.

¹⁸ A consulta de um artigo de Benner (2001) sobre segurança com laser projectado sobre a audiência foi fundamental para compreender a exequibilidade da obra GreenRay.

¹⁹ <http://www.enlightermagazine.com/projects/greenray-lux-fragil>

²⁰ <http://www.mediaarchitecture.org/green-ray-lisabon/>

²¹ <http://strp.nl/nl/>

²² <http://www.gni-projects.com/>

²³ <http://www.uva.co.uk/work/speed-of-light>

- ACHARYA, S., & Shukla, S. (2012). Mirror neurons: Enigma of the metaphysical modular brain. *Journal of Natural Science, Biology and Medicine*, 3(2), 118_124. doi:10.4103/0976-9668.101878
- ALEXENBERG, M. (2011). *The Future of Art in a Postdigital Age: From Hellenistic to Hebraic Consciousness* (2 edition.). Intellect Ltd.
- ARSENAULT, D., & Bonenfant, M. (2012). Poiesis and Imagination in the Aesthetic Experience: The Moment of Grace in Computer Game Play. In *The Philosophy of Computer Games*. ArsGammes - Grupo de Games Studies & Art.
- Azar, B. (2005). How mimicry beget culture. *Monitor on Psychology*, 36(9), 54.
- BENNER, W. R. (2001). Audience Scanning safety article — Making shows safe and enjoyable. Pangolin Laser Systems. Retrieved from <http://www.laserist.org/files/Making%20shows%20safe%20and%20enjoyable.pdf>
- FOGASSI, L., & Ferrari, P. F. (2007). Mirror neurons and the evolution of embodied language. *Current Directions in Psychological Science*, 16(3), 136–141.
- FORNÄS, J. (2002). Passages Across Thresholds: Into the Borderlands of Mediation. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 8(4), 26.
- GALLESE, V., & Di Dio, C. (2012). Neuroesthetics: The Body in Esthetic Experience. In (V. S. Ramachandran, Ed.) *The Encyclopedia of Human Behavior*. Elsevier Academic Press.
- Giannetti, C. (n.d.). Aesthetics and communicative Context. *Media Art Net*. Retrieved August 3, 2013, from http://www.medienkunstnetz.de/themes/aesthetics_of_the_digital/aesthetics_and_communicative%20Context/1/
- HALL, J. (2010). An Autopoietic Aesthetic for Interactive Robotic Installation. Jennifer Hall. Retrieved from <http://www.jenhall.org/autopoetic.html>
- HAWKINS, H. (2010). The argument of the eye: Cultural geographies of installation art. *Cultural Geographies*, 17(3), 321–340. Doi:10.1177/1474474010368605
- HAWKINS, H. (2012). Geography and Art. An expanding field: Site, the body and practice. *Progress in Human Geography*, 37(1), 52–71. Doi:10.1177/0309132512442865
- JOHNSON, M. (2008). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. University of Chicago Press.
- MACEDO, A. Rangel (2015). Estudo particular das dinâmicas intermedia o início do século XXI. Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa. URI: <http://hdl.handle.net/10400.14/16720>
- MCNEILL, D. (2006). *Gesture and Thought*. University of Chicago. Retrieved from http://mcneilllab.uchicago.edu/pdfs/dmcm_vietri_sul_mare.pdf
- McCormack, D. P. (2004). Drawing out the lines of the event. *Cultural Geographies*, 11(2), 211–220. doi:10.1191/14744744004eu303xx
- MOHAMMADI, G., & Vinciarelli, A. (2010). Towards a technology of nonverbal communication: vocal behavior in social and affective phenomena. In D. Gökçay & G. Yildirim (Eds.), *Affective Computing and Interaction: Psychological, Cognitive and Neuroscientific Perspectives* (p. 458). IGI Global.
- MONOCHROME, C. (2005). Experience the Experience. Monochrome. Retrieved from <http://www.monochrome.at/experiences/manifesto.htm>
- MURDOCH, I. (2001). *The Sovereignty of Good* (2nd ed.). Routledge.
- NOË, A., & Thompson, E. (2002). Introduction. In A. Noë & E. Thompson (Eds.), *Vision and Mind: Selected Readings in the Philosophy of Perception* (p. 637). MIT Press.
- SCHINKEL, W. (2010). The Autopoiesis of the Artworld after the End of Art. *Cultural Sociology*, 4(2), 267–290. Doi:10.1177/1749975510368476
- STOLT, M. H., & Rebenhorst, M. C. (2011). Subaqueous Soils. In P. M. Huang, Y. Li, & M. E. Summer (Eds.), *Handbook of Soil Sciences: Properties and Processes, Second Edition* (2 edition., p. 1442). CRC Press.
- VARELA, F. J. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (First MIT Press paperback edition, 1993.). MIT Press.

DO CINEMA EXPANDIDO AO ESPAÇO AUMENTADO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA - UM CASO DE ESTUDO NO ESPAÇO URBANO

IVO TEIXEIRA

UT Austin | Portugal FCT / Universidade do Porto

PEDRO TUDELA

i2ADS / Instituto de Investigação Arte e Design em Sociedade, Universidade do Porto

MIGUEL CARVALHAIS

INESC TEC / Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

RESUMO

Este artigo relaciona os desenvolvimentos técnicos e conceptuais desenvolvidos a partir da década de 1960, na relação entre o Cinema Expandido e a Instalação Audiovisual, onde se exploram experiências cada vez mais imersivas e participativas. Assim, estabelecemos a relação entre essas primeiras técnicas, que em nossa perspectiva deram origem ao conceito de Espaço Aumentado. Através da implementação do nosso projeto em espaço urbano, desenvolvemos estratégias de design de forma a criar uma experiência imersiva, em que o corpo assume um papel determinante, com o objetivo de criar uma nova leitura do lugar e recentrar o olhar para o espaço físico.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema Expandido; Espaço Aumentado; Instalação Audiovisual; Imersão, Espaço Urbano.

299

ABSTRACT

This article describes the technical and conceptual developments that evolved from the early 1960s, correlating the relationship between Expanded Cinema and Audiovisual Installation, which explores increasingly immersive and participatory experiences. Thus, we established the relationship between these first techniques, which in our perspective contributed to the concept of Augmented Space. Through the implementation of our project in urban space, we developed design strategies in order to create an immersive experience where the body assumes a decisive role, aiming at creating a new reading of the place and re-centering our vision to physical space.

KEYWORDS

Expanded Cinema; Espaço Aumentado; Instalação Audiovisual; Immersion; Audiovisual Installation; Urban Space.

INTRODUÇÃO

Este artigo relaciona técnicas desenvolvidas pelo Cinema Expandido com o conceito do Espaço Aumentado. O Cinema Expandido surge num contexto caracterizado por uma nova experiência artística e cultural, em que a vídeo arte e a performance proporcionam uma linguagem que explora, estimula, e expande “a

nossa apreensão da realidade.” (Duguet 1996) Neste contexto apresentamos como caso de estudo a implementação de uma instalação audiovisual em espaço público, *Lasers de São João*, em que tiramos partido de desenvolvimentos técnicos e conceptuais oriundos quer do Cinema expandido como do Espaço Aumentado.

Tentando aumentar a integração do espectador na experiência artística, relacionamos o Cinema Expandido com as técnicas de Realidade Mista que surgiram nos anos 1990, tais como a Realidade Aumentada, que segundo Azuma integra objetos virtuais 3D com ambientes físicos (1997). Este conceito de *Realidade Mista* deriva da Realidade Virtual, e relaciona tecnologias virtuais com o mundo físico no mesmo espaço através de um contínuo virtual (Milgram, Kishino 1994), de onde derivam os conceitos de Realidade Aumentada e de Espaço Aumentado, apresentados por Manovich (2002). Esta evolução levou a uma diluição entre o digital e o físico, conduzindo a experiências cada vez mais interativas e imersivas.

O uso constante de dispositivos móveis, e a presença cada vez mais frequente de projetos artísticos no contexto urbano, levam-nos a reconfigurar a cidade e a desenvolver novas leituras do lugar. Numa sociedade cada vez mais presa a ecrãs individuais, podemos usar as técnicas de Espaço Aumentado para recentrar o olhar no espaço físico?

Através da nossa prática artística no espaço urbano, pretendemos desenvolver novas formas de imersão e de participação do público. Assim, através deste projeto, desenvolvemos estratégias de design para o Espaço Aumentado, em que o corpo assume um papel determinante.

Para tal, identificamos nas primeiras secções deste artigo projetos e conceitos-chave no contexto da produção artística, que nos permitem perceber quais as suas características principais e os desenvolvimentos ao longo dos últimos anos. Numa segunda fase apresentamos a implementação do caso de estudo, situada numa praça na cidade do Porto, em que usamos técnicas de Realidade Aumentada de forma a potenciarmos a imersão do público e a relação deste com o lugar.

CINEMA EXPANDIDO

Pretendemos identificar momentos-chave da prática artística a partir da década de 1960, que relacionam a imagem em movimento com os espaços físicos, partindo da análise de autores e conceitos que definiram novas estratégias de projeção para o espaço expositivo. As experiências desenvolvidas pelo Cinema Expandido deram um contributo essencial, a par dos desenvolvimentos tecnológicos e conceptuais da vídeo instalação, para o desenvolvimento de novas formas de projeção e de integração do espectador num espaço expositivo imersivo.

Descobrimos uma relação forte entre essas décadas de experimentação e o período contemporâneo, uma vez que as técnicas e as ideias desenvolvidas, foram precursoras para os primeiros projetos em media arte, e deram a origem aos conceitos de Realidade Mista e de Espaço Aumentado.

No contexto da performance audiovisual pretendemos analisar e testar as possibilidades técnicas presentes e futuras de forma a contribuir para novos modelos de interação que promovam a participação do público, através de experiências cada vez mais imersivas.

Desta forma começamos por analisar os primeiros conceitos e técnicas desenvolvidas por teóricos e artistas e que deram origem ao Cinema Expandido. Gene Youngblood no seu livro *Cinema Expandido*, explica como a integração de vídeo, do som e da performance vieram desenvolver uma nova forma de arte no contexto audiovisual. Youngblood descreve como o uso da luz e a espacialização dos dispositivos, se tornaram nos principais meios para o desenvolvimento da experiência artística.

“Quando falamos de cinema expandido, estamos fundamentalmente a referir-nos a uma consciência

expandida ... O cinema expandido não é, decididamente, um filme: como se tratasse de um processo de algo que se torna, a característica inerente ao ser humano de manifestar sua consciência fora de sua mente, diante dos seus olhos. Não é mais possível ser-se especializado numa disciplina específica e esperar verdadeiramente conseguir expressar uma imagem clara de suas relações no ambiente.”¹ (Youngblood, 1970, 41)

Youngblood refere Roman Kroitor como um autor fundamental no uso destas técnicas, nomeadamente com a instalação *Labyrinthe* que desenvolveu para a Expo '67 em Montreal, e em que apresenta um sistema de projeção inovador que consistia numa projeção a toda a altura do teatro e outra perpendicular a cobrir o chão. Assistimos assim a uma mudança em relação ao cinema convencional, no sentido em que Kroitor tira partido da relação entre arquitetura e a imagem, criando uma tensão no espetador devido à sua escala. Poderemos assim descrever uma nova experiência: mais física e mais imersiva.



Figura 1 - Roman Kroitor. *Labyrinthe*, 1967.

“As pessoas estão cansadas da estrutura padrão do enredo. A nova experiência do cinema passa por uma relação próxima entre o filme e a arquitetura em que ele está alojado. Demos um passo nessa direção com *Labyrinthe*. Uma nova linguagem vai-se desenvolver. Existem maneiras pelas quais a formação das relações da imagens corta com as realidades superficiais, na procura algo mais profundo.”² (Roman Kroitor in Youngblood, 1970, 352)

Francis Thompson também explora estas novas técnicas através das projeções de grande formato e na forma como utiliza múltiplas imagens. Na sua obra o objectivo é que a audiência esteja o mais integrada

¹ Tradução do original inglês: “When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness...Expanded cinema isn't a movie at all: like if it's a process of becoming, man's on-going historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes. One no longer can specialize in a single discipline and hope truthfully to express a clear picture of its relationships in the environment”.

² “People are tired of the standard plot structure. New film experiences will result, in which there'll be a tight relationship between the movie and the architecture in which it's housed. We took a step in that direction with *Labyrinthe*. A new language is going to develop. There are ways in which shaping the relationships of images cuts through the superficial realities and reaches for something deeper”.

possível com o espaço expositivo, de forma a que o espaço seja de tal forma imersivo que as imagens surjam quer à nossa volta como em baixo de nós (Youngblood, 1970).

“As imagens devem surgir desta grande área, de forma a envolver por completo a nossa visão até ao infinito. Assim passamos de trabalhar num volume infinito em vez de uma superfície plana”³ (Thompson in Youngblood, 1970, 358).

Portanto, a experiência artística passa a ter outro significado, através do uso do vídeo, que se democratizou entre os artistas, e das práticas de natureza híbrida como o uso de múltiplos ecrãs; o uso do espaço expositivo na sua totalidade, ou a participação e a integração do público. Podemos assim afirmar que o Cinema Expandido está realmente sujeito à expansão.

Identificamos assim várias características nas práticas atuais da performance audiovisual que dão continuidade a uma tradição histórica das técnicas do Cinema Expandido (Mey, 2015 43).

Stan Vanderbeek, figura central do Cinema Expandido, cria em 1965 o manifesto *Image Library, Newsreel of Dreams, Culture Intercom*, em que explica como as múltiplas projeções em tempo real tornam o cinema numa arte performativa, identificando uma mudança de paradigma relativa à experiência audiovisual. Através da instalação *Movie-Drome* de 1963, que consiste na projeção constante de várias imagens numa cúpula, Vanderbeek procura criar um ambiente cinematográfico imersivo. Para isso refere que a melhor forma de perceber a obra seria deitado nas almofadas dispostas para esta instalação.



Figuras 2 e 3 - Stan Vanderbeek. *Movie Drome*, 1963.

“O propósito e o efeito desse fluxo de imagens serve não só para uma compreensão lógica mas lidando também com o inconsciente por forma a alcançar o denominador emocional de todos os homens, a base não-verbal da vida humana”.⁴ (Vanderbeek, 1965)

Anne-Marie Duguet explica-nos como assistimos à libertação do dispositivo cinematográfico na sua forma mais clássica, para ser abrangido pelo mundo mais experimental das artes, acompanhando uma nova consciência social. O vídeo torna-se no meio de eleição entre os artistas devido à sua expressividade, promovendo a desterritorialização do cinema convencional, atribuindo novas formas à imagem (2002).

Duguet explica ainda que estas novas técnicas expositivas expandem a nossa percepção da realidade e considera a presença do espectador fundamental, já que a interpretação da obra passa a ser subjetiva, considerando-os *reciprocadores*.⁵ Estas obras são também caracterizadas pela introdução do *loop*, criando uma experiência nova de duração do evento, já que se trata de um tempo muito próprio, que convoca a interação do público (2002).

³ “Your images should come out of this great, completely- surrounding area and hit you in the eye or go off into infinity. So you’re no longer working with a flat surface but rather an infinite volume”.

⁴ “The purpose and effect of such image flow, is both to deal with logical understanding and to penetrate to unconscious levels, to reach for the emotional denominator of all men, the nonverbal basis of human life.”

⁵ *Reciprocators*, no original inglês.

Assim, redefinindo os modos de projeção usuais, o Cinema Expandido pretende ser uma experiência multisensorial, em que a performance audiovisual se torna cada vez mais imersiva e autónoma. Explora-se a dimensão física e específica do lugar, relacionando as várias disciplinas como a performance, o vídeo, a arquitetura e as tecnologias cada vez mais híbridas.

“O cinema expandido é uma tentativa de dissolver as fronteiras entre as artes e aspira à unificação das práticas artísticas ou à utopia da assim chamada ‘arte total’.”⁶ (Parente e Carvalho, 2008)

Partindo destas ideias, podemos referir o conceito de “obra de arte total” que é abordado no contexto da Arte Digital. Texto, imagem, som e luz, são elementos centrais na estratégia de imersão do “espectador-utilizador”. O conceito tem uma ligação histórica com a concepção de “obra de arte total” desenvolvida por Richard Wagner, que entendia a ópera como uma conjugação de música, teatro, canto, dança, e artes plásticas. (Dixon, 2007)

Andy Warhol, em *The Exploding Plastic Inevitable* (1966), explora novas formas de apresentar performances cada vez mais híbridas, combinando a música dos Velvet Underground com projeção de imagens sobre os músicos e o público para criar um espetáculo audiovisual cada vez mais total. (Parente e Carvalho, 2008)



Figura 4 - Andy Warhol. *The Exploding Plastic Inevitable*, 1966.

Torna-se assim fundamental a presença do corpo do espectador no espaço da performance audiovisual, com o objetivo de criar uma experiência imersiva em que os sentidos visual e auditivo se complementam. Neste sentido podemos testemunhar as primeiras abordagens em relação à propriocepção em espaço expositivo, ou seja, quando o espectador toma consciência do espaço físico em seu redor. Podemos afirmar ainda que esta relação entre o público e obra nos leva a questões fundamentais como a introdução do sentido háptico, ou seja, a importância do toque e de uma relação mais física relativamente aos dispositivos, quer no contexto expositivo, como no nosso quotidiano.

O público faz agora parte do espaço expositivo, tornando a sua participação numa manifestação artística colectiva. Nesse espaço o espectador é convidado a agir e a alterar parte do trabalho artístico, enquanto se submete a uma experiência espacial.

Neste sentido, salientamos a importância dos movimentos de vanguarda de 1950s e 1960s, tais como Fluxus e a ideia de *Happening* desenvolvida por Allan Kaprow. Tal como Regina Cornwell explica em *From*

⁶“Expanded cinema is an attempt to dissolve frontiers between the arts and aspires to the unification of artistic practices or the utopia of so called ‘total art’.”

the Analytical Engine to Lady Ada's Art, Kaprow fala acerca da responsabilidade do espectador, eliminando a ideia de individualidade, colocando a audiência coletivamente no evento artístico. Numa altura em que novos meios de produção estão em forte expansão, pode-mos considerar os *happenings* como trabalhos "intermedia", termo cunhado por Dick Higgins (também do movimento *Fluxus*), contextualizando este tipo de trabalho no momento sociocultural da altura, em que as barreiras entre disciplinas estão cada vez mais diluídas. Não se procura uma arte reduzida a um objeto, mas sim uma arte que passa pela experiência. Um evento situacional, que integra a arte e a vida, no mesmo momento. (Packer, Jordan, 2002, 27)

É igualmente pertinente referir o desenvolvimento do conceito *site-specific* neste contexto de experimentação e ter em conta as novas especificidades tecnológicas, em que a experiência artística se desvincula da ideia de espaço, passando a criar um diálogo entre a obra e o local. Propõe-se agora uma relação total com o espaço, com um tempo muito próprio. Rosalind Krauss em relação ao *site-specific* afirma:

"Seja qual for o meio utilizado...a possibilidade explorada nesta categoria é um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitectónica - condições abstratas de abertura e fechadas - sobre a realidade de um determinado espaço".⁷

Poderemos identificar o uso destes conceitos a partir da obra de Jeffrey Shaw, tal como na sua primeira instalação, *Emergence of Continuous Forms* (1966), desenvolve uma série de ambientes no contexto do Cinema Expandido. Shaw expande o espaço expositivo através da projeção em múltiplos ecrãs semitransparentes, possibilitando à audiência alterar a sua forma através da interação física, já que os balões que compõem o ecrã podem ser enchidos, alterando a forma da imagem. Ele chamou a este novo tipo de experiências artísticas *events*.



Figura 5 - Jeffrey Shaw. *Emergence of Continuous Forms*, 1966.

Shaw refere: "Todas as minhas obras são um discurso, de uma forma ou de outra, com a imagem cinematográfica, e com a possibilidade de violar o limite do quadro cinematográfico - permitir que a imagem fique fisicamente para o espectador ou permitir que o espectador praticamente digite a imagem."⁸ (in Duguet, 28, 29)

O processo de desmaterialização da arte sobretudo nas práticas participativas, inclui as transformações ocorridas no cinema que se materializam com o Cinema Expandido: a transformação da imagem. Que

⁷ "Whatever the medium employed...the possibility explored in this category is a process of mapping the axiomatic features of the architectural experience - abstract conditions of openness and closure - onto the reality of a given space".

⁸ "all my works are a discourse, in one way or another, with the cinematic image, and with the possibility to violate the boundary of the cinematic frame—to allow the image to physically burst out towards the viewer, or allow the viewer virtually enter the image".

tem agora características de superfície maleável e espaciais, estabelecendo assim novas relações com o espectador através da imagem.

Exemplo disso é outro trabalho desenvolvido por Shaw, *Smokescreen* (1969) em que aborda duas das questões fundamentais para este artigo: o espaço urbano como contexto da performance e a exploração de novas possibilidades de ecrãs como o fumo, que aqui se torna no principal elemento da performance. Este diálogo entre o espaço urbano [permanente] e o fumo [efémero], permite-nos estabelecer novas relações com o contexto, elevando este tipo de experiência para uma relação entre a arte e a vida.



Figura 6 - Jeffrey Shaw. *Smokescreen*, 1969.

Podemos assim afirmar uma mudança de paradigma em relação ao cinema convencional, para um cinema de experimentação como foi o Cinema Expandido, aproximar-se de um universo mais artístico viria a ser fundamental para toda a experimentação a partir de 1960s. Nesta emancipação do cinema de uma vertente mais comercial, consideramos assim o Cinema como dispositivo, numa nova experiência em constante desenvolvimento no que se refere à reconfiguração da experiência cinematográfica, através do uso do espaço arquitectónico, e na utilização de vários ecrãs. Criam-se assim experiências muito semelhantes às artes performativas.

Neste sentido, Youngblood fala-nos das possibilidades futuras do Cinema Expandido, sendo uma delas o uso de imagens holográficas. Deixamos de usar apenas ecrãs convencionais, tornando o próprio espaço expositivo no próprio ecrã.

O cinema holográfico surge por volta de 1970s, desenvolvendo técnicas inovadoras, e conduzindo a novas experiências artísticas. Esta técnica explora a projecção 3D sem utilizar nenhuma superfície de projecção física, apenas a neblina [haze]. Inicialmente são usadas formas geométricas simples devido à tecnologia existente na época, mas nos dias de hoje, podemos criar todo o tipo de imagens, sincronizá-las com o som, etc. Criamos assim na audiência um efeito de imersão através da integração do corpo na performance audiovisual.

“To reconstruct the image, another laser is directed at the hologram from the same position occupied originally by the reference beam. This beam emerges from the film shaped exactly in the form of the wave fronts reflected from the original object. A picture is formed that is identical with the object itself, in true three-dimensionality, requiring no lenses or polarizing glasses as in the stereoptic process used for so-called 3-D movies”. (Youngblood, 1970, 403)

Neste sentido, o uso da luz [através de projeção de imagens ou de laser] projetada sobre o fumo, cria uma dimensão holográfica. Como contributo essencial para estes desenvolvimentos teremos que salientar a obra desenvolvida por Anthony McCall, que se distanciou das técnicas clássicas do cinema, desenvolvendo o projeto *Line Describing a Cone* em 1973, que consiste no uso de luz projetada, em que explora as qualidades escultóricas da luz no espaço tridimensional.

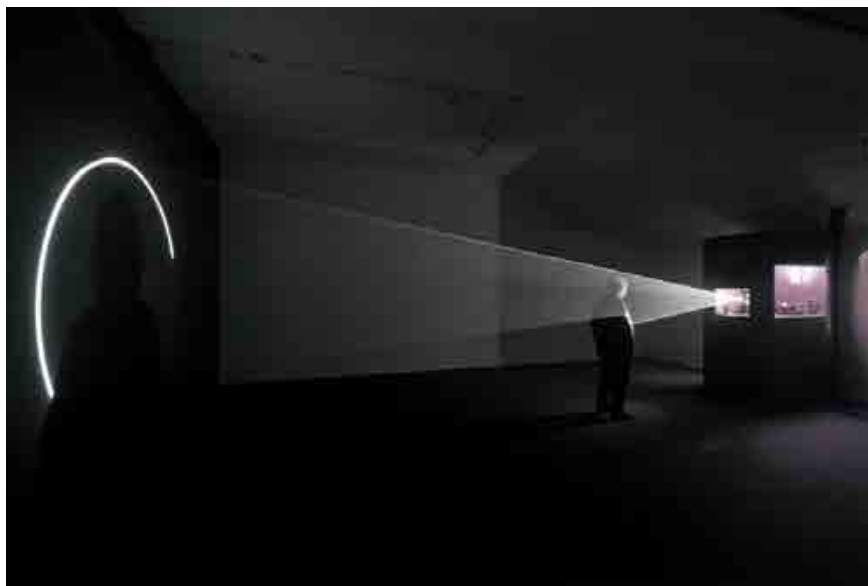


Figura 7 - Anthony McCall. *Line Describing a Cone*, 1973.

“*Line Describing a Cone* é o que eu chamo um filme de luz sólida. Trata-se do feixe de luz projetado em si, ao invés de tratar o feixe de luz como um mero portador de informações codificadas, que é decodificado quando atinge uma superfície plana”.⁹ [McCall, 42].

McCall descreve a experiência com a luz muito semelhante à relação física com a escultura: “The membranes of light are so palpable that spectators often test them by reaching out to touch them, even though there is only thin air. And yet, the planes of light are not an illusion: they are actually, I might say physically, present in three-dimensional space.” [McCall, 2014]

É também no final da década de 1960, que surgem os primeiros projetos que utilizam a tecnologia laser como meio principal em exposições e concertos, muito devido à colaboração entre artistas e cientistas, explorando as novas possibilidades visuais deste meio. Neste sentido analisamos algumas obras dos primeiros autores a utilizarem a tecnologia laser no contexto artístico, como Lowell Cross, Ivan Dryer e Rockne Krebs.

Lowell Cross, que em 1969 em parceria com o físico de lasers Carson D. Jeffries da Universidade da Califórnia, explorou a tecnologia laser, apresentando uma instalação audiovisual em que utilizam vários lasers e que é apresentada no Mills College in Oakland, Califórnia. (Daukantas, 2010)

Na mesma altura, tornam-se fundamentais contributos como o de Elsa Garmire, já que também explora o potencial artístico dos lasers através do desenvolvimento de padrões mais abstratos, como também através da reflexão do laser em superfícies como o vidro ou o plástico. Garmire, estabelece assim a relação entre arte e ciência, já que convida artistas para colaborarem no desenvolvimento de novos projetos. A colaboração entre Garmire e Ivan Dryer foram essenciais para o desenvolvimento desta técnica, já que estes viram no laser um potencial artístico que até agora não tinha sido explorado. As características que mais captaram a sua atenção estão relacionadas com a definição e com as cores intensas da própria

⁹ “*Line Describing a Cone*” is what I term a solid light film. It deals with the projected light beam itself, rather than treating the light beam as a mere carrier of coded information, which is decoded when it strikes a flat surface”.

imagem. (Patricia Daukantas, 2010)

Em 1973, Ivan Dryer desenvolve o espetáculo audiovisual intitulado de *Laserium* e durante a década de 1970, apresenta-o em 46 cidades dos cinco continentes, fazendo do laser uma tecnologia bastante popular, quer no contexto artístico como em eventos de carácter mais comercial.



Figura 8 - Laserium, 1973 - 2017.

Rockne Krebs, foi outro dos pioneiros no uso do laser. Nos primeiros projetos desenvolvidos durante a década de 1960, Krebs através de experiências em ambientes controlados e privados como galerias, estabelece no seu trabalho, uma relação com a escultura, através da luz (Chilvers, 1999). Na sua primeira exposição, *Sculpture Minus Object*, de 1968, na galeria de arte moderna de Washington, Krebs refere-se a este trabalho como uma exploração espacial em relação ao corpo que percorre a galeria, fazendo uso da luz como meio que define e explora a relação com o espaço. 307

Assim através do reflexo da luz em espelhos nos seis planos da sala, o autor inverte a experiência da escultura mais clássica, fazendo com que o espectador possa percorrer o interior da instalação. Assim, assistimos cada vez mais a uma aproximação do que hoje chamamos de Espaço Aumentado”, relacionando a projeção da luz com a arquitetura, proporcionando à audiência uma experiência mais imersiva.

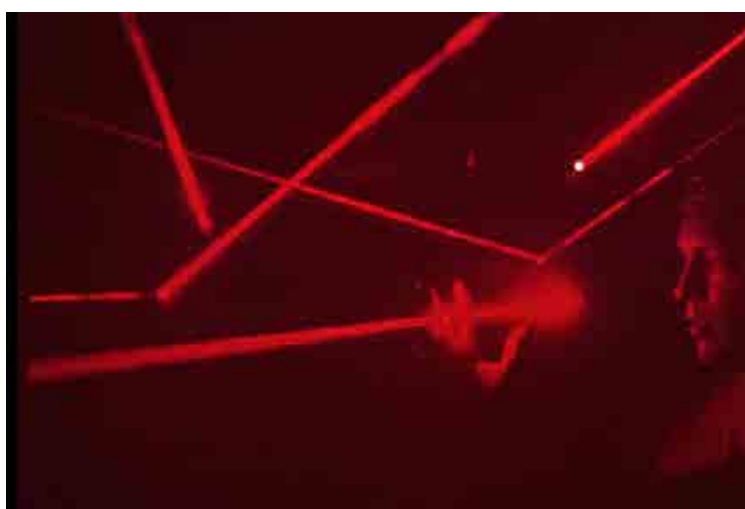


Figura 9 - Rockne Krebs. Sculpture Minus Object, 1968.

Com a descrição destes projetos, estabelecemos seguidamente uma relação com trabalhos desenvolvidos em espaço público. É devido aos desenvolvimentos na produção artística e à evolução tecnológica, nomeadamente a portabilidade dos materiais, que existe uma maior facilidade de intervenção no espaço urbano. Assim, as vanguardas de 1960 e 1970 são caracterizadas pela experimentação no espaço urbano. Em 1957, através do manifesto da Internacional Situacionista, Guy Debord propõe uma nova experiência social que promove a participação ativa dos cidadãos. Se relacionarmos este conceito com os desenvolvimentos da tecnologia móvel dos últimos anos, espoletada pela ubiquidade dos dispositivos móveis, podemos perceber e desenvolver novas práticas no espaço público, no sentido de alcançarmos novas formas de nos relacionarmos entre nós e com os lugares. Podemos pensar nesta relação como o ponto de viragem, já que se retomam algumas práticas sociais no espaço urbano.

Rockne Krebs desenvolve a partir de 1980 vários projetos à escala urbana, entre os quais *The Source* (1980) em Washington DC, no contexto da 11th Exposição Internacional de Escultura., em que utiliza o laser no espaço urbano. Krebs, neste projeto, explora a transformação da paisagem existente, através da relação de instabilidade das condições atmosféricas e um sistema preciso e rigoroso como os lasers e os espelhos que utiliza na instalação. Assim, apesar de criar estruturas que aparentam ser estáveis e materiais, estas dependem sempre das condições atmosféricas, tornando-as imateriais.” (Reid, 1980)

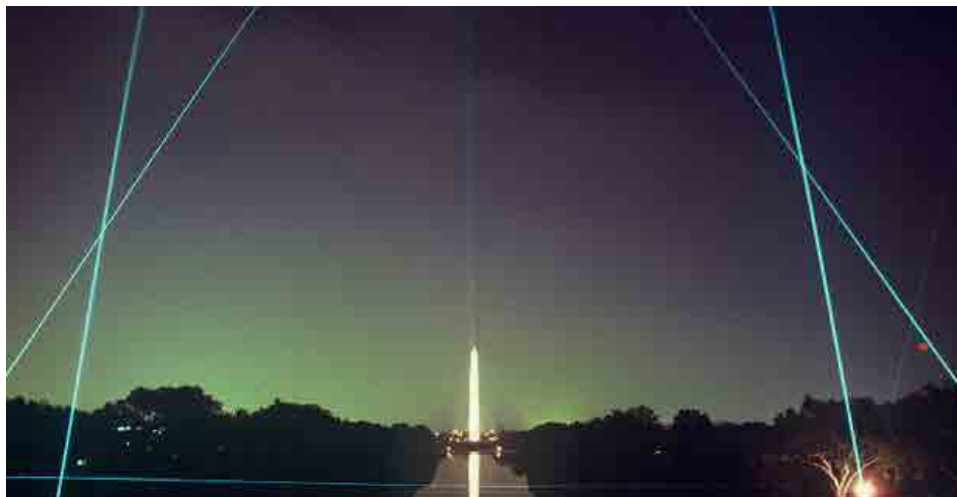


Figura 10 - Rockne. Krebs. *The Source*, 1980.

Através da projeção laser de um edifício para o outro e através das reflexões proporcionadas pelos espelhos, Krebs desenvolve as primeiras coreografias através da projeção laser, transformando o espaço urbano num palco dinâmico de formas em movimento, permitindo-nos estabelecer novas relações e leituras da paisagem.

Partindo desta ideia, a instalação de luz *Vectorial Elevation* de Rafael Lozano-Hemmer, serve como exemplo perfeito do uso do espaço urbano e da interação para a criação de uma experiência total. Lozano-Hemmer utiliza focos de luz de forte potencia em redor de uma praça e estes reagem em tempo real à informação obtida através de um site, que é alimentada pelos utilizadores que podem conceber o seu próprio desenho de luz. Esta performance é produzida pela primeira vez em 1999 na Cidade do México, continuando a ser produzida até 2015, sujeita a alterações contextuais, justificando assim a referencia que fazemos ao *site-specific*. Lozano-Hemmer refere-se a esta série de trabalhos como “Arquitetura Relacional”.



Figura 11 - Rafaelo Lozano-Hemmer. Vectorial Elevation, 1999-2015.

“...em vez de um espetáculo misteriosamente controlado a partir de cima, o trabalho utilizou a capacidade descentralizada da internet para oferecer aos participantes a capacidade de intervir, ainda que temporariamente, num espaço público de grande escala.”¹⁰ (McQuire, 2008, 131)

Se pensarmos nos edifícios do espaço público, podemos perceber o seu potencial no contexto das intervenções artísticas, já que estes tradicionalmente representam uma forma de poder como refere Paul Virilio no seu livro de *Vision Machine*, onde estabelece uma relação com as catedrais medievais que funcionavam como canais de informação: *Media Building*.

Neste sentido, Holly Willis refere que as intervenções nos edifícios podem ser uma oportunidade de questionar as novas relações de poder no espaço público:

“uma série de intervenções que permitem ao público participar, não só interrogando a estabilidade desse poder, mas imaginar formas de intervenção e conexão públicas mais abertas, aumentando a ligação entre as pessoas.” (Willis, 2005, 93)

ESTÉTICA RELACIONAL

Os projetos referidos anteriormente, que estabelecem uma relação entre a projeção de imagens e o ambiente físico no espaço público podem ser caracterizados como um exemplo de estética relacional. No livro *Estética Relacional*, Nicholas Bourriaud explica este termo a partir da arte relacional e que passa pela construção de relações sociais. “A arte sempre foi relacional em diferente graus, ou seja, elemento do social e fundador do diálogo.” (2002, 15) Bourriaud descreve uma cultura urbana global, em que “aumentam os intercâmbios sociais, uma maior mobilidade dos indivíduos e um forte desenvolvimento das infraestruturas de comunicação.” (2002, 13)

Para Bourriaud foram fundamentais vários acontecimentos para chegarmos a esta realidade, entre eles um novo contexto sociopolítico após a segunda Guerra Mundial com o crescimento das cidades e o desenvolvimento tecnológico. “...o aparecimento de novas tecnologias, como a Internet e sistemas multimédia, aponta para um desejo coletivo de criar novas áreas de convívio e introduzir novos tipos de diálogo em relação ao objeto cultural.” (Bourriaud, 2002, 26) O objetivo são as interações humanas e não a afirmação de um espaço simbólico e privado.

Assim, a experiência artística passa por uma interação e uma participação do utilizador e passamos de uma ideia de objecto, em que apenas contemplamos, para uma experiência em que o utilizador completa

¹⁰ “...instead of a spectacle mysteriously controlled from above, the work utilized the decentralized capacity of the internet to offer participants the ability to intervene, even temporarily, in a public space of great scale.”

o sentido da obra através das suas ações:

O trabalho *Body Movies* (2001, 2006), de Rafael Lozano-Hemmer ajuda-nos a compreender melhor a Estética Relacional, já que estabelece uma relação entre o físico e o virtual, envolvendo o corpo numa experiência interativa. O utilizador pode explorar no espaço público a relação com os outros, fazendo uso do corpo como veículo da experiência, em performances colectivas ou individuais. Neste projeto Lozano-Hemmer utiliza milhares de retratos fotográficos, obtidos antes da instalação, que são posteriormente projetados nas sombras feitas pelos participantes. Além disso, uma câmara de vigilância regista novos retratos em tempo real, que são projetados após os registos anteriores serem mostrados. Deste modo convida o público a criar novas narrativas de representação.

Scott McQuire afirma: "Talvez o aspecto mais marcante de *Body Movies* fosse o envolvimento lúdico provocado entre grupos de pessoas desconhecidas que se reuniram no espaço público, e que perceberam, através de uma coreografia colectiva, que tinham a capacidade de afetar e alterar o ambiente visual desse espaço".¹¹ [McQuire, 2008]



Figura 12 - Rafaelo Lozano-Hemmer, *Body Movies*. 2001-2006.

310

Em 2009, o coletivo Português 3kta, apresenta a instalação *GreenRay*, onde utiliza a projeção laser com o objetivo de criar um espaço imersivo, criando uma experiência artística onde a dimensão física assume o papel principal. Através da projeção de dois lasers verdes que incidem em espelhos, conseguem produzir o efeito de uma "tapeçaria", com o objetivo de alterar a forma da instalação conforme o movimento dos visitantes no espaço, fazendo destes cocriadores. Assim, a presença do público torna-se fundamental, estabelecendo uma dimensão colaborativa.¹²



Figura 13 - 3kta. *GreenRay*, 2009.

¹¹ "Perhaps the most striking aspect of *Body Movies* was the playful engagement it sustained among groups of erstwhile strangers who came together in public space and discovered that, by enacting a collective choreography, they could affect the visual ambience of that space".

¹² <http://3kta.net/>

Outro exemplo é o projeto *Vanishing Point* de 2013, do coletivo Britânico UVA (United Visual Artists) onde exploram a projeção laser sobre tecido semitransparente com o objetivo de usar a perspectiva como ferramenta capaz de redefinir e representar um novo espaço. As linhas projetadas no espaço a partir de um novo ponto fuga, criam uma nova percepção do espaço, que podem ser exploradas pelo público.¹³



Figura 14 - UVA. *Vanishing Point*, 2013.

ESPAÇO AUMENTADO

“o conceito de Espaço Aumentado deriva do termo Realidade Aumentada (RA) Este conceito foi desenvolvido nos anos noventa do século vinte, opondo-se à ideia de Realidade Virtual (RV). A RA caracteriza-se pela experiência do utilizador em relação a objetos reais no espaço atual, ou seja, por uma relação direta entre o ambiente físico em que nos encontramos, com a adição de informação virtual. Em oposição, RV não contempla o espaço físico na relação entre utilizador e experiência, limitando a interação a uma interface digital.” (Manovich 2005, 224)

311

Podemos caracterizar o Espaço Aumentado como uma realidade convergente, que estabelece uma relação entre o virtual e o mundo físico. É na junção destes dois mundos que surgem questões relacionadas com o espaço e o tempo que Manovich considera como um problema de arquitetura, ou seja, o espaço físico contém mais dimensões do que antes (2005).

Neste contexto, em *The Poetics of Augmented Space*, Manovich defende a evolução deste conceito a partir da ideia da própria história das artes, ou seja, no sentido da evolução da própria galeria, passando de uma dimensão apenas bidimensional, na mostra de pinturas, para uma utilização tridimensional do espaço da galeria, em que o espectador se encontra dentro de uma experiência dinâmica interativa e o “espaço físico é envolvido por uma modelação dinâmica de informação” (2005, 220).

Desta forma assistimos a uma mudança naquilo que são as práticas espaciais contemporâneas; “as camadas de informação dinâmica e contextual sobre o espaço físico, são um caso particular de um paradigma estético: Como relacionar dois espaços diferentes.” (Manovich, 2005, 226)

Também autores como Oliver Bimber e Ramesh Raskar, propõem hipóteses para a definição de Espaço Aumentado, referindo-se ao conceito como Espaço de Realidade Aumentada, ou seja, potenciando o uso de técnicas de projeção no espaço físico através de várias formas de usar a luz (vídeo projeção, laser, etc.). Consideram ainda estas técnicas fundamentais para alcançarmos a experiência de Espaço Aumentado através de uma maior imersão e interação na experiência artística.

¹³ <https://uva.co.uk/>

Os novos paradigmas de exposição tiram partido de elementos óticos alinhados espacialmente, tais como, lentes, ecrãs transparentes ou hologramas, assim como projetores de vídeo. (Bimber & Raskar, 2005)

Assim, o projeto que descreveremos de seguida, tenta estabelecer um diálogo entre os casos e conceitos de estudo, com a nossa prática artística, de forma a conseguirmos ter um melhor entendimento através da prática.

PROJETO

Partindo da relação entre os conceitos-chave e as obras aqui apresentadas, pudemos obter o conhecimento necessário para a conceptualização e implementação deste projeto, com o objetivo principal de criar uma performance audiovisual que potenciase a participação e a imersão do público, e que correspondesse às expectativas do cliente.

Este projeto decorre no seguimento de uma proposta feita pela Porto Lazer para as festividades de São João, que decorrem durante o mês de Junho na cidade do Porto. O projeto tinha como principal objetivo a criação de uma instalação audiovisual na praça Humberto Delgado, em frente à Câmara Municipal do Porto, que decorreu durante 10 dias. No primeiro encontro com os responsáveis, foi feito um *briefing*, em que nos transmitiram a preocupação de criar um espetáculo imersivo, em que as pessoas pudessem participar de forma ativa e não apenas contemplativa.

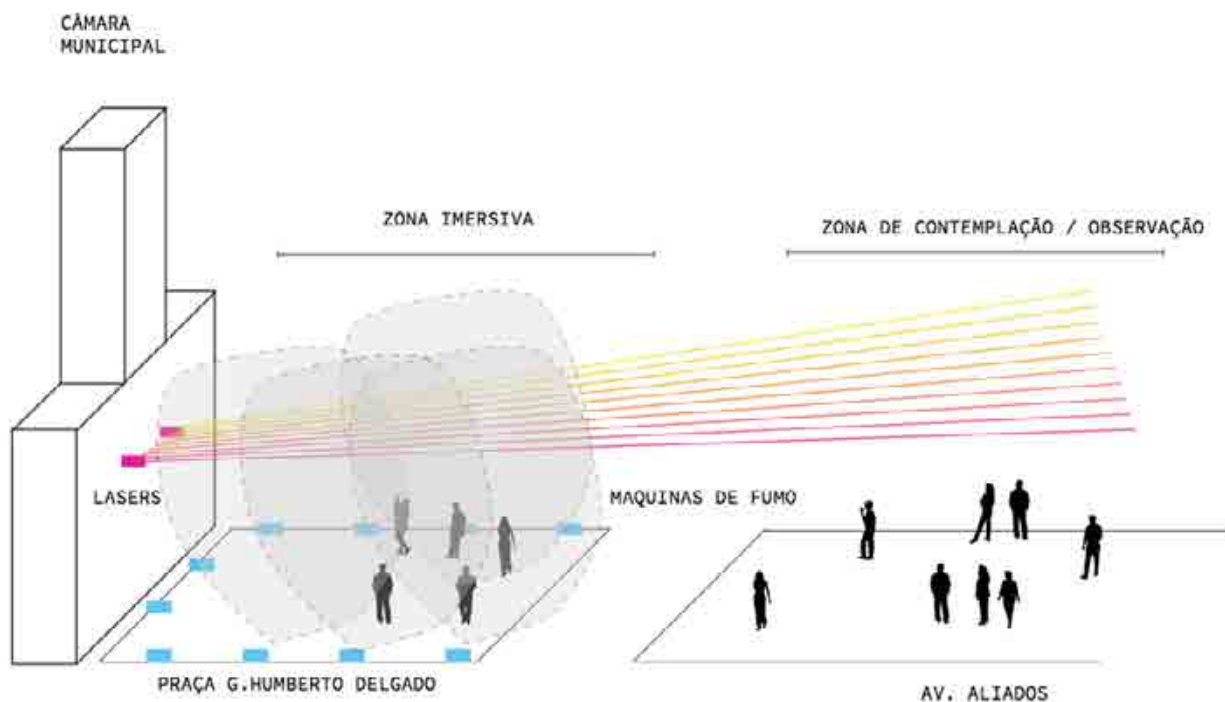


Figura 15 - Esquema do projecto.

Outra das preocupações tinha a ver com o facto de esta praça, como tantas outras servirem apenas de lugar de passagem, e não de uma possibilidade para juntar as pessoas. A praça pública, na sua origem, servia de ponto de encontro onde se discutiam os assuntos da atualidade. Hoje, cada vez mais, assistimos a uma desvinculação das pessoas em relação aos ambientes físicos, em detrimento de uma experiência cada vez mais mediada pelos ecrãs dos nossos dispositivos móveis pessoais. Desta forma pensamos nos telefones pessoais como a plataforma ideal para transformar cada pessoa do público numa coluna através do som, que podia ser descarregado através de uma aplicação.

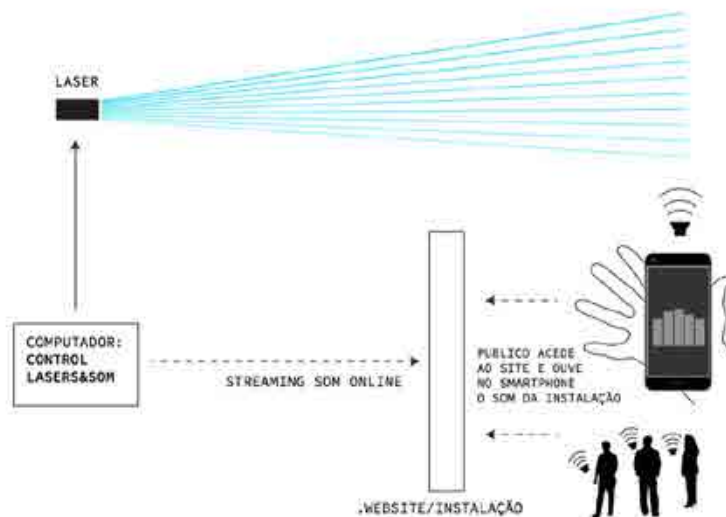


Figura 16 - Esquema de funcionamento.

Depois de uma pesquisa exaustiva de projetos audiovisuais em espaço urbano, da sua avaliação e da relação entre estes, concluímos que teríamos que criar uma envolvimento onde os materiais utilizados serviriam para integrar o público numa relação mais imersiva com a obra. Neste sentido, a escolha dos materiais, como os lasers, o fumo e o som dos telefones do público pareceram-nos os mais apropriados para corresponder às premissas do projeto, uma vez que permitiram a participação coletiva do público, a contemplação e uma maior relação com o lugar.

Assim a experiência artística deste projeto passa por atribuir ao público um papel determinante através da ativação do som do dispositivo móvel de cada um.

313



Figura 17 - Plataforma on-line áudio.

Desta forma os conteúdos visuais e sonoros foram predefinidos numa *timeline* de 20 minutos em *loop*, em que foram divididos por quatro temas relacionados com a festa popular São João: água, fogo, solstício e celebração. Cada um dos temas foi desenvolvido através das imagens-referente (cores e formas), como através do som.

A configuração da instalação foi composta por dois laser RGB, colocados na parte superior da praça, enquanto à volta da praça foram instaladas quatro máquinas de fumo e quatro máquinas de *haze*. As formas e as animações dos lasers, sincronizadas com o som foram desenvolvidas por softwares já existentes.

Através da projeção da luz no fumo e no *haze* foi-nos possível criar formas volumétricas um ambiente imersivo em que o público podia andar livremente na praça, criando assim uma performance coletiva. Assim, através da uma relação entre as imagens e o som conseguimos criar uma experiência de sinestesia, criando uma experiência multissensorial.



Figura 18 - Openfield. Lasers de São João, Praça Humberto Delgado, 2016.

Vídeo: <https://vimeo.com/175380946>

314 CONCLUSÕES

No âmbito deste projeto, e de forma a percebermos quais os objetivos alcançados e os menos conseguidos, desenvolvemos uma análise do desenvolvimento do projeto, a sua implementação e posteriormente as consequências do mesmo.

Primeiro sob o nosso ponto de vista de que desenvolveu o projeto, em segundo lugar sob o ponto de vista do público e em terceiro lugar o *feedback* de quem fez a encomenda do projeto.

1: sendo o primeiro objetivo deste projeto a criação de uma performance audiovisual imersiva, concluímos que os objetivos foram alcançados em quase todos os pontos: criar uma performance coletiva em espaço urbano com o objetivo de tornar a praça um lugar de encontro e contemplação. Concluímos também que os materiais utilizados para criar as imagens (laser, fumo e *haze*) funcionaram como pretendíamos, criando uma experiência imersiva em que o público se fundiu no centro da ação, tomando uma maior consciência em relação ao espaço à sua volta.

2: sob o ponto de vista do público e através de entrevistas informais e de alguns registos vídeo realizados no espaço expositivo, conseguimos perceber que foram várias pessoas se deslocaram ao local em diversos dias, criando assim uma maior relação entre elas e com esta praça específica. O mais interessante foi perceber que algumas pessoas que usavam esta praça apenas como local de passagem, passaram-na a usar durante os dias da performance como local de encontro e de contemplação. Podemos assim concluir que conseguimos alcançar um dos objetivos principais desta performance; criar uma experiência imersiva através de uma performance coletiva pelos utilizadores como também criar uma nova leitura do lugar.

Teremos que salientar neste ponto o facto de não termos conseguido a interação através do uso dos dispositivos móveis. Após o primeiro dia do evento percebemos de imediato que as pessoas não estavam

a utilizar os dispositivos móveis de forma a evidenciar a performance coletiva, devendo-se tal ao facto do público preferir usar os dispositivos para registar fotograficamente o evento. Tivemos assim que alterar a forma como difundimos o som para um dispositivo clássico, ou seja, através de um sistema de som (colunas, PA).

Concluimos assim que entre as premissas iniciais do projeto e a sua implementação teremos que estar suficientemente abertos e atentos *in loco* para alterar aspetos que não funcionam, como neste caso, o som.

3: Sob o ponto de vista do cliente, conseguimos perceber que os objetivos foram alcançados, não só pelo seu *feedback*, quer nos dias do evento como nos dias posteriores, como também pela elevada quantidade de partilhas nas redes sociais entre os utilizadores. Outro fator determinante para o sucesso deste projeto foram os inúmeros artigos que foram feitos por vários meios de comunicação social durante o dia do evento.

Acreditamos assim, que o projeto teve o impacto, quer nas pessoas como na cidade, como inicialmente estava previsto.

BIBLIOGRAFIA

AZUMA, Ronald T (1997) In Presence: *Teleoperators* and Virtual Environments 6, 4. A Survey of Augmented Reality.

BIMBER, Olivier. Raskar, Ramesh(2005) Spatial Augmented Reality Merging Real and Virtual Worlds.

Bourriaud, Nicholas (2002) Relational aesthetics (trans. S. Pleasance & F. Woods), Paris, Les presses du reel.

Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 19, n° 1, (2008)

CHILVERS, Ian (1999). Light Art, A Dictionary of 20th Century Art.

DAUKANTAS, Patricia (2010) A Short History of Laser Light Shows – Optics & Photonics News.

DIXON, Steve (2007). "Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation" Massachusetts: MIT Press. 315

MANOVICH, Lev. (2002, updated 2005) The poetics of augmented space. The University of California, San Diego.

MANOVICH, Lev (2001). The Language of New Media. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press,

MEY, Adeena (2015) EXPANDED CINEMA, BY OTHER MEANS in Ana Carvalho and Cornelia Lund (eds.)

THE AUDIOVISUAL BREAKTHROUGH

MCQUIRE, Scoot (2005) 'Immaterial Architectures: urban space and electric light', Space and Culture, 8 (2): 126-140.

MCQUIRE, Scoot (2008) The Media City, Media, Architecture and Urban Space. University of Melbourne. Published in association with Theory, Culture & Society.

MILGRAM, Paul. Fumio Kishino (1994) A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays.

PARENTE, André et Victa de Carvalho "Cinema as *dispositif*. Between Cinema and Contemporary Art"

REID, James Earl (1980) Sculpture Today/Traditional and Non-Traditional, exhibition catalogue. The Art GALLERY, University of Maryland, College Park, MD.

VIRILIO, Paul (1994) The Vision Machine (trans. J. Rose), London, BFI.

WILLIS, Holly (2005) New Digital Cinema: Reinventing the Moving Image. London: Wallflower Press.

WARDRIFF-FRUIIN, N., & Montfort, N. (2003). The NewMediaReader (Vol. 1). MIT Press.

YOUNGBLOOD, Gene (1970) Expanded Cinema. P. Dutton & Co., Inc., New York

ARTE PÚBLICA: O GESTO URBANO NA REPRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO COLETIVO

SLAVISA LAMOUNIER

CITAR - EA, UCP - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes;
Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa

PAULO FERREIRA-LOPES

CITAR - EA, UCP - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes;
Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa

RESUMO

Este artigo aborda a construção do gesto quotidiano como mediação social e o corpo humano, como espaço interacional no qual as relações transitam, permanecem e se transformam. Entendido como mapa relacional, o corpo humano ao estar inserido no espaço público (cenário interacional) cria conexões que são traduzidas no imaginário individual e compartilhadas entre pares por meio dos movimentos diários. Como fruto desta interação, o capital cultural constrói-se, sendo a arte pública neste contexto, o produto desta interação, edificado no imaginário coletivo.

PALAVRAS-CHAVE

Gesto Quotidiano; Corpo; Cidade; Interatividade; Arte Pública.

ABSTRACT

This article discusses the construction of the daily gesture as social mediation and the human body, as an interactional space in which the relations transit, remain and transform. It was perceived as a relational map, the human body when it's inserted in the public space [interactional scenario] creates connections that are translated in the individual imaginary and shared between pairs through the daily movements. As a result of this interaction, the cultural capital is constructed, and the public art in this context is the product of this interaction built up in the collective imagination.

KEYWORDS

Everyday Gesture; Body; City; Interactivity; Public Art.

INTRODUÇÃO

O contexto desta investigação fundamenta-se na ideia de que a Arte Pública, entendida como prática social, se caracteriza pela manifestação identitária individual, que por simbiose, é capaz de estabelecer conexões dialógicas diversas para criar a esfera social em que vivemos. Nesta rede de significados coletiva, estabelecem-se conceitos, ideias, pensamentos, atitudes e valores, comuns a determinados grupos sociais. Eles circulam pelo espaço compartilhado, são codificados e decodificados, recebidos e emitidos por meio de relações que acontecem temporariamente, e transformam o ambiente de forma permanente. Este trabalho centra-se na investigação da Arte Pública como fruto da experiência vivenciada pelo corpo através da atividade gestual de cada indivíduo e a representatividade do gesto quotidiano no imaginário coletivo.

A metodologia utilizada para esta pesquisa teve como critério de análise inicial a observação empírica dos espaços comunitários, suas transformações e manifestações gestuais quotidianas. Nesta fase procurámos identificar, por meio da análise de conteúdo das imagens colhidas nos ambientes acima mencionados (comunidades ribeirinhas, indígenas e urbanas), alguns gestos e expressões diárias, de modo a entender sua composição corporal e representatividade social. Esses gestos foram catalogados em imagens, comparados e categorizados por sua representação social.

Este estudo preliminar revelou que a expressão por meio dos movimentos diários contém informações essenciais sobre o contexto sociocultural da comunidade estudada. Encenados durante as atividades do dia-a-dia, os gestos quotidianos formam um labirinto de signos que são notados e interpretados no contexto vivido. Em conjunto, esses significados formam o imaginário coletivo daquela comunidade.

Na segunda etapa da investigação exploramos a hipótese de apresentar o corpo como espaço individual de transitoriedade das relações. A partir dos gestos quotidianos mais representativos pela sua natureza funcional, a exemplo do caminhar, procurámos compilar os movimentos corporais em níveis de composição gestual para, deste modo, perceber, por meio da análise do movimento, a composição do gesto expressivo, a capacidade comunicacional e a representatividade social da narrativa gestual.

O processo de interpretação e métodos de tradução gestual foram dividido em duas partes fundamentais: a) Captura dos Movimentos; e b) Interpretação dos Dados

a) Captura do Movimento: realizada com a ajuda de um sistema de captação de movimento (Vicon T40S -NR18 - 4 câmeras megapixel), no Laboratório de Captura de Movimento da Escola de Artes (Universidade Católica Portuguesa) e CITAR, em 2015.

b) Interpretação dos Dados: realizada por meio da utilização do software de animação 3D Autodesk Maya e a aplicação para análise de práticas desportivas Kinovea 8.20 através do qual realizamos a análise biomecânica dos movimentos.

317

A segunda etapa mostrou que o movimento corporal, apesar de ser uma atividade mecânica, imprime uma resposta mnêmica durante a concepção gestual. Essa memória é o que dá significado ao gesto e está presente em todas as nossas ações. Ao realizarmos atividades cotidianas, expressamos informações que nos dizem respeito e nos identificam.

OS ESPAÇOS COMUNITÁRIOS E OS GESTOS QUOTIDIANOS

A primeira fase da investigação, destinada a observação empírica dos espaços comunitários, tentou explorar os movimentos quotidianos no contexto em que são encenados/fabricados.

A metodologia utilizada nesta fase, teve como prioridade: a) a experiência *in loco* dos autores, entre os anos 2010 e 2013 (comunidades ribeirinhas, indígenas e urbanas - Brasil) e 2014/2015 (comunidades urbanas - Portugal); e b) a análise sistemática do registo desta experiência em fotografias e vídeos.

As imagens foram catalogadas por ambientes e divididas nas seguintes categorias: a) ações observadas; b) ritmo realizados durante as ações; c) frequência das ações; e) provável intenção encenada durante a concepção gestual; e f) mensagem percebida.

A análise do conteúdo imagético demonstrou regularidade entre os ambientes estudados na maior parte das ações abrangidas. Entretanto, o ritmo empregado, a frequência, a intenção e a mensagem percebida teve uma variação incisiva entre os espaços rural e urbano.

Embora algumas ações estivessem mais presentes no espaço rural do que no urbano, a exemplo do pescar, nadar, colher, subir em árvore e remar, outras ações observadas demonstraram-se frequentes

nos dois espaços. São elas: caminhar, correr, saltar, virar, girar, sentar e agachar. Relacionam-se ao deslocamento, à acomodação e ao direcionamento no espaço. Nestas iniciativas observa-se a influência do espaço e do público durante a concepção gestual e dizem respeito ao ritmo, a intenção e a percepção da mensagem sentida por meio do gesto.

Ao estudar a interação corpo-espaço através do caminhar, por exemplo, observamos que no espaço rural, o ritmo empregado na execução do movimento harmoniza-se com a natureza, enquanto no espaço urbano, este ritmo torna-se mais frenético, absorto no ir e vir estressante do mercado de trabalho. No que se refere a interação corpo-corpo, o estudo do movimento entre pares demonstrou que há um padrão coletivo que determina a concepção gestual.



Figura 1 - Comunidade indígena Tikuna – Aldeia Lago Grande, Amazonas, Brasil – durante o caminhar, a relação com os elementos da natureza é constante no dia a dia da aldeia.



Figura 2 - Comunidade urbana – Porto, Portugal – o ir e vir nas comunidades urbanas está intimamente ligada ao consumo e ao trabalho.

Algumas ações, presenciadas com maior frequência no ambiente rural, enfatizam a influência do espaço na concepção do gesto. A intenção específica para a realização de um dado movimento é por vezes alterada em função do espaço em que este se desenrola, e a mensagem percebida (fruto da ação) é descodificada sob influência deste padrão. É o que acontece com o nadar. No ambiente indígena e ribeirinho, a população relaciona-se com os rios para diversão, mas também para nutrição (no caso da pesca), higiene pessoal (banho), cuidados domésticos (limpeza de utensílios e roupa) e locomoção (viajar). O nadar, neste caso, assemelha-se ao caminhar. É uma atividade diária e necessária para o convívio comunitário. Já no ambiente urbano, o nadar de uma maneira geral, associa-se à diversão e à prática do desporto. No caso do Rio de Janeiro (BR) e Porto (PT) – locais analisados – onde a faixa litoral se estende por dezenas de quilômetros, o nadar está agregado ao desporto (mergulho, *surf*, *windsurf*), mas também ao lazer (banhistas) e à pesca. A relação corpo-espaço nestes ambientes tornam-se híbridas: ao mesmo tempo que mantém o ritmo acelerado, observado nos gestos urbanos, projetam, de algum modo, um estado de vigília negligente. Este efeito é contagiante e observável entre os pares.



Figura 3 - Comunidade urbana – margens do rio Douro, Porto-Portugal – nas zonas urbanas o saltar/nadar está relacionado, na maioria das vezes, com o esporte e a diversão.



Figura 4 - Comunidades indígenas – margem do rio Solimões, Amazonas-Brasil – a relação com a água, nas aldeias indígenas e comunidades ribeirinhas, está conjugada com as ações diárias: atividades domésticas, higiene, lazer, locomoção e alimentação.

A observação *in loco* e a análise das imagens mostraram que:

- a) a concepção gestual é influenciada pelo meio ambiente e suas características físicas.
- b) o gesto representa uma ideia individual sobre o ambiente.
- c) o ritmo impresso na criação do gesto quotidiano pode ser alterado de modo a adequar-se ao meio ambiente em que é concebido.
- d) a individualidade gestual é entendida entre seus pares que compartilham de seu significado.
- e) a representatividade gestual (significados impressos) ao ser reconhecido entre pares e compartilhados por eles, formam o imaginário coletivo
- f) o imaginário coletivo mantém-se vivo por meio da propagação individual dos significados.
- g) A rede de significados que se forma por meio da participação comunitária mantém-se em constante transformação: está sujeita ao meio ambiente, à atribuição individual dos significados e a decodificação coletiva dos códigos. Esse processo é cíclico e permanente.

Ao revelar a importância do meio ambiente (espaço físico/entorno) e a relação entre pares (espaço do outro/com o outro) como aspectos essenciais para a construção do gesto quotidiano, este estudo preliminar estimulou-nos a questionar o espaço corporal como ambiente particular (espaço pessoal/em si mesmo), capaz de transformar as relações que transitam por meio (através/entre) dele (ele). Inquieta-nos perceber, em caráter pormenorizado, de que forma o corpo, distinguido como ambiente onde as relações acontecem, contribui para a formação dos significados, tendo o gesto como forma de expressão e comunicação individual.

O CORPO COMO ESPAÇO TRANSITÓRIO DAS RELAÇÕES CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS

O estudo realizado nesta segunda fase, foi fortemente baseado em uma abordagem de pesquisa exploratória onde o corpo é tomado como paradigma imprevisível – um ambiente mutável e transformativo, no qual as relações transitam e/ou permanecem formando o ciclo interacional corpóreo. Essa ideia ancora-se no pensamento de Martín-Barbero (1997), Silverstone (2002) e Orozco Gomes (1993), no que se refere à mediação, e aproxima-se do pensamento de Merleau-Ponty (1945) sobre o estudo da percepção e do movimento; a proposta do Varela, no âmbito da mente incorporada (VARELA, 1991) e a compreensão interpretativa das informações (MATURANA e VARELA, 1995).

A percepção de que os gestos constituem-se como um posicionamento crítico, político e social baseia-se na teoria Corpomídia (KATZ & GREINER, 2006), na qual se defende que *todo corpo é mídia dele mesmo*. Este pensamento é partilhado por Fabiana Britto (2010) que apoia a ideia de que *a cidade é percebida pelo corpo como conjunto de condições interativas*, sendo o corpo responsável por expressar uma síntese dessa interação configurando o que a autora chama de *corpografia urbana* (BRITTO, 2010:14), um tipo de registro da cidade no espaço corporal.

A interpretação do movimento teve como ponto de partida a análise dos gestos e níveis gestuais (ZAGONEL, 1992; DELALANDE, 1988 e MARC LEMAN, 2008), as atitudes estabelecidas através da análise do movimento cênico (LABAN, 1978 e GODARD, 1995), a organização gravitacional (GODARD, 1995) e a interpretação física (GODARD, 1995 e LEMAN, 2008).

CAPTURE DOS MOVIMENTOS

A captação dos movimentos corporais, realizada no Laboratório de Captura de Movimento na Escola de Artes (Universidade Católica) e CITAR, no final de 2015, contou com a participação de treze voluntários, entre homens e mulheres, com diferentes idades. A escolha dos participantes teve como diretriz suas atividades profissionais, já que priorizávamos em nosso estudo, a percepção dos aspectos que podem influenciar a concepção gestual. Assim, foram selecionados cinco bailarinos (sendo dois profissionais e três estudantes de ballet clássico); quatro músicos e quatro participantes, cujas atividades profissionais não tinham referência à dança ou à música.

Durante a pesquisa exploratória os treze voluntários foram conduzidos, individualmente, a conceberem movimentos quotidianos que necessitavam de habilidades motoras [saltar, caminhar, arrastar] e estabilizadoras [girar]. Além desses movimentos também foram estimulados para se movimentarem livremente, de forma que pudessem criar gestos individuais e ancorados ao caráter pessoal de cada participante. Durante a captura dos movimentos observamos a capacidade de imersão dos voluntários, como também, os movimentos que provocaram maior desconforto, prazer, dúvida e criatividade.

Após a captação dos movimentos, os treze voluntários relataram a experiência diante de uma câmera de vídeo tendo sido questionados sobre as sensações experimentadas durante a atividade, preferências pelos exercícios produzidos, memórias ocorridas durante a formação do gesto e a diferenciação conceptual entre gesto e movimento.

ANÁLISE DOS MOVIMENTOS

Ao recorrer à Cinematria para interpretação dos dados, procuramos refletir sobre a concepção do gesto expressivo em interação com o espaço, tendo como ponto de partida a forma como os movimentos, memorizados e apreendidos ao longo da vida, estruturam-se fisicamente e individualmente. Para esta análise, foi utilizado o software de animação 3D Autodesk Maya e o aplicativo para análise esportiva Kinovea 8.20 através do qual realizamos a análise biomecânica dos movimentos – posicionamento, trajetória e angulação corporal.

A escolha por uma análise biomecânica fundamenta o estudo comparativo entre os gestos dos participantes. Tem como objetivo, o estudo relacional entre corpo e espaço, assim como a análise do ciclo interacional que orienta a criação do gesto em seus diferentes níveis construtivos.

O relato da experiência e a observação do comportamento dos participantes foram os parâmetros escolhidos para a análise psicológica. Esta análise objetivava a compreensão dos aspectos mentais e emocionais que estão envolvidos na formação do gesto expressivo. Tencionávamos, com este estudo, observar a forma como cada participante imprimia nos gestos um significado particular e um posicionamento crítico 321 diante dos fatos quotidianos.

RESULTADOS

A interpretação dos dados foi orientada por dois eixos principais: a) níveis gestuais; b) estágios corporais. No que se refere aos níveis gestuais, a análise biomecânica dos movimentos demonstrou que o gesto expressivo apresenta-se em dois níveis fundamentais:

a) Intencional – quando executa uma ação pré-determinada. Refere-se a mecânica do movimento, ou seja, aos aspectos físicos que envolvem a concepção gestual. Pode ser:

Objetivado (movimento que determina a ação)

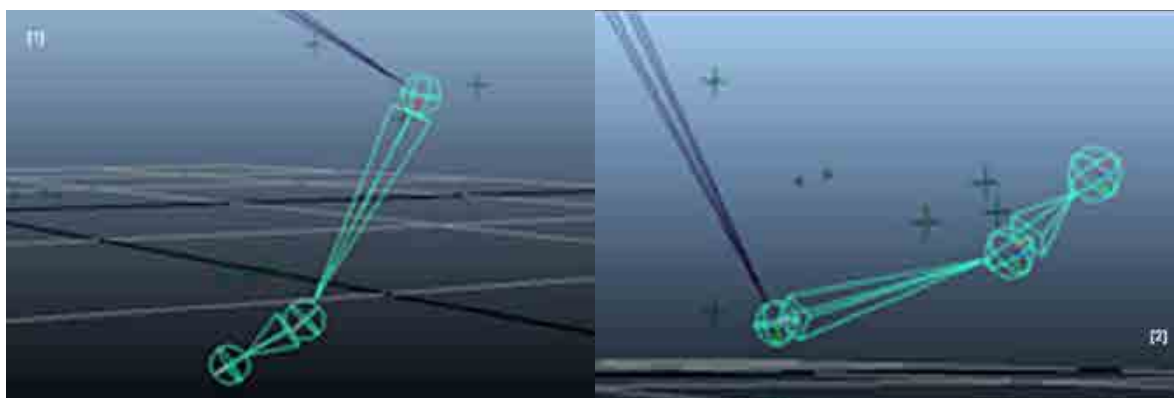


Figura 5 - Gesto Intencional Objetivado – Caminhar: [1] flexão plantar e [2] dorsiflexão.

Complementar (movimento que complementa a ação)

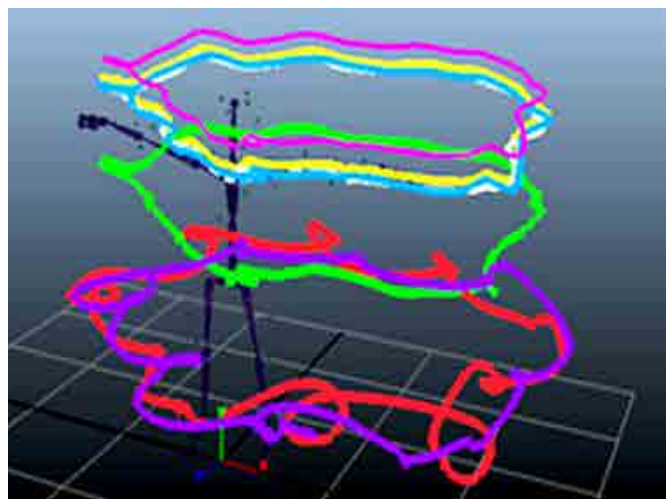
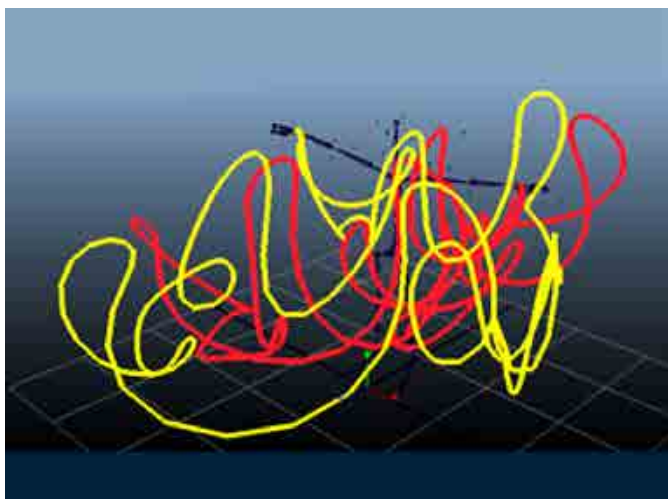


Figura 6 (esquerda) - Gesto Intencional Complementar – Saltar: movimento dos braços e mãos.
Figura 7 (direira) - Gesto Intencional Auxiliar – Girar: movimento da cabeça, pescoço, ombros e quadril.

Auxiliar (está presente dando corpo a ação)

b) Significativo – quando carrega em si a memória e a identidade do indivíduo. É caracterizado pelo movimento sem intenção, sem concepção previa e/ou função ordenada. É o gesto que diferencia um movimento do outro, pois está sujeito ao momento, ao posicionamento crítico, social e cultural do indivíduo, assim como ao espaço que o cerca. É único, individual e intransponível.

322

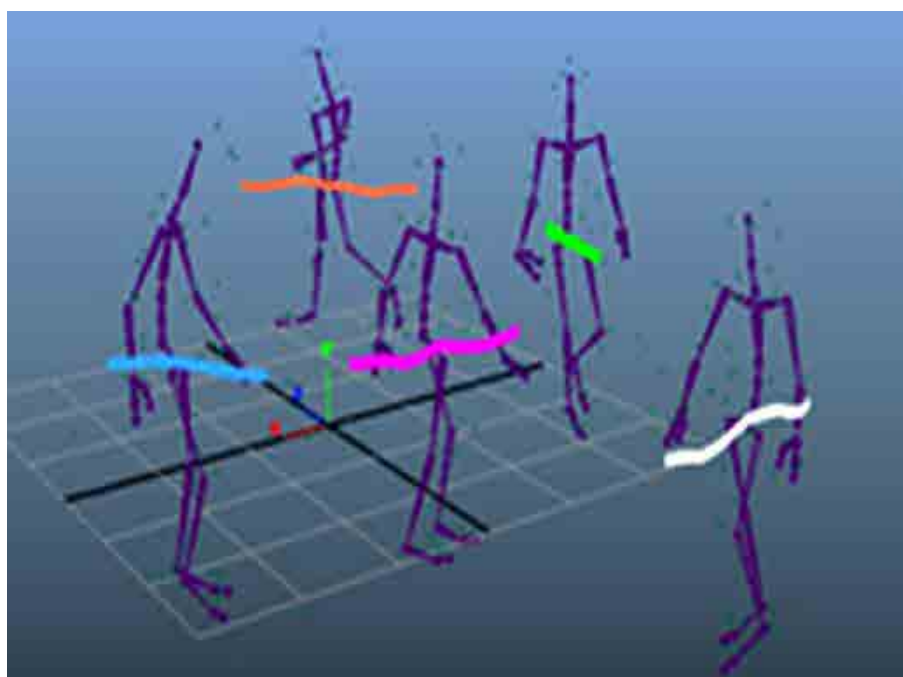


Figura 8 - Gesto Significativo – Caminhar: nesta imagem (com cinco voluntários entre homens e mulheres) foi possível observar que os movimentos diferenciavam-se em: a) direção inicial; b) ritmo; c) cadência; d) postura; e) força; f) velocidade.

Essa diferenciação é caracterizada pela individualidade de cada um.

No que concerne os estágios corporais, o estudo biomecânico/ psicológico e a análise sistemática acerca das principais teorias do gesto cénico (LABAN, 1978 e GODARD, 1995), demonstraram que o corpo

organiza-se em três atitudes básicas ao conceber o gesto expressivo.

São elas:

a) atitude interna (movimento que antecipa a formação do gesto – percepção – energia física);

b) atitude psicológica (mensagem impressa no movimento; experimentação; história de vida; referenciais; posicionamento – ação – energia mental e psicológica); e

c) atitude dialógica (relacionamentos – interação – energia comunicacional).

O cruzamento desses resultados revelaram que:

a) A formação do gesto expressivo está condicionada às experiências vivenciadas por cada indivíduo, assim como os aspectos físicos e psicológicos que o estruturam.

b) As relações com as quais o corpo dialoga na elaboração do gesto expressivo tornam-se transitórias na medida em que são capazes de se transformar, seja por uma nova tomada de decisão e/ou posicionamento social, cultural e político.

c) As transformações acontecem em diferentes níveis da formação gestual. Elas são influenciadas pelo espaço e, ao mesmo tempo, interferem na organização espacial no qual se inserem.

Deste modo, podemos concluir que ao explorar os movimentos quotidianos e a formação do gesto expressivo, estamos investigando o corpo como um ambiente mutável, em permanente transformação, no qual as relações transitam e/ou permanecem formando o ciclo interacional corpóreo. Este pensamento sustenta-se, na ideia de que o corpo, como um organismo único, é constituído por uma identidade própria. Entendido como espaço transitório das relações, o corpo molda o gesto numa estrutura capaz de posicionar-se criticamente diante da sociedade. Como espaço interacional e capital cultural, o gesto apresenta-se como um sistema complexo, capaz de formar conceitos, criar ideias e elaborar estruturais comunicacionais.

323

Na nossa abordagem, os gestos são capazes de expressar a percepção pessoal, a ação objetivada, e também um significado (impresso na memória corporal) individual sobre o espaço público e sobre o mundo em geral. Em contacto com o ambiente que nos rodeia, esta rede de significados transforma-se, moldando novos sentidos para aquilo que percebemos e fazemos. O corpo assim, sustenta-se como um espaço que permite, por meio das relações, a transmutação dos significados.

O ESPAÇO PÚBLICO, O GESTO E O IMAGINÁRIO COLETIVO

O cruzamento dos resultados da primeira e segunda fase da pesquisa levou-nos a refletir sobre o espaço público como cenário interacional. Neste espaço, o corpo insere-se como um ambiente transitório das relações, no qual a mensagem é transmitida por meio do gesto. A expressão, incorporada nos movimentos quotidianos, compõe o capital cultural e forma o imaginário coletivo.

O espaço público, traduzido como cenário de interação social, configura-se como ambiente multissensorial. Um permanente convite aos sentidos e constante interpretação de mensagens. Podemos descrevê-lo por meio de sua estrutura multifacetada com cores e formas diversas; sua pluralidade sonora; ambivalência sociopolítica, dicotomia econômica e fragmentação intelectual.

O conceito *espaço público* pode ser explicado pela condição através do qual realiza-se a vida urbana, local de identificação e socialização (INDOVINA, 2002); espaço submetido de uma regulação pública (BORJA, 2003) ou local onde se desenrolam as interações sociais (CASTRO, 2002). A variedade de interpretações

conceituais do espaço público sugere a sua complexidade e aborda a infinita decodificação de significados que caracterizam a transmutação de mensagens.

A circulação de pessoas neste entrelaçado cenário interacional, chamado espaço público, amplifica as possibilidades de conexão entre os diferentes espaços. O corpo humano, percebido como mapa relacional, está inserido neste contexto. É na relação entre os dois corpos (homem-cidade) que justifica-se a construção da rede de significados impressa no imaginário coletivo.

Pensado e entendido como espaço interacional, o homem, por meio dos gestos clarifica pensamentos, modifica códigos e emite sinais plurais sobre determinado conceito estratificado socialmente no ambiente público. A cidade, formatada e construída pelo imaginário humano, carrega em sua essência, a memória e a história de uma civilização que, ao preceder a atual, edificou signos e projetou sentidos, no momento, decodificados pela sociedade em vigência.

Essa decodificação, ao acontecer no espaço corporal, é transformada no âmbito da experiência individualizada e compartilhada coletivamente em conexões ora planejadas no espaço físico, ora virtualizadas por meio de uma realidade aumentada (meios tecnológicos, entendidos como outros espaços/ambientes interacionais).

O gesto, fruto da percepção e experimentação humana durante a criptografia dos códigos é, em sua essência, uma ação interacional através da qual dialogamos com o(s) espaço(s) de convívio. O vocabulário gestual que adquirimos durante as interações compõem o nosso repertório particular. Ele é percebido (com o corpo), experimentado (sobre o corpo) e propagado socialmente (através do corpo), o que dá origem ao imaginário gestual coletivo.

CONCLUSÃO

O GESTO COMO MEDIAÇÃO SOCIAL E A ARTE PÚBLICA

A reflexão sobre os espaços públicos e a linguagem gestual como posicionamento identitário, levou-nos a concluir que no âmbito da ordem simbólica, o gesto descreve-se como o meio pelo qual realizamos a sinapse entre corpos.

A linguagem mecânica do corpo (gesto intencional) e a narrativa não verbal concebida no e pelo corpo (gesto significativo) conjuga um diálogo com as diferentes linguagens que residem em outros corpos (o outro, a cidade). A cada manifestação gestual há um posicionamento político, social, filosófico, artístico e cultural. Entendidos como mapas relacionais, os diferentes corpos conjugam e interpretam a pluralidade de signos construídos no inconsciente coletivo e, ao mesmo tempo, traduzem-se como ambientes multifacetados, complexos e interativos.

Esta abordagem conceitual sobre o corpo (da cidade, do(s) homem(s)) estimulou-nos a pensar sobre a influência do gesto (como mediação social) na arte, em especial na arte realizada nos espaços públicos, o que nos levou a concluir que a dança dos gestos em consonância com a metamorfose do espaço compartilhado contribui para a edificação do capital cultural (BOURDIEU, 1979), sendo a Arte Pública, parte deste capital.

O conjunto de obras de arte, criado nos espaços coletivos são, desse modo, o produto da interação entre os diferentes corpos que habitam a cidade. Os gestos quotidianos, livres de uma formalização artística, acabam por traduzirem-se em artes performáticas cotidianas: um ballet solitário ou uma dramatização particular em resposta às interpretações oriundas do processo dialógico diário.

O gesto é, portanto, a mediação social e o elo que costura a rede cultural que compõe a sociedade. Sua manifestação mecânica, carrega na memória intrínseca, a linguagem pessoal, o posicionamento político,

a escolha artística e a identidade do mapa interacional que o acolhe – o corpo. Em sintonia com outros corpos personifica códigos e cria signos construindo uma rede de significados que compõe o imaginário coletivo.

REFERÊNCIAS

- BRITTO, Fabiana. & JACQUES, Paola Berenstein. *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA. 396 p., 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *O desencantamento do mundo: estruturas econômicas e estruturas temporais*. São Paulo: Perspectiva. 1979.
- BORJA, Jordi. *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- CASTRO, Alexandra. *Espaços Públicos, Coexistência Social e Civilidade. Contributos para uma Reflexão sobre os Espaços Públicos Urbanos*. Revista Cidades- Comunidades e Territórios. Lisboa Centro de Estudos Territoriais/ISCTE, n.0 5, pp. 53-67, 2002.
- DELANDE François citado por Cadoz, C.; Wanderley, M. M. (2000) Gesture – Music. In: *Trends in General Control of Music*. M.M. Wanderley e M. Battier (Eds.), Ircam - Centre Pompidou, p. 71-94, 1988.
- DREYFUS, Hubert. *The current relevance of Merleau-Ponty's phenomenology of embodiment*, 1996. [Consulta: 10/02/2016]. <http://ejap.louisiana.edu/EJAP/1996.spring/dreyfus.1996.spring.html>
- GODARD Hubert. *Gesto e Percepção*, 1995 In: *La danse au XXeme siècle*, de Marcelle Michel e Isabelle Ginot (Paris: Bordas, 1995). Tradução: Sílvia Sorer.
- GÓMEZ, Orozco. *Pesquisa de recepção: investigadores, paradigmas, contribuições latino-americanas*. Intercom – Revista Brasileira de Comunicação, São Paulo, v 16, n 1, p. 22-33, 1993.
- INDOVIDA, Francesco. (2002) *O Espaço Público: Tópicos sobre a sua Mudança*. Revista Cidades - Comunidades e Territórios. Lisboa Centro de Estudos Territoriais/ISCTE, n.05, pp. 119-123.
- KATZ, Helena. & GREINER, Christine. *Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo*, 2005.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial. Pdf, 1978.
- LEMAN, Marc. *Music Cognition and Mediation Technology*. The MIT Press. Institute of Technology. Embodied Cambridge, Massachusetts, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* Ed. Loyola. São Paulo, 2002.
- VARELA, J. Francisco; THOMPSON, Evan.; ROSCH, Eleanor. *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press, Cambridge, MA, USA, 1991.
- ZAGONEL, Bernadete. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

AGRADECIMENTOS

Os autores gostariam de agradecer ao Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes-CITAR e à Universidade Católica Portuguesa pelo apoio, e também à Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT, pelo apoio e financiamento em suas pesquisas, no âmbito das Bolsas Individuais de Doutorado.

ART CREATIVITY VERSUS COMPUTER MODELS

DANIEL VERNEY

ARARE - Association Raymond Abellio Recherches et Études, Paris

ABSTRACT

The present paper focuses on the relationship between art, as a creative activity, and computer technology, especially software techniques. Computers and computer software offer tools and means to help artists create, build, represent, duplicate, distribute or broadcast created objects. But there may be functions of computer software which so far have not been considered: will software be able to help to the understanding of art creativity, in the form of computer models of the process of creation? Such a perspective raises important questions regarding for example the compatibility between the alleged strict automaticity of software and the received idea of spontaneous character of creation.

KEYWORDS

Computer Science; Software Modelling; Artistic Creation.

RESUMO

Este artigo aborda a relação entre a arte, como actividade criativa, e a tecnologia informática, em particular no âmbito do software. Os computadores e o software oferecem ferramentas que procuram auxiliar os artistas a criar, construir, representar, duplicar, distribuir ou transmitir os objectos criados. Mas há funções do software que podem não ter sido ainda consideradas: será o software capaz de apoiar o entendimento da criatividade em arte, sob a forma de modelos do processo de criação? Esta perspectiva levanta questões importantes, nomeadamente no respeitante à compatibilidade entre o alegado e estrito carácter automatizado do software e a ideia adquirida do carácter espontâneo da criação.

PALAVRAS-CHAVE

Computer Science; *Software* de Modelação; Criação artística.

INTRODUCTION

The present paper focuses on the relationship between art, as a creative activity, and computer technology, especially software techniques. Computers and computer software offer tools and means to help artists create, build, represent, duplicate, distribute or broadcast created objects. But there may be functions of computer software which so far have not been considered: will software be able to help to the understanding of art creativity, in the form of computer models of the process of creation? Such a perspective raises important questions regarding for example the compatibility between the alleged strict automaticity of software and the received idea of spontaneous character of creation.

We will first propose a view of what are computer models, and their main features i. e. their binary basis and their algorithmic fundamental constitution, and will show that these features may not be incompatible with the objective of building computer models of creative action, if we are able to satisfy an essential condition: insert discontinuities between algorithms.

In order to discuss the problems of artistic creation, we will refer to the work of the philosopher Ernst Cassirer for an investigation on the relationship of art versus technique, two domains which, although apparently so distant, offer possible ways of encounters. Another philosopher, Raymond Abellio, has proposed a method that he claimed as universal, for a structural and “genetic” understanding of any situation or activity: this approach has been applied to the comprehension of creative processes by projecting them on several axes or couples of opposites like motivation versus inspiration, individual mind versus non individual virtual environment. We will show that the Abellio model, being a genetic (contrary to static) one, may encompass the differences of the two domains. But we will notice that the Abellio model, although very relevant in the description of dynamic (genetic) situations, takes only implicitly into account the discontinuous leaps which are the core of any creative activity. Therefore, we will have to search which scientific and technical recent developments allow for theoretical and practical solutions to that discrepancy between computer software models and the discontinuous feature of art creativity

THE CONCEPT OF MODEL IN THE ERA OF COMPUTER SOFTWARE.

The various meanings of the word *model* started from the idea of *imitation of nature* to reach the status of *representation* of a situation or material activity through abstract and/or virtual means more easily dealt with. The later sense is now widely adopted and still in progress. Let us cite as older examples, which retained some of the character of imitation, the low scale models of planes in a wind tunnel or the flight simulator for the training of pilots. Computer models are several steps ahead in terms of virtuality and will more and more be integrated in physical (and even biological and mental) systems. They can for example, describe water natural resources over a geographical era, and forecast their availability according to hypotheses of climate and demand. They also may forecast mass behavior in special situations (stock exchange, physical environment, etc). More sophisticated models are built up to drive factories in “real time”, and will soon pilot vehicles.

Beyond its capacity to treat large amounts of data (big data) computer models have two characteristics which closely concern the subject of their possible use to represent art creativity: 327

- The computer model is based on the *binary* (digital) representation of any real or virtual data. But we should not infer that that means a reduction to a kind of yes-no simplistic vision of the world: on the contrary, it allows for extreme fine grain representations of reality, limited only by our physical capacities and tools. This is exemplified by computer imaging and digital sound.

- Any computer model is based upon *algorithms*, i. e. virtual processes of step by step operations from a beginning to an end via a finite number of steps. We should not infer that a model will always be a robot or an automatism. A computer model is indeed based upon algorithms, but it has not to be reduced to an algorithm. This is an essential point for any project of modeling creativity: a relevant software model should encompass various algorithms, combine them, and/or let them be triggered by external or internal events, be such events random, non conscious or stemming from the will of a subject. And let us remark that computer software can modify and enhance themselves (artificial intelligence). In all cases, encompassing several algorithms implies that the model will be capable of jumping from one algorithm to another - otherwise the whole model would be made of only one algorithm, which would reduce it to a robot. As we will here emphasize below, such discontinuous leaps are a mark of any creative action.

ART AND TECHNIQUE, ART AND COMPUTER SOFTWARE

The “neo-kantian” philosopher Ernst Cassirer (1874-1945) dedicated a major part of his work to art, artistic expression, forms and symbols, and beyond that to the relationship of art with other kinds of what he designed as “spiritual” (or cultural) human activities, like Science and Technique. We refer here to a set of Cassirer’s writings which have been collected and translated in French by several authors and edited by Pr.

Fabien Capeillères under the title “Cassirer, Écrits sur l’Art» [CAPEILLÈRES, 1995], especially to the text « Form et Technique », which is part of Cassirer’s book *Kunst und Technik* [CASSIRER, 1930].

In these works, Cassirer, deeply going into a philosophical investigation of technique as a form of human activity, emphasizes the fact that technique should not be considered as an “applied science of nature” [CAPEILLÈRES, 1995:66] but that it is autonomous as a “form of the technical acting”, and therefore must be seen on a genetic perspective rather than on a static one, through its processes rather than by its results. According to Cassirer, technique has a specific meaning which he called a “spiritual¹ trend». What matters here is the *technical* behavior, where desire and power of will play a prominent role. But technical behavior, as such, must confront a world of objects, and it has to be aware of the configuration of that world and get a knowledge of it.

The modern tools of technique take a growing distance from imitation of nature and invent their own ways: this obviously is the case of computer tools and models. Those tools direct themselves toward the world of possible occurrences. They are concerned not only by what is but more and more by *what may be*.

Here we are at a turning point of Cassirer’s thinking about the relationship between technique and art, when he writes “the center of gravity of the technical form is apparently shifting more and more from the theoretical domain toward that of art and artistic creation” [CAPEILLÈRES, 1995:94; *our translation from the French text*]. Like art, technique is a *poiesis*, i. e. a process of doing and making. Like art, technique orients itself toward a future, it obeys a law of anticipation.

Cassirer confirms our attempt toward a confrontation of art and technique by emphasizing their common features, however we should not forget their differences, and tend to an impossible synthesis of these two domains of activity. Those differences are visible, according to Cassirer, in their different way of operating. The life contents of artistic creation always aim at creating sense and meaning, at what Cassirer call an expression which is always intertwining a global (or total) - i. e. non individual - spirituality with an individual soul. On the contrary, technical creation always aim at a separation of the creator with the objects created by his technical craft.

If we intend to bring closer computer models and art creation, we will have to be prepared to a sort of *chiasma*, of crossing of two roads. The structural approach of the French philosopher Raymond Abellio will help us in that endeavor.

THE GENETIC STRUCTURE OF CREATIVE ACTIVITY

Raymond Abellio (1907-1986) developed a new approach for the understanding of any evolutive situation through a dynamic (“genetic” in Abellio’s terms) structure, in his book *La structure absolue, Essai de phénoménologie génétique* [ABELLIO 1965]. This method starts by representing the situation by four “poles” organized in 2 axis, each one opposing two of these poles which are antithetic but complementary. The dynamics of these poles yield resulting effects which are represented on another axis perpendicular to the first two ones. The global representation of that genetic structure is a sphere with four poles in the equatorial plane and two more in the vertical axis. This structure that Abellio calls “absolute”, and that we prefer to define as “universal”, is exemplified by Abellio, in his writings, on various situations, both individual (experiences of his life) and non-individual (in history, society and geopolitics). We have presented an epistemological and methodological study in a communication to the *Rencontres Raymond Abellio* [VERNEY, 2011]. José Guilherme Abreu has given, in several sessions of that seminar, comprehensive and detailed presentations of applications of the Abellio structure to situations in the domain of public art, particularly in “Structure Absolue et Recherche Transdisciplinaire en Histoire de l’Art”. [Abreu 2010].

¹ In Cassirer’s words, « spiritual » refers to profound aspects and activities of human mind, and especially to cultural domains. The word « spiritual » should be understood in a philosophical point of view, no religious connotation being asserted (neither negated for that matter).

Before attempting to apply that method to the problem of art creation, let us give a few words of introduction.

Raymond Abellio said that the adjective « absolute » by which he qualified his approach was a kind of provocative statement against the relativistic attitude of most structuralist scientists at the time he wrote his book. For him the “absolute structure” is the prototype of any structure, of any method. However, such an “absolutist” approach which appears a little more than provocative in his writings, raises epistemological questions that are not yet entirely clarified. For this reason, we call that structure “universal” as an indication that it might be applied in any domain, but relatively to such a domain. Since the Abellio’s thought approach is global and “genetic” it lends itself to several interpretations. Some of them are spiritual and even theological, as denotes the title of the last party of La structure absolue, some others more methodological. Ours may be qualified of epistemological as we target an understanding of our understanding, which is the reason of our interest in creative activity, and practical in so far as we tend to apply it in a field like computer software.

On Figure 1, a simplified representation of the Abellio structural model as a sphere, where the horizontal “equatorial” plane contains the four opposite poles, and the vertical axis contains the outcomes of the creative cycle and the actions from the environments.

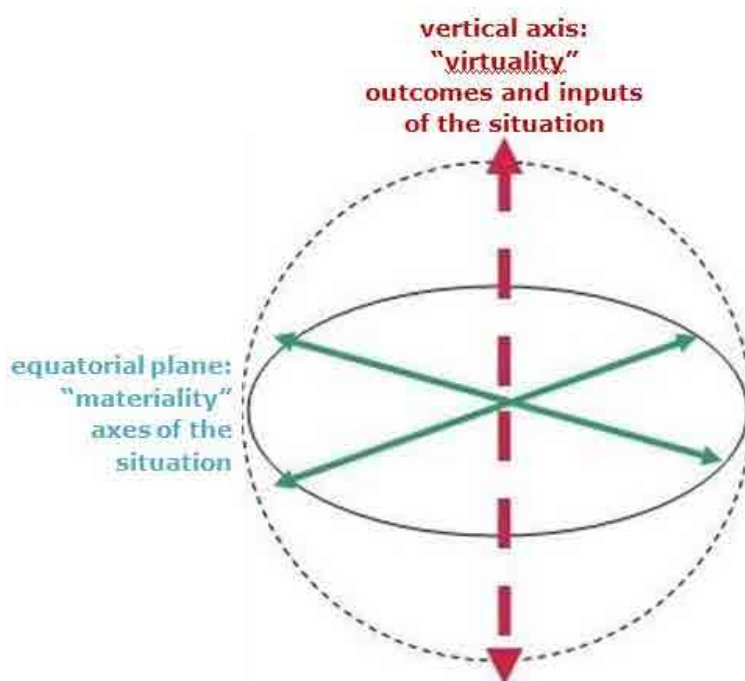


Figure 1 - The model of a universal structure (from Raymond Abellio).

The first part of the structure operation consists in finding the key features - called “poles” in Abellio’s writings - of the situation currently studied. They should be distributed on the two perpendicular axes, as opposites on each axis. Several systems of poles may be relevant, depending upon the perspective adopted. In our model of creative activity, let us choose the artist and his work in progress. Any of the four poles may be considered as initially active: we will choose the artist as the initial active one. The artist is actively directed toward the work to be created, which is, at that step of the cycle, an internal image or vision (Fig. 2, phase 1). The that image “turns itself” to the material domain by and through which the work has to be built up: for example the marble, or the wood for a sculptor, a set of devices for a plastician artist, and so on.

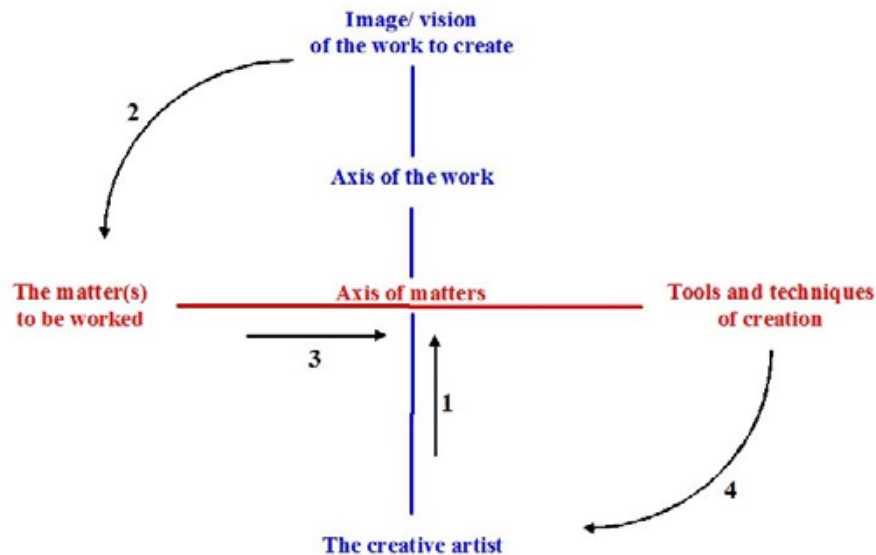


Figure 2 - The dynamics of creative work.

Abellio uses the phrase “turns itself” to emphasize the fact that the work in the creative process acquires an autonomy, a proper momentum toward its realization, momentum which may be considered as issuing from the author’s desire or will, at least at first sight. The idea of *rotation* present in that expression and in the geometric configuration of figures 1, 2 and 3, is the first outline of a fundamental operation of any creative (or intuitive) process: a discontinuous leap occurring between two relative levels of reality, one more virtual, the other more concrete. Abellio had an acute sense of the nature of such an operation which is at the core of our research work.

330

In the third phase (Figure 2) of the creative cycle, the matter to be worked on asks the artist to use tools and techniques to process the creation. Then in phase 4, those tools are taken back by the artist to modify, and hopefully enhance, the image of future creation. Abellio remarks that any one of the four poles of the structure may be considered as initially active or non active, generating various cycles of different issues. This how the Abellio’s universal structure can be applied as an heuristic approach to lived situations.

José Guilherme Abreu has developed a complete and illustrated application of that structure to the cycle of artistic creation, in a contribution to the 2015 session of *Rencontres Raymond Abellio*, entitled « La Connaissance comme l’un des Beaux-Arts : la suite Vision-Action-Art chez Abellio ». Abreu shows that the series of paintings *Pygmalion and Galatée* (1875-1878), by English artist Edward Burne-Jones, is a visually symbolic embodiment of the cycle of creative processes, which starts from a Vision to reach Art through Action.

Like Abreu shows on the Burne-Jones’ series, the creative cycle is not limited to the dialectics of four opposite-complementary poles: it has outcomes emerging from that dialectics. Therefore, the schema of Abellio’s method includes a “vertical” dimension which bears a upward pointing arrow symbolizing the emergence of a sense, or meaning outcome (qualified in Abellio’s thought and most probably also in Cassirer’s thinking, as “spiritual”), and correlatively a downward arrow, sign of an “immergence” of new tools and techniques, and new material forms. Fig. 6 in José Guilherme Abreu’s text, figuring the Burne-Jones’ painting entitled *The soul attains*, clearly illustrates the upward and downward movement that we represent in a more abstract form in our Figure 3.

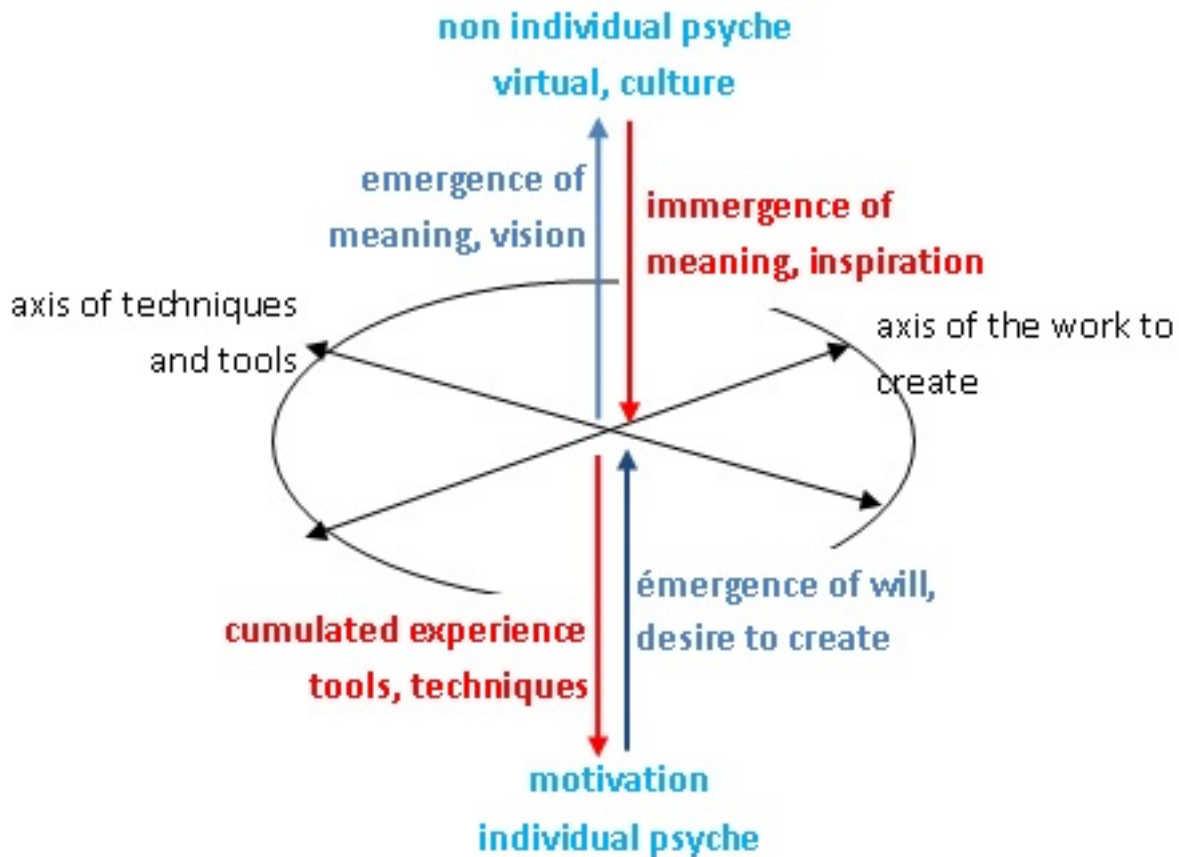


Figure 3 - Emergence of sense and « immergence » of tools in the creative cycle.

Note: the word "immergence" is the transcription of a rarely used French word which describes the operation of embodiment more accurately than the word "immersion".

CONTINUOUS PROCESSES VERSUS DISCONTINUOUS LEAPS IN THE CREATIVE ACTIVITY

Any creative activity implies moments of discontinuity, of leap into the unknown, moments with no measurable duration, when the actor of creation does not sustain any more a continuous progression but is forced to create something new, to leap into the unknown. Such a moment is when a sculptor's chisel skids from its usual experienced moves and suddenly gives the marble block a really new form or when the music composer introduces in his partition an alteration (sharp or flat) which slightly but completely changes the mood of the tune.

The creative action therefore is a string or concatenation of continuous phases (that we call processes) that are the algorithms of a computer model, and *discontinuities* or leaps which so far has rarely been taken into account in computer models. We are aware that the terms "string" or "concatenation" do not really translate the sudden, abrupt, disturbing and generally unforeseeable character of any discontinuity. Even if the creator's experience of his craft, his sensations in the course of his work, may make him more sensitive, he next leap is generally surprising. And the environment - material, cultural, virtual - may at any moment upset the whole process, bearing failure or success as well.

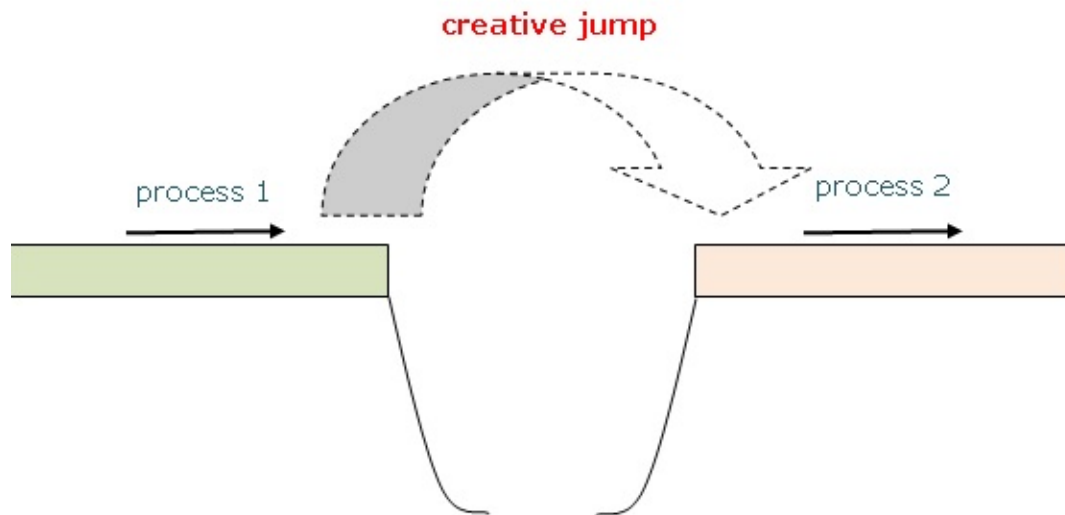


Figure 4 - Creation is an athletic course over obstacles and gaps.

Discontinuous leaps are at the core of any creative activity. Do they invalidate the genetic model inspired by Abellio? Some authors considered the discontinuity as a blind spot in Abellio's thinking, like the philosopher Carlos H. do C. Silva in his contributions to the 2010 and 2014 sessions of the *Rencontres Raymond Abellio* [SILVA 2010], [SILVA 2014]: Carlos Silva calls a discontinuity a "schism", emphasizing the idea that separation and rupture is intrinsic to life, and should be an essential feature of the universal Abellio's if it achieve the status of a genetic model.

We should however investigate this alleged blind spot, since the unifying and totalizing goal of Abellio's thinking may mask the underlying and intrinsic discontinuities present in the universal structure.

332 Such discontinuities are implied in the rotations of the equatorial plane (Figure 2, phases 2 and 4), since those operations perform in fact leaps from a mental image of the creation to the material level of tools, or inversely from the handling of tools to a new creative spring, that is in both cases a radical change of the psyche attitude of the artist.

Discontinuity is also present in the vertical axis of the structure: in Figure 3, the arrows "emergence" activate the motivation of the artist toward creation and the arrows "immergence" represent the inspiration of the artist, if he is receptive to the nurture proposed by the environment. Here is confirmed the fundamental character of "acting toward possible outcomes", that Cassirer and other thinkers have assigned to art creation.

IS THE DISCONTINUOUS LEAP COMPATIBLE WITH COMPUTER MODELS?

If any discontinuity is by nature unforeseeable - at least by the subject of creative activity - this excludes its presence in the course of an algorithm, which is a continuous process. A step is indeed a kind of leap, a small leap, but a leap is more than a step, with a greater risk involved.

Let us however notice that in the course of an algorithm, the passage from any step to the following is governed by rules of mathematical logics which guarantee that the algorithm is "well formed". Moreover, the computer technique (called "compilation") guarantees the possibility of a step by step executable program. But this technique does not a priori exclude occurrences of bugs or external data which may block the algorithm, or induces it in an "infinite loop" which actually can only be interrupted from outside of the program. Such events are of course also manifestations of life through lethal discontinuities.

Is there ways and method to insert discontinuities in computer models? Modern researches on that large domain suggest that it is possible to develop such approaches.

On the theoretic plane, the French mathematician and philosopher René Thom (1923-2002), creator of the *catastrophe theory*, devoted a large part of his work on how discontinuities may be generated from continuous spaces, and built up a sort of catalogue of mathematical discontinuities in the context of general theory of *morphogenesis* i.e. genesis of forms (THOM, 1972), (THOM 1974). These works have been continued by other scientists like Eric Christopher Zeeman.

In the large field of computer science the problem of discontinuity has necessarily been investigated since the beginnings of this science, sometimes leaning on older mathematical work, but generally oriented by the technical needs. This problem is a key to image and pattern recognition, since discontinuities (of colour or other visual features) are the borders of forms, and such investigations have been developed in artificial intelligence.

In a pretty different perspective, issuing from mathematical physics and quantum theory, a theory and technique of *quantum computing* has been developed, with the goal of building new type of computers which could solve problems with intrinsic discontinuities, similar to those that physicists study in all domains of the infinitely small. See, on a software point of view, *Quantum computing* by Eleanor Rieffel and Wolfgang Polak [RIEFFEL, 2011].

Those research works let us consider the possibility of computer modeling of the creative processes containing discontinuities. The following list is only suggestive and not exhaustive.

- Apply morphogenetic theories to the question of discontinuities in artistic creation, knowing that those discontinuities have specific features: they occur *in the course of time*, and they concern different levels of reality and human awareness, between the mental (or psyche) level and the physical world. Forms should not be considered only as objective imitations of nature, but also and essentially as part of the “life of spirit”, according to Cassirer’s expression.

- Continue artificial intelligence research with the goal of taking into account different levels of reality, mainly the level *forms* and that of *meaning*, which we may temporarily call *virtual*.

- Investigate the question of quantum computing with the aim of finding out discontinuity operators and their probabilities of occurrences according to the initial and present environments of the creative cycle.

- Another and correlated perspective of research would be that artists might participate in testing experimentally models of creation. This would not mean that artists should enter a robotic process but, that they might benefit from some kind of “flight simulators”.

CONCLUSION

The present paper has shown that computer models are not incompatible with artistic creativity, based upon philosophical investigations and modern scientific and technical research. We are aware that such an approach raises unavoidable questions. Here are some of them:

- What is the general benefit of such research?
- What will be the benefits for the creators?
- Are there risks of such research?

For the time being, we have obviously no complete answers to these questions, but let us remark that, in a research in progress, some perspectives are still blurred as uncertain. But the general benefit is likely to enhance the knowledge, and, in our opinion, to prepare a change of paradigm, that is a science capable of taking into account, on more relevant ways, psyche and the virtual worlds. Such change of paradigm may

certainly involve risks, but they might be somewhat minimized by the very rebellious and unruly character of any creation.

Regarding the benefits that artists might get from such research, this question could only be answered by exchanges with the artists themselves, in various types of creative activity.

REFERENCES

[ABELLIO, 2011] ABELLIO, Raymond. *La Structure Absolue, Essai de Phénoménologie Génétique*. Paris, Éditions Gallimard, 1965.

[ABREU, 2010] ABREU, José Guilherme. «Structure Absolue et Recherche Transdisciplinaire en Histoire de l'Art», in *Rencontres Raymond Abellio 2016*.

[ABREU, 2015] ABREU, José Guilherme. «La Connaissance comme l'un des Beaux-Arts. La suite Vision-Action-Art chez Abellio», in *Rencontres Raymond Abellio 2016*. Consultation: <http://www.rencontres-abellio.net/rencontres/2015/>

[CAPEILLÈRES, 1995] CAPEILLÈRES, Fabien, KROIS, John M. et al. *Cassirer, Écrits sur l'Art*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1995.

[CASSIRER, 1930] CASSIRER, Ernst. «Form und Technik», in *Kunst und Technik*. Leo Kestenberg (ed). Berlin. Wegweiser Verlag, 1930. Traduction en Français dans [CAPEILLÈRES, 1995].

[RIEFFEL, 2011] RIEFFEL, Eleanor et POLAK, Wolfgang, The MIT Press, Cambridge (USA) et Cambridge (UK), 2011.

[SILVA, 2010] SILVA, Carlos H. do C., «La fin de l'ésotérisme « ou une gnose éternelle ? - Ambiguïté du temps et unité du savoir chez Raymond Abellio» in *Rencontres Raymond Abellio 2010*. Consultation: <http://www.rencontres-abellio.net/rencontres/2010/>

[SILVA, 2014] SILVA, Carlos H. do C., «Non pas le temps de la Krisis mais l'intemporalité du Schisme» in *Rencontres Raymond Abellio 2014*. Consultation: <http://www.rencontres-abellio.net/rencontres/2014/>.

[THOM, 1972] THOM, René, *Stabilité Structurale et Morphogenèse*, InterÉditions, Paris, 1972.

[THOM, 1974] THOM, René, *Modèles Mathématiques de la Morphogenèse*, Collection 10-18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974.

[VERNEY, 2011] VERNEY, Daniel, «La Structure Absolue Est-elle Relative?» in *Rencontres Raymond Abellio 2011*. Consultation: <http://www.rencontres-abellio.net/rencontres/2011/>

WHEN URBAN PRACTICES ARE IMMERSSED IN THE DIGITAL LANDSCAPE OF THE CITIES. THE CASE-STUDY OF “GRAFFITI MAP OF AMADORA”

CATARINA VALENTE

CICANT - ULHT - Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias,
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

HELENA ELIAS

CICANT - ULHT - Centro de Investigação em Comunicação Aplicada,
Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias;
VICARTE - FBAUL - Vidro e Cerâmica para as Artes, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

RESUMO

Ao longo dos tempos, a cidade tem estimulado o aparecimento de uma diversidade de expressões que procuram diferentes formas de interação com a paisagem urbana. A cultura digital permitiu às expressões artísticas urbanas coexistir simultaneamente nas infraestruturas físicas e visuais das cidades. Esta comunicação aborda algumas práticas urbanas e artísticas nas paredes, considerando, particularmente, o ressurgimento da prática mural nas cidades Europeias, um fenómeno extensamente preenchido por festivais urbanos e ativamente publicados no mundo digital.

Neste contexto, a problemática da durabilidade versus efemeridade do trabalho está em jogo e, por isso, as novas tecnologias contribuem para prolongar a existência destas expressões. As redes sociais e a blogosfera permitiram ao público interagir imediatamente com os trabalhos. Estas novas dinâmicas relacionais realçam o número de questões quanto à classificação e avaliação dos trabalhos artísticos ao atribuir às audiências uma função legitimadora. Com base neste argumento, a comunidade artística reconhece que o impacto das redes sociais e da Internet determinaram a reputação e o prestígio destes agentes, afetando, significativamente, a produção artística. De forma a analisar estas novas dinâmicas da arte urbana na cultura digital, o projeto “Mapa do Graffiti na Amadora” será apresentado como estudo de caso. Esta coleção visual está disponível online e reúne uma pesquisa dos murais de arte urbana da cidade. Este exemplo de plataforma virtual segue a introdução gradual de registos das expressões artísticas urbanas incitada pela Web 2.0 e a emergência de formatos curatoriais de arte urbana para as cidades inteligentes.

335

PALAVRAS-CHAVE

Cultura Digital; Expressões de Arte Urbana; Cidade; Curadoria.

ABSTRACT

Throughout the time, the city has stimulated the appearance of a diversity of artistic expressions that seek different ways of interacting with the urban landscape. Digital culture has enabled urban art expressions to coexist simultaneously in the physical and virtual infrastructures of cities. This communication addresses some artistic and urban practices on the walls, particularly considering the resurgence of the mural practice in European cities, a phenomenon largely fulfilled by urban art festivals and lively posted in the digital world.

In this context, the problematic of durability versus ephemeris of the work is at stake, and in so, new technologies contribute to prolong the existence of these expressions. The social networks and the blogo-

sphere allowed the public to interact immediately with the works. These new relational dynamics highlight a number of questions regarding the classification and evaluation of artistic works by giving audiences a legitimating function.

Based on this assumption, the artistic community recognizes that the impact of social networks and the Internet has determined the reputation and prestige of these agents, affecting, significantly, artistic production. In order to address these new dynamics of urban art in digital culture, the “Graffiti Map of Amadora” project will be presented as a case study. This visual collection is available online and gathers the survey of existing Urban Art murals in the city. This example of virtual platform follows the gradual introduction of records of urban artistic expressions prompted by Web 2.0 and the emergence of urban art curatorial formats for the smart cities.

KEYWORDS

Digital Culture; Urban Art Expressions; City; Curatorship.

INTRODUCTION

Nowadays, mural stands as the main artistic production in the cities. The impact of the urban art practices reflects both on the digital interfaces and in the visual culture. Firstly, the squares were used as displays of public art until walls became the paradigm to convey beliefs, styles, discourses embedded in the urban landscape where “the public is colonized by the private” (Bauman, 2000:37). In the beginning, muralism rooted in culture through the visual imaginary since a significant percentage of the population was illiterate and the institution of a national culture with its own agenda was a top priority (Besser, 2010). In Portugal, the first attempt to create murals was in art deco arising ceramic tile panels and the mural based on the integration of arts (Marques, 2012) as well as the legacy from the muralism propaganda after de 25th of April revolution (Valente, 2016).

336

Indeed, walls have been used as a mean towards artistic expression influencing a wide range of artists and academics interested in the potentialities of these mediums and its processes of signification (Barthes, 1977). The impact of urban art practices show their ability to fit the digital culture following the positive reception of the audiences towards these manifestations. The subjects, ways of engagement and the discourses (Elias, Marques & Leonor, 2013) embedded in them resemble the globalization of the art world, where every human being is connected to one another regardless their geographic location. The new geopolitical configuration gave rise to new forms of expression that were usually related to minorities and subcultures (Barker, 2008). Today, we no longer distinguish between virtual and physical realities since our daily lives are so deeply rooted in both. The same is happening with urban art practices: they coexist in both worlds questioning our ability to follow the tendencies or recreating them. As we explain further in the following chapters, the new relational dynamics brought with the new technologies foreground a set of questions regarding the opportunities and constrictions for the production, management and dissemination of these urban art practices.

FRAMING URBAN ART PRACTICES TODAY

Artists became interested in experimenting urban art practices due to the few opportunities in the art market and the prevail of elitisms. They were impressed by the possibility of intervene in a larger and unusual scale. The public space welcomed a wide range of styles and discourses becoming a practiced and identity place (Certeau, 1984; Augé, 2005). The continues transformations that these practices inscribed in their objects revealed an articulation with the environment. Cities host live palimpsests of urban murals with a memory and identity of their own (Lapa, s.d).

Most of literature regarding urban art and street art expressions is concerned with clearly distinguish between legal and illegal contexts of production. As Miwon Kwon pointed out, site-specificity in public art

is related to the institutionalization of the practice and the sanctioned demand for the audience's immediate reaction (Kwon, 2002). As Elias & Marques (2015: 10) have referred, global artists practice, in such contexts, tend to follow the discursive paradigm of site-specific mentioned by Kwon. Indeed, the private and public promoters shaped this contemporary art form turning it into what we are witnessing today world widely. Among other events focused on promoting urban art practices, the growth of festivals increased tourism and ascribed cities as visual displays to entertain the masses. This framework is legitimized since it contributed to transform the negative stigma related with the big metropolises based on an apparent isolation that the populations were suffering following the dominance of functional architecture after the Great World Wars.

Minority groups started to rethink the city according to their cultural identities and social dynamics expressing in public space their representations and symbolic narratives. The images displayed by the media influenced these groups, consuming its symbols and messages and using them in their local repertoires (Appadurai, 1996). In this regard, emerges, first, graffiti where writers use walls as billboards (Gelder, 1997) expressing their individuality and artistic style, and later street art, which is considered a derivation of graffiti holding a much more flexible attitude towards institutionalization (Lewisohn, 2008). This urban art practice found ways of social engagement earning a wider audience of admirers (Besser, 2010). Public art states itself as more abstract reclaiming the audience's reaction, which brands this manifestation as more political and critical towards society (Waclawek, 2008). Today, these different definitions are interconnected mainly because of the role of institutions in creating networks of artists from a wide range of styles. This circumstance changed the dynamics of each artistic community bringing openness and diversity to their expression in public space. For instance, writers saw the presence of women in their community as a threat to their hierarchy and cohesion (Cerejo, 2007). Therefore, the members adopted a much more moderated attitude towards women and their artistic style (Valente, 2016). Gradually, the diversity and multidisciplinary were embraced by urban art artistic expressions and its artistic community resulting in richer visual narratives decoded in cities' landscapes. Furthermore, the tendency to interact intertextually with public space (Elias, Marques & Leonor, 2013) enhanced the cultural heritage in the making and the constant appropriation of urban infrastructures to convey messages through visual narratives.

337

VISUAL CULTURE AND THE DIGITAL ENVIRONMENT

The visual culture of the cities was transformed by urban art expressions and the social networks contributed to extend their existence. The wide range of digital equipment available at a low price enabled the audiences to share images of urban murals instantly. The proliferation of the "do-it-yourself" techniques across the artistic and the audience communities turned urban art expressions into a globalized phenomenon (Irvine, 2012). The possibility of archiving and sharing urban art visual narratives reduced the ephemeral characteristic of this practice. Therefore, urban landscape is a live palimpsest where the images and visual narratives are shared globally through social media and digital culture. This phenomenon enables the coexistence of different visual perspectives with discourses overlapped within the same support witnessing the memory of the place. The digital environment and the creation of online archives and galleries by artists, mediators and institutions contributed to the massification of the access to images (Luzio, 2005; Ganz, 2004).

Due to the technological development, artistic and cultural representations tend to respond to a global perspective. Despite the advantages of the wide range of social networks and social media interfaces, Internet gave rise to a problem related with copywriting. Urban art practices are suffering with the so-called 'social multiplication of images' (Friedberg, in Mirzoeff, 1998). This situation undermines the production of unique visual narratives since murals can be replicated worldwide despite their original context as images stand as a proof and replicate the existence of a mural worldwide. Nevertheless, emergent artists benefit from these new opportunities displaying their artworks throughout a wider scope of social media. For instance, consider the campaign of Microsoft to promote the new tablet device. In 2015, the brand invited thirteen artists to use the new product drawing their sketches in the digital surface and then

intervene in the public space. The Portuguese artist Odeith was invited to participate showing his creative process in a video displayed by Microsoft using the tablet provided by the brand. This type of campaigns show how the urban art practices are influencing the private sector as well. Technological companies became aware of the impact of urban expressions embracing it as an important strategy to attract more consumers (Valente, 2016).

The development of technology and the investment in interactive applications to mobile devices gave the opportunity to experience urban murals beyond their physical location. The "Graffiti Map of Amadora" is a platform for the digital environment that hosts a visual archive of urban murals providing contents, photographs, and some testimonies from the artists/authors. Created in partnership with Amadora's City Council, the platform shows a wide range of mural production offering users the opportunity to experience murals from a digital perspective. In this regard, the curatorial approach plays a key role and it is considered a foremost innovation comparing to the rest of the Portuguese alike.

Furthermore, social networks enabled audiences to critically assess this type of artistic expressions through blogs, forums or categoric communities. The digital environment offered the possibility to establish connections, to share ideas generating an over-all sentiment of belonging. Virtual reality will enhance this digital way of life enabling Internet users to experience physical contexts through mobile devices. Thus, media and the Internet changed mediation since they provide new frameworks and resources "for the construction of imagined selves and imagined worlds" (Appadurai, 1996:3). Indeed, cities became catalogues of images, narratives, and contested messages for collective appropriation (Bourriaud, 2002).

During the investigation to take forward the project of "Graffiti Map of Amadora", peripheral cities appeared as holding a great artistic and cultural potential pointing the beginning of urban art expressions. Lisbon was always understood as the epicentre of these practices. However, the artistic workforce came from the suburbs and they were intervening in a wide range of urban furniture across both cities. The global village we live in made us constructors and consumers of our own realities and the increasing individualization of society only confirms the need to ascribe public space as a portray of ourselves.

CURATING URBAN ART ONLINE

More than ever, it is imperative to reflect critically about the relation between the artist, the object and mediation. Online curating enables the efficiency of this relationship by problematizing conceptually and contextually the positioning of urban art practices in contemporary cities. The role of the curator must rely on the articulation between the object and its context, which until now was barely explored. Thus, the curator questions possible strains, correlations, and ruptures of contemporary urban mural production that, otherwise, would be forgotten. Cultural objects became products of the consumer society drawing the attention of the media and advertisement industries to it.

Following the emergence of commercial galleries and auctioneers also in the digital environment, urban artists became the target of mediatic coverage. Although this recent interest from the art market enabled a broader scope of artistic production since the artworks touched wider audiences, the pressure from social media and related industries restrained the artistic production due to the necessary effort to correspond to the expectations of these influencers. Therefore, the attention of today's curator was also drawn to the possible networks and dynamics provided by the Internet and its platforms (Krysa, 2006). Besides considering the influence of Internet in the art market, the curator is aware that the artistic production must be present not only in the cultural spaces but also in the digital environment. Given the ambiguous opinion from cultural elites towards urban art expressions, artists became aware that they needed to assume a very active attitude in social media in order to their artistic work be recognized and valued as such.

Therefore, contemporary artists are much more autonomous comparing to the previous generations where the patronage determined their success. Urban artists are building authentic online displays of their

artwork establishing direct contact with clients, galleries, public and private institutions, and audiences rejecting the restrictions imposed when they depend on management stakeholders.

Nowadays, we assist of a multiple number of networks that put curators, cultural managers, sponsors, artists, and audience in a cyclic relationship. They all depend on each other to succeed enhancing the importance of multidisciplinary in contemporary art production. The “Graffiti Map of Amadora” illustrates this scenario since it required a multidisciplinary team to accomplish it. Artists, Amadora’s City Council and the curator contributed to the work in progress, sharing creative, scientific and technical expertise. Constantly updated with new visual registers, the platform brings together artists, the curator and the public institution insights resulting in an innovative approach to contemporary urban art production.

CONCLUSION

Welcoming a wide range of social groups and cultural identities, cities have been subject to significant changes in its urban landscape. The transition of the private sphere to the public space turned out to be a tendency of the so-called ‘liquid modernity’ (Bauman, 2000). The influence of Internet and technology in contemporaneity had repercussions in the world of art pressuring artists to correspond to a wide range of influencers, especially the audiences. The artists from urban art expressions were also enrolled in this reality and strangely became sought after by the art market. Vhils, Banksy, Shamsia Hassani or Blu are some of the most renown artists in the world exhibiting their work in cultural spaces as well. Most of them have an active online presence in social media because they are aware of the influence these platforms have, holding a significant percentage of opinion makers. The democratization of the access to art forms was possible thanks to social media as well.

Nowadays, almost every human being has a mobile device with Internet access, providing images, narratives and contents one-click away. Urban art practices benefited from this new social, political, and cultural configuration. Projects like the “Graffiti Map of Amadora” enhanced the ability of technology and Internet to give access to urban mural production regardless of the geographic location of the user. On the other hand, the number of mobile applications that explore these visual narratives is increasing given the world-wide interest on these practices and their impact in the urban landscapes. The touristic industry is already investing in personalized tours to encourage visitors to meet with other dimensions of the cities. This contributes to engage and enrich the creative economy surrounding these experiences. We live in a world where experimentation and innovation are key words to take forward ideas. Although there are advantages of the globalized world, urban art expressions are in risk of losing their originality and challenging profile. The importance of academic and social reflection lies in the lack of deeper investigation focusing on the process, object and visual narratives that urban art manifestations are trying to represent in the cities. The digital environment is more than necessary to further understand the positioning of these practices in today’s societies. The role of each of the agents involved in their dissemination and appreciation is to understand how to legitimize these practices instead of undermine its existence based on conceptualization.

339

REFERENCES

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.
- BARKER, Chris. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage Publications, 2008.
- BARTHES, Roland. *Image, Music, Text: Essays Selected and Translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press, 1977.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- BESSER, Jens. *Muralismo Morte: The Rebirth of Muralism in Contemporary Urban Art*. Berlin: From Here to Fame Publishing, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction: Culture as a Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.

CEREJO, Sara. *Risco e Identidade de Género no Universo do Graffiti*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

ELIAS, Helena, Inês Marques & Susana Leonor. *Arte Pública nas Relações Culturais Luso Brasileiras: Temáticas, Meios e Discursos (1933-2011)*. In *III Seminário Internacional sobre Arte Público em Latinoamérica*, 2013.

ELIAS, Helena & Inês Marques. «Interventions in situ à Lisbonne : Étude des Cas d'Os Gémeos, de Vhils, de Bicicleta sem Freio et de Nunca». *Cahiers de Narratologie* [Consulta: 08.02.2017]. <http://narratologie.revues.org/7515>

FRIEDBERG, Anne. *The Mobilized and Virtual Gaze in Modernity: Flâneur/Flâneuse*. In *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff. Londres: Routledge, 1998, pp. 253-262.

GANZ, Nicholas e Tristan Manco. *Graffiti From the Five Continents*. Londres, Thames and Hudson, 2004.

GELDER, Ken and Sarah Thornton. *The Subcultures Reader*. New York and Canada: Routledge, 1997.

IRVINE, Martin. *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*. In *The Handbook of Visual Culture*, ed. Barry Sandywell & Ian Heywood. London & New York: Berg, 2012, pp. 235-278.

KRYSA, Joasia (ed.). *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*. London: Autonomedia, 2006.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

LAPA, Pedro «Arte e Espaços Públicos». In Câmara Municipal de Lisboa. Património Cultural. s.d. [Consulta: 01.02.2017]. <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/Paginas/leftText.aspx>.

LEWISOHN, C. *Street Art: The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing, 2008.

LUZIO, Luísa França. *História da Arte na World Wide Web*. In *Revista da História da Arte*, N.º3, Lisboa: Colibri – Artes Gráficas, 2005, pp. 328-331.

MARQUES, Inês. *Arte e Habitação em Lisboa 1945-1965*. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2012. Tese de Doutoramento.

VALENTE, Catarina. *A Street Art no Feminino. O lugar da Mulher na Arte Pública*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016. Tese de Mestrado.

WACLAWEK, Anna. *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c.1970-2008*. Canada: Concordia University, 2008. Tese de Doutoramento.

340

SYNDYN – ARTE, DESPORTO E ENTRETENIMENTO

ANDRÉ RANGEL

CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, UCP

RESUMO

Etimologicamente *SynDyn* resulta da contracção das palavras ‘syn’ do Grego ‘junto’ e ‘dyn’ também do Grego ‘dynamikos’ ou seja poderoso, que também está associado ao termo dinâmica. *SynDyn* é simultaneamente desporto, entretenimento público e evento artístico que funde estética, actividade física, tecnologia e entretenimento. Esta obra existe como um híbrido entre instalação e performance. *SynDyn* transforma qualquer actividade desportiva existente num instrumento de expressão audiovisual. Do ping-pong ao windsurf, com a configuração apropriada, o desporto pode ser esteticamente expandido e potenciado por *SynDyn*.

PALAVRAS CHAVE

Arte Pública; Interacção e Desporto.

ABSTRACT

Etymologically *SynDyn* results from the contraction of the greek words ‘syn’ ‘together’ and ‘dyn’ from ‘dynamikos’ that means powerful and it’s also related with the word dynamics. *SynDyn* is simultaneously sports, public entertainment and artistic event that merges aesthetics, physical activity and technology. This artwork exists as an hybrid between installation and performance. *SynDyn* transforms any existing sport in an instrument for artistic expression. From football to climbing, table tennis or windsurfing, with an appropriate customized set up, sport can become aesthetically expanded and empowered by *SynDyn*.

341

KEYWORDS

Public Art; Interaction and Sports.



Figura 1 - Apresentação da obra *SynDyn* na Universidade Católica Portuguesa.

INTRODUÇÃO

Em SynDyn intentasse dominar e divulgar a fusão de diferentes técnicas de manipulação algorítmica digital e analógica, visa-se também, o desenvolvimento de um sistema artístico intermedia capaz de provocar movimentos de diversas qualidades, que amplificam a gestualidade humana num interface que facilita a estimulação e a participação dos utilizadores no processo criativo. Pretende-se afirmar a meta-concepção, oferecendo o controle e as vantagens das decisões estéticas finais aos participantes das obras, que existem como espaço-tempo de integração, sociabilização e comunicação, onde os eventos audiovisuais são controlados através do movimento corporal e do gesto dos participantes.

A obra SynDyn pode ser considerada como conceito de estética urbana que ocupa o espaço como fusão estrutural do organismo humano com o seu ambiente. Neste artigo, desenvolve-se fundamentação escrita que explicita o processo de concepção e elaboração da obra SynDyn resultante de um processo de investigação prática reflexiva que se considerou relevante como contributo na evolução do conhecimento no campo da arte pública e do design intermédia.

OBRA

SynDyn é um conceito original que mereceu várias referências e comentários a nível internacional talvez por se tratar de um desenvolvimento ambicioso, tanto ao nível da sua importância e impacto, bem como ao nível de toda a logística envolvida na sua materialização, documentação e publicação.

Na primeira implementação deste conceito original e inovador, transformou-se um desporto de raquetes num acontecimento onde os praticantes, enquanto praticam uma actividade física vigorosa, controlam todos os acontecimentos audiovisuais que ocorrem no espaço-tempo do jogo. Os praticantes tornam-se performers de um espectáculo audiovisual. A obra pode ser percebida como jogo mas de facto, trata-se de uma actividade autotélica¹, onde não existe pontuação, vencedores ou vencidos.

342



Figura 2 - Apresentação da obra SynDyn na Casa da Música do Porto.

¹ Actividade motivada intrinsecamente, relacionada com o conceito de *flow* proposto por Csikszentmihalyi. Sugere-se a consulta obra 'The Concept of Flow' (Csikszentmihalyi & Nakamura, 2002).

O espaço onde o evento ocorre é colorido com luz que é controlada pelos movimentos dos jogadores. Os seus braços e as raquetes são decorados com fio electro-luminescente e o volante com um LED², proporcionando efeitos cénicos vívidos e dinâmicos. No início de cada 'jogo', os utilizadores escolhem num dispositivo iOS³ uma paisagem sonora associada a cores e visuais generativos para o sistema de iluminação ambiente.

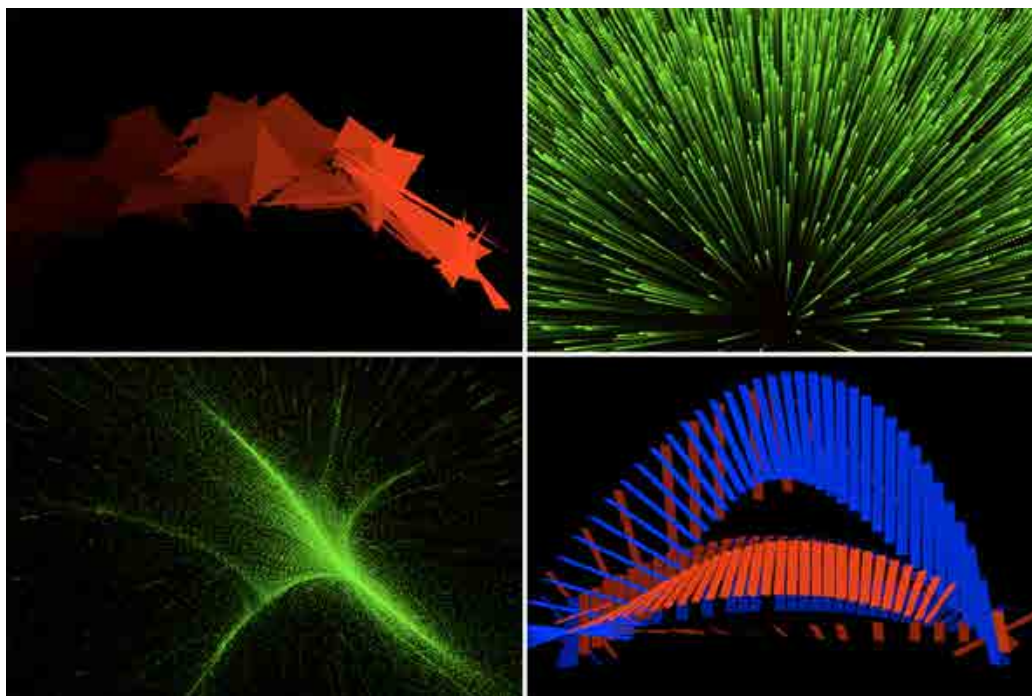


Figura 3 - Exemplos de imagens calculadas em tempo real, espoletadas pelo impacto do volante nas raquetes.

343

Em SynDyn, as raquetes são equipadas com sensores que detectam cada batida do volante na rede da mesma. Um emissor de rádio transmite os dados dos sensores nas raquetes para uma unidade de processamento central – computador. As batidas nas raquetes são acompanhadas sincronicamente por sons sintetizados e/ou por sons reproduzidos em tempo real; por uma mudança instantânea da cor da luz ambiente, conforme as escolhas prévias de cada utilizador; e por eventos visuais, apresentados em video projecção, gerados também em tempo real.



Figura 4 - Diagrama da comunicação entre hardware.

² Salienta-se e exploração feita no sentido de fixar cada LED a uma pequena pilha de forma robusta mas flexível. Alguns dos momentos desta exploração são descritos e documentados adiante neste texto.

³ A investigação prática neste projecto também incluiu o desenho e desenvolvimento de uma aplicação e respectivo interface gráfico para operar em dispositivos móveis com o sistema iOS – iPod touch, iPhone e iPad.

Num dispositivo iOS, escolhe-se uma paisagem sonora associada a cores e visuais generativos para o sistema de iluminação ambiente. Raquetes equipadas com sensores detectam cada batida do volante. Um emissor de rádio transmite os dados dos sensores para uma unidade de processamento central — computador. As batidas nas raquetes são acompanhadas sincronicamente por sons sintetizados e por sons reproduzidos em tempo real; por uma mudança instantânea da cor da luz ambiente; e por eventos visuais generativos, apresentados em video projecção.

SynDyn aumenta o espaço onde ocorre — permite uma interacção única com a paisagem circundante — ao transformar as condições de iluminação e a paisagem sonora do local onde ocorre, SynDyn, enquanto performance, sem dúvida, interage e afecta a percepção das infra-estruturas e da forma física do local, sem o danificar.

DISPOSITIVO IOS

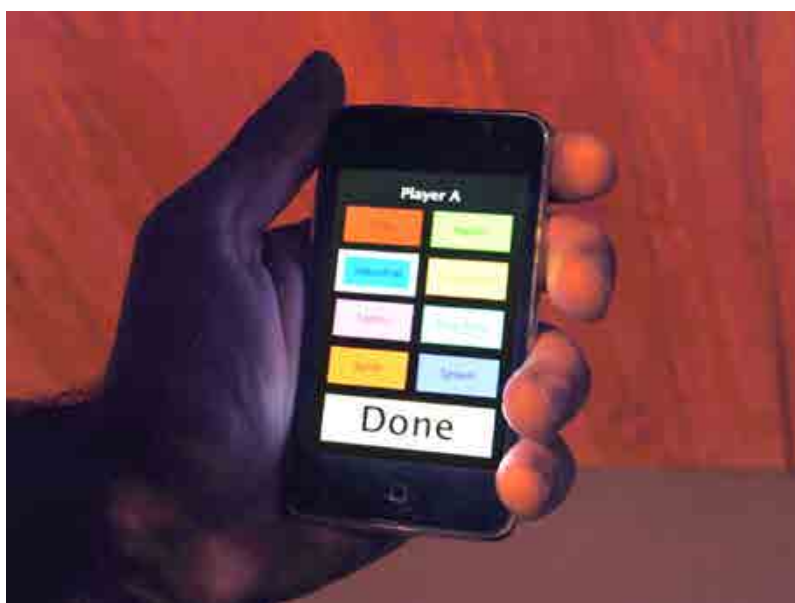


Figura 5 - Interface gráfico no dispositivo iOS para escolha de paisagens sonoras e visuais.

No dispositivo iOS, designou-se um primeiro menu com duas opções. Na primeira opção, acede-se a um menu com quatro botões que configuram 4 paisagens audiovisuais absolutamente sintéticas. São paisagens geradas a partir de princípios de design generativo, que utilizam geradores de partículas e atractores no domínio visual e osciladores e geradores de ruído digitais no domínio sonoro. Na segunda opção, acede-se a um menu em que cada participante pode optar por uma paisagem sonora. Este menu, é constituído por oito rectângulos de oito cores diferentes, aos quais são sobrepostas oito palavras sugestivas das paisagens sonora. Para cada paisagem sonora existe associado um banco de dezenas de amostras de sons que são escolhidos aleatoriamente pelo sistema, no momento de cada pancada na raquete.

LIGHT PAINTING

Além da resposta audiovisual em tempo real descrita anteriormente, os utilizadores também podem obter uma memória visual da sua performance. Uma câmara fotográfica, controlada pela unidade de processamento central, cobre toda a área do evento e regista fotografias de longa exposição. Esta câmara regista os arrastos que representam as trajectórias do volante luminoso, e das raquetes e braços iluminados. Desta forma, assegura-se a longevidade e a memória de uma obra efémera. Literalmente a possibilidade de desenhar com esta obra, dá a SynDyn o seu carácter original e inovador: ser simultaneamente desporto, entretenimento e evento artístico que funde estética, actividade física, tecnologia e entretenimento. Esta obra existe como um híbrido entre instalação e performance.

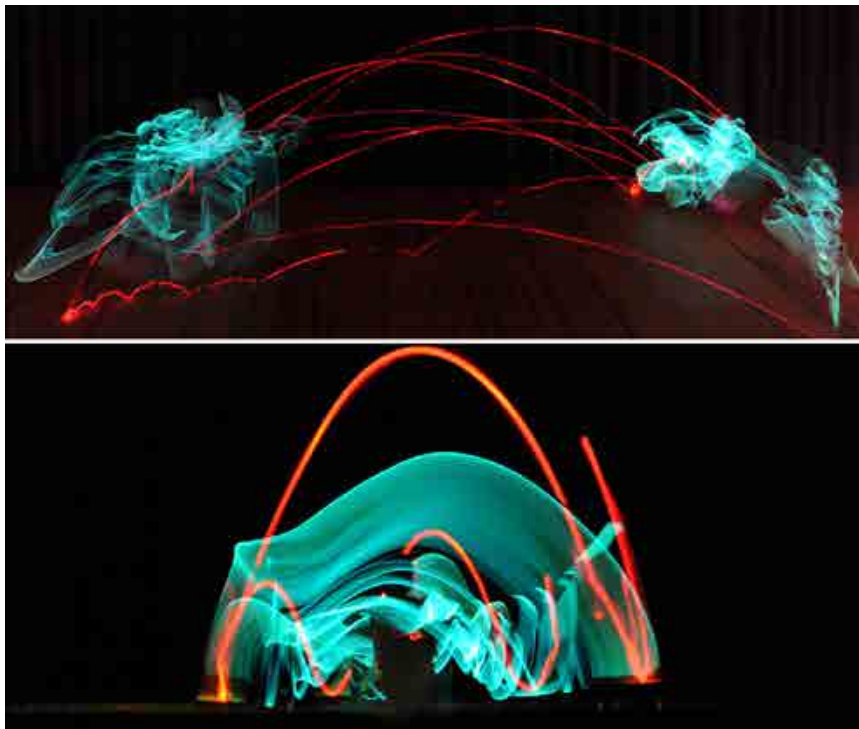


Figura 6 - Desenhos de luz em SynDyn.

ESPÍRITO URBANO

Em SynDyn, o espírito urbano, livre e rebelde é potenciado por uma imagem jovem e agressiva, que, associada à ideia de velocidade, controle de potência e precisão procura a adesão de tribos urbanas que brincam/jogam em lugares não convencionais. SynDyn permite a apropriação de locais de entretenimento na cidade, acentuando conceitos subjacentes à prática desportiva — audácia, liberdade e rebeldia (parkour/ graffiti) — no sentido da adaptação de desportos convencionais ao contexto urbano da cidade, tirando partido dos seus equipamentos, obstáculos e arquitectura. Trata-se de uma modalidade 'limpa', que não requer infra-estruturas especiais e não tem um impacto negativo permanente na paisagem, factor que denigre a imagem dos desportos urbanos radicais. Neste sentido SynDyn é uma experiência urbana que utiliza as infra-estruturas urbanas como cenografia e os cidadãos como performers e espectadores, pelo que, SynDyn aponta possibilidades futuras para a cidade e para os desportos urbanos. 345

INTERACÇÃO COM O ESPAÇO

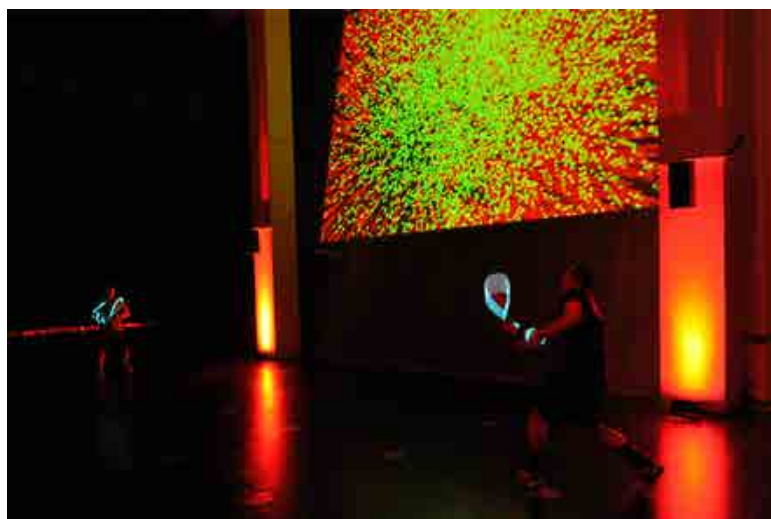


Figura 7- Utilização de infra-estrutura urbana.

A obra SynDyn aumenta o espaço onde ocorre — permite uma interacção única com a paisagem circundante — os participantes no evento controlam as mudanças na cor da luz desse espaço bem como da sua paisagem sonora. SynDyn pretende ser um projecto espacial que num contexto urbano pode acontecer na forma de arte de rua, pública, misturando tecnologia, meios digitais e comunidade. Em SynDyn pretende-se motivar a reutilização de espaços urbanos, rurais ou naturais, conferindo-lhes temporariamente uma nova função: serem simultaneamente locais para a prática e exibição artística e desportiva.

Ao transformar as condições de iluminação e a paisagem sonora do local onde ocorre, SynDyn, enquanto performance, sem dúvida, interage e afecta a percepção das infraestruturas e da forma física do local, sem o danificar. A luz é indispensável à visão e SynDyn afecta fortemente a qualidade da luz onde ocorre pelo que o impacto visual é muito forte. De forma a assegurar um baixo consumo energético, em SynDyn são utilizadas luminárias de LED que consomem muito menos energia eléctrica do que luminárias incandescentes tradicionais.

METODOLOGIA

A metodologia afecta à abordagem da investigação prática reflexiva da qual resulta a obra SynDyn, é determinada pelo próprio processo de investigação, logo, é mais um processo metodológico iterativo, em que a própria metodologia de investigação é continuamente analisada, reconsiderada e redesenhada para responder às necessidades de cada novo momento no processo de investigação. Ou seja, o processo de investigação integra, molda e determina a metodologia, e não é a metodologia a determinar o processo de investigação.

DMX E RÁDIO

A luz e a iluminação são meios fundamentais na percepção de qualquer espaço. O seu desígnio e controle possibilitam transformar a aparência de determinados contextos espaciais e arquitectónicos. Para o desenvolvimento desta obra intermedia interactiva, investigaram-se protocolos de comunicação que permitem o controle, em tempo real, de dispositivos de iluminação. Identificaram-se dois protocolos principais: a linguagem X10⁴ mais orientada para domótica e aplicações domésticas, e, o protocolo DMX⁵ utilizado profissionalmente no mundo do espectáculo.

A escolha de um destes dois protocolos de comunicação baseou-se na rapidez de operação de cada um deles. Assim, sendo que o protocolo DMX opera a 250 kbaud⁶ e o protocolo X10 opera apenas a 20 bps⁷, escolheu-se sem qualquer hesitação o mais rápido: protocolo DMX. Após a opção do protocolo a utilizar, parte da investigação prática desenvolvida neste projecto, focou-se na escolha do interface DMX a utilizar. No sentido de desenhar o sistema de iluminação e o programa informático que integra a obra SynDyn, foram testados dois interfaces, que permitem a conexão entre um computador e uma rede de iluminação, composta de dispositivos capazes de executarem comandos DMX. Os interfaces Enttec DMX USB PRO⁸ e Lanbox LCX⁹ foram os utilizados nesta fase da investigação. Optou-se pela integração do interface Lanbox LCX por este apresentar uma construção mais robusta e por ser também mais versátil ao permitir conexões em diversos formatos MIDI, USB ou Ethernet.

Ainda relacionado com protocolos de comunicação e interacção da audiência, cuja participação na obra é concretizada com o corpo e o seu movimento, em SynDyn, pretendeu-se que os utilizadores tivessem

⁴ [http://en.wikipedia.org/wiki/X10_\(industry_standard\)](http://en.wikipedia.org/wiki/X10_(industry_standard))

⁵ DMX ou DMX512 — Digital Multiplex — é um protocolo de comunicação que permite o controlo remoto de diversos dispositivos relacionados como iluminação desde luminárias motorizadas a máquinas de fumo.

<http://en.wikipedia.org/wiki/DMX512>

⁶ 250 kbaud = 250000 símbolos por segundo. Sobre baud rate sugere-se a consulta dos endereços: <http://en.wikipedia.org/wiki/Baud> e http://en.wikipedia.org/wiki/Symbol_rate

⁷ 20 bps = 20 bits por segundo. Sobre bit rate sugere-se a consulta do endereço: http://en.wikipedia.org/wiki/Bit_rate

⁸ http://www.enttec.com/?main_menu=Products&pn=70304

⁹ <http://www.lanbox.com/lcx.php>

a maior liberdade de movimentos possível. Para tal, o sensor colocado na raquete não poderia enviar os dados digitalizados relativos às batidas do volante na raquete, para a unidade central de processamento por cabo. Um cabo de transmissão de dados entre cada utilizador e a unidade de processamento central, seria um grande constrangimento aos livres movimentos e gestos dos utilizadores, pelo que se optou por um sistema sem fios que assegurasse a transmissão dos dados dos sensores nas raquetes para a unidade central de processamento. Numa fase inicial de desenho da resposta a este desafio, considerou-se como hipótese a utilização de um dos seguintes sistemas: o sistema Wi-microSystem¹⁰ e o sistema Eobody2 HF¹¹.

Apesar destes dois sistemas serem de fácil configuração, o seu elevado custo motivou que se optasse pelo construção de um sistema de comunicação sem fios. Escolheu-se construir um sistema de comunicação, via rádio, que assegurasse a transmissão dos dados entre a raquete de cada participante e a unidade central de processamento. Este sistema é constituído por um sensor — piezo electro-cerâmico, que detecta a batida do volante na raquete — conectado a um microcontrolador arduino — que digitaliza os dados do sensor — por sua vez, o microcontrolador é conectado a um rádio XBee¹² que transmite os dados digitalizados para a unidade de processamento central, à qual está também conectado um receptor de rádio. Para tal foi necessário, o estudo da sintaxe e estrutura da linguagem de comandos AT¹³ que possibilitou o desenhar e implementação dos programas que asseguram a transmissão via rádio dos dados dos sensores nas raquetes.

VOLANTE LUMINOSO

Para obter um volante luminoso que pudesse ser simultaneamente visível num ambiente escurecido e actuar como meio de desenho para as fotografias de longa exposição, desenhou-se uma solução customizada, em que se inseriu um fonte luminosa dentro do volante. Numa fase inicial da investigação prática do desenho deste componente da obra SynDyn, consideraram-se substancias fluorescentes, mas, rapidamente se constatou que a luminosidade emitida por estas substâncias não seria suficiente para o efeito pretendido.

347



Figura 8 - Volante luminoso.

¹⁰ http://infusionsystems.com/catalog/product_info.php/products_id/98

¹¹ <http://www.eowave.com/products.php?prod=57>

¹² <https://www.sparkfun.com/products/11215>

¹³ http://en.wikibooks.org/wiki/Serial_Programming/Modems_and_AT_Commands#What_are_AT_Commands.3F

Na pesquisa de fontes de iluminação de alto brilho e de tamanho suficientemente reduzido que pudessem caber dentro do volante, o LED foi o meio que reunia os requisitos necessários para a implementação do volante luminoso. Contudo, o LED necessita de uma fonte de alimentação que também teria de ser obrigatoriamente integrada no volante. Assim, a investigação prática reflexiva, desenvolveu-se no sentido de integrar um LED e uma pequena bateria de lítio dentro de um volante de badminton. A primeira acção com vista ao resultado pretendido foi perfurar a base do volante, exactamente no seu centro. Este furo tem um diâmetro que permite a introdução do LED sob pressão. A precisão deste furo é fundamental para que o LED não saia do sítio com o forte impacto nas redes das raquetes, e também para que o volante se mantenha balanceado e equilibrado durante o voo.



Figura 9 e 10. Dobragem do cátodo e do ânodo para fixação de pilha.

O desafio seguinte tratou de solucionar o sistema de fixação do LED a uma pilha de lítio de 3V. Para não adicionar demasiado peso ao volante, nas primeiras experiências com vista à solução deste desafio, determinou-se que o sistema deveria ser construído com menor número de materiais possíveis. Assim, após um diálogo tácito com o LED e a pilha, construiu-se uma hipótese em que, por um processo de dobragem o cátodo e o ânodo do LED funcionassem como uma mola que prende a pilha. Esta solução poderá ter sido inspirada pelo conhecimento tácito de utilização do clássico clipe. Nesta abordagem, a pilha em forma de disco é colocada paralelamente à base do volante. Atendendo a que o cátodo do LED é mais curto do que o ânodo, o LED é montado ortogonalmente à base da pilha, encostado ao seu lado de polaridade negativa. Deste modo, foi possível dobrar o ânodo de forma a que este contornasse a pilha até ao seu lado de polaridade positiva. A pilha fica fixa, sob pressão entre o cátodo e o ânodo do LED. Atendendo a que o ânodo tem de percorrer a distância do raio da pilha, pressionado contra o lado de polaridade negativa, utilizou-se um segmento de manga termo retráctil para evitar o contacto, conforme ilustrado na figura 10.



Figura 11 - Primeiro sistema de fixação.

Apesar desta solução acrescentar muito pouco peso ao volante, não possuía a robustez necessária para suportar toda a tensão provocada pelos fortes impactos de cada batida do volante na raquete, bem como

das vibrações resultantes desta acção. Após vários testes, constatou-se que com este sistema, após uns 3 a 4 minutos de utilização intensa, ultrapassava-se o limite de tensão elástica¹⁴ do metal de que é composto o cátodo e o ânodo e acontecia uma de duas situações: ou um destes elementos quebrava, deixando de se estabelecer contacto entre os dois pólos da pilha; ou cátodo e o ânodo deixavam de exercer pressão suficiente sobre os dois lados da pilha para manter o contacto. Tal acontece porque quando a tensão aplicada ao material (de que é composto o cátodo e o ânodo) solicitando-o no seu domínio elástico, este volta sempre ao seu estado — forma — inicial, mas ultrapassado o ponto de tensão de limite elástico, o material passa a ser solicitado no seu domínio plástico, não voltando ao seu estado inicial ou seja deforma-se ou parte-se.

A investigação prática reflexiva desenvolveu-se no sentido de construir um sistema que pudesse atenuar a tensão exercida sobre o cátodo e o ânodo ou alterar o limite elástico do material de que são compostos estes elementos. Conhecendo-se o sucesso dos LED Throwies¹⁵, considerou-se utilizar uma configuração semelhante para o sistema de fixação do LED à pilha. Nesta configuração, a pilha é entalada entre o cátodo e o ânodo do LED, sem recurso a qualquer dobragem. Com uma fita adesiva assegura-se a fixação do LED à pilha. O sistema dos LED Throwies não é suficientemente robusto para suportar as tensões provocadas pelos impactos nas raquetes. Assim, desenvolveu-se um solução que transforma os LED Throwies num sistema muito mais resistente.



Figura 12 - Meios do segundo sistema de fixação Led-pilha.

Esta transformação consistiu em em primeiro lugar, em reduzir a distância da pilha à face plana do LED, de forma a que o cátodo e o ânodo ficassem, ao longo de todo o seu comprimento, encostados à pilha. Caso contrário, a pilha funcionaria como um pêndulo aumentando a tensão mecânica sobre o cátodo e sobre o ânodo. Em segundo lugar, substituiu-se a fita adesiva por uma secção de manga de borracha que cumpre várias funções: absorve uma parte das vibrações e tensão, exerce pressão sobre o cátodo e o ânodo contra a pilha, funcionando como fixador e, simultaneamente protege todo o conjunto. Para garantir uma maior robustez ao sistema e porque a manga de borracha não exercia pressão nos primeiros milímetros do cátodo e do ânodo, na zona junto à cabeça do LED, preencheu-se esta zona com um adesivo termoelástico que cumpre as mesmas funções da manga de borracha, funcionando como uma extensão desta. Dada a sua eficiência e robustez, a solução que se acaba de descrever foi a escolhida para integrar a obra SynDyn.

¹⁴ http://pt.wikipedia.org/wiki/Limite_elástico

¹⁵ <http://www.instructables.com/id/LED-Throwies/>



Figura 13 - Segundo sistema de fixação Led-pilha.

O processo de montagem deste sistema compreende uma sequência de três acções: o LED é introduzido na manga de borracha sob grande pressão, em seguida é introduzido o cátodo e o ânodo entre a borracha e a pilha, e por fim é aplicado o adesivo termoelástico. Isto significa que na segunda acção o LED fica ligado, a emitir luz e a consumir a energia da pilha. Atendendo a que era necessário ter vários volantes prontos a utilizar durante as apresentações da obra, o processo de montagem do sistema LED-pilha, teria de ser feito previamente, contudo, o LED teria de ficar desligado até ao momento da sua utilização, ou seja, era necessário um interruptor de corrente que permitisse ligar e desligar o volante luminoso. A solução foi extremamente simples: colocou-se um pedaço de película de acetato entre o cátodo e a face de polaridade negativa da pilha, interrompendo o fluxo de energia eléctrica. Assim, o sistema LED-pilha podia ser montado no volante e ser ligado apenas quando necessário.



Figura 14 - Volante luminoso desligado.

Pode-se questionar a importância do desenvolvimento e descrição deste sistema no contexto de um trabalho de investigação, mas, de facto, este sistema é central à obra SynDyn. A ausência deste sistema inviabiliza a obra pois o volante luminoso é material 'riscador' nos desenhos de luz que resultam da obra SynDyn. Afirmando a equidade dos meios no processo intermedia, refira-se que no contexto da presente investigação, o sistema LED-pilha enquanto meio, resultante da fusão de meios, foi tratado com a mesma dignidade que qualquer meio que integra obra SynDyn. Nesta obra, a manga de borracha, é um meio fundamental no processo de fusão de que resulta o novo meio — Led-pilha. A manga de borracha, tem valor equivalente ao valor do moderno computador, do algoritmo que este executa, ou da a linguagem de programação em que esse algoritmo é descrito e construído. SynDyn depende igualmente de todos os meios e da interacção destes na dinâmica intermedia da qual resulta.

INTEGRAÇÃO DE HARDWARE

A integração dos rádios e dos microcontroladores arduino, espoletou um nova série de questões na investigação prática reflexiva desenvolvida neste projecto, nomeadamente, aonde deveriam estes dispositivos ser colocados — na raquete ou no corpo dos utilizadores — e como deveriam ser montados e protegidos. O desígnio da resposta a esta dupla problemática resultou essencialmente do diálogo com a situação concreta e com os materiais que se consideraram utilizar. Em última análise trata-se de um desígnio semântico pois as opções materiais no contexto da produção de SynDyn são também opções semânticas. Inicialmente, considerou-se colocar os dispositivos — rádio e microcontrolador — na própria raquete, mas, rapidamente se compreendeu que esta hipótese além de alterar a dinâmica da própria raquete, implicaria um grande investimento em miniaturização. A segunda hipótese considerada foi colocar os dispositivos no braço dos utilizadores, mas atendendo a que, por se tratar de um desporto de raquetes, a actividade física a desempenhar em SynDyn implica o uso intenso dos braços¹⁶, optou-se por deixá-los o mais livres possível. Para assegurar a integridade física dos praticantes e dos dispositivos, optou-se por os colocar nas costas dos jogadores, fixos num sistema híbrido de arnês e alça¹⁷.



Figura 15 - Simplicidade da colocação da banda elástica.

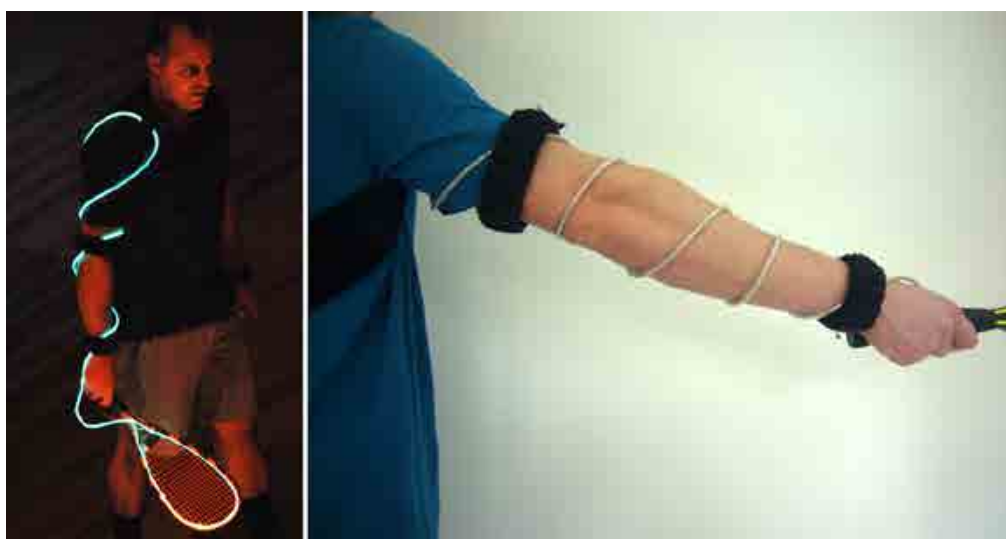


Figura 16 - Cabo de transporte de dados luminoso.

¹⁶ Além disso, durante a prática de actividades com raquetes é frequente que o braço que segura a raquete, em alguns movimentos, entre em contacto com o peito e cabeça do praticante, pelo que a colocação de um volume rígido (que integra o rádio e o microcontrolador) poderia ferir ou inibir os movimentos dos praticantes.

¹⁷ O desenho deste sistema de fixação dos dispositivos ao corpo foi inspirado no sistema de funcionamento de um coldre de axila.

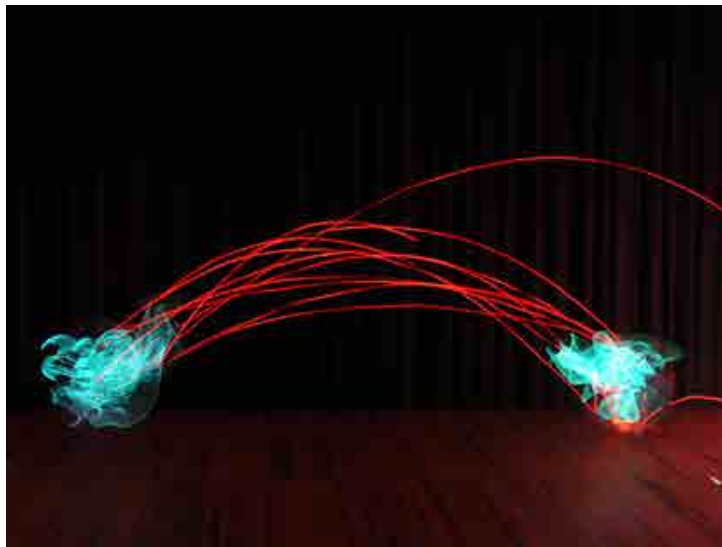


Figura 17 - Desenho de luz na Universidade Católica Portuguesa.

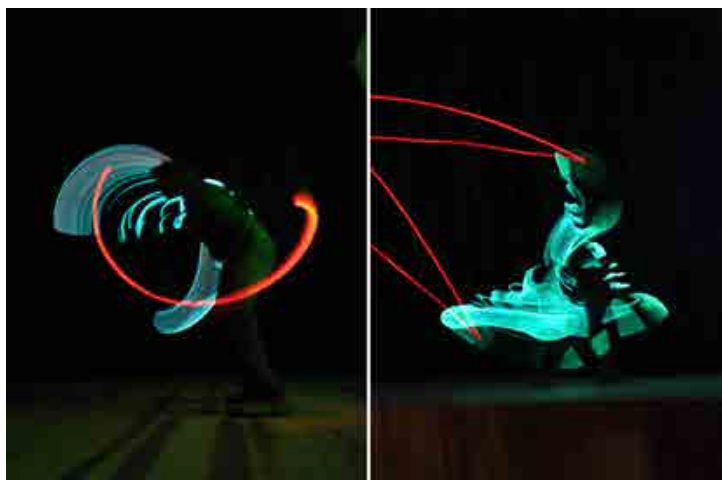


Figura 18 - Desenho de luz na Universidade Católica Portuguesa.

A resposta à segunda questão equacionada anteriormente nesta secção — como deveriam ser montados e protegidos os dispositivos — é desenhada tendo em conta dois factores: impermeabilidade e protecção contra o choque. Atendendo a que a prática intensa de uma actividade física provoca invariavelmente suor, foi necessário acomodar os dispositivos electrónicos dentro de uma caixa estanque. Simultaneamente, atendendo a que esta caixa seria utilizada junto do corpo dos participantes, que durante a actividade física poderiam sofrer uma queda, a caixa teria de ser suficientemente dura para proteger os componentes electrónicos no seu interior e suficientemente flexível para não quebrar e não ferir os utilizadores.

A reutilização e subversão de meios, também integrou a investigação pratica reflexiva de que resulta SynDyn. Do tubo de borracha flexível, desenhado para fins médicos, para transporte de fluídos, utilizado em SynDyn como meio protector e isolador de cabos ou como meio de fixação do led à bateria, às próprias raquetes desenhadas para performance desportiva, utilizadas nesta obra como ferramentas de desenho, passando pela ficha rj11, desenhada para telefones fixos, vários foram os meios que foram subvertidos em SynDyn, conferindo-lhes uma nova função e utilidade.

RESULTADOS

No sentido de validar esta obra no contexto da investigação académica, e atendendo a que o conhecimento gerado nesta investigação não pode ser expresso linguisticamente, afirma-se que SynDyn, equanto resultado duma investigação prática reflexiva, bem como a documentação audiovisual sobre a obra, são por si válidas como meio de transmissão de conhecimento.

A propósito da inefabilidade da obra, Grady (2011) noticia que SynDyn 'é um daqueles projectos praticamente impossível de apresentar por palavras'¹⁸. O reconhecimento público dado a esta obra é verificável pelo número de publicações em sítios web e blogs. Poyau (2011), publica um artigo dedicado à obra SynDyn no blog the creators project¹⁹, onde afirma que 'os artistas digitais e dos novos meios são reconhecidos pela sua capacidade de se apropriarem de diversos campos criativos e disciplinas. A maior parte das vezes, esta síntese permanece hesitante, limitada e dentro das fronteiras estritas dos encontros clássicos entre arte ciência e tecnologia.' Poyau considera ainda que SynDyn quebra firmemente este ciclo monótono e explora novos horizontes. Subjacente a esta crítica, pode-se sustentar o carácter de indisciplinaridade da obra SynDyn. Ainda no mesmo texto, esta obra é considerada como 'uma experiência criativa ambiciosa que visa fundir estética, actividade física e lazer.'²⁰458 Poyau termina o seu texto sustentando o carácter híbrido de SynDyn, e, de certa forma, a sua inefabilidade e inclassificabilidade:

É um desporto? É um jogo? É arte? Francamente, não temos a certeza e também não estamos certos de que isso ainda tenha interesse. As barreiras tradicionais de distinção estão continuamente a ser subvertidas por artistas até ao ponto da sua obsolescência e este projecto híbrido é apenas um exemplo de um ambiente interactivo que posiciona a criação artística como componente integral e inevitável da experiência. E nós somos apologistas disso.²¹ (Poyau, 2011)

Alguns meses mais tarde, o mesmo autor refere que a obra SynDyn poderá mesmo ter inspirado o IRCAM²² no desenvolvimento de uma performance semelhante aplicada ao desporto do Basquete²³. Modugno (2011) publica documentação sobre a obra no seu blog com a seguinte descrição:

Em alternativa existem aqueles que tentam mudar as regras, inserir algo inovador num jogo tão antigo como o mundo, algo capaz de nos deixar de boca aberta, de abrir as nossas mentes, de nos fazer sentir inveja, porque gostaríamos de o ter feito nós próprios, mas não o fizemos por motivos de força maior. (Modugno, 2011)²⁴

A documentação sobre a obra foi difundida por diferentes blogs e páginas web com temáticas que variam desde arquitectura, à arte, ao design, aos video jogos, à tecnologia, entre outras. Esta disseminação da documentação sobre a obra permitiu que a vídeo reportagem²⁵ sobre a obra SynDyn fosse visualizada, até ao momento, mais de 14.600 vezes. A participação da obra no FILE Festival, que contou com mais de 40.000 visitantes presenciais, em que são distribuídas 22.000 revistas e 1000 catálogos, certamente terá permitido que a ideia da obra, ou informação sobre a mesma, tenha sido disseminada por um número de pessoas que não é possível precisar. Outra referência à obra, de grande importância no contexto internacional, é inclusão de uma hiperligação, para a documentação sobre a obra, na lista de referências sobre arte ciência e tecnologia da revista Leonardo, mais concretamente na secção de sinestesia²⁶.

353

¹⁸ Tradução do autor a partir do original: 'This is one of those projects that is almost impossible to put into words'. (Grady, 2013)

¹⁹ <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/can-sports-and-art-finally-come-together-in-this-interactive-installation>

²⁰ Tradução do autor a partir do original: '[...]is an ambitious creative experience that aims at merging aesthetics, physical activity and leisure.' (Poyau, 2013)

²¹ Tradução do autor a partir do original: 'Is it sport? Is it a game? Is it art? Frankly, we're not sure and we're also not sure it really matters anymore. The traditional barriers of distinction are continuously being subverted by artists to the point of obsolescence and this hybrid project is just one example of an interactive environment that positions artistic creation as an integral and unavoidable component of the experience. And we're all for that.' (Poyau, 2011)

²² <http://www.ircam.fr/>

²³ 'Il y a quelques temps, on vous parlait de SYNDYN, un projet qui combinait art numérique, sport et loisir. [...] Une œuvre/jeu qui semble avoir inspiré l'IRCAM, centre de recherche en musique contemporaine, institutionnel et très théorique, qui a créé une performance similaire.' (Poyau, 2011b)

²⁴ Tradução do autor a partir do original: 'c'è invece chi tenta di cambiare le regole, di inserire all'interno di un gioco vecchio come il mondo qualcosa di innovativo, capace di lasciarsi a bocca aperta e di aprirci la mente, facendoci provare qualche pizzico d'invidia perché avremmo voluto realizzarlo noi ma per cause di forza maggiore non l'abbiamo fatto.' (Modugno, 2011)

²⁵ Vídeo reportagem disponível em: <http://vimeo.com/20859799>

²⁶ <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/synesthesiabib.html>

CONCLUSÃO

SynDyn apresenta-se como conceito de estética urbana orientado para o exterior dos circuitos artísticos convencionais e dos discursos artísticos teóricos. É uma obra que acontece fora dos espaços do museu, da galeria ou do atelier, que existe na relação estabelecida com os locais onde é apresentada, promovendo uma abordagem estética a esses mesmos locais. Esta obra, parafraseando Hawkins (2012), relaciona-se com geografia, é uma prática artística baseada em sítios e que se integra nos seus contextos sociais. Nesta obra, o sítio social, incluindo a sua comunidade, são sujeito, material e a audiência da própria obra. SynDyn é um espaço de exploração sensorial, em que a presença do corpo e os seus sentidos são indispensáveis à compreensão da experiência artística, que, não se limitando a um acto intelectual, é apreendida 'pela complexa percepção do corpo como um todo' (Hawkins, 2010). Enquanto espaço de agência distribuída, esta obra intermedia pode facilmente ser identificada como, o que McCormack (2008) considera, local para pensar as relações entre corpos, conceitos e materiais de vários tipos, afirmando-se a equidade de meios. Os corpos, os conceitos e qualquer material são meios no contexto da arte e do design intermedia. Assim, no contexto da investigação prática reflexiva desenvolvida nesta obra, actualiza-se a identificação de McCormack, considerando-se SynDyn apenas como local para pensar a relação entre meios. Pretende portanto SynDyn, reafirmar e fomentar uma condição de equidade dos meios no processo de criação de obras híbridas que não se devem constranger a géneros convencionados e reconhecidos como pintura, escultura, arte sonora, arte visual, arte digital, video arte, música, arquitectura, os diversos géneros do design, arte interactiva, animação, entre outros.

BIBLIOGRAFIA

GRADY, E. (2011, March 18). SynDyn. SparkFun. Electronics. Retrieved from <https://www.sparkfun.com/news/571>

HAWKINS, H. (2010). The Argument of the Eye: Cultural Geographies of Installation Art. *Cultural Geographies*, 17(3), 321–340. Doi:10.1177/1474474010368605

354 HAWKINS, H. (2012). Geography and Art. An Expanding Field: Site, the Body and Practice. *Progress in Human Geography*, 37(1), 52–71. Doi:10.1177/0309132512442865.

MC CORMACK, D. P. (2004). Drawing out the lines of the event. *Cultural Geographies*, 11(2), 211–220. Doi:10.1191/14744744004eu303xx.

MODUGNO, V. (2011, March 30). Syndyn, Artistic Sport Game. comandC. blog. Retrieved from <http://comandc.blogspot.pt/2011/03/syndyn-artistic-sport-game.html>

POYAU, M. (2011, March 28). Can Sports and Art Finally Come Together in This Interactive Installation? The Creators Project. Global Celebration of Art and Technology. Retrieved from <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/can-sports-and-art-finally-come-together-in-this-interactive-installation>

SAM – SISTEMA DE ARTE E MEDIA

DIANA COSTA

Instituto Politécnico de Beja

RESUMO

A investigação conducente a este artigo baseia-se em experiências pictóricas, artísticas e estéticas realizadas com uma plataforma interativa designada SAM. A ideia central é expor a possibilidade de criar imagens com uma interface digital num mundo virtual e refletir sobre o processo e a experiência envolvida enquanto prática e espaço abrangido. Assumindo a possibilidade de atuar como Arte Pública no âmbito da sua experimentação, enquadramento e dinâmica de jogo entre utilizador e espectador.

PALAVRAS CHAVE

Interatividade; Virtual; Imagens; Arte Pública.

ABSTRACT

The investigation leading to this article is based on pictorial, artistic and aesthetic experiments carried out with an interactive platform named SAM. The central idea is to expose the possibility to create images with a digital interface in a virtual world and think about the process and the experience involved while practice and covered space. Assuming the possibility of acting as public art in the course of his implementation, context and dynamics of game between user and spectator.

355

KEYWORDS

Interactivity; Virtual; Images; Public Art.

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende apresentar uma abordagem que visa compreender a compatibilidade das tecnologias digitais com as artísticas mais tradicionais, estabelecendo paralelos sensíveis nelas fundamentados, exercitados por um corpo-ator a partir da sua interação com o computador e com a realidade virtual que se projeta no espaço público, normalmente de grandes dimensões. Qual o valor de impacto da dimensão da tela projetada? De que forma, essa projeção, amplia a adaptabilidade à experiência virtual interativa?

SAM

SAM, apresenta-se como uma plataforma virtual interativa que consiste num jogo dinâmico e interativo onde o utilizador/ jogador pode experienciar os processos de criação de um artista plástico, mas num formato digital e virtual. Onde, a forma de experimentação/ jogo, está na recriação de uma obra através de uma galeria de “códigos” do artista, que serão, na realidade, todo o produto e possibilidade de trabalho e manipulação no programa. Assim, a tecnologia digital propõe ao utilizador/jogador simultaneamente uma experiência lúdica, no âmbito da criatividade, e uma experiência de fruição, que pode (ou não) assumir contornos apuradíssimos de cariz estético. Tenta corporizar num suporte digital procedimentos normalmente usados em atelier (de pintura “convencional”) e visa potenciar um campo relacional entre a criatividade do gesto, os media digitais e a arte pública (assumindo neste caso, a viabilidade da tecnologia ser aplicada em ambientes públicos com projeções de grande alcance).

O utilizador/ jogador, através do gesto da mão, conduzirá os menus de produção através de um sensor Leap Motion (Figura 1). Sem toque, tudo acontece no plano virtual e é automaticamente projetado na tela do computador ou em qualquer écran que permita a sua projeção.



Figura 1 - Imagem retirada do site oficial LEAP MOTION.

SAM é um dispositivo de reação e descodificação: deteta as mãos do utilizador/ jogador (Figuras 2 e 3) e reage a elas através das interfaces digitais de *software* e de *hardware* produzindo, pela descodificação dos movimentos, imagens virtuais (em ecrãs) plasmadas em qualquer espaço interior ou exterior. No seu descodificador, SAM produz imagens coloridas e luminescentes no ecrã, que se visualizam em escalas diferentes, ora gigantes, ora miniaturizadas, assumindo todas as gradações possíveis, dependendo do equipamento que o converte e do espaço que o recebe. Os diálogos entre SAM e o utilizador/jogador são acionados quando a gestualidade é detetada, capturada e descodificada numa imagem pixelizada. Essas imagens são o reflexo do processo pictórico do artista plástico em "jogo" (Figuras 4 e 5).



Figura 2 - Reconhecimento dos movimentos. Imagem retirada do site oficial LEAP MOTION.

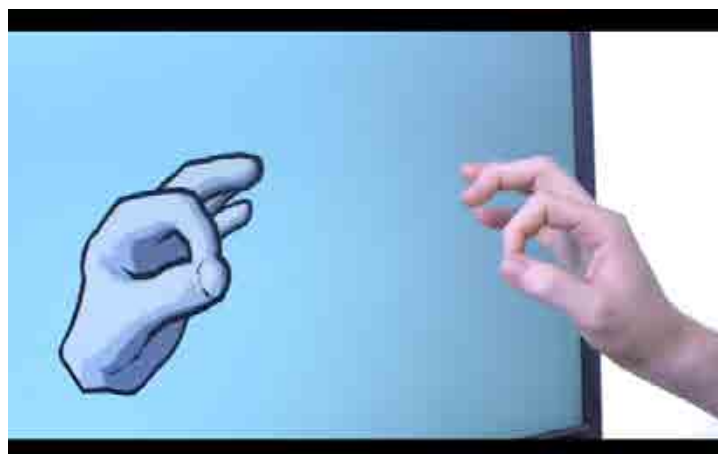


Figura 3 - Reconhecimento dos movimentos. Imagem retirada do site oficial LEAP MOTION.



Figura 4 - Utilizador/ Jogador: Cristina Cabaço.

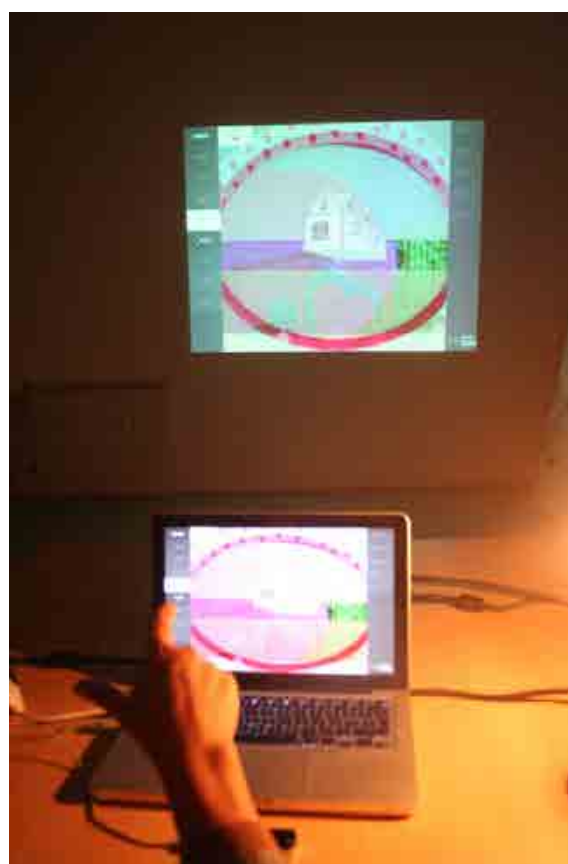


Figura 5 - Utilizador/ Jogador: Rosa Godinho.

A sua criação pretende entender e relacionar os meios tecnológicos com os processos artísticos mais convencionais, demonstrando os universos por eles estabelecidos, apresentando a interação possível entre computador e utilizador. Intencionalmente suscita a experiência física e convida o público a experimentar, pretendendo recriar a sensação de uma experiência mágica. O deslumbramento convida à ação do público, a experiência é quase imersiva e tão bem-sucedida ao ponto de fazer o público esquecer que está a lidar com máquinas e tecnologias. Esta última possibilidade é sempre ampliada a partir do momento em que a experiência é vivenciada em espaços públicos e em proporções de tela de grande dimensão.

SAM surge então como agente que possibilita a experiência artística. Como todos os softwares sofisticados de hoje, tem a capacidade de processar uma grande quantidade de informação visual em tempo real. Esta nova estrutura de exploração visual contribui para uma importante transformação na maneira de pensar a pintura e a sua intervenção no espaço público: cria condições para se aprofundar uma investigação sobre a fórmula tecnológica que permite libertar a pintura das suas preocupações disciplinares, pois constata-se ser possível o acesso e a utilização de imagens “já prontas”, com manipulação imediata, sem ter que atravessar totalmente o processo técnico de as conceber pelos meios tradicionais.

A experimentação desta plataforma, como já referido, pode ser adaptada a vários enquadramentos espaciais, interiores ou exteriores. A sua intenção no exterior (espaço público), realçando o enquadramento e intenção deste artigo, é a de transpor o ambiente da Galeria ou o ambiente Museológico para um contexto oposto, de maior exposição e dimensão. Assume a sua possibilidade de apresentação externa como *in situ*, onde adota o conceito de instalação e acaba por tocar nas intenções da chamada Arte Pública. A arte como intervenção aparece num espaço público pela declarada necessidade de expansão do próprio objeto como um instrumento de crítica, e uma voz ativa no sentido de dinamizar e apresentar outros olhares e alargar horizontes.

Respondendo às questões lançadas na introdução, nesta plataforma, para além da experiência interativa e artística subentendida, presencia-se a adequação (des)proporcional à dimensão tradicional de uma obra de arte. O espectador ou jogador envolve-se e imerge na grande dimensão lumínica/digital proporcionada pelos projetores de grande dimensão que plasmam o jogo/movimento da experimentação. A projeção de luz sobre a superfície urbana cria um espaço de reflexão coletiva através do qual SAM serve e apresenta-se como meio de comunicação. Os ecrãs urbanos e as diferentes superfícies urbanas de projeção têm vindo a definir cada vez mais o seu lugar na topologia do espaço público contemporâneo. Assiste-se a um espaço de criação artística e de trocas culturais num campo expandido do Museu, da Galeria ou do próprio atelier do artista.

358

A Imagem projetada no espaço público produz um conjunto muito amplo de tipos de atenção, atitudes e experiências, na medida em que atua sobre momentos e lugares, simultaneamente, de transição e de contemplação. Neste sentido, a plataforma convoca automaticamente o papel do utilizador/ jogador e espectador como testemunhas e potenciais ativadores da obra/ jogo.

Entretanto este “espaço público” torna-se uma “manifestação pública”, uma fonte rica de estimulações estéticas

A reflexão deste artigo procura contribuir para atividade artística ao analisar o que SAM proporciona como intervenção artística no território físico, como meio para a participação dos cidadãos na produção artística, assumindo-se como elo entre arte, interação, tecnologia e a vida. SAM proporciona com a experimentação no seu ambiente criativo, revelar aspetos de composição, estudo e equilíbrio de cores, construção de novos significados. A interação do utilizador/jogador com SAM é regida por atividades de interpretação e avaliação que originam decisões, que incluem o desafio de traduzir ações e julgar reações do sistema a partir da sua perceção, de um modo idêntico ao que acontece no ato de pintar em atelier. Tomado como um jogo, SAM admite infinitas utilizações, mas também apresenta um caráter de aperfeiçoamento e permite apurar esteticamente os resultados imagéticos. Durante o processo de conquista estética, o jogador desenvolve um entendimento cada vez maior sobre o dispositivo com que interage, as possibilidades de variação dos resultados e, nessa ação, um domínio progressivo na composição da imagem final. Assim, a repetição do fruir e da utilização deste dispositivo permite que a quantidade (número de vezes que joga/ utiliza) leve à qualidade do resultado.

A realidade de SAM, coloca-se numa sociedade em que as dimensões do espetáculo e do lúdico parecem, cada vez mais, determinantes, principalmente nas cidades e grandes concentrações urbanas.

Baudrillard (BAUDRILLARD, 1992) no seu livro *Da Sedução*, explica que o que nos seduz é o que não temos, ou não podemos ter. A sedução tem poder sobre o universo simbólico e com/sobre ele se movimenta a sociedade. SAM, nesse mesmo sentido, cria uma sedutora circunstância na qual podemos experimentar algo que nunca poderíamos dominar numa circunstância real, tornando num determinado espaço e tempo a experimentação tão verdadeira quanto a própria realidade. Ligado à sedução está também o conceito de lúdico, ou seja, o lúdico está em tudo e seduz pelo distanciamento do real e a criação de uma outra realidade. SAM funciona como uma plataforma que articula estes dois conceitos. Tem o poder de sedução, produzindo algum encantamento no seu utilizador/jogador e apodera-se dele com as suas capacidades lúdicas.

O dispositivo de SAM, o LEAP MOTION, conecta-se com a mão como se fosse uma prótese em extensão do próprio corpo, na qual o corpo aparece como um objeto que se soma ao objeto tecnológico. Em sintonia, ambos colocam SAM em funcionamento. Como esclarece Deleuze (DELEUZE E GUATTARI, 1976, p.409) sobre as máquinas desejantes, somos inevitavelmente possuídos quando uma máquina (neste caso SAM) se assume como um aparelho de poder, acionando a funcionalidade e fazendo com que se produzam imagens conforme as significações, composições e jogos dos seus utilizadores/ jogadores.

SAM incorpora-se em todo o desenvolvimento tecnológico de informação, no qual os recursos computorizados são usados como poderosos instrumentos de criatividade. É criativo porque joga com valores de composição pictórica, é jogo pela sua tecnologia, interface, programação e efeito de experimentação, mas também é público porque invoca o espetador, age sobre ele, convida à interação e apresenta-se como agente que contamina qualquer território físico (Figura 6).



Figura 6 - Exemplo de imagem final produzida em SAM.

SAM é um desses instrumentos, dotado da sua própria especificidade, de onde podemos extrair o seu lado lúdico, de entretenimento, bem como uma certa leveza que se proporciona ao facilitar a acessibilidade.

CONCLUSÃO

SAM define-se pela sua capacidade de afetar o utilizador/ jogador e de suscitar a relação entre o movimento e a pausa na construção/ processo do seu jogo. Na verdade, SAM transforma-se num recipiente para uma multiplicidade de corpos complexos e dinâmicos, com diferentes intensidades e energias que se conectam com a máquina. Trata-se de uma preposição dinâmica com interferência direta nos resultados finais do jogo. Ele funde o corpo e a máquina tecnológica, fomentando o movimento e permitindo a produção, experimentação e jogo que incentiva a ligação entre arte, corpo, tecnologia e espaço. Assim, ao mesmo tempo que estamos a desaparecer enquanto corpo e a evoluir para um mundo traduzido em bits, todos os aspetos da cultura são atravessados por diálogos binários.

E o mesmo podemos considerar para o utilizador/jogador/artista e também espetador, em que momento habitam a máquina e em que momento se podem tornar máquina. Uma dicotomia em permanente jogo: onde começa um e acaba o outro?! Como se, de cada vez que jogamos SAM, de alguma forma, esquecermos quem somos e nos tornássemos *interface*, *software* ou *máquina* em ação sobre algum momento/ espaço urbano.

A instalação e aplicação de novos softwares em qualquer ambiente do nosso dia a dia propaga-se rapidamente. Onde não existia tecnologia criam-se máquinas para colmatar esse espaço, e onde a tecnologia já atua criam-se softwares e interfaces mais avançadas.

A aplicação da interatividade e desenvolvimento do seu conceito tornou-se numa das ideias mais procuradas e desenvolvidas.

A aplicabilidade dos meios digitais à arte digital altera a dinâmica entre artista e espectador. Pela própria escolha do artista, a obra requisita a intervenção do espectador. A obra assume assim o lugar de palco, onde se assiste à trama de signos manipulados e modificados por cada sujeito que intervém. É uma das características mais ricas do poder da era digital: no lugar da passividade dos antigos processos técnicos, a máquina permite e incita a ação e a manipulação.

Interativa ou não, a arte foi sempre a produção de mundos fantasiosos, espaços alternativos ao mundo material existente. Mas, com a vida virtual, o mundo parece ter ganho a densidade de uma imagem. É isto a virtualização: a substituição da imagem, pela imagem de uma imagem.

O universo do virtual artístico é o último refúgio de um mundo em que já não cabemos, a duplicação do espaço como um espelho, e desse espelho por um outro, que o dobra e redobra a perder de vista.

A curiosidade que se deposita nas possibilidades de um novo *médium digital*, estabelecido como uma extensão da mão e da criatividade humana, capaz de explorar novas dimensões, conceitos, forma e sensações, surge com a necessidade de responder às exigências de uma sociedade em transformação, que proporciona a invenção de novos materiais e novas tecnologias capazes de, mais do que meramente acompanhar as estéticas emergentes, moldá-las de modo ativo e interrogativo.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDRILLARD, J. (1992) *Da Sedução*. Campinas: Papyrus.
DELEUZE & GUATTARI, F. (1976) *O Anti-Édipo* Rio de Janeiro: Imago.
DELEUZE, G. (2000) *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.
gombrich, e.h. (1998) *Arte e Ilusão*, Madrid: Debate.
HOFSTAETTER, A. (2009) *Repetição e Transgressão*, Porto Alegre: UFRGS.
LÉVY, P. (2001) *O que é o Virtual?* Coimbra: Quarteto Editora.
MACHADO, A. (1993) *A Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*, São Paulo: EDUSP.
MOLES, A. (1990) *Arte e Computador*, Porto: Afrontamento.
WOOLLEY, B. (1997) *Mundo Virtuais – Uma Viagem na Hipo e Hiper-Realidade*, Lisboa: Caminho.

VI ARTE E PATRIMÓNIO

VI ART AND HERITAGE

Reunindo intervenções artísticas concebidas como singularidades ou conjuntos patrimoniais, quer do património cultural, quer do património natural ou paisagístico, nesta secção foram apresentadas reflexões teóricas e estudos de casos, agregando contributos nacionais e internacionais. Assim, foi realçada a necessidade de preservar o registo artístico-cultural do efémero. Ou discutido o destino e as vicissitudes de um equipamento urbano – a resiliência de um chafariz de taças na cidade do Porto. Ou estudadas as circunstâncias de criação de dois monumentos de João Cutileiro. Ou analisada a passagem de convento a museu e como essa passagem implica articular o património arquitetónico, artístico e histórico com o religioso. Ou o papel do conservador das práticas artísticas que se produzem em plataformas online como o YouTube. Ou a preservação do património musical e a gestão dos arquivos musicais privados. Ou os problemas da conservação e restauro de obras criadas com toner seco. Ou a avaliação de risco de duas obras de arte pública, no âmbito da conservação preventiva. Ou as técnicas inovadoras de trabalho com vidro com potencial de aplicação à arte pública. Ou o azulejo e a regeneração urbana em Portugal, a partir do caso da Expo'98.

As problemáticas abordadas incidiram sobre a questão do alargamento do conceito e do espectro temporal em que se enquadram os bens culturais. Ou sobre o lugar destes monumentos no discurso histórico-crítico sobre um escultor. Ou sobre a validação de processos de classificação do património assentes em critérios administrativos e de reconhecimento externos às propriedades dos bens em causa. Ou sobre as tensões entre o espaço de clausura comunitária e o espaço de uso público que um museu configura. Ou sobre as estratégias de preservação das obras da web, como o armazenamento e a recompilação do domínio e sua salvaguarda numa segunda web interativa. Ou sobre compositores que não possuem meios e/ou conhecimento técnico para preservar os seus próprios registos digitais, perdendo documentos devido à obsolescência e degradação dos suportes físicos. Ou sobre a existência de escassos estudos acerca dos problemas de conservação mais característicos das impressões xerográficas. Ou sobre a constatação de que de todos os fatores que influenciam a deterioração da Arte Pública (e também da Escultura), aquele que tem maior impacto é a conduta do ser humano. Ou sobre as relações entre o vidro, a arte e a ciência e as novas aplicações à arte pública. Ou sobre um contexto de produção azulejar em que as intervenções procuraram enquadrar o tema ou colorir a cidade, embora esses aspetos se afastem da definição de arte pública.

Expõem-se em seguida algumas das teses que nesta área foram propostas e desenvolvidas:

- A perduração do efémero como signo de identidade e marca de um processo de patrimonialização.
- O chafariz como elemento organizador do espaço urbano, elemento da comunidade que o ergueu e que nele celebra uma ideia tão antiga como a da própria cidade ocidental.
- A leitura do monumento público dominada pelas circunstâncias políticas do momento que não permitem uma interpretação mais rica e complexa.
- As classificações, validações e reconhecimentos administrativos comportam riscos e podem tornar-se caricaturais por desrespeitarem a premissa de representação identitária.
- A necessidade de inscrever a cultura cristã, a narrativa e a prática religiosas, no quadro do debate museológico.
- A *Emulação* como forma de reproduzir obras noutros dispositivos; *Migração* como atualização periódica do formato; *Reinterpretação* que acontece de obra cada vez que torne a ser exposta; *Recriação* como o refazer uma obra “idêntica” ao original.
- A impossibilidade de o programador informático configurar, em novas versões de programação, os mesmos efeitos visuais que originalmente havia concebido.

- A necessidade de desenvolver mais pesquisas e melhores protocolos de ação para que os traços da história da arte digital não sejam perdidos.
- As metodologias de conservação empregues em espaços interiores não se adequam como ferramentas de diagnóstico à conservação preventiva da arte e da escultura públicas, devendo ser substituídas pelas metodologias da conservação preventiva para sítios arqueológicos.
- O azulejo assume nas últimas décadas, um papel importante na regeneração urbana, constituindo-se como suporte ideal para integrar projectos de arte pública, no contexto português.

E alguns dos contributos originais/pessoais apresentados:

- A perduração do efémero como ponto de partida para uma revisão da teoria do património cultural.
- Leitura histórica e crítica de um elemento de mobiliário urbano à luz das alterações do espaço público.
- Considerar o enquadramento do azulejo após, antes e depois do programa de arte pública e regeneração urbana da Expo'98.
- Alerta para a necessidade de revisão do trabalho do escultor e o abandono de alguns preconceitos historiográficos.
- Implementação de um projecto de investigação de dimensão performativa, intitulado Museu do Falso em redor do conceito de "paisagem mental patrimonial".
- Fundamentação teórica dos projectos museológicos.
- Lançamento de alertas: i) aos compositores para a necessária adaptação das suas práticas arquivísticas e documentais à realidade da preservação do seu legado artístico, que é também o nosso património cultural; ii) aos musicólogos, intérpretes, arquivistas e conservadores, os quais são convocados a colaborar neste processo.
- O alerta para o risco de não sobreviverem impressões de toner seco.
- Aplicação de avaliação de riscos em estratégias de conservação de obras de arte pública.
- Apresentação de duas técnicas de produção de vidro passíveis de utilização na arte pública.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

(Editores)

INTRODUCTION

363

In this section are brought together reflections and case studies from national and international sources focussing on artistic interventions that were designed, either in isolation or as part of a set, to explore patrimony whether cultural, natural or of the landscape. Thus the necessity of preserving the artistic cultural record of the ephemeral was underlined. The fate and the vicissitudes of a piece of urban equipment was discussed - the resilience of a fountain in the city of Porto. The circumstances surrounding the creation of two monuments by João Cutileiro were studied. The conversion of a convent into a museum and what that conversion implies for architectural, artistic, historic and religious patrimony was analysed. The role of the curator of artistic practices in online platforms such as YouTube was discussed. The conservation of musical patrimony and the management of private music archives was explored. The problems in preserving and restoring works created with dry toner were investigated. A risk analysis was carried out on two works of public art in the context of preventive conservation. Innovative working practices with glass with the potential of being applied to public art were looked into. Tiles and urban regeneration in Portugal, taking Expo'98 as a case study, were discussed.

The issues tackled here focussed on the question of broadening the concept and the temporal range in which cultural assets are framed. There is a discussion of the place of these monuments in the historical-critical discourse about a sculptor. The validity of classification processes of patrimony rooted in administrative criteria and recognition that is external to the properties of the assets in question was investigated. The tensions between the community enclosure and the space of public use that the museum embodies were explored. Preservation strategies for online works, such as their archiving and the rebuilding of the domain and its safekeeping in a second interactive website were debated. The issue of creators, who did not possess either the means or the know-how to preserve their own digital works, losing documentation due to obsolescence or the degradation of physical media was examined. The existence of few case studies

regarding the most characteristic issues surrounding the preservation of xerographic prints was acknowledged. The observation was made that of all the factors that have influenced the deterioration of Public Art (including Sculpture) the most determinant factor has been human behaviour. The relationships between glass, art, science, new applications and public art were examined. A context of tile production in which the interventions aimed to frame the topic or *colour* the city, while at the same time refusing to be categorised as public art, was presented.

Some of the theories that were suggested and developed in this area are mentioned below:

- The continuance of the ephemeral as an identifying sign and characteristic of a process of heritage designation.
- The fountain as an organising element in the urban space, an element of the community in which it was raised and that celebrates an idea as old as the western notion of the city itself.
- The reading of public monuments dominated by prevalent political circumstances that does not allow a richer and more complex interpretation.
- Administrative classifications, validations and recognitions run the risk of turning into caricatures through the act of disrespecting the premise of identity representation.
- The necessity of inscribing the Christian culture, narrative and religious practices into the museological debate.
- Emulation as a way of reproducing works via other mechanisms; Migration as a periodic updating of format; Reinterpretation as what happens every time a work is re-exhibited; Recreation as a way of remaking a work "identical" to the original.
- The impossibility of a computer programmer configuring, in new versions of a programme, the same visual effects that were originally conceived.
- The necessity of developing better studies and improved action protocols in order to not lose the historical roots of digital art.
- Conservation methods deployed in interior spaces are not adequate as diagnostic tools for the preventive conservation of public art and sculptures, and should be replaced by conservation methods used at archaeological sites.

364 In recent decades tiles have taken on an important role in urban regeneration efforts and have become the ideal media through which public art projects can be integrated, in the Portuguese context.

Some of the original/personal contributions that were presented:

- The continuance of the ephemeral as a jumping off point for a revision of cultural heritage theory.
- Historical and critical readings of an element of urban furniture in the light of alterations in the public space.
- A consideration of the context of tiles before and after the program of public art and urban regeneration of Expo'98.
- A warning of the necessity to review the work of the sculptor and abandon some historical preconceptions.
- The implementation of a research project of a performative nature, entitled Museum of the False, around the concept of "mental landscape heritage".
- The theoretical foundations of museological projects.
- Alarm call: i) to warn creators of the necessity to adapt their archiving and documenting practices for the purpose of preserving their artistic legacy, which is in turn our cultural heritage; ii) to all musicologists, performers, archivists and curators, who are also invited to collaborate in this process.
- A warning of the risk that prints made with dry toner may not last.
- The application of risk evaluation in conservation strategies for works of public art.
- The presentation of two techniques of glass production subject to use in public art.

José Guilherme Abreu

Laura Castro

[Editors]

EFEMERIDADE VS. MEMÓRIA – NOVOS PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO DA STREET ART

ALICE NOGUEIRA ALVES

CIEBA/FBAUL - Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes;
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

RESUMO

O conceito de efemeridade tem sido utilizado nas últimas décadas como o oposto ao de preservação da memória. De facto, as primeiras obras realizadas neste enquadramento pretendiam lutar contra a eternização característica dos objetos de museu. No entanto, temos observado a falência deste conceito, sob o risco de não termos memórias materiais da arte contemporânea, que se esconde muitas vezes atrás deste princípio de efemeridade devido à dificuldade da preservação material das suas ideias conceptuais.

A pintura mural contemporânea, que prolifera nas paredes das nossas ruas, é um exemplo desta realidade. Quer seja feita num contexto marginal ou institucional, vamos observando que muitos exemplares emblemáticos, executados por artistas conhecidos internacionalmente, têm vindo gradualmente a desaparecer. Estes acontecimentos são notícias de jornal, e, principalmente, alvo de inúmeros comentários nas páginas sociais da internet, onde transparecem ideias e princípios relacionáveis com o conceito de património. Noutros países já começaram a ser tomadas medidas legais para a proteção de obras consideradas simbólicas pelas comunidades locais e pela internacional.

Uma análise cuidada de algumas pinturas realizadas num contexto marginal, mas que foram reconhecidas pela sua valia artística a nível institucional, mostra-nos que existem processos paralelos de identificação simbólica que culminam na sua preservação. A patrimonialização destes elementos, bem como a sua preservação, apesar de não seguirem os trâmites normais destes processos no contexto ocidental, acabam por garantir a permanência simbólica da pintura no local. O seu valor pode ser definido por se tratar de um elemento de memória histórica, representando as primeiras manifestações de graffiti em Portugal, por estar relacionado com um artista importante ou, ainda, como monumento erigido em memória de alguém que faleceu de modo inesperado. Assistimos aqui a um processo que, na sua génese, segue as definições internacionais do conceito de património, nas quais é a comunidade que identifica os seus elementos simbólicos e é responsável pela sua gestão e preservação.

365

PALAVRAS-CHAVE

Preservação; Autenticidade; *Graffiti*; Património.

ABSTRACT

The concept of ephemerality has been used in the last decades as the opposite of memory preservation. In fact, the first works carried out in this context intended to fight the eternalization process that is typical of museum objects. However, we have been witnessing the failure of this concept, leading to the risk of disappearance of the material memories of contemporary art, which often hides behind this principle of ephemerality because of the difficulties associated with the material preservation of its conceptual ideas.

Contemporary mural paintings, which proliferate on the walls of our cities, are an example of this reality. Whether they are done in a marginal or in an institutional context, we note that many emblematic examples,

executed by internationally known artists, are gradually disappearing. These events are mirrored in newspaper news, and they are also the target of numerous comments in the internet social pages, where ideas and principles related to the concept of cultural heritage can be perceived. In some countries, legal measures have already been taken to protect works seen as symbolic by local and international communities.

A careful analysis of some paintings done in a marginal context, which were recognized for their artistic value at an institutional level, shows us that there are parallel processes of symbolic identification that culminate in the preservation of these paintings. Despite the non-compliance with the normal procedures used in the western context, the process of turning these elements into heritage, as well as the measures taken to preserve them, end up guaranteeing the symbolic permanence of the painting in the wall. Their value may be defined due to their existence as elements of historical memory, representing the first manifestations of *graffiti* in Portugal, due to their connection with important artists or, even, due to their origin as a monuments erected in memory of someone who died unexpectedly. We are witnessing a process that, in its genesis, follows the international definitions of the cultural heritage concept, in which the community is responsible for identifying its symbolic elements and for their management and preservation.

KEYWORDS

Preservation; Authenticity; *Graffiti*; Cultural Heritage.

INTRODUÇÃO

O conceito de efemeridade tem sido utilizado nas últimas décadas como o oposto ao de preservação da memória. De facto, as primeiras obras realizadas neste enquadramento pretendiam lutar contra a eternização característica dos objetos de museu. No entanto, temos observado paulatinamente a falência deste conceito, sob o risco de não termos memórias materiais da arte contemporânea, que se esconde muitas vezes atrás deste princípio de efemeridade devido à dificuldade da preservação material das suas ideias conceptuais.

A pintura mural contemporânea, que prolifera nas paredes das nossas ruas, é um exemplo desta realidade. Quer seja feita num contexto marginal ou institucional, vamos observando o desaparecimento gradual de muitos exemplares emblemáticos, executados por artistas conhecidos internacionalmente. Estes acontecimentos são notícias de jornal, e, principalmente, alvo de inúmeros comentários nas páginas sociais da *internet*, onde transparecem ideias e princípios relacionáveis com o conceito de património. No seguimento deste tipo de situações, outros países já começaram a tomar medidas legais para a proteção de obras consideradas simbólicas pelas comunidades locais, bem como pela internacional (SCHILLING, 2012) (RAYNER, 2008).

Uma análise cuidada de algumas pinturas realizadas num contexto marginal, apesar de reconhecidas pela sua valia artística a nível institucional, demonstra-nos a existência de processos paralelos de identificação simbólica que culminam na sua preservação. A patrimonialização destes elementos, bem como a sua preservação, apesar de não seguirem os trâmites normais destes processos no contexto ocidental, acabam por garantir a permanência simbólica da pintura no local.

PATRIMÓNIO E DE IDENTIDADE

Ao analisarmos as cartas internacionais, bem como inúmeras publicações e reflexões sobre o tema, verificamos a existência de uma evolução do conceito de Património ao longo do século XX. Longe do elemento individual, valorizado por uma determinada classe social, dentro de parâmetros muito definidos, até à abertura do conceito para «algo» identificado por uma comunidade que usufruiu de um determinado bem e lhe dá um significado simbólico muito específico, relacionado com um valor identitário. Ainda estamos a tentar perceber os problemas de difícil resolução que esta mudança de direção nos coloca, especialmente no que concerne à preservação destes bens.

Entre as várias normativas internacionais, podemos referir a *Carta de Cracóvia 2000 – Princípios para a Conservação e Restauro do Património Construído*, onde encontramos a seguinte definição:

"Património: é o conjunto das obras do homem nas quais uma comunidade reconhece os seus valores específicos e particulares e com os quais se identifica. A identificação e a valorização destas obras como património é, assim, um processo que implica a selecção de valores." (Carta de Cracóvia, 2000)

Longe de um conjunto de atributos definidos previamente, que ditavam os valores atribuíveis a um objeto, dando-lhe o estatuto de património, esta identificação rege-se agora por conceitos muito mais latos, resultando num aumento de objetos ou acontecimentos aos quais se pode atribuir este estatuto. Um património, agora encarado como o reflexo de uma comunidade, com a missão de fazer chegar às gerações futuras o seu passado, para lhes explicar o momento em que vivem (AVRAMI, MASON, TORRE, 2000;10). Já não selecionamos apenas os objetos do passado, mas também os do presente. Somos nós quem define o que nos irá representar no futuro, qual a melhor imagem para os nossos descendentes saberem quem fomos e se compreenderem a si próprios.

"This state of affairs is the postmodern context, where today's "lifestyle" is being transmuted into tomorrow's "cultural heritage," and it prompts the identification of a number of interesting themes that are potential sites for the invention of new heritage." (PEARCE, 2000;63)

Este alargamento do conceito e, principalmente, do espectro temporal em que se enquadram estes bens a ser mantidos, traz novas questões para serem resolvidas a nível da sua preservação. O modo de intervir mudou e continuará em transformação (AVRAMI, MASON, TORRE, 2000;7), tal como a própria sociedade que valoriza os bens e tem expectativas diferentes sobre a sua mensagem simbólica. Este aspeto resulta numa interpretação arbitrária do objeto e muda os critérios de uma eventual intervenção de restauro. Deixamos ali marcada a nossa versão para o futuro, que interpretará o objeto tendo em conta as suas transformações ao longo do tempo, dependentes do enquadramento social e cultural de quem foi anteriormente responsável pela sua manutenção. Esta valorização pode ser positiva ou negativa, e será a versão resultante desta interpretação que passaremos aos nossos sucessores, seja esta de preservação ou de degradação (LOWENTHAL, 2000;23).

367

Segundo François Hartog (2006) esta urgência de conservar tudo o que podemos do nosso presente, como se tivéssemos medo de perder a nossa memória coletiva, ou mesmo individual, é o resultado de uma confusão de tempos. De facto, esta vertigem em tomarmos medidas para a preservação dos objetos que nos representam pode estar relacionada com a rápida evolução social e tecnológica das últimas décadas. O passado tornou-se muito mais próximo e o futuro é já amanhã.

Cada vez mais assistimos ao aparecimento de novos tipos de património, ao que Marie Berducou (2013) designou como *Emerging Heritage*, incluindo o industrial, o técnico e o científico. Dentro deste grupo deve também ser integrada a arte contemporânea.

A preservação das obras de arte contemporâneas não é uma preocupação recente. Desde o século XIX, quando as práticas tecnológicas começaram a mudar, que os artistas manifestam preocupação com a manutenção das suas obras. O próprio Duchamp é um bom exemplo disso, apesar da aparente contradição, na sua produção existe uma reflexão sobre este assunto, refletindo-se na utilização de materiais e técnicas mais duradouros (POHLAD, 2000). Por outro lado, a desmaterialização da arte tem vindo a provocar inúmeros problemas relativamente à sua conservação, não só pela prevalência do conceito sobre a forma, mas também devido à fraca qualidade dos materiais utilizados.

A arte efémera, procurando uma transitoriedade, um nascimento e uma morte, opõe-se ao conceito de objeto de museu, onde a sua preservação é uma das principais prioridades - como se a peça pudesse ficar «congelada» para o usufruto das gerações futuras. No entanto, e apesar desta vontade dos seus criados

res, muitas vezes assistimos à sua entrada nesta «instituição», mesmo com a autorização do artista, o que cria inúmeros problemas aos responsáveis pela sua preservação dentro do Museu.

Recentemente, juntou-se a este grupo a *street art*. A sua multiplicação pelas ruas da cidade, bem como a sua importância simbólica dentro de um grupo marginal, veio atribuir-lhe novos valores que levaram ao desenvolvimento de muitos estudos, com contribuições de várias áreas. Já anteriormente fizemos o paralelo com os princípios enumerados por David Throsby (2000;29). Na altura destacámos o valor estético, relacionado com o desenvolvimento de um novo gosto, especialmente identificado pelas novas gerações; o valor espiritual, atribuído através da identificação simbólica dos elementos representados e das suas mensagens; o valor social, por ali ser realizada uma ligação ao «outro» e se poder encontrar um sentido de identidade; e o valor simbólico, por refletir um significado identitário de uma geração (ALVES, 2014). Este último aspeto, resulta numa valorização histórica dentro do grupo, como veremos adiante.

A facilidade com que as imagens destas manifestações artísticas circulam no mundo virtual, resulta na instituição de um novo gosto estético, definindo os novos movimentos artísticos contemporâneos que, ao se afastarem da marginalidade, entram no mercado da arte, onde acabam por alcançar o estatuto de objeto artístico e, por essa mesma razão, adquirem um valor económico.

Ao ganhar este estatuto, a efemeridade destes objetos começa a tornar-se, em si, um conceito abstrato. De facto, a própria identificação destes objetos como perenes pode ser posta em causa. Para Fernando Figueroa Saavedra «El carácter efímero que se asigna al graffiti de modo general es una convención social heredera del concepto de infamia y que se proyecta, hoy por hoy, para fortalecer esa férrea dicotomía entre arte de calle y museo-mercado del arte.» (SAAVEDRA, 2015, 10). Escondida por detrás desta questão, a desresponsabilização pela preservação da *street art* tem sido uma constante.

No entanto, rapidamente se começam a desenvolver laços identitários que levam à necessidade da sua preservação. Passamos a considerar estes elementos como património e, ao se tornarem símbolos da nossa identidade, não podem ser, de modo nenhum, desvalorizados. Por outro lado, dentro da própria «comunidade graffiti», fortemente hierarquizada, começa a existir a sobrevalorização de determinados indivíduos, como líderes ou como representantes das primeiras manifestações deste tipo de expressão artística em Portugal, levando à exaltação e desejo de permanência dos seus testemunhos, dos seus contributos para a marcação da imagem da cidade.

Esta diferente abordagem na valorização do nosso património é explicada por Ulpiano Meneses. Este autor chama-nos a atenção para a multiplicidade de valores atribuíveis a um monumento. Não só do ponto de vista dos que se vão alterando ao longo do tempo (ALVES, s.d.), mas nos diferentes valores dados por quem usufrui de modo distinto deste mesmo património. De facto, o modo como convivemos com um monumento é diferente quando ele faz parte da nossa rotina, da nossa história, da nossa identidade, ou quando somos o «outro» que o visita, que vem de fora e o vai entender, obviamente, de um modo diferente (MENESES, 2010). Esta questão é fundamental para se perceberem as reflexões que vamos apresentar seguidamente.

Existem duas abordagens à *street art*. Por um lado, temos uma visão institucionalizada, por outro, uma marginal. O primeiro caso e as estratégias que se têm vindo a desenvolver por todo mundo, já foram por nós estudadas anteriormente (ALVES, 2014), carecendo, essa abordagem, de uma óbvia atualização - se percorrermos as páginas da internet, vemos multiplicarem-se as intervenções de proteção da pintura mural contemporânea por todo o lado. Relativamente à questão marginal, há ainda muito por perceber.

A observação atenta da realidade que nos circunda, bem como das contribuições e opiniões que vamos encontrando na *internet*, uma ferramenta essencial para o estudo social das comunidades nos dias de hoje, permite-nos realizar algumas reflexões de extrema pertinência para o entendimento moderno do conceito de património, bem como a abertura para a aceitação de outros modos de preservação não institucionalizados.

Apesar do carácter marginal da «comunidade *graffiti*», no seio da qual existe um sistema de regras e códigos próprios, estudado pela área da Antropologia (Campos, 2010), através da análise de pinturas que se têm mantido (ou não) e das reações desencadeadas por estes processos, podemos perceber a existência de uma tendência para a preservação das pinturas consideradas como simbólicas pela própria comunidade.

De facto, não obstante o facto de a questão da efemeridade ser absolutamente evidente e aceite por todos, quando alguns símbolos começam a ficar em risco, há um movimento que se cria para a sua defesa ou para lamentar o seu desaparecimento (quando já é tarde demais). Observamos então a sua preservação *in situ* ou a sua contínua recriação simbólica. Longe dos princípios éticos em torno da questão de se preservar uma obra de arte efémera (GAYO, 2015, 99), que ditam a atuação dos profissionais da área da conservação e restauro, neste caso, a comunidade chama a si a responsabilidade da manutenção dos seus próprios símbolos.

Este tipo de identificação está relacionado com a já referida definição contemporânea de património. Neste caso, a comunidade identifica os seus elementos simbólicos/patrimoniais, e gere a sua preservação. Este processo é acelerado devido ao facto das suas gerações se sucederem muito rapidamente, por se tratar de um movimento predominantemente juvenil.

Neste artigo vamos falar de três processos de valorização distintos. O primeiro está relacionado com uma memória histórica justificativa da identidade da comunidade.

Um bom exemplo disso, é o conhecido *menino*, ou «ranhoso» do *hall of fame* das Amoreiras, em Lisboa. Esta pintura foi realizada em 1996 por Uber e tem perdurado até aos dias de hoje, algo que é absolutamente extraordinário neste contexto. À sua volta, tudo vai mudando, pintado e repintado, mas ali, naquele canto do muro, a figura do rosto de uma criança mantém-se sempre presente e marca a identidade da cidade. As camadas de tinta vão-se sobrepondo, preservando por baixo as pinturas mais antigas, afastadas dos nossos olhos, mas guardando a memória deste movimento artístico no nosso país.

369

Esta peça é importante, pois foi realizada por um elemento da primeira «geração» *graffiti* portuguesa, num contexto não institucionalizado, e pretendia ser uma crítica social ao centro económico existente naquela zona da cidade. Por outro lado, é um dos primeiros retratos portugueses pintados deste modo (alguns afirmam que é o primeiro).

Apesar de haver uma alteração dos elementos em torno do rosto, até 2010, a imagem original manteve-se à vista, tendo sido tapada em abril desse ano. Este acontecimento causou uma grande impressão na comunidade. Em consequência disso, ainda nesse mês foi realizada a primeira recreação, numa versão diferente, o *Ranhoso v.2.1*, acompanhado dos devidos louvores ao seu autor original. Na internet conseguimos encontrar um testemunho deixado pelos autores desta segunda versão, datado do dia 23 de abril de 2010:

OUR TRIBUTE TO OUR TRIBE. and friends. O RANHOSO V.2.1

Uber painted this kid face more or less 14 years ago.... Amoreiras Wall. Many many people had paint in this wall and always had respect or some kind of special feeling on this kid face. also respect for the writer. ...

more or less one month ago it was crossed with a throw-up! ;{ and after that more writers went over the spot... normal.

Painting don't last forever... we know that and that's why we take pictures!

but in the last 2 years we have been losing part of our culture.... so many cleaned walls.... Ice-Tea, Abraço, BAIRRO ALTO..... and..... "o Ranhoso".

for many of us this was a master piece stopped in time. cross overs I understand! in the bombing mode

or it the fame mode.... and they are different.

In a place like Amoreiras if you go Over some painting you must do it BETTER AND BIGGER!!!

we made our tribute.....

"O RANHOSO" v.2.1

and the most amazing was that when we were painting there were common people coming to us and sending real props and telling that they were missing that kid.... he was always there not only for the graffiti community but for all Lisbon... a SYMBOL.

RANHOSOS É O QUE SOMOS! ;)

Respect History and

Make it Real MAKE IT ALIVE.

BIG BIG UP

ARM we ARE

[ARM, 2010]

Neste texto podemos identificar vários elementos que se enquadram perfeitamente no conceito de património, e comprovamos a importância histórica desta pintura no seio da própria comunidade, bem como para a cidade.

Depois deste acontecimento, a pintura foi novamente coberta, levando o artista original a voltar ao muro, passados 15 anos, para fazer uma nova versão do pequeno rapaz que tinha sido inspirado da capa de uma revista nos anos noventa.

Mais tarde, a pintura foi repintada com a figura de um novo rapaz. Desta vez numa versão modernizada, segurando uma lata de spray de tinta. No entanto, esta versão não agradou à comunidade, e, passado pouco tempo, Aspen reconstituiu novamente o menino «ranhoso», na versão que ainda podemos observar no local. Não existem registos visuais de outras ações entre estas duas pinturas, não devendo esta hipótese ser descartada.

370

Apesar de não se verificar a manutenção da pintura original, o tema mantém-se. Não conseguindo recuperar a materialidade original do objeto, a comunidade encarregou-se de preservar a sua simbologia no local, garantindo a existência deste elemento identitário, naquele sítio emblemático.

Outro exemplo da importância patrimonial dada a este tipo de arte surgiu nas reações ao desaparecimento de uma pintura do Azul Luzah. Neste caso há uma valorização do artista que começa no momento final da obra (DIÓGENES, 2013), pintada três anos antes. Devido às iniciativas da Câmara Municipal do Porto, em 2013, esta pintura foi «apagada» com uma tinta amarela (MARTINS, 2013). Esta prática foi generalizada pela cidade, mas não foi exclusiva deste local, ou mesmo do nosso país. Também no Brasil aconteceu e foi alvo de muitas críticas.

No presente caso, o ato foi fotografado e divulgado nas páginas da *internet* pelo próprio autor, levando a um grande debate sobre a diferença entre arte e vandalismo (DIÓGENES, 2015, 691). Novamente, para além da frase escrita mais tarde no mesmo local: «Aqui morava um "grafito". Que descanse em paz», encontramos outros comentários na *internet*, demonstrando a noção de património existente neste caso:

Primeiro apagam o Azul

Depois, a memória,

A seguir, a liberdade

E por fim, a cidade

[A Agulha Inquieta]

Em 2016, o artista pintou novamente aquela parede, para celebrar o terceiro aniversário do desaparecimento da primeira pintura. Apesar do tema não ser exatamente o mesmo, podemos ali encontrar uma identificação simbólica do local.

Outro caso que encontramos, está relacionado com uma pintura realizada em memória do prematuramente falecido MS Snake, por Sam the Kid, em Chelas. Esta morte esteve envolta em controvérsia, e, talvez por essa razão, o trabalho continua a manter-se no local, e é respeitado pela comunidade. Poderíamos atribuir a esta pintura um valor de memória intencional, segundo as definições de Riegl de 1903 (2013), por, neste caso, se pretender manter a imagem original, relacionada com um acontecimento específico.

Outro aspeto importante, que também podemos ir buscar a este teórico, está relacionado com as questões da degradação. De facto, tal como na obra antiga nos desagradam as manifestações recentes, nas obras contemporâneas, a degradação é entendida como desleixo (RIEGL, 2013). Por essa razão, quando abordamos a arte contemporânea esperamos sempre que esta esteja como se tivesse acabado de sair das mãos do artista. Por essa razão, acabamos por parar a evolução natural das obras no tempo, não aceitando a sua degradação natural, e assim «...modern murals may be in danger of being permanently caught in the present» (BRAJER, 2010;94).

QUESTÕES DE AUTENTICIDADE

Todas estas questões, resultantes dos repintes e da recriação das pinturas, podem levantar problemas relacionados com a sua autenticidade, dentro do significado ocidental deste termo.

Este conceito tem sido estudado por várias pessoas, refletindo os seus resultados as definições existentes do *Documento de Nara* de 1994. Esta carta internacional é totalmente dedicada às questões relacionadas com a autenticidade, marcando a diversidade cultural que se pretendia realçar naquela época. Era o fim da universalidade do conceito de património. De facto, concluiu-se que as diferentes comunidades identificam e valorizam os seus monumentos de modo diferente, e não pode existir apenas um modo de intervir para garantir a sua preservação. É necessário perceber quais são os aspetos valorizados, o que lhes confere o seu carácter simbólico – a sua autenticidade –, para justificar a sua preservação e passagem para as gerações futuras. Na sociedade ocidental tendemos a privilegiar a materialidade, mas nas orientais é mais valorizada a imagem. Quando definimos as nossas estratégias de preservação, somos sempre limitados por estes aspetos. 371

Segundo Isabelle Brajer, a adaptação deste conceito à arte contemporânea é feita com base em novos valores: a forma e o design, a localização e o assentamento, o uso e a função, bem como o espírito e o sentimento. Segundo a mesma autora, outras questões contribuem para a sobrevalorização da imagem. Por um lado, o facto de muitas vezes as obras não serem executadas pelo seu próprio autor, por outro, a agressividade das condições exteriores, que acabam por contribuir para a rápida degradação dos materiais originais (BRAJER, 2007, 94).

Pode concluir-se que a evolução do conceito de património referida se repercutiu na alteração dos nossos conceitos de restauro e de preservação, abrindo espaço a uma visão mais multicultural. Começam agora a ser aceites vários tipos de estratégias de preservação, relacionadas com o modo como os objetos patrimoniais são identificados pela própria comunidade, e com os seus critérios de autenticidade (Jokilehto, 2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identificação patrimonial dos bens simbólicos de uma determinada comunidade parece ser um processo absolutamente intrínseco. Também nesse contexto, à margem do que se vai verificando num contexto institucional, são os seus elementos que criam estratégias de preservação com o objetivo de manterem as suas memórias identitárias vivas. No caso em estudo, sendo o valor de uma intervenção profissional um problema, esta acaba por ser realizada pelos seus autores originais ou pela comunidade local, resultando, frequentemente, em repintes integrais ou atualizações estéticas (SHANK, NORRIS, 2008;12), como foram os casos referidos. Por outro lado, se tentamos preservar a obra original, esta pode ficar desatualizada e

deixar de estar enquadrada na comunidade, ela própria em constante desenvolvimento (WEBER, 2004).

As questões levantadas por vários autores, defendendo que a preservação destas manifestações artísticas é concretizada por meios digitais, parecem não se aplicar nestes casos, em que a simbologia do local original prevalece sobre todos os outros fatores, sendo fundamental para a sua perceção simbólica. No caso do *menino*, além de se encontrar num local emblemático da comunidade, é um ponto de entrada na cidade, por onde passam muitas pessoas todos os dias. A localização da pintura em memória de MS Snake, num espaço muito amplo, permite a sua visualização à distância, de vários locais diferentes, contribuindo para reforçar a sua imponente e a impressão que nos deixa, bem como marcar a fisionomia do sítio.

Por aqui se verifica que este tipo de manifestação artística tem sentido no seu local original, ficando descontextualizada na fotografia, onde há uma limitação óbvia dos sentidos de perceção face à pintura no local (SANCHIS, 2015, 4).

A remoção física de exemplares de street art e sua introdução em contexto museológico, como forma de preservação, tem também sido realizada em muitas situações. Este tipo de procedimento quebra a ligação existente entre a arte e a vida do local onde esta se encontra, da qual surge uma relação que lhe dá significado, segundo Peter Bengtsen (2016, 423). De facto, pelos exemplos analisados, vemos uma vontade indiscutível na permanência do objeto simbólico na sua localização original.

Por outro lado, como sinal de protesto contra a gentrificação dos locais, bem como da remoção e venda de peças de street art sem a autorização dos seus autores, também temos vindo a assistir à cobertura de pinturas pelos próprios artistas. Foi isto que aconteceu em duas ocasiões com o artista Blue, em Berlim e em Colónia, onde tapou pinturas como meio de marcar uma posição (CORDERO, 2015). Neste caso, o próprio autor determinou o fim da sua obra (apesar de ela continuar a existir por baixo do repinte).

REFERÊNCIAS

A Agulha Inquieta. Post 30.08.2013. [Consulta: 09.02.2017].

<http://luxgood.blogspot.pt/2013/08/a-agulha-inquieta-bordados-revolucao-e.html>

ALVES, Alice Nogueira. Os Valores dos Monumentos: a Importância de Riegl no Passado e no Presente. In *Encontro Patrimonialização e Sustentabilidade do Património: Reflexão e Prospectiva*. Lisboa: Instituto de História Contemporânea (IHC), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, s.d. [no prelo].

ALVES, Alice Nogueira. Emerging issues of Street Art valuation as Cultural Heritage. In *Lisbon Street-Arte & Urban Creativity – International Conference*. Instituto de História da Arte (FCSH/UNL) e CIEBA (FBAUL), 2014, pp. 21-27.

ARM. *Our tribute to our tribe. And friends. O ranhoso V.2.1*. Post. 23.03.2010. [Consulta: 09.02.2017].

http://www.fotolog.com/trams_former/61138663/

AVRAMI, Erica, MASON, Randall, TORRE, Marta de la. Report on Research. In *Values and Heritage Conservation, Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000. [Consulta: 10.05.2014].

https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/values_heritage_research_report.html.

BENGTSEN, Peter. Stealing from the public. The value of street art taken from the street. In *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. S.l.: Routledge, 2016, pp. 416-428.

BERDUCOU, Marie. Discussion Group Presentation, Science for Emerging Heritage: Recognizing and Adapting to Changing Cultural Heritage Values. In *ICCROM Forum on Conservation Science*, 16-18 October 2013. [Consulta: 08.05.2014]. http://forum2013.iccrom.org/wp-content/uploads/2013/10/EMERGING_Berducou.pdf

BRAJER, Isabelle. Reflections on the fate of modern murals: values that influence treatment – treatments that influence values. In *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art – Reflections on the Roots and Perspectives*, ed. Ursula Schädler-Saub and Angela Weyer. London: Archetype

Publications, 2010, pp. 85-100.

CAMPOS, Ricardo. *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.

- *Carta de Cracóvia 2000 – Princípios para a Conservação e Restauro do Património Construído*. [Consulta: 09.02.2017].

www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf

CORDERO, Ester Giner. Propriedad intelectual y arte urbano. In *Mural Street Art Conservation*. Madrid: Edita Observatorio de Arte Urbano. N.º 3 (abril 2016), pp. 28-31. [Consulta: 10.02.2017].

https://issuu.com/observatoriodearteurbano/docs/mural__3

DIÓGENES, Glória. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. In *Análise Social*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Vol 217, I (4.º) (2015), pp. 682-707. [Consulta: 09.02.2017]. analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_217_a01.pdf

DIÓGENES, Glória. [Entre paredes materiais e digitais: eternidade e efemeridade da arte](#). Post 10.06.2013. [Consulta 10.02.2017].

<http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/06/entre-paredes-materiais-e-digitais.html>

GAYO, Elena García. Street art conservation: The drift of abandonment. In *Street-Arte & Urban Creativity Scientific Journal – Methodologies for Research*. Lisboa: Urbancreativity.org. Vol 1 (1), 2015, pp. 99-100. [Consulta: 08.02.2017].

<http://www.urbancreativity.org/journal-volume-1-2015.html>

HARTOG, François, Tempo e Patrimônio – Temporality and Patrimony. In *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte. Vol 22, 36, (Jul/Dez 2006), pp. 261-273, [Consulta: 21.05.2014]. <http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n36/v22n36a02.pdf>.

LOWENTHAL, David, Stewarding the Past in a Perplexing Present. In *Values and Heritage Conservation, Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000, pp. 18-25. [Consulta: 19.05.2014]. https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/values_heritage_research_report.html

MARTINS, Alexandra João. Graffítters ameaçam responder à destruição de pintura de Azul. In *P3 - Cultura*; post 25.05.2013. [Consulta 10.02.2017]. <http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/8041/graffiters-ameacam-responder-destruicao-de-pintura-de-azul>

MENESES, Ulpiano. O campo do património cultural: uma revisão de premissas. In *I Fórum Nacional do Património Cultural – Sistema Nacional de Património Cultural: Desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão*. Vol. 1. Ouro Preto/MG: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2009, pp. 25-39. [Consulta: 10.02.2017]. portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Anais2_vol1_ForumPatrimonio_m.pdf

PEARCE, Susan. The Making of Cultural Heritage. In *Values and Heritage Conservation, Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000, pp. 59-64. [Consulta: 19.05.2014].

https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/values_heritage_research_report.html

POHLAD, Mark. "Marconi repaired is ready for Thursday..." Marcel Duchamp as Conservator. In *Tout-fait – The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. Vol.1, 3 (December 2000). [21.01.2014].

http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Articles/pohlad/pohlad.html

RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos*. Lisboa: Edições 70, 2013.

RAINER, Leslie. The Conservation of Outdoor Contemporary Murals. In *Conservation, The GCI Newsletter*. Vol. 18, 2 (2003), pp. 4-9. [Consulta: 15.05.2014].

https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/18_2/

SAAVEDRA, Fernando Figueroa. Lo efímero y lo perpetuo en la marginalidad cultural del muro. In *Mural Street Art Conservation*. Madrid: Edita Observatorio de Arte Urbano. N.º 1 (agosto 2015), p. 10. [Consulta: 10.02.2017].

https://issuu.com/observatoriodearteurbano/docs/mural__1

SANCHÍS, Javier Abarca. Conservar o no conservar el arte urbano. In *Mural Street Art Conservation*. Madrid: Edita Observatorio de Arte Urbano. N.º 2 (dezembro 2015), pp. 4-5. [Consulta: 10.02.2017].

https://issuu.com/observatoriodearteurbano/docs/mural__2

SHANK, Will, NORRIS, Debbie Hess. Giving Contemporary Murals a Longer Life: The Challenges for Muralists and Conservators. In *IIC congress Conservation and Access*. London, 2008. [Consulta: 25.02.2014]. http://www.incca.org/files/pdf/resources/SHANK_W_NORRIS_D_H_Giving_Contemporary_Murals_a_Longer_Life.pdf

SCHILLING, Jan. Preserving art that was never meant to last. In *DW - Deutsche Welle*, [07.05.2012]. [Consulta: 08.05.2014].

<http://www.dw.de/preserving-art-that-was-never-meant-to-last/a-15933463-1>

THROSBY, David. Economic and Cultural Value in the Work of Creative Artists. In *Values and Heritage Conservation*, Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000, pp. 26-31. [Consulta: 19.05.2014].

https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/values_heritage_research_report.html

WEBER, John Pitman. Politics and Practice of Community. Public Art: Whose Murals Get Saved? In *Mural Painting and Conservation in the Americas* [2003]. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 2004. [Consulta: 13.05.2014].

https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/weber.pdf

AGRADECIMENTOS

A autora deste texto agradece ao Pedro Soares Neves todas as informações partilhadas que possibilitaram a concretização deste texto.

O CHAFARIZ DE S. DOMINGOS: VENTURAS E DESVENTURAS DE UMA OBRA DE ARTE COMUNITÁRIA

JOSÉ FERRÃO AFONSO

CITAR - EA, UCP – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes;
Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa

RESUMO

O chafariz de S. Domingos, uma obra de arte de influência italiana, foi construído em 1544, numa praça “nova” junto ao convento da ordem do mesmo nome. Ao longo dos séculos seguintes, o seu destino acompanhará as diferentes fases de desenvolvimento urbano da cidade.

PALAVRAS-CHAVE

Chafariz de S. Domingos; Porto; Cidade; Água; Obra de Arte.

ABSTRACT

The fountain of S. Domingos, a work of art of Italian influence, was built in 1544, in a “new” square, next to the convent of the order of the same name. Throughout the following centuries, its destiny will follow the different phases of urban development of the city.

KEYWORDS

Domingos Fountain; Porto; Town; Water; Work of Art.

INTRODUÇÃO

Se é verdade que o desenvolvimento urbano europeu do início da Baixa Idade Média se baseara na água – de rios, fontes ou fossos – e nas tecnologias a ela associadas, o tipo de indústrias então desenvolvido, sobretudo a têxtil, não só era pouco poluente como contribuía para o rejuvenescimento dos cursos de água, o que irá ter influência na evolução demográfica. Com efeito, a Europa conhece um máximo demográfico no fim do século XIII que apenas será ultrapassado no início do século XIX. Isso ficou a dever-se, em boa parte, ao aumento de esperança de vida resultante dos cuidados com a higienização urbana e, particularmente da pureza das águas. A partir do século XIV, contudo, a situação altera-se; a própria demografia e novas indústrias, mais poluidoras, contribuem, entre outras razões para, as modificações sofridas pelo meio ecológico urbano da Baixa Idade Média [GUILLERME, 1983: 9].

Será, contudo, nos finais da Idade Média que ocorre na Europa uma progressiva monumentalização das fontes, símbolos da cidade e do seu desenvolvimento urbanístico (Figura 1). Em França, Jean Pierre Leguay regista três tipos principais: as fontes cobertas, sob abóbadas de canhão ou, por vezes, debaixo de um baldaquino de pedra; as fontes isoladas, que compreendem um ou mais tanques circulares, quadrados ou octogonais, com uma coluna central rematada por pináculos flamejantes e os “conjuntos monumentais complexos”, em que bacias circulares, trilobadas, poligonais ou em forma de concha se sobrepõem ao longo de uma pirâmide central, e dispõem de bicas para deixar escorrer a água [LEGUAY, 2002: 207-208]. Em Itália, bem mais próxima da herança clássica, a monumentalização foi mais prematura, sendo a água um dos temas principais da política urbana das comunas [BALESTRACCI, 1992]. Um dos tipos mais comuns é o chafariz de taças: um tanque hexagonal ou circular de onde se ergue um eixo central com uma

375

ou mais taças que se dispõem verticalmente ao longo dele e de onde escorre a água para o recipiente da base. Inspirada em originais romanos, essa morfologia é recuperada numa fonte monumental, a *fontana maggiore* de Perugia (Figura 2). O chafariz, executado entre 1275 e 1278 por Giovanni e Nicolo Pisano, possuía dois grandes tanques concêntricos como base, esculpidos com uma série de figuras de complexa iconografia, incluindo um grupo relacionado com a origem mitológica da cidade, que a afirmavam como uma “segunda Roma”. Era, por isso, uma declaração de identidade cívica, mas, igualmente da existência de um espaço urbano centralizado e racionalizado (DEAN, 2000:55). A fonte de taças sobrepostas, de onde escorre a água em constante regeneração, associa-se à Árvore da Vida, (Portocarrero, 2010: 72) e tem uma iconografia rica, presente nas representações dos “jardins de paraíso” no gótico internacional (GOUÉDO-THOMAS, 1992). Já no Renascimento, a tipologia do chafariz de taças da Antiguidade foi divulgada nos grotescos, pela gravura impressa ou, ainda, pela pintura (Figura 3). Neste texto, procurou-se traçar, através de uma investigação centrada na relação próxima com os grandes planos de renovação e expansão do Porto, o destino de um desses chafarizes de taças e da sua resiliência na paisagem urbana até à actualidade.

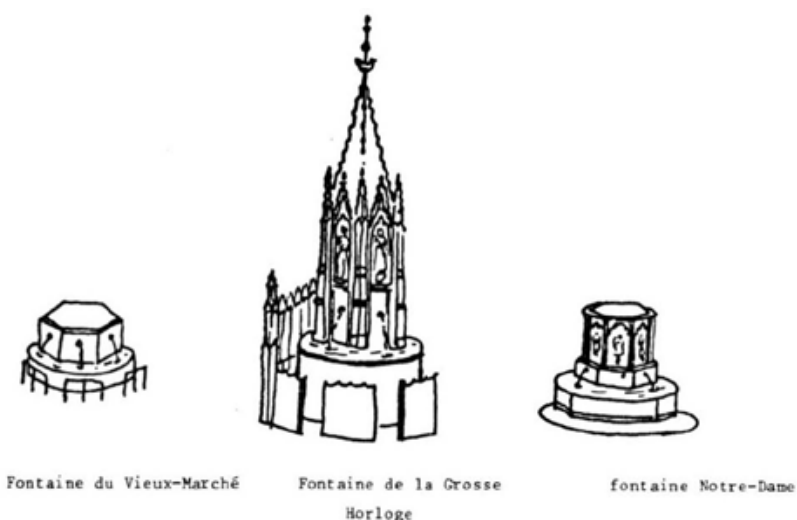


Figura 1 – Fontes dos finais da Idade Média (Fonte: LEGUAY, 2002).



Figura 2 – Fontana Maggiore de Perugia.



Figura 3 – Pinturicchio - Susana e os Velhos (1493-1495).

A ÁGUA NO PORTO DOS FINAIS DA IDADE MÉDIA

377

O Porto não seria exceção ao panorama geral traçado na introdução e o primeiro chafariz, ou fonte pública, de que há notícia, foi o da Sé. Situado sob o alpendre da catedral, o seu aqueduto é mencionado em 1278 e provinha da Póvoa de Cima, atual Praça Velasquez (AFONSO, 2013: 203) (Figura 4). Essa data, por conseguinte, é bem mais recuada do que a de 9 de Julho de 1392 quando, em sessão de vereação, se discute a falta de higiene no uso de chafarizes e fontes da cidade, com a conseqüente contaminação da água (AMORIM e PINTO, 2001:32). Essa localização e os seus destinatários não são casuais; a água foi, na Idade Média, um dos elementos conotados com as relações feudais do poder, sendo apanágio de uma elite, e o senhorio episcopal será responsável pelo seu fornecimento até 1316. A partir de então, e dados os acontecimentos políticos relacionados com a afirmação da Coroa e do emergente poder concelhio, dá-se uma passagem de testemunho: o abastecimento de água potável passa a ser uma função coletiva da cidade e o Concelho assume a manutenção das fontes e chafarizes, considerados nos finais da Idade Média, juntamente com os rios, calçadas, muros, barreiras, rossios, ruas e estradas, propriedades do direito real que podiam ser utilizados por todos.

A água era colhida, a maior parte das vezes, à superfície, nos designados “bolhões” e para o seu transporte era aproveitado o declive natural das encostas. Assim, ao logo do século XV uma série de fontes e chafarizes públicos são nomeados, a maior parte deles localizado no vale do rio da Vila¹. Muitas situam-se em vielas, debaixo de arcos, lugares esconsos e, para além de se saber que algumas delas, como a da rua Nova, ostentavam as armas reais (MARÇAL: 1968:301), desconhecem-se os possíveis cuidados estéticos de que fossem objeto por parte das Vereações.

¹ Fonte da Cividade, Fonte do Souto, Fonte dos Ferreiros junto da rua da Bainharia, Chafariz de S. Domingos ou da Biquinha (não confundir com o que se erguia no largo de S. Domingos: situado na margem norte do rio da Vila, na rua com o mesmo nome, este chafariz já existia em 1403 e, em 1450 foi intervencionado); Chafariz da Rua Nova, também designado das Congostas (existia já em 1405 [91], chafariz da Fonte Taurina. Um pouco mais distantes, mas ainda no vale, Chafariz da Lada, as Fontes do Touro e da Rata o Chafariz dos Banhos.



- | | | | | |
|------------------------|-------------------------------|------------------------|-----------------------|---------------------------|
| ① Chafariz da Sé | ② Fonte dos Canos da Cividade | ③ Fonte do Souto | ④ Fonte dos Ferreiros | ⑤ Chafariz de S. Domingos |
| ⑥ Chafariz da Rua Nova | ⑦ Chafariz da Lada | ⑧ Fonte da Rata | ⑨ Chafariz dos Banhos | |
| Ⓐ Cano da Sé | Ⓑ Cano de Santa Clara | Ⓒ Cano De S. Francisco | Ⓓ Cano de S. Domingos | |

O Porto no início do século XVI – Água

Figura 4 – A água no Porto [Séculos XII - XIV], [Fonte: AFONSO: 2000].

O abastecimento de água dos cidadãos portuenses era feito, não apenas nas fontes públicas, mas igualmente nos numerosos poços abertos nos omnipresentes “enxidos”, ou quintais das habitações. Existiram, porém, outras instituições na cidade, para além da Sé, que tiveram acesso a água canalizada: os conventos. Quando, em 1234 e 1238 respetivamente, Franciscanos e Dominicanos se instalaram no Porto, no vale do rio da Vila e fora da antiga muralha românica, houve a preocupação de ambos terem um eficaz abastecimento de água. A água de S. Domingos foi originária de duas fontes doadas em 1245 ao convento pelo bispo D. Pedro Salvadores, situadas no local onde, mais tarde, se vai edificar o antigo mosteiro de S. Bento da Ave-maria: a fonte da Samaritana, na horta do convento, e outra no local onde se construirá a igreja das freiras. Uma terceira fonte seria doada em 1384 por Domingos Soares. Chamava-se fonte da Calva e situava-se na atual rua 31 de Janeiro (AFONSO, 2000; 33-34) (Figura 4). A água seguia para um convento por um cano que se cruzava com o rio da Vila, que se misturava com ela e, em 1363, os Dominicanos protestaram junto do rei pela sujidade e estragos que nela faziam “os sapateiros dos pelames do Souto (BAQUERO-MORENO, 1985:59-60). O desenvolvimento urbano do vale do rio da Vila, de que há notícia a partir dos finais do século XIII e o incremento da indústria dos couros, justificada por uma Idade Média que em boa parte substitui, a partir de Trezentos, o aço das armaduras pela courama e pela progressiva adoção deste no vestuário, esteve na origem dessa degradação.

A ÁGUA DO CHAFARIZ

A água de S. Domingos era, em princípio, privada, destinando-se, à utilização do convento. Contudo, o fornecimento ao público de uma parte dela pode-se depreender por uma carta de D. João III, datada de 28 de

Fevereiro de 1545, onde se afirma a existência de uma fonte junto do convento (AFONSO, 2001:38-40). É bem possível que, dada a cronologia da carta, essa fonte se tenha situado na designada viela de S. Domingos, junto ao alpendre do convento, por onde corria também o aqueduto do convento de S. Francisco (AFONSO, 2000: 34). Na carta, o monarca menciona a substituição da fonte por um novo chafariz; este é o de S. Domingos, que desde 1544 o Concelho erguia frente ao convento, no largo do mesmo nome, sendo o seu mestre João Lopes-o-Velho (REIS, 1986:154). A água para ele seria fornecida pelos dominicanos e, anteriormente, os frades tinham pedido ao monarca que fizesse as obras necessárias nas fontes situadas no mosteiro de S. Bento da Ave-maria (1530), que então se construía, e fossem renovados os canos sobre os quais tinham sido erguidas as casas da rua das Flores, aberta em 1521, permitindo a boa chegada da água ao mosteiro. Depois dessas obras terem sido financiadas e executadas (AFONSO, 2000: 97) os Dominicanos verificaram que a canalização renovada não chegava ao lavatório do convento, por essa razão alagando frequentemente os alpendres. Pedem, portanto, em 1544, ao monarca, que concedesse uma quantia da Imposição do Sal para a obra desse troço de cano, visto que o chafariz que então o Concelho construía era alimentado pela água do convento (OSSWALD e AMORIM, 1982: 132).

Os Dominicanos, contudo, impuseram condições ao fornecimento de água para o público: o chafariz deveria ser “para sempre” designado Chafariz de S. Domingos e exibir as armas da Ordem; o Concelho seria responsável pela reparação dos canos que conduziam a água para ele e se o convento, por qualquer razão, necessitasse no futuro da água que dispensava para o chafariz, ela não poderia ser recusada (AFONSO, 2000: 98).

O chafariz de S. Domingos foi, por conseguinte, uma obra justificada pelo “bem comum”, noção de origem aristotélica retomada pelos tomistas do século XIII (KEYS, 2006) e cimento do governo urbano comunitário em toda a Europa a partir dessa época, mas também pelo mais tardio “enobrecimento”, palavra frequentemente utilizada na burocracia camarária portuense desde o início do século XV e que corresponde à sua progressiva aristocratização, acompanhada por uma acentuação dos valores estéticos e de monumentalização.

379

O CHAFARIZ DE TAÇAS

No Porto, o primeiro exemplar de chafariz de taças surge no claustro de S. Bento da Ave-maria. Data de 1528 e está atualmente colocado no jardim dos SMAS, na rua Barão de Nova Sintra (Figura 5). O seu executante terá sido igualmente João-Lopes-o-Velho, então à frente das obras do mosteiro. Provavelmente nascido em 1480 nos Arcos de Valdevez, João Lopes permanecerá o herdeiro e representante do sistema construtivo gótico, sendo o continuador do modo “ao moderno”, com influências do hispano-flamengo, mas mais ancorado na tradição nortenha e galega do que o dos Castilho. Tinha aprendido a sua arte em contacto com biscainhos e galegos, incluindo a ornamentação “ao romano”, em modelos como o *codex escurialensis*, que terá chegado a Espanha antes de 1509. O chafariz evidencia um bom entendimento da ordem jónica e dos seus motivos ornamentais: os frisos de óvulos, por exemplo, o balaústre superior ou o correto fuste canelado que sustenta a primeira das duas taças. A inferior tem bicas em forma de máscaras de *putti* alados e o remate forma uma pinha de onde emergem mascarões. Deve ter sido dos primeiros em Portugal a adotar a morfologia clássica e está longe do ambiente tardo-gótico das obras de Lopes.

É muito provável possível que o classicismo jónico do chafariz de S. Bento da Ave-maria, tratado de uma forma bojuda que se pode identificar com as propostas dos arquitetos italianos do início do século XVI, se deva atribuir a Francisco de Cremona, o *muratore* italiano que o bispo de Viseu D. Miguel da Silva trouxera consigo de Itália em 1525 e então dirigia a obra do farol de S. Miguel-o-Anjo na Foz do Douro. João Lopes, aliás, colaborou com Cremona noutras ocasiões: em 1538, por exemplo, indica-se que foi coautor da traça do Paço do Concelho de Vila do Conde, sendo então morador em Azurara (SOUZA, 2013:79). O paço, se exhibe pormenores ornamentais e atavismos próprios da arquitetura nortenha da época, resulta de um projeto cuja matriz é, indubitavelmente, italiana, devendo ser atribuído a Francisco de Cremona.

No Porto, João Lopes executou ainda uma série de obras, hoje desaparecidas, para a Mitra portuense e projetou, por exemplo, o chafariz ameado e de espaldar da Sé, no largo de São João no interior da porta de Vandoma e o seu aqueduto, por cuja manutenção foi nomeado responsável vitalício. Na prática, e embora nunca seja assim designado na documentação, esse cargo correspondeu ao de mestre das obras episcopais e exerceu-o até 1556, data da sua morte. Dirigiu ainda uma série de trabalhos no interior da Sé, erigindo um baldaquino com balaústres na capela-mor, e orientou intervenções no claustro, que incluíram a renovação das capelas e a construção de um segundo chafariz.



Figura 5 – Chafariz do claustro do mosteiro de S. Bento da Ave-maria (1528).



Figura 6 – Chafariz de S. Domingos (1544).

380 Não admira, portanto, que a Câmara tivesse recorrido a ele para erguer o chafariz de São Domingos (Figura 6). Atualmente na praça da Trindade é, como o de S. Bento da Ave-Maria, um chafariz com taças circulares, embora apenas em parte conserve os elementos originais: o tanque, a taça superior e os balaústres não aparentam ser já os quinhentistas, o que condiz com afirmação de Sousa Reis relativa à sua modificação quando foi trasladado da sua localização inicial em 1845 (REIS, 1984: 184). Porém, quer a base quadrangular com apainelados, no centro dos quais se esculpem páteras, idênticas às que Cremona colocou no claustro da Sé de Viseu (1528) e, também, semelhantes aos que exhibe a porta travessa da igreja da vizinha Misericórdia, denotam a pureza do desenho italiano. Este é ainda acentuado pela taça, com um friso de dentículos jónicos e uma inscrição latina gravada no bordo, hoje apenas parcialmente legível, de que sobressaem as palavras *COMMVNI REIP VSV DICATVM*, alusivas à utilização comunitária da fonte (Figura 7).



Figura 7 – Chafariz de S. Domingos – Pormenor da inscrição.

Cremona, na sua obra portuguesa, evidencia dois conceitos estéticos: um mais associado a um abstracionismo figurativo, patente no claustro da Sé de Viseu, o segundo, mais seco e estrutural, patente no programa da Foz. Os dois chafarizes adaptam-se, pois, a essas duas visões e o facto de ter colaborado com a vereação alguns anos antes quando, juntamente com Diogo de Castilho, foi chamado a pronunciar-se sobre a obra a executar na torre camarária, apenas reforça a possibilidade da sua autoria. João Lopes, por sua vez, adaptará o modo italiano ao gosto local. Alguns anos depois, os vereadores da vila de Viana da Foz do Lima vieram-no buscar propositadamente ao Porto e contrataram-no, em 1553, para a concretização do seu chafariz. No seu entender, ele era o melhor oficial da cidade do Porto e o que mais percebia, não só de chafarizes, mas também dos complexos sistemas de condução de água que os abasteciam. A fonte de Viana, porém, já é devedora de um ornamentalismo ainda tardo-gótico, importado através do tratado de Sagredo (1526).

O CHAFARIZ NA CIDADE

A forte presença urbana do chafariz, erguido, numa “praça nova” e a sua circularidade, tornam-no um elemento organizador do espaço urbano sem precedentes no Porto. Por isso, e dado ter sido desenhado por Cremona, a sua inspiração formal e de centralidade urbana pode estar na fonte de taças que Bramante terá erguido, transformando uma anterior, na Praça de S. Pedro em Roma no ano de 1501 (BRUSCHI, 2010: 104-105). Igualmente com duas taças, associou-se à *renovatio urbis* empreendida por Alexandre VI (1492-1503) com a abertura da Via Alexandrina, entre o Castelo de Sant’ Angelo e a praça de S. Pedro, entre o *castrum* e o *palatium*, quando da celebração do Jubileu de 1500. Tudo indica que existiu uma ligação profissional próxima entre Cremona e o autor do *tempietto*, não só por ter trabalhado em obras a que Bramante esteve associado, como S. Pedro do Vaticano e a *villa* romana da Magliana, mas igualmente pelas semelhanças formais, entre por exemplo a planimetria do farol de S. Miguel-o-Anjo e as plantas compósitas de Bramante, ou o desenho do espaço interior desse monumento e outras obras bramantescas como o ninfeu de Genazzano. A colocação do chafariz numa praça “nova”, elemento determinante na articulação entre a rede viária intramuros e o exterior norte teria, desse modo, um precedente próximo na cidade papal. Simultaneamente, a inscrição latina dedicada a D. Manuel I, o Divo *Emmanuele*, mandante da rua das Flores que conduzia a S. Domingos, exposta na Porta Nova de Carros erguida em 1526 (AFONSO, 2000: 84), que se assume como um arco triunfal, reforça o simbolismo áulico da via e a sua proximidade à romana Via Alexandrina. No conjunto da rua das Flores, a ciência “nómada”, base da cidade medieval, dá lugar ao gesto real e à ciência de Estado (GAUDIN, 1984:140).

381

OS PLANOS

A mesma ideia de “instauração do trajeto”, inaugurada na Roma do início do século XVI, que esteve na base da abertura da rua das Flores, terá paralelo na forma de condução da água. Em 1597, Filipe I de Portugal ordenou que o seu transporte para a cidade se fizesse por uma conduta única, com origem no manancial de Paranhos e chegada ao interior da Porta do Olival. O desenvolvimento da cidade para poente, mas igualmente a antiguidade dos canos que conduziam a água ao longo do vale do rio da Vila e os constantes problemas e despesas com reparações causados por essa localização urbana poderão ter contribuído para essa decisão do Estado. Nos finais de 1603, a obra do aqueduto de Paranhos foi arrematada por Gonçalo Vaz, Gaspar Gonçalves, Manuel Gonçalves, Pantaleão Brás e António João (SILVA, 1988: 927). O aqueduto concluía-se no chafariz do Olival, de onde a água era distribuída para o chafariz de S. Domingos e daí para a rua Nova, por um aqueduto que foi arrematado pelos mesmos pedreiros em 29 de Outubro de 1605. O contrato dessa conduta incluía alterações aos chafarizes de S. Domingos e da rua Nova e, do primeiro, foram retiradas as armas dominicanas (RUÃO, 1996: 241-242). Por essa razão, o Concelho ficou isento de pagar, como até então tinha feito, as obras do antigo aqueduto dominicano, que provinha de S. Bento da Ave-maria; a última vez que isso aconteceu foi em 19 de Abril de 1606. Na verdade, se o chafariz de S. Domingos passou a ser alimentado pela água do aqueduto de Paranhos não havia razões para os dominicanos continuarem a ter qualquer direito sobre ele.

A Câmara, contudo, não cumpriu sempre as suas obrigações de fornecimento de água à cidade: em 1738 tinha vendido, por “descuido dolo e omissão”, a água do aqueduto de Paranhos a particulares, que tinha deixado de chegar ao chafariz; também porque na recentemente rasgada Praça Nova, fora da muralha, se tinham aberto muitos poços, as vertentes do chafariz da Natividade, que para aí corriam, tinham secado². A pressão urbana exercida sobre as antigas condutas continuava, portanto, a ser determinante para a operacionalidade do chafariz. Aliás, nos finais do século, as informações documentais sugerem um semiabandono da fonte, como se pode depreender pela menção feita, em 1764, a um pagamento ao mestre dos aquedutos Manuel António Pinto, “de levantar o chafariz” (FERREIRA-ALVES, 1988: II, 330).

Serão, contudo, as transformações empreendidas na zona a partir dos finais do século XVIII e da ação urbanística dos Almada que acabarão por ditar a retirada do chafariz da praça. Em 1763, por carta de 21 de Fevereiro, a Câmara Municipal queixava-se ao rei da “vendagem do peixe e outros géneros comestíveis que se actualmente se vendem e amontoão no pequeno largo de S. Domingos”. No mesmo ano, o Senado propõe a abertura de uma nova praça, em Santo Elói, para onde deslocar a venda de peixe e outros produtos que diariamente se efetuava no largo (FERREIRA-ALVES; 1988: I, 178). Essas disposições podem-se enquadrar numa série de intervenções que tiveram em vista a regularização do largo e da rua das Flores, bem como a melhoria do acesso à recém-aberta rua de S. João. No seu seguimento, uma praça nova de S. Domingos, com forma triangular, viria a ser desenhada em 1774 pelo cônsul inglês John Whitehead, embora do projeto só viesse a ser executado o alargamento da passagem para a rua de S. João, junto da capela de S. Crispim (FERREIRA-ALVES; I:212-213).

Para Annie Gunther, o projeto incompleto de S. Domingos – e, também, o abandono da ideia de rasgar duas novas ruas que teriam transformado o largo de Santo Elói num importante nó viário intramuros – terão significado a renúncia definitiva, por parte das Obras Públicas, aos planos de reestruturação da rede viária no interior da muralha (NONELL, 2002: 258). De facto, as várias hipóteses para a zona estavam ainda em cima da mesa em 1835, mas viriam a ser abandonadas (Figura 8). Delas, porém, resultou um equívoco, já que a função de corredor de tráfego que foi assinalada a S. Domingos pela rigidez iluminista levaria à retirada do chafariz. Nenhum dos projectos avançou, mas o que foi feito favoreceu uma “canalização do olhar”: um eixo perspético nascente-poente, desenhado pela nova rua entre S. Domingos e a rua de S. João. Em 1846, um chafariz de espaldar monumental, abrigado sob um arco profundo, nas traseiras do local onde se localizara o designado “murinho” de S. Domingos e um passo da Paixão, foi construída. Até 1850, essa fonte estaria concluída (FONTES, 1908:35), expondo-se à alargada rua que subia desde o extremo da rua de S. João: até 1922, manteve-se onde esteve, até há poucos anos, a papelaria Araújo e Sobrinho (VELASQUES, 2011:88).

A EXPANSÃO: OS LARANJAIS E A TRINDADE

O chafariz de S. Domingos, substituído pela nova fonte, seria retirado da sua implantação original em 1845, vindo a ser colocado numa outra “praça nova”, rasgada numa zona de expansão urbana: a Praça dos Laranjais, projeto das Obras Públicas almadinas demarcado em 1770 (FERREIRA-ALVES, 1988: II, 340). Contudo, o levantamento do bairro dos Laranjais era anterior: tinha sido feito por Francisco Xavier do Rego em 1761 (FERREIRA-ALVES, 1988:I 228) (Figura 9). Em 1835, projetou-se para a Praça do Laranjal uma fonte de espaldar; inaugurada em 1844, viria a ser retirada e o antigo chafariz dominicano foi colocado na nova praça em 1854 (BAHIA, 1908: 12). Permaneceu nesse local, alimentado pela água proveniente do manancial de Camões, até ao início da segunda década do século XX (Figura 10).

² Arquivo Histórico Municipal do Porto, *Livro 33 de Próprias*, 1738, Agosto 25, fl. 25-28.

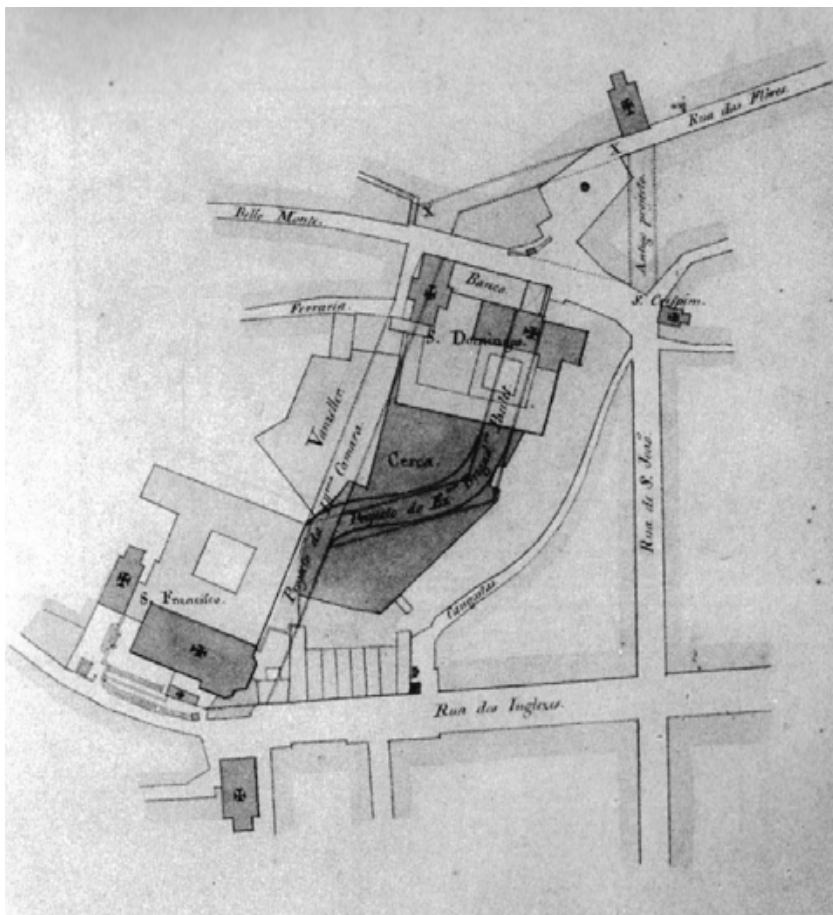


Figura 8 – Projetos para a zona de S. Domingos, desenho de Joaquim da Costa Lima Sampaio, 1835 [AHMP, Col/A/ (1 - 2) im].



Figura 9 – Plano de Xavier do Rego para os Laranjais [1761] [AHMP D - CDT/A4 - 162] 1835 [AHMP, Col/A/ (1 - 2) im].

A razão da sua retirada prendeu-se com a implementação do plano encomendado ao inglês Barry Parker (1915), depois transformado por Marques da Silva, para a avenida dos Aliados, que previa a construção, nesse local, de um novo edifício camarário, iniciado em 1920, mas apenas definitivamente concluído em 1957 (Figura 11). O chafariz foi, por isso, de novo trasladado e depositado no jardim dos Serviços Municipalizados de Águas e Saneamento da rua Barão de Nova Sintra.

O espaço entre a Igreja da Trindade e as traseiras do novo edifício camarário viria a ser abrangido pelo plano Auzelle, implementado em 1962. O arquiteto e urbanista francês, discípulo de Corbusier e seguidor da Carta de Atenas, mas também devedor de outros nomes da escola de urbanismo gaulês como Marcel Poète, Pierre Lavedan, Gaston Bardet e Jacques Gréber (JUNCAL, 2002: 62) fez incidir as suas intervenções sobretudo nas zonas intersticiais da cidade, sendo a Praça da Trindade uma delas. Ela foi um núcleo importante no eixo estruturante norte-sul traçado por Auzelle e integrando a Ponte D. Luís, a Av. dos Aliados e a rua de Camões. Doravante zona de passagem, adquiriu uma placa central pedonal com calçada de desenhos poligonais irregulares, em que se inseriu um tanque, com forma elíptica, de onde emergiam duas esculturas modernistas abstractas (Figura 12).

Em 1972, porém, o tanque e as suas esculturas, consideradas “inestéticas”, foram desmantelados por razões de “bom senso”. Para os substituir, recorreu-se ao velho chafariz de S. Domingos³ e, em 31 de Agosto desse ano, já se trabalhava na sua reconstrução⁴ (Figura 13). Para tentar compreender a mudança, valerá a pena recorrer a um exemplo antigo, o da *polis* grega. Os limites desta, e a justificação da sua expansão, necessitavam de ser assinalados por monumentos localmente conotados, cuja venerabilidade se construía através das “idades heróicas” do passado (POLIGNAC, 1984: 140).

³ O Primeiro de Janeiro, 4 de Agosto de 1972.

⁴ O Comércio do Porto, 31 de Agosto de 1972.



Figura 10 – Chafariz do Laranjal (1909)
[AHMP, D - PST/1670].

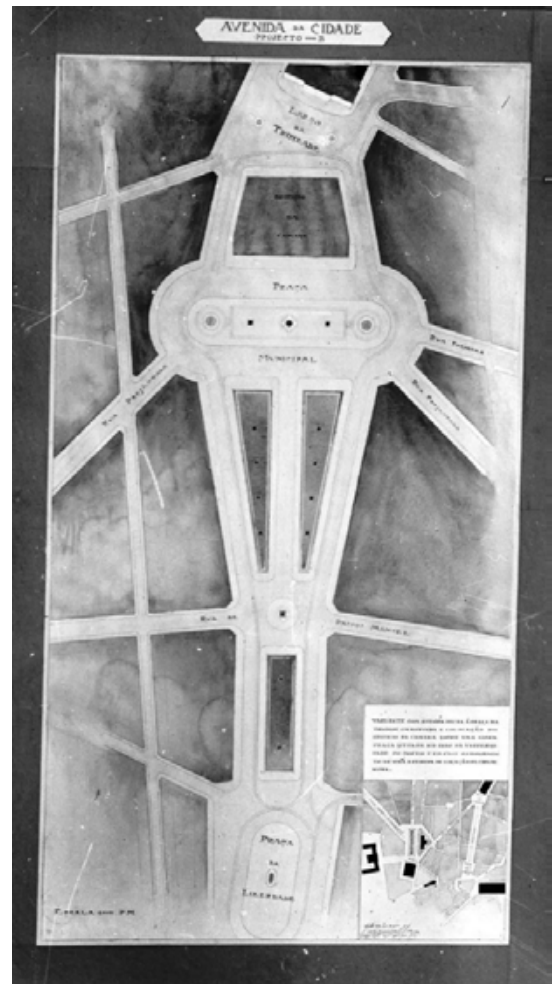


Figura 11 – Avenida da Cidade: projecto B
[AHMP, F - NV/FG - M/9/818].

384

A nova praça de Auzelle era uma abstracção geométrica entre dois meta-signos urbanos, o *templum* e a *basílica*, associados a dois momentos importantes da expansão urbana: os séculos XVIII e XX. Situação urbana a que, sem dúvida, o chafariz e a sua estratigrafia histórica, poderiam responder, no imaginário do cidadão portuense, de forma bem mais adequada.

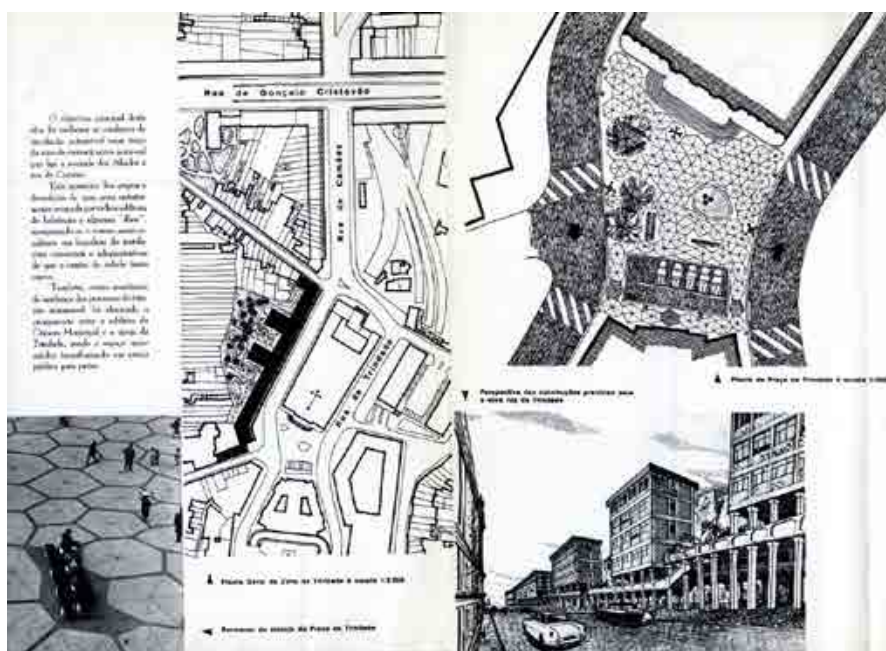


Figura 12 – Plano Auzelle, Largo da Trindade (AUZELLE, Robert. Plano Director da Cidade do Porto: 1962).



Figura 13 – Projecto para o chafariz de S. Domingos na Praça da Trindade (AHMP, DSUO - L - R - 128 - 002).

CONCLUSÃO

Desenhado no século XVI por um italiano, Francisco de Cremona, o chafariz de S. Domingos atravessou várias épocas e sobreviveu a vários ciclos urbanísticos, embora, ao longo desses períodos, se tenha deslocado da sua implantação original. É, pois, uma obra de arte, não apenas no sentido estético, mas igualmente celebrativo/monumental; esse conceito, porém implica um outro, o de pertença a uma comunidade que originalmente o ergueu e nele celebra uma ideia de pertença tão antiga como a da própria cidade ocidental.

385

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, José Ferrão. *A Imagem tem que saltar. Um estudo de história urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2013.
- AFONSO, José Ferrão. *A rua das Flores no século XVI. Elementos para a história urbana do Porto Quinhentista*. Porto: FAUP, 2000.
- AMORIM, Alexandre Agra e PINTO, João Neves. *Porto d'Água. O abastecimento de água à cidade através dos tempos*. Porto: Serviços Municipalizados de Águas e Saneamento, 2001.
- BAHIA JUNIOR, J. *Contribuição para a Hygiene do Porto. Analyse sanitária do seu abastecimento em agua potável. II*. Porto: Fevereiro de 1809.
- BALLESTRACCI, Duccio. La politica della acque urbane nell'Italia comunale. In: *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age*, Anné 1992, vol. 104, n° 2, p. 431-479. [Consulta:01.02.2017] http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9883_1992_num_104_2_3252
- BAQUERO-MORENO, Humberto. O Fornecimento de água ao convento de S. Domingos do Porto nos séculos XIV e XV. In: *Boletim do Arquivo Distrital do Porto*, vol. II, Porto, 1985, p. 57-70.
- BRUSCHI, Arnaldo. Bramante. Economica Laterza, 2010.
- DEAN, Trevor. *The towns of Italy in the later Middle Ages*, Manchester: Manchester University Press/New York: Room 400, 2000.
- FONTES, Adriano. *Contribuição para a Hygiene do Porto. Analise Sanitária do seu abastecimento em agua potável I*. Porto: Maio de 1908.
- GAUDIN, Henri. *La cabane et le labyrinte*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1985.
- GUILLERME, André. *Les Temps de l'eau. La cité, l'eau et ses techniques*. Seyssel, Editions Champ Vallon, 1983.

- GOUÉDO-THOMAS, Catherine. Les Fontaines Médiévales: Images et réalité. In: *Mélanges de L'École Française de Rome. Moyen âge*. Anné 1992, vol. 104, n° 2, p 507-517. [Consulta:01.02.2017] http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9883_1992_num_104_2_3255
- JUNCAL, Manuela. Robert Auzelle e o urbanismo francês dos meados do século XX no “Plano Director da Cidade do Porto” de 1962. In: *Cadernos curso de doutoramento em Geografia FLUP/2012*, p. 61-74. [Consulta:01.02.2017] <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9962.pdf>
- KEYS, Mary M. *Aquinas, Aristotle and the promise of the common good*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- LEGUAY, Jean Pierre. *L'eau dans la ville au Moyen Age*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MARÇAL, Horácio. O abastecimento de água à cidade do Porto e à vila de Matosinhos. Parte I. In: *O Tripeiro*, Série V, Ano VIII. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1968, p. 301-310.
- NONELL, Annie Gunther. *Porto, 1763-1852. A construção da cidade entre despotismo e liberalismo*. Porto: FAUP Publicações, 2002.
- O COMÉRCIO do Porto. 31 de Agosto de 1972.
- O PRIMEIRO de Janeiro. 4 de Agosto de 1972.
- OSSWALD, Maria Helena e AMORIM, Maria Inês. A água do convento de S. Francisco do Porto: organização, conflitos e decisões régias. In: *Boletim do Arquivo Distrital do Porto*, vol. I, 1982, p. 5-32.
- POLIGNAC, François de. *Cults, territory and the origins of the Greek city-state*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- REIS, António Matos. Lopes. Uma família de artistas em Portugal e na Galiza. Separata da *Revista de Guimarães*, vol. 96 [1985].
- REIS, Henrique Duarte e Sousa. *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da Cidade do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, vol. I, 1984.
- SILVA, Francisco Ribeiro da. *O Porto e o seu termo (1580-1640): Os homens as instituições e o poder*. Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1988. 2 volumes, Vol. II.
- SOUSA, E. S. M. *Vila do Conde no início da Época Moderna. Construção de uma nova centralidade*. Dissertação de Mestrado em Arqueologia, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2013).
- VELASQUES, Gabriel Pedro. *Memórias d'Água – Fontes, fontanários, chafarizes*. Matosinhos: Contemporânea, 2001.

UMA ESCALA PARA JOÃO CUTILEIRO. (DE “A EL-REI DOM SEBASTIÃO” AO “MONUMENTO AO 25 DE ABRIL”)

MARIANA MATA PASSOS

FCSH - UNL - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

A produção escultórica de João Cutileiro carece de uma revisão crítica e de um novo enquadramento historiográfico que permita uma releitura da sua escala, na história da arte e da escultura da segunda metade do século XX. Neste texto, apontamos alguns aspectos do seu projecto escultórico que têm recebido menos atenção e sublinhamos a necessidade de interpretar a escultura pública de João Cutileiro, no contexto mais alargado da sua produção.

PALAVRAS-CHAVE

João Cutileiro; Escultura em Pedra; Arte Pública; “D. Sebastião”; “Memorial ao 25 de Abril”.

ABSTRACT

The sculptural production of João Cutileiro needs a critical revision and a new historiographic framework that allows a re-reading of its scale in the history of art and sculpture of the second half of the twentieth century. In this text, we point out some aspects of his sculptural project that have received less attention and we underline the need to interpret the public sculpture of João Cutileiro, in the wider context of his production.

387

KEYWORDS

João Cutileiro; Stone Sculpture; Public Art; “D. Sebastião”; “Memorial ao 25 de Abril”.

João Cutileiro é figura seminal da escultura da segunda metade do século XX, em Portugal. Em grande medida, na historiografia da arte, a relevância do escultor é ilustrada por uma escultura pública: o monumento “A el-Rei D. Sebastião”, de 1973. Celebravam-se, nesse ano, os 400 anos da elevação de Lagos a cidade, por D. Sebastião. Expectável seria, dentro do enquadramento que, durante o Estado Novo se ofereceu à escultura e às artes em geral que, no contexto destas Comemorações, fosse patrocinada a construção de um monumento que assinalasse a efeméride.

Neste caso, a proposta para a realização da representação escultórica do Rei partiu directamente do escultor João Cutileiro. Com vontade de evitar a encomenda de um monumento comemorativo ao escultor Leopoldo de Almeida, autor do busto do Infante D. Henrique da cidade, Cutileiro propõe-se oferecer à Câmara Municipal o seu contributo artístico, cobrando apenas o material e a hora de trabalho. Assim garantiu o escultor que oferecia as mais vantajosas condições para a realização da peça e, desse modo, rodeou os mecanismos da encomenda pública de obras de arte. Segundo o escultor, a possibilidade de esculpir o monumento a “D. Sebastião” permitiu-lhe, pela primeira vez, trabalhar com grandes blocos de pedra que, de outro modo, não poderia adquirir. Por outro lado, a técnica inovadora que desenvolveu a partir da utilização livre de ferramentas eléctricas de alta velocidade com lâminas diamantadas, permitia não recorrer à vulgar prática de trabalho dos escultores o auxílio de canteiros para reproduzirem e ampliarem, em pedra ou noutro material, ao original moldada ou esculpido pelo artista e, desse modo, reduzir significativamente

os custos do atelier e do trabalho de larga escala, bem como diminuir radicalmente o tempo de execução do trabalho artístico em pedra.

Á época, João Cutileiro já tinha afirmado o seu lugar enquanto escultor. Não só o seu nome e o seu percurso artístico eram reconhecidos pela crítica, como tinha já alcançado sucesso comercial que lhe permitia viver modestamente da sua produção escultórica. Frequentando, desde muito novo, o atelier do surrealista António Pedro, João Cutileiro aperfeiçoou, com António Barradas, na fábrica Viúva Lamego, a técnica de modelar o barro e trabalhou lado a lado com o canteiro Mestre Rodrigues como aprendiz de António Duarte, nos Ateliers de Escultura de Belém, em Lisboa, já durante o período de aprendizagem académica, na *Slade School of Arts* (Londres), onde recebe o diploma em gravura e desenho, em 1959. É nesta universidade londrina que se cruza com o escultor e professor de escultura Reg Butler, um dos membros do grupo "*Geometry of Fear*", assim apelidado por Sir Herbert Read, que convida o escultor português para ser seu assistente.

388 Todos estes factos são referidos frequentemente em entrevistas, textos de catálogos, obras de divulgação que parcamente se dedicam à escultura e às esculturas em Portugal. Contudo, estas referências são elencadas, mas não parecem ser alvo de suficiente reflexão crítica. Não nos bastará reconstituir um percurso artístico como quem assinala no mapa lugares "*imensamente turísticos*", parafraseando Jorge de Sena. Há que confrontar o discurso que produzimos sobre um artista com as vagas noções de autoridade e influência que sustentam os discursos que produzimos. Nesse confronto, eventualmente, veremos cair, sem remédio, alguns dos preconceitos que toldam a nossa visão e conseqüentemente a nossa análise e constrangem, por nossa limitada prática crítica, os horizontes de expectativa de qualquer obra. A escultura, em particular a escultura em pedra, é prática onerosa e, muitas vezes, dependente da encomenda. Dentro desta esfera da produção de objectos artísticos para um estrato social preciso, permitiam-se os artistas portugueses garantir que conservavam uma certa independência em relação aos mecanismos de encomenda pública estado-novista, salvaguardando que continuavam a conseguir sobreviver, sem se deixarem constranger por expectáveis concessões estéticas. No caso português, como recentemente apontou Catarina Rosendo no texto do catálogo da exposição "*Decorativo, apenas?*", esta tentativa de democratização das artes, dentro do contexto estado-novista e do movimento moderno, liga-se a teorias neo-realistas, interpretadas na prática e cimentada por vários artistas, arquitectos e decoradores (ROSENDO, 2016). É ainda de salientar que estas práticas podem ser registadas dentro de um quadro de resistência aos ditames nacionalistas e folcloristas promovidos pelo SPN, mais tarde SNI, no âmbito de esforços como o da "Campanha do Bom Gosto". Em Inglaterra, projectos como as exposições "*Sculpture in the home*" (1945-1959), promovidas pelo *The Arts Council of Great Britain*, dão-nos conta de um movimento, na prática, semelhante. As exposições "*Sculpture in the home*" baseavam-se numa noção de democratização da escultura, procurando tornar acessível a ideia de se viver com uma escultura, ao invés de a considerar um objecto de luxo. Essa democratização das artes passava tanto pela importância dada à escultura em espaço público, como à esperada privatização da escultura, no contexto da Guerra Fria (BURSTOW, 2008:37-50).

Em 1973, ano da execução do monumento a "*D. Sebastião*", primeira escultura pública de larga escala de João Cutileiro, a sua produção escultórica continuava a ser, maioritariamente, de pequena escala dimensionada para espaços domésticos e clientes privados ou para responder a encomendas de arquitectos e decoradores, como Sena da Silva, Conceição Silva, Frederico George ou João Andersen.

A propósito de uma exposição de João Cutileiro, na Galeria Interior, em 1966, o crítico de arte José-Augusto França assinalava já uma justa distância entre a chamada "*Eskultura com K*" e os seus "*eskultores*" e o trabalho de João Cutileiro, definindo este como "*escultor figurativo, e até neo-figurativo com todo o equívoco que esta perigosa posição implica*" (FRANÇA, 1966).

Neste mesmo texto, José-Augusto França apontava ainda "a moderna colaboração que [as obras expostas] exigem do espectador" (FRANÇA, 1966). Nas palavras do crítico:

"Poder mexer-lhes, ou pelo menos saber que pode fazê-lo, acrescenta o poder do público, dá-lhe uma nova responsabilidade. Que isso aconteça ao nível [...] de uma arte assim figurativa é secundário: esta colaboração, novíssima atitude do espectador-agente, e o próprio movimento da escultura, situação estética nova, tem em si própria um valor que importa sublinhar." (FRANÇA, 1966)

Em 1973, inaugura-se então o monumento a D. Sebastião que é, desde logo, aclamado pelo crítico e historiador José-Augusto França como a madrugada esperada da escultura pública nacional. Em causa estaria, para J.-A. França, a ousadia na representação da figura mítica que rompia com os cânones da *"eskultura com k"* representativa da cartilha nacionalista do Regime (FRANÇA, 1973a). Em cima do acontecimento, França dedica um *"Folhetim-artístico"* (FRANÇA, 1973a) ao monumento a D. Sebastião, com a intenção de lhe dar visibilidade pública e, de algum modo, agir em sua defesa, chamando a atenção da opinião pública para a *"admirável obra de arte"* (FRANÇA, 1973a), cuja inauguração *"os jornais não noticiaram"* (FRANÇA, 1973a). Neste contexto, é importante salientar que a posição do crítico e historiador José-Augusto França *"visa um esforço de modernização o que é um acto de resistência intelectual ao fechamento nacional do regime de Salazar"* (SANTOS, 2015).

Figura mítica, símbolo de derrota e de esperança, a representação de D. Sebastião erigida numa praça de Lagos, 400 anos depois da sua partida para Alcácer-Quibir, é imediatamente apropriada, por José-Augusto França, para afirmar veladamente a sua resistência contra o regime Estado Novista. Neste sentido, afirma categoricamente que:

"Tudo é intenção na [...] obra [de João Cutileiro] - intenção dele e intenção nossa, do autor e do espectador que aguente o diálogo incómodo. Do espectador que tenha cultura, ou sensibilidade ou inteligência para o fazer."(FRANÇA, 1973a)

Assim, O "D. Sebastião" de João Cutileiro adquire, para o crítico, importância determinante ao romper com os cânones da estatutária oficial e os trâmites habituais da encomenda pública da chamada *"eskultura nacional"* (FRANÇA, 1973b), oferecendo-se como símbolo oculto de esperança, resistência e expectativa e lapidar chamada de atenção para os problemas que o país atravessava. É nesse sentido que a sua defesa da representação adquire relevância política, procurando o crítico dar a ver aquilo que não se pode dizer, sem censura, consagrando "D. Sebastião" como *"Boneco dado à nossa piedade e oferecido à nossa meditação..."* (FRANÇA, 1973b):

"D. Sebastião meditação - para 1973 - alguém o suspeitaria, depois das polémicas da geração romântica e da geração de 90, e dos anos 20 do Malheiro Dias? Mas ele ali está, de pedra bruta, e nos olha. Há, sobretudo, que entender a pergunta que nos faz." (FRANÇA, 1973a)

Quis a história dar-nos a ilusão de que a pergunta foi compreendida, reduzindo-se muitas vezes a análise do monumento de João Cutileiro a ilustração de um momento de viragem política, correndo-se o risco de resumir a sua relevância, no quadro da história da escultura em Portugal, ao anacrónico acerto de uma interpretação da obra com o momento histórico que se desenhou, em 1974, pouco depois da sua realização.

De facto, o momento político em que esta obra é apresentada contribuiu largamente para o estatuto que veio a adquirir no discurso crítico e historiográfico. A importância de que se revestiu "D. Sebastião", na história da arte em Portugal, justificaria, por si, a encomenda que vinte anos mais tarde lhe foi feita para a realização de um *"Memorial ao 25 de Abril"*.

Inaugurado em 1997, o memorial foi alvo da crítica especializada, mas principalmente da crítica desinformada, consagrando-o provavelmente como a peça de arte pública mais polémica dos últimos trinta anos. Situado no Parque Eduardo VII, o memorial erige-se em relação directa com os elementos que tem em seu redor, a história do local e com os elementos pré-existentes de um projecto estatutário Estado Novista

nunca realizado - uma estátua equestre de D. Nuno Álvares Pereira. Com este conjunto escultórico, João Cutileiro parece questionar - tal como antes havia questionado com a sua representação de D. Sebastião -, o próprio "regime das linguagens escultóricas" (PINHARANDA, 1995:614)¹ e a noção de monumento ou de "anti-monumento".

O conjunto escultórico é constituído por vários elementos classicizantes, próprios da escultura monumental, como obeliscos, colunas, bica de água e blocos de pedra em estado quase bruto. Optou-se ainda pela integração do antigo plinto destinado à estátua equestre de D. Álvares Pereira, embora parcialmente mandado demolir pelo escultor. Na nossa leitura, este conjunto escultórico ganha pertinência em ser interpretado como alusão à história da escultura, em Portugal, entre um regime e o outro.

De facto, o percurso artístico de João Cutileiro, pese embora a sua importância e a sua radical importância para a história da arte e da escultura em Portugal não foi ainda objecto de uma revisão. À parte do papel quase ilustrativo consagrado pela historiografia para a sua representação de "D. Sebastião", o seu percurso inovador, com impacto internacional, não tem lugar nas obras de divulgação, nem em estudos académicos. Podemos pensar que o seu sucesso comercial é visto como um obstáculo, pelos académicos. É possível também que uma noção de "obra", entendida aqui como conjunto do trabalho do autor ou artista, tenha sido construída de forma enganadora - enfatizando uma parte do seu trabalho, dedicada ao erotismo - e que algum pudor não nos permita estabelecer relações ou aprofundar as raízes e consequências do desenvolvimento desse tema. Por outro lado, a própria história da arte modernista tem servido de obstáculo a uma nova problematização do trabalho deste escultor: João Cutileiro é um escultor figurativo e defensor de uma concepção de arte que não depende de noções de "autonomia", mas que faz assentar grande parte da sua produção numa particular noção de "decorativo". A escassa atenção que votamos às questões da materialidade das obras de arte permite também que a escultura em pedra não seja um tema explorado na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

390

- BURSTOW, Robert. "Sculpture in the Home" - Selling modernism to post-war british homemakers. *In Sculpture Journal*. Liverpool: Liverpool University Press. Vol 17.2 (2008), pp. 37 - 50.
- FRANÇA, José-Augusto. Uma exposição de João Cutileiro. In *Diário de Lisboa*. Lisboa: (06-11-1966).
- FRANÇA, José-Augusto. O "D. Sebastião" de João Cutileiro. In *Colóquio Artes*. Lisboa: (1973), pp. 41 - 45.
- FRANÇA, José-Augusto. A estátua de D. Sebastião agora em Lagos. In *Diário de Lisboa*. Lisboa: (04-10-1973), p. 11.
- PINHARANDA, João. O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio. In *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. 3 (1995), pp. 593 - 647.

¹ Página 614 (História da Arte Portuguesa Vol. III 1995).

NOTAS PARA UM MAPA DA ARTE PÚBLICA JUNQUEIRIANA. O BUSTO DE JUNQUEIRO EM FREIXO DE ESPADA À CINTA

HENRIQUE MANUEL PEREIRA

CITAR - EA, UCP - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes;
Escola das Artes - Universidade Católica Portuguesa

RESUMO

A comunicação que agora se propõe gira em torno das vicissitudes e representações simbólicas de um busto de Guerra Junqueiro, em bronze, da autoria de Mestre Teixeira Lopes, porventura a última obra do escultor, falecido 21 de junho de 1942. Resultante de uma subscrição pública, colocado no Largo Dr. Guerra, frente da Câmara Municipal de Freixo de Espada à Cinta, o busto foi inaugurado em 15 de setembro de 1950, data da abertura oficial das celebrações do centenário do nascimento do Poeta de "Os Simples", com a presença de representações do governo e de instituições internacionais, ao som de bandas de música e com uma avioneta lançando flores.

A ideia de erigir, na sua terra natal, um monumento à memória de Guerra Junqueiro remonta a 1938. Por finais de novembro, inícios de dezembro daquele ano o busto encontrava-se em processo de fundição. Foram doze, portanto, os anos passados até à sua inauguração...

PALAVRAS-CHAVE

Guerra Junqueiro; Teixeira Lopes; Busto; Arte Pública.

391

ABSTRACT

This paper addresses the vicissitudes and symbolic representations of a bust of Guerra Junqueiro, in bronze, by Mestre Teixeira Lopes, perhaps the last work of the sculptor, who died on June 21st, 1942. As a result of a public subscription, the sculpture was placed at Largo Dr. Guerra, in front of the Town Hall of Freixo de Espada à Cinta, in the north of Portugal. The inauguration took place on September 15th, 1950, the official opening date of the celebrations of the centenary of the birth of the Poet of "Os Simples", with the presence of members of the government and of international institutions, to the sound of music and with a small plane throwing flowers.

The idea of erecting, in his birthplace, a monument to the memory of Guerra Junqueiro goes back to 1938. By the end of November, beginning of December of that year the bust was in the process of casting. It was twelve, hence, the years passed until his inauguration...

KEYWORDS

Guerra Junqueiro; Teixeira Lopes; Bust; Public Art.

Será discutível que um mapa da arte pública em torno de Guerra Junqueiro (1850-1923) integre a estátua do poeta modelada em bronze por Leopoldo de Almeida (1898-1975), inaugurada, em ambiente quase familiar, em 17 de setembro de 1973, no Jardim da Casa-Museu Guerra Junqueiro, à Sé, no Porto¹.

¹ Cf. "Junqueiro 'regressou' à sua casa junto à Sé". *Jornal de Notícias* [18 setembro 1973], p. 1, col. 1-3; 3, col. 3-5. Contrariando o que ainda hoje por vezes se afirma e escreve, nunca aquela casa foi propriedade de Guerra Junqueiro nem nunca o poeta sequer ali habitou.

E que dizer daquela outra da autoria de Lagoa Henriques (1923-2009) modelada no seu atelier de Belém, depois fundida em bronze em Vila Nova de Gaia e inaugurada a 19 de janeiro de 1968, no jardim da Praça de Londres, virado à avenida que tem o seu nome, em Lisboa? Conquanto situada em espaço público, pode a peça inscrever-se no conceito de arte pública?

Maior consenso de inscrição, no que toca a um roteiro de arte pública junqueiriana, reuniria porventura a “biobibliografia” de Guerra Junqueiro plasmada num conjunto de mais de três dezenas de lápides em granito, incrustadas no chão e dispostas cronologicamente, em pleno centro cívico de Freixo de Espada à Cinta. À primeira lápide – onde, no topo e com destaque, se lê o nome de “Guerra Junqueiro / Freixo de Espada à Cinta / 15 de setembro de 1850 / Lisboa 7 de julho de 1923” – seguem-se, por ordem cronológica, as obras e opúsculos do poeta [em duas linhas, constando na primeira o título e, por baixo, o ano de publicação].

Tal conjunto, configura o que se denomina por “Passeio de Junqueiro” e foi uma iniciativa da autarquia de Freixo, com Edgar Gata na presidência, para assinalar a efeméride dos 80 anos da morte do poeta de *A Velhice do Padre Eterno*. Inaugurado em finais de 2003, situa-se portanto, cronologicamente na contemporaneidade.



Figura 1 – Uma das lápides do denominado “Passeio de Junqueiro” – Freixo de Espada à Cinta, 2003.

Mas, a este propósito, terão talvez relevância duas notas: não se descobre ali um sítio verdadeiramente assumido, por parte dos freixenenses, como lugar da memória de Guerra Junqueiro; por outro lado, não se nota nem consta que aquele “passeio de Junqueiro” tivesse sido ou seja promovido – mesmo sob o ponto de vista do tão propalado património ou simples turismo cultural – pelas subsequentes presidências da câmara de Freixo de Espada à Cinta, terra natal do poeta de *Os Simples*².

Pese embora uma presumível maior concordância, poderá aquele “passeio” integrar-se de modo pacífico num ortodoxo roteiro da arte pública alusiva a Guerra Junqueiro? Faria triste figura aos meus próprios olhos e tornar-me-ia ridículo aos olhos de quem me lê se polemicasse contra aqueles que o neguem.

² Prova eloquente do que se acaba de afirmar, descontando já a lápide atribuída ao “Balanço Patriótico / 1891”, será o facto de não ter havido ainda interesse ou oportunidade de corrigir para 1888 o ano de publicação de *A Lágrima*. Pese embora uma chamada de atenção, em 2015 e outra em 2017, na lápide respeitante àquela composição mantém-se erroneamente o ano de 1885.

Não me sinto competente para tal, sabendo de antemão que não iria além de uma tagarelice mais ou menos erudita. Não se trata, pois, de problematizar o conceito de arte pública³, por si mesmo refratário à consensualidade, mas tão só de contribuir para a sua discussão e, quiçá, suscitar o que vimos designando por mapa da arte pública junqueiraiana.

Do mesmo ponto de vista, igualmente na vila de Freixo de Espada à Cinta, e na esfera do espaço público, impõe referência e desenvolvimento o busto de Guerra Junqueiro, peça da autoria de Teixeira Lopes (1886-1942), com grande probabilidade o último trabalho do escultor de Vila Nova de Gaia.

Não admira que os conceitos de memória e de identidade, fundamentais na estrutura e na legitimação do discurso sobre o Património Cultural, perpassem os conteúdos dos documentos normativos daquele universo. Mas o busto de Guerra Junqueiro, inaugurado em Freixo de Espada à Cinta em 15 de setembro de 1950, data da abertura oficial das comemorações do centenário do nascimento do Poeta, considerando mesmo um alargamento a dimensões intangíveis, não se confina ao estrito âmbito da estatuária nem do Património Cultural.



Figura 2 – Inauguração do busto de Guerra Junqueiro, obra de Teixeira Lopes, em Freixo de Espada à Cinta, em 15 de setembro de 1950.

Erigido no local conhecido por Melgago ou Boble e, pelos primeiros anos da República, designado de Largo Doutor Manuel Guerra, ficou até hoje “a designar-se também por Poeta. Passou a dizer-se: ao Poeta, no Poeta, Jardim do Poeta – Tudo Poeta”⁴. Adquirido pelos freixenistas por dinâmica e entusiasta subscrição pública, e ainda que remonte ao segundo quartel do século XX português, configura, a meus olhos, um caso notável de arte pública participativa.

³ A respeito do qual se sugere a leitura de ABREU, José Guilherme, “Arte Pública: Origens e condição histórica”. In ABREU, José Guilherme; CASTRO, Laura (Coord.), *Arte Pública e envolvimento comunitário: Atas do Colóquio Internacional*. Porto: Universidade Católica Editora - CITAR, 2013, pp. 11-33.

⁴ Cf. PINTADO, Francisco António, “Junqueiro: ‘O Poeta’ por antonomásia”. In PEREIRA, Henrique Manuel, *Para que o futuro tenha memória: Guerra Junqueiro*. Porto: Alforria-Câmara Municipal de Freixo de Espada à Cinta, 2017, pp. 182-183.

Não se trata apenas de luta da memória contra o esquecimento. Naquele busto e lugar se encontrou e tomou voz um povo e quantos dos seus membros, em diáspora, além Atlântico, para ele quiseram contribuir. No plinto de granito que o suporta, da autoria do arquiteto Cruz Lima, pode ler-se “Ao / Poeta / Guerra / Junqueiro / homenagem / do povo de / Freixo / 1950”. Lugar de memória, afirmação e convívio, no espaço fronteiro ao busto, entre os dias 1 e 3 de junho de 2017, se organizou, não por acaso, portanto, a primeira edição de o Freixo Festival Internacional de Literatura (FFIL).

Nunca, a nosso conhecimento, se fez uma cronologia sequer sumária daquele busto. Permita-se-me, pois, um desprezioso contributo. A ideia de erigir, em Freixo de Espada à Cinta, um monumento à memória de Guerra Junqueiro remonta a 1938, data em que, para aquele efeito, se constituiu uma comissão⁵ a funcionar nos Paços do Concelho. Não sendo mais do que o “pagamento duma dívida de gratidão”, para ali se poderiam dirigir “todos os transmontanos” que quisessem “contribuir com o seu apoio moral e material para a homenagem a prestar ao grande poeta dos *Simples*”⁶. Em setembro daquele ano encontra-se notícia de que o escultor António Teixeira Lopes trabalha no busto de Guerra Junqueiro, destinado à terra natal do poeta⁷.



Figura 3 – Aspeto do busto de Guerra Junqueiro, do escultor Teixeira Lopes, no atelier. Finais dos anos 30 do século XX.

Tudo avança de forma célere, com a intermediação de Manuel Sarmiento Rodrigues e o acompanhamento de Maria Isabel Guerra Junqueiro, filha mais velha do poeta. Assim se depreende da correspondência inédita trocada entre M. Sarmiento Rodrigues e o escultor de Gaia.

Para Lisboa, em bilhete-postal, datado de S. Mamede de Riba Tua, Casa da Obra, Linha do Douro, enviado para Lisboa, a 3 de outubro de 1938, Teixeira Lopes comunica “que a Ilustre Filha de Junqueiro teve a bondade de ir ver o busto, e parece que gostou”. De Gaia, a 29 do mesmo mês e ano, Teixeira Lopes remete:

“uma prova do busto com as dimensões exatas marcadas: altura do busto 0,95, largura 0,74, e na base, em quadrado 0,50. Julgo que nada mais é necessário indicar, visto que, tratando-se de Baltazar de Castro, um artista distintíssimo, verdadeiramente talentoso e com o mais elevado critério, não precisa que eu diga

⁵ Formada por António Augusto Rodrigues, Presidente da Câmara Municipal, Francisco Fernandes Massa, Júlio Meireles Guerra e António Pinto Capelas.

⁶ Cf. [Sem título]. *Diário de Lisboa* (12 maio 1938) p. 1, col. 1.

⁷ José Magro, “Uma visita ao museu Teixeira Lopes”. *O Século Ilustrado* (24 setembro 1938).

seja o que for; ele fará em proporções e harmonia de conjunto, uma coisa que, certamente, há de agradar a todos”.

E, na mesma missiva, acrescenta:

“Julguei compreender em Freixo que só terá lugar a inauguração da nossa obra, quando estiver concluído o edifício da Câmara. Será assim? Na fundição do bronze, não haverá grande demora, questão de dois ou três meses. “

Sabe-se que, por finais de novembro, inícios de dezembro daquele ano, o busto de Junqueiro se encontra em processo de fundição⁸; e que, dois anos após, em maio de 1940, o jornal *O Século* publica uma fotografia da peça, falando já na sua inauguração⁹.

Entretanto, em 21 de junho de 1942, dá-se o falecimento de Mestre Teixeira Lopes e, fazendo fé no correspondente de Freixo de Espada à Cinta para o jornal *Mensageiro de Bragança*, só a 20 de março de 1943 o busto de Junqueiro chega à sua terra natal¹⁰. Dois dias depois, a partir de Freixo, o correspondente de *O Primeiro de Janeiro* dá conta de ter visto o busto de Junqueiro “na Delegação de Saúde, onde espera a construção do plinto para a sua ereção”, acrescentando que “agrada a todos quantos o vêem”¹¹.

O busto terá sido depois trasladado para um salão dos Paços do Concelho de Freixo de Espada à Cinta. Nova alusão à obra de Mestre Teixeira Lopes, no ano de 1945, quando, por finais de fevereiro, as autoridades do distrito da Guarda visitaram a vila. Após almoço na Quinta da Batoca, encontraram-se com António Augusto Rodrigues, presidente da Câmara, e num salão onde “se encontra um busto de Guerra Junqueiro depositaram um ramo de flores.”¹² Ao gesto seguiu-se porventura um período de pó e relativo esquecimento.

No *Aurora do Lima*, edição de 21 de maio de 1946, António Augusto Rodrigues, presidente da Câmara de Freixo, faz saber que o busto se encontra “condignamente guardado num dos melhores compartimentos do novo edifício dos Paços do Concelho” e que por indicação de Teixeira Lopes e do arquiteto Baltazar de Castro, “foi escolhido para colocação do plinto o largo fronteiro ao edifício do Município”, estando “encarregado de organizar o projeto de urbanização deste Largo o arquiteto Cruz Lima” e que “só depois de efetuadas estas obras, que se prolongarão por cerca de dois anos, se poderá colocar, no local indicado, o busto de Guerra Junqueiro”¹³. 395

Entretanto, na Europa, rebentou e sarou a guerra e Portugal viveu “a irritante escassez da neutralidade”, na expressão de Agustina Bessa-Luís. Passaram doze anos até que, em 15 de setembro de 1950, se efetivasse a inauguração do busto, com representação política do Presidente da República, na pessoa do ministro das Colónias, a presença dos ministros dos Negócios Estrangeiros e da Educação Nacional, de escritores, críticos literários, autoridades civis e militares, etc. Do Brasil, estiveram representantes do Centro Transmontano do Rio de Janeiro e do Centro Transmontano de S. Paulo. Deste último, à comissão pró-monumento, chegara também a quantia de cinco mil escudos. Segundo a imprensa da época, a multidão cumprimia-se; antes dos discursos, subiram ao ar girandolas de foguetes e uma avioneta civil sobrevoou o local, a pouca altura, deixando cair flores.

É provável que naquele busto, sob um céu de séculos, se encontre e diga um povo.

⁸ “Belas Artes: estatuária e pintura”. *O Primeiro de Janeiro* (10 dezembro 1938), p. 14, col. 1-6.

⁹ “Os restos mortais do poeta dos “Simples” serão hoje trasladados para a sala do capitulo no Mosteiro dos Jeronimos”. *O Século* (30 maio 1940).

¹⁰ Cf. “Por terras de Bragança: Freixo de Espada à Cinta”. *Mensageiro de Bragança* (1 abril 1943), p. 3.

¹¹ “Busto de Junqueiro”. *O Primeiro de Janeiro*. [25 março 1943], p. 5, col. 8.

¹² “As autoridades do distrito da Guarda visitaram Freixo de Espada à Cinta”. *Novidades* (1 março 1945)

¹³ *Idem*, “A casa de Junqueiro”. *Aurora do Lima* (21 maio 1946), p. 1, col. 1-2.

O PAPEL DO AZULEJO NA REGENERAÇÃO URBANA DA DOCA DOS OLIVAIS, EM LISBOA: DA EXPO '98 AO PARQUE DAS NAÇÕES

INÊS LEITÃO

Az – Rede de Investigação em Azulejo, ARTIS – Instituto de História da Arte,
Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

RESUMO

Nas últimas décadas, a arte tem vindo a trabalhar o espaço público no sentido da requalificação e regeneração urbana e do compromisso social, sendo o azulejo, no contexto nacional, um dos protagonistas destes projectos de arte pública. O presente artigo centra-se na análise desta questão, procurando perceber de que forma o azulejo tem vindo a contribuir para a regeneração urbana em Portugal, utilizando como caso de estudo a Exposição Internacional de Lisboa (Expo '98), responsável pela regeneração da zona ribeirinha Oriental da capital, bem como as intervenções posteriores que se registaram nesta zona da cidade, na sequência da Expo '98.

PALAVRAS-CHAVE

Azulejo; Arte Pública; Regeneração Urbana; Expo '98; Parque das Nações.

ABSTRACT

In the last decades, art has been working the public space towards urban requalification and regeneration, as well as social commitment being the azulejo one of the leaders concerning these public art projects. The Lisbon International Exhibition (Expo '98), responsible for the regeneration of the eastern riverside area of Lisbon, is an example of that. In this sense, the present paper focuses on this issue, trying to understand how the azulejo has been contributing for the urban regeneration in Portugal, using the Expo '98 as a case study, as well as the subsequent interventions in this area of the city.

KEYWORDS

Azulejo (tile); Public Art; Urban Regeneration; Expo '98; Parque das Nações.

INTRODUÇÃO¹

Em Portugal, e certamente muito devido ao seu significado sócio-cultural - como herança patrimonial portuguesa -, o azulejo tem sido um dos protagonistas da arte pública e das intervenções em espaço público, sendo recorrente a sua aplicação em diversos equipamentos arquitectónicos, nomeadamente os que resultam das novas mobilidades urbanas (tais como, estações de transportes, estradas, viadutos, entre outros), ou em intervenções inseridas no âmbito dos grandes eventos culturais.

Todavia, e muito embora seja aplicado na esfera pública desde o século XIX, só a partir das décadas de 1960 e 1970 é que começou a ser pensado como elemento de arte pública, reinventando-se em “novas” aplicações e significados.²

¹ Este artigo vem na sequência da minha dissertação de mestrado, *A arte pública e a construção do lugar. A presença do azulejo (1970-2013)* (LEITÃO 2016).

² No entanto, no final da década de 1950, artistas como Maria Keil (1914-2014) tinham já uma perspectiva em relação à arte

O presente artigo pretende reflectir sobre o modo como o azulejo tem vindo a ser um dos protagonistas da regeneração urbana em Portugal, utilizando como caso de estudo a Exposição Internacional de Lisboa (Expo '98), responsável pela regeneração da zona portuária e industrial da doca dos Olivais, e as intervenções posteriores nesta zona da cidade de Lisboa. Espaço privilegiado de intervenção e planificação urbana de raiz, onde a azulejaria assumiu, novamente, o papel de um dos "*principais intervenientes na estética do quotidiano citadino*", a Expo '98 permite não apenas discutir a importância do material cerâmico na actualidade como também perceber as diversas formas como este é entendido e usado pelos artistas, distinguindo dois tempos. Numa primeira fase, que corresponde ao evento propriamente dito, o azulejo foi protagonista de cinco das intervenções urbanas, inseridas no programa de arte urbana da Expo '98, e está presente nos edifícios de dois dos principais pavilhões da exposição (o Pavilhão de Portugal e o Pavilhão dos Oceanos, actual Oceanário de Lisboa). Um segundo momento, que cumpre os objectivos do evento, testemunha a construção e fixação de uma comunidade, assistindo-se à consolidação urbana desta área da cidade, transformada numa "nova centralidade metropolitana" (ROSADO, 2000:11), que cresce recebendo algumas propostas artísticas, onde perdura a presença do azulejo.

Para tal, optou-se por analisar separadamente cada um dos revestimentos cerâmicos realizados no âmbito deste evento, procurando esclarecer que intervenções contribuíram para a reestruturação do espaço, através de uma metodologia de identificação que privilegia a leitura da documentação existente, as memórias descritivas e o testemunho dos próprios artistas (em entrevistas, entre outros). Esta abordagem foi ainda complementada por um trabalho de campo que possibilitou analisar, de uma forma crítica, o comportamento do espaço em que as intervenções cerâmicas estão inseridas, esclarecendo se estas fomentam, ou não, a vivência dos locais, numa prática sustentada por Michel de Certeau.³

Por fim, pretende-se esclarecer qual é o actual estado do espaço que outrora acolheu a Exposição Internacional de Lisboa. Será que se tornou numa "nova centralidade metropolitana"? Continuará este a crescer e a recorrer ao azulejo?

397

Antes de avançar importa, todavia, esclarecer algumas questões relacionadas com o próprio conceito de arte pública. As intervenções artísticas em espaço público têm vindo a assumir, nas últimas décadas, um papel fundamental na regeneração urbana, humanizando a paisagem das cidades e, conseqüentemente, melhorando o quotidiano dos seus habitantes. Esta função, que a arte pública veio adquirindo ao longo da segunda metade do século XX, acrescentou uma dimensão social, urbana e política à sua definição tradicional, "de arte em espaço público". Podemos destacar um conjunto de factores que estiveram na base desta alteração: a emancipação do observador, que se torna parte da intervenção artística e do próprio espaço; o surgimento de algumas práticas artísticas⁴ que começam a valorizar o espaço e os seus fruidores, pondo em causa os locais institucionais "*da arte*", como museus e galerias; o debate em torno do conceito de espaço e, conseqüentemente, de lugar, que surge nos finais da década de 1960 e no contexto do qual alguns teóricos⁵ consideravam que "o espaço [era] socialmente produzido" através das vivências quotidianas dos cidadãos (LEFEBVRE, 2008); e o próprio contexto político que se vivia à época.

pública muito próxima da sua definição "actual", defendendo que os projectos públicos não se deveriam limitar a estar aplicados no espaço, mas a ser integrados neste, de modo a contribuir para a sua requalificação (LEITÃO, 2016: 13). Contudo, ainda faltava trabalhar a vivência do espaço, algo que só acontecerá nas décadas seguintes. A perspectiva progressista em relação a esta "nova" percepção da arte, no âmbito da produção azulejar, resulta certamente do debate internacional em torno deste conceito e de alguns acontecimentos nacionais, nomeadamente, a renovação da cerâmica de autor em Portugal, a afirmação do Movimento Moderno Internacional em Arquitectura (tendo como base as directrizes da Carta de Atenas (1933)), e o surgimento de equipamentos urbanos (como estações de transportes públicos, viadutos, entre outros) (ALMEIDA, 2009: 25-29; HENRIQUES, 2011: 27-28).

³ Este autor defende a experiência de caminhar como um processo de apropriação e leitura da cidade, que possibilita observar as "experiências quotidianas nos espaços vividos" (CERTEAU, 2002: 97-102).

⁴ Entre as quais destaca-se a performance, instalação, intervenções de *site-specific* e *earthworks*.

⁵ Nomeadamente Michel Foucault (1994), Henri Lefebvre (2008) ou Michel de Certeau (2002).

Muito embora esta “nova” percepção da arte pública seja assumida, na contemporaneidade, pela maioria dos teóricos e artistas, não se pode considerar que haja uma única definição.

Na verdade, as diferentes abordagens, discursos e práticas de que a arte pública tem sido objecto torna este conceito complexo e pouco consensual. Se, por um lado, académicos como Malcolm Miles (1997), Antoni Remesar (2011) e Nicolas Whybrow (2011), defendem que a arte pública é um agente fundamental para a requalificação e regeneração urbana através de intervenções que exploram a memória, a paisagem e os habitantes do sítio a ser trabalhado, por outro, existem autores como Suzanne Lacy (1996) que consideram que a comunidade tem que ter um papel participativo na construção da própria obra.⁶ Todavia, e apesar das diferenças, existe um entendimento comum entre os autores referidos, pois todos entendem esta prática como um meio de qualificação do espaço público, através de intervenções que estejam intimamente relacionadas com o local e os seus fruidores.

Deste modo, e considerando que este artigo pretende contribuir para a reflexão sobre a efectividade da arte pública como agente da regeneração urbana, no contexto da produção azulejar, optou-se por um entendimento da arte pública que se traduz pela seguinte definição: intervenções elaboradas para um determinado local público, em que os autores tenham trabalhado as suas características e dinâmicas com o fim de integrarem a obra na paisagem envolvente, tendo em conta as vivências dos seus utilizadores. Como propõe Vítor Correia:

“a arte pública desvela e revela um lugar, faz parte do quotidiano dos seus utentes, e simultaneamente produz como que uma suspensão desse mesmo quotidiano, transforma o espaço público em espaço real, povoado e diversificado, suprime um espaço inicialmente vazio para o tornar transformável e habitável. A presença da obra de arte no espaço público convida o espectador a imaginar como se pode dispor esse espaço, na situação que tem pela frente face a um local e a uma dada obra de arte, e como se podem mudar as distâncias vividas no espaço público” (CORREIA, 2013: 31).

EXPO '98: UMA PROPOSTA DE REGENERAÇÃO URBANA

Idealizada sob o tema *Os Oceanos – um património para o futuro*, a Expo '98 tinha como objectivo restabelecer um vínculo entre o rio Tejo e a comunidade lisboeta através de um plano de regeneração urbana da zona ribeirinha de Lisboa. O local que acabou por acolher este grande evento cultural foi a área portuária e industrial, bastante degradada, que envolvia a doca dos Olivais.⁷ Com o intuito de transformar esta zona num novo espaço da capital, que permanecesse após o término da Expo '98, este planeamento não se circunscrevia ao recinto onde seria realizado o evento, mas a toda a sua área circundante, e incluía diversos projectos urbanísticos multidisciplinares,⁸ constituídos por equipamentos culturais, espaços de lazer e edifícios habitacionais. A preocupação com a gestão futura do recinto estava relacionada com a má experiência registada em exposições universais anteriores, em particular a Sevilha '92 (CAEIRO, 2014: 135; REGATÃO, 2010: 137). Procurando não repetir os mesmos erros e de modo a consolidar a regeneração urbana prevista no âmbito da Expo '98, a organização decidiu recorrer a propostas de arte pública / urbana como uma forma de atribuir identidade à área de intervenção, possibilitando assim a “qualificação estética e vivencial” deste “novo” espaço da cidade (CAEIRO, 2014: 136; LEITÃO, 2016: 48). Como afirma António Manuel Pinto, um dos comissários dos projectos de arte pública elaborados para a Expo '98:

“para além da problemática do espaço público urbano e da sua vivência, colocava-se também o problema da introdução válida de projectos de arte contemporânea a que genericamente chamamos de «arte ur-

⁶ Esta autora propõe mesmo um novo conceito, *new genre public art*.

⁷ Este sítio foi a terceira alternativa de localização deste evento (VELEZ, 1999: 31).

⁸ Estes projectos foram elaborados por urbanistas, arquitectos, arquitectos paisagistas, artistas plásticos e designers.

banana»⁹ – no espaço público. Desejava-se a introdução de projectos artísticos que influíssem nas práticas vivenciadas do território que se criava. [...] Tendo em conta toda a problemática que envolve o espaço público, os projectos para a zona de intervenção assumem assim uma vertente clara de humanização da paisagem urbana da nova cidade que resulta da reconversão da zona oriental de Lisboa. [...] O artista vê-se obrigado a questionar o valor social da sua obra e o lugar que esta ocupa dentro de uma lógica espacial” (PINTO, 1998: 13).

Das vinte cinco intervenções urbanas realizadas para este grande evento cultural, o azulejo esteve presente em cinco, e ainda em dois dos cinco pavilhões principais da Expo '98 – no Pavilhão de Portugal e dos Oceanos. Para além das interrogações que se levantam em torno do azulejo, importa questionar o programa artístico da Expo '98 de um modo mais amplo: será que estas propostas cumpriram as premissas do programa de arte urbana, e os seus autores “questionar[am] o valor social da[s] sua[s] obra[s] e o lugar que esta[s] ocupa[m] dentro de uma lógica espacial” (PINTO, 1998: 13), contribuindo para a regeneração urbana desta zona da capital?

Marta Traquino considera, de uma forma global, que a maioria destes projectos artísticos frustraram o objectivo do programa não superando a função de decorativismo do espaço (TRAQUINO, 2010: 126). Todavia, no caso das intervenções cerâmicas, houve autores que trabalharam o espaço com o propósito de contribuir para o seu melhoramento urbano, e outros que optaram por não atribuir esta dimensão social às suas obras.

REGENERAR

Algumas das intervenções em azulejo no contexto da Expo '98 assumiram “uma vertente clara de humanização da paisagem urbana da nova cidade que resulta da reconversão da zona oriental de Lisboa” (PINTO, 1998: 13). Para tal, os diferentes autores tiveram em conta a especificidades do espaço, centrando-se sobretudo nas memórias de vivências anteriores, no estabelecimento de relações e diálogos com as áreas circundantes ou atendendo às funções e “*iconografias*” de cada local, como veremos de seguida, procurando naturalmente actuar ao nível da forma como o espaço iria ser apreendido pelos seus futuros fruidores.

399

O trabalho de Pedro Cabrita Reis (n. 1956) para o viaduto da Avenida Marechal Gomes da Costa e a rotunda EXPO 98, disso é exemplo (Figura 1). Respondendo ao desafio de intervir em dois espaços de circulação automóvel, o artista procurou que os automobilistas pudessem usufruir dos mesmos, optando por revestir o interior e exterior do viaduto com azulejos pretos e brancos, dispostos em xadrez, estendendo esta lógica de aplicação à rotunda, onde inseriu duas estruturas em betão (uma paralelepipedal e outra cilíndrica) e dois muros com aberturas, que envolvem uma oliveira centenária (ALMEIDA, 2009: 88-89; JUSTO, 1998: 29; OLIVEIRA, 2000: 183-184). Ao manter esta árvore, Pedro Cabrita Reis evocava a paisagem ancestral deste espaço, onde em tempos existiram olivais. Para além de explorar a memória do sítio, o artista criou uma intervenção para ser percebida em movimento, mas a duas velocidades: uma mais rápida para o viaduto, através dos ritmos contrastantes do revestimento cerâmico, e uma mais lenta para a rotunda, que é percorrida a uma velocidade menor, permitindo observar com mais pormenor a obra. Esta propõe inúmeros enquadramentos à paisagem envolvente, que derivam da articulação entre os cinco elementos que constituem este equipamento urbano e o ângulo de observação do condutor (Figuras 2 e 3) (LEITÃO, 2016: 64-65).

⁹ Salienta-se, que esta opção por designar as intervenções artísticas como “arte urbana” teve como objectivo diferenciar estas obras da tradicional “arte em espaço público”, associada à estatuária em território nacional (REGATÃO, 2010: 138). Como tal, estes projectos enquadram-se mais na definição de arte pública e de *design* urbano, do que de arte urbana (NEVES, 2015: 131). Na contemporaneidade, esta indevida apropriação é muito frequente devido às fronteiras entre estes três conceitos serem subjectivas e em muitos dos casos esbatem-se entre si.



Figura 1 - Parque das Nações, Viaduto da Avenida Marechal Gomes da Costa, Pedro Cabrita Reis, 1998 [foto: © Inês Leitão].



Figuras 2 e 3 - Parque das Nações, Viaduto da Avenida Marechal Gomes da Costa, Pedro Cabrita Reis, 1998 [fotos: © Inês Leitão].

A intencionalidade de envolver o transeunte com o espaço também foi trabalhada pelo arquitecto Álvaro Siza Vieira (n. 1933) no Pavilhão de Portugal, edifício que tinha a responsabilidade de transmitir “uma imagem emblemática e festiva” devido à sua função de acolher a representação portuguesa no evento (Figura 4) (SIZA, 1998: 39). Para responder a estas exigências, e inserir o conjunto edificado no espaço envolvente,¹⁰ Siza criou dois espaços diferentes: um edifício que acolhesse o pavilhão expositivo e uma Praça Cerimonial destinada a receber os grandes acontecimentos da Expo ‘98. Este último sítio é coberto por uma monumental pala em betão, suspensa por dois pórticos, onde foi aplicado o revestimento cerâmico.¹¹ Utilizando o vermelho escuro para a fachada virada para o interior da Praça, e o verde-claro para a fachada voltada para o “exterior”, o arquitecto tinha como objectivo evocar a bandeira portuguesa, possibilitando, ao mesmo tempo, a identificação do pavilhão e da sua função (Figuras 5 e 6) (ALMEIDA, 2009: 92; LEITÃO, 2016: 68-69). Muito embora o azulejo tenha assumido esta “iconografia”, também pretendia tirar partido do rio que lhe estava próximo, o Tejo, através de um jogo de reflexos que simulam os diferentes efeitos da água, e que, conseqüentemente, provocam uma constante mutação da superfície parietal do Pavilhão, consoante a deslocação dos transeuntes e a luz atmosférica que nela incide. Esta dimensão sensorial que a obra assume interpela o indivíduo convidando-o a interagir com o edifício e o próprio espaço.

¹⁰ Quando Álvaro Siza Vieira projectou este pavilhão, ainda não se sabia o que iria ser construído na área circundante ao emblemático edifício. Perante isto, o arquitecto guiou-se pelos elementos que existiam, à época, naquela zona: o Oceanário de Lisboa (que estava em construção) e o rio Tejo.

¹¹ O arquitecto explorou a ideia de uma folha de papel suspensa em dois tijolos (VIEIRA, 1998: 39).



Figura 4 - Parque das Nações, Pavilhão de Portugal, Álvaro Siza Vieira, 1995-1998 [foto: © Inês Leitão].



Figura 5 - Parque das Nações, Pavilhão de Portugal, Álvaro Siza Vieira, 1995-1998 [fotos: © Inês Leitão].

401



Figura 6 - Parque das Nações, Pavilhão de Portugal, Álvaro Siza Vieira, 1995-1998 [fotos: © Inês Leitão].

Por sua vez, o *designer* Ivan Chermayeff (n. 1932) foi convidado a intervir num dos dois edifícios do Pavilhão dos Oceanos (actual Oceanário de Lisboa),¹² outro local emblemático da Expo '98. Com o objectivo de atribuir uma leitura integrada à fachada oeste do Edifício Administrativo deste espaço, Ivan Chermayeff criou um “um refrescante panorama da vida aquática” através de uma iconografia que remete para a fauna e flora marinha, e que indica a função do Pavilhão (ALMEIDA, 2009: 86). Esta percepção só é possível a uma longa distância, pois se observarmos a fachada a uma curta distância estas formas assumem um

¹² Projectado pelo arquitecto Peter Chermayeff (n. 1996), o Pavilhão dos Oceanos era composto pelo singular Edifício do Oceanário, situado à superfície de água, e o Edifício Administrativo que era o local de apoio e acesso a este.

conjunto de símbolos informáticos, um dos assunto dominantes da actualidade (Figuras 7 e 8). O *designer* desafia, assim, o passeante a interagir com o espaço através deste jogo óptico entre proximidade e distância, que confere um grande dinamismo à fachada. Ivan Chermayeff propõe também a duplicidade entre o passado e o presente, criando um conjunto de padrões que evocam o universo digital, sendo mesmo desenhados a computador, mas pintados à mão, uma técnica tradicional, e inspirados na produção azulejar azul e branca, da primeira metade do século XVIII (CHERMAYEFF, 1997).



Figura 7 - Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, Ivan Chermayeff, 1996-1998 [fotos: © Inês Leitão].

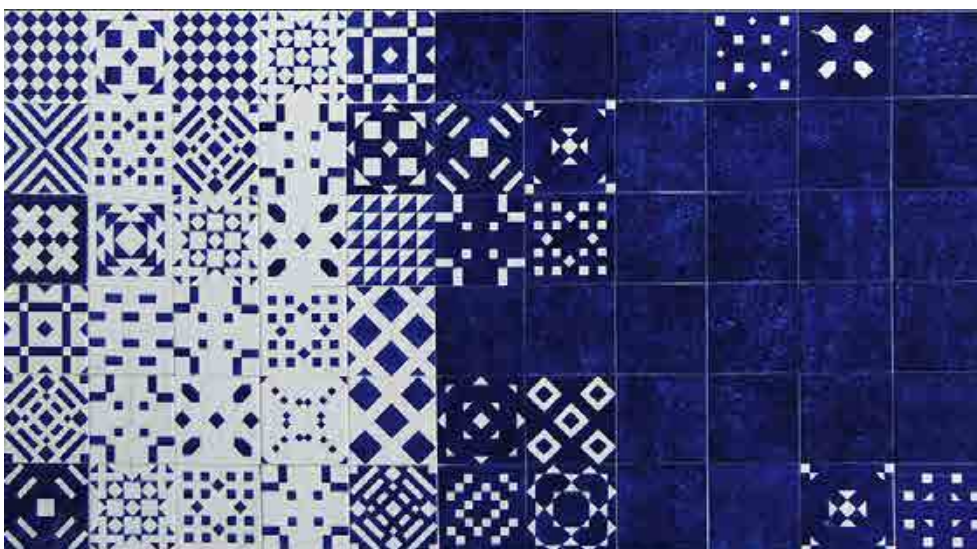


Figura 8 - Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, Ivan Chermayeff, 1996-1998 [fotos: © Inês Leitão].

Corroborando esta intencionalidade, de regenerar a zona da doca dos Olivais, o *Projecto das Sombras*, inserido no *Jardim da Água*¹³, da autoria de Fernanda Fragateiro (n. 1962), pretendeu criar “um ambiente de encontro e partilha através da exploração das características, funcionalidades e memória ancestral do espaço” (Figura 9) (LEITÃO, 2016: 138). Este revestimento cerâmico, caracterizado por sombras de algas - recolhidas no rio Tejo, no século XIX, pelo austríaco Friedrich Walwitsch - e excertos da lenda renda de bilros, foi aplicado em dois muros que circunscrevem um lago artificial (possível de atravessar). À semelhança de Álvaro Siza Vieira, Fernanda Fragateiro também explorou as características reflectoras do azulejo para simular o movimento e as capacidades de reflexão da água (Figura 10).

¹³ Fernanda Fragateiro, em conjunto com o *atelier* RISCO, criou os Jardins da Água um conjunto de espaço verdes onde-se integra o Jardim da Água.



Figura 9 - Parque das Nações, Jardins da Água, Jardim da Água, Projecto das Sombras, Fernanda Fragateiro, 1998 [foto: © Inês Leitão].



Figura 10 - Parque das Nações, Jardins da Água, Jardim da Água, Projecto das Sombras, Fernanda Fragateiro, 1998 [foto: © Inês Leitão].

403

“[...] um conjunto de obras que remontam, qual duplo, o fenómeno óptico da refração e de reflexão da luz provocado pela água. Ora deixando ver, ora apagando, ora reproduzindo, duplicando ou tornando translúcido, cada peça, cada elemento no jardim responde em eco, ampliando-o ou diminuindo-o, infinitamente, aos motivos que a artista escolheu” (OLIVEIRA, 2000: 190).

Esta obra promove um ambiente de encontro e partilha através da exploração que a artista faz das particularidades, funcionalidades e memória ancestral do espaço. O *Jardim da Água* convida os seus fruidores a vivenciarem o local, propondo-lhes uma constante descoberta do sítio, provoca pelas diversas mutações a que o local está sujeito, devido sobretudo ao *Projecto das Sombras* (LEITÃO, 2016: 138).

COLORIR

Como aconteceu com a maioria das obras de arte pública realizadas no âmbito da Expo '98, também no contexto da produção azulejar houve intervenções que apenas tiveram a intenção de se enquadrarem com o tema do evento ou, de alguma forma, colorirem um pouco da paisagem urbana. Todavia, estes aspectos distanciam-se da própria definição de arte pública e das intervenções que podem possibilitar a regeneração urbana.

Na obra *Navigatio Sancti Brendanni Abbatis*, e apesar da artista ter a intencionalidade de explorar o tema principal da Expo '98, Ilda David (n. 1955) inspirou-se no livro medieval *A Viagem de São Brandão*,¹⁴ não tendo tido nenhuma intencionalidade em inserir a obra no espaço, nem uma atenção para a forma como a obra iria ser recepcionada pelos utilizadores (Figuras 11 e 12) (ALMEIDA, 2009: 87; MENDONÇA, 1998: 93-95).¹⁵



Figura 11 - Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, *Navigatio Sancti Brendanni Abbatis*, Ilda David, 1998 [fotos: © Inês Leitão].

404



Figura 12 - Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, *Navigatio Sancti Brendanni Abbatis*, Ilda David, 1998 [fotos: © Inês Leitão].

O mesmo acontece com a obra *Haveráguas*, do surrealista chileno Roberto Matta (1911-2002), que, apesar de realizar este painel propositadamente para o evento, não parece ter tido uma preocupação com o contexto espacial ou os seus habitantes (Figura 13).

¹⁴ É um livro que evoca às viagens marítimas de São Brandão, um santo irlandês do século X que navegou no Atlântico Noroeste em busca dos lugares míticos perdidos.

¹⁵ Apesar desta obra estar localizada na entrada VIP à época da Expo '98, actualmente foi colocada numa área habitacional na zona Sul do Parque das Nações.



Figura 13 - Parque das Nações, Haveráguas, Roberto Matta, 1998 [foto: © Inês Leitão].

Situação idêntica regista-se ainda com o revestimento cerâmico idealizado por Pedro Casqueiro (n. 1959) para o viaduto da Avenida Dom João II (Figuras 14 e 15). O artista concebeu um conjunto de retângulos de dimensões e cores diferentes, mas com alguns dos lados ligeiramente inclinados, de modo a acompanhar a própria topografia dos dois muros do viaduto, que têm essa mesma orientação e, conseqüentemente, vão afunilando (ALMEIDA, 2009: 89). Apesar da procura de integração da obra no espaço, não há uma intencionalidade de trabalhar as suas dinâmicas, como refere o próprio artista:

405



Figura 14 - Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Viaduto da Avenida Dom João II, Pedro Casqueiro, 1998 [fotos: © Ana Almeida].



Figura 15 - Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Viaduto da Avenida Dom João II, Pedro Casqueiro, 1998 [fotos: © Ana Almeida].

“pensei que seria para ser visto com velocidade, pensei vagamente, porque a maioria parte dos potenciais observadores são pessoas que vão dentro de um carro e que têm uma visão muito instantânea da obra. Assim, não existe um factor normalmente associado a recepção da pintura: a contemplação. É uma coisa que não é para ser complementada” (FARIA, 1998: 55).

PARQUE DAS NAÇÕES: UM ESPAÇO REGENERADO?

Como foi referido anteriormente, um dos objectivos da Expo '98 - regenerar a zona da doca dos Olivais -, parece ter sido cumprido, pois dezanove anos mais tarde é possível constatar que este local se transformou numa zona habitacional, constituída por um aprazível espaço de lazer, junto ao rio. Se dúvidas houvesse acerca desta qualificação, bastaria atender à reorganização administrativa das Juntas de Freguesia, ocorrida em 2013, no contexto da qual o actual Parque das Nações¹⁶ passou a ser considerado como uma freguesia autónoma do concelho de Lisboa devido ao seu crescimento habitacional e à dinamização cultural que se mantém. Mas será que as intervenções de arte pública, realizadas no âmbito da Expo '98, contribuíram para a consolidação da regeneração deste espaço?

Nos últimos anos, a maioria destas obras tem sido objecto de grandes críticas devido ao seu grave estado de degradação, que afecta a própria qualidade de vida dos espaços. No caso específico do azulejo, e em particular das obras com revestimentos cerâmicos que previam o melhoramento urbano, conclui-se que algumas partilham a degradação acima referida, sendo talvez a intervenção de Pedro Cabrita Reis a que se encontra em pior estado de conservação (Figura 16). Poderá esta obra continuar a contribuir para a vivência do espaço?



Figura 16 - Parque das Nações, Viaduto da Avenida Marechal Gomes da Costa, Pedro Cabrita Reis, 1998 [foto: © Inês Leitão].

¹⁶ Designação conferida à antiga zona de intervenção da Expo '98, que circunscreve todas as áreas que estiveram sob a administração da ParqueExpo, incluindo o antigo recinto da exposição mundial de Lisboa.

Outro local onde foram frustradas as intenções do seu autor é o emblemático Pavilhão de Portugal, que ficou ao abandono e sem nenhuma funcionalidade após a Expo '98. Como o próprio arquitecto afirmou “a solução mais lógica, (...) [seria] demoli-lo”, embora esteja classificado como um edifício de interesse público, desde 2010: “[...] é um bem público, embora com muito pouco público” (JORNAL DE NOTÍCIAS, 2013). Todavia esta situação alterou-se, em Agosto de 2015, quando o Pavilhão de Portugal passou a integrar o património da Universidade de Lisboa (U Lisboa) com o objectivo de receber iniciativas no âmbito da “[...] educação, investigação científica e cultura [...]” (UNIVERSIDADE DE LISBOA, 2015). Está prevista uma nova intervenção neste espaço para o adequar às suas novas funções.

No mesmo sentido da manutenção posterior que muitas destas obras exigem, encontra-se o *Jardim da Água*, cujo profundo estado de degradação em que se encontra desde 2013 (Figura 17), foi finalmente alterado com a intervenção de recuperação (Figura 18).



Figura 17 - Parque das Nações, Jardins da Água, Jardim da Água, Projecto das Sombras, Fernanda Fragateiro, 1998 [em 2013] [foto: © Inês Leitão].

407



Figura 18 - Parque das Nações, Jardins da Água, Jardim da Água, Projecto das Sombras, Fernanda Fragateiro, 1998 [em 2016] [foto: © Inês Leitão].

Por outro lado, o crescimento desta zona da capital conduziu, naturalmente, à edificação de novos equipamento, como é o caso do Edifício do Mar (2011), do arquitecto Pedro Campos Costa (Figura 19). Construído no âmbito das obras de ampliação do Oceanário de Lisboa, o edifício oculta parte do revestimento cerâmico criado por Ivan Chermayeff, incluindo o tubarão que se dirigia frontalmente ao observador, e que era já considerado um ícone do Oceanário, “prejudicando a interacção original que se pretendia, entre a obra e o seu usufruidor, [assim como,] o seu objectivo de «unificar o paredão»” (Figuras 20 e 21) (LEITÃO, 2016: 74). Nesta medida, o projecto de Pedro Campos Costa não só prejudica o trabalho de Ivan Chermayeff, como compromete também o de Fernanda Fragateiro, que se situa na periferia do Oceanário de Lisboa.



Figura 19 - Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício do Mar, Toni Cumella Vendrell, 2011 [foto: © Inês Leitão].



Figuras 20 e 21 - Parque das Nações, Oceanário de Lisboa, Edifício Administrativo, fachada oeste, Ivan Chermayeff, 1996-1998 [vista do Oceanário de Lisboa antes e após da construção do Edifício do Mar], [fotos: © Inês Leitão].

Curiosamente, esta articulação entre o *Jardim da Água* e a fachada cerâmica do Edifício do Mar, da autoria de Toni Cumella Vendrell (n. 1951), também propicia um jogo de reflexos que permite uma interligação e diálogo entre ambas as obras (Figura 22) (LEITÃO, 2016: 77-78). Esta dupla relação de conflito e harmonia acontece devido às intenções do ceramista espanhol em criar um revestimento que integrasse o Edifício do Mar no espaço e não perturbasse o percurso dos transeuntes:



Figura 22 - Parque das Nações, Jardins da Água, Jardim da Água, Projecto das Sombras, Fernanda Fragateiro, 1998 [vista do Jardim da Água após da construção do Edifício do Mar], [foto: © Inês Leitão].

“[...] [Toni Cumella Vendrell] não podia conceber uma fachada brilhante ou colorida para um espaço em frente de uma extensão de água, porque iria ofuscar o sítio e provocar desconforto aos fruidores daquele local. Na sequência da preocupação do ceramista em integrar a obra na paisagem, este atribui à superfície do imóvel uma linguagem orgânica através da forma que as placas cerâmicas sugerem, escamas de peixes. A associação que o revestimento cerâmico propõe vai ao encontro da própria identidade daquele espaço, um oceanário, funcionando o revestimento como uma toponímia do sítio [...]” (LEITÃO, 2016: 77).

A obra de Toni Cumella Vendrell é um bom exemplo de como um revestimento cerâmico pode contribuir para a requalificação de um determinado sítio. Apesar de se integrar numa intervenção de maiores dimensões com implicações directas nas obras circundantes com as quais dialoga, a intenção do artista espanhol em criar uma intervenção que respeitasse a dinâmica e a vivência do local fizeram com que este edifício não se tornasse tão intrusivo no espaço.

Após a Expo '98, o azulejo continuou a acompanhar o crescimento desta área da cidade, ainda que com intervenções que parecem limitar-se a estar no espaço público, como é o caso do revestimento cerâmico de Jorge Martins (n. 1940) para o Edifício do ECRAN¹⁷ (2000) (Figura 23). Nesta fachada, o artista pretendeu representar “um grande – écran – que unificava os lotes de habitação subjacentes”, evocando, numa área do revestimento, os azulejos enxaquetados e de ponta de diamante (Figuras 24 e 25).

No mesmo sentido, observa-se o trabalho de Errö (n. 1932) para o Complexo Art's Business & Hotel Centre¹⁸ (2004), em que o artista islandês inscreveu, ao longo de um paredão, personagens de banda desenhada e de filmes de animação infantil, sob uma linguagem pop arte, tão característica do seu trabalho (Figura 26). Ou ainda a obra Canto das Sereias (2006-2007), de Leonel Moura (n. 1948),¹⁹ situada na entrada dos Edifícios gémeos Mar Vermelho e Mar Mediterrâneo, que é constituída por figuras de sereias (inspiradas nos nus femininos da pintura ocidental) e complementada por excertos das *Odisseia de Homero*

¹⁷ E um projecto do arquitecto José Troufa Real (n. 1941).

¹⁸ Edifício da autoria do arquitecto Frederico Valsassin.

¹⁹ Refira-se, apenas por curiosidade, que este artista trabalha directamente com pequenos robôs pintores, no que designou por “arte robótica”.

[que relatam a dificuldade de Ulisses em resistir ao “*canto das sereias*” na sua viagem de regresso a Ítaca], relacionando a obra com um universo marinho associado a esta zona de Lisboa (Figura 27). Muito embora tenha resultado de um concurso público, esta obra evoca, em 2006, a memória deste espaço que é novo, recuperando a temática da Expo '98 e a vivência do evento que aí decorreu subordinado ao tema dos oceanos e a todo o imaginário que o mesmo envolve, de que é exemplo a história de Ulisses.



Figura 23 - Parque das Nações, Edifício ECRAN, Jorge Martins, 2000 [foto: © Inês Leitão].

410



Figuras 24 e 25 - Parque das Nações, Edifício ECRAN, Jorge Martins, 2010 [evoca o azulejos enxaquetados e ponta de diamante], [foto: © Inês Leitão].



Figura 26 - Parque das Nações, Complexo Art's Business & Hotel Centre, Jorge Martins, 2004 [foto: © Inês Leitão].



Figura 27 - Parque das Nações, entrada dos Edifícios Mar Vermelho e Mar Mediterrâneo, Canto das Sereias, Leonel Moura, 2006-2007 [foto: © Inês Leitão].

DISCUSSÃO E SÍNTESE FINAL

O azulejo tem assumido, nas últimas décadas, um papel importante na regeneração e requalificação da cidade, constituindo-se como um material ou suporte ideal para integrar projectos de arte pública, no contexto português, devido à sua utilização secular, que o torna parte integrante do imaginário nacional. Neste sentido, o azulejo comporta, em si próprio, uma história de mais de cinco séculos que, de alguma forma, trabalha uma memória colectiva que lhe é inerente, quer os artistas optem por lhe imprimir outros sentidos e outras relações e diálogos com locais e comunidade, quer não.

Como temos vindo a destacar, é fundamental trabalhar o espaço tendo em conta as especificidades do sítio - história, características, dinâmicas, mobilidade, usufruidores, entre outros -, e, como tal, artistas, arquitectos ou *designers* não se devem limitar a aplicar azulejos coloridos nas superfícies parietais, pois, apesar da história secular da azulejaria portuguesa, esta aplicação indiscriminada pode prejudicar a vivência do local, em vez de a beneficiar.

As obras cerâmicas de Pedro Cabrita Reis, Álvaro Siza Vieira, Ivan Chermayeff, Fernanda Fragateiro e Toni Cumella Vendrell, analisadas no presente artigo, demonstram a importância do azulejo na regeneração urbana das docas dos Olivais. As obras destes autores contribuíram para que esta área da capital beneficiasse de uma nova leitura, transformando-a num dos marcos da memória da cidade.

Muito embora o azulejo tenha sido um dos protagonistas da transformação do Parque da Nações, nem todas as obras contribuíram para esta requalificação, sendo disso exemplo os trabalhos de Ilda David, Roberto Matta, Pedro Casqueiro, Jorge Martins, Errö e Leonel Moura. Como refere Marta Traquino:

“[...] os projectos de arte pública que têm aparecido em Portugal na última década acusam semelhante distância entre pressupostos teóricos e a prática, pois embora haja artistas no contexto nacional com outra capacidade para trabalhar com o espaço público, os convites dirigem-se, maioritariamente, aos de obra vocacionada para os espaços institucionais da arte. Sem tanto cuidado na abordagem contextualista e seus públicos. Sente-se alguma ausência do compromisso com a responsabilidade social dos projectos de arte para o espaço público” (TRAQUINO, 2010: 131).

No entanto, estas intenções que a arte pública levanta introduzem uma série de questões: será melhor o cinzento do betão ou um equipamento urbano revestido com azulejo, mesmo com um intuito decorativo? Não cabe, no âmbito deste artigo, responder a esta questão que abrange, também, outras manifestações que não apenas as que incluem o azulejo, mas apenas equacionar o problema e pensá-lo no contexto da azulejaria portuguesa, uma arte com características muito próprias e que, como referimos, comporta em si uma memória colectiva que é transversal e que, desde logo, cumpre uma das premissas da arte pública. Poderá radicar neste aspecto a utilização cada vez mais frequente do azulejo no contexto da arte pública em Portugal?

A antiga zona portuária e industrial das docas Olivais é hoje uma “centralidade metropolitana”, demonstrando como o azulejo continua a fazer parte do gosto português – enche a cidade de luz e cor, remetendo para uma memória passada. Os projectos elaborados para Expo '98 e, posteriormente, para o Parque das Nações, ilustram a produção azulejar contemporânea, no contexto da arte pública, demonstrando que o azulejo pode oferecer um contributo significativo à vivência do espaço público.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Ana. Da Cidade ao Museu e do Museu à Cidade: uma proposta de itinerário pela azulejaria de autor na Lisboa da segunda metade do século XX. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009. [Http://hdl.handle.net/10451/628](http://hdl.handle.net/10451/628). Tese de Mestrado em Museologia e Museografia.
- CAEIRO, Mário. *Arte na cidade: História contemporânea*. Lisboa: Temas & Debates / Círculo de Leitores, 2014.
- CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press, 2002.
- CHERMAYEFF, Ivan. Sobre a Concepção de Azulejos dos Oceanos. In *Azulejos dos Oceanos / Tiles of the Oceans*. Lisboa: Expo '98, 1998, pp. 9 – 15.
- CORREIA, Victor. *Arte pública: seu significado e função*. Lisboa: Fonte da Palavra, 2013.
- FARIA, Nuno. Pintura para um lugar comum: Conversa com Pedro Casqueiro. In OLIVEIRA, SÓNIA (Coord.) - *Arte Urbana / Urban Art*. Lisboa: EXPO '98, 1998, pp. 51 – 58.
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In DEFERT, DANIEL; EWALD, FRANÇOIS (Eds.) - *Dits et Écrits 1954-188 [IV 1980-1988]*. Paris: Éditions Gallimard, 1994. Vol. IV, pp. 752 – 762.
- HENRIQUES, Paulo. Sobre o anonimato. In ALMEIDA, ANA - *Eduardo Nery: Os Desafios do Olhar: Arte Pública na EPAL*. Lisboa: EPAL - Empresa Portuguesa das Águas Livres, 2011, pp. 8 – 41.
- JORNAL DE NOTÍCIAS. «Siza Vieira: "A solução mais lógica seria demolir" O Pavilhão de Portugal». 2013. [Consultado 12.2016]. [Http://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/siza_vieira_a_solucao_mais_logica_seria_demolir_o_pavilhao_de_portugal](http://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/siza_vieira_a_solucao_mais_logica_seria_demolir_o_pavilhao_de_portugal).

- JUSTO, José Miranda. Pedro Cabrita Reis: A Hipérbole do Império. In OLIVEIRA, SÓNIA (Coord.) - *Arte Urbana / Urban Art*. Lisboa: EXPO '98, 1998, pp. 27 - 33.
- LACY, Suzanne. *Mapping the terrain: new genre public art*. Cambridge: Mass, The MIT Press, 1996.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- LEITÃO, Inês. A arte pública e a construção do lugar. A presença do azulejo (1970-2013). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016. [Http://hdl.handle.net/10451/25937](http://hdl.handle.net/10451/25937). Tese de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro.
- MENDONÇA, José Tolentino. As Viagens Marítimas da Alama. In OLIVEIRA, SÓNIA (Coord.) - *Arte Urbana / Urban Art*. Lisboa : EXPO '98, 1998. pp. 91 - 97.
- MILLES, Malcom. *Art, Space and the City: public art and urban features*. Londres: Routledge, 1997.
- NEVES, Pedro Simões. Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008-2014. In *Convocarte - Revista de Ciências da Arte*. 1 (2015), pp. 121 - 134.
- OLIVEIRA, Luísa Soares. 1974-2000: Arte em Cerâmica: A Cerâmica Contemporânea de Autor em Portugal. In RODRIGUES, ANA MARIA (Coord.) - *O Azulejo em Portugal no século XX*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses / Edições INAPA, 2000, pp. 157 - 193.
- PINTO, António Manuel. Arte Urbana: Entre o Espaço Público e o Espaço Humano. In OLIVEIRA, SÓNIA (Coord.) - *Arte Urbana / Urban Art*. Lisboa : EXPO '98, 1998, pp. 13-15.
- REGATÃO, José Pedro. *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. Lisboa: Books on Demand., 2010.
- REMESAR, Antoni. «Public Art, strategies for the regeneration of public space». In *On the w@terfront*. 17 (2011), pp. 3 - 27. [Http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/234245/316480](http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/234245/316480).
- ROSADO, António Campos (Ed.). *Colaborações: Arquitectos, Artistas*. Lisboa: Parque das Nações, 2000.
- SIZA, Álvaro. Pavilhão de Portugal: Arquitecturas e Tecnologias - Pavilhão de Portugal: Memória Descritiva. In CASTRO, RUI (Ed.) - *Pavilhão de Portugal: Exposição Mundial de Lisboa de 1998*. Lisboa: Parque Expo '98, 1998, p. 39.
- TRAQUINO, Marta. *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Porto: Edições Humus, 2010.
- UNIVERSIDADE DE LISBOA. «Pavilhão de Portugal». 2015. [Consulta: 12.2016] [Http://www.ulisboa.pt/home-page/viver/pavilhao-de-portugal/](http://www.ulisboa.pt/home-page/viver/pavilhao-de-portugal/).
- VELEZ, João Paulo (Dir.). *Documentos para a história da EXPO 98 (1989-1992)*. Lisboa: Parque das Nações, 1999.
- WHYBROW, Nicolas. *Art and the City*. Londres / Nova Iorque: I. B. Tauris, 2011.

DA MISTURA PARA TEMPURA, OU COMO A ARTE CONTEMPORÂNEA (EM ESPAÇO PÚBLICO) NÃO PODE SER PATRIMÓNIO SÓ POR SER CONSIDERADA ARTE

RUI MACÁRIO RIBEIRO

CITAR - EA, UCP – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes;
Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa;
Projecto Património

RESUMO

Se considerarmos correcto que apenas é Património, qualquer elemento que retenha um traço identitário de uma dada comunidade ou por outra via, um elemento que uma dada comunidade tenha incorporado no seu “ser”, dificilmente a criação contemporânea – ao seu tempo – será elemento Patrimonial. No entanto, é necessário, e até desejável, não esquecer que essa mesma produção artística frequentemente reflecte e aborda as referências identitárias (patrimoniais).

Do lado patrimonial surge uma similar questão: o considerar que não há materialização patrimonial contemporânea, ou, mais recente que algum putativo “pai fundador”. Tal, não só é desmentido por múltiplas práticas estatais (logo, educativas, e, por essa via, patrimoniais) do século XX, como, e através da utilização do modelo analítico da Paisagem Mental Patrimonial, tendencialmente comprovável.

De tal resulta que a classificação “património” se baseia na premissa deliberativa de um colégio de decisores, ao invés da constatação e/ou preocupação com a relevância específica da comunidade que se pretende valorizar com a referida classificação.

Há no mercado embalagens de farinha que se apresentam especificamente como “Mistura [...]” ou “Farinha para Tempura”. Anunciam imediatamente que apenas necessitam de 1 ovo e água fria para substanciar a massa de tempura. No fundo são farinha de trigo. Na tempura (para lá do conteúdo a fritar) importa exactamente esse polme, feito de farinha de trigo, que implica – frequentemente – a adição de 1 ovo e água fria. Eventualmente um pouco de amido de milho. O preço entre uma embalagem da dita mistura e o de uma embalagem tradicional de farinha de trigo diverge 70%.

Nas classificações “património”, mormente de criações contemporâneas - ao seu tempo – falta não raro, a validação comunitária, patrimonial. Falta 1 ovo e água fria.

PALAVRAS-CHAVE

Património; Classificação; Percepção; Comunidade.

ABSTRACT

If we accept the premise that only is Cultural Heritage, an element that retains/showcases at least one identity trait of a given community, or in other words, an element that a given community has incorporated in its “Self”, contemporary creation (artistic one for a start) – at its time – seldom is Cultural Heritage. However it is necessary and even desirable to acknowledge that the same contemporary creation frequently reflects and uses identity (as in Cultural Heritage) references. From the Cultural Heritage point of view there is a similar even if opposing questioning: of the inexistence of contemporary Cultural Heritage elements, or at least “novel” than a putative founding father. This can not only be dismissed by multiple State oriented praxis (and therefor educational, tending to Cultural Heritage with time) of the twentieth century, but moreover and through the results derived from the use of the Cultural Heritage Mental Landscape analytic model, it can be tendentially denied.

Of such, one can assume that the classification of and as “Cultural Heritage”, is based upon the deliberative premise of a college of decision-makers, rather than the confirmation and/or concern about the specific relevance of the community that it intends to value with that classification. When out shopping, one can find flour packages specifically presented as “Tempura Mix” or “Tempura Flour”. In it is clearly printed that to make Tempura batter, the mix only needs the addition of 1 egg and cold water. Basically it’s a wheat flour package. In Tempura (besides the content to be cased by the batter), it’s of relevance, the batter in itself, that using mostly wheat flour, requires only 1 egg and cold water to be added. Eventually, depending on the recipe, an extra pinch of corn starch. The price gap between a “Tempura Mix” and a Wheat Flour package is around 70%. On the classifications of something as Cultural Heritage, mainly the contemporary elements, community validation, identity, Heritage value, is often lacking... They lack 1 egg and cold water.

KEYWORDS

Heritage; Classification; Perception; Community.

INTRODUÇÃO

Este texto decorre de um processo simultaneamente especulativo e empírico, por via do projecto/experiência do Museu do Falso (doravante MF)¹. Deste modo se justifica, ao menos em parte, o cariz ensaístico que o texto em si comporta.

A questão inicial do referido MF prendia-se fundamentalmente com a validação e legitimação de elementos culturais, ou a que se atribuísse um valor cultural patrimonial. Não tanto pelas instituições museais, antes pelo uso, que as instituições políticas, do valor patrimonial fazem.

Com a evolução do MF e decorrente devir, assumiu-se com maior pertinência o papel central dos elementos patrimoniais culturais por si mesmos. No entanto, tão só aqueles que aos museus e pelos museus, enquanto instituições, poderiam em si comportar ou assumir. No fundo, uma velha questão/debate Patrimonial Cultural: os museus contêm em si elementos/artefactos/documentos, os ditos “testemunhos materiais”, de valor patrimonial cultural ou, antes, porque contidos nas colecções de museus, os “testemunhos materiais” adquirem valor patrimonial cultural? Este será [o qual surgiu primeiro] “o ovo ou a galinha” das e quanto às colecções e instituições museais.

415

Por extensão, poder-se-á, contudo, colocar a mesma questão ao próprio Património Cultural (doravante PC) enquanto disciplina e em última instância, existência efectiva. O PC existe ou é concebido/formalizado? Analisando o pressuposto poder-se-á discernir quanto a uma conjugação entre o cariz patrimonial cultural de algo e a sua inerência “tradicional”, costumeira. PC será eventualmente e nessa vertente, uma tradição a que se aporta um novo valor globalizante e de índole transmissiva. Se assim é, devemos por um lado assumir que:

Inventing traditions, it is assumed here, is essentially a process of formalization and ritualization. (...) How-

¹ Para mais informações quanto ao Museu do Falso, seu processo inicial e criação do modelo de Paisagem Mental Patrimonial sugere-se o site do museu (www.projectopatrimonio.com/museudofalso) bem como MACÁRIO RIBEIRO, R. (2014). O Museu do Falso: Uma experiência colaborativa em torno à noção de construção de Identidade. In *Libro de Actas del I Congreso Internacional Patrimonio y Educación. Enseñanza y Patrimonio: Estado de la cuestión*. Granada: Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada. Pp. 80-89.; MACÁRIO RIBEIRO, R. (2015). FAKE'M – Da concepção à materialização do Museu do Falso (Viseu). In SEMEDO, A., SENRA, S., e AZEVEDO, T. (Eds.), *Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional. Atas do Seminário*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Pp. 202-219.; MACÁRIO RIBEIRO, R. (2015). The Fake Museum and the resulting Mental Cultural Landscape. An alternate model for the analysis of Heritage, as perceived and highlighted by the community. In ŠCITAROCI, M. O. (Ed.), *Cultural Heritage – Possibilities for Spatial and Economic Development. Proceedings*. Zagreb: University of Zagreb, Faculty of Architecture. Pp. 412-415.

ever, we should expect it to occur more frequently when a rapid transformation of society weakens or destroys the social patterns for which 'old' traditions have been designed, producing new ones to which they are not applicable, or when such old traditions and their institutional carriers and promulgators no longer prove sufficiently adaptable and flexible, or are otherwise eliminated [...].²

No entanto, e por outro lado, importa ter em consideração que há uma prática estabelecida no que é um relativamente novo campo de estudo [o próprio PC, seja desde os finais do século XIX com a questão do Monumento, seja já na segunda década do século XX, com a própria concepção de PC], quanto à tendencial não “des-patrimonialização” de algo a que se convencionou atribuir tal valor patrimonial cultural.

Ou seja, e por outras palavras, embora se possa e – defende-se aqui – deva, entender cada nova linha de orientação na abordagem e classificação de PC como uma “formalização e ritualização”, para usar os termos de HOBBSAWM de um elemento cultural, que se eleva a patrimonial; há, ao mesmo tempo, a manutenção de todas as anteriores linhas de orientação e de todos os elementos que foram considerados patrimoniais... ainda que os elementos classificados, concorram entre si nas implicações, ou mesmo negando-se, num confronto directo quanto aos princípios inerentes à sua validação e relação com a comunidade que representam. Uma vez PC, sempre PC. Parece ser a norma basilar.

Uma explicação imediata pode residir no compreensível móbil da antiguidade, uma vez que, sendo classificado, ou antes “patrimonializado”, se adiciona um cariz de protecção que sobre o elemento actua, concorrendo, em parte, para a prevenção da sua perda ou transformação global. Assim e pelo decorrer do tempo, ainda que assumindo uma natural mudança no entendimento das instituições e das comunidades, sobre o referido elemento, a valência do decurso histórico/temporal, promove a não alteração da “patrimonialização” já conferida. Salvo, porventura, na destruição absoluta do elemento em causa e mesmo aí com nuances. Veja-se por exemplo, o conjunto substancial de cidades europeias que em virtude de guerras ou catástrofes naturais, perderam, de facto, um importante e substancial conjunto patrimonial, ou simplesmente “histórico” e o re-criaram em maior ou menor medida.

Do indicado, e das elaborações próximas a essa via de entendimento, resulta uma tentativa de análise que se aporta ao aparente desfasamento entre duas situações:

1. a política [operativamente *top-down*] inscrita na Lei de Bases do Património Cultural Português (Lei nº107/2001), os seus pressupostos e os elementos por essa via classificados como PC;

2. a consideração que as comunidades fazem, do que é para si um elemento patrimonial cultural, enquanto elemento estruturante da sua identidade [analisando os dados recolhidos de uma amostra populacional – caso de estudo – em Viseu, recorrendo ao modelo da Paisagem Mental Patrimonial].

Na decorrência e antes de introduzir qualquer outro ponto, é necessário apresentar alguns conceitos, como entendidos e utilizados nestas páginas:

1. Arte Contemporânea [em Espaço Público], será qualquer manifestação [móvel ou imóvel; tangível ou intangível] enquadrável no domínio estético, dentro de uma lógica de produção orientada [artística/cultural], intencional [cuja intencionalidade seja a de criar um “bem” artístico]. Aqui, sobretudo, relevando as produções arquitectónicas.

2. Era da Criatividade Digital, será entendida fundamentalmente como o período ou momento histórico caracterizado pela rápida e ampla disseminação global de dados, mais do que a criação ancorada/derivada, em suporte/ferramentas digitais.

² HOBBSAWM, E. (2015). Introduction: Inventing Traditions. In HOBBSAWM, E. & RANGER, T. (Eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge (United Kingdom): Cambridge University Press. 24th printing. Pp. 4.

3. O conteúdo desta comunicação é uma leitura derivada do processo inicial e formal do projecto “Museu do Falso” (MF): <http://www.projectopatrimonio.com/museudofalso/>.

4. O modelo de Paisagem Mental Patrimonial, aqui abordado e proposto foi concebido de modo a permitir uma comparação e análise críticas de PC enquanto praxis política e administrativa, em confronto potencial com PC enquanto substrato identitário comunitário.

PATRIMÓNIO CULTURAL PORTUGUÊS (DE ACORDO COM A LEI Nº107/2001)

A concepção de PC, em Portugal, encontra-se na directa medida do sustentado na e pela supra-mencionada Lei de Bases do Património Cultural Português (doravante Lei 107/2001). No entanto, uma das condicionantes da mesma e da decorrente concepção que se indica, é a da abrangência, ampla, que a Lei 107/2001 apresenta.

No Art. 2º, quanto ao “Conceito e âmbito do património cultural”, indica:

1. Para os efeitos da presente lei integram o património cultural todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, devam ser objecto de especial protecção e valorização.

2. A língua portuguesa, enquanto fundamento da soberania nacional, é um elemento essencial do património cultural português.

3. O interesse cultural relevante, designadamente histórico, paleontológico, arqueológico, arquitectónico, linguístico, documental, artístico, etnográfico, científico, social, industrial ou técnico, dos bens que integram o património cultural reflectirá valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade.

4. Integram, igualmente, o património cultural aqueles bens imateriais que constituam parcelas estruturantes da identidade e da memória colectiva portuguesas.

5. Constituem, ainda, património cultural quaisquer outros bens que como tal sejam considerados por força de convenções internacionais que vinculem o Estado Português, pelo menos para os efeitos nelas previstos. 417

6. Integram o património cultural não só o conjunto de bens materiais e imateriais de interesse cultural relevante, mas também, quando for caso disso, os respectivos contextos que, pelo seu valor de testemunho, possuam com aqueles uma relação interpretativa e informativa.

7. O ensino, a valorização e a defesa da língua portuguesa e das suas variedades regionais no território nacional, bem como a sua difusão internacional, constituem objecto de legislação e políticas próprias.

8. A cultura tradicional popular ocupa uma posição de relevo na política do Estado e das Regiões Autónomas sobre a protecção e valorização do património cultural e constitui objecto de legislação própria.

Do artigo resulta, de um modo mais simplista que o devido, o seguinte, logo no primeiro nº:

- “Integram o PC” todos os bens que devam ser objecto de especial protecção e valorização.
- Esses bens devem ser testemunhos.
- Os testemunhos devem possuir valor de civilização ou de cultura.
- Cumulativamente ao valor de civilização ou de cultura, os testemunhos devem ser portadores de interesse cultural relevante.

Portanto e em decorrência, o exposto surge no seguimento da Lei 107/2001 e apenas nesse seguimento, não excluindo outras existências patrimoniais, mas não procurando abordá-las, depreende-se, uma vez que e na leitura integrada da Lei 107/2001, é o cariz de especial protecção e valorização que se aporta na elaboração deste diploma; até pelo uso concreto da expressão “integram o património cultural”, ao invés de “são património cultural”, ou um, “por exemplo” ...

Por outro lado, e, ao especificar a necessidade de uma “especial protecção e valorização”, aparentemente

derroga para um plano secundário tudo o que possa ser beneficiário de uma outra – poder-se-á inferir – geral protecção e valorização, ou mesmo de uma pequena ou até nenhuma particular protecção e valorização.

Este outro ponto de ligação entre protecção e valorização é complexo na sua abordagem e por motivos de lógica interna do texto, não se tomará em conta nestas páginas.

Assumido então, que é principal preocupação da Lei 107/2001 a especial protecção e valorização de bens que a “mereçam”, esses bens devem ser testemunhos e, sobretudo, testemunhos com valor de civilização ou de cultura e, cumulativamente, de interesse cultural relevante.

Mais pertencem ao PC, os bens:

- A língua portuguesa.
- (...) bens imateriais que constituam parcelas estruturantes da identidade e da memória colectiva portuguesas.
- Quaisquer outros bens, por força de convenções internacionais de que o Estado português seja signatário.
- (...) não só o conjunto de bens materiais e imateriais de interesse cultural relevante, mas também, quando for caso disso, os respectivos contextos.

De um modo alargado, surge a possibilidade de leitura do artigo anterior como caracterizando PC sem o definir verdadeiramente, assimilando o nº1 do Art. 2º essa caracterização, e os restantes números adicionando camadas de entendimento ou abrangência da protecção e valorização, especial, que aos bens PC será atribuída. Eventualmente no sentido da definição de museu, internacionalmente aceite, que alarga (na senda da definição adoptada pelo ICOM em 2001, embora já não integrada no conceito de 2007³) o âmbito da definição a Aquários, Jardins Botânicos, etc.. Não são museus, mas podem ser entendidos enquanto tal. A legislação portuguesa, de resto, ainda mantém essa valência no número 2 do Art. 3º a Lei Quadro dos Museus Portugueses (Lei nº47/2004, de 19 de Agosto, doravante Lei Quadro dos Museus):

Consideram-se museus as instituições, com diferentes designações, que apresentem as características e cumpram as funções museológicas previstas na presente lei para o museu, ainda que o respectivo acervo integre espécies vivas, tanto botânicas como zoológicas, testemunhos resultantes da materialização de ideias, representações de realidades existentes ou virtuais, assim como bens de património cultural imóvel, ambiental e paisagístico.

Reforçando o que se disse, aparentemente nada na Lei 107/2001 É PC, apenas se considera enquanto tal para efeitos da legislação, um conjunto de elementos que podem INTEGRAR o PC, com uma única excepção que é a língua portuguesa. Lendo comparativamente a Lei Quadro dos Museus, há uma substantiva diferença no posicionamento conceptual, seja por intenção prévia ou decorrência do processo legislativo.

Ao não definir PC abre-se espaço a que o conceito seja amplo e flexível, por outro lado, não o definindo, cria-se a possibilidade de uma abrangência demasiado etérea para que se chegue a utilizar correctamente o conjunto de direitos e deveres que da Lei 107/2001 decorrem. Não mencionando neste ponto, positivamente, o risco inerente ao uso indevido da patrimonialização que sustenta a totalidade da dita Lei.

Procurando unificar estes pontos, integram então o PC: a língua portuguesa enquanto fundamento de soberania nacional; os bens materiais ou imateriais que constituam parcelas estruturantes da identidade e da memória colectiva portuguesas assim como os seus contextos desde que, pelo seu valor de testemunho, possuam com aqueles uma relação interpretativa e informativa; os bens que ao Estado português sejam indicados enquanto PC por via das convenções internacionais de que seja signatário. Estes integran-

³ Para uma leitura integrada da definição de museu e sua evolução/alteração ver: *Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946)*. Retrieved from: http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html, on 14/06/2017.

tes do PC serão sempre e necessariamente bens, merecedores de especial protecção e valorização, que sejam testemunhos com valor de civilização ou de cultura e portadores de interesse cultural relevante.

Do que resulta que o móbil fundamental para o entendimento de PC, reside na capacidade de um bem conter em si uma centelha de representatividade ou entendimento potencial de elemento de soberania, identidade e memória, colectiva, adiciona o articulado, relativa a Portugal. Ou ainda, na capacidade de alguém, que seja técnica e administrativamente qualificado, para reconhecer no bem, essa centelha de que se afirmava anteriormente.

Tal reveste no imediato dois problemas potenciais. Em primeiro lugar, a noção de soberania e sua defesa no que respeita à língua – que não é o mesmo que literatura, como se depreende dos normativos da Academia das Ciências de Lisboa⁴, bem como da Academia Brasileira de Letras⁵ - e que pode em última instância levar ao caso de se supor inviável um acordo ortográfico de normalização inter e supra-nacional da mesma, ao menos no caso português, por sublimação de soberania (o que por seu turno, levaria a acentuar que outras limitações de soberania auto-impostas foram acordadas no âmbito internacional, para outras dimensões consideradas soberanas). Ainda que, a Resolução do Conselho de Ministros n.º 8/2011, relativa à aplicação do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa no sistema educativo no ano lectivo de 2011 - 2012 e, a partir de 1 de Janeiro de 2012, ao Governo e a todos os serviços, organismos e entidades na dependência do Governo, bem como à publicação do Diário da República, assuma na sua primeira frase que a “língua portuguesa é um elemento essencial do património cultural português”...

Em segundo lugar, pode-se estender a linha discursiva para a nacionalidade, já que identidade e memória colectivas, num território delimitado – sobre o qual, ou quanto ao qual, um Estado por inteiro possui o direito e dever de intervir – são distintas de identidade e memória colectivas parciais, comunitárias locais, parcelares, de cada uma das comunidades de um dado território unívoco; ou por outro lado, a mesma identidade e memória colectivas, de um grupo populacional alargado, apenas que não residente no território matricial.

419

Não estará neste pressuposto, de potencial aceitação ou negação de um grupo populacional defendendo e agindo perante a soberania de um dado Estado, a agir como quinta coluna de um outro agente titular de soberania, um outro Estado? Isso é permitido e permissível?

Não se sustenta aqui uma defesa do negacionismo ou discriminação, antes o colocar da questão, que, via travessa, poderá ser respondida pela aceitação tácita proveniente da directa incorporação de PC não-nacional, decorrente da adesão a uma convenção que contenha essa valência. Para o caso português, tal pode ser assim dirimido, mas é apesar de tudo uma problemática que se levanta em outros âmbitos.

Se avaliando pelo primado da defesa das comunidades espartilhadas por um mesmo território estatal, a defesa do acentuar colectivo global, não contribuirá para um entendimento que não o centralizado. As manifestações e existências representativas de vivências parcelares, locais, tornar-se-ão eventualmente matéria de “cultura tradicional popular”, e, portanto, por mais relevo que a Lei 107/2001 lhe afirme, consagra-lhe “legislação própria”, outra, diversa. O que, quando se procura a descentralização ou municipalização dos poderes estatais, é no mínimo um entrave à valorização dessa mesma descentralização, ou uma negação da municipalização como referente territorial de proximidade que tende a assumir as diferenças e, por vezes, divergências entre o global e homogeneizado, e o local e distintivo (que ironicamente ao turismo tanto apelam e de tanto valor se fazem revestir).

⁴ De acordo com o Art. 4º, alínea b), dos Estatutos da Academia das Ciências de Lisboa, é uma das suas finalidades: “Estimular o enriquecimento e o estudo do pensamento, da literatura, da língua e demais formas de cultura nacional”. [Decreto-lei 5/78, de 12 de Janeiro].

⁵ De acordo com o Art. 1º dos estatutos da Academia Brasileira de Letras: “A Academia Brasileira de Letras, com sede no Rio de Janeiro, tem por fim a cultura da língua e da literatura nacional, e funcionará de acordo com as normas estabelecidas em seu Regimento Interno.”

A Lei 107/2001 para lá da não definição objectiva de PC, e para lá da não clarificação do escopo que deve nortear a “especial protecção e valorização” dos bens a que se refere, introduz três dimensões de valia – considera-se aqui – discricionária.

À cabeça da problemática, a noção de “bem”. Integram o PC, bens. Quais? Os que no Art. 14º, conceptualmente no nº1 e por extensão no nº2 surgem:

1 – Consideram-se bens culturais os bens móveis e imóveis que, de harmonia com o disposto nos n.os 1, 3 e 5 do artigo 2.o , representem testemunho material com valor de civilização ou de cultura.

2 – Os princípios e disposições fundamentais da presente lei são extensíveis, na medida do que for compatível com os respectivos regimes jurídicos, aos bens naturais, ambientais, paisagísticos ou paleontológicos.

Ou seja, bens culturais, são bens – móveis ou imóveis, que representem testemunho material. São, portanto bens materiais, tangíveis. Um testemunho material, por exemplo e no caso da língua, não poderá ser a língua portuguesa, antes a sua materialização/registo. Ainda que a língua portuguesa, já se viu, seja o único elemento indicado individualmente enquanto PC, na Lei 107/2001.

A língua portuguesa é então um bem imaterial, não um bem cultural, ainda que seja PC, e que para a Lei 107/2001 ambos (bem cultural e bem imaterial) sejam PC. Tal parece configurar a criação de dimensões exógenas de ponderação quanto ao valor de um bem, nomeadamente quando se procede à necessária e vinculativa aferição do valor de civilização ou de cultura conducentes à posterior protecção de um bem. Essa protecção, que é consubstanciada por dois procedimentos distintos ainda que complementares, elenca, hierarquizando, dois “níveis de registo”. O registo patrimonial de classificação e o registo patrimonial de inventariação (Art. 16º, Lei 107/2001), onde o nível superior será a classificação e o inferior a inventariação. Tal é reforçado pela indicação [constante do nº 1, Art. 18º, Lei 107/2001]:

Entende-se por classificação o acto final do procedimento administrativo mediante o qual se determina que certo bem possui um inestimável valor cultural.

Tal revela o cariz formal que está em causa, desde o início, na Lei 107/2001: um procedimento administrativo. Uma vez mais, tal não impede que haja considerações de PC por parte de comunidades concretas, ausentes de um sentir mais global. Ainda assim, não se lhes confere [às putativas comunidades e seus elementos patrimoniais culturais] o reconhecimento administrativo. Logo, uma especial protecção e valorização. E repetindo o que foi dito supra, na prática, sem uma espacial, virtualmente surge a ausência de uma qualquer protecção e valorização definível ou perceptível.

Se se tem medo compra-se um cão. Se se quer segurança, espera-se que as autoridades administrativas destaquem efectivos policiais para o patrulhamento de uma área... seria o equivalente coloquial.

O valor de civilização ou cultura, torna-se um valor administrativamente consagrado e apenas por essa via atingível, ainda que, referenciando os critérios genéricos de apreciação, da protecção, tendentes à atribuição de uma categorização patrimonial (interesse nacional, interesse público, interesse municipal), como no Art. 17º da Lei 107/2001:

Para a classificação ou a inventariação, em qualquer uma das categorias referidas no artigo 15.o , serão tidos em conta algum ou alguns dos seguintes critérios: a) O carácter matricial do bem; b) O génio do respectivo criador; c) O interesse do bem como testemunho simbólico ou religioso; d) O interesse do bem como testemunho notável de vivências ou factos históricos; e) O valor estético, técnico ou material intrínseco do bem; f) A concepção arquitectónica, urbanística e paisagística; g) A extensão do bem e o que nela se

reflecte do ponto de vista da memória colectiva; h) A importância do bem do ponto de vista da investigação histórica ou científica; i) As circunstâncias susceptíveis de acarretarem diminuição ou perda da perenidade ou da integridade do bem.

A possibilidade de argumentação é mais uma vez amplificada, de modo a não se perder a já introduzida flexibilidade decisória, mas, pela contraparte, adicionando uma margem operativa quase injustificada aos técnicos decisores.

A argumentação encaminha para uma outra dimensão indicada no conceito, da Lei 107/2001 e inicialmente abordada, do que será considerado PC: um bem que deva ser objecto de especial protecção e valorização, portador de interesse cultural relevante. Esse interesse cultural relevante, defende-se, deve ser lido em sequência dos, ou articulação com os, critérios de apreciação para a classificação de um bem [que no fundo conferem a desejada especial protecção e valorização]. No n.º 3 do Art. 2.º [Lei 107/2001], surge, recuperando o que já se transcreveu para estas páginas, que:

O interesse cultural relevante, designadamente histórico, paleontológico, arqueológico, arquitectónico, linguístico, documental, artístico, etnográfico, científico, social, industrial ou técnico, dos bens que integram o património cultural reflectirá valores de memória, antiguidade, autenticidade, originalidade, raridade, singularidade ou exemplaridade.

Integrando uma vez mais os articulados, o interesse cultural relevante de que um bem é portador, reverte para a sua caracterização como parte integrante do PC português, no entanto e como apenas serão parte integrante do PC português, os bens que sejam merecedores de especial protecção e valorização e como apenas se pode conferir especial protecção e valorização [na senda da atribuição de direitos e deveres legais, estatuídos] a um elemento classificado, há uma factual discriminação entre bens materiais e bens imateriais, sendo que apenas os primeiros serão bens culturais.

Os bens culturais e suas formas de protecção, a que reporta o Título IV da Lei 107/2001 [Art. 14.º a 19.º], definem imediatamente a premissa ou o nível fundamental do interesse da Lei: bens, objectualizáveis ou matéricos. Sendo que o Título V [Art. 20.º a 69.º] aborda o regime geral da protecção dos bens culturais; o Título VI [Art. 70.º a 71.º], sobre o regime geral de valorização dos bens culturais; e o Título VII [Art. 72.º a 90.º] sobre os regimes especiais de protecção e valorização dos bens culturais, todos conduzem à diferenciação entre bens culturais, e os que o não sejam.

421

Estes bens culturais, que podem ser inventariados ou classificados, são, é importante lembrar, bens móveis e imóveis que, de harmonia com o disposto nos n.os 1, 3 e 5 do artigo 2.º, representem testemunho material com valor de civilização ou de cultura. Podem não ser exactamente integrantes de PC – se se lhes não reconhecer a “portabilidade” de interesse cultural relevante – mas são bens culturais. Só sobre estes incide igualmente a política museológica portuguesa, tal como definido na alínea a) do n.º 1 do Art. 3.º da Lei Quadro dos Museus, quanto ao conceito de Museu:

1 – Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite:

a) Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos;

BENS, BENS CULTURAIS E BENS IMATERIAIS?

Do anteriormente disposto, regista-se que, de acordo com a Lei 107/2001, existem três nomenclaturas de bens.

A primeira apenas “bem”, que conforma e configura os potenciais elementos de PC, pela indicação de “testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, [que] devam ser objecto de especial protecção e valorização” (Art. 2º, nº1).

A segunda, “bem cultural”, que distingue os testemunhos materiais dos não materiais, concedendo que o são, os “bens móveis e imóveis” que “representem testemunho material com valor de civilização e cultura” (Art. 14º, nº1). Agregando, além do mais, pela vinculação do seu conteúdo e conceito (enquanto bem cultural) aos números 1, 3 e 5 do Art. 2º da Lei 107/2001, aos pressupostos de interesse cultural relevante. Portanto, bem e bem cultural, implicam a existência do pressuposto de interesse cultural relevante, ambos. Poder-se-á uma vez mais confirmar que os bens são de facto e na prática bens culturais, logo, bens materiais (sejam bens móveis ou bens imóveis, derivações taxonómicas de bens materiais). Quer pelo modo como a Lei 107/2001 se dispõe, quer pelas relações que cria entre o seu articulado.

A terceira e última nomenclatura de bem é “bem imaterial”. Se inicialmente se havia colocado a tónica, logo aquando do conceito de PC, na destriça pronunciada entre a tentativa de definição de “bem” (Art. 2º, nº1) e a disposição “integram, igualmente, o PC aqueles bens imateriais que constituem parcelas estruturantes da identidade e da memória colectiva portuguesas” (Art. 2º, nº4), com a leitura do Título VIII e seu Art. inicial, o nº91, poucas dúvidas resultarão. Nele se refere:

1 — Para efeitos da presente lei, integram o património cultural as realidades que, tendo ou não suporte em coisas móveis ou imóveis, representem testemunhos etnográficos ou antropológicos com valor de civilização ou de cultura com significado para a identidade e memória colectivas.

2 — Especial protecção devem merecer as expressões orais de transmissão cultural e os modos tradicionais de fazer, nomeadamente as técnicas tradicionais de construção e de fabrico e os modos de preparar os alimentos.

3 — Tratando-se de realidades com suporte em bens móveis ou imóveis que revelem especial interesse etnográfico ou antropológico, serão as mesmas objecto das formas de protecção previstas nos títulos IV e V.

4 — Sempre que se trate de realidades que não possuam suporte material, deve promover-se o respectivo registo gráfico, sonoro, áudio-visual ou outro para efeitos de conhecimento, preservação e valorização através da constituição programada de colectâneas que viabilizem a sua salvaguarda e fruição.

5 — Sempre que se trate de realidades que associem, também, suportes materiais diferenciados, deve promover-se o seu registo adequado para efeitos de conhecimento, preservação, valorização e de certificação

Um ponto prévio à explanação, se nos ativermos ao nº2 e às “expressões orais” e aos “modos tradicionais de fazer”, nota para o facto de elas não surgirem enquanto tal na sua valorização, antes enquanto meio, plataforma, suporte de, e apenas enquanto, modo de transmissão. Ou seja, num mundo em que falhem os dispositivos eletrónicos, por exemplo, esse seria o seu [destas expressões orais e modos tradicionais de fazer] valor e só aí merecem a referida “especial protecção”. O que não deixa de ser interessante e foco de uma outra eventual análise, num outro momento que não este.

Portanto, às materializações dos bens imateriais, confere-se-lhe uma protecção e enquadramento ao nível dos bens culturais. Garantindo, contudo, que bens culturais e bens imateriais não são, não podem e não devem ser, o mesmo. Ao “interesse cultural relevante” de que os “bens” e “bens culturais”, serão portadores e por isso integrantes do PC português, equivalerá nos “bens imateriais”, e para o mesmo “valor de civilização ou de cultura” um outro contexto que é o de “significado para a identidade e memória colectivas” (Art. 91º, nº1) e que portanto “constituam parcelas estruturantes da identidade e da memória colectiva portuguesas” (Art. 2º, nº4).

De novo surge a diferença procedimental entre “bens culturais” e “bens imateriais”, mesmo que os segundos não tenham acesso ao processo de classificação patrimonial e apenas ao de inventário. É referido sempre que o inventário constitui direitos e obrigações aos seus proprietários, à tutela e ao próprio bem, contudo, nos bens culturais (materiais) a protecção está salvaguardada pela indicação de “em processo de classificação”, quando essa é a situação, nunca pelo mero conhecimento da existência do bem.

Em qualquer dos casos (“bens culturais” ou “bens imateriais”), o inventário é sempre um processo de decisão, apenas que nos “bens imateriais” a inclusão de uma manifestação no Inventário Nacional de Património Cultural Imaterial é objecto, sempre, de decisão administrativa. No caso dos “bens culturais” como o inventário não reflecte qualquer categorização do bem em causa, é um mero processo formal de reconhecimento da sua existência. O que o torna mais ágil e de certo modo contribui para o reconhecimento e valorização do bem, o que, pelo que se disse anteriormente, fica vedado aos “bens imateriais”.

Será lícito indicar que a formulação e a distinção neste ponto alinhavada é lógica e sustentável. Irrebatível na consideração de que há diferenças inevitáveis e inerentes ao estado e suporte de cada um dos bens referidos. Ou seja, a Lei 107/2001 é correcta e sensata na clarificação dessa distinção. Ainda assim se se colocar sob ponto de fuga o que seria o objecto primeiro do documento, “as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural”, bem como a indicação de categorias específicas de consideração de bens, a distinção padece de uma outra solidez na cristalização – ainda que só funcional – do que é então um bem patrimonial [cultural]?

PRINCÍPIOS E POLÍTICAS

Para e a quem serve, a disposição de uma política e um regime de protecção e valorização do PC? Esta é a questão substantiva que decorre da possibilidade de adesão (seja na defesa ou na crítica) a uma leitura da Lei 107/2001 e ao conceito de PC nela (não-)existente. Utilizando o articulado da mesma, ter-se-á que [o sublinhado é do autor]:

423

Art. 1º - Objecto

1 — A presente lei estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural, como realidade da maior relevância para a compreensão, permanência e construção da identidade nacional e para a democratização da cultura.

Art. 3º - Tarefa fundamental do Estado

1 — Através da salvaguarda e valorização do património cultural, deve o Estado assegurar a transmissão de uma herança nacional cuja continuidade e enriquecimento unirá as gerações num percurso civilizacional singular.

2 — O Estado protege e valoriza o património cultural como instrumento primacial de realização da dignidade da pessoa humana, objecto de direitos fundamentais, meio ao serviço da democratização da cultura e esteio da independência e da identidade nacionais.

3 — O conhecimento, estudo, protecção, valorização e divulgação do património cultural constituem um dever do Estado, das Regiões Autónomas e das autarquias locais.

Se a construção da identidade nacional for um desígnio inescapável e considerando que a Lei 107/2001 não se opera pela criação de novos bens culturais ou de novos bens imateriais, antes pelo apelo à sua protecção e valorização, então é inevitável averbar que há uma construção não criativa, antes discricionária (como se tinha anteriormente referido) de identidade nacional. Ou seja, o PC a que aqui se dá lugar, é uma deliberação motivada pela interpretação e escolha individuais. Posteriormente validada (a deliberação)

hierárquica e administrativamente, pela conclusão de um processo de classificação. Reforçando: há uma “construção da identidade nacional”, a identidade nacional, que se transmitirá sob a forma de “herança nacional” de modo a assegurar a “independência e identidade nacionais”.

De outro modo. A Lei 107/2001 assume que o PC é paradigmático elemento da permanência e construção da identidade nacional, sem alternativa. É A identidade nacional. Tal concluiria com o cariz não falível dos decisores administrativos ou da não falibilidade do processo de protecção (ou não) do bem em análise. Contudo e porque os critérios para a classificação e categorização de um bem cultural como Monumento Nacional (ou Tesouro Nacional no caso dos bens móveis) ou Imóvel de Interesse, Público ou Municipal, são critérios genéricos de apreciação, supõem-se ao apreço de quem avalie. Logo, subjectivos, logo sob a alçada de um domínio discricionário, logo passíveis de entendimentos técnicos competentes mas igualmente de entendimentos políticos, com seus interesses e motivações. Logo: a identidade nacional é um constructo, ao invés de um orgânico (leia-se livre de intencionalidade quanto a um fim pré-determinado) desenvolvimento.

Não se querendo aqui conjugar inevitavelmente uma política patrimonial com regimes mais aptos ao dirigismo, o perigo subjacente, é, porventura similar. Relembrando que outros regimes, com um entendimento de PC poderiam aportar, e citando BALSERA, P. D. e GARMENDIA, L. M. N. (2015)⁶.

Todo aquello que fuese sospechoso de ir en contra de la unidad de la patria o de la propagación de ideas disolventes verá una respuesta inmediata: obligar a bautizar a los niños con nombres en castellano, renombrar los barcos que tuviesen nombres en euskera o prohibir hablar en público en euskera (EUSKALTZAINDIA, 1977). La desaparición de cualquier elemento que recordase la pervivencia de las experiencias educativas de la República y la expansión del modelo educativo español no son más que dos caras de un mismo proceso de homogeneización del sistema educativo llevado a cabo por el franquismo. En este sentido, los cuadernos de la época recogen perfectamente las claves de la ideología franquista en dos aspectos relevantes: la unidad de la patria y la presencia de la religión en todos los ámbitos.

424

A noção de construção de identidade nacional surge como uma ferramenta (com seus respectivos instrumentos legais) ao dispor dos seus tutelares guardiões. Não é, ainda assim, natural que se suponha da óbvia pacificidade dos receptores do uso de tal instrumento, ainda que não haja ou se anteveja qualquer tentativa de “mau uso” pela tutela. Tanto mais que há a efectiva disponibilidade legal, de início do processo de inventariação e classificação pela comunidade ao invés de pela tutela. Mantém-se apesar de tudo que a decisão não pertence à comunidade. embora seja em seu nome, que a atribuição de uma categoria patrimonial se faça...

Para o desarmadilhar da problemática, se alguma houver e se for considerada uma armadilha, poder-se-á avançar para a consideração de que o PC de outros momentos e regimes históricos, ainda que portugueses, foi sendo mantido. Se se não criticar esse movimento tendencialmente apaziguador, resulta que se reconhece uma identidade nacional consubstanciada pela garantia de que o procedimento técnico-administrativo de salvaguarda de um bem, enquanto PC, foi gerido numa óptica ideal (dando ao tempo e seu devir, o seu lugar específico, reconhecendo-o). Por outras palavras, o que o regime Republicano tenha realizado contra os movimentos religiosos, na óptica ideológica, não o fez contra os símbolos religiosos numa óptica patrimonial.

Por exemplo, é verdade, e ao contrário do que o ex-Ministro da Cultura Dr. João Soares indicou em cerimónia pública a 08/01/2016 (Museu Nacional Grão Vasco, Viseu), que a classificação de alguns dos mais relevantes bens culturais como Monumento Nacional, quando de cariz religioso (católico; nomeadamente

⁶ BALSERA, P. D. e GARMENDIA, L. M. N. (2015). LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL A TRAVÉS DE LOS CUADERNOS ESCOLARES EN EL FRANQUISMO EN EL PAÍS VASCO. In Rev. Iberoam. Patrim. Histórico-Educativo, Campinas (SP), v. 1, n. 1, p. 7-21, jul./dez. 2015. Pp. 7-21. fonte: <http://Dialnet-LaConstruccionDeLaIdentidad-NacionalATravesDeLosCua-5777270.pdf>.

Catedrais] foi realizada pela Monarquia nos seus dias finais (Decreto nº163, de 26 de Junho de 1910). A República não os desclassificou posteriormente. Alterou-lhes a posse e a propriedade. O prurido quanto a uma desclassificação, é um dado sempre presente nas políticas patrimoniais nacionais, o que, seria só por si validador da noção de que há efectiva e garantidamente UMA só, A, identidade nacional, que se menciona na Lei 107/2001. Em última instância, que há sequência patrimonial ainda que com alterações e alterações ideológicas e de regime.

Exemplo algo caricato de um procedimento de desclassificação é o indicado pela Declaração nº322/2011, de 7 de Dezembro (publicada em Diário da República, 2.ª série — N.º 234), relativo ao Pelourinho da Batalha:

Considerando que o Pelourinho da Batalha, sito na Batalha, freguesia e concelho da Batalha, distrito de Leiria, classificado como monumento nacional (MN) pelo Decreto de 16 de Junho de 1910, publicado no Diário do Governo n.º 136, de 23 de Junho de 1910, não existia à data da classificação, por ter sido demolido nos anos 60 do século XIX, e que o pelourinho actualmente existente é uma réplica, construída com base em gravuras do século XIX pelo Mestre Alfredo Neto Ribeiro e por Pedro Coelho Oliveira, e inaugurada em 18 de Março de 2000, declara-se, para os devidos efeitos legais, designadamente para os decorrentes da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, que o Pelourinho da Batalha, sito na Batalha, freguesia e concelho da Batalha, distrito de Leiria, se considera desclassificado, deixando, conseqüentemente, de ter uma zona de protecção de 50 metros a contar dos seus limites exteriores.

Fica, ainda assim manifesto que o reconhecimento da não existência de um valor patrimonial cultural é possível. Ainda que apenas pela consciência de que não existia valor patrimonial de base, o que poderá ser suficiente para melhor ou mais exaustivamente fundamentar algumas das classificações (e por outra via, algumas desclassificações). Não conhecendo a fundo (o autor deste texto) o processo, não se tomará mais que a referência ao mesmo, vincando apenas e na senda destas páginas, o quão impactante pode ser um procedimento administrativo de patrimonialização, necessitando – por via do que se transcreve – 100 anos a corrigir, não um erro, antes uma não-existência. Há um perigo latente neste poder administrativo.

425

Uma outra vertente de leitura conduzirá a que o Pelourinho da Batalha não tenha sido desclassificado, apenas o “novo” Pelourinho da Batalha o foi. Aqui, serviria como exemplo arrevesado da necessidade de materialização do PC, para que o seja enquanto tal. Na senda do que se indicou anteriormente, o Pelourinho da Batalha “recriado” não é PC, ainda que possa consubstanciar algum dos elementos que fundamentam, pelo número 3 do Art. 2º (Lei 107/2001), interesse cultural relevante, reflectindo igualmente algum dos valores que justificam uma especial protecção ao bem. Hipoteticamente e por extensão, poderia considerar-se que uma recriação de um pelourinho “antigo”, “histórico”, seria indicador de um interesse social de tal modo impactante e reflectisse um valor de memória suficiente, para justificar o seu interesse cultural relevante e por essa via a sua classificação como PC, quanto mais não fosse pelo caminho, empenho, gasto de recursos e acções necessárias à recriação de um pelourinho...

PATRIMÓNIO CULTURAL SEGUNDO CARLOS ALBERTO FERREIRA DE ALMEIDA

Uma das noções mais coerentes – defende-se aqui – de PC, apresentadas no nosso país, possui já algumas décadas e pertence a Carlos Alberto Ferreira de Almeida⁷:

[...] ele [Património Cultural] só o é, verdadeiramente, quando esta [a comunidade] o assume e toma consciência dele.

Não sendo uma definição, em si mesma, atribui ao PC um âmbito de garantia, do que o pode certificar. A comunidade.

⁷ Ferreira de Almeida, C. A. (1993), “Património – Riegl e Hoje”, in Revista da Faculdade de Letras, II S. - X. Pp. 404.

A comunidade que se considere uma comunidade (seja a um nível local, num primeiro momento, e progressivamente integrada numa mais lata comunidade, até ao espectro nacional e porventura internacional, ou mundial), reconhecerá algo como elemento patrimonial cultural, seu, dessa comunidade, e tomará as legítimas e necessárias providências para o “vivenciar” (acrescenta-se, igualmente aqui). “Protegendo-o”, cristalizando-o, registando-o para estudo, ou permitindo-lhe alterações semânticas e de significado. Permittendo-lhe (ao elemento patrimonial cultural) evoluir e tornar-se outro, porventura e no limite.

O fim último de um elemento patrimonial cultural, poderá ser meramente o de existir e ser “actuante” ao longo de um período vivencial. Nesse caso haveria um nascimento e uma morte. A memória do elemento seria o seu registo. Esta formulação, neste parágrafo, pode acompanhar o que a Lei 107/2001 afirma, na medida em que nada deixaria de ser PC, apenas deixaria de ser... tornar-se-ia memória histórica de um elemento anteriormente PC. Uma catedral sendo PC, sempre o seria ainda que não mais houvesse culto religioso ou reconhecimento da religião matriz. Desde que a memória da relevância do imóvel estivesse permanentemente capaz de se elevar simbolicamente perante a comunidade ou comunidades a que tal elemento fosse afim.

Mas se assim é, se o trânsito simbólico e de significado, não muda a premissa da importância patrimonial cultural de um dado elemento, então porque se não aceita, por exemplo, o culto dos Solstícios de Verão ou dos de Inverno, nessa fórmula? O elemento patrimonial cultural é o Solstício subjacente ou as variadas manifestações São Joaninas se em Junho, e o Natal se em Dezembro? A resposta terá de ser cada uma das manifestações, pela possibilidade que cada encerra de, individualmente, ser considerada manifestação de PC. Quanto aos elementos materiais, um edifício, por exemplo, procura-se, por princípio, assegurar que as alterações ao mesmo, se e quando protegido legalmente, de algum modo, mantenham o referencial de PC. O Paço dos 3 Escalões (Viseu), edifício onde se encontra o Museu Nacional Grão Vasco, ilustra o que resulta do pendor patrimonial pela categorização da historiografia ao mesmo edifício associada mais do que pela manutenção de valores específicos do mesmo. E ainda que seja certo que o interesse cultural relevante possa ser histórico, não é crível que seja um “histórico ao longo do tempo”, tanto mais que a manutenção do seu significado para a comunidade se afecta e mantém pela progressiva atribuição de valências fundamentalmente “adequadoras” de ritmos sociais, ou seja, que marcam o ritmo e calendário, bem como a presença na comunidade em que se insere.

No fim, a cada Monumento Nacional que se confira uma nova utilização e significado, manterá progressivamente um novo ímpeto, não pelo que existia aquando da sua consideração patrimonial cultural inicial, antes pela artificial constatação de um valor anterior que facilita uma re-patrimonialização sem alteração de contexto ou fórmula de justificação.

Aqui, os valores. Os valores comportamentais, socialmente aceites por uma comunidade, seja ela qual for, com suas especificidades e nuances, com suas características únicas e idiossincrasias. Os valores da Lei 107/2001 são os de civilização ou de cultura, quer para os “bens” [“culturais”], quer para os “bens imateriais”. E estes valores são sociais, são comportamentais, são referentes à consideração do indivíduo e seu papel no grupo; e da comunidade e sua importância relativa quanto às restantes comunidades. Logo, são transitórios (pela própria natureza das coisas) e não integráveis numa superior tradição do que é um grande e unificado PC, antes da historiografia do PC nacional. Do mesmo modo que se pode e deve estabelecer, registar e divulgar a evolução da legislação patrimonial cultural, seus agentes, etc., e se derroga e revogam normas e corpos legislativos integrais anteriores, qual será o óbice a que o mesmo ocorra com algo que em substância, não é mais (se é que o foi algum dia) um elemento patrimonial cultural?

É compreensível o eventual prurido quanto a alterações de categorizações de bens (se na sua despromoção, não tanto quanto a uma “promoção”⁸) ou mesmo quanto à desclassificação de um bem, mas se o

⁸ No caso de passagem de um bem classificado como de “interesse público” para “interesse nacional”, por exemplo, o Palácio Nacional de Belém, atesta claramente o processo: Parecer de 17-06-1966 da 4.ª Subsecção da 2.ª Secção da JNE a propor a classificação; Despacho de homologação de 18-06-1966; Decreto n.º 47 508, DG, I Série, n.º

fito único for o que é ainda PC, e se nesse âmbito, o elemento certificador da atribuição de tal sentido é a comunidade na qual o putativo elemento patrimonial cultural se insere, então, a mudança não é, em si, a problemática. A mudança é a consideração do fim da importância de algo, quanto ao seu reconhecimento para e na comunidade que sustenta a classificação patrimonial, mas apenas enquanto elemento identitário. Pode permanecer elemento funcional, não patrimonial cultural.

Perguntava-se, anteriormente, qual o óbice à incorporação da perda de gradação ou matiz patrimonial cultural de um elemento classificado ou como PC reconhecido. Deriva da própria Lei 107/2001 que há uma afectação legitimadora na noção de “herança nacional” (Art. 3º, nº1). Tal abordagem radica no fundamento inicial patrimonial, global e não apenas patrimonial cultural; do papel, importância e consciência do “pater familias” (é daqui que deriva o termo Património, seja cultural, seja económico-financeiro) romano. De um modo simplista, o “pater familias” era o congregador de uma herança cultural, religiosa e patrimonial (financeira, económica, etc.). Uma das suas obrigações radicava no respeito, garantia e formalização do culto aos antepassados, integrando os “vivos” numa linhagem contínua e virtualmente “continuável”.

De uma outra maneira, a introdução da noção de herança, linhagem, ou simplesmente legado, é basililar para o entendimento da não “des-patrimonialização”, tal qual derivada da Lei 107/2001. Mas, e apenas mas, coloque-se como exemplo ilustrativo da “des-patrimonialização” uma propriedade que um putativo “pater familias” houvesse conhecido e reconhecido como casa ancestral mas que, no devir do tempo houvesse sido alienada. O reconhecimento da ancestralidade da ligação familiar, embora relevante, não faria com que integrasse, ao tempo específico, o património e o legado que aquele “pater familias” transmitiria aos seus descendentes. Do mesmo modo se defende aqui.

A História enquanto processo, com sua metodologia de trabalho, pode aferir do reconhecimento de uma importância anterior sem a manter como se o tempo a não tivesse alterado. Ao “pater familias”, havia contudo uma outra dimensão que cabia assegurar e defender, a do nome. A origem do nome e o valor do nome, de família. O mais relevante era mesmo esse aspecto. Ao nome português e ao sentir do nome português, não fará talvez sentido ou trará benefício, a agregação de dimensões artificialmente compostas e integradas. Reconhecendo que PC é antiguidade e História, é também e fundamentalmente o que se mantém e o que se pode, com legitimidade, transmitir; porque relevante para o momento em que a transmissão é realizada. Deve ser uma escolha inconsciente, não uma determinação calculada. Se intencional, relembra-se a citação de BALSERA e GARMENDIA (2015) e os resultados potenciais.

427

A PAISAGEM MENTAL PATRIMONIAL

Do anterior ponto, indicava-se que as comunidades seriam o elemento certificador de PC. Como então se pode realizar essa tarefa? No campo das dinâmicas participativas, há um vasto conjunto de experiências que permitem ou contribuem para uma análise mais efectiva do papel e importância de determinados momentos, ocorrências ou personagens históricos, ou de relevo histórico. Não sendo uma dimensão recente, é menos consolidada que o que seria de supor.

A partir dessas experiências e adaptando os modelos disponíveis, foi dado corpo, em Viseu (2012), a um projecto denominado Museu do Falso (doravante MF) cuja decorrência levou a uma análise dos vários contributos. Foi essa análise que, em última instância acentuou a necessidade de conceber um modelo específico para alocação dos dados e daí a Paisagem Mental Patrimonial (doravante PMP). Mais detalhadas

20, de 24-01-1967 (classificou o “Palácio Nacional de Belém” como IIP); Despacho n.º 20/GP/05 de 15-02-2005 do presidente do IPPAR a determinar o estudo da eventual ampliação da classificação; Proposta de 7-02-2006 da DR de Lisboa para a ampliação e reclassificação como MN; Parecer favorável de 1-03-2006 do Conselho Consultivo do IPPAR; Despacho de homologação de 10-03-2006 da Ministra da Cultura; Decreto n.º 19/2007, DR, 1.ª série, n.º 149, de 3-08-2007 revogou o diploma anterior e classificou o “Palácio Nacional de Belém e todo o conjunto intramuros, nomeadamente o Palácio, os jardins e outras dependências, bem como o Jardim Botânico Tropical, ex-Jardim-Museu Agrícola Tropical” como MN).

explicitações ou desenvolvimentos quanto ao MF e mesmo quanto à PMP surgem indicadas em bibliografia. No imediato poder-se-á definir PMP como o registo iconográfico-patrimonial do conjunto – através da sobreposição quantitativa das partilhas/participações – dos membros de uma dada comunidade, elaborado a partir das referências individuais de cada integrante. No caso do MF, seria esse registo a partir das participações realizadas no âmbito, e para efeitos, do MF.

Em traços gerais, o MF pressupunha que cada participante seleccionasse um momento, existência individual, manifestação, ou bem material (móvel ou imóvel) dentro do conjunto de elementos considerados patrimoniais culturais locais (para Viseu), em terminologia não específica, referia-se algo com “relevância” histórica. Dessa escolha, solicitava-se que fosse criada uma narrativa ficcionada para contextualizar uma criação matérica (fosse ela “ready made” ou criação mais complexa) que se predispusesse a ser considerada “testemunho material” de um, assumia-se, universo alternativo patrimonial cultural. No entanto, esse universo alternativo patrimonial cultural seria, sempre, inspirado e baseado na historiografia e na consideração patrimonial cultural corrente.

O conjunto de peças que resultaram desse apelo e do desenvolvimento do MF levaram ao questionar das escolhas e à comparação entre as escolhas feitas e o universo patrimonial cultural classificado. É nesse comparação e análise que surge finalmente um corpo de dados tratado e apresentado sob a forma de PMP.

Num primeiro nível, poder-se-á afirmar que o modelo da PMP deriva da “original” formulação quanto à participação e importância de cada indivíduo na formulação de PC[1], disposto no regime jurídico de salvaguarda do património cultural imaterial (considerando a norma presente na Lei nº13/85, de 6 de Julho, como generalista), estabelecido pelo Decreto-Lei n.º 139/2009 de 15 de Junho, nas alíneas a), b) e c) do nº1 do Art. 2º:

428 *a) Prevenção, através da identificação, documentação e estudo do património cultural imaterial com vista à respectiva salvaguarda;*

b) Equivalência, ao considerar o valor intrínseco dos diferentes tipos de manifestações do património cultural imaterial num plano de igualdade, independentemente do tempo, lugar e modos da sua produção ou reprodução, bem como do contexto e dinâmica específicos de cada comunidade ou grupo;

c) Participação, através do estímulo e garantia do envolvimento das comunidades, dos grupos e dos indivíduos no processo de salvaguarda e gestão do património cultural imaterial, designadamente do património que criam, mantêm e transmitem

Essa ligação, existia de facto, aquando do desenvolvimento da teorização base da PMP, no entanto e de modo mais específico – embora apenas na condição de aperfeiçoamento do modelo – é a formulação patente na primeira alteração ao Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho, e subsequente republicação, por via do Decreto-Lei n.º 149/2015 de 4 de agosto, que mais claramente se aproxima do que era a inicial proposta do MF e da PMP, nomeadamente no nº2 do Art. 1º:

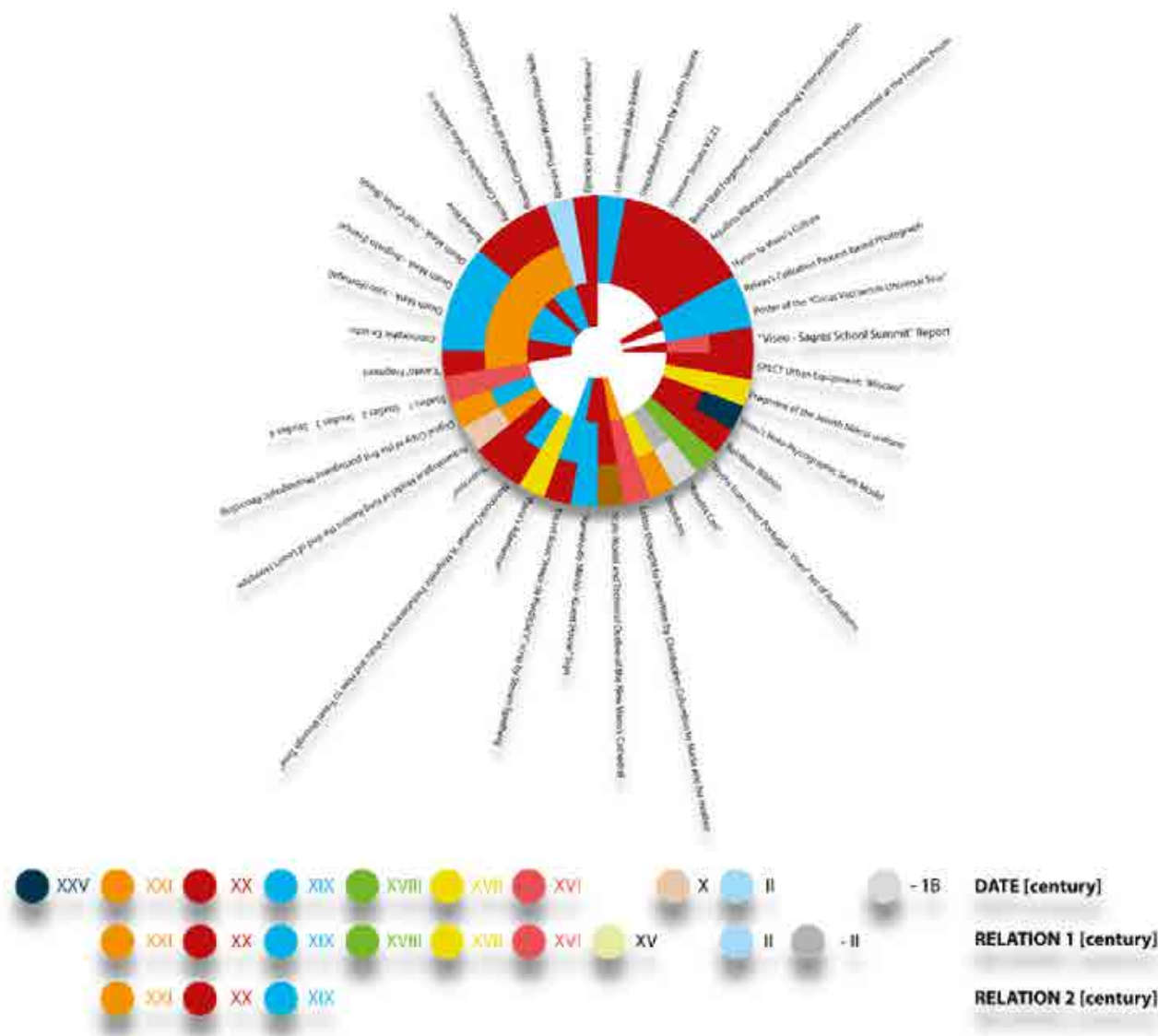
Para efeitos do presente decreto-lei, entende-se por «património cultural imaterial» as manifestações culturais expressas em práticas, representações, conhecimentos e aptidões, de carácter tradicional, independentemente da sua origem popular ou erudita, que as comunidades, os grupos e os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural, e que, sendo transmitidas de geração em geração, são constantemente recriadas pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade coletiva.

A cambiante estava apenas naquilo que, entretanto e de modo coloquial, inicialmente derivou do imaginário criado por Gene Roddenberry: Star Trek. Nele, existia uma directiva de acção, denominada de Prime

Directive, que estabelecia em linhas gerais, o dever de não interferir com o natural desenvolvimento de um povo⁹. Ou seja, a Prime Directive do MF pressupunha, ou almejava a, que nenhum dos participantes fosse influenciado no seu processo de escolha – como anteriormente descrito. Mais ainda, que tal “liberdade de escolha” pudesse contribuir para a criação de um corpo de informação que transmitisse uma imagem ou criasse uma imagem autônoma, na mesma medida em que anteriormente se afirmou potencialmente dever ser orgânico, o PC.

Do processo é necessário esclarecer que era, contudo, parcialmente acompanhado pelos responsáveis pelo MF, no sentido de esclarecer ou até mesmo “ensinar” parte da História registada e da relevância patrimonial cultural de e quanto a certos elementos potencialmente objecto da narrativa ficcionada dos vários contributos para o MF. Se isso mantinha o pressuposto da *Prime Directive*, seria questão para outro fórum.

De qualquer modo, e das incorporações realizadas para o MF resultou a seguinte imagem:



429

Figura 1 - Paisagem Mental Patrimonial (PMP) Viseense resultante do Museu do Falso [39 items; incorporados até ao final de 2014]. Data: “inserção” cronológica da peça criada. Relação 1: referência histórica/cultural a que a peça se reporta. Relação 2: referência histórica/cultural adicional – quando existente – a que a peça se reporta. [Gráfico executado por Pedro Miguel Cascalheira].

⁹ Para quem, menos familiarizado com o universo em causa, e com o conceito e alcance da Prime Directive, indica-se a título de exemplo a tese: Steele, Andrew, “Interfering in a Non-Interference Policy: Defining Star Trek’s Prime Directive” (2016). Master’s Theses. Paper 3273. Retrived from: http://ecommons.luc.edu/luc_theses/3273, on 15/06/2017.

A principal leitura é a de que, das peças incorporadas no MF até ao final de 2014 (tendência que se mantém e reforça, embora não esteja transposta no gráfico supra), o acervo do MF se caracteriza por, nos 39 bens individuais que contempla para esta análise:

- 28,2% – “datados” até ao século XVIII
- 20,5% – séc. XIX
- 46,1% – sécs. XX e XXI
- 5,12% – tempo futuro

Ou seja – relembrando igualmente que para o MF, era condição necessária os seus colaboradores/participantes possuírem uma relação pessoal ou profissional “significativa” com a cidade de Viseu e região próxima – a PMP do MF é marcadamente Contemporânea, surgindo como dado potencial de análise a tendência para os colaboradores/participantes se reverem, procurarem ou situarem numa proximidade não superior a 3 ou 4 gerações.

Se se compararem estes dados e leituras com a dos elementos patrimoniais culturais classificados, para o mesmo território, o resultado será o seguinte, para os 54 bens individuais com essa protecção legal:

- >50% – sécs. XV e XVI
- <10% – sécs. XIX e XX

Isto de um grupo constituído por 22 tesouros Nacionais (20 séc. XVI; 1 séc. XVIII; 1 séc. XIX; decorrentes do DL 19/2006), 6 Monumentos Nacionais (Catedral; “Paço dos 3 Escalões”; “Cava de Viriato”; Muralhas e Portas antigas da Cidade; Anta de Mamaltar do Vale de Fachas; “casa da Rua de D. Duarte”), 23 bens imóveis de Interesse Público e 5 bens imóveis de Interesse Municipal. De entre eles, apenas parte dos imóveis de Interesse Municipal (e um dos bens classificados como de interesse público) possuem referência cronológica aos séculos XIX e XX, os restantes datam desde a pré-História aos períodos medieval e moderno (particularmente o séc. XVI) com um grupo significativo mas não distintivo dentro dos sécs. XVII e XVIII¹⁰.

Portanto e enquanto são garantidos legalmente condicionalismos – se se aceitar o uso do termo – patrimoniais culturais perceptivos do, ou até ao, século XVI, para o território viseense; aos viseenses (na medida do que se considerou anteriormente) resulta “patrimonializável”/“musealisável” uma marca mais contemporânea, mais local (por exemplo quanto à figura, papel e resultados ou influência de Almeida Moreira, que entre outras funções desempenhadas, foi membro da Comissão de Iniciativa e Turismo de Viseu, responsável pela organização da Feira de São Mateus, primeiro Director do Museu Grão Vasco) e menos vincada aos estertores de uma epopeia cristalizada no Renascimento e nos Descobrimentos. O que, em abono de rigor, é o período histórico mais facilmente associado quer à cidade de Viseu (pelas presenças de Vasco Fernandes, o pintor Grão Vasco, e particularmente, com assumir de interesse mais recente, de D. Miguel da Silva, Bispo da cidade e Cardeal de relevo internacional).

Esses elementos traduzem não apenas o natural e concreto identificar de um período “nobre” da cidade, objecto de estudos e reverência, como, por outro lado, “nobilitado”, quase fazendo esquecer um outro período mais antigo mas igualmente marcante, da proto e pré-nacionalidade, com Rei Rodrigo e sua lenda de sepulcro na cidade, D. Ramiro, Rei asturo-leonês que primeiro se denominou “rei das terras portugalenses” e o próprio D. Afonso Henriques, cujo conselheiro e confessor pessoal foi D. Teotónio, Prior da Sé de Viseu e primeiro Santo português¹¹.

¹⁰ Dados confirmáveis através de <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/result/?name=&situation=&catprot=&invtema=&type=&concelho=2693&records=100>.

¹¹ Como nota ilustrativa de cada uma das referências veja-se, entre outros possíveis:

CASTILHO, L. (2012). O Legado Patrimonial de D. Miguel da Silva à Cidade de Viseu. In VISEUPÉDIA Série Extra III. Viseu: ANTROPODOMUS – Projecto Património, Dez. 2012.

Uma nova questão que surge desta exposição é se o interesse e a marca patrimonial deriva dos testemunhos que se mantêm. Ou seja, da importância reconhecida e concedida a um período específico da História de Viseu e que portanto se trasladou para a marca patrimonial, por vezes não incentivando (para uso eufemístico) outros estudos, sobre outros agentes históricos e suas marcas (como no caso da intervenção da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, quanto á quase totalidade das Catedrais do país, entre outros possíveis exemplos). Ou se, por fim, simplesmente uma escolha deliberada se transformou em transmissão intencional.

Haverá caminho em qualquer das hipóteses, alavancando qualquer dos pontos ou talvez mesmo a totalidade dos pontos apresentados. Ainda assim, e no que directamente respeita ao modelo da PMP anteriormente representado, o que se verifica é uma distancia considerável entre o registo patrimonial cultural classificado e o registo patrimonial cultural perceptivo ao nível do MF. Faltarão outras utilizações do modelo e outros testes/aplicações do mesmo, mas é possível afirmar, quanto a Tondela e sem possuir quantidade suficiente de dados – numa experiência limitada nesse concelho realizada, com 3 novas incorporações territorialmente adstritas a um “Núcleo Tondelense” do MF (Tondela, Dezembro de 2015) – que os colaboradores/participantes, referiram um elemento do século XIX (com ligações ao século XX, pelo conteúdo fabril) e duas claramente inclusas no século XX. No município de Tondela há 22 bens patrimoniais culturais classificados, sendo apenas 1 datado do século XX (e esse igualmente enquanto imóvel de Interesse Municipal).

Procurando sumariar, a práxis de classificação aparenta assentar numa ideia de antiguidade histórica, enquanto que as classificações locais se debruçam mais frequentemente sobre exemplares contemporâneos. Neste ponto resulta que o facto de as classificações dos grandes marcos de paisagem cultural serem normalmente prioritários para os serviços administrativos centrais (ou regionais) inevitavelmente provoca a não possibilidade de classificação pelos municípios, que se vêm “forçados” ou a nada classificar ou a classificar como de Interesse Municipal apenas os elementos não referenciais para a abordagem centralizada pelos serviços da (agora responsável entidade pelas classificações de PC) Direcção-Geral do Património Cultural (doravante DGPC) e suas Direcções Regionais. Contudo, o que é uma evidência, e pode, assume-se ser tomado como um “bem-agir” dos serviços da DGPC, desvalorizando as divergências cronológicas, pode igualmente incidir quanto ao móbil das classificações ou apetência classificativa da DGPC. Retornando a um ponto anterior: o que é PC?

431

Na visão institucional, o que se afirmou perante a classificação, de o Interesse Municipal ser para os “remanescentes” patrimoniais culturais ainda não classificados pela DGPC, pode igualmente sobrepor-se à acção dos colaboradores/participantes do MF e da resultante PMP: agem ou elegem abordar o que ainda não é PC.

Concedendo que é uma linha de análise em aberto (e que só poderá ser cabalmente entendida com outras experiências, em territórios distintos), é, contudo, necessário estabelecer se os colaboradores/participantes do MF teriam conhecimento do que estava classificado como PC. Não tendo sido realizados inquéritos de nenhuma espécie para essa avaliação (não era o fito do MF), não ficou em nenhum momento patente esse conhecimento alargado. Ou por outro modo, não era notório que a comunidade MF (aqui representando enquanto amostra da comunidade “viseense”) possuísse esse conhecimento. As noções quer históricas, quer patrimoniais culturais eram perceptivas.

Foi esse elemento que catalisou, com o decorrer do tempo, sobre o MF, como se referiu, a compilação de dados que permitissem de algum modo realizar essa análise. PC [classificado] versus PC perceptivo? A haver uma resposta – e para o âmbito da PMP decorrente do MF – ela teria de ser afirmativa. Tanto mais que não foi, em qualquer momento, indicado aos colaboradores/participantes do MF a necessidade de

REAL, M. L. (2012). Rei Ramiro de León. In VISEUPÉDIA nº21. Viseu: ANTROPODOMUS – Projecto Património, Set. 2012. VIEIRA, J. (2012). S. Teotónio. In VISEUPÉDIA nº14. Viseu: ANTROPODOMUS – Projecto Património, Fev. 2012.

excluir da sua escolha bens já classificados. Sendo que vários deles, de facto, basearam as suas escolhas em bens classificados ou em momentos historicamente já validados (historiograficamente).

A ARTE CONTEMPORÂNEA [EM ESPAÇO PÚBLICO]

Se o percurso argumentativo de negação de neutralidade, por parte dos decisores, quanto à classificação de um bem, enquanto PC, for válido ou sustentado, é possível apresentar, numa fórmula perceptiva, a marca das classificações e simultaneamente o “perigo” que tais classificações potencialmente representam. Uma ressalva apenas para o facto de, em nenhum momento se considerar o autor das obras indicadas nesta próxima secção do texto, como não merecedor das honras sobre ele conferidas ou benefícios atribuídos aos imóveis infra mencionados. Não se defende ou rejeita, apenas se indica.

A Casa de Chá da Boa Nova, na freguesia de Leça da Palmeira, foi projectada e construída na sequência de um concurso levado a cabo pela Câmara Municipal de Matosinhos, em 1956. O arquitecto Fernando Távora, vencedor desse concurso, entregou o projecto a um dos seus colaboradores, Álvaro Siza Vieira, então ainda numa fase inicial da sua carreira. Esta obra, que decorre entre 1960 e 1963, marca uma nova etapa da produção arquitectónica modernista em Portugal e é hoje objecto de amplo reconhecimento internacional. O edifício estabelece uma notável relação formal com a paisagem e com a topografia, através de uma implantação minuciosa, que utiliza as rochas e a impressionante paisagem marítima como parte integrante do projecto e do efeito cénico. O edifício, apesar disso, assume plenamente a sua condição artificial, com paredes brancas opacas e telhados de grande expressão plástica que se dissolvem no terreno. O percurso para a Casa de Chá é pensado de modo a acentuar o acto de entrada num espaço intimista, que amplia o efeito surpresa do visitante perante a espectacularidade da paisagem, que surge subitamente a partir do interior. A classificação da Casa de Chá da Boa Nova fundamenta-se, assim, no valor arquitectónico e paisagístico do imóvel, obra exemplar e pioneira do arquitecto Siza Vieira, reconhecida internacionalmente como um marco na arquitectura modernista.¹²

432

O presente decreto procede à classificação como monumentos nacionais da Casa do Passal, dos Concheiros de Muge, da Igreja do Carmo, do Terreiro da Batalha do Ameixial, do antigo Convento dos Eremitas de São Paulo da Serra de Ossa ou de Jesus Cristo, incluindo a cerca, do sistema de abastecimento de águas à cidade de Braga no século XVIII, designado por «Sete Fontes», da Casa de Chá da Boa Nova e das Piscinas de Marés de Leça da Palmeira.

De acordo com os critérios e os pressupostos de classificação previstos na Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, que estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização cultural, os bens imóveis que o Governo classifica como monumentos nacionais revestem-se de excepcional interesse nacional, pelo que se torna imperativo que se lhes proporcione especial protecção e valorização, nos termos que a lei prevê.¹³

A classificação da Casa de Chá da Boa Nova, em 2011, ancora-se na importância e qualidade do imóvel (técnica e conceptual), e pelo reconhecimento obtido internacionalmente. Contudo, pelo simples motivo de se tornar Monumento Nacional (ao nível do Panteão, do Castelo de São Jorge, do Paço dos Duques, etc., o que pode ou não, ser objecto de discussão, embora aqui se não opte por essa via) implica que lhe está a ser conferido o reconhecimento de “um valor cultural de significado para a Nação” (n.º4 do Art. 15.º da Lei 107/2001).

Em nenhum momento, nesta classificação, se referia quanto ao autor da obra qualquer cariz particularmente excepcional, antes se relevavam a obra ela mesma e a sua marca no tempo. Um outro exemplo do

¹² Decreto n.º 16/2011 de 25 de Maio (Ministério da Cultura. Diário da República, 1.ª série — N.º 101 — 25 de Maio de 2011 [Decreto de Classificação da Casa de Chá da Boa Nova como Monumento Nacional])

¹³ Decreto n.º 16/2011 de 25 de Maio (Ministério da Cultura. Diário da República, 1.ª série — N.º 101 — 25 de Maio de 2011 [Decreto de Classificação da Casa de Chá da Boa Nova como Monumento Nacional])

Arq. Siza Vieira prende-se com uma classificação não já de interesse nacional, antes de interesse público. Para tal será necessário introduzir um processo paralelo, quase similar na cronologia, que igualmente decorreu na região Norte (salvaguardando a territorialidade e, portanto, a padronização de comportamentos e aferições).

Apenas dois meses antes da classificação dos anteriores bens como Monumento Nacional, era publicado em Diário da República o Anúncio nº 3260/2011, de 15 de Março, relativo ao arquivamento do procedimento de classificação da Casa da Música, que, no seu ponto segundo dispunha:

A decisão de arquivamento do procedimento de classificação em causa teve por fundamento a extemporaneidade do pedido de abertura do procedimento de classificação, considerando-se necessário deixar que seja o próprio devir do tempo a comprovar o valor da obra arquitectónica como verdadeiro referencial. O início do procedimento datava de 2005 e o autor do projecto foi Rem Koolhaas, laureado com o Prémio Pritzker em 2000 (o Arq. Siza Vieira havia sido laureado com o Prémio Pritzker em 1992). A consideração funda-se quanto à “extemporaneidade do pedido de abertura do procedimento”, apenas.

A Portaria nº 288/2013, de 14 de Maio, onde “[...] são classificados como monumento de interesse público a Igreja de Santa Maria, paroquial de Fornos, e complexo paroquial [...]”, refere, para um procedimento de classificação iniciado em 2004:

A Igreja de Santa Maria, inaugurada em 1996 e articulada com os edifícios da Capela Mortuária, Auditório e Catequese, deve o seu projeto ao Arquitecto Álvaro Siza Vieira e a sua construção e dedicação mariana à vontade do povo do Marco de Canaveses, fortemente unido em torno da empresa.

O conjunto edificado, ainda não inteiramente concluído, é indissociável do território onde se implanta, criando espaços exteriores notáveis e profundamente coesos.

Justificando a mesma portaria de um “conjunto ainda não inteiramente concluído” a decisão:

A Igreja de Santa Maria e o complexo paroquial, que apesar da sua novidade são já detentores de forte carga simbólica, apresentam-se decididamente como projeto marcante no percurso de um autor de exceção e como obra de carácter emblemático no quadro geral da arquitetura portuguesa do século XX e no âmbito particular da arquitetura sacra contemporânea.

A classificação da Igreja de Santa Maria, paroquial de Fornos, e complexo paroquial reflete os critérios constantes do artigo 17.º da Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro, relativos ao carácter matricial do bem, ao génio do respetivo criador, ao seu interesse como testemunho simbólico ou religioso, ao seu valor estético, técnico e material intrínseco e à sua conceção arquitectónica, urbanística e paisagística.

Se afirmando coloquialmente, e a pergunta dirigida for qual a construção de âmbito sacro contemporâneo que primeiramente surge na memória, a resposta é efectivamente (para quem escreve), esta mesma Igreja de Santa Maria. Contudo o “salto” entre o relevo arquitectónico e a classificação – como de interesse público – ainda para mais se fundamentada no génio do seu criador (expediente legalmente legítimo e válido na decorrência da Lei 107/2001 como se verificou) – torna-se maior que o virtualmente aceitável num primeiro momento.

Nenhum dos bens classificados em 2011 possuíam, aparentemente, e ainda que fossem Monumento Nacional, essa centelha de genialidade. A partir de 2013 (confessando-se aqui o exemplo que se toma, não o registo exaustivo sobre se outra menção anterior existe quanto ao Arq. Siza Vieira), a partir de 14 de Maio de 2013, mais concretamente, por Portaria assinada pelo Secretário de Estado da Cultura (o Dr. Jorge Barreto Xavier), a genialidade do Arq. Siza Vieira foi atestada e confirmada, publicando-se a mesma em Diário da República.

Seria bizarro indicar que a genialidade em vida, em Portugal, necessita apenas de Portaria para a garantir. E, em princípio, a honra inerente não subleva qualquer valia sobre terceiros (que podem vir a sê-lo) nem, tampouco, altera retroactivamente qualquer leitura já realizada. Em princípio, ao menos. No entanto, demonstra como a discricionariedade afirmada neste texto se pode manifestar. E uma vez mais, em nenhum momento está em causa, aparentemente a noção comunitária de património ou o papel dos indivíduos e membros de um dado grupo. Para “esses” remete-se à cultura popular tradicional e ao Património Cultural Imaterial. Esse é vivo e evolui, altera-se. O resto – o PC, “mais sério”, de Monumentos e Tesouros Nacionais – é de chancela atribuída. Aparentemente. E isso volta a ser um perigo. Pela decisão que passa a competir a alguém que a indique e confirme, não ao reflexo enquanto elemento identitário específico. Um viseense, por exemplo, gostará muito do clube local, não quer dizer que defenda a sua manutenção a qualquer custo ou que, sequer, alguma vez assista aos jogos em que o clube participa. Vários dos imóveis classificados estão ao mesmo nível, de interacção e relevância, no imaginário e agir das comunidades em que se inserem...

Posteriormente permitem, classificações com as anteriores, afirmações sustentadas como a que se ilustra infra.

Colecione 6 conjuntos de copos e receba **GRÁTIS** 2 cálices de vinho do Porto adicionais*

Um Cálice de Génio!
A obra do Arquitecto Álvaro Siza Vieira é reconhecida como o mais coerente e completo trabalho de arquitectura dos últimos cem anos e o seu nome uma das grandes referências internacionais dessa disciplina. Ao redesenhar o cálice oficial do vinho do Porto, Siza Vieira dá todo o sentido à expressão Porto d'Honra e uma maior dimensão simbólica ao bom costume de brindar com vinho do Porto... O arquitecto e designer materializa neste dignificante cálice o sonho de um requinte tomado realidade.


Álvaro Siza Vieira

Por cada 6 conjuntos de copos colecionados receba **GRÁTIS** 2 cálices de vinho do Porto

*Oferta limitada a 20.000 conjuntos de 2 cálices. Consulte o regulamento. Oferta válida por cada 6 conjuntos de copos da Campanha Schott Zwiesel colecionados com a mesma conta Cartão Continente ou Universo. Válido para clientes com contacto de telemóvel atualizado na sua conta Cartão Continente ou Universo.



Figura 2 – Elemento publicitário associado à marca Continente (2016/2017).

É um cálice de génio. Não é publicidade enganosa. Ainda que se possa imaginar que a afirmação a negrito, contida na imagem, plasme um slogan mais do que uma referência à Portaria nº 288/2013, de 14 de Maio; não deixa de ser uma atribuição já “legalmente” assumida.

A possibilidade de intersecção entre dois mundos distintos – o de uma prática profissional corrente e ao domínio público orientada; e o da patrimonialização de um bem por via das características do seu autor – é que talvez não seja totalmente sadia. Mais ainda, se lida no decurso do raciocínio que aqui tem sido apresentado.

CONCLUSÃO

A necessidade de procedimentalmente se tornar a noção de PC compatível e a par com o sentir das comunidades, seja através do modelo da PMP, seja através de outros modelos, mais aptos a incorporar as especificidades do valor, não de civilização ou de cultura, antes de relevância identitária de cada comunidade e a cada comunidade integrada territorialmente, torna-se talvez mais urgente que noutros momentos históricos.

Não existe em Portugal uma dinâmica potencialmente autoritária, não se reconhece um regime com essa propensão (possa ou não defender-se a actuação dos mais recentes governos, de qualquer dos quadrantes políticos, isso não é o que está em causa ou em análise). Contudo a marca do tempo é mais célere e menos fundamentada. A informação não é maior, apenas mais insistente na sua existência e os dados, seleccionados por quem o pode realizar, específicos de uma ideia (tal como neste texto, tal como em qualquer texto ou exposição, académica ou não).

A emérita Academia e suas fronteiras e barreiras, com suas balanças, desfaz-se igualmente na disponibilização global de conteúdos (pelo que se é também avaliado e mencionado). Aos poderes locais, tal qual como quanto aos nacionais ou supra-regionais, transfronteiriços, se apresenta o mesmo exacto apelo: de transmitir uma imagem, de usar uma garantia. No caso do PC, porque deveria ser, o fundamental da definição do Eu comunitário onde, o Eu individual estaria presente (não se confunda com contido, ou diluído). Mas é a característica de ao PC se poder abordar com a marca da memória, que se confunde a memória com a relevância dos princípios e valores. Do mesmo modo que se confunde a historicidade com patrimonialidade. Se confunde processo com resultado.

O resultado de um ou vários processos contínuos de exaltação das marcas de paisagem, é construir a “identidade nacional”. A [identidade nacional] que alguém escolher/decidir ser a melhor e mais adequada. Não há muito, outros o realizaram, de outro modo, com o mesmo genuíno espírito, e agora possuímos, todos, Catedrais ameaçadas.

435

Os princípios subjacentes ao governo da quinta, em *Animal Farm* (George Orwell, 1945) começaram por ser contra um específico opressor e por isso, “Quatro Pernas é bom; Duas pernas é mau”, sustentando um conjunto de “artigos” únicos:

1. Whatever goes upon two legs is an enemy;
2. Whatever goes upon four legs, or has wings, is a friend;
3. No animal shall wear clothes;
4. No animal shall sleep in a bed;
5. No animal shall drink alcohol;
6. No animal shall kill any other animal;
7. All animals are equal;

Não se quer com esta citação afirmar que a classificação de qualquer elemento se torna em si ditatorial ou pernicioso. Apenas que o princípio discricionário da abordagem, da decisão *top-down*, é, em si, e potencialmente um perigo, na era da criatividade digital e em particular quanto ao espaço público, e exemplos de intervenção no mesmo, que possam plasmar o ideário que seja indicado, por vezes, em última instância, à revelia daqueles que habitam, vivem, são, os membros particulares da comunidade sem a qual nenhuma consideração deveria ser tomada. Não porque não haja essa disposição legal, prevista, antes porque não tem expressão real e porque, porventura, estejamos a encarar apenas um dos lados do espelho.

Agora, nada de mal; agora. Mas e quando todos os animais forem iguais, mas uns forem mais iguais que outros?

REFERÊNCIAS

Anúncio nº 3260/2011, de 15 de Março.

BALSERA, P. D. e GARMENDIA, L. M. N. (2015). La Construcción de la Identidad Nacional a través de los Cuadernos Escolares en el Franquismo en el País Vasco. In *Rev. Iberoam. Patrim. Histórico-Educativo*, Campinas [SP], v. 1, n. 1, jul./dez. Pp. 7-21. fonte: <http://Dialnet-LaConstruccionDeLaIdentidadNacionalA-TravesDeLosCua-5777270.pdf>

CASTILHO, L. (2012). O Legado Patrimonial de D. Miguel da Silva à Cidade de Viseu. In *WISEUPÉDIA Série Extra III*. Viseu: ANTROPODOMUS – Projecto Património, Dez. 2012.

Declaração nº322/2011, de 7 de Dezembro.

Decreto nº 16/2011 de 25 de Maio.

Decreto nº163, de 26 de Junho de 1910.

Decreto-lei 5/78, de 12 de Janeiro.

Decreto-Lei n.º 139/2009 de 15 de Junho.

Decreto-Lei n.º 149/2015 de 4 de Agosto.

Estatutos da Academia Brasileira de Letras. Retrieved from: <http://www.academia.org.br/academia/estatuto>, on 14/06/2007.

FERREIRA DE ALMEIDA, C. A. (1993), Património – Riegl e Hoje. Separata da *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, II S. - X. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1993.

HOBSBAWM, E. (2015). Introduction: Inventing Traditions. In HOBSBAWM, E. & RANGER, T. (Eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge (United Kingdom): Cambridge University Press. 24th printing.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (2009). *Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946)*. Retrieved from: http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html, on 14/06/2017.

Lei nº107/2001, de 8 de Setembro.

Lei nº13/85, de 6 de Julho.

Lei nº47/2004, de 19 de Agosto.

MACÁRIO RIBEIRO, R. (2014). O Museu do Falso: uma experiência colaborativa em torno à noção de construção de Identidade. In *Libro de Actas del I Congreso Internacional Patrimonio y Educación. Enseñanza y Patrimonio: Estado de la cuestión*. Granada: Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada. Pp. 80-89.

MACÁRIO RIBEIRO, R. (2015). FAKE'M – Da concepção à materialização do Museu do Falso (Viseu). In SEMEDO, A., SENRA, S., e AZEVEDO, T. (Eds.), *Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional. Atas do Seminário*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Pp. 202-219.

MACÁRIO RIBEIRO, R. (2015). The Fake Museum and the resulting Mental Cultural Landscape. An alternative model for the analysis of Heritage, as perceived and highlighted by the community. In ŠCITAROCI, M. O. (Ed.), *Cultural Heritage – Possibilities for Spatial and Economic Development. Proceedings*. Zagreb: University of Zagreb, Faculty of Architecture. pp. 412-415.

ORWELL, G. (1945). *Animal Farm*. Retrieved from: <http://gutenberg.net.au/ebooks01/0100011h.html>, on 15/06/2017.

Portaria nº 288/2013, de 14 de Maio.

REAL, M. L. (2012). Rei Ramiro de León. In *WISEUPÉDIA nº21*. Viseu: ANTROPODOMUS – Projecto Património, Set. 2012.

STEELE, A. (2016). *Interfering in a Non-Interference Policy: Defining Star Trek's Prime Directive*. Master's Theses. Paper 3273. Retrieved from: http://ecommons.luc.edu/luc_theses/3273, on 15/06/2017.

VIEIRA, J. (2012). S. Teotónio. In *WISEUPÉDIA nº14*. Viseu: ANTROPODOMUS – Projecto Património, Fev. 2012.

MUSEU DO CONVENTO DO BOM SUCESSO: PODE UM MUSEU DE ARTE ANTIGA SER CONTEMPORÂNEO?

SOFIA FERREIRA RODRIGUES

Colégio do Bom Sucesso, Lisboa

FCSH-UNL - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

O Convento do Bom Sucesso (1639-2016) está a terminar o seu tempo como habitação de uma comunidade de religiosas dominicanas irlandesas.

As irmãs, assim como a Congregação irlandesa a que pertencem, o Saint Mary's Dominican Convent Cabra, Dublin, já expressaram a sua vontade para a criação de um Museu que englobe os diversos espaços conventuais.

Este artigo pretende estruturar uma proposta museológica para o espaço que tenha em conta por um lado a história do convento, entendido enquanto comunidade religiosa e enquanto edifício, e o discurso contemporâneo sobre o que pode ser um museu.

PALAVRAS-CHAVE

Convento do Bom Sucesso; Museografia do Sagrado; Conventos; Museologia.

ABSTRACT

For the Convent of Bom Sucesso (1639-2016), its time as home for a community of Irish Dominicans nuns is coming to an end.

The sisters, as well as the Irish congregation to which they belong, the Saint Mary's Dominican Convent Cabra, Dublin, has already expressed their willingness for the creation of a Museum that incorporates the various convent spaces.

This article aims to set out a museological proposal for the space that takes into account the history of the convent, as well as its significance as a religious community and as a building, and the contemporary debate on what a museum can be.

KEYWORDS

Convent of Bom Sucesso; Museography of the Sacred; Convents; Museology.

INTRODUÇÃO

Um convento é um edifício terrestre, atirado para um tempo primeiro – o do jardim no Éden – para o presente – habitação humana – para o transitório – cemitério das monjas – e projectado para o transcendente, é como que um espaço suspenso que habita no contraditório.

A sua passagem a museu implica tomar o património arquitectónico, artístico e histórico em articulação com o património religioso e encontrar os conceitos da museologia contemporânea que permitam estabelecer essa comunicação.

O Convento do Bom Sucesso foi fundado em 1639 entre sonhos proféticos e visões como é comum acontecer nestes desígnios, e planeados esforços políticos e diplomáticos entre Portugal, então sob o domínio filipino, e a Irlanda, na altura palco de perseguições religiosas.

A propriedade, em Belém, era residência de Verão de uma família nobre portuguesa, cujos varões tinham morrido respectivamente na batalha de Alcácer Quibir e na batalha de Alcântara, e, por isso, os primeiros anos, considerados até ao final do século XVII, foram de construção e transformação da quinta em convento de clausura.

A partir deste tempo fundador, a história da comunidade vai atravessar os pontos cronológicos que cruzam a história da cidade de Lisboa e a do país, em que se destaca a continuidade da sua permanência no local durante o processo de extinção das ordens religiosas em Portugal, apresentando como argumentos o facto de serem estrangeiras, e como promessa, a abertura de uma escola. Esta natureza estrangeira da congregação, vai fixar-se nos anos da República, por ficar estabelecido que não podiam ser admitidas portuguesas como postulantes, e depois freiras, no convento.

Os anos da fundação, inauguram as características definidoras do estabelecimento da comunidade religiosa, que serão gradualmente consolidadas ao longo da existência do Convento e que se traduzem nos seguintes pontos de onde parte a identidade do Museu: (i) a pertença à Ordem Dominicana, ou dos Pregadores, (ii) a sua origem irlandesa e (iii) o facto de se ter constituído uma comunidade feminina de clausura.

Estes pontos necessitam de um enquadramento histórico que também os actualize, para que possam ganhar sentido e intertextualidade dentro da esfera discursiva do museu e que parte da afirmação de que «A vida religiosa não foi fundada nem configurada de uma vez para sempre. Foi refundada muitas vezes e, hoje, talvez se encontre face ao desafio de uma nova refundação» (MARTÍNEZ, 2015: 37).

438

A Ordem dos Pregadores foi confirmada pelo Papa a 22 de Dezembro de 1216, num tempo em que a hierarquia e a doutrina da Igreja conheciam frentes de contestação interna, como foi o surgimento das ordens mendicantes, a que a ordem dominicana pertence, e externas como a emergência de heresias concretizadas, sobretudo, nas comunidades cáticas. Ao mesmo tempo, verifica-se o início da desagregação do sistema feudal com o progressivo crescimento dos centros urbanos que promovem outros modelos de relações sociais e a instituição das primeiras Universidades que rompem com a tradição da *Schola Christi* monástica.

O projecto de S. Domingos de Gusmão constrói-se a partir da leitura de todos estes aspectos, funda os conventos nas cidades, dispersa os primeiros frades pelas universidades, criando, assim, a base intelectual da Ordem e requer a exigência e o rigor da pregação associados desde logo ao nome, Ordem dos Pregadores, em cujo escudo se inscreve o lema da Verdade, *Veritas*.

Se os dois primeiros pontos podem hoje ser plenamente compreendidos e aceites, os dois últimos, a pregação vista a partir de uma cátedra de autoridade e a Verdade, com maiúscula, encerrada e pertença de um grupo, provocam resistência e mesmo oposição, pelo que importa, aqui, uma reflexão crítica que permita situar estas duas escolhas no momento em que foram tomadas e que possa apontar para vias de significado contemporâneo.

Assim, esta pregação forma-se num campo de renúncia ao poder hierárquico, quebrando com a autoridade episcopal que detinha essa função. Até então, segundo os critérios da ortodoxia, só os bispos podiam ser pregadores, o que fazia parte da sua missão eclesial e era atributo de poder e os fiéis também eram proibidos de ouvir qualquer outro elemento do clero. S. Domingos quebra essa autoridade e renova a pregação, que terá como base o estudo que adquire, desde logo, uma importância central dentro da ordem.

O estudo dominicano é comunitário, ligado às universidades, mas também ao convento ou *domus praedicationis*, «Não se funde um convento com menos de doze frades, nem sem licença do capítulo, nem sem prior nem sem doutor» (MARTÍNEZ, 2015: 148), lugar de aprendizagem e de reflexão, que, no limite, funciona como um centro dedicado a criar teologia comunitariamente.

Esta pregação assume um carácter multiforme que vai para além dos sermões solenes e que se pode encontrar em colóquios comunitários, disputas públicas, concentrações de fiéis e encontros pessoais.

A Verdade, aponta para o sentido crístico, expresso no Evangelho de São João, «Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida» em que se funda a Ordem e que, remete num sentido mais geral para o cristianismo. Porém, desde o Concílio Vaticano II (1962-1965), que o conceito foi sujeito a uma utilização crítica e que passa por entender que a sua totalidade transcende a estrutura da Igreja.

De notar que a Ordem Dominicana reforçou o lema *Laudare, Benedicere, Praedicare* para o Jubileu dos 800 anos, que tem sido ocasião de debate e reflexão crítica sobre o lugar da espiritualidade dominicana. A origem irlandesa das irmãs do Bom Sucesso enquadra-se no âmbito de propostas da Contra Reforma que tinham como objectivo apoiar e acolher católicos em contexto de perseguições religiosas, como era o de Inglaterra. O convento faz parte de um conjunto de casas religiosas estrangeiras, masculinas e femininas, estabelecidas em Lisboa entre os séculos XVI e XVIII¹.

Este cruzamento internacional, está, hoje, expresso no Conselho de Administração da Fundação (FORS-DI: Fundação Obra Social das Religiosas Dominicanas Irlandesas), cuja presidente é a priora do Saint Mary's Dominican Convent em Dublin, na ligação à Embaixada e mesmo aos órgãos de soberania irlandeses, já que o convento tem constituído um ponto de paragem obrigatório em visitas de Estado.

O convento estruturou-se em torno de uma comunidade feminina de clausura, em que o silêncio contemplativo, a oração, a celebração litúrgica e o estudo percorrem o quotidiano da vivência comunitária.

439

A dinâmica da experiência contemplativa é geradora de um espaço de participação no transcendente e permite criar uma distância relativamente à imposição do que é imediato, pois desenvolve-se na duração e na continuidade. «*A vita contemplativa é uma praxis da duração*» (HAN, 2016: 112).

DOS CONCEITOS DA MUSEOLOGIA CONTEMPORÂNEA ÀS LINHAS ESTRUTURAIS DO PROGRAMA PARA O MUSEU DO CONVENTO DO BOM SUCESSO

Catherine Grenier, no livro *La fin des musées* (2013), propõe como modelo o conceito de «musée polymorphe», em que o museu se redefine ao convocar todo o seu capital de origem, ao mesmo tempo que o problematiza e cria novas dinâmicas, transformando-se numa plataforma de conhecimento e comunicação e, desta forma, num agente activo no debate público. «Le musée polymorphe est à l'image de notre société et de ses potentialités: à la fois vrai musée et un musée imaginaire, le témoin de notre temps et lieu de son questionnement» (GRENIER, 2013: 139). É desta compreensão e das suas implicações artísticas e culturais, a que se juntam as religiosas, articulada com outras leituras, também da área da museologia, que partem os conceitos em torno dos quais se estruturam as linhas do programa para o Museu do Convento do Bom Sucesso.

O projecto museológico para o Bom Sucesso toma a necessidade de interrogar a distinção tradicional entre exposição permanente e temporária, já que é no valor, nas suas várias acepções, da colecção permanente que começa a construção da sua identidade institucional. Assim, a exposição e o estudo da colecção permanente ocupam um lugar central para o museu de acordo com o conceito que realça a importância

¹ Alguns exemplos são os conventos de São Pedro e São Paulo, conhecido por convento dos Inglesinhos, o Mosteiro das Brígidas, ou das Inglesinhas. O Corpo Santo estará, até ao seu encerramento definitivo em 2015, intimamente ligado à história do Bom Sucesso, pois os seus sacerdotes são, desde o início capelães e confesores das religiosas do convento. Dicionário da História de Lisboa. p. 310.

de activar a colecção, «ignite the power of museum collections» (BLACK, 2012: 8).

Por colecção, designa-se o conjunto do convento nas suas dimensões de espaço arquitectónico, histórico, artístico e sagrado, o que implica pensar a exposição desde o lugar de várias perspectivas, ponto de cruzamento entre o conteúdo (objecto), o contentor (espaço) e o espectador. O discurso museográfico que fundamenta esta escolha, embora tome como referência o sagrado, não o encerra num ponto de vista fixo e central, mas antes aponta para um universo de relações que partem da identidade do lugar para uma série de encontros com outras áreas de produção artística e com diversas vertentes de conhecimento. O programa barroco do convento remete para o conceito de obra de arte total. Os espaços são, assim entendidos, numa união das várias formas artísticas como a talha dourada, o azulejo e a pintura, reforçadas, nos séculos XVII e XVIII, pelo apelo sensorial da música, dos sermões, do aroma do incenso. A arquitectura conduz a um cenário de esplendor, que no caso do barroco católico, traduz os dogmas iconográficos da Contra Reforma.

Este conceito de obra de arte total vai entrar em diálogo com o entendimento contemporâneo da «exposição como instalação, atmosfera ou obra em si mesmo» (COUTINHO, Bárbara; TOSTÕES, Ana, 2014: § 2). O que implica articular as exposições temporárias em diálogo com a colecção permanente, num contexto de projecto de longo prazo. Este diálogo não significa concordância, mas antes investigação, estudo, para usar o termo dominicano, reflexão e debate, num trabalho que não pretende formular sínteses nem discursos estabilizados, «unease, discomfort or frustration, along with fear contradiction, exhilaration and absurdity, can be crucial to any work's artistic impact» (BISHOP, 2013: 26).

As exposições como projectos, no limite *performances* duracionais, que abram um espaço discursivo e abrangente, com conferências, aulas, momentos performativos, leituras e debates, são o momento de dar a palavra a artistas, intelectuais, religiosos, políticos, cidadãos, entendidos como participantes do museu e não como convidados pontuais.

440

Para que este programa expositivo possa acontecer, torna-se necessário que ele parta das diversas esferas que quer abarcar. A comunicação com os artistas torna-se fulcral, é deles a escolha de expor num espaço museológico que também é religioso e de considerarem que essa exposição faça sentido. São os artistas que vão aderir, ou não, ao projecto do Bom Sucesso, sendo participantes na sua criação e desenvolvimento.

As linhas de programação do museu podem encontrar expressão em exposições temáticas e «exposições-tese», onde se ultrapasse o ponto referido por Graham Black, «What topics – historic and/or contemporary – do different stakeholders associated with museums consider too controversial to display? A list provided by Ferguson (2010) includes terrorism, asylum seekers, religion, racism, sex and drugs» (o sublinhado é meu. BLACK, 2012: 228).

Um museu que se estabelece como uma plataforma de conhecimento e comunicação torna necessária a sua inscrição no sistema artístico e a cooperação com a Universidade. O «museu campus»,² a *universitas* de S. Domingos, procura convocar todos os campos disciplinares relativos à arte, à religião, às ciências e à cultura, porque confere importância à investigação, à produção intelectual e experimental.

Para a colecção do Bom Sucesso, já existem alguns estudos, sobre os azulejos, as pinturas, o sacrário, cujos óleos sobre cobre são de Bento Coelho da Silveira, mas importa alargar o seu âmbito a outras áreas do conhecimento, que incluam, por exemplo, a história da Arquitectura e a Teologia e a estudos de carácter transdisciplinar que se traduzam em escolhas de programação e em interacções críticas que compreendam a colecção e a ligação das peças com outras formas artísticas.

²O termo é de Catherine Grenier, em *La fin des musées?*

Nesse sentido, o Capítulo Geral da Ordem Dominicana formulou como prioridade: «uma política cultural centrada na investigação filosófica e teológica sobre as culturas, sistemas intelectuais, movimentos sociais e tradições religiosas vigentes fora do cristianismo histórico» (MARTÍNEZ, 2015: 69).

Uma das intenções do museu é abrir um campo de temas às diversas ciências e articulá-lo com a sua identidade.

Na Teologia, partir da concepção em que Deus surge frequentemente como uma pergunta (HALÍK, 2016: 9); aprofundar a transformação da experiência religiosa na sociedade contemporânea que tem procurado a espiritualidade e a mística³ e que a Ordem Dominicana apresenta um dos autores mais reconhecidos, Mestre Eckhart (1260?-1328), o dominicano alemão; manter vias de diálogo e de troca de conhecimento histórico com o cristianismo de rito anglicano, já que foi num quadro de conflito e perseguição que as primeiras religiosas vieram para o convento português, assumindo-se como um centro de reflexão teológica. Na história da Arquitectura, alargar o entendimento sobre o edifício para além da igreja e interrogar a falta de estudos e ou de documentos que fazem do convento uma obra quase anónima, o que se por um lado expressa a noção de autoria, por outro pode dar algum esclarecimento sobre esta dinâmica em encomendas seiscentistas.

Na História, questionar o lugar do século XVII na criação artística e cultural, pois este período foi, durante muito tempo, visto como um tempo estagnado ou o «século maldito» do domínio filipino.

O tempo da criação dos museus encontra-se associado à constituição da História da Arte como disciplina e se houve uma altura, em que esta ligação era geradora de tensões, actualmente, o museu participa da escrita da História da Arte no desenvolvimento, estudo e exposição da colecção.

O património do Bom Sucesso, para além de poder enquadrar temas mais clássicos de investigação, lança questões para o conjunto de abordagens críticas que pretendem questionar o cânone que enforma o discurso científico bem como os mecanismos e pressupostos que o sustentam, onde pode fazer sentido os estudos de género e, mais concretamente, a perspectiva feminista, já que o espaço pertence à esfera do feminino, desde logo pela acção da fundadora D. Iria de Brito e de uma das suas primeiras prioras, Madre Madalena de Cristo, que por serem herdeiras podem dispor do seu património o que lhes confere capacidade de decisão, num dos «espaços possíveis»⁴, onde as mulheres do século XVII a podem ter. Além disso, a autoria do projecto do complexo conventual e orientação dos trabalhos é atribuída, por tradição, à priora, mas afigura-se necessário uma investigação historiográfica para que se possa clarificar, ou não, este ponto.

441

A consagração da igreja à figura de Nossa Senhora e o facto de ser uma comunidade religiosa feminina terão implicações arquitectónicas e litúrgicas na organização interna do quotidiano do convento, mas também na relação com o exterior.

Também a geografia da arte pode encontrar linhas de estudo no cruzamento internacional entre Portugal e a Irlanda. São dois países, na altura, mergulhados em questões geopolíticas profundas e onde se expressam, a muitos níveis, complexas relações de poder que se inscrevem no debate entre História e Geografia, ao nível das tensões entre centro, periferia e metrópole, entre o âmbito regional e o local.

Esta ligação existe ainda hoje, tendo um carácter de dependência institucional que se irá manter com a

³ Este enfoque contemporâneo numa espiritualidade mística é referido tanto pelo teólogo Tomás Halík, «the increasing emphasis on spirituality, particularly mysticism», como pelo historiador de arte James Elkins, «Mysticism has tended to assert itself in periods when there is a sense that organized religion is ossifying or becoming decadent, and ours is conceivably such period». HALÍK, Tomás - «O regresso de Deus». p.10. ELKINS, James - *On the strange place of religion in contemporary art*. p. 106.

⁴ O termo é de Filipa Lowndes Vicente que intitula um dos capítulos do seu livro, *A arte sem história: mulheres e cultura artística [séculos XVI-XX]*, «Os espaços e os temas possíveis: dos conventos aos ateliers paternos, das naturezas-mortas aos auto retratos».

passagem do convento a museu e, por isso, a abordagem à geografia cultural continua a ser pertinente, entendida como a relação e transferência entre comunidades, artísticas e religiosas, em espaços situados à margem dos centros geográficos de produção cultural e onde a internacionalização se opera e assume a contradição do provincianismo, «to stay local is to risk provincialism, to go global risks dilution» (BISHOP, 2013: 8).

A abrangência de temas envolvidos e a colaboração com a Universidade, situa-se no plano em que os museus tentam estabelecer novas dinâmicas, unir esforços e criar sinergias, o que resulta num funcionamento em rede com outras instituições e museus.

Pensar a relação com o público apresenta-se como uma importante e complexa questão para os museus. A bibliografia consultada constrói um quadro, em que aponta como pontos principais, a necessitar de uma profunda reflexão, a faixa etária do público que se situa maioritariamente entre a população mais envelhecida e com menor incidência nas idades abaixo dos 35 anos, o que constitui um público sénior, as entradas não regulares, onde se incluem os turistas, e que ao serem um acto isolado, até podem contar como um aumento no número de visitantes, mas não permitem consolidar um público e a necessidade de reposicionar a relação tradicional entre o museu, o objecto artístico e o público, «to gain attention, to hold it and to encourage reflection, conversation and meaning making» (BLACK, 2012: 147).

O Museu do Convento do Bom Sucesso terá necessariamente que reflectir sobre estas questões e procurar que as linhas do seu programa possam desmontar alguns aspectos que podem parecer inevitáveis, como o do público sénior para quem a colecção parece estar perspectivada, o das visitas como actos isolados, seja dos turistas que se constituem como expectáveis visitantes, já que o museu se encontra precisamente no percurso entre o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém, ou do público local para quem as possibilidades da visita se esgotem numa só ida, não deixando, porém de entender, que os diversos visitantes, para além do público regular, visto como utilizador, também têm espaço e disponibilidade do museu para os receber. A outra questão prende-se, novamente, com a natureza da colecção e a relação tradicional que, por norma, a arte antiga estabelece com o espectador e também com o facto de que «mostrar» arquitectura se visto como um fim em si, acaba por ter um tempo de exposição demasiado curto.

O discurso museográfico do Museu do Convento do Bom Sucesso parte, antes de mais de uma intenção de aprofundamento e interpretação dos diversos níveis de leitura que a colecção pode ter e quer colocar-se no ponto de tensão entre algumas questões construídas a partir das suas características definidoras.

Estabelece-se, assim, uma tensão entre privado e público, num museu que pretende mostrar espaços pensados desde a sua origem, e durante um longo período, vividos como privados. O edifício, oculto pelo muro alto que o rodeia, surge no tecido urbano, em que se encontra inserido, como uma interrupção, como outro lugar, o da comunidade de clausura.

Reconhecer este aspecto leva a que se pense o público como utilizador, mas sobretudo como um público-comunidade, não no sentido de um reforço redundante da identidade do museu, mas na abertura de espaços relacionais que permitam congregar o público.

Outra possibilidade de tensão que recai sobre o discurso expositivo, situa-se entre a contemplação e a transformação. Um ambiente conventual, para quem o visita, constitui uma experiência de fruição, associada ao silêncio de um determinado tempo que é o da demora, mas aí permanecer, retira o outro aspecto da proposta do museu, que é o da reflexão, do debate e das interrogações sobre o sentido mais profundo e transformador da vivência de uma comunidade religiosa. A exposição, para além da necessária relação individual que cada visitante estabelece com as peças, procurará caminhos nas obras que expandam o horizonte de possibilidades para a experiência colectiva. «*In the hybrid, which is the distributed museum, with its assemblage of people, ideas, objects and things, the social and the aesthetic has to be traced through the agency of 'actors' who perform in networks*» (DEWDNEY, Andrew; DIBOSA, David; WALSH, Victoria, 2013: 239).

CONCLUSÃO

«*Museums are a collective expression of what we consider important in culture, and offer a space to reflect and debate our values; without reflection, there can be no movement forward*» (BISHOP, 2013B: 62).

Partir desta ideia sobre o que deve ser um museu, implica inferir que o cristianismo, é uma expressão importante na cultura contemporânea e que há lugar para uma reflexão sobre o seu significado no contexto museológico.

Se é verdade que a leitura de obras da esfera da arte antiga e sacra se revela complexa, porque entretanto muitas das acepções que lhes estão na origem se tornaram estranhas às referências culturais contemporâneas, também se entende que a dimensão religiosa não tem de ficar confinada à lógica da antiguidade anacrónica, ou ao domínio do incompreensível.

«*La opacidad de toda obra de arte más que impedir el conocimiento propone la promesa de un nuevo conocimiento y expande nuestro campo de apropiaciones epistemológicas. El problema surge cuando, fruto del autoritarismo, de la economía o del mercado, se determinan zonas de experiencia cerradas en sí mismas*» (BORJA-VILLEL, 2016: 39).

Finalmente, atribuir um novo destino a um edifício é uma operação complexa que não se pode fundar apenas sobre uma semelhança com o destino original, mas expor-se às diferentes possibilidades que o passado transporta, num confronto discursivo do presente e da história, no intervalo que se designa por contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

BISHOP, Claire – *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London/ New York: Verso, 2013.

BISHOP, Claire – *Radical museology or what´s contemporary in museums of contemporary art?* London: Koenig Books, 2013.

BLACK, Graham – *Transforming museums in the twenty first century*. London/ New York: Routledge, 2012.

BORJA-VILLEL, Manuel J. - «El museo interpelado». URL: http://www.macba.cat/PDFs/borja_villel_colleccio_cas.pdf

COUTINHO, Bárbara; TOSTÕES, Ana – A exposição como «obra de arte total»: o MUDE como caso de estudo. *Midas* [online], 4/2014, posto online no dia 16 de Fevereiro 2015, consultado no dia 26 de Maio de 2016. URL: <https://midas.revues.org/694>

DEWDNEY, Andrew; DIBOSA, David; WALSH, Victoria – *Post-critical museology: theory and practice in the art museum*. London/ New York: Routledge, 2013.

ELKINS, James – *On the strange place of religion in contemporary art*. New York/London: Routledge, 2004.

FRAZÃO, Francisco – *Dirigir o público: desvios do contra-campo nos dispositivos do teatro contemporâneo. Falso movimento: ensaios sobre escrita e cinema*. Lisboa: Cotovia, 2016.

GOMES, Paulo Varela – *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII: a planta centralizada*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2001.

GRENIER, Catherine – *La fin des musées?* Paris: Éditions du Regard, 2013.

Halík, Tomáš - «O regresso de Deus» Culturgest, Grande Auditório, 03 de Maio 2016.

URL: http://www.culturgest.pt/arquivo/2016/docs/tomas_halik.pdf

HAN, Byung-Chul – *O aroma do tempo: um ensaio filosófico sobre a arte da demora*. Lisboa: Relógio D´Água, 2016.

JANES, Robert R. – *Museums and the paradox of change*. 3rd edition. London/ New York: Routledge, 2013.

KUBLER, George – *A arquitectura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*.

Lisboa: Veja, 1988.

MARTÍNEZ, Felicísimo O.P. – *Espiritualidade dominicana: o carisma e a missão da Ordem dos Pregadores*. Coimbra: Edições Tenacitas, 2015.

McCABE, Honor O.P. – *A light undimmed: the story of the Convent of Our Lady of Bom Sucesso*. Lisbon, 1639 to 2006. Dublin: Dominican Publications, 2007.

Monjas Dominicanas do Lumiar, coord. – *Monjas Dominicanas: presença arte e património em Lisboa*. Lisboa: Alêtheia, 2008.

MORLEY, Simon, ed. – *Documents of contemporary art: the sublime*. London: Whitechapel Gallery, 2010.

Nova Bíblia dos Capuchinhos. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 1998.

RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SANTANA, Francisco; SUCENA, Eduardo, dir. – *Dicionário da História de Lisboa*. Lisboa: Carlos Quintas e Associados, 1994.

SONTAG, Susan – «The aesthetics of silence». 1967

http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf

VALE, Paulo Pires do – «Uma fenda no mundo. Do espiritual na arte contemporânea (I); O sagrado e a obscuridade (II); A morte de Deus e depois: niilismo e mística (III).» Comunicação na Semana de Estudos de Teologia, UCP. Lisboa, 2007. Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura. URL:

http://www.snpcultura.org/vol_uma_fenda_no_mundo_do_espiritual_na_arte_contemporanea_1.html

VICENTE, Filipa Lowndes – *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012.

EL CONSERVADOR Y LA ERA DIGITAL. CASO DE ESTUDIO: YOUTUBE

ALICIA ADARVE MARÍN

Universitat Politècnica de València

SALOMÉ CUESTA VALERA

Universitat Politècnica de València

SALVADOR MUÑOZ VIÑAS

Universitat Politècnica de València

RESUMEN

Este artículo se centra en el papel que puede desempeñar el conservador con respecto al arte digital realizado en la plataforma YouTube. Se presentarán algunas obras artísticas que tienen relación con esta plataforma, las dificultades que puede plantear la preservación de estas y las soluciones que otros conservadores, historiadores, teóricos y personas relacionadas con el patrimonio digital han intentado implementar.

PALABRAS CLAVE

Arte Digital; YouTube; Prácticas Artísticas; Conservación Digital; Net.art; Redes Sociales.

ABSTRACT

This paper focuses on the role played by the conservator regarding the artworks developed within YouTube. We will see some examples of this kind of works, the difficulties which their preservation may pose and the solutions that other historians, theorists and professionals dealing with the digital heritage have tried to implement.

KEYWORDS

Digital Art; YouTube; Artistic Practices; Digital Conservation; Net.art; Social Networks.

INTRODUCCIÓN

Una de las características más importantes del último siglo ha sido la expansión de la tecnología y con ella la nueva era digital. La tecnología ha cambiado nuestra rutina diaria y su conexión a Internet ha hecho que nuestras vidas vayan a una velocidad RAM (Brea, 2007) cada vez mayor.

Bien es cierto que el inicio de la World Wide Web no contaba con alguna de las características a las que hoy estamos acostumbrados (Manovich, 2005). Y es que sus inicios estaban marcados por la conexión con un cable del ordenador a la red telefónica de nuestros hogares o la lectura, únicamente, de contenidos en internet, como un medio más. Y ya en esa primera etapa de la red comenzaron las primeras investigaciones de los artistas sobre ese nuevo campo de actuación (Baigorri, 2004). Se crearon muchas prácticas artísticas que tenían como base la investigación de ese nuevo medio y la comprobación de los límites que este tenía. Esta primera época de la red será conocida como la Web 1.0.

El desarrollo de una segunda etapa, ya analizada por teóricos e historiadores, conocida como la Web 2.0, será el inicio de muchas de las redes sociales tan conocidas hoy en día. Esta Web 2.0 interconectará a usuarios de todo el mundo por medio de las distintas plataformas (Martín Prada, 2012). En esta segunda época la importancia de las redes sociales será clave, cambiará muchos de los discursos artísticos, dando cabida a otros, y la forma de funcionar de las empresas de Internet, pues las estrategias de mercado dentro de la World Wide Web cambiarán y fomentarán una nueva forma de navegar por la web con transformaciones y consecuencias tanto económicas como socioculturales.

Las prácticas artísticas que se abordarán en este trabajo son de naturaleza digital y están de una forma u otra vinculadas a la plataforma y red social YouTube. Encontraremos a partir de esta red obras inmersas en ella, obras conectadas desde otras páginas web a YouTube e instalaciones. La apropiación y la amateurización serán los temas centrales de estas prácticas. Por ello, se tratarán estrategias de estudio concebidas para este tipo de obras.

Por otra parte, es de especial importancia la colaboración entre especialistas de distintos campos, pues no existe académicamente ninguna titulación que trate exclusivamente la conservación del arte digital. La figura del conservador y del restaurador siempre ha ido unida a la cultura, y a esa necesidad de conservarla y extender su tiempo de vida para que las generaciones futuras tengan constancia de los objetos, arte y costumbres, que forman parte de una época concreta de la historia. Las prácticas artísticas siempre han sido el reflejo de la sociedad, de la época. Es más, la actual forma de vida y costumbres gira en torno a la tecnología y a Internet, por lo tanto, las obras que se desarrollan o se desarrollarán, estarán cada vez más inmersas en el complejo y cambiante enclave digital.

A lo largo del siguiente texto se expondrá el papel que puede desempeñar el conservador a la hora de preservar las prácticas artísticas que se desarrollan en la plataforma de vídeo online YouTube. Para ello, se tratará la vulnerabilidad de las prácticas artísticas que se encuentran ligadas a la plataforma; se tendrá en consideración la necesidad de la salvaguarda de prácticas artísticas que se encuentran en la red social y que tienen una naturaleza inmaterial; se identificarán las tipologías de las obras y el grado de pérdida de estas para adecuar la estrategia de intervención; y se mencionarán las medidas que ya han sido adoptadas en la preservación del arte de los nuevos medios. Finalmente, se dan una serie de propuestas de preservación de algunas de las prácticas artísticas contenidas en YouTube.

CONTEXTO

Desde prácticamente sus inicios, Internet se convirtió en un campo de investigación donde se desarrollaron distintos tipos de prácticas artísticas. Actualmente, y a pesar del poco tiempo que tiene este medio de masas, Internet ya ha sido clasificado en varias etapas o épocas. La primera época de la World Wide Web tiene su fin en los primeros años del siglo XXI. Es conocida también como la Web 1.0 y se considera que en esta época se desarrolló el primer movimiento dentro del medio de internet, conocido como "net.art", término que se atribuye a Vuk Cosic en 1995, quien fue partícipe de este movimiento.

Varias de las prácticas artísticas desarrolladas en esta época ya han desaparecido y otras muchas, por medio de la venta de dominios de Internet, forman parte de museos o colecciones, o han sido recogidas en una gran base de datos, Artbase de Rhizome (Rhizome, 1996), creada en 1996.

En torno al año 2003 comienza la segunda etapa, conocida como la Web 2.0 o Web participativa. Es entonces cuando comienzan a surgir todo tipo de redes sociales como Fotolog (2002), Facebook (2004), YouTube (2005), o Instagram (2010), entre muchas otras. Estas redes sociales dan la opción a los usuarios de valorar lo que otros usuarios han compartido y comentar aquello que les interesa, y permiten compartir contenido de otra persona en tu propia página. La nueva esencia de la *multitud interconectada* (Martín Prada, 2002:p.47) motiva a los artistas a crear en base a esa nueva idea de Web.

En esta contribución nos centraremos en la red social YouTube, donde se han dado algunas de estas prácticas, en los problemas que ellas plantean y en qué podríamos hacer como conservadores dentro de este campo.

Desde los inicios de YouTube en 2005 hasta el día de hoy la plataforma ha pasado por una serie de cambios. Estos fueron fomentados por problemas con los derechos de autor o *copyrights*, la venta de la empresa a Google, y los cambios en las pantallas de visualización debida a la adaptación a los continuos cambios tecnológicos.

En YouTube es posible ver ahora una gran diversidad de vídeos y documentos visuales en varias resoluciones. Se suben miles de vídeos al día y se reproducen muchos más. Es la segunda red social más utilizada y la segunda también en número de horas de según los estudios de la IAB realizados en 2014. Hoy podemos ver vídeos de YouTube en casi todas las redes sociales, incluso en Facebook, que se reproducen automáticamente. Todo ello, junto con el juego que puede dar una plataforma de tal extensión y la interrelación humana que se puede encontrar en este tipo de redes sociales, hace de YouTube una comunidad participativa de interés para los artistas.

CASO DE ESTUDIO PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y YOUTUBE

Desde los inicios de YouTube, algunos artistas comienzan a interesarse por la plataforma YouTube como una vía para crear obra. Uno de los aspectos que pueden resultar más atractivos para ellos es la creación amateur. De este tipo de vídeos caseros, se apropian algunos artistas para desarrollar varias prácticas, uniéndolos, remezclándolos y creando así nuevos vídeos o transformando la formas de visualizarlos.

Dentro de este contexto nos encontramos con obras que son creadas a partir de la plataforma YouTube como Guitar solo *Threeway* de John Michael Boling (Boling, 2005), *YouTubeHarmony* del grupo Delaware del año 2007, Oliver Laric con su obra *50 50* (Laric, 2007), Kutiman con *ThruYOU* (Kutiman, 2009) o Natalie Bookchin con su trabajo *Mass Ornament* (Bookchin, 2009, entre otras muchas).

447

Actualmente, este tipo de obras se ha aproximado a la creación musical, pues se forman canciones a partir de la superposición de diversos vídeos en uno sólo. Podemos ver en ellos aquella estrategia utilizada por los artistas de los primeros años de YouTube, pero donde el vídeo es tan importante como lo que se escucha en la remezcla, llegando a considerarse obra de un Dj, por esa acción del remix. Un ejemplo de ello sería el artista y productor musical Pogo con vídeos como *Alice* (Pogo, 2007) o *Upular* (Pogo, 2009) o el colectivo de Barcelona Eclectic Method con alguno de sus vídeos como *Cats* (Eclectic Method, 2013) o *Baby Beats* (Eclectic Method, 2009).

Por otra parte, muchos de los vídeos que son número uno en YouTube son vídeos creados por la industria de la música (que tienen sus propios canales, como *Vevo*), y consiguen, gracias a los usuarios de la propia red, que sus últimas canciones y videoclips se coloquen en los primeros números de las listas de vídeos más vistos de YouTube. Dentro de ese juego que puede dar la multitud al colocar en los primeros números de las listas de música vídeos de la plataforma y añadiendo ese apropiacionismo del que antes hablábamos, trabaja el artista Parag Kumal Mital. Mital creó YouTube *Smash Up* (Mital, 2013), que utiliza la interfaz de YouTube para extraer de ella los diez primeros vídeos más vistos de la semana. A partir del vídeo colocado en el número uno esa semana y los nueve siguientes de la lista, el algoritmo crea un nuevo vídeo reconstruyendo este primer vídeo como un mosaico, utilizando teselas de los otros nueve vídeos.

La tendencia a apropiarse de vídeos de YouTube para crear obra, por parte de los artistas, unido al fenómeno del *videoblog* generó distintas obras, entre ellas, *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (Baker, 2008) de Christopher Baker. De esta instalación forman parte casi cinco mil *videoblogs* extraídos de YouTube. Y, en este mismo contexto de *vlog* y *apropiacionismo* se encuentra la obra *Testament* de 2009 de Nathalie Bookchin.

Otros artistas han producido obras que no se apropian de otros vídeos, pero que se inspiran en ellos. YouTube es una importante fuente de los llamados *videotutoriales*, así que a partir de 2013 el artista Andrés Galeano crea una serie de vídeos que podríamos llamar How to..., que tratan este fenómeno desde un prisma irónico. Estos vídeos, que están colgados en su canal (Galeano, 2013) de YouTube y pocos duran más de 15 segundos.

EL CONSERVADOR Y YOUTUBE

PROBLEMAS QUE PLANTEA LA CONSERVACIÓN DEL ARTE QUE UTILIZA PLATAFORMAS DE VÍDEO ONLINE

Una vez presentadas algunas de las prácticas artísticas que están vinculadas con la plataforma YouTube, cabe plantearnos los problemas que pueden plantear a la hora de intentar volver a reproducirlas, a corto y largo plazo.

Esa creencia, bastante mitificada, de que todo aquello que se sube a la “nube” tiene una vida infinita, es cuestionada por Pau Alsina (Alsina, 2014) cuando nos habla del hardware y la facilidad con la que se le relega a un segundo plano por detrás del software. Y es cierto que en la materialidad del hardware es en lo que radica la expansión del software. El cierre de la empresa supondría la desconexión completa de esa plataforma de vídeos, lo cual no sería la primera vez que ocurriría.

Además, tendríamos que tener en cuenta que el material tecnológico que puede hacer de contenedor de estos datos (servidores, discos duros, nodos, etc.), tiene fecha de caducidad. El tiempo de “vida” de un objeto tecnológico es corto, y además la rapidez con la que cambia la tecnología podría hacer que quedara obsoleto en pocos años. Esto quiere decir que para preservar los datos dentro de cada disco duro habría que traspasar los datos a otros soportes cada cierto tiempo.

448

También podríamos pensar que, en el caso de que la red social fuera cerrada y todos los datos fueran conservados en buen estado, la verdadera naturaleza de la red se perdería y el acceso a estos datos ya no sería totalmente libre, sino que quizás tendría un público más limitado.

Por otro lado, YouTube, como empresa que dirige la plataforma, puede borrar cualquier vídeo de esta, sobre todo los que violan los derechos de autor o *copyrights*. Los vídeos que crea *YouTube Smash Up* de Parag Kumal Mital han sido borrados por la plataforma en diversas ocasiones. Además, YouTube no es el único que puede borrar cosas de la plataforma (cada usuario en su canal puede borrar los vídeos subidos por él mismo). La inmaterialidad del objeto artístico en Internet y el rápido cambio de la World Wide Web en pocos años hace que muchas de estas obras no puedan ser vistas hoy en día. Y es que la red evoluciona tan rápido como la tecnología lo permite.

ESTRATEGIAS UTILIZADAS PARA LA CONSERVACIÓN DE ARTE DIGITAL

Tras lo visto anteriormente, podemos apreciar que las formas de conservación y restauración tradicionales no son válidas para este tipo de obras. Evidentemente, el arte creado a partir de elementos electrónicos, no puede ser restaurado al igual que un cuadro o una escultura. Los elementos electrónicos tienen una vida mucho más corta, no solo ya por la obsolescencia programada y el hecho de que muchas de las piezas dejen de ser fabricadas, sino también por la obsolescencia del software. Así, las estrategias utilizadas en estas obras, por parte de los conservadores y gente que trabaja en este tipo de patrimonio, son muy distintas de las tradicionales, y se pueden resumir en seis categorías: 1) documentación; 2) sustitución; 3) emulación; 4) migración; 5) reinterpretación; y 6) recreación. Del mismo modo, existen otras dos estrategias utilizadas habitualmente con las obras creadas en Internet y que son puramente digitales. Estas son 7) el almacenamiento y la recopilación del dominio; y 8) la preservación de este en una segunda web. Estas estrategias fueron estudiadas y utilizadas para preservar obras por los investigadores del proyecto DOCAM (DOCAM, 2005), y por Jon Ippolito, quienes han desarrollado trabajos pioneros en la conservación

y restauración de estas prácticas artísticas y elaborar distintas estrategias.

Como estrategia, se proponen la adquisición y *almacenamiento* de componentes originales de las obras para, en el caso de que falle una parte de la obra, poder sustituir los componentes. La *emulación* consiste en reproducir la obra en otros dispositivos y cambiar los elementos obsoletos originales por elementos más actuales. Otra de las estrategias utilizadas sería la *migración*, que consiste en la actualización periódica del formato, es decir, la sustitución del contenedor original por uno más actual. La *reinterpretación*, como su nombre indica, consiste en reinterpretar una obra cada vez que vuelve a ser expuesta. De otro modo, la estrategia de recreación consiste en rehacer una obra “idéntica” a la original.

La *documentación* es una de las estrategias más clásicas, pues no es utilizada sólo para la preservación de obras que se encuentran en el entorno digital sino que también es utilizada en todas las especialidades de restauración. La documentación es clave en muchos de los procesos de restauración, tanto antes de la intervención como *a posteriori*.

Existen varios modelos de fichas técnicas o formas de recopilación de información, entre ellas las de DOCAM, *Capturing Unstable Media* de V2 (V2, 1981), *Variable Media Initiative* (Guggenheim, 1999), *Rhizome* (Rhizome, 1996) o la de Christiane Berndes & Working Group Registration and Documentation (Berndes, 1999).

Las dos estrategias que son propias de las obras enteramente relacionadas con la web son el almacenamiento y la recopilación del dominio y su salvaguarda en una segunda web interactiva. El almacenamiento consiste en duplicar la obra en un dispositivo u ordenador externo, que la mantiene “intacta”. Por otro lado, la recopilación del dominio y la preservación de este en una segunda web es algo que se lleva haciendo un tiempo. La página de Internet Archive recopila miles de páginas y desde 2014 la Biblioteca Nacional Española hace lo mismo con los contenidos de Internet de transcendencia social y política.

Todas estas estrategias no tendrían cabida ni viabilidad si no fuera por la interacción de distintos profesionales con interés en este tipo de patrimonio. De no ser por la diversidad de especialistas y el trabajo transdisciplinar necesario para tratar estas obras, muchas de ellas no podrían ser vistas hoy en día. La necesidad de un conservador dentro de este campo se hace cada vez menos discutible tras la puesta en escena de un nuevo campo de actuación e investigación en el que, es necesaria la interacción continua con el artista. Es más, el artista y el conservador, en estos casos, deberían ir de la mano y generar la documentación de elementos utilizados, registrar la intención del artista con respecto a la obra, y recopilar las instrucciones de montaje y todo aquello que pudiera ayudar a montar, recrear, reinterpretar o mantenerla, para que la futura lectura de la obra fuera la más correcta posible y se facilitase así la restauración a los especialistas que trabajen en ella.

449

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN YOUTUBE Y LAS ESTRATEGIAS DE CONSERVACIÓN

La diversidad de las obras producida desde y para YouTube es tal que la documentación que pudiéramos generar sería muy distinta y estaría adaptada a cada obra, al igual que las estrategias de preservación. Además, se presentan problemas muy específicos.

Así por ejemplo, la eliminación de vídeos de la plataforma puede crear problemas a la hora de volver a reproducir ciertas obras como Guitar solo *Threeway* de John Michael Boling (Boling, 2005). Al entrar en la página donde se encuentra la obra nos percatamos en primera instancia que todos los vídeos se reproducen directamente de YouTube, y lo que es más, uno de estos tres vídeos no se reproduce a fecha de 5 de junio de 2016. En el lugar donde debería aparecer ese vídeo se encuentra la frase “An error occurred. Please try again later. Learn more.” Esta frase, tan común en YouTube, nos advierte que ese vídeo ya no existe en la plataforma o al menos no en la dirección web en la que está enlazada.

Ante este tipo de problemas, las estrategias a seguir pudieran ser varias, aunque cualquiera de ellas debería ser consultada con el artista. Lo primero que deberíamos hacer es buscar el vídeo original y, en el caso de que el artista o el propietario del canal lo tuvieran, volver a subirlo a YouTube, y enlazarlo con el resto de la obra. En el caso de que no pudiera encontrarse el vídeo, quizá pudiera sustituirse por otro con las mismas características que se encuentre en la plataforma. Si esto no fuese posible, el vídeo debería ser recreado y enlazado de nuevo con la página de la obra. La recreación de la obra o crear un duplicado de la página y almacenarla para que esta práctica artística sea conservada, serían estrategias utilizadas como último recurso, pues deberíamos intentar antes mantener las obras en el medio original.

Las obras del colectivo japonés Delaware, pueden ser encontradas en YouTube, subidas en un canal en 2010, a pesar de que la obra sea de 2007 y su formato coincida más con el de los años anteriores a 2008. Del mismo modo, los vídeos creados por la *YouTube Smash Up* de Parag Kumal Mital, han tenido que ser subidos varias veces porque en su día fueron eliminados por YouTube al considerarse que violaban los derechos de autor. Deberíamos tratar de activar ciertos protocolos de actuación en el caso de que la plataforma fuera cerrada y con ella todas estas obras, como por ejemplo crear un duplicado de la página o, como hacen Internet Archive o la Biblioteca Nacional de España, recopilar el dominio y preservarlo en una segunda web interactiva.

Por otra parte, la obra de Kutiman, *ThruYOU* (Kutiman, 2009), actualmente, visitada el día 9 de junio de 2016, no se reproduce en la página en la que están colocados estos vídeos, página del propio artista. En este caso, lo primero que deberíamos hacer es hablar con el artista, pues es él quien debería tener los vídeos originales, y si es así, volver a colocarlos en la página. De no ser así, habría que rehacer cada vídeo. Esto sería un trabajo a realizar con el propio artista, mediante la búsqueda de los vídeos originales en YouTube y su posterior montaje. En caso de no poder realizar ninguna de las estrategias anteriores, podríamos plantear una recreación de la página o simplemente, darla por pérdida y mostrar en la página la documentación que quede de la obra.

450

Algunas de las obras que se han expuesto en el caso de estudio son instalaciones, como *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (Baker, 2008) de Christopher Baker de 2008 o *Testament* de 2009 de Nathalie Bookchin. En este tipo de prácticas artísticas es muy importante la documentación previa y de montaje de la obra, pues sin estos documentos, estas podrían no ser montadas de la forma correcta e inducir a error al espectador además de mostrar la obra de una forma estéticamente no correcta, en el caso, por ejemplo, de que varios videos se montaran unos encima de otros por culpa de las proyecciones.

CONCLUSIÓN

Realmente, las estrategias descritas aquí pueden ser utilizadas de diferentes maneras. Lo más importante de ellas es, aparte de conocerlas, saber cuál es la que necesita la obra a conservar o restaurar. También es importante conocer las medidas de preservación que pueden tomarse para este tipo de obras ya que no presentan las mismas condiciones a las que estamos acostumbrados en obras más clásicas. Buena parte de la creación actual, por parte de los artistas, viene unida a las nuevas tecnologías y a los nuevos medios, lo que nos obliga, como conservadores, a acercarnos a este tipo de bienes con una actitud abierta. Las estrategias que se han presentado en este capítulo son las respuestas que hasta ahora se ha dado a la necesidad de frenar la degradación y la pérdida de este tipo de obras. Conocer estas estrategias nos ayudará a conservar parte de esas obras que reflejan la forma de vida de esta era que se desarrolla, sin duda alguna, en un enclave digital.

REFERENCIAS

ALSINA, Pau. Desmontando el mito de la inmaterialidad del arte digital: hacia un enfoque neomaterialista de las artes. In *Artnodes journal on art, science and technology*. Barcelona: Artnodes, 2014, num. 14,

ISSN: 1695-5951 [Consulta: 11.05.2016]. [Http://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/download/303319/392978](http://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/download/303319/392978).

ALSINA, Pau.; HOFMAN, Vanina. Agenda y materialidad en la documentación del arte de los medios. In *Icono 14 Revista de comunicación y tecnologías emergentes*. España: Icono 14, 2014, vol. 12 num. 2, ISSN: 1697-8293 [Consulta: 11.05.2016]. [Http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/705/477](http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/705/477).

BAIGORRI, Laura.; CILLERUELO, Lourdes. *Net.art. Prácticas estéticas y políticas en la red*. Madrid: Bruma, 2004.

BREA, Jose Luis. *Cultura_RAM mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Editorial GEDISA, 2007.

BAKER, Christopher. <Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love The Noise>. 2008. [Consulta: 02.07.2016]. [Https://vimeo.com/1553583](https://vimeo.com/1553583).

BERNDES, C.; WORKING GROUP REGISTRATION AND DOCUMENTATION. New registration suited to modern and contemporary art. In *Modern art: Who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Amsterdam: Archetype Publications, 1999.

BOOKCHIN, Natalie. <Mass ornament>. 2009. [Consulta: 09.06.2016]. [Https://vimeo.com/5403546](https://vimeo.com/5403546).

BOSCO, Roberta., CALDANA, Stefano. Cómo se restaura una obra net.art. In *El arte en la edad del silicio*. España: El país, 2013. [Consulta: 13.07.2016]. [Blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2013/10/como-se-restaura-una-obra-de-netart.html](http://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2013/10/como-se-restaura-una-obra-de-netart.html).

BOLING, John Michael. <Guitar solo Threeway>. 2005. [Consulta: 06.05.2016]. [Http://tinyurl.com/2ulwrx](http://tinyurl.com/2ulwrx).

DOCAM. <Documentation and conservation of the media arts heritage>. 2005. [Consulta: 07.03.2016].

[Http://www.docam.ca/en.html](http://www.docam.ca/en.html).
ECLECTIC METHOD. <Baby Beats>. 2009. [Consulta: 11.06.2016]. [Https://www.youtube.com/watch?v=7q2MgeJTNrw](https://www.youtube.com/watch?v=7q2MgeJTNrw).

ECLECTIC METHOD. <Cats>. 2013. [Consulta: 11.06.2016]. [Https://www.youtube.com/watch?v=YZzx-Js4wFhc](https://www.youtube.com/watch?v=YZzx-Js4wFhc).

GALEANO, Andrés. <Andrés Galeano>. 2013. [Consulta: 05.06.2016]. [Https://www.youtube.com/channel/UCNWH9798yHQxchKDmmOJlrg](https://www.youtube.com/channel/UCNWH9798yHQxchKDmmOJlrg).

GARCÍA MORALES, Lino.; MONTERO VILAR, Pilar. Conservación y restauración del arte digital. Un problema conceptual. In *Conservación de Arte Contemporáneo 11ª jornada*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2010.

GÓMEZ ORTIZ, David. Jugando a reventar los vídeos más populares de YouTube. In *Tecnoexplora*. Madrid: Atresmedia, 2015. [Consulta: 02.07.2016]. [Http://www.tecnoexplora.com/internet/jugando-reventar-videos-mas-populares-youtube_2015060900163.html](http://www.tecnoexplora.com/internet/jugando-reventar-videos-mas-populares-youtube_2015060900163.html).

GUGGENHEIM. <The variable media initiative>. 1999. [Consulta: 10.05.2015]. [Https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative](https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative).

HODIN, Jessica I. *Can museums collect new media art?: The need for a Paradigm shift in museum conservation*. Nueva York: Sotheby's Institute of Art-NewYork/University of Manchester, 2009. [Consulta: 05.06.2016]. [Http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/emg/library/pdf/hodin/hodin_2009.pdf](http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/emg/library/pdf/hodin/hodin_2009.pdf)

KUTIMAN. <THRU YOU>. 2009. [Consulta: 09.06.2016]. [Http://thru-you.com/#/videos/](http://thru-you.com/#/videos/).

LARIC, Oliver. <50 50>. 2007. [Consulta: 09.06.2016]. [Http://oliverlaric.com/5050.htm](http://oliverlaric.com/5050.htm).

MARTÍN PRADA, Juan. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Ediciones Akal, 2012.

MANOVICH. Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación 163, 2005.

MITAL, Parag Kumal. <Introduction>. 2013. [Consulta: 17.06.2016]. [Http://pkmital.com/home/youtube-smash-up/](http://pkmital.com/home/youtube-smash-up/).

MORFIN GUERRERO, Jo Ana. Documentar arte basado en software: caso de estudio de la instalación interactiva I/Eye (1993) de Bill Spinhoven Van Osteen. In *Conservación de Arte Contemporáneo 12ª jornada*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2011.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 2003.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA, UNESCO. *Carta sobre la preservación del patrimonio digital*. 2003. [Consulta: 25.12.2015]. [Http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html).

PAUL, Christiane.; GERE, Charlie. [eds.], *New media in white cube and beyond: curatorial models for digital art*. California: University of California Press, 2008.

POGO. <Alice>. 2007. [Consulta: 11.06.2016]. [Https://www.youtube.com/watch?v=pAwR6w2TgxY](https://www.youtube.com/watch?v=pAwR6w2TgxY).

POGO. <Upular>. 2009. [Consulta: 11.06.2016]. [Https://www.youtube.com/watch?v=JVxe5NIABsl](https://www.youtube.com/watch?v=JVxe5NIABsl).

RHIZOME. 1996. [Consulta: 15.03.2015]. [Http://rhizome.org/](http://rhizome.org/).

V2. <Institute for the unestable media>. 1981. [Consulta: 05.12.2015]. [Http://v2.nl/archive/works/capturing-unstable-media](http://v2.nl/archive/works/capturing-unstable-media).

ANALISANDO O FUTURO DO PATRIMÓNIO MUSICAL CONTEMPORÂNEO NACIONAL. UM INQUÉRITO SOBRE AS PRÁTICAS DE PRESERVAÇÃO DOS COMPOSITORES NACIONAIS

ANDREIA NOGUEIRA

Departamento de Conservação e Restauro. Faculdade de Ciências e Tecnologia
da Universidade Nova de Lisboa;

IHA – Instituto de História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa; CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

RITA MACEDO

Departamento de Conservação e Restauro. Faculdade de Ciências e Tecnologia
da Universidade Nova de Lisboa;

IHA – Instituto de História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa

ISABEL PIRES

CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

Partindo da análise aos resultados obtidos com um questionário dirigido a compositores nacionais pretende-se com este artigo: i) expor, em primeiro lugar, o panorama em que se investe a preservação do património musical contemporâneo nacional, nomeadamente na sua relação com as práticas arquivísticas e documentais dos compositores portugueses; e ii) problematizar a informação recolhida no sentido de se pensar o que deverá ser feito, implementado e discutido para que se assegure a continuidade da nossa herança musical recente de forma consciente e responsável.

453

PALAVRAS-CHAVE

Arquivo; Música Contemporânea; Práticas Arquivísticas; Práticas Documentais; Compositor; Preservação; Património.

ABSTRACT

Starting from the analysis of the results obtained with a questionnaire submitted to Portuguese composers the aim of this paper is to: i) set out a preliminary overview to the preservation of Portuguese contemporary musical heritage with regard to the composer's recordkeeping and documentation practices; and ii) problematize the information gathered in order to reflect upon what should be done, implemented and discussed to ensure the continuity of our recent musical heritage in a conscious and responsible way.

KEYWORDS

Archive; Contemporary Music; Recordkeeping Practices; Documentation Practices; Composer; Preservation; Heritage.

Muitos dos arquivos musicais relativos a determinada atividade composicional decorrida nos séculos XX e XXI são privados, pertencendo aos próprios compositores. Neste sentido, a problemática ao nível da preservação do legado musical contemporâneo estende-se ao ponto desta depender da atividade arquivística dos compositores, que na generalidade dos casos é muito reduzida ou inexistente. Como observa Polfremman et al (2006: 229-30) “*composers are not generally organized to update their archives systematically and transfer material to new media as these become outdated. (...) This leaves works that have not been performed for a number of years in real danger of becoming too difficult to stage.*”

Com o advento da tecnologia digital, e a sua consequente disseminação na composição musical, a preservação dos registos musicais, sobretudo a partir da década de 80, tornou-se mais complexa. Isto deve-se à maior perecibilidade dos suportes de gravação (e.g. disquetes, CDs, DVD, etc.), bem como às constantes e rápidas mudanças tecnológicas, que depressa convertem sistemas de hardware e software atuais em ferramentas obsoletas. A grande diversidade de formatos utilizados pelos compositores dificulta igualmente a sobrevivência da herança musical recente (TERUGGI 2001; POLFREMAN *et al.* 2005; POLFREMAN *et al.* 2006). Esta diversidade resulta dos diferentes computadores utilizados (e.g. Atari, Amiga, Macintosh, PCs, etc.) bem como dos distintos sistemas operativos (e.g. Windows, Linux, MacOS, Unix, etc.), e respetivas versões, e ainda dos vários softwares de composição e escrita musical empregues (e.g. CSound, Common Lisp Music, Cmix, Max/MSP, jMax, PD, SuperCollider, SAIL, Sibelius, Finale, NoteAbility, etc.). Note-se que alguns destes componentes de software e hardware já se encontram descontinuados apesar do seu curto tempo de vida. Neste contexto, e de acordo com o compositor Brent Lee (2000: 203) “*Individual musicians have learned that works created as little as five years ago have become impossible to reproduce due to the unavailability of functional hardware and software.*”

454 Sob esta perspetiva é de compreender que a preservação do património musical contemporâneo passa inevitavelmente pela capacidade dos compositores em lidar com estas questões, de gestão dos seus arquivos musicais privados, os quais podem conter desde partituras a ficheiros áudio e vídeo, em suporte analógico ou digital, ficheiros de programação (*patches*), etc.

Neste contexto, é de destacar o relatório intitulado *InterPARES 2 Project - General Study 04 Final Report: Survey of Recordkeeping Practices of Composers* escrito por Longton (2004), que traduz os resultados obtidos através de um questionário, enviado a 500 compositores, que contou com 161 respostas. No âmbito do referido questionário foi possível identificar e caracterizar as práticas arquivísticas que na era digital têm sido aplicadas por compositores sediados em países de língua Inglesa. Longton concluiu que dos compositores inquiridos “*almost half (47 percent) (...) have lost files they considered valuable through hardware or software obsolescence*”. Mais ainda, “*while 97 percent say they attempt to keep the digital records they produce 100 percent keep them for practical reasons (4). This probably reflects the fact that composers have not, historically, had to concern themselves with preservation*”. Ao que se soma, “*most of the software that composers use (76 percent) is commercial*” (LONGTON, 2004: 1 - 2).

Pelo exposto, pode deduzir-se que, mesmo em realidades extrínsecas à portuguesa, grande parte dos compositores não possui os meios financeiros e humanos e/ou conhecimento técnico necessários para preservar convenientemente os seus próprios registos digitais, apesar de dedicarem esforços à sua manutenção. Verifica-se, portanto, que, regra geral, estes vão perdendo documentos devido à obsolescência tecnológica e à degradação dos suportes físicos. Razão pela qual grande parte dos compositores inquiridos considera ser necessária a implementação de boas práticas arquivísticas, as quais dominam parcialmente. Ora, o que se passa concretamente é que os documentos só vão sendo preservados e migrados para novos sistemas por questões de ordem prática, ligadas à necessidade de performance das obras. Isto significa que aquelas peças que não são apresentadas regularmente acabam por colocar, com o passar do tempo, sérios problemas à sua continuidade performativa dada a obsolescência dos sistemas de hardware e software para os quais foram criadas. Sistemas esses que, na maioria dos casos, correspon-

dem a material comercial, que vai sendo substituído por novos sistemas e que, como tal, colocam problemas graves em relação à preservação a longo prazo das obras às quais estão associados (GAGNÉ, 2006). Não obstante todo o trabalho arquivístico de acondicionamento, catalogação, manutenção e atualização dos documentos arquivados é também essencial a produção de uma documentação consistente, que informe quanto à utilização desses registos na concretização da obra musical. Isto porque a perceção de uma peça não se faz mediante a leitura do(s) documento(s) arquivado(s), mas pela experiência da obra, o que acrescenta um outro nível de complexidade à preservação do património musical recente. A referida documentação não contempla, por isso, unicamente metainformação mas conhecimento relativo à práxis performativa, à intenção dos compositores, entre outra informação (Cuervo, 2011). Compreendendo esta necessidade, vários são já os compositores a nível internacional a dedicar trabalho à documentação das suas criações (CANAZZA & VIDOLIN 2001; CHADABE 2001; WETZEL 2004; EMMERSON 2006; POLFREMAN *et al.* 2006; BONARDI & BARTHÉLEMY 2008; BONARDI *et al.* 2008; PESTOVA *et al.* 2008).

E em Portugal? Estarão os compositores nacionais a tomar as medidas necessárias para salvaguardar os seus arquivos musicais pessoais e naturalmente as suas obras? Que tipo de documentos mais produzem e arquivam? Terão alguma vez deixado de apresentar uma obra devido a problemas de obsolescência tecnológica? Será que têm por hábito documentar as suas composições?

Com base nestas questões segue-se uma explanação introdutória relativa aos arquivos musicais dos compositores portugueses e à sua relação com a preservação do nosso legado musical contemporâneo, para melhor se construir a reflexão subsequente, que pretende averiguar o estado das práticas documentais e arquivísticas (i.e. de preservação) dos compositores portugueses, mediante a análise dos resultados obtidos, com um questionário que lhes foi dirigido a este propósito.

OS ARQUIVOS MÚSICAIS NACIONAIS & A PRESERVAÇÃO

Em Portugal não existe nenhum arquivo fonográfico nem outras instituições vocacionadas especificamente para acolher, arquivar e preservar a música do nosso tempo e os registos daí resultantes. Por outras palavras, a música contemporânea erudita nacional, para além de pouco divulgada e difundida, encontra-se representada sobretudo nos arquivos privados dos próprios compositores (CASTELO - BRANCO, 2010). Assim, a continuidade do nosso legado musical recente depende grandemente do trabalho que esses compositores estejam a dedicar ou tiverem dedicado à salvaguarda dos seus arquivos privados e, como tal, das suas obras.

Mostra-se agora pertinente trazer para a discussão o caso de *Itinerário do Sal*, ópera eletroacústica e multimédia com música e libreto de Miguel Azguime e cenografia e composição vídeo de Paula Azguime. Esta obra traduz-se numa experiência multimédia baseada em tecnologia digital. Muitos dos efeitos sonoros e visuais inerentes a *Itinerário do Sal* resultam da utilização do ambiente de programação gráfica Max/MSP/Jitter. Por outras palavras, toda a programação vídeo da obra, executada pelo programador informático Andre Bartetzki, usou da aplicação Jitter para a manipulação vídeo e de imagens em tempo real. O Max/MSP foi também o software utilizado por Miguel Azguime para compor toda a programação áudio. Acresce que, atualmente, são utilizados dois computadores sempre que a obra é apresentada. Um é usado para operar os *patches* programados, para o controle e manipulação de áudio pré-gravado ou em tempo real, o outro tem uma função semelhante, no entanto, atua em relação às projeções vídeo.¹

Esta dependência da obra de tecnologia digital tem já afetado a sua continuidade performativa, visto que a aplicação vídeo não gera, desde 2014, alguns dos efeitos inicialmente programados devido à rápida e constante atualização/obsolescência da tecnologia em causa. Perante a inevitabilidade de escolher entre apresentar a obra com algumas alterações ou não a apresentar de todo, os autores optaram pela

¹ Descrição baseada em informação cedida em entrevista conduzida por Andreia Nogueira a Miguel e Paula Azguime, a 23.9.2015, no O'culto da Ajuda.

primeira opção cientes da necessária adaptação da ópera ao fluxo tecnológico. As alterações referidas impuseram-se devido à necessidade de utilizar um novo computador, com um sistema operativo mais recente e uma versão também mais avançada do software em questão. Curioso será dizer que o mesmo programador informático não pôde, nessa nova versão da programação vídeo, configurar, para algumas partes, os mesmos efeitos visuais que originalmente havia concebido.²

De forma a evitar este tipo de problemas na manipulação áudio, continua a ser usado o mesmo computador que foi utilizado aquando da estreia de *Itinerário do Sal*, em abril de 2006. Mais concretamente, é atualmente usado um computador Macintosh, de 2005, com o sistema operativo OS X v10.4 e a versão 4.5 do software Max/MSP.³ Apesar da eficácia aparente desta estratégia, a verdade é que uma migração tecnológica se mostra premente, uma vez que o referido computador está bastante acima do limite esperado para o seu tempo médio de funcionamento. Felizmente este trabalho está a ser conduzido pelo compositor, com a assistência de Omar Hamido, estando os *patches* a ser atualizados para correr num computador com a nova versão do sistema operativo MacOS e a versão 7 do software Max/MSP. Empreitada, no entanto, de difícil concretização, uma vez que os ficheiros originais não correm automaticamente neste novo sistema, dado o salto tecnológico. Veja-se a Figura 1 que representa um dos *patches* da manipulação áudio de *Itinerário do Sal* e que ilustra no quadro intitulado 'Max Console' uma série de erros, assinalados a vermelho, resultantes da incompatibilidade entre as versões Max utilizadas, que têm de ser resolvidos para que o *patch* possa correr na versão 7 do software supramencionado. Muitos dos erros apresentados na referida consola prendem-se, por exemplo, com o facto de Miguel Azguime ter utilizado inicialmente, sobretudo entre 1999 e 2002, o formato Sound Designer em alguns registos áudio pré-gravados incorporados nos *patches*. Formato esse que agora não é suportado pelo software. Para além disto, muitos dos erros estão também relacionados com o uso de plugins antigos, os quais têm agora de ser novamente associados ao software ou refeitos. Isto demonstra que, idealmente, os *patches* em causa deveriam ter sido migrados mais regularmente. A falta de recursos veio, no entanto, impossibilitá-lo.⁴

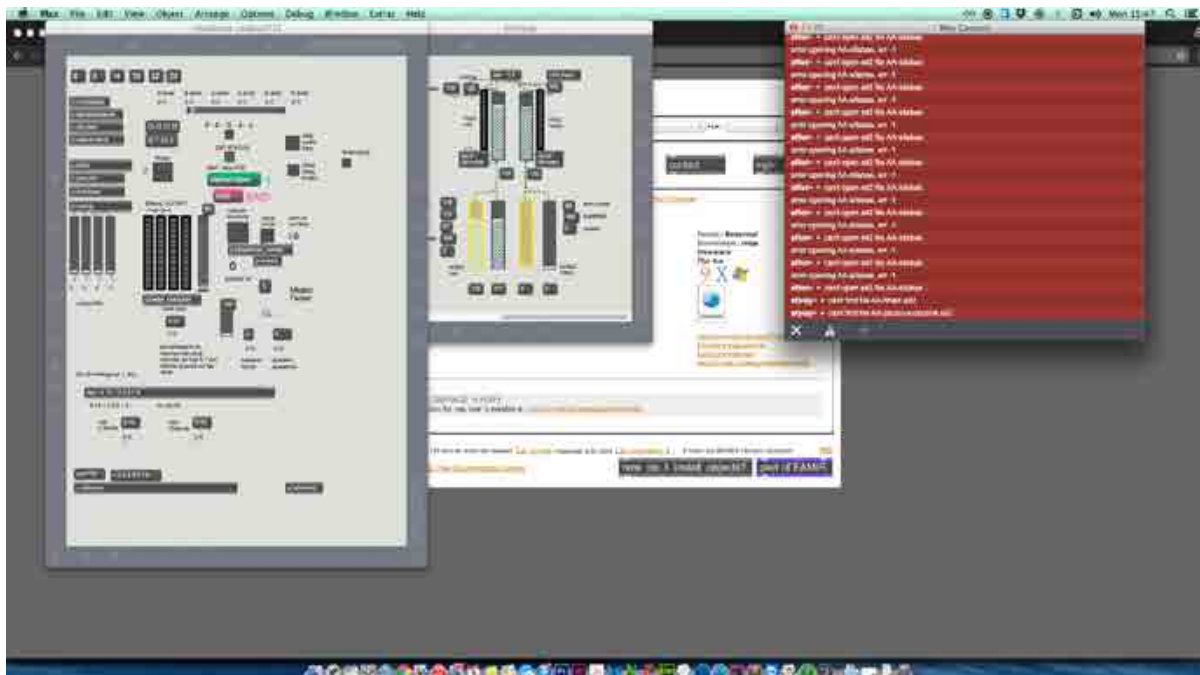


Figura 1 - *Printscreen* de um dos *patches* de *Itinerário do Sal* relativo ao ambiente Max/MSP. Documento gentilmente cedido por Miguel Azguime.

² Informação cedida em entrevista conduzida por Andreia Nogueira a Miguel e Paula Azguime, a 23.10.2014, no O'culto da Ajuda.

³ Descrição baseada em informação cedida em entrevista conduzida por Andreia Nogueira a Miguel e Paula Azguime, a 23.6.2015, no O'culto da Ajuda.

⁴ Descrição baseada em informação cedida em entrevistas conduzidas por Andreia Nogueira a Miguel Azguime e Omar Hamido, a 15.12.2016 e 9.1.2017, no O'culto da Ajuda.

Para além das contingências performativas que esta obra apresenta ao basear-se em tecnologia digital, com tempos médios de vida muito curtos, ela está ainda dependente do corpo do próprio compositor, seu único intérprete. Os sons vocais não convencionais produzidos por Miguel Azguime não são facilmente descritos numa notação convencional, razão pela qual, mas não só, se verifica a ausência de uma partitura, dita tradicional.

Assim, pode dizer-se, que estas e outras problemáticas surgirão em futuras adaptações desta obra à tecnologia vigente, na ausência de Miguel e Paula Azguime. Também por isso se está a trabalhar com os autores no sentido de se produzir uma documentação que permita a continuidade performativa da obra, independentemente da tecnologia a utilizar e na falta do corpo e memória de Miguel Azguime. Cenário que se justifica, uma vez que ambos os autores consideram que a obra poderá vir a ser apresentada por outro intérprete com características vocais semelhantes às de Miguel Azguime.⁵ A documentação referida procura, acima de tudo, registar as intenções dos compositores. Nesse sentido, para além dos patches a documentação que se está a produzir engloba um guião de performance, uma partitura de luz, bem como informação sobre o material necessário em relação aos adereços, sistema de vídeo, sistema áudio, sistema de luz, etc., ao que se somam instruções quanto à disposição desses elementos e equipamento no espaço performativo [ver Figura 2] e ainda um guião para a manipulação vídeo e outro para a manipulação áudio.

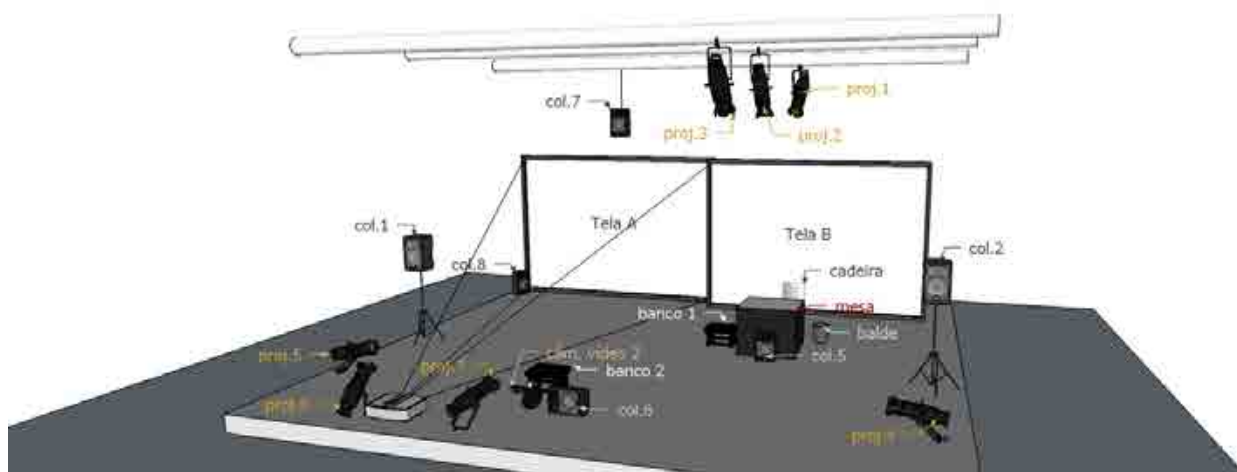


Figura 2 - Modelação 3D referente à disposição no espaço dos adereços e equipamento utilizados em *Itinerário do Sal*. © Andreia Nogueira. Legenda: proj. = projetor de luz; col. = coluna; câm. = câmara.

Tudo isto para demonstrar a necessidade da aplicação de estratégias sistemáticas de arquivo que permitam a manutenção e atualização frequente dos ficheiros digitais. Paralelamente, há também que manter um trabalho consistente de documentação que auxilie na interpretação dos documentos arquivados, assim como na sua utilização, tendo em vista a concretização de futuras performances das obras na ausência dos autores. Se este trabalho não for feito, muito do nosso património musical perder-se-á. E uma vez que estamos a falar de obras que permanecem sob a alçada dos seus criadores é a eles que vai cabendo desenvolver estas iniciativas. Mas será que o estão a fazer?

Dada a falta de informação sobre o assunto mostrou-se necessário auscultar os compositores nacionais sobre as suas práticas arquivísticas e documentais.

UM QUESTIONÁRIO SOBRE AS PRÁTICAS DE PRESERVAÇÃO DOS COMPOSITORES NACIONAIS.

Pensar o *futuro do património musical* contemporâneo nacional foi a designação atribuída ao questionário dirigido aos compositores nacionais ou estrangeiros residentes desde longa data em Portugal. O mesmo

⁵ Informação cedida em entrevista conduzida por Andreia Nogueira a Miguel e Paula Azguime, a 23.9.2015, no O'culto da Ajuda.

foi enviado, em três momentos [a 29 de junho de 2016, 18 de outubro de 2016, e a 2 de dezembro de 2016] a 113 compositores, sendo que se obtiveram no total 53 respostas. É aqui de salientar a adesão positiva dos compositores em causa, uma vez que cerca de 47% dos inquiridos aceitou responder. Se compararmos estes valores com os do questionário referido acima, a diferença é significativa, neste caso positivamente. Acresce que, foi usada a aplicação *Google docs*, que disponibiliza gratuitamente formulários online de criação e análise de questionários. O link associado ao questionário assim elaborado foi depois enviado aos 113 compositores mencionados. Os nomes e endereços de email dos compositores contactados foram reunidos mediante pesquisa no site do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, aos quais se somaram também alguns contactos conhecidos dos autores deste artigo.

Ao nível da estrutura, o questionário foi organizado em duas partes. Na primeira foi pedido aos compositores que nos informassem quanto ao nome (resposta não obrigatória), idade, sexo, cidade de residência e de exercício da atividade profissional principal e habilitações académicas. Por seu lado, a segunda parte focou os assuntos específicos em escrutínio, mediante a colocação de 17 questões, as quais foram elencadas tendo-se em consideração 4 aspetos fundamentais, nomeadamente:

- Enquadramento e caracterização da atividade de criação musical do compositor (questões: A sua fonte de rendimento principal advém da atividade de composição musical? Quando começou a compor? Que tipo de obras compõe? Todas elas são fixadas em notação musical convencional? Compõe recorrendo à utilização de software de manipulação sonora [e.g. Max/MSP, PD, CSound, etc.]?)

- Identificação das práticas arquivísticas do compositor (questões: Que tipo de documentos resultam do seu trabalho de composição musical? Considera importante que o conteúdo dos documentos que produz esteja sempre disponível? Já perdeu ou deixou de conseguir ter acesso ao conteúdo de alguns desses documentos? Quando dá por terminada uma obra costuma guardar todos os documentos que daí resultam?)

458

- Perspetiva do compositor quanto à continuidade das suas obras, em particular, e do património musical contemporâneo nacional, em geral (questões: Tem conhecimento de alguma obra sua ou de outro compositor que tenha deixado de ser apresentada devido à obsolescência tecnológica? Já esteve envolvido em alguma iniciativa que tivesse como objetivo recuperar ou assegurar a continuidade performativa de uma peça? Alguma vez pensou sobre o futuro do património musical contemporâneo nacional? Interessasse por este tema? Considera que as suas obras poderão vir a ser apresentadas no futuro mesmo na sua ausência? Acha importante a preservação das suas criações no sentido das gerações futuras as poderem experienciar em performance?)

- Especificação das práticas documentais relacionadas com a atividade de criação musical do compositor (questões: Tem por hábito documentar as suas obras? Que tipo de documentação produz? Porque o faz?

Considera que existindo a documentação necessária qualquer obra pode ser preservada para o futuro?)

ANALISANDO O FUTURO DO PATRIMÓNIO MUSICAL CONTEMPORÂNEO NACIONAL

Analisando os resultados do questionário supramencionado constata-se que uma porção significativa da criação musical contemporânea nacional faz uso de tecnologia digital. Note-se que, 63% dos compositores que usam software de manipulação sonora recorrem a material comercial, nomeadamente ao ambiente Max/MSP. Esta tendência, que se verifica também a nível internacional, poderá colocar em risco a sobrevivência das obras caso os fabricantes deixem de manter o software que produzem. Isto significa que futuras atualizações, migrações ou emulações podem mostrar-se problemáticas ou mesmo inviáveis.

É de salientar ainda que 55% dos compositores que responderam ao questionário refere já ter perdido ou deixado de ter acesso ao conteúdo de alguns documentos, devido sobretudo à obsolescência tecnológica,

o que está em consonância com os resultados do questionário realizado por Longton. Não é de estranhar portanto que 28% dos compositores inquiridos refira conhecer casos de obras que tenham deixado de ser apresentadas devido à obsolescência tecnológica. Todavia, o facto é que 51% dos referidos compositores afirma já ter estado envolvido em iniciativas que tinham como objetivo recuperar ou assegurar a continuidade de determinada obra ou corpus de obras. Isto indica que, infelizmente, não é apenas a obsolescência tecnológica que levanta problemas à preservação do nosso legado musical recente. Tal premissa pode estar relacionada com a constatação de que nem todas as obras compostas por cerca de 57% dos compositores auscultados estão representadas em notação musical convencional. Talvez também por isso, somente 28% dos compositores considera que todas as suas obras poderão vir a ser apresentadas no futuro na sua ausência. Há também que considerar as práticas documentais não sistemáticas dos compositores nacionais neste contexto. Com efeito, apenas 25% dos 53 compositores em causa diz ter por hábito documentar sempre as suas obras, apesar de 77% deles acreditar que, havendo a documentação necessária, qualquer obra pode ser preservada para o futuro.

Desta análise, sabendo que 87% dos compositores que responderam ao questionário considera importante a preservação das suas obras, no sentido das gerações futuras as poderem experienciar em performance, pode dizer-se que os compositores em questão não possuem os recursos necessários à manutenção dos seus arquivos privados e naturalmente à documentação das suas obras. Isto pode dever-se, por um lado, ao facto de 11% dos inquiridos nunca ter pensado sobre a continuidade das suas obras, em particular, e do património musical contemporâneo nacional, em geral. Por outro, pode estar relacionado com a constatação de que apenas 11% dos compositores tem como fonte de rendimento principal a composição musical. Todos os outros exercem esta atividade em complemento, sobretudo de trabalho docente, de instrumentista/maestro, de investigação musicológica, entre outras ocupações.

Sob este ponto de vista conclui-se que os compositores nacionais consideram que é importante preservar as suas obras e, por isso, documentá-las, mantendo os registos a elas associadas. No entanto, ao mesmos não o têm feito sistematicamente. Tudo isto se torna um círculo vicioso ao percebermos que a grande maioria dos compositores não subsiste economicamente da atividade de criação musical. Certamente também por isso não detêm os recursos financeiros e humanos necessários à preservação das suas criações. Com muito boa vontade podem fazer algum trabalho nesse sentido. O caso de *Itinerário do Sal* é exemplo disso. Não é possível fazê-lo em relação a todas as obras, caso contrário os autores teriam de olhar constantemente para o passado e ficariam sem tempo para tratar do presente e do futuro, que na realidade é o que lhes interessa. Verifica-se assim, a necessidade urgente de constituição de redes interdisciplinares e novos repositórios de documentação. Todos temos portanto de auxiliar os compositores nacionais nesta empreitada que é a salvaguarda de um património comum. Isto implica a ação de musicólogos, arquivistas, intérpretes, conservadores, etc. Algumas iniciativas têm já sido desenvolvidas neste sentido (ver NOGUEIRA *et al.*, 2016; NOGUEIRA *et al.*, 2015).

No caso de *Itinerário do Sal*, diversas pessoas têm contribuído para o processo de manutenção dos *patches* e para a documentação necessária à continuidade da obra em caso de ausência dos autores. Há também que apontar, neste contexto, a ação do Laboratório de Documentação e Preservação de Arte Contemporânea com sede no Departamento de Conservação e Restauro da Universidade Nova de Lisboa no qual se tem estado a constituir um repositório de documentação de obras que caem fora da alçada institucional. Pretende-se criar aqui um local que permita tratar, arquivar, manter, preservar e disponibilizar os documentos e registos associados a essas obras, para que também elas possam subsistir no tempo. Note-se que, o exemplo de *Itinerário do Sal*, entre muitas outras obras, serviu como mote para a constituição do referido repositório.

Em suma, é chegado o momento de se trabalhar em colaboração com os compositores nacionais. Isto porque apesar de não possuírem os recursos necessários e de não subsistirem economicamente, na maioria dos casos, da atividade de criação musical, os mesmos têm sido, no panorama português, os únicos responsáveis pela preservação das suas criações artísticas. Não gozam do mesmo enquadramento

institucional de vários artistas plásticos, cujas obras, pelo menos algumas delas, ao serem musealizadas, passam a lograr de pessoal especializado na sua preservação. No caso da música mantém-se a questão de como garantir a salvaguarda do património recente, sobretudo o nascido em ambiente digital, na ausência de um arquivo fonográfico nacional ou outro e de estratégias concertadas de arquivo e de documentação da memória de um legado intangível, que assume em muitos casos uma efemeridade extrema não representável na tradicional notação musical.

CONCLUSÃO

Fica claro que a criação de novas redes de preservação bem como o estabelecimento de novos repositórios de documentação são fundamentais à continuidade da nossa herança musical recente. Para já vai cabendo aos compositores assegurar a continuidade do seu legado artístico. Se estes não o fizerem muito do nosso património musical contemporâneo virá a perder-se, conforme comprovam os resultados do questionário em escrutínio.

O presente artigo serve também para chamar à atenção: i) dos compositores para a necessária adaptação das suas práticas arquivísticas e documentais à realidade da preservação do seu legado artístico, que é também o nosso património cultural; e ii) de musicólogos, intérpretes, arquivistas e conservadores, os quais são igualmente convocados a colaborar neste processo. Falta, no entanto, encontrar os recursos humanos e financeiros necessários ao estabelecimento eficaz de uma rede interdisciplinar que assegure a preservação do nosso património musical contemporâneo numa simbiose de profissionais, em que todos são fundamentais à construção de uma nova abordagem imposta pela arte do nosso tempo na era da criatividade digital de volátil e precária condição.

REFERÊNCIAS

- 460 BONARDI, Alain; BARTHÉLEMY, Jérôme. The preservation, Emulation, Migration, and Virtualization of Live Electronics for Performing Arts: An Overview of Musical and Technical Issues. In *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 1(1), [2008], Artigo 6, 1-16. Doi: 10.1145/1367080.1367086. [Consulta: 09.01.2015]. [Http://doi.acm.org/10.1145/1367080.1367086](http://doi.acm.org/10.1145/1367080.1367086)
- BONARDI, Alain; BARTHÉLEMY, Jérôme; CIAVARELLA, Raffaele; BOUTARD, Guillaume. First Steps in the research and development about the sustainability of the software modules for performing arts. In *Proceedings of the Journées d'Informatique Musicale (JIM 08)*, Albi [2008]. [Consulta: 07.01.2015]. [Http://jim.afim-asso.org/jim08/upload/15_alainbonardiJIM08.pdf](http://jim.afim-asso.org/jim08/upload/15_alainbonardiJIM08.pdf)
- CASTELO - BRANCO, Salwa (ed.). Arquivos. In *Enciclopédia da Música Portuguesa no século XX*. Lisboa: Inet.md/ Círculo de Leitores [2010], vol. 1, pp. 49-72.
- CANAZZA, Sergio; VIDOLIN, Alvisé. Preserving Electroacoustic Music. In *Journal of New Music Research*, 30(4), [2001], pp. 289-93.
- CHADABE, Joel. Preserving Performances of Electronic Music. In *Journal of New Music Research*, 30(4), [2001], pp. 303-05.
- CUERVO, Adriana. Preserving the Electroacoustic Music Legacy: a case study of the Sal-Mar Construction at the University of Illinois. In *Notes* 48 [2011], pp. 33-47.
- EMMERSON, Simon. In what form can 'live electronic music' live on?. In *Organised Sound* 11(3), [2006], pp. 209-19. Doi: 10.1017/S1355771806001427.
- GAGNÉ, Peter. «InterPARES 2 Project – Overview General Study 04: Survey of Recordkeeping Practices of Composers». [Consulta: 07.01.2015]. [Http://www.interpares.org/%5C/display_file.cfm?doc=ip2_gs04_overview.pdf](http://www.interpares.org/%5C/display_file.cfm?doc=ip2_gs04_overview.pdf)
- LEE, Brent. Issues Surrounding the Preservation of Digital Music Documents. In *Archivaria* 50 [2000], pp. 193-204. [Consulta: 07.01.2015]. [Http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/viewFile/12783/13977](http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/viewFile/12783/13977)
- LONGTON, Michael. «InterPARES 2 Project - General Study 04 Final Report: Survey of Recordkeeping Practices of Composers». [Consulta: 07.01.2015]. [Http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip2_](http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip2_)

gs04_final_report.pdf

NOGUEIRA, Andreia; MAGALHÃES, Filipa; MACEDO, Rita; PIRES Isabel. A preservação da performance musical contemporânea: o caso do espólio fonográfico em fitas magnéticas de Clotilde Rosa. In *Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional. Atas do Seminário*, editado por Alice Semedo; Sandra Senra; Teresa Azevedo (Porto: Universidade do Porto), ISBN: 978-989-8648-47-1 (2015), pp. 252 - 268.

NOGUEIRA, Andreia; MACEDO, Rita; PIRES Isabel. Where contemporary art and contemporary music preservation practices meet. *The case of Salt Itinerary*. In *Studies in Conservation*, vol. 61 (2016), Iss. Sup 2: 153-59. Doi: 10.1080/00393630.2016.1188251

PESTOVA, Xenia; MARSHALL, Mark; SUDOL, Jacob. Analogue to Digital: Authenticity vs. Sustainability in Stockhausen's Mantra [1970]. In *Proceedings of the International Computer Music Conference*. Ireland: Belfast (2008). [Consulta: 30.05.2016]. [Http://www.xeniapestova.com/Pestova-Marshall-Sudol.pdf](http://www.xeniapestova.com/Pestova-Marshall-Sudol.pdf)

POLFREMAN, Richard; SHEPPARD, David; DEARDEN, Ian. Time to re-wire? Problems and strategies for the maintenance of live electronics. In *Organised Sound*, 11(3), (2006), pp. 229-42. Doi: 10.1017/S1355771806001543.

POLFREMAN, Richard; SHEPPARD, David; DEARDEN, Ian. Re-wired: Reworking 20th century live electronics for today. In *Proceedings of the International Computer Music Conference*. Espanha: Barcelona (2005). [Consulta: 07.01.2015]. [Http://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2005.149/1/-re-wired-reworking-20th-century-live-electronics-for-today?view=image](http://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2005.149/1/-re-wired-reworking-20th-century-live-electronics-for-today?view=image)

TERUGGI, Daniel. Preserving and Diffusing. In *Journal of New Music Research*, 30 (4), (2001), pp. 403-5.

WETZEL, David Brooke. Analysis and Reconstruction of Interactive Electroacoustic Works for Obsolete Technology: Thea Musgrave's Narcissus. In *Proceedings of the International Computer Music Conference*. Estados Unidos da América: Miami (2004). [Consulta: 07.01.2015]. [Http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/analysis-and-reconstruction-of-interactive-electroacoustic.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2004.048](http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/analysis-and-reconstruction-of-interactive-electroacoustic.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2004.048)

AGRADECIMENTOS

Este artigo foi escrito com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/52316/2013). Os autores agradecem especialmente a Miguel Azguime e Paula Azguime pela atenção e disponibilidade em abordarem *Itinerário do Sal* do ponto de vista da sua preservação. Mais se agradece o imprescindível contributo de todos os compositores que responderam ao questionário abordado neste artigo.

461

BLOCKING, VINYL OFFSET Y LA PERVIVENCIA DE LAS IMPRESIONES DE TÓNER SECO

ESTER ANTÓN GARCÍA

Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València

SARA RUIZ DE DIEGO

Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València

SALVADOR MUÑOZ VIÑAS

Instituto de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València

RESUMEN

Durante la segunda mitad del siglo XX, un grupo de artistas encontró en la impresión de tóner seco una nueva herramienta de creación y todo un mundo de posibilidades plásticas. Mediante esta técnica, también llamada "xerografía" o "electrofotografía", se produjeron algunos de los ejemplos más emblemáticos del arte más innovador del último tercio del siglo XX. En la actualidad, estas impresiones representan, en buena medida, la huella material de la creación digital del último cuarto del siglo XX. Sin embargo, y contra lo que se llegó a pensar en algún momento, estas obras no tienen una vida ilimitada, y de hecho pueden presentar una serie de riesgos y problemas muy especiales.

PALABRAS CLAVE

Blocking; Vinyl Offset; Electrofotografía; Conservación; Tóner; Xerografía; Restauración.

ABSTRACT

During the second half of the 20th century, a group of artists discovered in the dry toner printing technique a new creative tool and a whole new world of artistic possibilities. Indeed, in the last third of the 20th century, many innovative artworks were produced using this technique, also known as xerography or electrophotography. Nowadays, these artworks rank among the best examples of early digital art. However, and against what was believed at the time, these artworks do not have an unlimited lifespan, and in fact may pose quite peculiar problems.

KEYWORDS

Xerography; Electrophotography; Blocking; Vinyl offset; Toner; Conservation.

INTRODUCCIÓN

Hasta mediados del siglo XX, las técnicas de impresión tradicionales necesitaban una matriz física para transferir una tinta a un soporte y obtener una imagen. La electrofotografía apareció como una novedosa técnica de impresión que utilizaba la misma matriz para crear una imagen diferente en cada copia y transferir la tinta directamente al papel [Kipphan, 2001:31]. Esta técnica se basaba en una superficie fotoconductora capaz de atraer o repeler una tinta sólida pulverizada, llamada tóner, mediante fuerzas electroestáticas.

De los nuevos procesos electrofotográficos, la xerografía fue la técnica más exitosa debido a su rapidez, a su bajo coste de producción y a la utilización de papel corriente, al contrario de otras tecnologías, como el

Electrofax, que precisaban de un papel especial (Jürguens, 2009:106).

En el último tercio del siglo XX, la xerografía, llamada también electrofotografía, fotocopia o impresión láser (Grattan, 2000:2) conquistó los centros de reprografía, y pronto pasó de ser un equipamiento de oficina a ser una herramienta de creación artística. Un ejemplo del alcance de estas técnicas en el mundo del arte es la muestra "Electroworks" realizada en el Museo Internacional de Fotografía, en el George Eastman House de Rochester, Nueva York, (1979-1980) en la cual los procedimientos xerográficos tuvieron una gran representación (Porter, 1980:28) (McCray, 1979). El artista electrográfico, sirviéndose de la fotocopiadora, creaba un lenguaje propio: bien tomaba una imagen y la transformaba sucesivamente o intervenía directamente sobre la bandeja; incluso podía alterar el proceso de copiado. De esta manera, se crea un nuevo y amplio abanico de posibilidades plásticas (Alcalá, 1986:143-193). El movimiento, que hoy conocemos como *copy art*, dejó un patrimonio artístico tangible muy evocador de lo que fueron los inicios del arte digital que conocemos hoy [Figura 1].



Figura 1 - Xerografía color de Buch Alvar, España "Electrografía Histórica", 1988, 290 x 240 mm. Colección del MIDE, Cuenca (España).

Aunque en algún momento se consideró que las partículas de tóner que forman la imagen eran muy estables y que si el papel era de alta calidad las copias tendrían una buena permanencia (Hawken, 1966:153), compañías como Kodak empezaron a advertir del peligro que suponía el uso del cloruro de polivinilo (PVC) como material de almacenaje para fotografía e impresiones (Wilhelm, 1993:499). A pesar de que nunca se ha dejado de innovar en la mejora de la electrofotografía, son escasos los estudios que hablen en profundidad de los problemas de conservación más característicos de las impresiones xerográficas: el *blocking* y el *vinyl offset*.

EL PROCESO DE IMPRESIÓN DE TÓNER SECO

En 1938 Chester Carlson inventó la electrofotografía uniendo los principios básicos de la fotoconductividad y de la electrostática. La compañía Haloid, que luego pasaría a llamarse Rank Xerox, comercializó el invento de Carlson en 1948 bajo el nombre de xerografía ("escritura en seco").

En el proceso de impresión xerográfica se pueden diferenciar los siguientes pasos:

1. Producción de la imagen latente: la imagen original se sitúa sobre la bandeja de cristal de la máquina y es expuesta a una potente luz. La luz reflejada se conduce hasta una superficie fotoconductora (en forma de tambor o cinta), que previamente ha sido cargada con un dispositivo llamado corona. Esta superficie fotoconductora se descarga selectivamente allí donde recibe luz. El resultado es una imagen latente compuesta por zonas de cargas electroestáticas.

2. Entintado: el tambor fotorreceptor gira y atrae a su superficie el polvo de tóner, que es de carga contraria a las zonas cargadas de la imagen latente.

3. Transferencia: el tambor fotorreceptor, cargado ahora de tóner, sigue girando, y deposita el tóner sobre el papel.

4. Fijación: el papel con el tóner depositado en su superficie pasa entre dos rodillos que aplican calor y presión, fundiendo y adhiriendo el tóner al papel.

5. Limpieza del tambor: los restos de tóner se eliminan del tambor fotorreceptor, así como las cargas residuales que puedan permanecer, y queda preparado para realizar una nueva copia (Jürgens, 2009:109-111).

El proceso electrofotográfico de impresión multicolor se basa en este mismo principio, aunque el proceso se repite por cada color empleado (generalmente cyan, magenta, amarillo y negro) (Kipphan, 2001:61-62). Hasta que la tecnología digital se integró en las impresoras a finales de los años sesenta y principios de los setenta, las máquinas de copia eran analógicas. La diferencia entre la tecnología digital y la analógica reside en la forma en que se crea la imagen latente sobre el tambor fotorreceptor (Jürgens, 2009:106), pero el resultado que obtenemos es el mismo, un tóner fijado a una hoja de papel [Figura 2].

464

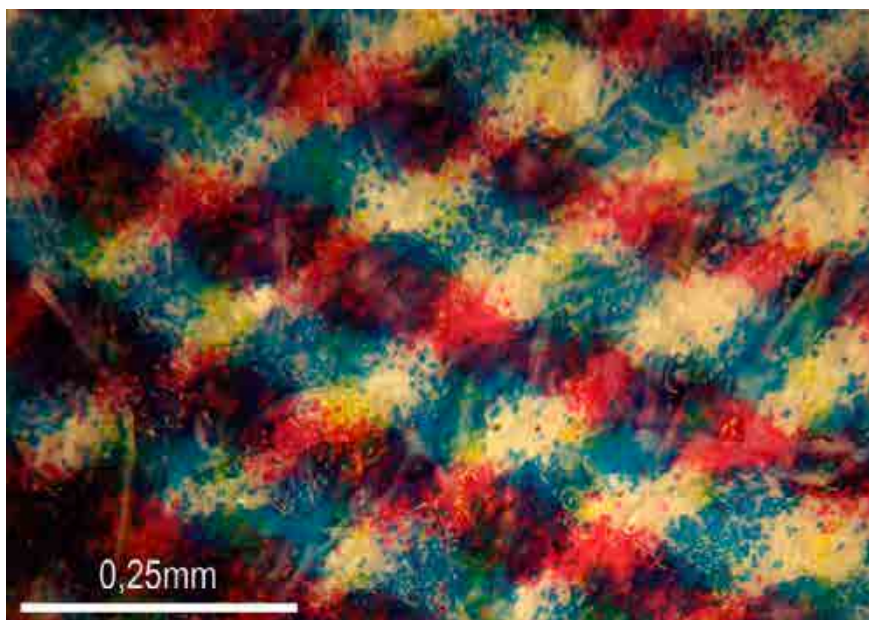


Figura 2 - Impresión xerográfica a color (fotografía tomada mediante microscopía óptica).

EL TÓNER

El tóner es la materia colorante de las xerografías. Se compone esencialmente de un polímero termoplástico, que forma una matriz de resina a la que se añaden otros ingredientes, como la carga de color o aditivos que modifican las propiedades del compuesto final. Luego, la mezcla se pulveriza hasta conseguir un polvo fino que ayudará en el desarrollo de la imagen electroestática (Tyagi, 2015:3-4). Una composición típica de

un tóner contiene: entre un 85-95% de resina (los estireno-acrilatos y los poliésteres representan la mayoría de los polímeros utilizados como resinas de tóner); entre un 3-5% de pigmento o tinte (o una mezcla de ambos); y entre un 1-3% de otros aditivos (Tyagi, 2015:4).

Las resinas termoplásticas cambian de un estado sólido a un estado viscoso cuando alcanzan su temperatura de transición vítrea (T_g). El rol de la resina en el tóner es fijarlo al papel. Gracias a los rodillos de calor y presión, el tóner se reblandece y se adhiere al soporte. Tras la fusión, se enfría rápidamente formando una imagen fija (Jürgens, 2009:114).

La copia que resulta presenta un brillo particular en las zonas de tinta, debido al carácter filmógeno de la resina, y un ligero relieve si la impresión es observada con una iluminación especular, [Figura 3] debido a la acumulación del tóner en la superficie del papel (Jürgens, 2009: 112-113). La viscosidad del tóner en estado fluido evita que este penetre en el papel, por lo que es común observar la superficie de papel donde no hay tóner, pero difícil verla en el caso contrario [Figura 4].



Figura 3 - Impresión xerografía blanco y negro [fotografía tomada mediante microscopía óptica con iluminación especular].

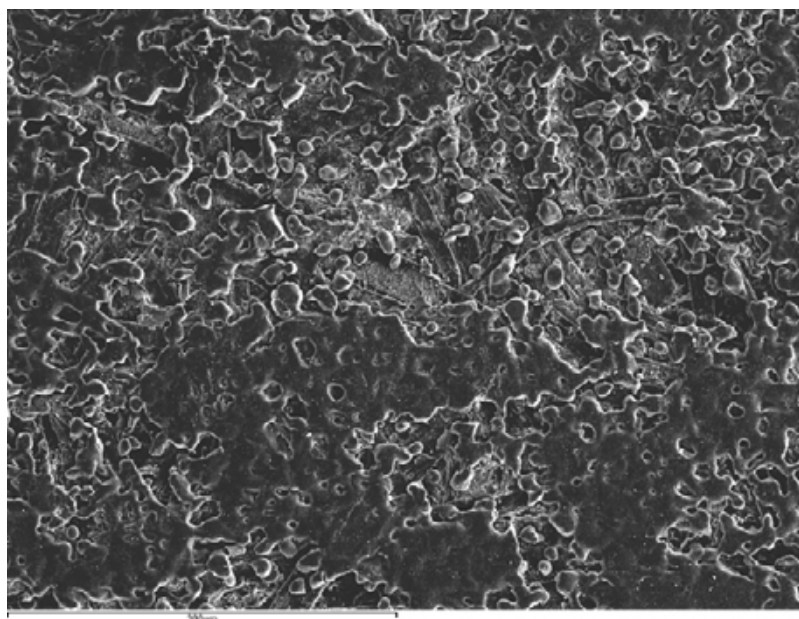


Figura 4 - Impresión xerografía [fotografía tomada mediante microscopía electrónica de transmisión].

Las características y propiedades de un tóner dependen en gran medida del tipo de resina empleada en su formulación. Cada tipo de resina proporciona unas ventajas únicas (Tyagi, 2006:1). Ya que más de un 80% del peso de un tóner es resina, o una mezcla de ellas (Jürgens, 2009:113-114), el comportamiento y los deterioros pueden ser muy dispares en dos copias de tóner seco aparentemente iguales.

PROBLEMAS DE PERVIVENCIA: BLOCKING & VINYL OFFSET

El *blocking* se describe como la adhesión de una xerografía a otra, o bien a otro soporte con el que está en contacto directo, por efecto de la presión o de ciertos mecanismos que veremos a continuación. [Figura 5]. El vinyl offset está íntimamente ligado al *blocking*, y se produce cuando se separa el PVC y este arranca la tinta de la hoja original [Figura 6]. Una explicación de estos fenómenos es la termoplasticidad del tóner. Cuando este alcanza su Tg [temperatura a la que un material empieza a reblandecerse] se convierte en un material viscoso y adherente. Esto suele ocurrir en torno a los 60°C - 70°C (Grattan, 2000:3).

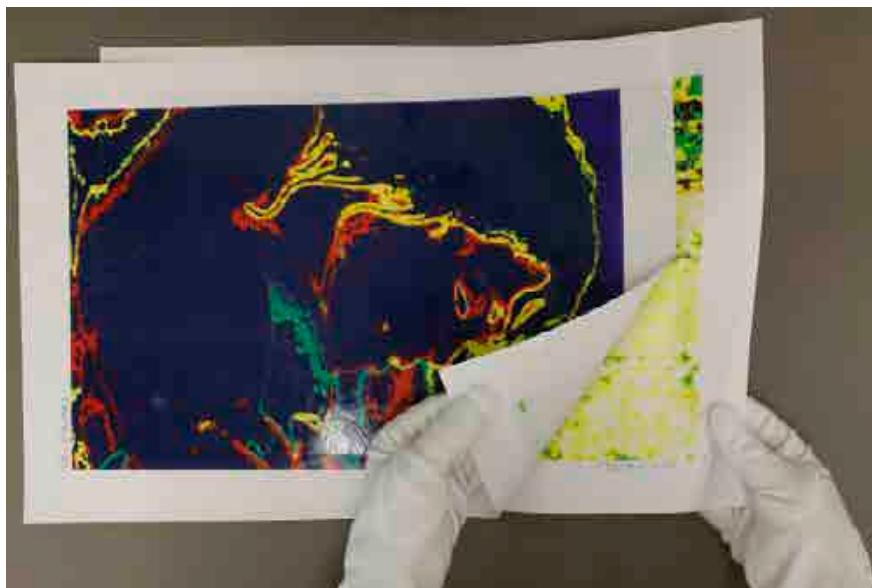


Figura 5 - *Blocking* entre dos obras xerográficas.



Figura 6 - Daños provocados al intentar separar el plástico de una obra mecánicamente.

Pero hay otra explicación más compleja. El PVC utilizado para la fabricación de álbumes, carpetas o fundas, contiene una sustancia plastificante que lo hace flexible (Cheng, 2002:2). El plastificante más usado es el DOP (ftalato de dioctilo). Para fabricar este PVC plastificado (que a veces se denomina "PVC-P" para

distinguirlo del PVC rígido) se emplea entre un 20% y 50% de este u otros plastificantes, que se mezclan por agitación y calor (plastificación interna) con el PVC. En esta mezcla no hay enlaces químicos (Hellerich, 1989:20) y la temperatura ambiente suele ser suficiente para que estos plastificantes migren a otros plásticos o superficies contiguas (Hellerich, 1989:20). Así, el *blocking* y el *vinyl offset* se explican por la migración de dicho plastificante desde el PVC hasta el tóner. La resina del tóner absorbe el plastificante exudado por el PVC y su Tg disminuye, lo que hace que se reblandezca y se adhiera a dicho plástico [Figura 7]. Esto ocurre con una presión ligera y en un tiempo que puede variar en función de la humedad, la temperatura, la intensidad de la presión y otros factores (Williams, 1995).



Figura 7 - Adhesión provocada entre una obra electrofotográfica y una lámina de PVC.

El problema puede ser muy complicado. Muchos polímeros usados en el tóner incluyen polímeros vinílicos (Tyagi, 2015:7) y dichos tóners pueden a su vez contener plastificantes que reblandezcan, por migración, el tóner de otra copia con la que esté en contacto (Hillcoat-Imanishi, 1999:1) y provocar su adhesión. En resumen, estos fenómenos se deben a una cierta incompatibilidad de unos materiales (como el PVC y su plastificante) y a una compatibilidad entre otros (como el plastificante del PVC y la mayoría de resinas usadas en los tóner).

467

La restauración de estos problemas es por el momento impracticable o muy arriesgada. En muchas ocasiones es imposible separar dos obras pegadas entre sí o una obra de un plástico sin causarle daños. Las obras que se pueden separar, cuando la adhesión no es muy fuerte, presentan un drástico cambio de textura y de brillo [Figura 8]. Si se observa con aumentos una xerografía de tóner seco que ha sufrido vinyl offset y se compara con una impresión de tóner seco sin afectar, se observa que el tóner ya no presenta la morfología típica de una xerografía, sino que se halla en un estado viscoso, que lo hace vulnerable a otros factores de degradación [Figuras 9, 10 y 11].



Figura 8 - Obra afectada por *vinyl offset* junto a otra sin afectar en la que se muestra el cambio de textura provocado por una funda de PVC.

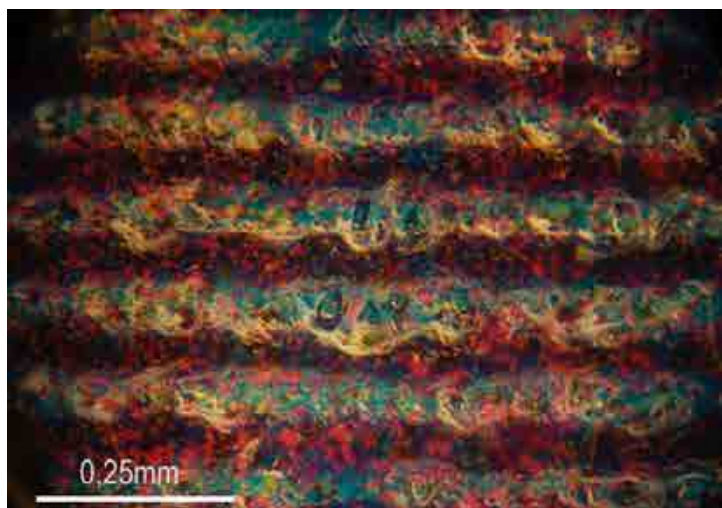


Figura 9 - Tóner en su estado original.

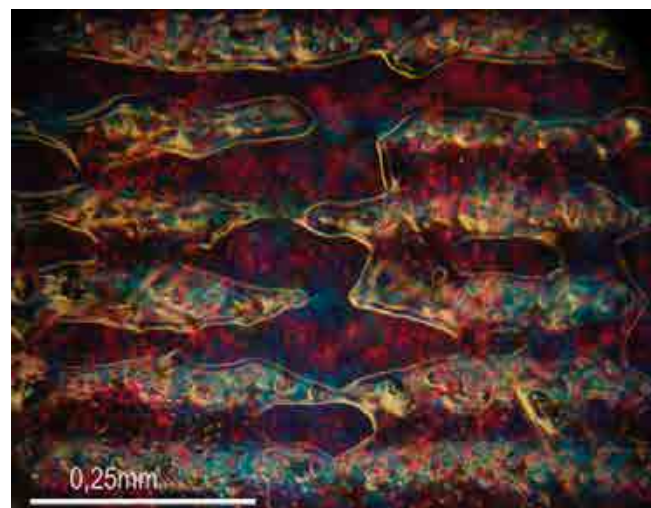


Figura 10 - Algunas zonas del tóner afectadas por el plastificante del PVC.

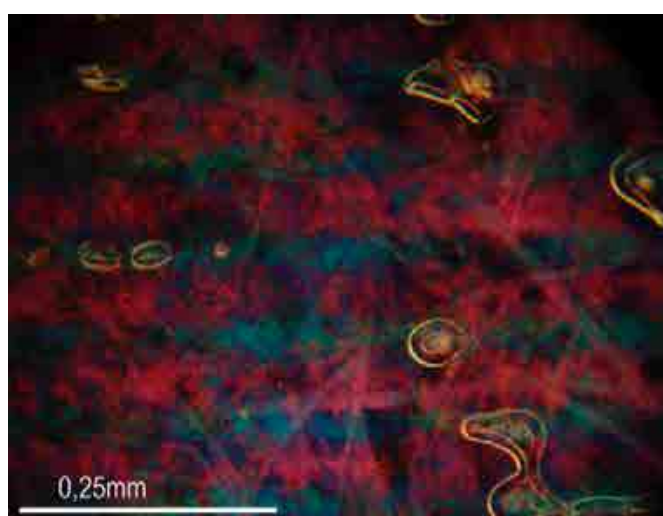


Figura 11 - Cambios en la morfología del tóner causado por el PVC.

CONCLUSIÓN: LA PERSISTENCIA DE LAS IMPRESIONES DE TÓNER SECO EN RIESGO

La industria de las nuevas tecnologías de copia e impresión y la industria de los materiales plásticos surgieron y avanzaron al mismo tiempo. En la década de 1930 se generalizó el uso del poliestireno, el polietileno y el policloruro de vinilo (PVC) en la manufactura de productos plásticos (Sánchez, 2010:83). Durante mucho tiempo, se creyó que estos materiales eran estables y seguros. Aún así, a finales de los años 70 aparecieron una serie de textos en una revista de fotografía especializada (*Modern Photography*) en los cuales se desaconsejaba almacenar diapositivas, fotografías e impresiones en fundas de PVC, advirtiendo que de lo contrario, estas podrían quedar pegadas al plástico. A consecuencia de ello, uno de los fabricantes más importantes de plásticos en aquel momento (20th Century Plastics, Inc, Los Ángeles) acusó a la revista de no tener pruebas empíricas o científicas suficientes para hacer esas afirmaciones, y logró que la revista se retractase. Sin embargo, en 1985 un estudio de Scott Williams sobre materiales de almacenaje encontró que el responsable era el plastificante del PVC (Wilhelm, 1993:499). Para entonces, muchas obras xerográficas estaban ya almacenadas en fundas de PVC, y de hecho, aún pasaría cerca de una década antes de que se extendiese la idea de que el PVC es un material claramente perjudicial para este tipo de impresiones.

La elección de un tipo u otro de material de almacenaje para obras en papel depende en última instancia del comprador, quien a su vez está sujeto a muchas circunstancias de diversa naturaleza –incluyendo los condicionantes económicos. Muchos encontraron en las fundas de PVC un sistema barato, cómodo

y aparentemente elegante para guardar obras en soporte de papel. El resultado fue que gran parte del patrimonio electrofotográfico sobre papel se puso en peligro. Pero ¿lo sigue estando hoy?

Lo cierto es que los plastificantes no son exclusivos del PVC, y pueden migrar desde diversos plásticos (Porter, 1980:28) hasta el tóner y provocar *blocking* y/o *vinyl offset*, por lo que este patrimonio todavía no está exento de riesgos.

Las nuevas tecnologías trajeron nuevos medios de reproducción de imágenes, nuevos materiales para el positivado de esas imágenes sobre el papel y nuevos materiales para su almacenaje. Estas tecnologías no han dejado de desarrollarse, al contrario, evolucionan constantemente; los tóners se reformulan para aumentar su eficacia y abaratar los costes durante el proceso de impresión con mezclas de distintas resinas y la adición de nuevos aditivos, hecho que complica el estudio de la interacción de las impresiones con otros materiales (o entre ellas) y tiñe de incertidumbre el futuro del patrimonio artístico de las impresiones de tóner seco. Si queremos que estas huellas de la historia del arte digital no se pierdan, es necesario desarrollar más investigaciones que permitan desarrollar mejores protocolos de actuación.

REFERENCIAS

ALCALÁ MELLADO, José Ramón y ÑIGUEZ CANALES, Fernando. *Copy-Art: la fotocopia como soporte expresivo*. Alicante: Centro Eusebio Sempere, 1986.

CHENG, Chieh-Min et al. 2002. *Toner compositions containing a styrene acrylate copolymer*, Xerox Corporation; Stamford, CT (US) Patent N°.: US 6,428,941 B1 Aug.6,2002.

GRATTAN, David. *The Stability of Photocopied and Laser-printed Documents and Images: General Guidelines*, Canadá: Canadian Conservation Institute Department of Canadian Heritage, 2000.

HAWKEN, William R. *Copying Methods Manual*, Chicago: Library Technology Program American Library Association Chicago, 1966.

HILLCOAT-IMANISHI, Anna. *An investigation into the archival properties of color photocopies and inkjet prints Summary of a project undertaken at Camberwell College of Art as part of a BA in Paper Conservation*, V&A conservation journal January 1999. 469

HELLERICH, Walter, HARSCH, Günter, HAENLE Siegfried. *Guía de Materiales Plásticos. Propiedades, ensayos y parámetros*, vol.1, Hanser Gardner Pubns, 1989.

JÜRGENS, Martin C. *The Digital Print: Identification and Preservation*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 2009.

KIPPHAN, Helmut. *Handbook of Print Media: Technologies and Production Methods*. Nueva York: Springer-Verlag, 2001.

MCCRAY, Marilyn. *Electroworks*: [exhibition of photographs involving xerography and other copying processes] Rochester, New York: International Museum of Photography at George Eastman House, 1979.

NICHOLSON, Kitty. *Photocopier Hazards and Conservation Case Study*. The American Institute Conservation. In *The Book and Paper Group Annual*, Vol.8, 1989.

PORTER, Mary K. *Electrophotographic Prints: Fabrication, Handling and Care*, In *Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House*, Vol. 23, No. 2, USA, 1980.

Sánchez, J. Manuel. *Descubrimientos. Innovación y tecnología siglos XX y XXI*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Ediciones Lunwerg, Barcelona, 2010.

TYAGY, Dinesh. *Toner Technology and Fusing Concepts*. Lexmark International, Inc., Longmont, CO, USA; formerly Eastman Kodak Company, Rochester, NY, USA, 2015.

WILHELM, Henry, BROWER Carol. *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*, United States Library of Congress, 1993.

WILLIAMS, Scott, *Testing plastics* [en línea] Cool.conservation, Monday, July 31, 1995 [consulta: 08.02.2017]. <http://cool.conservation-us.org/byform/mailling-lists/cdl/1995/0697.html>

AVALIAÇÃO DE RISCO DE DUAS OBRAS DE ARTE PÚBLICA. OS CASOS DE ESTUDO DAS ESCULTURAS *EU ESPERO* (FERNANDA FRAGATEIRO) E *AFONSO DE ALBUQUERQUE* (DIOGO DE MACEDO)

GUILHERMINA CADECO

Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa - Porto

EDUARDA VIEIRA

CITAR - EA, UCP - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes;
Escola das Artes - Universidade Católica Portuguesa

RESUMO

Comummente considera-se a arte pública como sendo um bem cultural disponível para ser fruído pelo público sem restrição de localização. A exposição no exterior pressupõe uma série de riscos completamente distintos dos que se colocariam dentro de um museu ou de uma galeria de arte. Este artigo, pretende dar a conhecer os resultados preliminares de uma avaliação de risco de dois casos de estudo integrados numa investigação de mestrado.¹ Para a elaboração deste estudo seleccionaram-se duas obras muito diferentes de forma a obter uma visão abrangente dos riscos a que ambas estão sujeitas em contextos ambientais distintos, sendo uma delas um banco de jardim em aço inoxidável da artista Fernanda Fragateiro, pertencente à coleção do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, e outra, uma escultura em pedra de Ançã com uma base em granito, da autoria de Diogo Macedo, representando Afonso de Albuquerque, do acervo público da Câmara Municipal do Porto. Visa-se compreender e assinalar os riscos, mas também confirmar ou não as suspeitas em relação aos que que parecem ser mais frequentes ou prejudiciais.

Para além de posteriormente se pretender propor algumas medidas de minimização do impacto destes riscos e, assim prolongar a conservação das suas dimensões tangível e intangível indispensáveis à sua fruição, visa-se, ainda, compreender a utilidade/ oportunidade da avaliação de risco como ferramenta para conservação deste tipo de manifestação artística.

PALAVRAS CHAVE

Risco; Avaliação de Risco; Arte Pública; Arte Contemporânea; Planos de Manutenção.

ABSTRACT

Public Art is usually considered as a cultural good available and accessible to general public to be enjoyed mainly outdoor, with no location restrictions. Its outdoor exhibition comprises multiple risks, different from those that should happen indoors, in an art gallery or a museum. This paper aims to highlight some preliminary results of a risk assessment of two case studies within an ongoing master research project that is being carried out in the School of Arts of the Portuguese Catholic University. The two case studies are both very different artworks and were chosen in order to obtain an overall framework towards to a better understanding of the risks that they are exposed. One of them is stainless steel park bench of Fernanda's Fragateiro authorship, and belongs to the International Museum of Contemporary Sculpture of the *Santo Tirso* municipality; the second is a Diogo's Macedo limestone sculpture in a granite plinth that represents the Portuguese viceroy in India, Afonso de Albuquerque which is owned by the Oporto's municipality.

¹ Dissertação de mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais em curso na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa - Pólo Regional do Porto.

The present study aims to identify and understand risks and also point out mitigation measures towards its conservation. It is intended to discuss the use of risk assessment as a useful tool concerning maintenance plans for Public Art preservation.

KEYWORDS

Risk; Risk Assessment; Public Art; Contemporary Art; Maintenance Plans.

CONSERVAÇÃO DE ARTE PÚBLICA: PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS DE ABORDAGEM

A arte pública atravessa uma fase de valorização progressiva, tendo evoluído de encomenda pública de cariz comemorativo ou de glorificação à inserção num espaço. Representa também uma comunidade onde desempenha uma função social (CRUZEIRO). Apesar disso os estudos sobre a arte pública, e em específico, sobre escultura são escassos (ABREU, 2012). Não há ainda uma prática de inventariação que facilitaria o estudo e gestão deste tipo de arte, intrinsecamente ligada ao espaço e à comunidade. O próprio conceito de Arte Pública evoluiu no sentido de integração íntima com os espaços onde se insere, estabelecendo com eles uma relação específica não transponível para outros. Torna-se um elemento identitário para as comunidades, uma vez que é o público que a legitima e lhe atribui a função para a qual foi criada. A escultura pública, com todas as suas peculiaridades é afectada pela sua localização (ZANIRATO, 2009). Situada ao ar livre, desenvolve anomalias decorrentes da acção de vários factores interrelacionados como o clima (meteorização), a biocolonização e as acções humanas (directas/indirectas) que interagem entre si, afectando as propriedades dos materiais (MILLER, 2010; HERRERA, 2004). De forma a diminuir o impacto da deterioração dos materiais torna-se crucial conhecer profundamente a sua constituição, fazer a sua caracterização para compreender e avaliar a resposta dos mesmos às solicitações exteriores. Conhecer o seu comportamento torna-se vital para o planeamento e tomada de decisões relativamente às intervenções de conservação e de restauro.

471

Este estudo visa apresentar uma reflexão sobre esta linha de actuação no contexto da conservação de Escultura como variante da Arte Pública. Acredita-se que a gestão da Arte Pública pode partir de um plano mais abrangente, que englobe toda a cidade e naturalmente todas as obras de arte que fazem parte da sua identidade (BARBERIO, 2010). Pretende-se propor um modelo efectivamente preventivo, por oposição ao mais praticado com base em intervenções, maioritariamente bastante invasivas, que se devem reduzir e ou evitar. Impõe-se uma mudança de paradigma que possibilite romper com a tendência de padronização, cujo modelo de diagnóstico assenta na identificação das anomalias patentes nos suportes o que em obras de arte, pelas variantes relacionadas com a sua singularidade (intencionalidade da criação entre outras) pode revelar-se bastante danoso e completamente inadequado, por forma a consolidar um modelo de conservação mais sustentável.

Assim, propõe-se um modelo que faça um estudo aprofundado da situação real em que cada obra se encontra, tendo por base a identificação dos riscos a que esta está sujeita, o qual será complementado com todo o historial da peça.

Neste artigo apresentam-se os resultados iniciais de um processo metodológico para a obtenção de um diagnóstico, ponto de partida para qualquer acção relacionada com as obras de arte de arte pública. Mesmo medidas consideradas de protecção, como a colocação de uma cobertura para diminuir o impacto da chuva e da exposição solar, ou mesmo acções de limpeza, que muitas vezes se consideram inofensivas, produzem alterações no ambiente que as circunda e ao qual as obras já estão adaptadas (CARRERA RAMÍREZ, 2010). A análise será desenvolvida tendo em conta a inspecção visual, pesquisa bibliográfica e uma avaliação de riscos. Este artigo aborda apenas os pressupostos metodológicos para a definição de uma abordagem preventiva, estando o seu aprofundamento em curso.

Os dois casos de estudo em análise estão inseridos no projecto BIONANOSCULP² e foram seleccionados devido à sua localização geográfica, ao ambiente que os circunda, à sua vulnerabilidade, exposição e aos materiais constituintes, de forma a poder-se desenvolver um trabalho de comparação entre ambos, no tocante à resposta individual e às solicitações exteriores.

EU ESPERO DE FERNANDA FRAGATEIRO

Esta obra foi desenvolvida em 1999, para o 5º Simpósio Internacional de Escultura de Santo Tirso, especificamente para o local onde se encontra (*site specific*). Integra portanto a colecção do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, espaço considerado autenticamente uma galeria ao ar livre. Esta obra está localizada em pleno Parque D. Maria II com toda uma envolvência característica de jardim, ou seja, está ao ar livre, com árvores ao seu redor, sendo de fácil acesso, o que convida à interacção. É um banco de jardim constituído maioritariamente por aço inoxidável 316 Ti, estando implantado numa laje de cimento onde se pode ver a designação da obra em chumbo. (Figura 1) Após inspecção visual de- notam-se como anomalias principais a corrosão e uma ampla biocolonização.



Figura 1 - *Eu espero* de Fernanda Fragateiro [Cláudia Alquini].

AFONSO DE ALBUQUERQUE DE DIOGO DE MACEDO

A escultura que representa Afonso de Albuquerque, Vice-Rei de Portugal na Índia, da autoria de Diogo de Macedo, pertence ao acervo público da Câmara Municipal do Porto (Figura 2). Foi realizada para a Exposição Colonial Internacional de Paris em 1931, através de concurso aberto a artistas portugueses e posteriormente implantada nos Jardins do Palácio de Cristal. Hoje encontra-se no Largo D. João III, junto à Fundação de Serralves, também no Porto. Tal como no caso anterior, também esta se situa num local ajardinado embora esteja muito próxima do mar. Localiza-se numa zona residencial bastante arborizada. Foi produzida em pedra de Ançã e possui um plinto em granito, tendo na base a identificação numa placa de bronze. Esta escultura encontra-se num estado de deterioração avançado, fruto principalmente de acções antrópicas directas (vandalismo) e de grande ataque biológico, não sendo de menosprezar algumas patologias específicas típicas das rochas calcárias, que também se evidenciam e cuja caracterização requer o contributo laboratorial das geociências.

² Este projecto financiado pela FCT tem a referência PTDC/EPH-PAT/6281/2014. Sendo a investigadora responsável Patrícia Moreira (ESB-CBQF/EA-CITAR) e, na vertente da Conservação, conta com a investigadora associada Eduarda Vieira (EA/CITAR).



Figura 2 - Afonso de Albuquerque de Diogo de Macedo [Autora].

AValiação DE RISCO

473

A avaliação de riscos em conservação de bens culturais é, normalmente, pensada e aplicada a espaços interiores e a objectos de colecções e acervos (bens móveis) (HERRÁEZ, 1999; PEREIRA, 2010). Tendo em conta que os casos de estudo são objectos expostos ao ar livre a metodologia empregue em espaços interiores não se adequa na totalidade como ferramenta de diagnóstico para peças em contexto de exterior. Assim, a metodologia que se adopta neste trabalho é dos planos de conservação preventiva de sítios arqueológicos (CARRERA RAMÍREZ, 1998), por se considerar mais ajustável. É de salientar que cada caso é particular e, por isso, cada avaliação deve referir-se apenas à situação específica para a qual foi desenvolvida.

Para a avaliação de risco consideram-se os riscos reais, ou seja aqueles que ocorrem no momento da avaliação, como por exemplo, a exposição ao clima e os riscos possíveis, relativos a uma catástrofe como um terramoto. São ainda distinguidos os riscos intrínsecos, relativos a factores inerentes ao material, por exemplo e os extrínsecos, naturais ou humanos. A alteração dos materiais processa-se de forma muito complexa uma vez que participam múltiplos factores e variantes. Os diversos riscos pressupõem uma relação indissociável entre eles, originando todo um conjunto de variáveis que se vão influenciar mutuamente.

Geralmente consideram-se dez riscos: as forças físicas, o incêndio, o clima, a radiação solar e iluminação, a temperatura incorrecta, a água e a humidade relativa incorrecta, os contaminantes, a biocolonização (micro e macro) e a acção antrópica directa e indirecta (BUCETA BRUNETI, 2006). No entanto, neste estudo consideraram-se apenas os riscos reais que mais directamente afectam as duas obras, ou seja, os que têm maior impacto.

Mesmo identificando os riscos a que as peças estão sujeitas, é necessário compreender qual a intensidade do impacto de cada risco e, ainda, compreender toda a relação entre os múltiplos riscos envolvidos.

Assim, estabelece-se uma escala numérica de 1 a 8 relativo ao risco identificado numa equação de impacto versus probabilidade (Tabela 1) e uma outra relativa à necessidade de actuação, ou seja de prioridade versus intensidade (Tabela 2). De referir que o impacto costuma ser inversamente relacionado com a probabilidade. Por exemplo, um terramoto tem um impacto muito grande, mas não é muito frequente. Relativamente aos casos de estudo, a avaliação será semelhante uma vez que ambos se encontram em jardins ao ar livre, estando por isso, expostos às variações climáticas.

	Impacto	Leve	Médio	Alto	Muito Alto
Probabilidade		1	2	3	4
Baixa	1	2	3	4	5
Média	2	3	4	5	6
Alta	3	4	5	6	7
Muito Alta	4	5	6	7	8

Tabela 1 - Risco: Impacto *versus* Probabilidade

	Prioridade	Baixa	Média	Alta	Muito Alta
Intensidade		1	2	3	4
Baixa	1	2	3	4	5
Média	2	3	4	5	6
Alta	3	4	5	6	7
Muito Alta	4	5	6	7	8

Tabela 2 - Actuação: prioridade *versus* intensidade.

Nas seguintes tabelas observam-se os diversos parâmetros do processo de avaliação de risco, quer para a obra "Eu Espero", quer para a escultura de vulto perfeito de Afonso de Albuquerque. Estão indicados os riscos que se consideram mais ajustados à tipologia de obra em causa, os agentes intervenientes nesses riscos e a forma de degradação. Nas colunas das tabelas são valorados os riscos de Impacto versus Probabilidade e a Prioridade *versus* Intensidade.

474

Riscos	Agente	Forma	Impacto vs Probabilidade	Prioridade vs Intensidade
Clima	Vento	Erosão	3	4
Radiação solar	Ultra violeta	Oscilação da temperatura de superfície	4	4
Temperatura incorrecta	Interferência no índice de humidade	Movimentos contracção / dilatação	4	4
Água e Humidade Relativa incorrecta	Microorganismos	Colonização biológica	6	8
	Capilaridade	Alteração	6	6
	Infiltração	Corrosão	6	8
Contaminantes	Poluição	Reacções químicas	6	6
Biocolonização	Microorganismos	Impacto visual	7	8
	Microorganismos	Alteração material	7	8
	Macrorganismos	Dejectos	6	6

Acção Antrópica	Directa: vandalismo	Corrosão	6	7
	Indirecta: negligência	Sistema de rega mal posicionado	7	8
	Indirecta: poluição	Depósito de sujidades	6	8

Tabela 3 - Caso de estudo *Eu Espero*, da autoria de Fernanda Fragateiro.

Riscos	Agente	Forma	Impacto vs Probabilidade	Prioridade vs Intensidade
Clima	Vento	Erosão	4	4
Radiação solar	Ultra violeta	Oscilação da temperatura de superfície	4	4
Temperatura incorrecta	Interferência no índice de humidade	Movimentos contracção / dilatação	4	4
Água e Humidade Relativa incorrecta	Microrganismos	Colonização biológica	6	8
	Capilaridade	Alteração	6	8
	Infiltração	Desagregação	6	8
	Infiltração	Manchas/sais	6	7
Contaminantes	Poluição	Reacções químicas	6	6
Biocolonização	Microrganismos	Alteração material	7	8
	Microrganismos	Impacto visual	7	8
	Macrorganismos	Dejectos	6	7
Acção Antrópica	Directa: vandalismo	Tentativa de roubo	8	8
	Directa: vandalismo	Depósito de lixo	8	8
	Indirecta: poluição	Depósito de sujidades	6	7
	Indirecta: micro-movimentação	Fissuras e fracturas	6	7
	Indirecta: negligência	Degradação de intervenções anteriores	6	7
	Indirecta: negligência	Abandono	7	8

475

Tabela 4 - Caso de estudo da escultura *Afonso de Albuquerque* por Diogo de Macedo.

O *clima* tem de ser considerado como factor de risco dada a localização das obras no exterior. Este está relacionado com vários outros riscos, mas acima de tudo o impacto que gera é o da variabilidade de condições (FRIGERIO VIDAL, 2013). Embora de carácter lento é intensificado pelos outros factores naturais e antrópicos. Tem como base os agentes atmosféricos como por exemplo o vento, sendo responsável pela erosão natural que, como referido é ampliado por outros factores.

A distinção entre ambas as esculturas está relacionada com o material constituinte de suporte (pedra *versus* metal), mas também a respectiva implantação topográfica de cada uma delas. A obra de Diogo de Macedo está colocada num plinto a uma altura do solo superior à do banco “Eu espero”, o que aumenta a sua exposição à acção dos agentes climáticos.

Em ambos os casos a *radiação solar* incide diária e constantemente, sendo a única variável o clima. Estes factores interferem substancialmente na variabilidade dos índices de temperatura e humidade relativa, assim como na inconstância da temperatura de superfície e ainda na exposição às radiações ultravioleta. Todos estes factores têm impacto a nível de interacção química e no crescimento ou não da colonização biológica.

Por seu lado, a *temperatura incorrecta*, deve ser considerada por ter uma amplitude maior ou menor ao longo do dia mediante a época do ano, provocando períodos de dilatação e contracção dos materiais constituintes e também porque pode potenciar reacções químicas ao alterar a temperatura de superfície, mas principalmente pela relação inversa que tem com a humidade relativa.

No tocante à *Água e Humidade Relativa incorrecta*: optou-se por fazer esta distinção já que representam estados diferentes do agente água (líquido e gasoso). Sendo parte integrante do ar, está constantemente presente e a interacção com os materiais é distinta. Este facto deve-se à inércia higroscópica dos materiais, que se define como a capacidade de armazenamento de humidade e que é distinta para cada tipo de material (FERREIRA, 2008). A humidade tem um efeito mais lento e prolongado (pois está sempre presente), enquanto que a água tem um resultado mais imediato. Ambos podem ter origem natural ou antrópica, embora o impacto seja sempre danoso.



Figura 3 - Depósitos característicos de escorrências decorrentes do contacto das argamassas com infiltrações de água [Autora].

No caso dos *Contaminantes*, a poluição é a principal causa da presença de partículas em suspensão, tão características das áreas de estudo. A sua origem está combustão industrial e automóvel. A interacção do dióxido de carbono com os materiais em estudo (pedra e metal) desencadeia alterações a nível químico que produzem, por si, deterioração. (GENERAL TORO, 2016)

Já a biocolonização por microrganismos vai desencadear alterações químicas (através principalmente dos processos metabólicos), para além do conseqüente impacto estético nas obras e diminuição de leitura. Esta tem dois tipos de origem. Pode ser microrgânica (fungos e as bactérias) e macro; esta última engloba as pestes provocadas por animais de maior porte, no caso maioritariamente aves. É, sem dúvida, o factor que mais impacto visual tem nas esculturas presentemente. Ambas as peças estão quase totalmente colonizadas por microrganismos, ou pelo menos, em grande parte da área de superfície (Figuras 4

e 5). Já as aves com os seus dejectos têm um importante papel na deterioração química, estando ambas esculturas completamente expostas a esta acção.

No caso da cidade do Porto (escultura *Afonso de Albuquerque*) acresce o clima atlântico muito influenciado por ventos marítimos, responsáveis pela deposição de sais.

Em qualquer um destes exemplos, o meio envolvente é condicionador de oportunidades de risco uma vez que estando ambas as esculturas em meio urbano, estão sujeitas às alterações do pH, que por si só desencadeia ou acelera os processos de decaimento da pedra e da corrosão metálica.



Figura 4 - Registo de colonização de microrganismos: exemplo localizado [Autora].



Figura 5 - Biocolonização na parte superior da escultura [Autora].

No tocante ao risco antrópico a grande dificuldade está relacionada desde logo com o próprio conceito de Arte Pública. Cada vez mais, estas obras de arte estão expostas em áreas de livre e fácil acesso, sem qualquer tipo de protecções ou barreiras e sem vigilância (BARBERIO, 2010). Este facto está relacionado com uma função que a vocaciona para a fruição do público como por opção do próprio artista (veja-se o caso do banco, cuja intenção é levar o público a utilizá-lo). Esta relação intimista com o público, para se construir e consolidar, necessita de envolvimento e aceitação por parte do mesmo. E nem sempre tal se verifica, pois a passagem de gerações leva à perda dessa memória, deixando a peça de ter o significado anterior, o que conduz, por vezes ao desinteresse e esquecimento da comunidade (BARBERIO, 2010). Pode ainda dar-se o caso de alteração da localização inicial o que leva à perda de uma parte da dimensão identitária original, e conseqüentemente dos valores de memória. O caso da escultura de Diogo de Macedo, carece, em parte dessa ligação. Esta obra teve um objectivo muito específico e foi criada para um espaço interior fechado. Actualmente encontra-se no meio de um jardim, provavelmente sem ter estabelecido laços com a comunidade local, o que pode em parte explicar o estado de degradação em que este se encontra.

Este risco pode dividir-se em acção antrópica directa, quando é fruto de uma acção deliberada e inten-

cional, e acção antrópica indirecta, quando é perpetrada sem intenção. Dando o exemplo da escultura de Diogo de Macedo, é possível identificarem-se actos de vandalismo, como por exemplo, perda de material provocada por agressões por apedrejamento (Figura 6), constante depósito de lixo (Figura 7), aplicação intencional de tintas ou graffitis (Figuras 8 e 9) e ainda, os sinais evidentes de sucessivas tentativas de furto da sua placa descritiva em bronze (Figura 10). Como acção antrópica indirecta, são considerados no caso do banco da artista Fernanda Fragateiro a localização do sistema de rega (quatro pontos de água) regularmente activos.



Figura 6 - Perda de material (dedo indicador) [Autora].



Figura 7 - Depósito intencional de lixo [Autora].



Figura 8 - Aplicação intencional de tinta [Autora].



Figura 9 - Registo de graffitis [Autora].



Figura 10 - Sinal evidente de tentativa de furto de placa em bronze [Autora].

Esta avaliação visou identificar quais os factores responsáveis pelo actual estado de conservação das obras, considerando tanto os fenómenos extrínsecos como os intrínsecos. Para tal, começou-se por identificar os riscos e compreender qual o impacto de cada um deles, uma vez que só a partir daí é possível perceber de que modo é que cada um interfere com os materiais e como os riscos interagem entre si.

Os valores atribuídos nas tabelas, resultam da análise *in loco*, tendo em conta o que foi possível observar durante as diversas visitas feitas aos locais. Nesse sentido, ponderou-se o estado das peças, a envolvente e a relação entre ambas durante diferentes momentos do dia e do ano.

Da consulta das tabelas facilmente se verifica que os riscos de maior destaque e de maior impacto são a acção humana e a biocolonização, o que nos leva a concluir também que os factores decorrentes da exposição ao ar livre assumem um papel secundário quando comparados com os anteriormente descritos. Representam antes um catalisador no desenvolvimento dos factores de destaque.

Consideram-se estes resultados os favoráveis, dada a sua especificidade que possibilita o planeamento e implementação de estratégias de mitigação muito direccionadas com efeitos visíveis imediatos, uma vez aplicadas, produzirão efeitos visíveis muito mais imediatos.

CONCLUSÃO

A conservação e gestão desta tipologia de obras constitui um processo muito complexo uma vez que reúne várias entidades com responsabilidades partilhadas, implicando no caso da Escultura Pública, equacionarem-se diversos parâmetros, de entre os quais se destacam a relação com o espaço onde se encontra o bem, como as dimensões artísticas, temporais e sociais, ou seja uma conjugação dos valores tangíveis, mas igualmente dos intangíveis.

De todos os factores que influenciam a deterioração da Arte Pública (e também da Escultura), aquele que maior impacto representa é o Homem. Esta questão pode ser abordada em duas vertentes. Uma primeira que está directamente relacionada com a actuação do homem sobre as obras (por exemplo, casos de vandalismo ou de intervenções incorrectas) e uma segunda, com maior amplitude de alcance e que se traduz no abandono ou negligência das obras. Este segundo factor, extremamente importante implica que as mesmas atinjam estados de degradação severos, estando sujeitas a intervenções com intervalos de tempo longos, por ausência de práticas de manutenção, falta de planos de salvaguarda, o que leva invariavelmente a intervenções muito agressivas e invasivas, que se recomenda evitar. Daí a necessidade incontornável da implementação de protocolos de prevenção como alternativa às acções curativas ou, em última análise, de restauro. Esta abordagem pode vir a ter impacto de gestão da Escultura Pública, por parte de organismos detentores da tutela desta tipologia patrimonial, e contribuir para a adopção de práticas assentes na opção pela gestão de risco e manutenção periódica por parte dos conservadores/restauradores. De modo geral, as intervenções de conservação e restauro profundas não são o modelo mais sustentável a médio e longo prazo. Comumente, as intervenções resultam de um estado já muito avançado de deterioração, o que leva a perdas irrecuperáveis e pressupõem um grande esforço financeiro, sendo preferível enquadrar a conservação do património de Arte Pública no quadro de planos de conservação, os quais devem ser gizados e executados por conservadores-restauradores especialistas. Para além dos benefícios já evocados, a adopção destes planos poderá igualmente ter um efeito real no mercado da conservação e restauro.

480

A Escultura Pública tem vindo a desempenhar um papel cada vez mais importante na criação e consolidação de identidade das comunidades. Assim, o estudo do material constituinte, a avaliação dos riscos e a procura de soluções para minimizar o impacto desses mesmos riscos, complementada pelos estudos históricos das obras pode tornar-se numa ferramenta que permite ter uma visão global sobre as peças e compreender o porquê do estado de conservação em que a obra se encontre num dado momento. Sendo assim, o que se propõe é uma mudança de paradigma de actuação nas obras de Arte Pública, planeada de modo holístico, para que se possa fazer uma melhor gestão dos recursos e, dessa forma, optar e justificar as acções conservativas mais adequadas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, José Guilherme (2012) *A escultura no espaço público do Porto: classificação e interpretação*. Porto: Universidade Católica Editora.
- BARBERIO, S.; BOISSONNAS, V.; BRAZZOLA, C; JAMES, J.; KUNG, A. Caring for outdoor sculpture in Lugano, Switzerland: preventive conservation and long term maintenance. [2010]. [Consulta:28.02.2017]. <http://www.boissonnas.ch/wp/wp-content/uploads/Caring-for-outdoor-sculpture-Lugano-2010.pdf>
- BUCETA BRUNETI, Gonzalo. Diagnóstico sobre los agentes de alteración en el yacimiento medieval de la Rocha Forte (Santiago de Compostela, a Coruña). In *Gallaecia* N^o 25 (2006), pp 173-185
- CARRERA RAMÍREZ, Fernando. Una ficha para la diagnosis del estado de conservación de los petroglifos gallegos. In *Castrelos*: Revista do Museo Municipal "Quiñones de León", No9-19 (1997), pp. 91-108
- CARRERA RAMÍREZ, Fernando. La conservación de los grabados rupestres gallegos. Una revisión general del problema. In *www.academia.edu*. [1998]. [Consulta:08.12.2016].https://www.academia.edu/11444738/La_conservación_de_los_grabados_rupestres_gallegos._Una_revisión_general_del_problema

CARRERA RAMÍREZ, Fernando. Acciones Automáticas: Riesgo y Protección del Patrimonio Arqueológico Inmueble. In *La conservación infalible: de la teoría a la realidad*. Oviedo: Grupo Español del IIC, (2007), pp. 67-78

CARRERA RAMÍREZ, Fernando. Métodos y estrategias para la conservación de materiales y estructuras arqueológicas. In López Diaz, A.J. & RAMIL REGO, E. (Ed.): *Arqueología: Ciencia e Restauración*. Lugo: Museo de Prehistoria e Arqueología de Vilalba (2010), pp. 127-141

CRUZEIRO, Cristina Pratas. «A escultura. Na cidade. É pública?» In Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal. [s. d.]. [Consulta:07.07.2016]. [Http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15807/2/UL-FBA_PER_ARTE%20TEORIA_N11_2008_CRISTINA%20PRATAS%20CRUZEIRO.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15807/2/UL-FBA_PER_ARTE%20TEORIA_N11_2008_CRISTINA%20PRATAS%20CRUZEIRO.pdf)

FERREIRA, Cláudia Miranda. Importância da Inércia Higroscópica em Museus. In *Repositório Aberto da Universidade do Porto* [2008]. [Consulta:20.12.2016] <http://hdl.handle.net/10216/12714>

FRIGERIO VIDAL, C.; IGLESIAS CAMPOS, M. A. El monumento al General José Gervasio Artigas: la conservación-restauración de escultura conmemorativa en bronce en ambiente urbano. In *Ge-Conservación* 4 [2013] pp. 48-64

GENERAL TORO, Pablo Andrés, *La Escultura "Ternura" del Maestro Lagoa Henriques: Estudio y metodología de conservación - restauración de una escultura de hormigón armado* [Porto: Universidade Católica Portuguesa] Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais apresentada na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (2016)

Guide to the Maintenance of Outdoor Sculpture (1993), Washington D. C.: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works

HERRÁEZ, Juan Antonio. La Conservación Preventiva del Arte Rupestre. In IGLESIAS GIL, J. M. (Ed.) *Cursos sobre el Patrimonio Histórico*, Nº1 (1996), pp. 197-208

HERRERA L. K.; VIDELA H. A. The importance of atmospheric effects on biodeterioration of cultural heritage constructional materials. In *International Biodeterioration & Biodegradation* Nº54, (2004), pp. 125-134

KUNZEL, Hartwig; HOLM, Andreas. Moisture Control and Problem Analysis of Heritage Constructions. In PATORREB, (2009), pp. 85-102

MILLER, A. Z. A. F. *Primary Bioreceptivity of Limestones from the Mediterranean Basin to Phototrophic Microorganisms* [Lisboa: s. n.] Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro apresentada na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (2010) 481

PEREIRA, Luís Filipe Raposo. Avaliação e Gestão de Riscos, reflexão: nova lógica conservativa e enquadramento nos modelos de Gestão das Organizações. In *Conservar Património*. Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. Nº 5 (2010), pp. 71-75

RIVAS BREA, Teresa; CARRERA RAMÍREZ, Fernando. Diagnóstico de pinturas megalíticas. In López Diaz, A.J. & RAMIL REGO, E. (Ed.): *Arqueología: Ciencia e Restauración*. Lugo: Museo de Prehistoria e Arqueología de Vilalba (2010), pp. 115-125

RODRÍGUEZ GARCIA, J. C. Microbiología aplicada: una herramienta para la conservación del Patrimonio Cultural. In *Conservar Património*, Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP). Nº24, (2016), pp. 23-36

ZANIRATO, Sílvia Helena. A conservação de património natural e cultural diante das mudanças climáticas. In *Conservar Património*, Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP). Nº10, (2009), pp. 69-77

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor José Guilherme Abreu e ao Dr. Álvaro Moreira, director do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso pelo apoio e disponibilidade prestadas a este estudo.

THE IMPACT OF THE EVOLUTION OF MODERN TECHNOLOGY ON PUBLIC GLASS ART

PARINAZ FAGHIHI

FBAUP - Faculty of Fine Arts, University of Porto

FERNANDO QUINTAS

FBAUL; VICARTE - FCT/UNL - Faculty of Fine Arts, University of Lisbon; Research Unit "Glass and Ceramic for the Arts", Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

TERESA ALMEIDA

FBAUL; VICARTE - FCT/UNL - Faculty of Fine Arts, University of Lisbon; Research Unit "Glass and Ceramic for the Arts", Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

A arte pública tem a capacidade de tornar o público em geral mais ciente dos desenvolvimentos recentes na arte e nas ciências. Nos últimos anos, avanços rápidos na tecnologia digital incentivam significativamente artistas contemporâneos a empregar tecnologia digital e técnicas modernas nas suas obras para espaços públicos. Entre os diferentes materiais, muitos artistas em todo o mundo, veem o vidro como um material muito interessante e singular para expressar suas abordagens conceituais nos espaços públicos. O vidro é conhecido por ser tradicionalmente usado nas igrejas e seus vitrais e por artistas que usam a técnica de sopro, criando objetos artísticos e utilitários. Nas últimas décadas, alguns artistas avançaram para o uso de técnicas e tecnologias modernas para criar obras de arte pública em vidro. Neste artigo, discutimos as consequências dessa estreita relação entre a arte do vidro e a ciência, apresentando alguns exemplos de obras de arte de vidro em espaços públicos. Apresentamos também a utilização de diferentes técnicas na arte do vidro, por exemplo, esmaltes sobre vidro, laminação e película sobre vidro, que são combinados com tecnologias em espaços públicos. Além disso, apresentamos algumas novas técnicas para trabalho de vidro que nunca foram utilizadas em obras de arte pública, mas que acreditamos que são muito interessantes para a produção de projetos de arte pública.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Pública; Arte do Vidro; Técnicas Contemporâneas; Tecnologia Digital.

ABSTRACT

Public art has the capacity to make the public in general more aware of recent developments in art and sciences. In recent years, fast advances on digital technology are significantly encouraging contemporary artists to employ digital technology and modern techniques in their works for public spaces. Among different materials, many artists around the world applied glass as a very interesting and singular material to express their conceptual approaches in public spaces. However, glass has a great tradition in churches stained glass programs but also in glass blowing artistic and utilitarian objects. In recent decades, some innovative glass artists step forward to use modern techniques and technologies to create their public glass artworks. In this paper, we discuss the consequences of this tight relation between glass art and science, presenting some examples of glass artworks in public spaces. We also present the use of different techniques in glass art, e.g., enamels on glass, lamination and film on glass, which are combined with technologies in public spaces. Moreover, some new glass techniques that have never been used in public art works, but we believe they are very interesting for producing public art projects, are introduced.

KEYWORDS

Public Art; Glass Art; Modern Techniques; Digital Technology.

INTRODUCTION

Today, urban environment demands a dynamic relation with the populations. Public art became a tangible reflection of quality of life and is expected to improve urban environment (Faghihi, Almeida and Quintas, 2015:21). Public art contributes, not only to the visual attractiveness and aesthetic terms of urban spaces, but also towards urban regeneration (Hall and Robertson, 2001:5-26). This contribution involves economic, social, environmental and psychological issues. Providing a definitive approach to public art is rather complex and difficult since it continually changes and rewrites its own definition through the different use of materials, methods and conceptual definitions. The value it places on the innovation depends on the artists and the municipalities, depending on objectives, budget and social and artistic goals.

Public art is a part of societies' public history but also of their evolving culture. It reflects and reveals those societies and adds meaning to the cities. As far as public art continues to have importance in defining urban environments, innovative materials and techniques used to present artworks in public spaces hold their value. This field of expression is open-endedness as public art encompasses place-making, environmental activism, cause-related art, sound installations, interdisciplinary performance events, community-based initiatives, and much more social and artistic possibilities (Becker, 2004:1-7). Just as Ricke Helmut says about new glass in Europe: "A profusion of adequate technical design-possibilities had to be developed for the abundance of new conceptual beginnings" (Ricke, 1990:13). The more we develop technical possibilities, including "smart materials" resistant to different environments, the more possibilities we create for different and interesting designs in public art.

"Public in general tends to think glass as a fragile material or a diaphanous skin that protects the interiors of buildings from aggressive exterior weather, worldly temptations and human natural aggressiveness" 483 (Quintas, 2014:83), but contemporary glass artists have proven that this material has the ability to be used in public places as much as any other material considered more resistant, like metal and stone... In this paper, we review some examples of public glass art that employed contemporary technologies. In addition, we will present two recent methods that are used to make glass art and have the capacity to be applied on public glass art sculptures.

PUBLIC ART AND THE TECHNOLOGY

Contemporary artists more and more employ new and contemporary materials, techniques and technologies, on their conceptual and creative ideas for their artistic projects in public spaces. Technology has been a fundamental force in the development and progress of art. In the digital era art is still changing due to technology, more than ever before (Eyal Gever, 2015:4). As we see through history, technology always provided artists with new tools. As much as new technologies are available, artists learn to use them to express their ideas (Eyal Gever, 2015:3). New technologies encourage artists to be more experimental and innovative even if this becomes a challenge in public art due to the fact that artists want their art to endure, but public spaces demand different strategies – on the preservation of materials and works - than the normal secured atmosphere of art galleries. In recent decades, from mid-19th century thru 20th century and until today, with the birth of modern science, art changed completely (Eyal Gever, 2015:3). Following changes alter the way of applying art in public spaces too. Some artists employed new types of art to use in public spaces like performance art, installation art, sound art, street art and other art expressions. Beside these new generations of arts, there were groups of artist who worked with (what is considered) more "traditional" arts, but gave it a twist with the use of new techniques; Glass artists are from that group. Among all changes in art in recent decades, sensitive and reactive materials have been being payed special attention. Artists used smart materials that can react dynamically to various influences; they are capable

of changing their properties by themselves or by external influence such as the effect of light, temperature, force or an electrical field. These materials are divided into different groups depending on their ability to change their properties or have them changed by external influences. Here we mention some of these smart material groups such as: shape changing Non-and semi-smart materials, Color and Optically changing Non-and semi-smart materials, Viscosity-changing semi-smart and smart materials, Light-emitting Non-and semi-smart materials, Matter-emitting Non-and semi-smart materials, Electricity-generating materials and products, Hybrid materials and products, Nanomaterials and Nano products (Ritter, 2007:29-42). In this research, we just focus on those smart materials that are related to glass art and have the capacity to be applied in public spaces. Dichroic glasses are Color and optically changing Non-and semi-smart materials, which are later addressed in this paper.

GLASS ART AND PUBLIC REALM

The materials used in public art installations are of vital importance in expressing artists' thoughts, motives and emotions. In this context, glass has become an appropriate medium for artists to work with light and color to create distinctive artworks (Faghihi, Almeida and Quintas, 2016:5). In the past, glass was used for glassware, different crafts (like jewelry and religious or secular objects) and was determinant on the design of churches and chapels, where stained glass and colored glass were used profusely (depending of economical, technical and artistic possibilities). Recently, we are witnessing an increase on the use of glass art in public spaces, combined with new techniques and technologies. In this section we present examples of interesting and successful (in terms of public visibility and awareness) public glass art.



Figura 1 - Al Faisaliah Center, Riyadh, Saudi Arabia, 1999. 2,000sqm. Architect: Norman Foster.

Designer and glass artist: Brian Clarke. ©The image is taken from *Colours of architecture* book page 102.

Brian Clarke is a British painter and architectural stained glass designer who used screen-printed images in his stained-glass work for the entrance façade of an important skyscraper in Saudi Arabia. This is the largest architectural work to date and the largest stained glass window in the world (Figure 1). On it, Clark used stained-glass and digital screen-print with images of the desert and classic figurative icons from Saudi Arabia, creating a vast visual panorama (Moor, 2006:102-103).

Another technique, which is used for public art installations, is "Film on glass". There are five major categories of film in current use: etched, colored, digitally printed, dichroic, and holographic film. This technique has advantages and disadvantages. One of its greatest advantages is that it can be temporary, so the film may be removed or replaced with a new image. Beside its merit, the downside of this technique is that it

can be relatively scraped, cut or damaged. Nevertheless, the location is absolutely imperative when using a film application (Moor, 2006:172). "Tide and time" is a glass art wall in Plantation lane in the city of London that is located at midpoint of the alleyway and follow the slight curve of it with 41m long and 6m height (Figure 2). This backlit screen is made from printed film laminated between two layers of 12mm low-iron glass, with an anti-reflective low-acid external finish. It has an image of the moon as a symbol of "the continuum between the many generations of traders in London" (Davis landscape architecture, 2014/06/13) (Moor, 2006:172-173).



Figure 2 - "Time and tide", Plantation place, London, 2005. By Declan O'Carroll and Arup Associates. 41x6m. © <http://www.davisla.com/> Davis Landscape Architecture, London, UK.

Figura 3 - Razor shells, Callagan square, Cardiff, UK. David Pearl and Amber Hiscott, 2008. H. 4.1m, W 2.75m. © David Pearl and Amber Hiscott.

485

David Pearl and Amber Hiscott are two British artists that work together and their partnership extends the technique of enameling and slumping to the design, production and installation of dramatic architectural features. The combination of Amber Hiscott orientation to painting with the form and material interest of David Pearl built a technical innovation and was responsible for the expressive use of bold abstract hand applied enamel. One of their partnership examples is Razor Shells in Callaghan square, Cardiff with 4.1-meter-tall which made from 32 panels of silk-screen printed, kiln-shaped, toughened and laminated 20 mm glass (Cummings, 2009:94-95) (Figure 3).

Digital printing (Figure 4) is another possibility of new technology which artists recently used to design the façade of the buildings and also to design and to realize their conceptual ideas in public spaces.



Figure 4 - In digital glass printing process, images are digitized into a matrix of dots, called pixels, which are used to digitally control the ink, toner or electromagnetic energy to reproduce the imagery (Wightman, 2011: 191).

Charlie and Joan Smith are local sculptors who designed "Anzac Memorial" for Ocean Beach RSL in Perth - a city in southwest Australia- and created a stunning memorial arch in commemoration of the centenary, which forms a commanding presence at the club's location 28km north of the Perth CBD (Figure 5). The

memorial is comprised of an 11 m x 5.5m steel arch, fitted with 13.52mm toughened laminated and digitally printed glass (Dip-Tech Digital Printing Technologies Ltd, 2015).



Figure 5 - Anzac Memorial, Ocean Beach RSL, Perth, Australia. Charlie and Joan Smith, 2015. Digital print on 13.52mm toughened laminated glass. © 2015 Dip-Tech Digital Printing Technologies Ltd.

486 Dichroic glasses as a material first appeared in a few pieces of roman glasses from 4th century (Hess, Wight, 2005:26) but were developed in 1950s and 1960s by NASA and their contractors, applying extremely thin films of metal by vacuum deposited on a glass surface. These coated glasses protected spacecraft instruments and human vision from the harsh glare of unfiltered sunlight in space and harmful effects of cosmic radiations. Artistically dichroic glass creates a new high tech art form, and coated glass with thin film metal reflects some wavelength of light and color and produces a chameleon effect (Form, 1993:74). "Prismatica" (Figure 6) is a public glass art installation in Montreal, Canada, which is designed by RAW desing and won *Luminothérapie*¹ competition for temporary installations in 2015. Prismatica is comprised of 50 pivoting prisms, each one more than two meters tall and made of panels laminated with a dichroic film that transmits and reflects every color in the visible spectrum, varying with the position of the light source and the observer. This interactive public art provides the possibility of producing sound by visitors, "As the prisms rotate, a variable-intensity soundtrack comprised of bell sounds will play" (RAW. December 16, 2014).



Figure 6 - Prismatica (in daylight and nightlight), RAW design, downtown Montreal, Canada, 2015. ©Photography by James Brittain.

¹ *Luminothérapie* is Quebec's largest competition for temporary installations.

NEW GLASS TECHNOLOGIES

We present two contemporary technologies that we believe have the capacity to be executed in public art projects. *Luminescent glass* was recently used for the creation of glass art objects in small pieces. As many artists are trying to make stunning public artworks with the help of new and contemporary technology, luminescent glass in big scale can be a good option to choose. Moreover, *Glass 3D printer* is another technique we think in near future can turn most creative ideas of glass art into reality.

These two techniques disclose the use of a new knowledge in close relationship between the scientists and the artists.

LUMINESCENT GLASS

The combination of art and science with the aim of creating new way of thinking and working with materials, can make big changes in the future of glass art. Teresa Almeida is a Portuguese artist who did a practice-based research on luminescence glass and created glass artworks which are in parallel with the enhanced science. The objects made by luminescent glass are colorless under normal lighting conditions (behaving as monochromatic compositions) but their aesthetic values change when exposed to UV light. Several colors can be integrated using the lanthanide oxides, and new harmonious chromatic concepts can be explored (Almeida, 2012:1). Teresa Almeida states, "The artist in order to work with luminescent glass art should understand the specificities of the material, how it works, what influences its intensity and color and which raw materials can be used for its preparation. Luminescent glass is a colorless glass under daylight and emits different colors under the ultraviolet light according to the different lanthanide oxide introduced. The emission of light with different colors under ultraviolet radiation (wavelength ca. 380 nm) is achieved by adding rare-earth oxides to the glass raw materials such as: europium (Eu2O3) that gives a red color, terbium (Tb2O4), green color; cerium (CeO2), blue; dysprosium (Dy2O3), yellow; thulium (Tm2O3), violet and 3,78% (w/w) samarium (Sm2O3) an orange color" (Almeida, 2012:2).

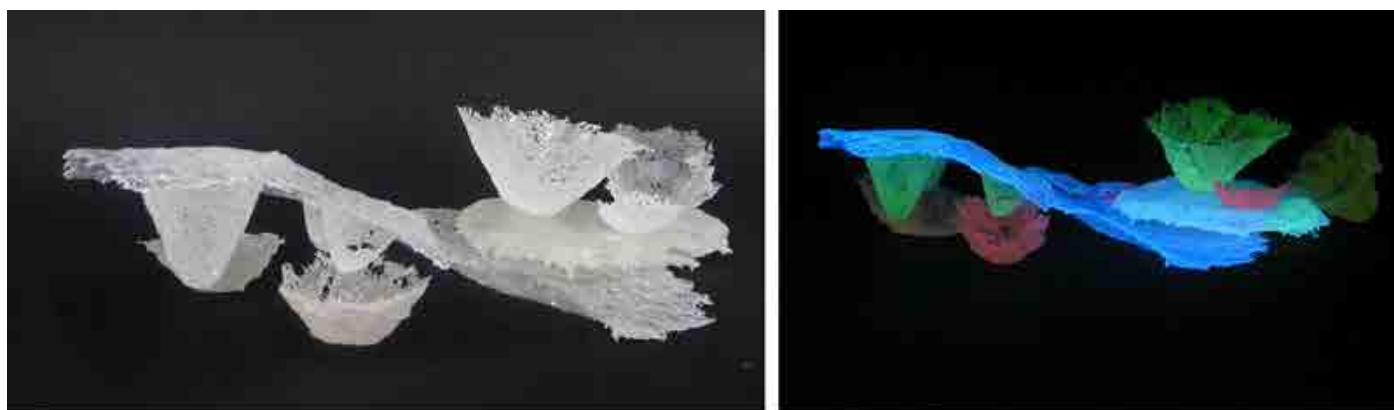


Figure 7 - Subtle movements of the corals in the Blue ocean II (under daylight and ultraviolet light), 2008, Teresa Almeida. ©Teresa Almeida.

Several fluorescent materials, also designated as smart materials (Ritter, 2007:111), have been explored by artists to be integrated in architecture, design objects and artworks. Luminescent glass can be considered a "smart material".

The light changes the formal composition of the pieces presented with luminescent glass, it alters its color. This change alteration of light raises the inquisitiveness of the observer: the visualization of the piece in its two distinct forms, the monochromatic colorless and the lightning colorful (Almeida, 2012).

GLASS 3D PRINTER

Mediated Matter Group in collaboration with MIT's Department of Mechanical Engineering and MIT's Glass

Lab and additional researchers did a research and presented optically transparent glass printing process called G3DP. The printer is composed of scalable modular elements able to operate at the high temperatures required to process glass from a molten state to an annealed product. This molten glass 3D printer demonstrates the production of parts that are highly repeatable, enable light transmission, and resemble the visual and mechanical performance of glass constructs that are conventionally obtained (Keating et al., 2016:92). Figure 8 shows an example of this technique.

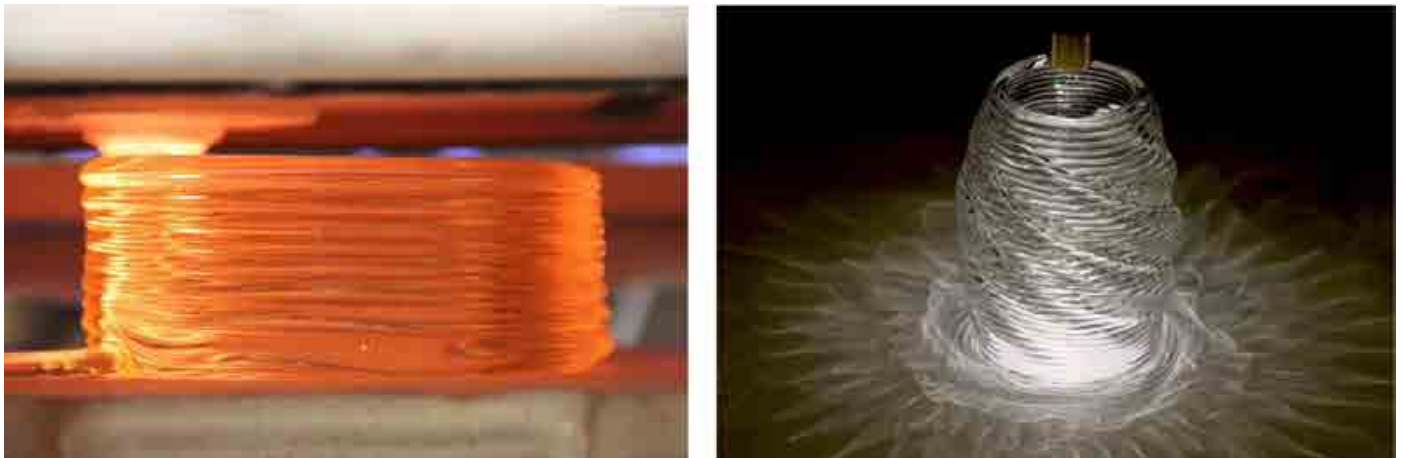


Figure 8 - Glass 3D printing process. ©Photo: Steven Keating (left), and Caustic patterns of a 3D printed glass structure. Photo: Chikara Inamura (right).

We believe that 3D glass printer has the capacity to be used on the creation of imaginative ideas for public art sculptures. Although researchers are just starting to expand their research on 3D glass printer and the artists are not yet familiar with the operation of this device, the capability of this device will make it popular among glass artists quickly. This new device may be used instead of glass kilns in the future as artists can create complex novel objects easily by 3D glass printers. Currently, there is a limitation on the size and scale of the final products of 3D glass printer objects due to its inability to handle materials that require a high melting point. There is a direct relation between the size of the annealing chamber and printed glass objects which is currently measures 250 x 250 x 300 mm (9.8 x 9.8 x 11.8 in) (John Anderson, September 4th, 2015). However, we believe with more time and research, most obstacles about the size and scale limitations would be surpassed.

CONCLUSION

There is a growing trend towards employing modern technologies in public art. In this paper, we studied some contemporary techniques that have been used in glass art. We presented five examples of public glass art which have been executed with new methods such as digital screen-printing, silk-screen printing, kiln-shaping and toughening, laminating and applying film on glass, and dichroic glass. We also introduced two techniques including Luminescent glass and Glass 3D printing that disclose the use of new knowledge resulted from the close collaboration between the scientists and the artists. We showed the very interesting capacities of these techniques for being applied in public art projects.

BIBLIOGRAPHY

- Almeida, T. 2012. Art and science: New approaches in the Making, Process, and Development of New Materials. *International Journal of Art in Society*.
- Becker, J., 2004. *Public art: An essential component of creating communities*. Americans for the Arts.
- Cummings, K., 2009. *Contemporary Kiln-formed Glass: A World Survey*. University of Pennsylvania Press.
- Davis Landscape Architecture, London. 2014. UK. <https://davisla.wordpress.com/2014/06/13/plantation-lane-london/>
- Dip-Tech Digital Printing Technologies Ltd. 2015. <http://www.dip-tech.com/printed-glass-projects/anzac->

[memorial-for-ocean-beach-rsl](#)

John Anderson. September 4th, 2015. *3D printer extrudes molten glass to produce objets d'art*. <http://newatlas.com/3d-printer-glass-objects/39137/>

Faghihi, P., Almeida, T. and Quintas, F., 2015, December. Public Glass Art: Exploring the impacts of glass art in public spaces. In *Proceedings of World Congress on Communication and Arts* (Vol. 8, pp. 21-24).

Faghihi, P., Almeida, T. and Quintas, F., 2016. Preventing Vandalism in Public Glass Art. In *Congresso Internacional em Artes, Novas Tecnologias e Comunicações*, 16. CIANTEC.

FORM, A.U.A. and FROM, D. 1993. HIGH TECH ART-CHAMELEON GLASS. NASA.

Gever, E., 2015. The Interrelationship and Convergence of Technology and Art. *IEEE Potentials*, 34(6), pp.2-6.

Hall, T. and Robertson, I., 2001. Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates.

Hess, C. and Wight, K., 2005. *Looking at glass: a guide to terms, styles, and techniques*. Getty Publications.

Keating, S.J., Gariboldi, M.I., Patrick, W.G., Sharma, S., Kong, D.S. and Oxman, N., 2016. 3D Printed Multi-material Microfluidic Valve. *PloS one*, 11(8), p.e0160624.

Moor, A., 2006. *Colours of architecture: coloured glass in contemporary buildings*. Sterling Publishing Company, Inc.

Quintas, F.M.B., 2015. Vitral: contemporaneidade e sedução do poder. Phd Thesis Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Raw. December 16, 2014. RAW turns downtown Montreal into an interactive kaleidoscope. <http://www.contemporist.com/raw-turns-downtown-montreal-into-an-interactive-kaleidoscope/>

Ricke, H., 1990. *Neues Glas in Europa: 50 Künstler-50 Konzepte New glass in Europe*. Verlags-Anstalt Handwerk, Düsseldorf.

Ritter, A., 2007. Smart materials in architecture, interior architecture and design. Walter de Gruyter.

Wightman, K., 2011. The development and application of creative printmaking processes for the decoration of blown glass (Doctoral dissertation, University of Sunderland).

ACKNOWLEDGEMENTS

489

This work was funded by the Foundation for Science and Technology (FCT) under the grant SFRH/BD/102977/2014, and by the Research Unit VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes (Glass and Ceramic for the Arts), Faculty of Science and Technology - New University of Lisbon.

PROGRAMA ARTÍSTICO

ARTISTIC PROGRAMME

PROGRAMA ARTÍSTICO | ARTISTIC PROGRAMME

FOZ DO DOURO

CONCERTO PELA FVLC - FORMAÇÃO VARIÁVEL DE LAPTOPS DO CITAR

Com José Vasco Carvalho, Nuno Castro, Paulo Lacerda, Vítor Joaquim

FVLC: <http://fvlcitar.tumblr.com>

Curadoria / Curators

José Vasco Carvalho

Vítor Joaquim

Conceito / Concept

José Vasco Carvalho

Imagem em Tempo Real / Real Time Images

Guilherme Degauss

Filme / Film

Duarte Silva

Recolhas Sonoras para Concerto / Sound Collections for the Concert

Bernardo Libório

José Vasco Carvalho

Técnico de Som / Sound Technician

João Bastos

Documentação / Documentation

Duarte Silva

Sinopse

Na espuma quotidiana dos dias a nossa envolvente torna-se habitual, insípida, transparente.

Neste concerto ilustrado (Figuras 1-4), a Formação Variável de Laptops do Citar propõe-se descobrir e amplificar a Foz do Douro nas suas vivências, nas rotinas dos seus habitantes e nas suas relações com o território, o rio e o mar.

A vida será o centro de uma performance musical que nos guiará pela identidade do lugar e nos mostrará a paisagem sonora através da sensibilidade de seis perspectivas musicais distintas.

Concerto disponível em:

Versão completa: <https://www.youtube.com/watch?v=SPOfgbhSF34&feature=youtu.be>

Versão reduzida: <https://www.youtube.com/watch?v=mkl-jmQpnkE&feature=youtu.be>

FOZ DO DOURO

CONCERT BY THE FVLC - THE VARIABLE LINEUP OF LAPTOPS OF CITAR

with José Vasco Carvalho, Nuno Castro, Paulo Lacerda, Vítor Joaquim

FVLC: <http://fvlcitar.tumblr.com>

Synopsis

In the daily froth of life our surroundings become common, insipid, and transparent.

In this illustrated concert (Figures 1-4), the Variable Lineup of Laptops of CITAR intend to reveal and amplify the Foz do Douro through the experiences and routines of its inhabitants and their relationships with the land, the river and the sea.

Life itself will be at the centre of a musical performance that will guide us to the identity of the place and will reveal to us the audio landscape through the sensibility of six distinct musical perspectives.

Concert available in:

Full version: <https://www.youtube.com/watch?v=SROfgbhSF34&feature=youtu.be>

Reduced version: <https://www.youtube.com/watch?v=mkl-jmQpnkE&feature=youtu.be>



Figura 1



Figura 2

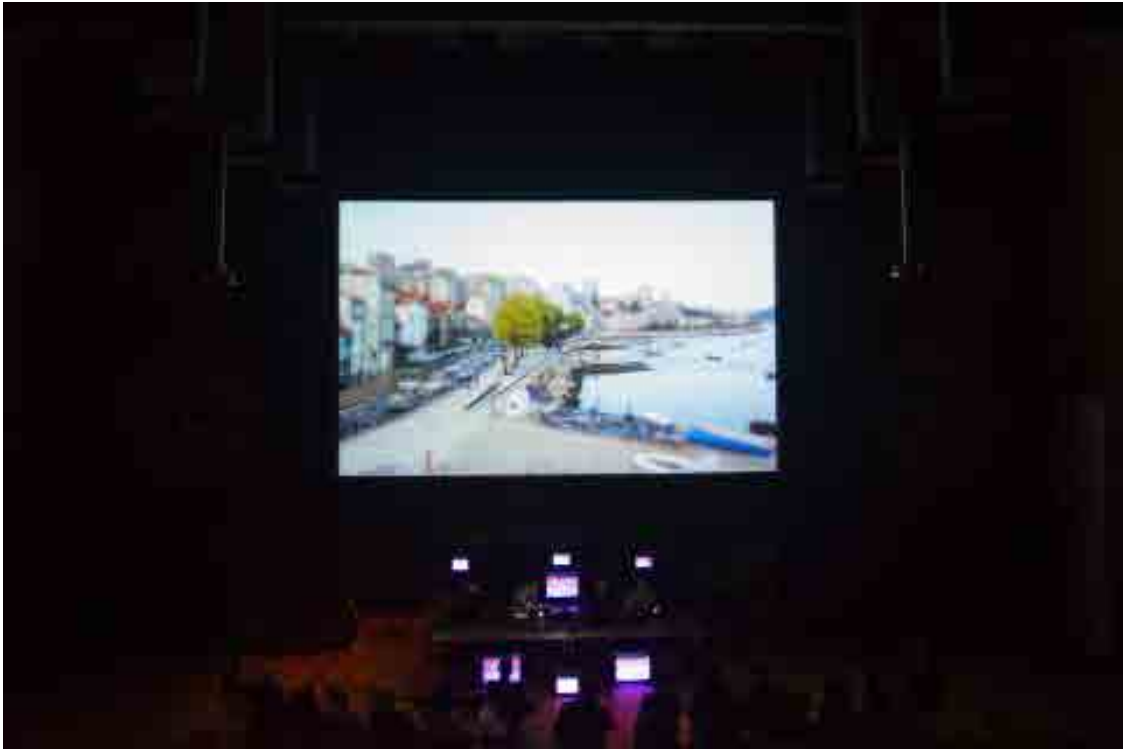


Figura 3

494



Figura 4

NOTAS BIOGRÁFICAS

BIOGRAPHICAL INFORMATION

NOTAS BIOGRÁFICAS | BIOGRAPHICAL INFORMATION

ADÉLIA SANTOS COSTA

Nasceu no Porto a 1 de Maio de 1989. Concluiu o Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público (FBAUP – Novembro de 2015) e é Licenciada em Artes Plásticas - Ramo Multimédia, pela mesma faculdade (Julho de 2012). Participou em vários projetos, exposições coletivas e individuais no Porto. Fez parte da seleção para a exposição coletiva “*Convergent Boundaries*”, promovida pelo Laboratório das Artes, na Capital da Cultura de 2012 em Guimarães, enquanto artista emergente proveniente da Escola de Ensino Artístico Superior - FBAUP. Atualmente, desenvolve um trabalho artístico e de investigação que reflete sobre o *Scripto-Monumento* como uma potencial forma de arte e de pensamento, através do desenho, pintura, escultura e escrita.

adeliasantos.net@gmail.com

Adélia Santos Costa was born in Porto on May 1st, 1989. She completed her Master's Degree in Art and Design for Public Space (FBAUP - November 2015) and graduated in Plastic Arts -Multimedia, by the same faculty (July 2012). Has participated in several projects such as collective and single exhibitions in Oporto. Was selected for the collective exhibition “*Convergent Boundaries*”, promoted by the Arts Laboratory, in the Cultural Capital of 2012 in Guimarães, as an emerging artist from the *Escola de Ensino Artístico Superior - FBAUP*. Currently, develops an artistic and research work that reflects on the *Scripto-Monument* as a potential form of art and thought through drawing, painting, sculpture and writing.

ALEXANDRA RATO

É licenciada em Design de Cena pela Escola Superior de Teatro e Cinema e mestre em Arte Visuais e Educação pela Universidade de Barcelona, tendo dedicado a sua tese ao estudo da experiência corporizada na educação, trilhando as teorias feministas de última vaga e os estudos da performance como campo interdisciplinar. Com experiência no teatro e no cinema, dedica-se à arte-educação, recorrendo às ferramentas da expressão dramática e plástica, da animação sócio-cultural, da mediação em museus e da performance, entendido como acto educativo e subversivo. Foi voluntária do *Planisfério da Interculturalidade*, em Almada, tendo assumido o cargo de co-editora da reflexão colectiva sobre esta experiência por parte da comunidade voluntária deste projecto.

m.alexandra.g.r@gmail.com

Alexandra Rato holds a degree in Theater Design from the Superior School of Theater and Cinema and a Master's degree in Visual Arts and Education from the University of Barcelona. She has dedicated her thesis to the study of the experience embodied in education, navigating the last wave feminist theories and performance studies, as an interdisciplinary field. Experienced in theater and cinema, she dedicates herself to art-education, using the dramatic and artistic expression, socio-cultural animation, mediation in museums and performance tools, understood as an educational and subversive act. She was a volunteer at the *Planisfério da Interculturalidade* in Almada, having assumed the position of co-editor of the results of the process of collective reflection on this experience.

ALICE NOGUEIRA ALVES

Conservadora restauradora. Desde o início da sua formação, as questões relacionadas com a história e a teoria do restauro e o modo como se encara o objeto artístico assumiram uma importância fundamental nos seus interesses académicos, terminando o seu doutoramento História da Arte, Património e Teoria do Restauro, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 2009. Atualmente, é Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

alicenaves@gmail.com

Conservator-restorer. From the beginning of her education, the questions related to history and restoration theory and the way the artistic object is considered, assumed a great importance in her academic interests. Finished her PhD in History of Art, Heritage and Restoration Theory, at the College of Letters of the University of Lisbon in 2009. She is currently Invited Assistant Professor of the Faculty of Fine Arts at the University of Lisbon.

ALICIA ADARVE MARÍN

Graduada por la Universidad de Salamanca en Bellas Artes en 2014. Terminó el Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València en 2016. Actualmente desarrolla junto a Regina Rivas un proyecto de preservación sobre los nuevos lenguajes visuales de Internet.

aliciadarve@gmail.com

Alicia Adarve Marín graduated at the University of Salamanca in Fine Arts in 2014. She finished the Master in Conservation and Restoration of Cultural Heritage of the Universitat Politècnica de València in 2016. She is currently developing with Regina Rivas a project to preserve the Internet's new visual languages.

ANDRÉ RANGEL

Nasceu em Aveiro, em 1971.

Doutor em Ciência e Tecnologia das Artes e Mestre em Artes Digitais pela Universidade Católica Portuguesa. Licenciado em Design de Comunicação pela Escola Superior de Arte e Design. Professor Auxiliar Convidado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Investigador no CITAR — Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes e membro Colaborador no NAI — Núcleo de Arte e Intermedia do i2ADS — Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Director Artístico e Fundador do projecto 3kta. Co-Fundador e Co-Organizador da xCoAx — Conference on Computation, Communication, Aesthetics & X. Dilettante, Designer e Artista Intermedia desenvolve estruturas composicionais entre os media, bem como eventos contemporâneos nas áreas da Arte e do Design Intermedia. Os seus interesses de investigação expandem-se da algoritmia computacional e geometria à semiótica e filosofia.

497

André Rangel was born in Aveiro, in 1971. Holds a PhD in Science and Technology of the Arts and a Master in Digital Arts by the Catholic University of Portugal. Has a degree in Communication Design from the School of Art and Design (ESAD). Invited Assistant Professor at the Faculty of Fine Arts, University of Porto. Researcher at CITAR - Research Center for Science and Technology of the Arts and collaborating member at NAI - Center of Art and Intermedia of i2ADS - Institute of Research in Art, Design and Society. Artistic Director and Founder of the 3kta project. Co-Founder and Co-Organizer of xCoAx - Conference on Computation, Communication, Aesthetics & X. Dilettante, Designer and Intermedia Artist develops compositional structures between the media as well as contemporary events in the areas of Art and Intermediate Design. His research interests expand from computational algorithm and geometry to semiotics and philosophy.

ANDREIA NOGUEIRA

Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/52316/2013) e doutoranda na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa no Programa Doutoral em Conservação e Restauro do Património (CORES). A sua investigação doutoral compreende o estudo da preservação do património musical contemporâneo através da sua documentação. É mestre em Conservação e Restauro com especialização na documentação de arte contemporânea. Possui ainda a frequência do 8º grau do curso complementar de piano na Academia de Música José Atalaya, em Fafe.

Andreia Nogueira has a scholarship from the Foundation for Science and Technology (SFRH / BD / 52316/2013) and is a PhD student at the Faculty of Science and Technology of the Universidade Nova de Lisboa in the Doctoral Program in Conservation and Restoration of Heritage (CORES). Her doctoral research includes the study of the preservation of the contemporary musical heritage through its documentation. She holds a master's degree in Conservation and Restoration with a specialization in contemporary art documentation. She also holds the 8th grade of the complementary piano course at the José Atalaya Music Academy in Fafe.

CATARINA VALENTE

Doutoranda e investigadora em Media Arts no CICANT na Universidade Lusófona. Fez o seu mestrado em Cultura e Comunicação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A sua investigação é focada no papel das artistas contemporâneas nas expressões de arte urbana. Durante a sua Pós-Graduação em Tendências da Comunicação na mesma universidade, fundou, em parceria com a Câmara Municipal da Amadora, a primeira plataforma interactiva de graffiti, portuguesa, denominada "Mapa do Graffiti na Amadora". Este mapa exhibe todos os murais de graffiti localizados na cidade de Amadora, apoiados por uma pesquisa curatorial on-line. Profissionalmente, actua como Curadora de Arte Pública do Projeto "Conversas na Rua", localizado na Amadora, em Lisboa. Este Projeto incentiva o diálogo entre comunidades locais e expressões de arte urbana, convidando artistas emergentes e de renome a intervir artisticamente no mobiliário urbano da cidade.

PHD student and researcher in Media Arts at CICANT-Lusófona University. She did her Master's degree in Culture and Communication at Faculty of Letters, University of Lisbon. Her investigation focused on the role of female contemporary artists in urban art expressions. During her Post-Graduation in Trends Communication at the same university, Catarina founded, in a partnership with Amadora's City Council, the first Portuguese graffiti interactive platform called "Mapa do Graffiti na Amadora". This map displays all the graffiti murals located in the city of Amadora, supported by an online curatorial research. Professionally, Catarina works as a Public Art Curator of the Project "Conversas na Rua", which takes place in Amadora, Lisbon. This Project encourages the dialogue between local communities and urban art expressions inviting emergent and renown artists to intervene artistically in the city's urban furniture.

DANIEL VERNEY

Empresário de software, autor e ex-professor de ciência da computação. Presidente da ARARE - Association Raymond Abellio Recherches et Études, Paris.

498 Daniel Verney is a Software entrepreneur, author and former professor of computer science. Presidente of ARARE - Association Raymond Abellio Recherches et Études, Paris.

DIANA COSTA

Nasceu no Porto em 6 de Maio de 1979.

Atualmente é Professora Adjunta Convidada e Coordenadora do curso de Artes Plásticas e Multimédia do Instituto Politécnico de Beja. Investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA).

2016. Doutoramento em Belas-Artes na Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

2014. Especialista na área de Belas Artes (CNAEF 211), atribuído pela ULHT - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

2005. Pós-Graduação em Teorias e Práticas do Desenho na Faculdade de Belas Artes do Porto.

2003. Mestrado em Pintura na Wimbledon School of Art em Londres.

2002. Licenciatura em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

dianagodinhocosta@gmail.com

Diana Costa was born in Porto on May 6, 1979. Assistant Professor and Coordinator of the Plastic Arts and Multimedia course at the Polytechnic Institute of Beja. Researcher at the Research Center for Studies in Fine Arts (CIEBA).

2016. PhD in Fine Arts at the Faculty of Fine Arts in Lisbon.

2014. Specialist in the area of Fine Arts (CNAEF 211), granted by ULHT - Lusófona University of Humanities and Technologies.

2005. Post-graduation in Theories and Practices of Drawing at the Faculty of Fine Arts of University of Porto.

2003. Master's Degree in Painting at the Wimbledon School of Art in London.

2002. Degree in Painting at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto.

EDUARDA VIEIRA

Doutorada em Conservação e Restauro do Património Histórico-Artístico pela Universidade Politécnica de Valência. Mestre em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico pela Universidade de Évora. Docente do Departamento de Arte, Conservação e Restauro da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa- Pólo regional do Porto. Coordenadora do grupo de Estudo e Conservação de Património do CITAR. Coordenadora do Doutoramento em Conservação de Bens Culturais. Directora da revista ECR - Estudos de Conservação e Restauro.

evieirra@porto.ucp.pt

PhD in Conservation and Restoration of Historical-Artistic Heritage by the Polytechnic University of Valencia. Assistant Professor at the School of Arts of the Portuguese Catholic University (Inorganic materials area). Researcher at the Research Center in Science and Technology of the Arts (CITAR). Coordinator of the line of research "Study and Conservation of Heritage" of CITAR. Director of the Digital Magazine ECR - Conservation and Restoration Studies.

ESTER ANTÓN GARCÍA

Restauradora de documentos en papel y materiales arqueológicos y técnico superior de investigación en el Taller de Obra Gráfica del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València. A lo largo de su carrera ha trabajado como restauradora en el Museo de Ciencias Naturales de Valencia, en el Parque Arqueológico de Cochasquí (Ecuador), y en el yacimiento de Lo Hueco (Cuenca).

esangar@upvnet.upv.es

Ester Antón García is a restorer of documents in paper and archaeological materials and researcher in the Workshop of Graphic Work of the Institute of Heritage Restoration of the Universitat Politècnica de València. Throughout her career, she has worked as a restorer at the Museum of Natural Sciences of Valencia, the Archaeological Park of Cochasquí (Ecuador), and in the deposit of Lo Hueco (Cuenca).

FERNANDO QUINTAS

Pintor e Professor Auxiliar na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde lecciona as cadeiras de Vitral e Mosaico. Possui uma licenciatura e pós-graduação em Pintura pela FBAUL, tendo frequentado igualmente o curso de Arquitectura na Universidade Lusíada. Defendeu recentemente a sua tese de doutoramento em vidro e vitral contemporâneos (FBAUL). Realizou várias exposições colectivas e individuais, tendo recebido prémios e distinções em pintura e desenho.

f.quintas@belasartes.ulisboa.pt

Painter and Assistant Professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, where he teaches Stained Glass and Mosaic courses. He holds a bachelor's and post-graduate degree in Painting from the FBAUL, having also attended Architecture at Universidade Lusíada. He recently defended his doctoral thesis in contemporary glass and stained glass (FBAUL). He held several collective and single exhibitions, receiving prizes and distinctions in painting and drawing.

FILIPA CRUZ

Nasceu em 1990, Portugal. Membro do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (Porto), é professora Adjunta Convidada no Paris College of Arts (Paris) e no Instituto Politécnico de Coimbra. Licenciada em Artes Plásticas – Escultura (FBAUP, 2012), Pós-Graduada em Estética na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2015) e Mestre em Artes Plásticas pela École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (2015), obteve o Grau de Doutor aprovado por Unanimidade com Distinção nas Provas Públicas do Doutoramento em Arte e Design na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2016). Desenvolve uma investigação e produção artística centrada na relação texto-imagem através de contextos multilinguísticos e multiculturais.

cruz_filipa@yahoo.fr

Born in Portugal, in 1990. Member of the *Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade* (Porto). Adjunct Professor at the Paris College of Arts and at the *Instituto Politécnico de Coimbra*. Bachelor of Fine Arts - Sculpture (FBAUP, 2012), Postgraduate in Aesthetics at the Université Paris1 Panthéon-Sorbonne (2015) and Master of Fine Arts at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (2015), Obtained Doctor's Degree Approved by Unanimity with Distinction in Art and Design at the Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2016). Filipa Cruz's research and artistic production is focused on the text-image relationship through multilingual and multicultural contexts.

GERBERT VERHEIJ

É investigador do CR-Polis (Universidade de Barcelona), onde está a ultimar uma tese de doutoramento. É licenciado em escultura pela FBAUL e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. Tem desenvolvido trabalho académico sobre a história da arte pública em território português e o tema da participação em arte pública (a partir de experiência no Monumento à Multiculturalidade, em Almada). Também escreve sobre arte contemporânea e exposições, e assumiu o papel de co-editor dos resultados do processo de reflexão colectiva sobre o Planisfério da Interculturalidade por parte da comunidade voluntária deste projecto.

gerbertverheij@vfemail.net

Gerbert Verheij is a researcher at CR-Polis (University of Barcelona), where he is finishing his PhD thesis. He holds a degree in sculpture from FBAUL and a master's degree in art history from FCSH-UNL. Has developed academic work on the history of public art in Portuguese territory and the theme of participation in public art (from experience in the *Monumento à Multiculturalidade* in Almada). He also writes about contemporary art and exhibitions, and took on the role of co-editor of the results of the process of collective reflection on the Planisfério da Interculturalidade by the voluntary community of this project.

GIOVANNA COSTANZA MELI

Nasceu em Palermo, Itália, em 1979. Historiadora de arte, curadora e doutora na Universidade de Roma La Sapienza. Doutoramento: Arte pública, património, território e desenvolvimento urbano.

Licenciatura em Humanidades com Dissertação de Arte Contemporânea na Universidade de Roma La Sapienza, é diretora fundadora da organização sem fins lucrativos *Isole*, co-fundadora da Editora Edizioni de Dieux e editora-chefe da *SuccoAcido Magazine*.

Sua investigação aborda o património cultural, a política de identidade, a paisagem e as culturas locais numa perspectiva transcultural. Nos últimos anos alargou-se aos programas de residência de artistas, workshops, exposições e seminários. Desde 2007 é responsável pela *Isole*: uma iniciativa sem fins lucrativos do projeto de arte pública "progetto Isole", voltada para práticas participativas e comunitárias. De 2012 a 2013 foi professora de história da arte na Academia de Belas Artes de Palermo e concluiu o Mestrado de Pós-Graduação em Eventos Culturais, Património e Território na Universidade de Palermo em 2015. É professora de Arte Pública na CFA Curadoria em Museus, IED - Instituto Europeu de Design -Rome.

G. Costanza Meli foi curadora de uma série de exposições em Roma, Palermo e Milão e, mais recentemente, em Assunção e Montevideu. Foi Curadora do projeto "Colgando Paisajes" da artista Nelida Mendoza, vencedora da edição 2016 do Prémio MERCOSUL.

Esteve envolvida na concepção e planeamento do Museu de Migração de Lampedusa (Itália), um projeto dedicado à recolha de detritos e bens encontrados na ilha que tinham pertencido a migrantes. Trabalhou na formulação teórica de parâmetros para o arquivo e restauro de objetos, a fim de permitir o estudo e a compreensão de documentos, livros, cartas e objetos de uso quotidiano que, embora sejam memórias particulares, formam o património histórico do presente.

giovannacostanzameli@uniroma1.it / g.costanzameli@gmail.com

Born in Palermo, Italy, in 1979. Art historian, curator and PhD scholar at the University of Rome La Sapienza. Phd focus: Public Art, heritage, territory and urban development.

Graduated in Humanities with a Thesis in Contemporary Art at the University of Rome La Sapienza, she is the founding director of *Isole*, a non profit organization, co-founder of *Edizioni de Dieux* publishing house and

chief-editor of *SuccoAcido Magazine*.

Her research-based practice addresses cultural heritage, identity politics, landscape and local cultures in a cross-cultural perspective. In recent years it took form of artist's residency programs, workshops, exhibitions and seminars. Since 2007 she is responsible of *Isole*: a non for profit initiative stemming of the public art project "progetto Isole", related with participatory and community based practices. From 2012 to 2013, was a lecturer in art history at the Academy of Fine Arts of Palermo and held the Postgraduate Masters Course Cultural Events, Heritage and Territory at the University of Palermo. Since 2015, is adjunct professor of Public Art at CFA Curating in Museums, IED - European Institute of Design - Rome.

G. Costanza Meli was the curator of a number of exhibitions in Rome, Palermo and Milan and, more recently, in Asuncion and Montevideo. Has curated the project "Colgando Paisajes" of the artist Nelida Mendoza, winner of the 2016 edition of MERCOSUR prize.

She was involved in the conception and planning of the Museum of Migration of Lampedusa (Italy), a project dedicated to the collection of the debris and remnants that had belonged to migrants, found on the island. She worked on the theoretical formulation of parameters for archiving and restoring objects, in order to allow the study and the comprehension of documents, books, letters and everyday items which, although being private memories, also form the historical heritage of our present.

GREGOR TAUL

Escritor e curador, residente em Lisboa, onde trabalha actualmente na sua tese de doutoramento em arte pública no Lisbon Consortium. Taul estudou Semiótica na Universidade de Tartu (BA em 2009) e história da arte na Academia de Artes da Estónia (MA em 2012), onde defendeu a sua tese de mestrado sobre monumentos públicos. Desde 2010, Taul tem trabalhado como crítico em temas como: arte visual, arte no espaço público, design urbano e arquitetura. Em 2012, foi co-autor de um livro sobre os murais soviéticos na Estónia. No Outono de 2016, o Museu Nacional da Estónia publicou o seu livro sobre a arquitectura do novo edifício do museu em Tartu.

gregortaul@gmail.com / gregortaul.ee

Author and curator based in Lisbon, where he is working on his doctoral thesis on public art at the Lisbon Consortium. Taul has studied Semiotics at University of Tartu (BA in 2009) and art history in the Estonian Academy of Arts (MA in 2012) where he defended his master thesis on public monuments. Since 2010 Taul has been active as a critic writing on themes such as visual art, art in public space, urban design and architecture. In 2012 Taul co-authored a book on Soviet time murals in Estonia. In autumn 2016 the Estonian National Museum published his book on the architecture of the museum's new building in Tartu.

501

GUILHERMINA CADECO

Aluna do programa de Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais da Escola das artes da Universidade Católica Portuguesa. Licenciada em Arte, Conservação e Restauro pela mesma Escola. Licenciada em Arqueologia pela Universidade do Minho. Tem como áreas de interesse de investigação a conservação de metais, Arte Pública e Conservação Preventiva.

rios.cadeco@gmail.com

Student of the Master Program in Conservation and Restoration of Cultural Heritage of the School of Arts of the Portuguese Catholic University. Graduated in Art, Conservation and Restoration by the same School. Degree in Archeology from the University of Minho. Her main research interests are the Conservation of Metals, Public Art and Preventive Conservation.

HELENA ELIAS

Professora auxiliar na Faculdade de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnologia de Informação da Universidade Lusófona e Investigadora da Cicant, onde coordenou o projecto "Arte Pública nas relações culturais entre Portugal e Brasil". Em 2007, doutorou-se em Arte Pública, na Faculdade de Belas Artes de Barcelona. Como artista, professora e investigadora, tem articulado o ensino com sua prática artística, juntamente com a publicação de vários trabalhos e workshops, em congressos, jornais e capítulos de

livros. Tendo recebido uma bolsa FCT, é actualmente pós-doutoranda em estudos artísticos na Faculdade de Belas Artes de Lisboa e no centro de investigação Vicarte.

Assistant Professor at Lusófona University, School of Communication, Arts, Architecture and Technology of Information and researcher at Cicant, where she coordinated the project Public Art within the cultural relationships between Portugal and Brazil. In 2007, she was awarded with a PhD in Public art, at the Faculty of Fine Arts of Barcelona. As an artist, teacher and researcher, she has been articulating her teaching with her art practice, along with the publication of several papers and workshops, in conferences proceedings, journals and book chapters. Awarded with an FCT grant, she is currently a post-doctoral research fellow in artistic studies at the Faculty of Fine Arts, Lisbon, and at Vicarte research centre.

INÊS LEITÃO

Investigadora, desde Setembro de 2013, no Az – Rede de Investigação em Azulejo (ARTIS-IHA/FLUL). Em 2016 obteve o grau de mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro pela FLUL, com a dissertação intitulada *A arte pública e a construção do lugar*. A presença do azulejo (1970-2013), na qual procurou esclarecer de que forma o azulejo (enquanto elemento de arte pública) pode possibilitar a construção do lugar, propondo uma reflexão acerca da azulejaria contemporânea e da arte pública. É licenciada em História da Arte pela FLUL (2013) e formada em Design Gráfico pela EPI do grupo ETIC (2009). Actualmente desenvolve investigação nas áreas do azulejo contemporâneo e do espaço público, tendo alguns artigos publicados.

leitaoines@campus.ul.pt

Researcher since September 2013 at the Az – Rede de Investigação em Azulejo (ARTIS-IHA/FLUL). In 2016 obtained a master's degree in Art, Heritage and Restoration Theory from FLUL, with her dissertation "*A arte pública e a construção do lugar*". *The presence of the tile (1970-2013)*, in which tried to clarify how the tile (as a public art element) can contribute to the construction of the place, proposing a reflection on contemporary tiles and public art. Holds a degree in Art History from FLUL (2013) and a degree in Graphic Design from EPI - ETIC group (2009). She is currently developing research in the areas of contemporary tile and public space, with some articles published.

INÊS MARQUES

Doutorada em Arte Pública pela Universidade de Barcelona, com tese sobre a relação entre arte pública, urbanismo e arquitectura em Lisboa entre 1945 e 1965. Mestre em Design Urbano (UB) e uma licenciatura em Escultura pela Universidade de Lisboa. É actualmente Professora Auxiliar e Investigadora (CICANT) na Universidade Lusófona, Lisboa.

Holds a PhD in Public Art from the University of Barcelona, with a thesis on the relationship between public art, urban design and architecture in Lisbon between 1945 and 1965. Master in Urban Design (UB). Degree in Sculpture from the University of Lisbon. Assistant Professor and researcher (CICANT) at the Lusófona University, Lisbon.

ISABEL PIRES

Compositora e intérprete de música acusmática, é doutora em «*Esthétique, Sciences et Technologies des arts – spécialité musique*» pela Universidade de Paris VIII. É professora Auxiliar Convidada no departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, onde é Coordenadora Executiva do Mestrado em Artes Musicais - Estudos em Música e Tecnologias, e responsável pelo LIM (Laboratório de Informática Musical) na mesma Universidade. Isabel Pires é investigadora no CESEM, onde é atualmente membro da direção e coordenadora do Grupo de Investigação em Música Contemporânea.

Isabel Pires - composer and interpreter of acousmatic music, holds a PhD in «*Esthétique, Sciences et Technologies des arts - spécialité musique*» by the University of Paris VIII. Assistant Professor at the Music Sciences Department of the Universidade Nova de Lisboa, where she is Executive Coordinator of the

Master in Music Arts - Studies in Music and Technologies, and responsible for the LIM (Music Computing Laboratory) at the same University. Isabel Pires is a researcher at CESEM, where she is currently a member of the board and coordinator of the Research Group on Contemporary Music

IVO TEIXEIRA

Artista visual com formação em pintura e mestrado em Arte e Design para o Espaço Público na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Atualmente é investigador bolsheiro da FCT no programa doutoral UT Austin | Portugal em media digitais pela Universidade do Porto e o seu trabalho explora a relação da imagem em movimento com os ambientes físicos, no contexto das tecnologias digitais interativas, entre o espaço privado e o público. Procura através a sua prática artística desenvolver novas estratégias de design para o Espaço Aumentado.

Visual artist with a background in painting and a Master in Art and Design for the Public Space from the Faculty of Fine Arts of the University of Porto. He currently has a research scholarship from FCT in the UT Austin | Portugal doctoral program in digital media by the University of Porto. His work explores the relation of image in movement with physical environments, in the context of interactive digital technologies, between private and public space. Through its artistic practice he seeks to develop new design strategies for the Augmented Space.

JOÃO KENDALL

Nasceu em 1993, no Porto. É licenciado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e frequenta o Mestrado de Estudos Artísticos da Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade. Tem vindo a integrar equipas de investigação sobre Graffiti e Street Art, e é um dos fundadores da *Porto Walls Forever*, projeto que procura registar, estudar, e problematizar o universo da Street Art e Graffiti portuense. Através deste projeto, tem vindo a fazer apresentações, trabalhos, e visitas guiadas sobre esse tema. Destacam-se a apresentação feita durante a XVI Semana de História da Arte – FLUP, com o tema *Capturing Tags: Captação e organização digital de dados na Street Art e Graffiti*, e as visitas guiadas que tem vindo a realizar através da plataforma online *Withlocals*.

503

Born in 1993, in Oporto. He holds a degree in Art History from the Faculty of Arts of the University of Porto and attends the Master of Artistic Studies of the Faculty of Fine Arts of the same University.

Member of research teams on Graffiti and Street Art. One of the founders of *Porto Walls Forever*, a project that seeks to register, study, and problematize the universe of Street Art and Graffiti at Oporto. Through this project, has been making presentations, works, and guided tours on this topic, among which a presentation made during the *16th Week of History of Art - FLUP*, with the theme *Capturing Tags: Capture and digital organization of data in Street Art and Graffiti*, and the guided tours that have been carried out through the online platform *Withlocals*.

JOSÉ FERRÃO AFONSO

Doutorado em Teoria e História da Arquitectura pela Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, sendo a arquitectura e urbanismo do início da Idade Moderna portuguesa a sua principal área de investigação.

jafonso@porto.ucp.pt

Holds a PhD in Theory and History of Architecture from the School of Architecture of Barcelona.

His main area of research interest is the architecture and urbanism from the beginning of the Modern Age in Portugal.

JOSÉ FRANCISCO ALVES

Natural de Sananduva-RS, Brasil, 1964. Vive em Porto Alegre, Brasil. Doutor e Mestre em História da Arte (UFRGS), Especialista em Gestão do Patrimônio Cultural (ULBRA) e Bacharel em Escultura (UFRGS). É autor de *Stockinger – Vida e Obra (2012)*, *Amilcar de Castro – Uma Retrospectiva (2005)*, *Fontes d'Art*

au Rio Grande do Sul (2009), *Transformações do Espaço Público* (2006), *A Escultura Pública de Porto Alegre – História, Contexto e Significado* (2004), bem como capítulos de livros e organização de publicações. Realiza curadorias desde 1990, em vários museus brasileiros: Museu Universitário UFRGS e Museu de Arte do RS/MARGS (ambos em Porto Alegre), Museu de Arte Contemporânea do Paraná e Museu Oscar Niemeyer (em Curitiba-PR), Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (Pelotas-RS), Reitoria da UFMG (Belo Horizonte-MG) e Centro Maria Antônia (Universidade de São Paulo). Foi Curador-Assistente da 5ª Bienal do Mercosul (2005) e Curador-Chefe do MARGS (2011/13). Pesquisador independente, tem ministrado mais de uma centena de cursos e conferências no Brasil, Europa e América do Sul. Como especialista em arte pública, tem participado de júris de doutoramento com teses sobre o assunto, na UFRGS e Universidade de Lisboa. Principalmente sobre arte pública, publica artigos em periódicos científicos, revistas de arte e jornais diários, no Brasil, EUA, França, Espanha, Portugal, Argentina, Uruguai e Chile. É membro do ICOM, ICOMOS, ABCA, Comitê Internacional da revista *On the waterfront* (Universidade de Barcelona) e representante no Brasil da Association pour la Sauvegarde et la Promotion du Patrimoine Métallurgique haute-marnais (Saint-Dizier, França). Outras atividades: Presidente da Federação Nacional das Entidades de Artistas Plásticos (1992/93), Diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e Instituto Estadual de Artes Visuais (1993/94); Coordenador de Artes Plásticas da Secretaria de Cultura da Câmara Porto Alegre (2002) e Diretor do Atelier Livre da Câmara Municipal de Porto Alegre (2007), onde é professor de Escultura desde 2000. Mantém desde 2011 o site www.public.art.br.

Born in Sananduva-RS, Brasil, in 1964. Lives at Porto Alegre, Brasil. Doctor and Master in History of Art (UFRGS), Specialist in Management of Cultural Heritage (ULBRA) and Bachelor in Sculpture (UFRGS). He is the author of *Stockinger – Vida e Obra* (2012), *Amilcar de Castro – Uma Retrospectiva* (2005), *Fontes d'Art au Rio Grande do Sul* (2009), *Transformações do Espaço Público* (2006), *A Escultura Pública de Porto Alegre – História, Contexto e Significado* (2004), as well as chapters of books and organization of publications. He has been a curator since 1990, in several Brazilian museums: UFRGS University Museum and RS / MARGS Art Museum (both in Porto Alegre), Museum of Contemporary Art of Paraná and Oscar Niemeyer Museum (in Curitiba-PR), Museum of Art Leopoldo Gotuzzo (Pelotas-RS), Rectorry of UFMG (Belo Horizonte-MG) and Center Maria Antônia (University of São Paulo). He was Assistant Curator of the 5th Mercosur Biennial (2005) and Chief Curator of MARGS (2011/13). An independent researcher, he has taught more than a hundred courses and delivered conferences in Brazil, Europe and South America. As a specialist in public art, he has participated in doctoral juries at UFRGS and the University of Lisbon. Mostly on subject of public art, he publishes articles in scientific journals, art magazines and daily newspapers in Brazil, USA, France, Spain, Portugal, Argentina, Uruguay and Chile. He is a member of ICOM, ICOMOS, ABCA, International Committee of the magazine *On the waterfront* (University of Barcelona) and representative in Brazil of the *Association pour la Sauvegarde et la Promotion du Patrimoine Métallurgique haute-marnais* (Saint-Dizier, France). Other Activities: President of the National Federation of Entities of Plastic Artists (1992/93), Director of the Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul and of the Instituto Estadual de Artes Visuais (1993/94); Coordinator of Plastic Arts of the Department of Culture of the Porto Alegre City Hall (2002) and Director of the Atelier Livre of the Porto Alegre Municipality (2007), where he has been a professor of Sculpture since 2000. Since 2011 he has maintained the site www.public.art.br.

JOSÉ GUILHERME ABREU

Doutor em História da Arte Contemporânea pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É professor convidado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Campus da Foz, no Porto, exercendo atividade de investigação no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, da mesma Universidade.

Enquanto investigador, especializou-se em Arte Pública, sendo conferencista convidado em colóquios e encontros nacionais e internacionais. É autor de livros e monografias editadas pela Universidade Católica Editora e pela Cooperativa de Atividades Artísticas Árvore.

igabreu@porto.ucp.pt

Holds a PhD in Contemporary Art History from the Faculty of Social and Human Sciences - Universidade Nova de Lisboa. He is Invited Lecturer at the School of Arts of the Catholic University of Portugal, Campus da Foz, in Porto, working as a researcher at the Research Center in Science and Technology of the Arts, at the same University.

As a researcher, he specialized in Public Art, being a lecturer in colloquiums and national / international meetings. He is the author of books and monographs published by the Book Publisher Universidade Católica Editora and by the Cooperativa de Actividades Artísticas Árvore.

JOSÉ VASCO CARVALHO

Licenciado em Som e Imagem pela Universidade Católica Portuguesa, obteve o mestrado em Arte Multimédia pela Universidade do Porto, é doutorando e investigador no Citar-Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes. A sua investigação centra-se em duas áreas principais som para cinema e interação dos media no contexto de arte pública. O seu trabalho lida com som e interação visual usando novos instrumentos musicais aplicados a contextos sónicos. A cidade e a escultura no espaço público são temas centrais da sua investigação que explora o sonoro e a sua ligação com tecnologia. Em cinema desenvolve trabalho de capturas, e pós-produção de som, participado em diversos festivais de cinema nacionais e internacionais.

www.josevascocarvalho.org

Graduated in Sound and Image at the Catholic University of Portugal and obtained a Master's Degree in Multimedia Art from the University of Porto. Currently is a doctoral student and researcher at the Research Center in Science and Technology of the Arts. His research focuses on two main sound areas for film and media interaction in the context of public art. His work deals with sound and visual interaction using new musical instruments applied to sonic contexts. The city and sculpture in the public space are central themes of his research that explores the sound and its connection with technology. Also develops sound captures for cinema, and post-production of sound, having participated in several national and international film festivals.

505

LUÍS GUSTAVO MARTINS

Doutorado em Engenharia Eletrotécnica e de Computadores pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Mestre em Engenharia Eletrotécnica e de Computadores pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Licenciado em Multimédia pela Universidade do Porto.

Professor Auxiliar da Escola das Artes. Vice-reitor da Universidade Católica Portuguesa.

PhD in Electrotechnical and Computer Engineering from the Faculty of Engineering of the University of Porto. Master in Electrotechnical and Computer Engineering from the Faculty of Engineering of the University of Porto. Graduated in Multimedia from the University of Porto. Assistant Professor of the School of Arts - Catholic University of Portugal. Vice-rector of the Catholic University of Portugal.

LUÍSA SANTOS

Nasceu em 1980, em Lisboa. Professora Auxiliar na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica, em Lisboa, desde 2016, com uma Gulbenkian Professorship. É doutora em Estudos Culturais pela School of Governance, Berlin (2015), com bolsa da Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT), mestrado em Curadoria de Arte Contemporânea, Royal College of Art, Londres (2008). Com uma Bolsa da FCT e uma Licenciatura em Design de Comunicação, pela Faculdade de Belas Artes-Universidade de Lisboa (2003). Em 2012 conduziu a pesquisa na prática curatorial na Faculdade das artes, dos ofícios e do projeto da Universidade de Konstfack, Estocolmo.

Combinando a pesquisa com a prática curatorial, suas atividades mais recentes incluem "Não há faca sem rosas", Tensta Konsthall, Estocolmo (2012); "Daqui parece uma montanha", Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2014); "Græsset er altid grønnere", Museet for Samtidskunst, Roskilde (2014-15); A curadoria executiva da primeira edição da Anozero: Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra (2015); E a curadoria da exposição europeia Notes on Tomorrow (2016-17) na Lituânia,

Noruega e Portugal. Desde 2015, é membro do Comité Científico do Congresso Internacional CSO e dos Comités Científico e Editorial das Publicações Académicas com Peer Review *Estúdio, Gama e Cromo*. Desde 2016, é membro do Conselho Editorial do Anuário de Estudos em Imagens em Movimento (YoMIS), publicado pela Böhner-Verlag.

<http://luisa-santos.weebly.com/>

Born in 1980, in Lisbon. Assistant Professor at the Faculty of Human Sciences of the Catholic University of Portugal / Lisbon, since 2016, with a Gulbenkian Professorship. She holds a PhD in Cultural Studies, Humboldt-Viadrina School of Governance, Berlin (2015), with a scholarship from The Foundation for Science and Technology (FCT), a MA in Curating Contemporary Art, Royal College of Art, London (2008), with a Gulbenkian Scholarship, and a Degree in Communication Design, Faculty of Fine Arts-University of Lisbon (2003). In 2012 she conducted research in Curatorial Practice at the Konstfack University College of Arts, Crafts and Design, Stockholm.

Combining research with curatorial practice, her most recent activities include “There’s no knife without roses”, Tensta Konsthall, Stockholm (2012); “Daqui parece uma montanha”, Modern Art Centre, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon (2014); “Græsset er altid grønnere”, Museet for Samtidskunst, Roskilde (2014-15); the executive curatorship of the first edition of Anozero: Coimbra Biennial of Contemporary Art (2015); and the curatorship of the European exhibition Notes on Tomorrow (2016-17) in Lithuania, Norway and Portugal. Since 2015, she is a member of the Scientific Committee of the International Congress CSO and the Scientific and Editorial Committees of the Peer Reviewed Academic Publications *Estúdio, Gama and Cromo*. Since 2016, she is a member of the Editorial Board of the Yearbook of Moving Image Studies (YoMIS), published by Böhner-Verlag.

MARCO DANIEL DUARTE

Diretor do Serviço de Estudos e Difusão do Santuário de Fátima, onde dirige o Museu da Instituição, e do Departamento do Património Cultural da Diocese de Leiria - Fátima.

Doutorado em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tem desenvolvido os seus estudos no âmbito do saber da Iconografia e da Iconologia, áreas sobretudo ligadas à arte sacra antiga e contemporânea.

Pertence à Academia Portuguesa da História, como Académico Correspondente, é Sócio Efetivo da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, Membro da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa e Investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, da Universidade de Coimbra.

Em 2009 foi nomeado para integrar o Grupo Técnico Coordenador do projeto Rota das Catedrais, cujo protocolo foi celebrado entre o Ministério da Cultura e a Conferência Episcopal Portuguesa. Autor de vários estudos publicados em revistas científicas e editados em livro, alguns deles premiados, tem também comissariado diversas exposições científicas subordinadas às temáticas da sua especialidade.

Director of the Study and Diffusion Department of the Shrine of Fátima, where he runs the Museum and the Department of Cultural Heritage of the Diocese of Leiria-Fátima.

With a PhD in History of Art from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Coimbra, he has developed his studies in the field of Iconography and Iconology, areas that are closely linked to the ancient and contemporary sacred art. Member of the Portuguese Academy of History, as an Academic Correspondent, Member of the Portuguese Association of Art Historians, of the Scientific Society of the Catholic University of Portugal and Researcher of the Centre of 20th Century Interdisciplinary Studies, University of Coimbra.

In 2009 was appointed to join the Coordinating Technical Group of the project “Route of Cathedrals”, whose protocol was signed between the Ministry of Culture and the Portuguese Episcopal Conference. Author of several studies published in scientific journals and in books, some of them awarded, also has curated several scientific exhibitions on the themes of his specialty.

MARIA TERESA CRUZ

Doutorada em Comunicação e Artes e professora no Dep. De Ciências da Comunicação da FCSH, Universidade Nova de Lisboa, onde leciona Teoria da Imagem; Arte e Estética dos Media. É membro do CECL - Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, que dirigiu entre 2012-2015, tendo também coordenado a linha de "Comunicação e Artes" entre 2007 e 2012. Fundou e dirigiu a *Interact – Revista de Arte, Cultura e Tecnologia*, entre 2000 e 2006, e foi diretora da *Revista de Comunicação e Linguagens*, entre 2010 e 2013. As suas áreas de investigação atuais são: estéticas pós-media e artes contemporâneas; técnicas culturais e património; cultura da participação.

Projetos recentes:

"Imagens e Narrativas: Portugal – África" (dgARTES 2015)

Conceção e Design de Comunicação do Centro Interpretativo G. Ribeiro Telles (Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 2013)

Direção da Comunicação Museológica do Museu do COA (PAVC, Património Mundial da Humanidade, 2008-2010).

Publicações recentes:

CRUZ, Maria Teresa, BABO, M. Augusta, PINTO, José G. (org.) (2016), *Tecnologias Culturais e Artes dos Media*, Lisboa: Unyleya, Coleção Cultura, "Media e Artes" (ISBN BR: 978-85-441-0493-4)

(2015) «Design as social collaborative praxis. Engineering the utopian community or the implosion of a techno-aesthetic reason», in *ReClaiming Participation. Technology, Mediation & Collectivity*, Berlin: VG WORT.

(2014) «Arte & Design. Design & Estética. Ou os caminhos da razão técnica», in VILAR, Emílio (org.), *Design et al. - Dez perspectivas contemporâneas*, Lisboa: D. Quixote, pp. 135-144.

(2013), «Mediaciones de la sensibilidad: Audiovisual e Multimedia», in Miranda, JAB e Pinto, JG, *Perspectivas da la comunicaci3n: arte, cultura, tecnologia*, Toledo (Espanha), Cream Ebooks, pp. 68-89.

(2012), "Media, Dispositivo, Apparatus. A economia do aparecer, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Nr. 43/44 - *Analítica dos Novos Media*, Lisboa: Editora Relógio d'Água.

CRUZ, M. Teresa (ed.) (2011) *Novos Media. Novas Práticas*, Lisboa: Ed. Veja.

CRUZ, M Teresa (ed.) (2010), *Before and After Art / A Arte antes e depois da Arte*, (bilingual edition) Lisboa, CECL/IGESPAR. 507

Maria Teresa Cruz holds a PhD in Communication and Arts and is a professor at the Department of Communication Sciences at FCSH, Universidade Nova de Lisboa, where she teaches Image Theory; Art and Aesthetics of the Media. Member of the CECL - Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens of which was the director between 2012-2015. Has also coordinated the group "Communication and Arts" between 2007 and 2012. She founded and directed *Interact – Revista de Arte, Cultura e Tecnologia* between 2000 and 2006, and was director of *Revista de Comunicação e Linguagens*, between 2010 and 2013. Her current research areas are post-media aesthetics and contemporary arts; Cultural techniques and heritage; Culture of participation.

Recent projects:

"Images and Narratives: Portugal - Africa" (dgARTES 2015)

Design and Communication Design of the Interpretive Center G. Ribeiro Telles (C. Gulbenkian Foundation, Lisbon, 2013)

Direction of the Museological Communication of the Museum of the COA (PAVC, World Heritage of Humanity, 2008-2010).

Recent Publications:

CRUZ, Maria Teresa, BABO, M. Augusta, PINTO, José G. (org.) (2016), *Tecnologias Culturais e Artes dos Media*, Lisboa: Unyleya, Coleção Cultura, "Media e Artes" (ISBN BR: 978-85-441-0493-4)

(2015) «Design as social collaborative praxis. Engineering the utopian community or the implosion of a techno-aesthetic reason», in *ReClaiming Participation. Technology, Mediation & Collectivity*, Berlin: VG WORT.

(2014) «Arte & Design. Design & Estética. Ou os caminhos da razão técnica», in VILAR, Emílio (org.), *Design et al. - Dez perspectivas contemporâneas*, Lisboa: D. Quixote, pp. 135-144.

(2013), «Mediaciones de la sensibilidad: Audiovisual e Multimedia», in Miranda, JAB e Pinto, JG, *Perspec-*

tivas da la comunicação: arte, cultura, tecnologia, Toledo (Espanha), Cream Ebooks, pp. 68-89.

(2012), "Media, Dispositivo, Apparatus. A economia do aparecer, in Revista de Comunicação e Linguagens, Nr. 43/44 - Analítica dos Novos Media, Lisboa: Editora Relógio d'Água.

CRUZ, M. Teresa (ed.) (2011) Novos Media. Novas Práticas, Lisboa: Ed. Veja.

CRUZ, M Teresa (ed.) (2010), Before and After Art / A Arte antes e depois da Arte, (bilingual edition) Lisboa, CECL/IGESPAR.

MARIANA FERNANDES

É escultora e professora da Escola Artística António Arroio. Licenciou-se em Escultura pela FBAUL, onde também concluiu uma pós-graduação em Ciências da Arte e do Património. Fez ainda uma pós-graduação em Estética na FCSH-UNL. Participou no projecto de escultura pública participativa do Monumento à Multiculturalidade (Almada), dirigido por Sérgio Vicente e integrou a equipa dos voluntários do Planisfério da Interculturalidade. Integra os corpos sociais das associações Luzlinar (Feital) e Goela (Lisboa), onde desenvolve trabalho artístico e educativo, em envolvimento com os lugares e as comunidades.

mariana.f@netcabo.pt

Mariana Fernandes is a sculptor and teacher at the António Arroio Art School. She graduated in Sculpture from the FBAUL, where she also completed a postgraduate degree in Art and Heritage Sciences. She also completed a postgraduate degree in Aesthetics at FCSH-UNL. Participated in the project of participatory public sculpture of the *Monumento à Multiculturalidade* (Almada), directed by Sérgio Vicente and integrated the team of volunteers of the *Planisfério da Interculturalidade*. She is a member of the social bodies of the Luzlinar (Feital) and Goela (Lisbon) associations, where she develops artistic and educational work, involving places and communities.

MARIANA MATA PASSOS

1981, Lisboa. Pós-graduada em História da Arte Contemporânea, pela FCSH - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, em Lisboa.

marianamatapassos@gmail.com

1981, Lisbon. Postgraduate in History of Contemporary Art, by FCSH - Faculty of Social and Human Sciences, Lisbon.

marianamatapassos@gmail.com

MÁRIO MESQUITA

Nasceu no Porto, em 1971. Arquitecto (FAUP, 1995) e investigador. Doutor em Arquitectura (FAUP, 2015) e Mestre em Planeamento e Projecto de Ambiente Urbano (FAUP/FEUP, 1998) é Professor Auxiliar na FAUP (Mestrado Integrado em Arquitectura), onde leciona na unidade curricular de Projecto desde 1998. No plano científico, como principais eixos de investigação actuais aponta-se o estudo da transformação contemporânea do espaço público, das suas redes infra-estruturantes bem como, no campo da educação, o actual binómio ensino/aprendizagem na área artístico-científica. Participa e publica regularmente em colóquios/congressos nacionais/internacionais. Para além de vários livros editados, assina artigos em publicações científicas de Arquitectura/ Urbanismo, Arquivística, História e Educação.

Born in Porto, in 1971. Architect (FAUP, 1995) and researcher. PhD in Architecture (FAUP, 2015) and Master in Urban Planning and Design (FAUP / FEUP, 1998). Assistant Professor at FAUP (Master in Architecture), where he teaches the curricular unit "Project" since 1998. At the scientific level, his research focuses on the study of the contemporary transformation of public space, its infra-structuring networks, as well as, in the field of education, the contemporary binomial teaching / learning in the artistic-scientific area. Participates and publishes regularly in national / international colloquia and congresses. In addition to several edited books, he published articles in scientific publications on Architecture / Urbanism, Archives, History and Education.

MARZIA BRUNO

Italiana e doutorada pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto enquanto bolseira da FCT. Possui o grau de Mestre em Estudos Artísticos - Estudos Museológicos e Curadoriais pela Faculdade de Belas Artes, também na Universidade do Porto. Licenciada em Escultura na *Accademia delle Belle Arti di Firenze*. Na sua investigação, Marzia Bruno concentra-se em entender a dinâmica da internacionalização da arte contemporânea e os aspectos relevantes das estratégias expositivas. Recorrendo a exposições itinerantes como ponto de partida prático, ela desenvolve uma estrutura alternativa para a análise dos constrangimentos, mecanismos e processos de implementação de exposições de arte contemporânea.

Através de uma mudança de configurações e da implementação de uma exposição itinerante cuja peculiaridade é o fato de que há uma ideia que viaja, em lugar de obras de arte. Com o projeto chamado *Conceito Itinerante*, desde 2013 ela planeou, executou e geriu com sucesso uma série de três exposições de arte contemporânea (duas em Portugal e uma em Cabo Verde). Nesta envolvimento levou a cabo experiências educativas e iniciativas paralelas para os seus visitantes.

Ganhou o primeiro prêmio com a proposta: *A Glimmer of Freedom*, selecionada entre as 423 candidaturas enviadas por 53 países, para o projecto *Apexart International Franchise Program 2016-17* em New York. marzia.bruno@me.com

Italian and as a FCT scholarship holder, completed her PhD at the Faculty of Arts of the University of Porto. She holds a Master's degree in Artistic Studies - Museological and Curatorial Studies by the same institution. She is also undergratuated in Sculpture by the *Accademia delle Belle Arti di Firenze*.

In her research, Marzia Bruno focuses on understanding the dynamics of the internationalization of contemporary art and the relevant aspects of exhibition strategies. Using travelling exhibitions as a starting point, she develops an alternative structure for the analysis of the constraints, mechanisms and implementation processes of contemporary art exhibitions.

Through a change of configurations and the implementation of a travelling exhibition whose peculiarity resides on the fact that, instead of works of art, it is an idea that travels. With the project called *Conceito Itinerante*, since 2013 she has successfully planned, executed and managed a series of three contemporary art exhibitions (two in Portugal and one in Cape Verde). She carried out educational experiences and parallel initiatives for its visitors.

Has won the first prize with the proposal: *A Glimmer of Freedom*, selected among the 423 applications sent by 53 countries, for the project *Apexart International Franchise Program 2016-17* in New York.

MIGUEL CARVALHAIS

É Professor Auxiliar na Universidade do Porto. Publicou 3 artigos em revistas especializadas e 54 trabalhos em actas de eventos, possui 4 capítulos de livros e 8 livros publicados. Possui 76 itens de produção técnica. Participou em 19 eventos no estrangeiro e 70 em Portugal. Recebeu 4 prémios e/ou homenagens. Actua na área de Artes Nas suas actividades profissionais interagiu com 223 colaboradores em co-autorias de trabalhos científicos.

Miguel Carvalhais is an Assistant Professor at the University of Porto. He has published 3 articles in specialized magazines and 54 papers in event proceedings, has 4 book chapters and 8 books published. It has 76 technical production items. Participated in 19 events abroad and 70 in Portugal. Received 4 awards and / or honors. Working in the Arts area, in his professional activities, he interacted with 223 collaborators in co-authorship of scientific works.

ORLANDO VIEIRA FRANCISCO

Artista plástico e investigador em artes visuais.

Brasileiro, nasceu em 1986, vive e trabalha na cidade do Porto, Portugal.

Formou-se em Engenharia Civil com experiência profissional e académica em planeamento urbano. Em 2014, concluiu Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto com a tese cujo título "Nós somos 99%" faz referência às expressões políticas da multidude em espaço público nesta última década.

Em 2014, ingressou no curso de doutoramento Arte e Design da mesma instituição com uma investigação que visa analisar as políticas autoritárias que estiveram ligadas às práticas de desenvolvimento ou progresso manifestas nas formas de construção através do conceito de produção de espaço de Henri Lefebvre.

Artist and researcher in visual arts.

Brazilian, born in 1986, lives and works in Porto, Portugal.

Graduated in Civil Engineering with professional and academic experience in urban planning. In 2014, he completed a Master's degree in Art and Design for the Public Space at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto with the thesis entitled "Nós somos 99%". This title alludes to the manifestation in public space, in the last decade, of the political expressions of the majorities. In 2014, he enrolled in the PhD in Art and Design of the same institution. The purpose of his research is to analyse the severe policies that were linked to the practices of development progress evident in the forms of construction through the concept of space production of Henri Lefebvre.

PAMELA GELDMACHER

Nasceu em 1979 em Colónia, Alemanha. Antes da sua carreira científica, fez um estágio em meios audiovisuais na estação Westdeutscher Rundfunk (WDR) daquela cidade. Depois disso trabalhou como jornalista free-lancer para várias agências e jornais em Hamburgo e Colónia e iniciou estudos em Ciências da Comunicação e da Comunicação (Mestrado) na Universidade Heinrich-Heine em Düsseldorf e Brisbane, na Austrália. A sua dissertação sobre a relação entre os métodos contemporâneos e de desempenho (neo-vanguardista) foi apresentada em 2014 e publicada em 2015: "Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst".

Desde 2007 trabalha como diretora científica na Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Primeiro no Instituto de Media e Ciências Culturais e desde 2011, no Instituto de História da Arte. Os principais tópicos de investigação são teoria, história e prática das Artes Performativas, arte dos séculos XX e XXI, estratégias coletivas e participativas dentro das artes e da sociedade, utopia e teorias estéticas sobre o silêncio.

510

Born in 1979 in Cologne, Germany. Before she started her scientific career, she was trained as merchant for audio-visual media at the broadcasting station Westdeutscher Rundfunk (WDR) in Cologne. After that she worked as a freelance journalist for several agencies and newspapers in Hamburg and Cologne and started her studies of Media and Cultural Sciences at Heinrich-Heine-University in Dusseldorf und Brisbane, Australia. Since 2007 she has been working as scientific officer at Heinrich-Heine-University Dusseldorf, first at the Institute for Media and Cultural Sciences, since 2011 at the Institute for Art History. Main research topics are e.g. theory, history and praxis of the performative arts, art of the 20th and 21st century, collective and participative strategies within arts and society, theories about utopia and aesthetic theories about silence.

PARINAZ FAGHIHI

Doutoranda em Arte e Design na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Bacharel e Mestre de Belas Artes em Pintura, na Universidade de Arte de Teerão, no Irão. Atualmente investiga as técnicas e abordagens empregues na arte do vidro em espaços públicos. Membro da Unidade de Investigação VICARTE - Vidro e Cerâmica para as Artes em Lisboa, Portugal. Participou de várias exposições colectivas no Irão e em Portugal e de duas exposições individuais no Irão.

Faghihi.parinaz@gmail.com

PhD student in Art and Design in Faculty of Fine Arts at University of Porto. She did her Bachelor and Master of Fine Art in the field of Painting at the Art University of Tehran, Iran. She is currently doing her research into the techniques and approaches to employ glass art in public spaces. She is also a member of the Research Unit VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes (Glass and Ceramic for the Arts) in Lisbon, Portugal. She has attended several group exhibitions in Iran and Portugal and two solo exhibitions in Iran.

PAULO FERREIRA-LOPES

Estudou composição em Lisboa (1988-1991) com Constança Capdeville. Entre 1995 e 1997 estudou composição em Paris com Emmanuel Nunes, Antoine Bonnet e Computer Music com Curtis Roads. Mestre em Composição - Universidade de Paris VIII (1996).

Estudos adicionais em composição com Karlheinz Stockhausen na "Internationale Ferienkurse für Neue Musik" Darmstadt. Doutor em Música de Computador - Universidade de Paris VIII (2004) sob orientação de Horacio Vaggione.

Fundador e Diretor dos Workshops de Verão - Olhares de Outono na Universidade Católica Portuguesa (2000). Fundador e Diretor do Centro de Pesquisa em Ciência e Tecnologia em Arte CITAR (2004-2007). Professor Auxiliar da Universidade Católica Portuguesa desde 2000. Director do Departamento de Música - Universidade Católica Portuguesa (2010-2013). Professor convidado na Karlsruhe Music University.

Studied composition in Lisbon (1988-1991) with Constança Capdeville. Between 1995 and 1997 studied composition in Paris with Emmanuel Nunes, Antoine Bonnet and Computer Music with Curtis Roads. Master in Composition - University of Paris VIII (1996).

Further studies in composition with Karlheinz Stockhausen at the "Internationale Ferienkurse für Neue Musik" Darmstadt. PhD in Computer Music - University of Paris VIII (2004) under the guidance of Horacio Vaggione.

Founder and Director of the Summer Workshops - Olhares de Outono at the Catholic University of Portugal (2000). Founder and Director of the Research Center in Science and Technology in Art CITAR (2004-2007). Assistant Professor of the Catholic University of Portugal since 2000. Director of the Music Department - Catholic University of Portugal (2010-2013). Guest lecturer at Karlsruhe Music University.

PEDRO TUDELA

Nasceu em Viseu, em 1962. Concluiu o Curso de Pintura da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) em 1987. Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Enquanto aluno da ESBAP, foi cofundador do Grupo Missionário: organizou exposições nacionais e internacionais de pintura, arte postal e performance. Participa em vários festivais de performance desde 1982. Foi autor e apresentador dos programas de rádio escolhe um dedo e atmosfera reduzida na xfm, entre 1995 e 1996. Em 1992, por ocasião da exposição Mute ... life, funda o coletivo multimédia Mute Life dept. [MLd]. Enveredou pela produção sonora em 1992, participando em concertos, performances e edições discográficas, em Portugal e no estrangeiro. Cofundador e um dos elementos do projeto multidisciplinar e de música digital @c. Membro fundador da media label Crónica. Trabalha em cenografia desde 2003. Expõe individualmente com regularidade desde 1981. Participa em inúmeras exposições coletivas em Portugal e no estrangeiro desde o início da década de 80. Encontra-se representado em museus, coleções públicas e particulares. Vive e trabalha no Porto.

511

Pedro Tudela was born in Viseu in 1962. Graduated in Painting by the School of Fine Arts (ESBAP) of Universidade do Porto in 1987.

While studying at the ESBAP he was a co-founder of the "Missionário" Group. He has organized national and international exhibitions of painting, mail art and performance; he was the author of and presenter of the radio programmes "Choose a Finger" and "Reduced Atmosphere" on the XFM radio station between 1995 and 1996. In 1992, on the exhibition "Mute... life", he founded the collective Multimedia Mute Life Dept. (MLd). He collaborates with the group Virose. Co-founder and one of the members of the electronic music project @c. Co-founder and one of the members of the Media Label Crónica.

He has been an assistant professor at the Oporto Fine Arts Faculty since 1999. He has regularly exhibited in Portugal and abroad since 1982. Lives and works in Oporto.

RITA MACEDO

Historiadora de arte, professora de História da Arte Contemporânea e Documentação para a Preservação de Arte Contemporânea na FCT-UNL. Doutorou-se em 2008, com a dissertação: *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro - Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*. É mestre

em História da Arte e licenciada em História, pela Universidade Nova de Lisboa. Integra o grupo de investigação sobre estudos de museus do Instituto de História de Arte, da FCSH-UNL. Tem desenvolvido investigação sobre documentação e memória na preservação de arte contemporânea em diversos projetos e equipas multidisciplinares, com publicações em livros, catálogos e revistas.

Rita Macedo is an art historian, professor of Contemporary Art History and Documentation for the Preservation of Contemporary Art at FCT-UNL. Doctorate in 2008 with the dissertation: *Challenges of the Contemporary Art Conservation and Restoration - Documenting the Portuguese Art of Years 60/70*. She has a master's degree in History of Art and a degree in History from Universidade Nova de Lisboa. Member of the research group on museum studies at the Institute of Art History, FCSH-UNL. Her research focus is on documentation and memory, the preservation of contemporary art in several projects and multidisciplinary teams, with publications in books, catalogues and magazines.

RUI MACÁRIO

Desde Janeiro 2013: Coordenador-Geral | Projecto Património/EMPÓRIO.

Desde Maio 2012: Membro da Equipa do projecto Descobertas da Fé: Encontros com o Património (inventariação, catalogação e estudo dos bens móveis, imóveis e património integrado da Diocese de Viseu) | Diocese de Viseu/Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu.

Julho de 2010 a Maio de 2011: Investigador do projecto IBERARCHIVOS – Programa ADAI | (através do) Arquivo Distrital de Viseu.

Setembro de 2008 – Dezembro de 2012: Sócio-Gerente | ANTROPODOMUS, Lda.

Outubro de 2007 – Janeiro de 2008: Investigador não-integrado no projecto de Inventariação do Espólio da Casa Rosas | Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes/Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto.

Novembro de 2006 – Setembro de 2007: Investigador/Inventariante do espólio de Bilhética do acervo da Coleção Documental do Museu do Carro | Museu do Carro Eléctrico.

Desde Fevereiro de 2014: Cronista do Jornal do Centro, para temáticas de âmbito cultural/patrimonial | Jornal do Centro.

Desde Novembro de 2013: Responsável pela crónica de opinião Eudaimonia | RuaDireita.pt.

ruimacario_ribeiro@outlook.com

Since January 2013: Coordinator | Projecto Património / EMPÓRIO

Since May 2012: Member of the Descobertas da Fé Team: Meetings with Heritage (inventory, cataloging and study of heritage of Diocese of Viseu) | Diocese of Viseu / Department of Cultural Heritage of Diocese of Viseu.

July 2010 to May 2011: Researcher of the IBERARCHIVOS project - ADAI Program | (Through the) Viseu Archives.

September 2008 - December 2012: Managing Partner | ANTROPODOMUS, Lda.

October 2007 - January 2008: Researcher in the Casa Rosas Estate Inventory project | Research Center for Science and Technology of the Arts / Catholic University of Portugal | Porto

November 2006 - September 2007: Researcher / Inventory of Ticketing collection part of the Collection of the Electric Car Museum

Since February 2014: Author of articles of cultural / patrimonial areas | News at Jornal do Centro.

Since November 2013: Responsible for the opinion chronicle: Eudaimonia | RuaDireita.pt

SALOMÉ CUESTA VALERA

Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València. Artista y Profesora en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, Universitat Politècnica de València. Forma parte del Consejo Editorial de las revistas: *Arte: proyectos e ideas*, *Acción Paralela*, *Estudios Visuales*, y *Arte y Políticas de Identidad*. Miembro del Grupo ACT de FECYT que elaboró el Libro Blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el estado español (2007). Colabora, junto a Juan Luis Moraza, en la publicación *El arte como criterio de excelencia*, editado por el Ministerio de Educación en colaboración con el IAC.

Doctor in Fine Arts from Universitat Politècnica de València. Artist and Professor at the Faculty of Fine Arts of Valencia, Universitat Politècnica de València. Member of the Editorial Board of the journals: *Art: Arte: proyectos e ideas*, *Acción Paralela*, *Estudios Visuales*, y *Arte y Políticas de Identidad*. Member of the ACT Group of FECYT that put together the "Libro Blanco" of the interrelation between Art, Science and Technology in the Spain (2007). Collaborates, along with Juan Luis Moraza, in the publication *El arte como criterio de excelencia*, edited by the Ministry of Education in collaboration with the IAC.

SALVADOR MUÑOZ VIÑAS

Catedrático de Conservación y Restauración de la Universitat Politècnica de València. Responsable del Laboratorio de Restauración del Papel en el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio (UPV). A lo largo de su carrera ha trabajado como restaurador en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València, en el Straus Center for Conservation de la Universidad de Harvard o en el Conservation Center de la New York University, donde ha sido nombrado Distinguished Visiting Professor. Autor del libro *Contemporary Theory of Conservation* publicado por Oxford en 2004, entre otros.

smunoz@crbc.upv.es

Salvador Muñoz Viñas - Professor of restoration of paper at the Universitat Politècnica de València and responsible for the Workshop of Graphic Documents of the Institute of Heritage Restoration (UPV). He has previously worked at the General and Historical Library of Universitat Politècnica de València, at the Straus Center for Conservation at Harvard University or at the Conservation Center at New York University, as Distinguished Visiting Professor. Author of *Contemporary Theory of Conservation* published by Oxford in 2004, among others.

SARA RUIZ DE DIEGO

Restauradora de obra gráfica y documental. De su trayectoria profesional como restauradora destaca su paso por el Archivo General de Tolosa, la biblioteca de la Universidad de Stanford, California (EEUU) o la empresa Barbachano & Beny en Madrid. En la actualidad, trabaja como técnico superior de investigación en la Universidad de Castilla-La Mancha.

sara.ruiz@uclm.es

Sara Ruiz de Diego is a restorer of graphic and documental works. From her professional career as a restorer, she has worked at the General Archive of Tolosa, the library of Stanford University, California (USA) or the company Barbachano & Beny in Madrid. At present, she works as a senior research technician at the University of Castilla-La Mancha.

SÉRGIO VICENTE

Escultor, Docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa no Departamento de Escultura desde 2001. Licenciado em Artes Plásticas – Escultura e Doutorado em Belas-Artes especialidade de Escultura pela mesma Universidade. Com DEA em Espaço Público e Regeneração Urbana: Arte e Sociedade e Mestre em Design Urbano pela Universidad de Barcelona. Investigador na Unidade de Investigação VICARTE - Vidro e Cerâmica para as Artes. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, do Ministério da Educação do Governo Japonês e da Fundação Oriente. Atividade artística regular desde 1996, tem desenvolvido diversos projetos de escultura pública, sejam a título individual ou em equipa para entidades públicas e privadas.

s.vicente@belasartes.ulisboa.pt

Sculptor, Professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon in the Department of Sculpture since 2001. Degree in Fine Arts - Sculpture and PhD in Fine Arts - Sculpture by the same University. With DEA in Espaço Público and Urban Regeneration: Arte e Sociedade and Master in Urban Design by the University of Barcelona. Researcher at the Research Unit VICARTE - Glass and Ceramics for the Arts. Had a grant awarded by the Calouste Gulbenkian Foundation, the Ministry of Education of the Japanese Government and the Fundação Oriente. Artistic activity since 1996, with several projects of public sculpture, either individually or in team for public and private entities.

SLAVISA LAMOUNIER

Slavisa Lamounier é bailarina, coreógrafa, jornalista e professora especializada em Educação para os Meios e em Educação Especial (domínio cognitivo motor). Como pesquisadora tem como principal foco de investigação a análise dos gestos expressivos e musicais durante processos interacionais, sejam eles, performances artísticas, práticas pedagógicas e/ou clínicas. Atualmente está inserida no Programa de Doutoramento em Ciências e Tecnologia das Artes da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e CITAR, sendo bolsista pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT com o projeto DIGITAL SOCK: Estudo e desenvolvimento de instrumentos musicais digitais com ênfase em Interface Gestual, Análise do Movimento e Interatividade.

Dancer, choreographer, journalist and specialist in media education. As researcher her main research focus is the analysis of expressive and musical gestures during interactional processes, be they artistic performances, pedagogical and / or clinical practices. Currently she is part of the PhD in Science and Technology of the Arts at the School of Arts of the Catholic University of Portugal and CITAR. She holds a grant from the Foundation for Science and Technology - FCT with the project DIGITAL SOCK: Study and development of digital musical instruments with Emphasis on Gesture Interface, Analysis of Movement and Interactivity.

SOFIA FERREIRA RODRIGUES

Nasceu em Lisboa, em 1969. Bibliotecária no Colégio do Bom Sucesso em Lisboa desde 2000.

Mestranda em História da Arte: Artes da Época Moderna e da Expansão na FCSH-UNL. Tem vindo a desenvolver uma reflexão sobre a história e o espaço conventual do Bom Sucesso, onde se enquadra a publicação do artigo «Convento do Bom Sucesso (1639-2016?): para uma museografia do sagrado» na Revista de História da Arte (Série W) do Instituto de História da Arte da FCSH-UNL.

Licenciada em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1993) e pós-graduada em Curadoria da Arte pela FCSH-UNL (2016), em Ciências Documentais (1999) e em Técnicas Editoriais (2000) pela FLUL.

csr.rodrigues@sapo.pt

Born in Lisbon, in 1969. Librarian at the College of Bom Sucesso in Lisbon since 2000.

Student of the Master's Degree in Art History - Early Modern and Maritime Expansion Arts at FCSH-UNL. Has been developing a reflection on the history and convent space of Bom Sucesso, in which scope falls the publication of the article "Convento do Bom Sucesso (1639-2016?): para uma museografia so sagrado" in Revista de História da Arte (Serie W) of the Institute of Art History of FCSH-UNL.

Holds a degree in History from the Faculty of Arts of the University of Lisbon (1993) and a postgraduate degree in Art Curatorship by FCSH-UNL (2016), in Documentary Sciences (1999) and in Editorial Techniques (2000) by FLUL.

SOFIA PONTE

Nasceu em 1978, em Lisboa. Doutorada na Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto (FBAUP) com a tese *Transformar Arte Funcional em Objeto Museal (2016)*. Leciona teoria de Arte Contemporânea e áreas afins na FBAUP desde 2011. Co-fundadora e membro do coletivo Media Instáveis. Membro da Organização de Arte e Feminismo Wiki – Edit-a-Thon Porto 2017. Foi bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2012-2016. Completou o Mestrado em Cultura Visual na Escola de Arquitetura e Planeamento do Massachusetts Institute of Technology (MIT) em 2008, e licenciou-se em Escultura na FBAUP em 2001. Os seus interesses de investigação articulam-se entre Arte Funcional, Arte Pública, Arte & Design, Exposição e Educação Museal.

ohsofia@gmail.com

Born in Lisbon, in 1978, Lisbon. PhD by Faculty of Fine Arts, University of Porto (FBAUP) with the thesis *Transformar Arte Funcional em Objeto Museal (2016)*. She teaches Contemporary Art theory and related areas at FBAUP since 2011. Co-founder and member of the group Media Instáveis. Member of the Art and

Feminism Organization Wiki - Edit-a-Thon Porto 2017. She was granted a scholarship from the Foundation for Science and Technology (FCT) between 2012 and 2016. She completed her MA in Visual Culture at the School of Architecture and Planning at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) in 2008, and graduated in Sculpture at FBAUP in 2001. Research interests: relationship between Functional Art, Public Art, Art & Design, Exhibition and Museum Education.

TERESA ALMEIDA

Professora auxiliar na Faculdade de Belas-Artes do Porto e docente Responsável de Curso de Educação Contínua Técnicas de Tiffany. Investigadora na unidade de investigação VICARTE – Vidro e cerâmica para as Artes, Lisboa, Portugal.

talmeida@fba.up.pt

Assistant Professor, Faculty of Fine Arts, University of Porto. Coordinator of Continuing Education Course Tiffany Techniques, Researcher at Vicarte Unit “Glass and Ceramic for the Arts”, FCT/UNL, Lisbon, Portugal.

TERESA AZEVEDO

Licenciada em História da Arte (Faculdade de Letras, UP, 2004) e mestre em Estudos Artísticos, especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais (Faculdade de Belas Artes, UP, 2008). Colaborou no projeto de inventário da obra do escultor Alberto Carneiro (2012) realizado a partir do seu ateliê e foi bolseira no projeto *Documentação de Arte Contemporânea* (IHA/FCSH-UNL) (2013). Tem publicado reflexões sobre a sua investigação em publicações nacionais e estrangeiras, e em 2015 fez a coordenação editorial do catálogo do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. É colaboradora do Instituto de História da Arte (FCSH-UNL) e doutoranda em Museologia (FLUP/FBAUP) com bolsa da FCT. Desenvolve a sua investigação sobre o lugar do ateliê de artista no museu de arte contemporânea.

teresa.c.azevedo@gmail.com

Holds a degree in Art History (Faculty of Arts, UP, 2004) and a Master’s degree in Artistic Studies, with specialization in Museology and Curatorial Studies (Faculty of Fine Arts, UP, 2008). She collaborated in the inventory project of the work of the sculptor Alberto Carneiro (2012). Awarded with an FCT scholarship worked in the project *Documentation of Contemporary Art* (IHA / FCSH-UNL) (2013). Has published reflections on her research in national and international publications, and in 2015 was responsible for the Editorial coordination of the catalogue of the International Museum of Contemporary Sculpture of Santo Tirso. Collaborator of the Institute of History of Art (FCSH-UNL) and PhD student in Museology (FLUP / FBAUP) with FCT scholarship. Her research is focused on the place of the artist’s studio in the museum of contemporary art.

515

Os dois volumes desta obra incluem 40 artigos que constituem as Atas do Colóquio Internacional "Arte Pública na Era da Criatividade Digital", organizado pelo Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, na Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa, no Porto, nos dias 27 e 28 de Abril de 2017, com o objetivo de debater as questões da criação artística, da sua receção e interação públicas.

Os contributos de investigadores de Espanha, França, Itália, Alemanha, Brasil e Portugal ou sedeados em Portugal (vindos da Estónia, Itália e Irão), distribuem-se por seis secções: Arte e Cidade; Arte, Natureza e Sacralidade; Arte e Sociedade; Arte e Memória; Arte e Tecnologia; Arte e Património. No final regista-se a memória do "Concerto da Formação Variável de Laptops do CITAR", apresentado no Auditório Ilídio Pinho da UCP-Pólo da Foz.

The two volumes of this work include 40 papers and comprise the refereed Proceedings of the International Conference on Public Art in the Era of Digital Creativity, organized by Research Center in Science and Technology of the Arts, at School of Arts – Universidade Católica Portuguesa, Porto, on 27/28 April 2017. The Conference aimed at discussing artistic creation and its reception and interaction within the public realm.

Researchers from Spain, France, Italy, Germany, Brazil and Portugal or based in Portugal (from Estonia, Italy and Iran), present papers across six sections: Art and the City; Art, Nature and the Sacred; Art and Society; Art and Memory; Art and Technology; Art and Heritage. The volume closes with the synopsis of the "Concert by the Variable Lineup of Laptops of CITAR", performed in the Ilídio Pinho Auditorium at the UCP's Foz campus.



CATÓLICA
CITAR - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES



FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA